

T e s] x O H TEXTO



 MUSEU
DE ARTE
do Rio Grande do Sul

V.1 nº2 | outubro - dezembro de 2013

EXPEDIENTE

Te s]xOH

V.1 n° 2 | outubro - dezembro de 2013

ISSN - 23176997

Te s]xOH

O título da revista Te s]xOH é fundamentado no conceito de que a linguagem é originada na experiência e que a língua é um artefato que se desenvolve e transforma ao longo do tempo. Te s]xOH é uma combinação de sons, símbolos e letras que resultam da projeção híbrida da palavra *texto*, através de uma confluência de forma e conceito que resultam em um fragmento de uma outra língua, uma terceira via de acesso à linguagem, ainda não consolidada mas em contínuo progresso.

Editor

Gaudêncio Fidelis

Jornalista responsável

Cláudia Antunes

Revisão

Elisângela Rosa dos Santos

Design

Jaqueline Piccini

Jéssica Jank

Conselho Editorial

David Rompf

Luciano Alfonso

Márcio Tavares dos Santos

Rafael Maia Rosa

Raul Holtz



Capa
Paulo Osir
Imigrante lituano, 1930
Óleo sobre tela
74 x 61,5 cm
Acervo MARGS

Te s]xOH

T e s] x O H

V.1 n° 2 | outubro - dezembro de 2013

EDITORIAL

O Museu de Arte do Rio Grande do Sul apresenta o segundo número da revista Tes] xOH. Criada com o objetivo de refletir prioritariamente sobre as áreas de atividades do museu, trata-se de uma publicação aberta também para sua comunidade mais ampla. Nesta edição da revista apresentamos novas perspectivas que envolvem a administração do museu, tais como questões relacionadas à curadoria olfatória, à abordagem de inclusividade da cegueira, à curadoria feminista e a outras questões que acreditamos que deveriam ser objeto constante da reflexão teórica posta em prática em sua rotina museológica. A estas questões, outras vêm se juntar, como reflexões sobre a iconografia da escultura pública, que trata, em última análise, de uma museologização do espaço fora do museu.

É sempre um fator favorável que a experiência museológica seja precedida ou seguida de reflexão teórica, e que seja possível reivindicar esse espaço de reflexão para dentro dos programas da instituição, transformando o museu em um centro de pensamento. O conhecimento torna-se assim o centro gravitacional da instituição, sem perder de vista, é claro, o fato de que museus devem primar pela formação através da visualidade e do contato direto com os objetos de arte, a partir dos quais este conhecimento é gerado.

A reflexão dos mais variados aspectos da experiência museológica através de uma publicação periódica, produzida pelo museu, é extremamente relevante, uma vez que permite à instituição tratar com autonomia as questões de interesse de reflexão sobre sua rotina. O MARGS vem criando desde sua fundação uma tradição de publicações que lhe assegura um lugar de destaque dentro das instituições museológicas brasileiras nesta área. Tais publicações vêm dando uma significativa contribuição ao meio, adicionando conhecimento inovador e apresentando novas questões para serem discutidas. Junte-se a isso o crescimento ordenado de suas coleções, através de uma política de aquisições estabelecida a partir do início de 2011, somada a seus programas de exposição, que fez com que o museu desse um salto qualitativo no atendimento ao público e na contribuição para a produção teórica em que o museu prima por investir.

Com a criação do *Núcleo de Design Gráfico* do MARGS, encarregado da produção de todas as publicações do museu *in house*, tem sido possível aprimorar a qualidade de nossas publicações para um nível de qualidade nunca antes visto na história da instituição. O MARGS vem assim caminhando a passos largos em direção a uma conseqüente profissionalização de sua estrutura funcional e de seus programas, com vistas a atender os seus diversos públicos propiciando a eles uma experiência mais qualificada no espaço do museu.

Tes] xOH busca inovar mais uma vez em termos de conteúdo e design gráfico, refletindo assim a qualidade da produção intelectual que o MARGS vem empreendendo nestes últimos anos e que deve progredir em direção a um museu preparado para uma audiência exigente que o século 21 nos traz.

Gaudêncio Fidelis
Editor|Diretor do MARGS

T e s] x O H

V.1 n° 2 | outubro - dezembro de 2013

SUMÁRIO

O MUSEU E O ARTISTA Almandrade	09
DIRETRIZES PARA A INCLUSÃO DE PESSOAS CEGAS EM MUSEUS Adriana Bolaños-Mora e Airton Cattani.....	11
O ENIGMA DO GATO NO FACHADISMO PORTO-ALEGRENSE COMO EXEMPLO DO ALCANCE DA ICONOGRAFIA CLÁSSICA José Francisco Alves	19
O JORNALISMO CULTURAL IMPRESSO DIANTE DO VETOR TEMPO NA CONVERGÊNCIA DA MÍDIA Luciano Alfonso	23
DA MADEIRA AO METAL: UMA EXPERIÊNCIA CONTEMPORÂNEA DE MUSEU Nilza Colombo	30
A CURADORIA DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA EMERGENTE NO CONTEXTO MUSEOLÓGICO Ana Zavadil	32
CURADORIA OLFATÓRIA: CONSIDERANDO OUTROS SENTIDOS ALÉM DA VISÃO NA ADMINISTRAÇÃO DE INSTITUIÇÕES MUSEOLÓGICAS Gaudêncio Fidelis.....	34
GÊNERO COMO ABALO DECISIVO NA NARRATIVA ÚNICA DA HISTÓRIA DA ARTE TRADICIONAL Igor Simões	37
FAC-SÍMILE Seleção Raul Holtz	41
CONSELHO EDITORIAL E COLABORADORES	49

O MUSEU E O ARTISTA

Almandrade

Com o crescimento da importância dos museus, no mundo contemporâneo, fala-se até em reserva de mercado para os especialistas de museu. Um artista falar de museu, hoje em dia, pode fazê-lo parecer um intruso. Transformado em agente do espetáculo, ele foi excluído do processo de formação de uma política para a instituição. Mediante a autorização de um terceiro, o curador, ele tem permissão para mostrar seu trabalho no espaço museológico. Diferente da década de 1970, no auge da arte conceitual, quando o artista pensava em ocupá-lo como um lugar estratégico.

Relembrar e refletir sobre alguns momentos que, a meu ver, são significativos para a arte contemporânea é demarcar posições, posturas do olhar diante do mundo, como o reconhecimento do sistema da arte: uma reprodução simbólica do outro, o da sobrevivência diária. A geração de artistas pós *Ato Institucional Nº 5*, que sentia na pele o medo de ocupar a rua, optava pelo interior dos museus, principal instituição do sistema da arte. Transgredir suas regras era uma forma de intervenção materialista que norteava certas instalações. Nessa época o mercado pouco se interessava por arte contemporânea.

Os anos de 1960 e 70, em decorrência do regime militar no Brasil, foram agitados no campo cultural: censura, perseguição a manifestações artísticas interpretadas como subversão. Os artistas, que viviam a passagem da modernidade para a contemporaneidade, eram obrigados a inventar estratégias simbólicas e metafóricas para romper o cerco à liberdade de expressão. A consciência do sistema da arte (público, artista, obra e instituição) fez com que o artista percebesse o museu como instituição principal de legitimação da obra de arte, alvo de intervenções para desarticular suas inscrições e convocar o espectador.

Com a Arte Conceitual, a obra passou a ser de ordem mental e reflexiva, disponibilizando inúmeras formas de expressões artísticas possíveis para o desenvolvimento do trabalho do artista plástico contemporâneo. O público deixou de ser um observador passivo, ele foi obrigado a refletir sobre a obra de arte e o seu discutível entendimento não era mais direto. Mas a Bahia, por exemplo, com sua produção defasa-

da, ainda era provinciana e hostil a qualquer manifestação que não correspondesse às linguagens bem comportadas das “Belas Artes”.

Nas últimas décadas, o museu com sua arquitetura imponente, cujo investimento tecnológico para a sua modernização não é um diferencial, mas uma necessidade de cumprir as funções de preservar, investigar e comunicar, ganhou uma dimensão pública. Por outro lado, o mercado cresceu e concentrou o foco do artista, afinal ele precisa viver de seu trabalho e o museu de arte passou a ser o lugar que recebe sua produção e faz o reconhecimento. Muitas vezes, confundido com playground para atrações em nome de uma “contemporaneidade” a serviço do entretenimento, os museus de arte têm suas programações pressionadas pela democracia dos editais e das leis de incentivo, comprometendo sua missão sociocultural.

A minha vivência no campo específico dos museus teve início de uma forma menos convencional, em meados da década de 1970, como artista plástico, agindo nos limites da Arte Conceitual. A arte pensada como uma intervenção num espaço institucional específico, torna o museu um lugar privilegiado para a produção, reprodução e divulgação do conhecimento, exposição e acondicionamento de um acervo. Conhecer seus mecanismos e sua arquitetura eram requisitos indispensáveis para o artista que buscava um olhar complexo, um olhar crítico do todo, uma relação e articulação mais profícua, entre diversos saberes que repercutiam na produção e na leitura da obra de arte.

Romper com os conceitos tradicionais da arte era uma preocupação do artista que se posicionava como um guerrilheiro no circuito de arte:

O que me interessa em arte é criar linguagens ou propor novos sistemas de codificação. A linguagem nunca foi fixa, está sempre em mudança, quando a tecnologia avança surgem novas linguagens, novas formas de arte, novas atitudes, novos comportamentos. (Almandrade - 1975)

No mundo dos signos o artista é um operário ou guerrilheiro da linguagem armado com a teoria da informação e a semiótica, a todo o momento ele está preparado para lutar contra as linguagens acadêmicas propondo novas codificações e envolvendo o público no processo criativo. (Almandrade - 1976)

Instituição paradigmática para a arte contemporânea, conhecer seu espaço físico e a ideologia que a envolve era uma necessidade do artista experimental. Realizei algumas exposições que tinham entre os seus objetivos discutir o museu, a exemplo das exposições: *O Sacrifício do Sentido*, no Museu de Arte Moderna da Bahia, em 1980, a primeira exposição individual de arte contemporânea na Bahia e a instalação “Público/Privado”, montada no Museu de Arte Moderna da Bahia e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1982. As dificuldades eram muitas, fui recusado nos salões locais por fazer uma opção pelo “contemporâneo”. A exposição do *O Sacrifício do Sentido* não foi bem vista pela crítica provinciana e pelo público baiano. Paguei caro. Hoje a coisa está inversa, a arte contemporânea está em todos os lugares, se exige muito pouco do artista. O que mais interessa é o turismo e o lazer, estimular o consumo disponibilizando produtos com prazos de validade, para acelerar o vetor da economia.

Nesse contexto, as iniciativas dos museus dependem do tráfego de influência e da inteligência de quem está à frente da instituição. Entre a burocracia excludente dos editais, as leis de incentivo e a superioridade do mercado, os artistas encontram-se sem os recursos necessários para realizar seus projetos e manter uma programação livre de pressões externas que comprometem seus compromissos culturais. Depois da censura, da repressão, do “milagre econômico”, a indústria cultural e de entretenimento ocupa o centro das decisões. Há urgência por parte do mercado de uma demanda de novidades que resultam em mostrar o que ainda não nasceu. Para o artista consciente do seu papel, o museu é uma oportunidade de mostrar de maneira crítica uma produção de arte e contribuir para a formação e a informação do circuito artístico. Por isso mesmo ele deve opinar na sua política cultural, não só expor, mas pensar, discutir e participar da produção curatorial.

Pensar sobre a natureza do museu de arte e o trabalho do artista é um desafio da prática museológica, principalmente com a desmaterialização do objeto de arte que implica em transformações e atualizações na forma de mostrar, documentar e armazenar. Há uma dependência recíproca entre museu e artista. O lugar onde está o suposto objeto de arte imprime uma marca ou explícita leituras. A instituição museológica com sua dimensão reflexiva tem o papel legitimador e mediador.

DIRETRIZES PARA A INCLUSÃO DE PESSOAS CEGAS EM MUSEUS

Adriana Bolaños-Mora
Airton Cattani

INTRODUÇÃO

Os museus constituem-se em importantes repositórios de aspectos da cultura universal. Com várias especialidades, estes locais armazenam, catalogam, estudam e exibem artefatos das mais variadas procedências, permitindo seu acesso ao público de maneira organizada e orientada. Mais do que um simples local de guarda, os museus têm expandido suas atividades de modo a contemplar vários aspectos relacionados com os objetos que guardam e mostram. Programas educativos destinados ao público em geral ou específico (por exemplo: estudantes, idosos, deficientes), contribuem para a ampliação do conhecimento que se tem sobre os objetos apresentados. Nesse sentido, o design, em suas várias modalidades, tem muito a contribuir com os aspectos museológicos. O design de exposições, por exemplo, preocupa-se com a experiência do público em ambientes museais, procurando tornar a visita a um museu algo mais que a simples contemplação de obras. Para isso, trabalha de modo integrado aspectos arquitetônicos, de segurança, estruturais, curatoriais, gráficos etc. Mas uma característica é comum a todos estes intervenientes: seu aspecto visual, já que todas essas manifestações devem ser vistas para ser plenamente apreendidas pelo público visitante. Neste momento uma pergunta se impõe: e como é a experiência de um cego ao visitar um museu? Modernamente existe uma salutar preocupação com questões envolvendo a acessibilidade física para parcelas da população que até então não eram consideradas como usuários de espaços culturais, como cadeirantes e outros deficientes (CARDOSO; CUTY, 2012). E os cegos? Como podem usufruir um ambiente de exposições cuja característica principal costuma estar no fato de serem eminentemente visuais? Que aspectos devem ser levados em conta no projeto de uma exposição onde a presença de pessoas cegas entre o público seja considerada?

Partindo da observação de exposições onde a presença de cegos foi levada em consideração e de um experimento desenvolvido em uma dissertação de mestrado que trata es-

pecificamente da inclusão de pessoas cegas a museus (BOLAÑOS-MORA, 2012), este artigo apresenta diretrizes que podem contribuir para que a experiência de cegos ao visitar uma exposição em um museu possa ser um fato significativo para a vida dessas pessoas e para sua maneira não visual de experimentar o mundo.

O CEGO E O MUSEU

Modernamente, os museus têm como uma de suas características mais representativas as constantes transformações. Abandonando o aspecto imutável de coleções expostas em paredes ou vitrines, hoje a maioria dos museus são organizações vivas e em constante modernização, quer sob aspectos técnicos, quer sob aspectos expositivos, com o objetivo de atrair o público visitante e oferecer-lhe exposições relevantes e contribuindo para a conservação, preservação e difusão do patrimônio cultural e/ou natural de uma determinada cultura ou região. Por outro lado, os museus estão sofrendo a concorrência de outras ofertas culturais com as quais também deve competir, como os centros comerciais, a televisão, shoppings centers, parques temáticos etc. A quantidade de opções disponíveis para o uso do tempo livre aumenta dia a dia, tais como a televisão aberta e por cabo, o vídeo, o rádio, os jogos eletrônicos e por computador, os espetáculos populares, os esportes, as religiões, as atividades comunitárias e políticas, os passeios pelos centros comerciais, o cinema, os livros, o teatro, a música, a dança (SCHMILCHUK, 2007). Assim, além das questões inerentes ao seu próprio universo, mais um desafio se apresenta aos museus: lidar com ambientes cada vez mais competitivos em que as preferências dos consumidores são mais dinâmicas e complexas (CAMARERO; GARRIDO, 2012). Outra característica é que o resultado da visita ao museu é basicamente intangível e normalmente não resulta na apropriação de algo material além de um eventual souvenir adquirido nas lojas que todos os museus têm, situação que dificulta a avaliação de uma visita em termos de aquisição de novos conhecimentos. Portanto, para tornar mais real o serviço prestado pelo museu, este deve gerar “evidências” que facilitem o desfrute do visitante.

Mas como consegui-lo quando o público alvo são pessoas cegas?

O fato de que linguagem visual ainda é a forma de comunicação predominante nas estratégias de comunicação museológica, principalmente para salvaguardar os objetos da deterioração, faz com que haja um distanciamento real e físico entre o objeto exposto e o visitante. Na grande maioria das exposições é proibido tocar nos objetos expostos e, como consequência, a pessoa cega enfrenta dificuldades em usufruir plenamente destes espaços, uma vez que o tato é um dos sentidos por meio do qual o cego “vê” o mundo. Os sentidos humanos desempenham um papel importante na compreensão e experiência que as pessoas têm em relação aos objetos que as cercam. Vemos, ouvimos, cheiramos e tocamos os artefatos que nos rodeiam, de modo a aprender mais sobre eles, mas também para experimentar as sensações em si. Com ênfase na concepção de produtos que atendam não apenas o caráter utilitário, mas também requisitos afetivos, epistêmicos e hedônicos, nota-se um crescente interesse no desenvolvido do chamado design sensorial, ou seja, aquele que leva em consideração especificamente os sentidos humanos (DAGMAN; KARLSSON; WIKSTRÖM, 2010).

Projetar uma exposição ou mesmo um museu para desfrutá-los com os vários sentidos humanos requer não somente bom senso e conhecimento técnico, mas também o conhecimento de outras experiências similares que tenham tido sucesso ou, ainda melhor, a própria experiência do usuário e sua vivência diária. Sendo esse usuário uma pessoa cega, sua experiência/vivência será fundamental para subsidiar a equipe no processo de projeto. Segundo Dias de Sá (2002), a falta da visão produz uma reorganização dos sentidos e das funções mentais, o que faz com que pessoas cegas tenham destreza tátil, discriminação auditiva, olfativa, raciocínio, memória e capacidade verbal desenvolvidas de maneira diferente das pessoas videntes. Contudo, as abordagens e representações em torno da perda da visão e das pessoas cegas geralmente concentram-se em suas limitações, dificuldades, obstáculos, restrições, impedimentos ou incapacidades. Ainda segundo o autor, dificilmente o potencial positivo, representado por outras habilidades, estratégias e diferentes esquemas da experiência não visual são compreendidos ou devidamente valorizados e incorporados como diretrizes de projeto. Assim, projetar ações de inclusão de pessoas cegas em museus demanda um trabalho interdisciplinar por parte de todos os envolvidos no projeto. Press e Cooper (2009) defendem que “projetar a experiência supõe considerar as pessoas em primeiro plano, contemplar o mundo através de seus olhos e sentir com seus sentimentos”. Mas cabe salientar que o elemento principal deve ser o usuário final, devendo

toda a equipe aproximar-se dele, de modo a conhecer suas experiências anteriores e procurar entender como ele sonha com esse museu ou exposição ideal.

Atualmente, a maior parte dos profissionais de design de exposição afirmam que as pessoas com deficiência visual, entre outros, têm o direito de ter acesso a informação e ao patrimônio, mas ainda são escassas as iniciativas de inclusão nestes espaços. Essa questão também merece uma reflexão sobre a mudança de atitude da sociedade em relação às pessoas com deficiências (CARDOSO; CUTY, 2012). Assim, com o intuito de contribuir para a aproximação de pessoas cegas com o ambiente museal, foi desenvolvido um estudo onde procurou-se sistematizar diretrizes para ações que procurem incluir pessoas cegas como visitantes de um museu ou exposição. Para tanto, optou-se por um estudo fenomenológico que pudesse evidenciar as necessidades de adaptação que deve ter uma exposição que pretenda ser inclusiva para pessoas cegas, a partir da experiência desses usuários em particular. Com ênfase na experiência de vida da pessoa cega na sua visita ao museu, o método de pesquisa fenomenológica é apropriado por suas características qualitativas, pois foca-se no ser humano como agente, na qual sua visão do mundo é o que realmente interessa, e como o contexto influencia na formação de experiências (GIL, 2010; MERLEAU-PONTY, 2006; PINE, GILMORE, 1998), levando em conta que estas podem ser positivas ou negativas. A essência deste fenômeno, se contemplará com maior facilidade quando independentemente das variações dos olhares que falam do fenômeno em questão, haverá algo que se mantenha e que, portanto, a constitua (GIL, 2010). Mesmo que a pesquisa fenomenológica não deva ser vista como algo rígido, é possível tomar como referência o seguinte roteiro (GIL, 2010): primeiro momento (pré-reflexivo); formulação do problema; seleção dos participantes; escolha da técnica de coleta de dados; coleta de dados; análise dos dados; e redação do relatório.

O resultado da análise dos casos pesquisados e as assertivas significativas encontradas entre os sujeitos descrevem padrões comuns da experiência, ao mesmo tempo em que podem se constituir como referentes que permitem identificar e categorizar os fatos que possam tornar uma exposição inclusiva, bem como sistematizar diretrizes para ações de inclusão de pessoas cegas em museus. A seguir, são apresentadas as condições em que se desenvolveu o experimento por meio do qual foi possível delinear diretrizes para a inclusão de pessoas cegas em ambientes de museu.

PRIMEIRO MOMENTO (PRÉ-REFLEXIVO)

Neste momento, o problema de pesquisa ainda não está bem definido. Ele corresponde mais a uma insatisfação do pesquisador em relação àquilo que ele pensa saber sobre algo.

Algo o incomoda, gerando uma tensão que o leva a buscar a essência do fenômeno (GIL, 2010). Neste caso específico, o problema era procurar entender como uma pessoa cega pode usufruir de uma exposição em ambientes de museu de características predominantemente visuais. Assim, foram estudadas quatro exposições latino-americanas que tinham como ênfase a participação de cegos entre os visitantes: a exposição *Tocar, mirar, sentir* realizada no Centro Cultural da Pontifícia Universidade Católica do Equador – PUCE com o apoio do Museu do Louvre, França; a sala *Senso-Perceptiva* do Centro Metropolitano de Quito, Equador; a exposição *Bandas populares* no Museu da Cidade de Quito, Equador; e a exposição de maquetes táteis *A arte de sentir*, em Porto Alegre, Brasil. Estes eventos ocorreram entre 2010 e 2011.

A partir dessas exposições se construiu um referencial das possibilidades dos estímulos sensoriais para possibilitar inclusão e integração das pessoas cegas no ambiente do museu. Observou-se que a utilização de outros sentidos além da visão era uma característica comum. Como resultado desta etapa pré-reflexiva, se aprimorou a consciência do fenômeno a estudar, facilitando o desenvolvimento de um olhar mais sensível e concreto sobre o tema. Este referencial permitiu constatar que os estímulos sensoriais podem complementar a experiência não visual do cego, com especial ênfase nos táteis e auditivos, uma vez que o potencial positivo das habilidades, estratégias e diferentes esquemas da experiência não visual são compreendidos, explorados ou devidamente valorizados em ambientes de exposições, mas que podem ser aproveitados como ferramentas de inclusão.

FORMULAÇÃO DO PROBLEMA

Depois de analisar estes casos, foi possível estabelecer um referente de experiências voltadas para a inclusão e sensibilização da comunidade em geral e que serviram de base para definir a pergunta-problema:

Como, por meio de um estudo fenomenológico, se pode conhecer a essência da experiência do cego em sua visita a um museu, de modo a fornecer subsídios para ações de design voltadas para a inclusão social de parcelas específicas da população?

SELEÇÃO DOS PARTICIPANTES

Para a seleção dos participantes desta pesquisa, não se levou em conta características como gênero, idade ou nível de formação, e muito menos foi considerado a causa da cegueira, baseados na experiência de Csikszentmihalyi (1991), que afirma que depois de milhares de indivíduos pesquisados as *experiências ótimas* eram descritas do mesmo modo, sem importar o gênero, a idade ou as diferenças culturais. O que se levou em conta foi a disponibilidade dos sujeitos de participar da pesquisa, para garantir sua participação e expressão espontânea na hora de comunicar seus sentimentos e emoções ao longo do estudo. O número de pessoas entrevistadas dependeu do processo de “saturação teórica” (MORSE, 2000), que consiste na realização progressiva das entrevistas até o ponto em que os dados obtidos vão se tornando repetitivos. Para esta pesquisa foram entrevistadas quatro pessoas cegas, entre os 25 e 45 anos.

INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS

O instrumento utilizado foi a entrevista semi-estruturada, que permitiu a livre expressão dos entrevistados, essencial para a descrição da experiência vivida, tendendo compreender temas complexos cujas respostas não se encontram de forma explícita (GIL, 2010; THOMPSON *et al.*, 1989), mas sem perder o foco do pesquisador. A entrevista estava dividida em três partes:

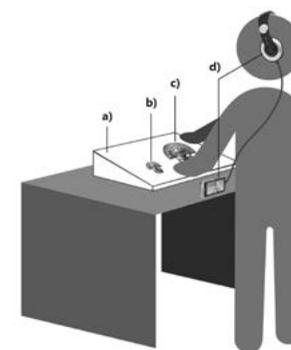


FIG.1
Protótipo de exibição
Fonte: Elaborado pela autora

1ª PARTE: Considerou uma série de perguntas introdutórias para descrever sentimentos e até recordações de experiências passadas ao visitar museus (por exemplo: O que você pensa, sente ou lembra, com relação à ideia de ir a um museu?).

2ª PARTE: Possibilitou a manipulação tátil de uma peça acompanhada de audiodescrição. A intenção foi simular como seria a aproximação da pessoa a uma peça de museu por intermédio de sua réplica, o que facilitaria a identificação de dificuldades, facilidades, sugestões resultantes desta interação. Para tanto foi usada a réplica em escala 2:1 de uma peça antropomórfica de joalheria pré-colombiana, *O Homem-morcego*, cujo original se encontra no acervo do Museu do Ouro, em Bogotá, Colômbia.¹

Homem-morcego	Original	Réplica
Fotos		
Dimensões	5,7 x 7,2 cm	Escala 2:1
Localização	Acervo do Museu do Ouro (Colômbia)	PGDesign - UFRGS (Brasil)
Material	10% ouro e 90% cobre	40% zinco e 60% cobre
Método de fabricação	Cera perdida	Cera perdida
Ano de fabricação	Entre o ano 900 e 1600	2011
Lugar de fabricação	Zona Tayrona (Colômbia)	Porto Alegre - RS (Brasil)

Quadro 1. Caracterização da original em relação à réplica. Fonte: Elaborado pela autora

Para a manipulação tátil da peça foi projetada uma mesa expositora, levando em conta as considerações preliminares e observações das exposições estudadas (Figura 1).

1. um pedestal coberto de camurça preta, para não interferir ou gerar “ruído” no ato de tocar;
2. uma peça que simulava a original, para proporcionar informações sobre textura e tamanho;
3. uma réplica em escala 2:1 para apresentar os detalhes, tendo em vista o tamanho reduzido da peça original (aproximadamente 5 x 7 cm);
4. fones de ouvido e um reproduzidor de som para escutar a audiodescrição da peça.

3ª PARTE: Formulação de perguntas diretamente relacionadas à experiência vivenciada ao tocar a réplica pré-colombiana, escutar a audiodescrição e coleta de sugestões.

TÉCNICA DE COLETA DE DADOS

Todas as entrevistas foram registradas em áudio, vídeo e fotografias, de modo a obter o registro daquilo que não é transmitido pelas palavras (por exemplo, o modo de interagir da pessoa com o objeto, gestos e outras expressões não verbais (Figura 2)) e posteriormente transcritas literalmente e submetidas a sucessivas leituras e re-leituras, com o objetivo de

encontrar assertivas significativas, que contribuíssem para resolver o problema de pesquisa.

ANÁLISE FENOMENOLÓGICA DOS DADOS

Uma vez transcritas, foi feita a leitura das entrevistas e marcação das assertivas significativas, agrupadas em conjuntos de temas relacionados à essência do fenômeno. Para facilitar a sistematização foi elaborada uma matriz, tentando sempre não interferir na busca da descrição do fenômeno. Na coluna da esquerda estão localizadas as considerações relacionadas a observações gerais (ou seja, afirmações que não envolviam nenhum dos cinco sentidos mas que os sujeitos fizeram questão ao relatar a sua experiência), visão, tato e audição, e na fila superior as caixas respectivas a cada sujeito pesquisado e uma última coluna na qual se registraram o resultados da combinação das assertivas.

Considerações relacionadas a:	Sujeito A	Sujeito B	Sujeito C	Sujeito D	Resultados
Observações Gerais					
Visão					
Tato					
Audição					

Quadro 2. Matriz de integração das assertivas significativas de cada protocolo². Fonte: Elaborado pela autora.

A figura 3 mostra a matriz já preenchida, registrando e consolidando as declarações significativas dos protocolos, por coincidência de temas.

3	SUJEITOS PESQUISADOS				Resultados	
	(F.)	(L.)	(G.)	(M.)		
T A T O	1. fica mais fácil na réplica maior	1. Eu acho que a maior (ao se referir à réplica) é bem melhor para notar os detalhes	1. As pessoas acham que é só o toque, não, não é só o toque tem que ter o entendimento, cognição, elaboração. É mais complexo do que isso. 2. que a peças foram em materiais como esse, por exemplo, que eu pudesse tocar e não danificasse elas. Então acredito que as réplicas elas ajudariam bastante se fossem em matérias resistentes. 3. A experiência tátil foi muito legal! Muito interessante	1. tem o quadro bi e tridimensional que é realizada em resina, e esta obra tridimensional, inclusive é como se fosse uma maquete é articulada sobre como se pode ir montando. 2. Sentir a obra, conhecer detalhes mínimos, que se fosse descrita por outra pessoa, e se não estivesse disponível ao toque, eu não teria essa possibilidade. 3. Então através da obra disponível ao toque e através do áudio-guia é que a pessoa tem essa percepção de cada detalhezinho	(F.)1 + (F.)2 + (L.)1 + (G.)4. Uma réplica de tamanho maior é bem melhor para notar os detalhes. (G.) 1 As pessoas acham que é só o toque, não, não é só o toque tem que ter o entendimento, cognição, elaboração. É mais complexo do que isso (F.)3+(G.)2 Os detalhes das peças podem se ressaltar com texturas diferentes, além disso que fossem feitas em materiais resistentes que não se danificassem com a manipulação. (G.)3 +(M.)2 Ter uma obra disponível ao toque será sempre uma possibilidade muito interessante. (M.)3 Ter uma obra disponível ao toque mais o complemento com outro sentido, vai ajudar na percepção. (M.)1. Podem se fazer quadros bi e tridimensionais, também maquetes.	
	2. tamanho é relevante, maior melhor					
	3. ressaltar bem os detalhes da peça, e até Mudar as texturas para mudar as cores					
			4. Uma peça maior como esta, os detalhes se ampliam, ajuda mais			
			5. a falta de cultura mesmo, de toque.			

FIG. 3
Matriz das declarações referentes ao tato com marcação de assertivas relevantes para o estudo
Fonte: Elaborado pela autora

RESULTADOS

Fundamentada nas considerações preliminares e nos resultados da etapa exploratória associados à análise das assertivas significativas de cada protocolo, foi possível propor diretrizes que podem contribuir para a inclusão de pessoas cegas em ambientes museais, apresentadas a seguir de maneira sistemática.



FIG. 2
Dois momentos de interação de cegos com as réplicas
Porto Alegre, Brasil
Fonte: Acervo da autora

DIRETRIZES:

Em relação ao que se deve levar em conta ao iniciar ações de inclusão

1. Reconhecer que a inclusão vai além das adaptações físicas e contempla também as relações pessoais. É indispensável treinar e capacitar a equipe de trabalho do museu em relação ao atendimento de públicos com cegueira;
2. Identificar que as ações de inclusão vão variar dependendo da natureza do museu, do tempo que vai durar determinada exibição, do orçamento disponível, entre outros;
3. Promover estratégias que convidem pessoas cegas desde o início de qualquer iniciativa inclusiva, para contar com suas apreciações. Não se recomenda trabalhar baseados em pressupostos, já que isto poderia acarretar inconsistências comunicacionais que poderiam gerar efeitos negativos no visitante cego;
4. Saber como o cego pensa, sente e processa a informação que recebe pelos seus sentidos, e como isto vai fornecer informações aos museus que poderão se traduzir em ações inclusivas;
5. Concientizar-se de que a ausência de visão requer uma complementação sensorial, como consequência da reorganização dos sentidos por parte do cego;
6. Considerar que as ações de inclusão trazem como resultado inerente a integração daquele que enxerga com a pessoa cega;
7. Levar em conta as ferramentas que podem facilitar a sensação de autonomia na visita da pessoa cega (piso podotátil e rampas, por exemplo).

Em relação aos estímulos sensoriais

8. Analisar as vantagens e limitações que podem ter certas exposições com relação aos estímulos sensoriais envolvidos, para projetar levando em conta outros sentidos que podem complementar a experiência não visual do cego e mesmo de videntes;
9. Entender que as pessoas cegas também desejam conhecer características que, em um primeiro momento, podem parecer meramente visuais. Assim, a interpretação da informação recebida por meio dos outros sentidos vai complementar o processo pessoal e particular de cognição;
10. Procurar estratégias que convidem ao vidente a se sensibilizar e experimentar explorando outros sentidos;
11. Promover a cultura do sensorial, procurando proporcionar uma maior sensibilização e valorização para além do visual;
12. Entender que ao longo do processo de percepção não se recebe informações pelos sentidos de forma isolada. Sempre haverá complementação entre os estímulos. Portanto, deve-se levar em conta a possibilidade de fornecer mais elementos que ajudem o entendimento daquilo que não se está vendo.

Em relação aos estímulos do tato

13. Gerar estratégias que favoreçam a aproximação de todos os públicos aos objetos de museu;
14. Considerar que a oportunidade de tocar os objetos (por exemplo, réplicas), atrai a atenção das pessoas, pois este fato ainda não é uma constante nos ambientes museais, o que pode gerar uma experiência memorável no visitante, independentemente de ser cego ou vidente;
15. Entender que a experiência da pessoa cega não fica completa apenas pelo fato de ter disponíveis objetos para tocar; o pleno entendimento é mais complexo do que o simples toque;
16. Considerar que no caso de uso de réplicas será necessário que: a) o material da réplica seja suficientemente resistente para suportar o constante manuseio dos visitantes, sem se danificar; b) o tamanho da réplica seja adequado para ser facilmente manipulada com as mãos, além de permitir uma melhor percepção dos detalhes da peça; c) as texturas podem ser incluídas para ressaltar partes dos objetos, e também é importante que sejam similares às da peça original, para fornecer informação tátil relacionada com a temperatura e dureza do material; d) a escala real da peça seja mantida quando possível. Caso não seja possível, utilizar recursos que permitam apresentar a proporção do objeto real e a respectiva réplica, o que vai complementar a informação que o cego não consegue perceber; e) seja feita a manutenção constante dos objetos dispostos ao tato, tanto para controlar que estes não se danifiquem como para limpá-los;
17. Entender que quando não é possível disponibilizar réplicas dos objetos de museu, deverá se compensar com o estímulo de outro sentido para complementar a experiência não visual;
18. Levar em conta que ao fornecer textos em Braille vai ser necessário: a) conhecer sobre os diferentes recursos que existem para gerar estes textos; b) o material (suporte) em que forem feitos os textos em Braille, deve considerar a durabilidade; c) a extensão dos textos impressos é mais curta do que os mesmos textos em Braille, em consequência deverá se pensar em que estes sejam curtos e concisos; d) os textos em Braille devem estar disponíveis ao tato, sem requerer esforço para conseguir tocá-los;
19. Considerar que o material promocional da exibição utilize recursos inclusivos, como textos em Braille e estratégias de promoção em meios usados pelas pessoas cegas.

Em relação aos estímulos da audição

20. Identificar que ao equipar o museu com recursos que estimulem a audição, estes podem ser: a) por meio do guia; b) por meio do áudio-guia; c) por meio da audiodescrição;

21. Os estímulos auditivos gerados pelo guia devem levar em conta que: a) é imprescindível a sua presença no percurso da visita da pessoa cega, pois ele vai complementar a informação recebida por outros estímulos sensoriais; b) o seu papel como mediador, já que pode confirmar em tempo real qualquer dúvida que a pessoa cega tenha em relação à informação recebida, não deixando espaço para dúvidas; c) treinar os guias no que concerne a questões do convívio com a pessoa cega pode ser o modo menos difícil de gerar estímulos de audição que complementem a experiência inclusiva; d) saber que a falta de contato real com os objetos do museu pode ser compensada com as respectivas descrições detalhadas que os contextualize no discurso museográfico;

22. Os estímulos auditivos gerados por meio de áudio-guias, devem levar em conta que: a) o áudio-guia possibilita visita autônoma da pessoa cega, sem precisar da companhia de um guia; b) o áudio-guia facilita a visita em ritmo pessoal, em que a pessoa pode destinar mais tempo para avaliar e perceber cada obra conforme seus gostos; c) o áudio-guia pode ser fornecido por meio de fones de ouvido portáteis ou estar fixado próximo de cada obra e com comandos que permitam acioná-los quando forem necessários;

23. Os estímulos auditivos gerados por meio da audiodescrição devem levar em conta que: a) a complexidade de traduzir o visual em verbal exige a participação de um profissional bem preparado; b) o roteiro da audiodescrição e a equipe de trabalho geram resultados pontuais para que a pessoa cega possa ter confiança na informação recebida; c) a objetividade da audiodescrição possibilita a percepção de detalhes dos objetos que poderiam ser esquecidos por meio de outros estímulos audíveis;

24. Reconhecer que, em geral, a pessoa cega precisa de várias impressões para construir sua própria. Para isso o museu deve criar estratégias que facilitem, ao nível auditivo, diferentes registros de descrições que enriqueçam as imagens mentais que o cego constrói.

O atendimento a estas diretrizes pode contribuir para que a experiência de um cego ao visitar um museu seja memorável, uma vez que lhe propiciará informações complementares em relação aos objetos e obras apresentados. Com isso, amplia-se a possibilidade de que o ambiente museal torne-se relevante para estas pessoas desprovidas de um dos sentidos humanos, mas que, mesmo assim, têm condições de experimentar a seu modo ambientes de características marcadamente visuais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A inclusão de parcelas da população que possuem algum tipo de deficiência às atividades usuais para outros segmen-

tos ainda precisa percorrer um longo caminho. Em relação aos cegos e museus não é diferente. Mesmo grandes museus do mundo avançam timidamente neste quesito, muitas vezes limitando ações inclusivas à acessibilidade por meio de rampas de acesso físico e uma maquete tátil do edifício, o que é necessário mas não suficiente. Mas já é possível observar na realidade brasileira um crescente avanço em direção à inclusão em ambientes culturais de parcelas da população que até então eram desconsideradas. Também é possível observar estudos que visam contribuir para o oferecimento de condições favoráveis para inclusão de pessoas cegas. O presente trabalho vai neste sentido, apresentando à comunidade acadêmica e outros segmentos ligados a ambientes expositivos diretrizes que, antes de serem únicas, definitivas ou dogmáticas, procuram ampliar a discussão sobre a questão da inclusão de cegos em ambientes culturais. Assim, procura contribuir para que o processo de projeto de espaços culturais tenha características de inclusão inerentes e que esta inclusão não seja uma etapa posterior, onde forçosamente as adaptações são uma constante. Esta atitude vai se refletir em valores, crenças e significados compartilhados que se expressam em objetos materiais, serviços e atividades, o que para García-Canclini (2004) e Csikszentmihalyi (1991), geraria uma cultura específica, que nos ajuda a abordar desafios da existência, capazes de transformar forças e comportamentos e, em consequência, a significação na vida social.

Quem trabalha pela inclusão não tem que pensar somente sob sua perspectiva ao gerar os espaços adaptados para o deficiente visual, mas também que deverá conviver com o cego, conhecê-lo e levar em conta sua maneira peculiar de “ver” o mundo. Como enfatiza Souza (1997), qualquer ação que não leve em conta a intencionalidade e a disponibilidade de cada um em aceitar o outro pode levar boas intenções a distorções, confundindo o que realmente significa inclusão para um processo meramente integracionista.

1- Para a fabricação da réplica, contamos com a colaboração e assistência dos Laboratórios de Design e Seleção de Materiais – LdSM do programa de Pós-Graduação em Design, e do Laboratório de Fundição – LAFUN, do Programa de Pós-Graduação em Minas, Metalúrgica e Matérias da UFRGS.

2 - Cada uma das transcrições das entrevistas dos sujeitos pesquisados, segundo o modelo proposto por Colaizzi, em Gil (2010)

REFERÊNCIAS

BOLAÑOS-MORA, Adriana. *Design inclusivo centrado no usuário: diretrizes para ações de inclusão de pessoas cegas em museus*. Dissertação (Mestrado em Design). Programa de Pós-graduação em Design. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, 2012.

CAMARERO, Carmen; GARRIDO, Maria José. Fostering Innovation in Cultural Contexts: Market Orientation, Service Orientation and Innovations in Museums. *Journal of Service Research*, 15 (1), 2012, p. 39-58.

CARDOSO, Eduardo; CUTY, Jeniffer (Org.). *Acessibilidade em ambientes culturais*. Porto Alegre: Marcavisual, 2012.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihály. *Flow. The psychology of optimal experience*. New York: Harper Collins, 1991.

DAGMAN, Jessica; KARLSSON, Marianne; WIKSTRÖM, Li. Investigating the haptic aspects of verbalised product experiences. *International Journal of Design*, v. 4 (3), 2010, p. 15-27.

DIAS DE SÁ, Elisabet. A bengala e a mulher invisível. In: MASINI, Elcie F. Salzano (Org.). *Do sentido... pelos sentidos... para o sentido...* Sentidos das pessoas com deficiências sensoriais. Niterói: Intertexto; São Paulo: Vetor, 2002. p. 27-32

GARCÍA-CANCLINI, Nestor. *Diferentes, desiguales y desconectados*. Mapas de la interculturalidad. Barcelona: Gedisa, 2004.

GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 3 Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MORSE, Janice M. Determining sample size. *Qualitative Health Research*, v. 10 (1), p. 3-5, 2000.

PINE II, B. Joseph; GILMORE, James H. Welcome to the Experience Economy. *Harvard Business Review*, July 1998.

PRESS, Mike; COOPER, Rachel. *El diseño como experiencia*. El papel del diseño y los diseñadores en el siglo XXI. Barcelona: GGDiseño, 2009.

SCHMILCHUK, Graciela. El derecho a disfrutar del arte. *Revista digital CENIDIAP*. México, enero/abril, 2007.

SOUZA, Olga Solange Herval. *A integração como Desafio: A (com) vivência do aluno deficiente visual na sala de aula*. Dissertação (Mestrado em educação). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, 1997.

THOMPSON, C. J.; LOCANDER, W. B.; POLLIO, H. R. Putting consumer experience back into consumer research: the philosophy and method of existential-phenomenology. *Journal of Consumer Research*, sep., 1989, p. 133-147.

O ENIGMA DO GATO NO FACHADISMO PORTO-ALEGRENSE COMO EXEMPLO DO ALCANCE DA ICONOGRAFIA CLÁSSICA

José Francisco Alves

Na análise que desenvolvi¹ para a compreensão das representações da alegoria da *República* na estatuária pública de Porto Alegre (monumentos, fachadismo, tumular), o estudo dos clássicos da iconologia demonstrou ainda ser uma ferramenta muito útil para a correta identificação das simbologias envolvidas. Entre as figuras porto-alegrenses da *República* – essa entidade historicamente construída que possui atributos encarnando idéias abstratas –, usualmente retratada como uma mulher em vestes greco-romanas, com barrete frígio e segurando a Bandeira Nacional ou cetro, há uma que traz junto de si um enigmático gato [Fig. 1]. Em nenhuma outra *República* ao ar livre no Brasil temos esse elemento associado à alegoria.²

A figura que simboliza a *República*, ou seja, a *República Brasileira*, foi tomada da versão mais corrente de *Marianne*, a representação que no final do séc. XIX encarnou definitivamente a República Francesa, a qual passou a ser a forma mais universalmente adotada como símbolo republicano.

Considerada a primeira alegoria *stricto sensu* da República Francesa foi *La République* (1794), de Joseph Chinard: figura em vestes greco-romanas, semblante à moda helenística e barrete frígio [Fig. 2]. Depois, repetiram-se obras semelhantes: com barrete frígio na cabeça ou na ponta de um cetro ou lança; às vezes, a *Liberdade* aparece com outros elementos (*fascio*, triângulo, leme, etc.): *La Liberté* (1793-94), de Nanine Vallain. As mudanças de regime na França do séc. XIX tentaram fazer que a alegoria — o que ela representa — fosse banida. Não se obtendo isso, tentou-se transmutá-la. Na Segunda República (1848-1852), reapareceu uma *Marianne* diferente das representações anteriores (Delacroix e Rude, por exemplo). No concurso para eleger o “Símbolo da República”, se destacou *A República* (1848), de Honoré Daumier: uma “*Marianne generosa*”, versão passiva e conciliadora. No mesmo período, surgiram outras obras como as *repúblicas* de Jules Ziegler e Jean-Hippolyte Flandrin (1848).

Um dos símbolos mais reproduzidos neste contexto virou selo da República: *Marianne* sentada, à moda Daumier, com outros apetrechos: a auréola de sete raios, o *fascio*, o leme com a efígie do galo gaulês. Mais tarde, a auréola foi imortalizada por Bartholdi, na sua *Liberdade* de Nova Iorque (1875-1886). Neste contexto, sumiu das alegorias, por certo período, o barrete frígio, tido como apetrecho “das principais indicações do radicalismo”. As moedas, as armas e os selos, por isso, não mais traziam uma mulher usando o barrete. No Segundo Império (1852-70), sob Napoleão III, os republicanos reabilitaram a figura da *República* popular e democrática, simbolizada por uma mulher combativa, com o célebre barrete. Esse culto clandestino propiciou uma nova disseminação da alegoria e foi neste contexto que ela passou a ser chamada de *Marianne* (nome comum de mulher, na França).

Na Terceira República (1870), *Marianne* constava ainda banida (ela também foi adotada como símbolo da Comuna de Paris, 1871). Na década de 1880, a alegoria da República Francesa com feições mais radicais ressurgiu em monumentos públicos. Foi em muito devido a esses monumentos que a alegoria começou a universalizar-se: *Monumento à República* (1879-1883), de Leopold e Charles Morice, e *O Triunfo da República* (1899), de Jules Dalou.



FIG.1
República, ca. 1900
Gustavo Steigleder & Irmãos
Modelada em cimento com estrutura interna em ferro
Cerca de 200 cm
Fachada do Paço dos Açorianos, Porto Alegre



FIG.2
A República, 1794
Joseph Chinard (1756-1813)
Terracota. 35 x 27 x 16 cm
Museu do Louvre, Paris



FIG.3
Escultura de gato. Detalhe da *República*, ca. 1900
Gustavo Steigleder & Irmãos
Modelada em cimento com estrutura interna em ferro.
Fachada do Paço dos Açorianos, Porto Alegre



FIG.4
Fachada do Paço dos Açorianos, Porto Alegre
Projeto de João Antônio Luiz Carrara Colfosco (1899-1901)
Imagem: Déc. 1920 (Arquivo Particular).



FIG.5
A República, 1893
Daniel Chester French (1850-1931)
Gesso pintado de dourado. 20 m
World's Columbian Exposition, Chicago, 1893
Imagem: Wikipedia

Foi o caminho para que ela se transformasse na mais recorrente representação da *Liberdade-Revolução-República*, consagrando-se como a própria representação da República Francesa. A partir dessas obras, inicia-se a ereção, paulatina, de milhares de representações da República Francesa, à moda *Marianne*, em cidades e vilarejos de todos os portes, na França.

É difícil precisar o alcance da forte ocorrência dessa alegoria francesa em repúblicas latino-americanas. O barrete frígio escarlate encontra-se na bandeira/brasão de países como a Argentina, Colômbia, El Salvador, Nicarágua, Haiti e Cuba. A figura feminina “padrão” da alegoria aparece com frequência também na estatuária. Foi assim em 1856, com a estátua da República Argentina, realizada pelo francês Joseph Dubourdieu, no alto da Pirâmide de Maio (1811). No Brasil, em 1836, temos um barrete frígio na ponta de uma espada, na bandeira da República Rio-grandense (1836-1846), a mesma atual bandeira do Estado do Rio Grande do Sul. Em 1884, foi erigido em Pelotas o primeiro monumento republicano no Brasil, o Monumento a Domingos José de Almeida. No centro do obelisco, consta um significativo barrete frígio vermelho, em relevo, modelado em cimento.

Em 1866, o chafariz importado da Itália,³ conforme indicações de José Obino, foi instalado na Praça *da Matriz*, em Porto Alegre, com alegorias produzidas *industrialmente* em mármore de carrara. A figura principal retratava um homem nu, portando uma imensa bandeira e usando o barrete frígio, representação masculina surgida na estatuária da antiga Roma e, mais recentemente, com Thorvaldsen: *Ganimesdes e a águia de Júpiter* (1819-29). Nitidamente, para o contexto porto-alegrense, uma representação republicana.

A arte pública de Porto Alegre, por vários motivos, é muito privilegiada na quantidade e qualidade de monumentos “históricos”, no fachadismo, nas praças e em cemitérios, principalmente os erigidos entre 1899 e 1928. Resultado desse contexto, *Marianne* está ainda hoje presente nos seguintes trabalhos: Monumento a Júlio de Castilhos (1913), Monumento ao Barão do Rio Branco (1916), Monumento tumular de Pinheiro Machado (1923), fachada do Quartel General Auxiliar (1908), fachada do prédio da Engenharia da UFRGS (1900) e fachada do Paço dos Açorianos (1901).

E a *República* com o referido gato [Fig. 3] situa-se justamente na platibanda do Paço dos Açorianos, o edifício-sede da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. O prédio foi construído em fins do séc. XIX, quando o governo do estado decidiu pela edificação de uma suntuosa sede da então *Intendência Municipal* (Prefeitura Municipal) [Fig. 4]. Para a elaboração do projeto, cuja obra iniciou em 1898 e foi concluída em 1901, foi contratado o italiano João Antônio Luiz Carrara Colfosco, que já vinha realizando trabalhos como engenheiro-construtor de pontes, no interior do Rio Grande do Sul. Por volta de 1900, foram executados os conjuntos estatuários⁴ de argamassa de cimento que ornamentam a fachada, realizados em Porto Alegre, pela firma Gustavo Steigleder & Irmãos.⁵

Essa estátua da *República*, como variação da usual *Marianne*, apresenta-se em vestes greco-romanas, coroa de louros singela, cetro (ou lança) com barrete frígio na ponta, um globo com a águia e, obviamente, o mencionado gato. Ele está praticamente escondido, na barra do vestido da alegoria, o que o torna virtualmente invisível para quem observa a fachada, metros abaixo, na Praça Montevideú. Além do animal doméstico (*Felis catus*), também o globo é um apetrecho mais incomum em se tratando de alegoria da *República*. Apesar da historiografia em torno dos elementos da fachada do edifício apontarem esses como de influência “positivista”, nada disso corresponde; as representações do Paço dos Açorianos são usuais ao período, tendo os nossos artistas se reportado às representações clássicas já existentes, com certa variação. No caso dessa *República*, sua constituição foi totalmente baseada na gigantesca *República* de Daniel Chester French (1850-1931), que constou como símbolo central da *World's Columbian Exposition*, em Chicago, EUA (1893): a mesma disposição dos braços erguendo o cetro/barrete e o globo/águia [Fig. 5].

O barrete frígio na ponta do cetro (ou lança) foi representado desde o tempo dos eventos de 1789-1792, na França. Aparece, dessa forma, em inúmeros exemplos, tais como a pintura *Figure allégorique de la République* (1794) [Fig. 6], de Antoine-Jean Gros (1771-1835), e um postal francês comemorativo do séc. XIX; até mesmo no brasão já mencionado da República Rio-grandense. O globo com uma águia em cima, utilizada por Daniel French, como referido, trata-se de elemento incomum nas representações da *República/Marianne*. Seu uso, por este artista, e seguido pela alegoria porto-alegrense, evidencia a construção do símbolo com base nos clássicos da iconografia.

E o mais célebre “manual de iconografia” foi *Iconologia, ovvero, Descrittione dell’imagini vniuersali cavate dall’antichità et da altri lvogh*, de Cæsar Ripa (1555-1646), com sua primeira edição em 1593, em Roma [Fig. 7]. Ao contrário do que poderia se pensar, a respeito de um guia iconográfico, e um detalhe praticamente não percebido pelos pesquisadores, essa primeira edição não continha ilustrações. Na segunda edição (1600), apareceram somente alguns verbetes ilustrados; na terceira, em 1603, muito mais imagens (*Iconologia ovvero Descrittione di diverse Imagini cavate dall’antichità et di propria inventione*), aumentando gradativamente as ilustrações nas versões seguintes. O livro, até o final do século XVIII, teve dezessete edições e/ou versões.⁶ Conforme Jorge Coli, *Iconologia* “retoma as referências à Antiguidade, as experiências simbólicas da Renascença, os precedentes tratados e textos literários modernos, refunde tudo isso e determina em cada imagem seus atributos e significações” e se torna “um instrumento extremamente cômodo para quem quisesse compor um discurso alegórico, um núcleo a partir do qual as imagens podiam ser concebidas e compreendidas num sistema coerente e coeso”.⁷

E a *República* de Daniel Chester recorreu justamente à *Iconologia* para introduzir na sua alegoria republicana a águia sobre o globo, conforme observamos, por exemplo, no verbete “Roma Eterna” [Fig. 8], da edição de 1764.⁸ Nesse obra da *World’s Columbian Exposition*, realizada em gesso (foi concebida para ser temporária), a monumental *Marianne* eleva delicadamente com os dedos da mão direita um pequeno globo, no qual repousa uma águia de asas abertas. O seu significado é claro: a *República* moderna como uma referência à República da antiga Roma. No caso da alegoria do Paço dos Açorianos, a execução é bem mais singela, em cimento modelado sobre alma de ferro, sendo que o globo com a águia repousa na palma da mão de *Marianne*.

Enquanto o artista americano parou por aí, em sua referência à *Iconologia* de Ripa e outros, os artistas ou artífices porto-alegrenses da oficina de Pedro Gustavo Steigleder recorreram ainda mais aos clássicos, ao introduzirem o gato na representação, e mostraram seu conhecimento iconológico ao entenderem a *República* como uma alegoria moderna enquanto um desdobramento da alegoria *Liberdade*, a qual consta em praticamente todas as edições de *Iconologia*, inclusive a primeira edição, descritiva, de 1593. O gato aparece igualmente no dicionário iconográfico de Gravelot e Cochin (1791),⁹ no verbete «Liberté» [Fig. 9]. O significado do animal na alegoria: “não há”, diz Ripa, “animal mais independente e que suporte menos ficar aprisionado” [Fig. 10]. O gato do Paço dos Açorianos, mesmo praticamente escondido no vestido de *Marianne*, está postado serenamente, junto aos pés da figura, passando também uma certa ideia de fidelidade.

Ainda para Jorge Coli, ao exemplificar a influência dos clássicos da iconografia até mesmo nos grandes mestres, o verbete *Liberdade adquirida* de Gravelot & Cochin teria inspirado também *A Liberdade guiando o povo* (Delacroix, 1830), a qual consagra a imagem da mulher combatente, na Revolução de 1830, evento ligado à Revolução de 1789-92. Esta *guerreira* foi a que possivelmente deu maior corporificação à ideia da *Liberdade* como figura feminina com vestes insinuantes e com barrete frígio escarlate.

A ocorrência dessas representações da *República* localizadas ao ar livre em Porto Ale-



FIG.6
Figura alegórica da República, 1794
Antoine-Jean Gros (1771-1835)
Óleo sobre tela, 73 x 61 cm
Museu Nacional de Versailles, Versailles



FIG.7
Folha de Rosto de *Iconologia, ovvero, Descrittione dell’imagini vniuersali cavate dall’antichità et da altri lvogh*, Roma, 1593
Cæsar Ripa (1555-1646)



FIG.8
Verbetes Roma Eterna. In *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa perugino*. Perugia: Stamperia di Piergiorgio Costantini, 1764, vol III, p. 352.



FIG.9
Verbetes Liberté. In *Iconologie. Ou Traité des allégories emblèmes. Ouvrage utile aux artistes, aux amateurs et pouvant servir à l’éducation des jeunes personnes*. Hubert François Gravelot e Charles-Nicolas Cochin, Paris: Chez Le Pan [ca 1791], Tomo III.



FIG.10
Verbetes Liberté. In *Nova Iconologia di Cesare Ripa Perugino*. Padova: Piero Paolo Tozzi, 1618.

gre, como visto, não foi pouca, sendo talvez o caso mais profícuo ocorrido em cidade brasileira. O caso é mais significativo se levarmos em conta que a capital gaúcha à época era uma pequena capital de província, distante do centro das atenções políticas e culturais do país, a qual tinha em sua maior faceta o fornecimento de militares e charque para as guerras brasileiras (disputas fronteiriças entre os impérios ibéricos na América, os conflitos do Império Brasileiro, como as guerras da Cisplatina e Paraguai, e princípio da República, a exemplo da Guerra de Canudos). O sentido do uso relativamente numeroso dessa alegoria em Porto Alegre, certamente, tem muitos significados.

O que se deve destacar é que a presença destas numerosas alegorias da *República*, em Porto Alegre, esteve sob o contexto do surto escultórico ocorrido na cidade, entre 1899 e cerca de 1928, e sob o domínio local de ferrenhos republicanos, os positivistas do Partido Republicano Rio-grandense. Isso demonstra que a importância da força de representação sob a forma escultórica, em locais públicos, foi bem percebida pela sociedade local. Em especial, requereu o esmero dos artistas, os quais recorreram a clássicos então já esquecidos, como forma de elaborar as suas obras alegóricas com fundamentação. O caso do gato é um exemplo e tanto.

1 - Palestra e artigo *Marianne em Porto Alegre: A Alegoria da República ao ar livre (1899-1923)*. 1º Seminário Internacional sobre Arte Público (Buenos Aires, 2009). Anais em CD-ROM: ISBN 978-987-1450-66-4, publicado pelo Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamérica (GEAP-Latinoamérica), Instituto de Teoría e Historia del Arte - Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, octubre de 2011 (p. 8-12).

2 - É possível que haja essa ocorrência, mas em mais de quinze anos de pesquisas sobre a arte pública brasileira, tanto *in loco* (dezenas de cidades) como coletando extensa bibliografia, não encontrei a repetição do caso em tela.

3 - A história completa desse que foi o primeiro monumento comemorativo do Rio Grande do Sul encontra-se em *A Escultura Pública de Porto Alegre - história, contexto e significado*, Porto Alegre: Artfolio, 2004, de autoria do presente autor.

4 - As estátuas constituem-se de três grupos: o central, mais disperso, possui as representações da Justiça (Têmis), da República, o brasão da República Federativa do Brasil e os bustos de José Bonifácio e Deodoro da Fonseca. No grupo junto a Rua Uruguai, encontram-se agrupadas, sob um mesmo pedestal, a Agricultura (Deméter), o Comércio (Hermes) e a Indústria. Junto a Av. Borges de Medeiros, o grupo com a Liberdade, a História (Clio), a Democracia (busto de Péricles) e a Ciência.

5 - DOBERSTEIN, Arnoldo. *Estatuários, catolicismo e gauchismo*. Porto Alegre: EDIPUC-RS, 2002 (p. 63).

6 - *Iconologia* de Cesare Ripa foi concebido como um guia para a análise do simbolismo de ilustrações de livros, uma orientação para os artistas que trabalhavam com temas simbólicos. Ele foi muito influente no séc. XVII e teve uma série de versões, entre as quais: Itália - 1593, 1603, 1611, 1613, 1618, 1625, 1630, 1645, 1764-7; França - 1643 e 1766; Holanda, 1644 e 1699; Alemanha, 1704 e 1760; Inglaterra 1709 e 1779. Conforme o passar do tempo e conforme o editor e colaboradores, *Iconologia* foi sendo bastante alterado, tanto no conteúdo e inclusão/exclusão de verbetes quanto na elaboração das ilustrações.

7 - COLI, Jorge. *A Alegoria da Liberdade*. In: NOVAES, Adauto. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. (p.377-431), p. 383.

8 - *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa perugino*. Perugia: Stamperia di Piergiorgio Costantini, 1764, vol III, verbete *Roma_Eterna*, p. 352.

9 - *Iconologie. Ou Traité des allégories emblèmes. Ouvrage utile aux artistes, aux amateurs et pouvant servir à l’éducation des jeunes personnes*. Hubert François Gravelot e Charles-Nicolas Cochin, Paris: Chez Le Pan [ca 1791], Tomo III.

O JORNALISMO CULTURAL IMPRESSO DIANTE DO VETOR TEMPO NA CONVERGÊNCIA DA MÍDIA

Luciano Alfonso

A certa altura do livro “Sobre a Televisão”, Pierre Bourdieu aborda o comportamento de equipes de redação, umas em relação às outras, quando analisam suas performances diárias. A preocupação latente, diz ele, sempre é com o que “os outros deram e nós não”, destacando o exemplo nas editorias de cultura, pois se um jornal trata de um lançamento literário os outros veículos sentem-se obrigados a comentá-lo “mesmo que o considere nulo ou sem importância, e inversamente. É assim que se fazem os sucessos na mídia...” (BOURDIEU, 1997, p.33). Para o autor francês este jogo acarreta em última instância um “fechamento mental” criando “a circulação circular da informação”. Na continuação do texto, um pouco mais adiante, Bourdieu enfatiza o elo existente entre o pensamento e o tempo (para ele há um elo negativo entre a urgência e o pensamento), ironizando os chamados *fast-thinkers*, pensadores que raciocinam numa velocidade muito particular. São no caso jornalistas que pensam por “idéias feitas”, convencionais, comuns, e onde o problema da recepção não se coloca. A abordagem diz respeito à televisão – mas cabe a outros meios, como o jornal impresso diário com o *fast-food* cultural.

Denunciando esta pressão temporal existente hoje de forma cada vez mais acentuada no jornalismo, o sociólogo Bourdieu é um dos inúmeros autores a colaborar na reflexão sobre o tema. Em maior ou menor grau de abrangência, o jornalismo e seu campo de estudos sempre têm buscado discutir a temporalidade. Este texto retoma a questão no desejo de avançar na compreensão de que momento é este no jornalismo contemporâneo e quais as consequências do presentismo no que diz respeito, principalmente, ao jornalismo cultural impresso diário brasileiro.

É necessária uma reavaliação ou um repensar a noção de presente do jornalismo, em particular nos relatos ou mediações a partir do jornalismo cultural. Tanto pelo momento atual do estabelecimento de novos paradigmas em relação à convergência da mídia como pelas próprias particularidades do veículo jornal neste contexto.

Partindo da premissa que existem referências de quali-

dade específicas para determinada informação noticiosa, é intenção avançar rumo a reflexões sobre as consequências do vetor do tempo, já estudado por tantos e sob vários ângulos, mas em menor proporção na perspectiva do jornalismo cultural.

A observação sobre o tempo adotada segue o mesmo caminho apontado por Franciscato (2009), qual seja, “uma relação social, uma objetivação de práticas e sentidos predominantemente construída a partir de processos sociais institucionais, considerando em particular a mídia, sua atuação na sociedade e sua relação com experiências individuais do tempo”.

Em se tratado do jornalismo cultural há que se ter ainda em mente a ampliação em nossos dias do conceito de cultura, a partir de autores como Williams, onde não se pode ignorar “além das culturas eruditas, popular e de massa, os fenômenos que envolvem e dizem respeito ao homem, quanto aos aspectos ideológicos, religiosos, econômicos, políticos, filosóficos, de sociabilidade, literários, etc., inerentes aos interesses e valores daquela comunidade” (CORDENONSSI, 2010, p. 75).

Assim, o porquê do jornalismo cultural é, antes de tudo, um segmento do campo jornalístico que carrega características singulares, acrescido de um perceptível comprometimento atual da *performance* dos profissionais envolvidos nesta editoria em função do presentismo, levando a perda do contexto dos assuntos em foco, numa simplificação danosa ao receptor. Como possibilidade, pensemos um conhecimento proveniente do espaço do museu e que ganha à sociedade em boa parte através do campo jornalístico. Se como diz Piza (2007), “a cultura está em tudo, é de sua essência misturar assuntos e atravessar linguagens” é necessário compreender e refletir como e em que condições é possível ou não estabelecer seu caráter reflexivo, assim como exercemos como profissão o papel essencial de aproximar o conhecimento de um número maior de pessoas.

A cobertura diária do jornalismo cultural brasileiro impresso evidencia a necessidade de a mesma ser revista, assim como seus processos, principalmente no que diz respeito à contribuição ao leitor em suas narrativas sem reflexão, idênticas de um veículo para o outro e, na maioria

dos casos, extraídas de fontes interessadas como agências de notícias ou assessorias de imprensa.

Podemos também aqui pegar outro caminho e enriquecer nossa reflexão, questionando o quanto jornalismo e museologia estão próximos enquanto campos. Neste sentido, Lima (2007) também lembra Bourdieu, mas desta vez em “A Economia das Trocas Simbólicas”, quando o francês ressalta que o campo do jornalismo, à semelhança de outras áreas do conhecimento como a museologia, situa-se nos chamados “sistemas simbólicos”, onde seus discursos e práticas têm suas especificidades que retratam aspectos da realidade social. Já Cury (2005) destaca que, independente do tipo de museu, todos “são instituições culturais e cultura e comunicação estão imbricadas, tanto que podemos falar em comunicação cultural. O museu formula e comunica sentidos a partir de seu acervo. Esses dois atos, formulação e comunicação, são indissociáveis e, por isso, atribuem a essa instituição o seu papel social”. Também Lima, ao abordar o campo da informação em museus - a partir de estudos relacionados a um projeto permanente do ICOM de pesquisa de termos e conceitos da museologia para as necessidades informacionais da contemporaneidade (ao qual o Brasil foi incluído em 2007) - afirma que

a informação em museus circula e é transmitida em variados espaços e canais tais como, por exemplo: exposições tradicionalmente associadas à imagem ‘museu’ e, também, áreas musealizadas de qualquer natureza nas quais se destacam os denominados ‘visitantes de museu’; bibliotecas, arquivos, centros de documentação/informação (serviços de informação em museus), como também outros meios como bases de dados de coleções, de outros espaços e de temas vinculados aos museus associados aos ‘consultantes’/‘usuários’; edições sobre diversos suportes apresentadas sob formas textuais, imagéticas e sonoras (isoladas ou combinadas). Até o advento da internet, à exceção das edições (em geral relacionadas aos sistemas em rede dos serviços de informação museológica), os exemplos citados tinham acessibilidade limitada à circunstância física dos locais de cunho museológico. Na atualidade, o ambiente internet tornou disponível ações de visitação, consultas, pesquisas e recreação nos sites dos museus.

Ciente destes aspectos relacionais é necessário também estar ciente que para esta reflexão a partir do jornalismo cultural se está adentrando num universo discursivo que tem singularidades como trabalhar com produtos e processos em circulação social; de não só relatar como interpretar e comentar; que estru-

turalmente manifesta-se em relação a valores; onde a noticiabilidade é menos objetiva em si e mais dependente de valores simbólicos, e onde os conflitos quase sempre são velados.

Por estas e outras razões que a “fragmentação do real”, ou melhor, principalmente a descontextualização associada à superficialidade justificada pela atualidade no tempo presente, hoje dominante no jornalismo cultural diário (não se pretende focar aqui jornais especializados ou suplementos culturais), precisa ser repensada objetivando uma produção mais autêntica, mais polissêmica, menos acomodada em função dos processos. A questão não está centrada na cientificidade do conhecimento produzido pelo jornalismo cultural, mas sim nos processos pelos quais ele está submerso na contemporaneidade, sobretudo no tempo e na velocidade de sua produção que o levam a ser menos reflexivo. O foco, assim, passa pelo tempo das narrativas do jornalismo cultural contemporâneo, a partir de uma visão não só iluminista de esclarecimento e educação, mas também mais inclusiva do leitor, lembrando que “o jornalismo, como modo de conhecimento, tem sua força na revelação do fato mesmo, em sua singularidade, incluindo os aspectos forçosamente desprezados pelo modo de conhecimento das diversas ciências” (MEDITSCH, 1997, p. 8).

A reflexão aqui proposta também se justifica na medida em que é sabido que a narrativa jornalística, dotada de técnicas particulares, passa por processos de seleção dos acontecimentos, ordenação do tempo, relações com o poder e interferência da realidade social em que está inserida e, transmutada em notícia, é vital em nossos dias e aparece cada vez mais associada a todo tipo de interesses sociais, reafirmando-se como um vetor direcional.

SOBRE ACELERAÇÃO E TEMPO

Desde o período moderno a questão do tempo é tema dos mais diversos teóricos. Naquele importante momento histórico sempre esteve ligado a ideia de progresso e futuro. Já na atualidade, e no que se tem chamado de pós-modernidade, esta relação mudou e, conforme destaca Guedes (2007, p. 5), é “o momento histórico em que tudo que existe precisa ser pensado a partir de uma perspectiva construcionista, que molda o edifício da realidade social e também a desconstrói em um simples piscar de olhos”.

Para o que se propõe não cabe abordar histórica e exaustivamente o processo teórico onde a temporalidade no jornalismo foi estudada. No entanto, é sabido das importantes contribuições para este tema levantadas, por exemplo, por Robert Park, pelos estudos de *newsmaking*

e, já neste século, proposta como a de Manuel Castells (2001) de uma nova temporalidade ou ausência dela, o chamado tempo intemporal.

Alguns exemplos desta discussão, por outros autores, estão esboçados a seguir. Franciscato ao referir-se aos contornos do jornalismo contemporâneo no livro *A Fabricação do Presente*, enfatiza que

a instantaneidade e a simultaneidade tornam-se experiências temporais concretas em alguns processos sistêmicos e relações sociais. Com isso, o jornalismo, por seu imperativo de produzir relato sobre o tempo presente, é afetado por fluxos de informação, hábitos de leitura e interação social, tendo que redefinir seus modos de atuar socialmente – na verdade, ambos são partes de um processo dinâmico de uma mútua constituição de referências temporais (FRANCISCATO, 2005, p. 165).

Já sobre o tipo de relato que cabe ao profissional de comunicação outra autora diz:

o jornalista vê na realidade o seu valor momentâneo, ainda que esse valor seja delimitado pelos conhecimentos históricos. O relato jornalístico é condicionado pelas transformações do presente; ele se apresenta ao público, portanto, sem a segurança que a posterioridade possibilita. Essas características conferem ao jornalismo o papel de *narrador do presente* (expressão que mantém a ideia de contemporaneidade), embora o produto do trabalho jornalístico não seja necessariamente uma narrativa (BENEDETI, 2009, p. 67).

Seguindo o pensamento de Franciscato e, numa linha de tempo sintética, podemos entender que foi entre outros fatores com o surgimento dos jornais, há três séculos, propiciada uma “noção de temporalidade articulada a referências culturais de um sentido de tempo presente”. Foi por meio da novela na cultura inglesa, por exemplo, que o presente “se tornou um tema legítimo não somente para conversações passageiras, mas para discursos mais sérios, como o literário”. Somaram-se a isto, outros fatores como a passagem da existência de um padrão de tempo uniforme e discussões intelectualizadas sobre qual unidade de tempo deveria mensurar o presente. Na mesma esteira de mudanças no fator temporal das sociedades estão, mais recentemente, inúmeras invenções e situações que vão do telégrafo a internet, passando pelos deslocamentos mundiais.

Ciente de tudo isto, vamos partir da ideia que a notícia é um recorte, uma marcação temporal, o que nos

remete a entender esta atividade jornalística como fonte de uma fragmentação discursiva dos eventos. Franciscato novamente nos auxilia quando diz

Ao se consolidar socialmente, o que a instituição jornalística faz é operar, de um modo particular e inovador, estas ‘pré-condições temporais’ de vivência social, trabalhando em busca de uma convergência própria de recursos, princípios e valores para produzir um objeto (a notícia) apresentado publicamente como a superação deste desencaixe temporal (FRANCISCATO, 2005, p. 100).

No ritmo social contemporâneo, Karam (2005) expõe como a informação é afetada por este “presente”, gerando uma variedade de campos de conhecimento e uma segmentação editorial no caso do jornalismo. Mas que forma tem este presente a que o autor se refere?

O presente possível do jornalismo não pode ser tão denso a ponto de substituir a sociologia, nem tão precário a ponto de ser apenas um breve relato telefônico de dois amigos sobre os acontecimentos da noite anterior de ontem. Embora estejam presentes no presente do jornalismo, caberia a este algo mais: dar um fluxo continuado, claro, inteligível, útil, necessário e desdobrar, a cada dia e a cada momento, o andar humano, num jogo de valores reconhecidos e validados. Ou, pela controvérsia, estabelecer um outro jogo, de contraposições, conflitos, interpretações e proposições contraditórias (KARAM, 2005, p.3).

Por dentro desta discussão perpassa, também, a preocupação de que este sentido temporal versus discurso possamos se descolar da realidade. Trata-se de uma constante no fazer jornalístico. Para nós, no entanto, o que interessa é perceber inevitáveis perdas nas narrativas — no caso do jornalismo cultural — neste processo contemporâneo de novos fluxos de informação e onde

A experiência de atualidade, ao se aproximar dramaticamente da meta da instantaneidade e utilizar o ‘instante’ como ordenador temático, gera uma tensão entre sua real capacidade de relatar o instante e a secundarização do atendimento a outras tarefas fundamentais do jornalismo, como a apuração rigorosa da informação (FRANCISCATO, 2005, p. 165).

Seguindo uma visão marxista, Moretzsohn (2002, p. 12), em *Jornalismo em tempo real: o fetiche da velocidade*, vai buscar argumentos para embasar a reflexão sobre a percepção de

“aceleração do tempo” na própria lógica do capital. Destaca que fatores de ordem religiosa, política e culturais servem para a discussão e entendimento da sociedade moderna e aonde chegamos em termos de temporalidade e fragmentação. Na sociedade contemporânea, enfatiza a autora, a velocidade é um fetiche, no sentido marxista, onde “o produto do trabalho, tão logo assume a forma de mercadoria, passa a ter ‘vida própria’, a valer por si, escondendo a relação social que lhe deu origem”.

Já sobre as narrativas, Moretzsohn encontra em Marcondes Filho respaldo para abordar a fragmentação e desconexão como as notícias são muitas vezes apresentadas. Esta maneira de trabalhar a notícia resultaria, a partir destes autores, num processo ideológico visando domesticar conflitos e alienar consciências, a pretexto de informar, e com isto visto sob o prisma de um papel transformador, o jornal teria uma função nula. E, lembra a autora

a imagem do jornal impresso como o lugar da informação segura, confiável porque checada, contextualizada e resultante da reflexão de repórteres e editores, é no entanto um mito — coerente, porém, com a imagem do jornalista como um militante incansável a serviço da informação (da *verdade*), capaz de, a qualquer momento, chegar à redação aos brados de “parem as máquinas!”, grito-síntese da ideia de subordinação da rotina industrial à força da notícia, tomada como valor supremo e única justificativa para a existência da imprensa (MORETZSOHN, 2002, p. 116).

O sentido de descontinuidade e simultaneidade, segundo a autora, já era visível na metade final do século passado, o que levou a uma espécie de universo fragmentado e um sentido de urgência no qual só existe o presente. No jornalismo isto vai justificar, enfatiza, “o irracionalismo de uma prática profissional que tem diariamente de pedir desculpas por jamais atingir os objetivos a que se propõe, exatamente com o argumento de que “não há tempo” para fazer melhor”.

Esta realidade retratada com lucidez pode ser pensada assim:

Não se trata, porém, simplesmente de revalorizar o potencial analítico do jornalismo impresso, condenando os outros meios à suspeição do “imediatismo” mistificador e sujeito ao erro, como se a superficialidade fosse uma característica da linguagem desses meios: isto seria considerar que, afinal, o jornalismo impresso é o único digno de levar o nome dessa atividade. Seguramente, desde que passou a ter a concorrência do rádio, posteriormente da TV e agora da internet, o jornal impresso deveria as-

sumir como pressuposto o trabalho de análise, deixando a informação imediata a cargo dos meios tecnicamente mais preparados para isso. Mas, para fazer sentido o comentário de que “informar com rapidez não pode ser igual a desinformar”, parece lógico que também os meios sujeitos ao “imediatismo” estejam subordinados ao mesmo compromisso com a precisão (MORETZSOHN, 2002, p. 151).

Trazendo estes argumentos para o foco exclusivo do jornalismo cultural impresso é preciso lembrar que o campo de estudos do jornalismo reafirma constantemente que a realidade da mídia é obviamente seletiva e precisa termos adequados para explicitá-la. Isto, sem deixar de enfatizar que

a mídia curto-circuita os tempos: ao mesmo tempo em que ela é padronizadora do tempo atual — ritma e ordena cronologicamente o cotidiano — ela põe em circulação representações de relações temporais diversas, fazendo emergir outros tempos de outros estratos. São, no mesmo movimento, camadas superpostas e atravessadas. Para tornar os tempos contemporâneos à experiência, a mídia dá visibilidade a tempos não contemporâneos. Daí que a mídia não apenas transporte o tempo; ela engendra relações temporais (ANTUNES, 2007, p. 289).

Assim, diante da fruição do tempo vigente, onde fica ou estaria o dever do “trabalho de análise” do jornalismo no desvendamento do social reivindicado por Moretzsohn?

JORNALISMO CULTURAL DIÁRIO EM XEQUE

Acrescido ao processo vertiginoso de seleção noticiosa, somada a rapidez no fazer profissional dos dias atuais, o jornalismo cultural amplia seu universo de cobertura e tenta fazer uma inserção competente – diante de um mundo culturalmente globalizado, deixando de abordar somente aqueles tradicionais temas culturais como a música, as artes visuais, teatro, cinema e outros, para abarcar um novo leque mais complexo e abrangente de assuntos designados como culturais. Segundo Golin (2009) “é a veiculação de uma ideia genérica de cultura que leva mais em contas as questões do cotidiano e da produção de obras artísticas, estéticas e culturais, ligada à perspectiva das indústrias culturais”.

Frente a esta complexidade social há que se redefinirem as funções do jornalismo impresso e do jornalismo cultural em particular, assim como trazer esta discussão para dentro do campo. O jornal diário é uma das instituições sociais que funciona como referência para constituir aquilo que se entende por tempo. Pelo presentismo como a lógica infor-

mativa, vigente no jornal contemporâneo, somente será notícia aqueles acontecimentos mais recentes. Em tempos de convergência midiática a referência do veículo impresso está sempre em xeque. Já no que diz respeito ao jornalismo cultural é necessária ainda maior atenção, pois se trata de um quadro complexo e pleno de significados mesmo que diante de uma narrativa renovada constantemente pelo seu fluxo acelerado.

Quando se fala em jornalismo cultural é possível situá-lo “em uma zona heterogênea de meios, gêneros e produtos que abordam com propósitos criativos, críticos ou de mera divulgação os campos das artes, das letras, das ciências humanas e sociais, envolvendo a produção, a circulação e o consumo de bens simbólicos”, explica Golin (2010, p.185).

Ao abordar o jornalismo cultural e sua temporalidade, Uribe entende que este recorte estabelecido pelo jornalismo deveria ser diferente do praticado hoje

o jornalismo cultural a que nos propomos é aquele que investiga, busca causas, consequências, antecedentes históricos. É o jornalismo que deixa de lado o óbvio para aprofundar-se nos fatos e em seus protagonistas. O que procura o manejo criativo da linguagem. O que rompe. O que necessita tempo, especialização, consagração, conhecimento, sensibilidade e paixão. O que se compromete com o tema. Aquele que não se ajoelha diante do poder e que busca, antes de dar respostas, criar perguntas (URIBE, 1997 *apud* STRELOW, 2010, p. 2)

A redefinição das funções e de como fazer no contexto contemporâneo o jornalismo impresso e o jornalismo cultural em particular é cada vez mais premente ao campo. Há que se permitir que esta nova realidade em andamento dê novamente ao veículo impresso a possibilidade de ser o espaço de aprofundamento, contextualização e reflexão dos acontecimentos sociais, parece óbvio. No caso do jornalismo cultural vale ressaltar, novamente, a coexistência de textos muito diversos enquanto gêneros. E quando se pensa nas narrativas do jornalismo cultural e temporalidade há que se refletir também sobre tempos diversos nelas presente: tempo de lazer, tempo livre e tempo de trabalho. Isto porque a mediação jornalística tem de buscar atingir o leitor levando em conta todas estas temporalidades.

Se, principalmente, as contingências econômicas das últimas décadas do século passado levaram o jornalismo cultural impresso no Brasil a escolher o caminho mercadológico no enfoque das pautas em detrimento de enfoques outros, o momento é de revisão desta opção. Tanto pelo presente momento histórico que se mostra redefinidor da atuação

do veículo impresso diante dos novos meios de expressão, como também frente ao horizonte ético da profissão, se pensada em termos de responsabilidade social. Desta forma, o jornalismo cultural como um segmento de reflexão pública necessita pensar o leitor do século XXI, aquele que vive num mundo globalizado e é refém da falta de tempo, pois é no jornalismo cultural — que vai além da cobertura noticiosa factual — que “ele encontra na interpretação jornalística os componentes que facilitam a compreensão da complexidade do mundo, cada vez mais dinâmico e cada vez mais inundado de informações” (CORDENONSSI, 2010, p. 73). Fica cada vez mais evidente, por esta dinâmica social existente hoje, que a informação cultural não pode estar refém do agendamento ou de abordagens superficiais somente em virtude de justificativas que passam pelas práticas do dia-a-dia no campo jornalístico ou da globalização que nos cobraria tal tipo de postura.

Para auxiliar na intenção em modificar esta realidade, Gadini (2009) lembra que os produtos, atividades e serviços do campo cultural estão inter-relacionados, havendo uma conexão ou operação, numa sobreposição de interesses diversos. No entanto

o conjunto de relações que integram o campo cultural — na contemporaneidade, cada vez mais interligados à mídia —, portanto se “realimentam” cotidianamente por meio dessas pluridimensionalidades que fazem que os mais diversos setores e subsetores de determinado campo social não sejam compreendidos de forma estática e tampouco independente. Isso, vale lembrar, não autoriza a pensar no outro extremo: de que os produtos, serviços e bens culturais não tenham formas e modos de dizer específicos que os caracterizam num amplo universo de edição, produção e consumo (GADINI, 2009, p. 244).

De acordo com o próprio autor, ao refletir sobre estas questões, o desejo é levantar aspectos que “possibilitem compreender o modo como o jornalismo está bastante associado à perspectiva da crítica”, não somente no jornalismo cultural. Sendo assim é necessário, novamente, abrir brechas na prática cotidiana para este exercício crítico, reflexivo, contornando a padronização dos gostos, o gosto circular e todos os aspectos que dificultam este trabalho.

O que se tem hoje como características principais do jornalismo cultural diário no Brasil, e exaustivamente levantado por Gadini (2009), são estruturas muito próximas que variam de 6 a 16 páginas e que trabalham basicamente com matérias jornalísticas, crítica cultural (em geral um articulista por edição), coluna social, serviço e roteiro, programação

de televisão e variedades. Embora busquem uma perspectiva de informação mais interpretativa, o que é publicado nos cadernos culturais, e que é de conhecimento praticamente de todos, é que expressiva parte do material publicado vem de fontes interessadas como distribuidora de filmes, gravadoras, assessorias de imprensa, etc.

O jornalismo cultural veicula cerca de 50% a 70% das matérias diárias com temas que abordam assuntos locais ou regionais. São pautados eventos, lançamentos ou questões de interesse e abrangência geográfica dos referidos periódicos...

Os principais jornais do eixo Rio de Janeiro-São Paulo veiculam maior número do total das matérias com assuntos locais, oscilando entre 80% a 100% do material jornalístico de casa edição. O restante do material diz respeito a textos traduzidos de jornais estrangeiros, matérias enviadas por assessorias e agências noticiosas, diariamente publicadas pela maioria dos diários brasileiros (GADINI, 2009, p. 199)

Sabendo que este *formato* de jornalismo cultural vem se perpetuando nos jornais diários brasileiros, cabe voltar ao sociólogo Bourdieu (1997, p. 107), quando aborda os mecanismos de sujeição do campo e do próprio jornalista às exigências do mercado e seus reflexos sobre diferentes campos não só da produção cultural. Nesta lógica e nos mecanismos do campo é colocada “toda a prática jornalística sob o signo da velocidade (ou da precipitação) e da renovação permanente”, onde os jornalistas acabam por executar uma “política da simplificação demagógica” de fenômenos complexos.

REFLEXÕES FINAIS

Tendo em mente a ética e a credibilidade que legitimam a relação do jornalista e seu leitor quanto ao rigor e a verdade das informações presentes no texto jornalístico vamos esbarrar em questões, como lembra Antunes (2007), do que é notícia hoje e onde “o acontecimento jornalístico se esparra sobre diferentes temporalidades e tem seu início e fim como pontos de flutuação de operações sujeitas ao contexto sociocultural, à própria dinâmica editorial e às modalidades narrativas” para representá-lo.

Há, então, de se buscar caminhos para acompanhar as mudanças e transformações no mundo. Em outros campos já é visível há algum tempo processos de alteração na forma das narrativas. Historiadores, por exemplo, oferecem novas opções que passam por micro narrativa, a narrativa de frente para trás e as histórias entre mundos público e privado. Ou seja, são pontos de vista múltiplos por vezes para contar uma mesma história e

que podem bem ilustrar caminhos possíveis de trilhar.

No jornalismo cultural impresso, a exceção de suplementos e edições de finais de semana que apresentam uma temporalidade a parte e, embora, aqui não embasado num mapeamento específico de um veículo ou outro, o que se percebe na maioria dos jornais diários brasileiros é um noticiário extremamente restrito a uma cobertura ligada à indústria cultural e seus produtos como filmes, CDs, DVDs, livros, etc. Se é inegável a subordinação da atividade jornalística à indústria cultural há de se enfatizar o papel do jornalismo cultural como um espaço estratégico de acúmulo de capital cultural, diz Cordenonssi, sendo um desafio para o profissional desta área “a necessidade de desenvolver um olhar multiperspectívico, com a adoção de vários estilos textuais e críticas para interpretar, analisar e desconstruir as produções culturais”. Pois

desse modo, quanto mais perspectivas de interpretação forem utilizadas pelo jornalista numa produção cultural, mais abrangente será a leitura que ele proporcionará ao público, com a possibilidade de ampliar o conhecimento do leitor sobre a sociedade e sobre si próprio a partir de conteúdo crítico (CORDENONSSI, 2010, p. 78).

Se por um lado os jornais diários continuam a manter “um patamar mínimo de qualidade”, segundo Piza (2007, p. 116), existe “a necessidade de que o jornalismo cultural brasileiro avance, reconquiste uma qualidade perdida, uma importância mais decisiva na formação das pessoas”. No que corrobora Cordenonssi, quando enfatiza que não basta um bom texto, mas “é preciso ter, além de conteúdo de boa qualidade, abordagem contextualizada, enfoques diferenciados dos assuntos como atrativo e fontes/autores respeitados e credenciados teórica e/ou profissionalmente para analisar/opinar/comentar certos fenômenos a fim de subsidiar o leitor na formação da opinião crítica”. Para que isto ocorra, a revisão da temporalidade deste fazer jornalístico é fundamental, assim como a noção de valor-notícia.

Discussões e trabalhos já realizados apontam para o fato que o jornal não pode ser visto de maneira isolada com as notícias ocorrendo num tempo fechado específico. Além de remeter a concorrência de uma mídia de temporalidades diversas, o jornal diário também perpassa um momento de simultaneidades temporais. O presentismo — que está também no contexto social mais amplo —, no caso do jornalismo e do jornalismo cultural alimenta narrativas circulares que acabam resultando em diferentes histórias que estão inseridas nos acontecimentos.

Fragmentado, subordinado à indústria cultural, inca-

paz de manter uma abordagem veloz diante das alterações tecnológicas da contemporaneidade e comprometido por vezes nos seus parâmetros de valor-notícia, o jornalismo cultural está em xeque. Seguindo a lógica das edições diárias, tem, no entanto, o poder de oferecer ao seu leitor, além daquelas características mais intrínsecas ao meio — mobilidade, ângulos diferentes de um acontecimento, releitura da notícia e outras —, uma mídia crítica, mais reflexiva e aprofundada que tem na credibilidade uma de suas sustentações.

O mundo nos últimos três séculos viveu transformações sociais radicais. Hoje passamos pelo acelerado avanço tecnológico em praticamente todas as áreas. Assim, em tempo de convergência digital, o jornalismo cultural e o jornalismo impresso em geral necessitam buscar novas configurações e posicionamentos frente à sociedade contemporânea.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Elton. *Videntes Imprevidentes*: Temporalidade e modos de construção do sentido de atualidade em jornais impressos diários. UFBA. Salvador, 2007. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre a Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BENEDETI, Carina Andrade. *A Qualidade da Informação Jornalística*. Florianópolis: Insular, 2009.

CORDENONSSI, Ana Maria. *Jornalismo Cultural e Sociabilidade Moderna*: Estudo do caderno Eu & Fim de Semana do Jornal Valor Econômico. Universidade Metodista de São Paulo. São Bernardo do Campo, 2010. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social.

CURY, Marília X. *Comunicação museológica* - Uma perspectiva teórica e metodológica de recepção. USP, 2005. Tese de Doutorado, ECA/USP.

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. *A fabricação do presente*: como o jornalismo reformulou a experiência nas sociedades ocidentais. São Cristóvão: UFS, 2005.

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. *A Temporalidade Múltipla no Webjornalismo*. XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba: Intercom, 2009.

GADINI, Sérgio Luiz. *Interesses cruzados*: A produção da cultura no jornalismo brasileiro. São Paulo: Paulus, 2009.

GOLIN, Cida. Jornalismo cultural: reflexão e prática. In: AZZOLINO, Adriana Pesate, et al. *7 Propostas para o Jornalismo Cultural*: reflexões e experiências. São Paulo: Miró Editorial, 2009.

GOLIN, Everton Cardoso e Cida. Jornalismo e a representação do sistema de produção cultural: mediação e visibilidade. In: BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTO, Valério (org.). *Economia da Arte e da Cultura*. São Paulo: Itaú Cultural,

2010.

GUEDES, Viviane Marques. *Fragments de um discurso*: a narrativa do jornalismo cultural na pós-modernidade. Disponível em www.bocc.ubi.pt. Acesso em 09/03/2011.

KARAM, José Castilhos. *O Presente possível do Jornalismo*. Revista Estudos em Jornalismo e Mídia, Vol. II, Nº 2 – 2º Semestre de 2005, p. 76-81. Florianópolis: UFSC, 2005.

LIMA, Diana F. C - Disponível em: <http://www.cinform.ufba.br/7cinform/soac/papers/adicionais/DianaLima.pdf>. Acessado em outubro de 2013.

MEDITSCH, Eduardo. *O jornalismo é uma forma de conhecimento?* 1997 Disponível em www.bocc.ubi.pt. Acesso em 09/03/2011.

MORETZSOHN, Sylvia. *Jornalismo em tempo real*: o fetiche da velocidade. Rio de Janeiro: Revan, 2002.

PIZA, Daniel. *Jornalismo Cultural*. São Paulo: Contexto, 2007.

URIBE apud STRELOW, Aline. *Jornalismo Cultural*: uma proposta para a formatação da disciplina. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

DA MADEIRA AO METAL: UMA EXPERIÊNCIA CONTEMPORÂNEA DE MUSEU

Nilza Colombo

Nem sempre os museus tiveram as características que possuem hoje. Modificações em seus espaços físicos, em seus acervos e na maneira de gerenciá-los fizeram com que esse tipo de instituição fosse repensada. Muito mais que expor uma obra, os museus contemporâneos¹ desencadeiam experiências que vão além da contemplação. Neste sentido, pode-se afirmar que o acervo, antes exposto em molduras de madeira, agora passa, também, a ser exposto virtualmente, sendo disponibilizado através de “caixas metálicas”. O questionamento que se estabelece frente à realidade virtual é a relevância deste fato em relação às funções que os museus contemporâneos devem cumprir.

A interação entre público e museu, neste início de século, busca a construção e consolidação de conhecimento e informação através de modalidades diversas de acesso a tais instituições. Nessa linha, utilizam tecnologias que resultam no êxito do cumprimento das funções norteadoras dos museus – conservar, expor e educar – que promovam a instituição através de recursos virtuais, tais como: websites, catálogos digitais e dispositivos para *smartphones*. Dessa forma, oferecem ao público novas experiências museais.

O MUSEU CONTEMPORÂNEO E A QUESTÃO VIRTUAL

O mundo atual está imerso na questão virtual e os museus contemporâneos buscam desenvolvimento neste espaço. De acordo com Oliveira,

[...] a relação dos museus com o público vem passando também por profunda transformação, em decorrência de sua inserção nos circuitos da internet. Seus sites não só incentivam visitas virtuais, mas também redefinem a lógica do consumo de seus acervos.²

Paralelamente a este fato, os museus contemporâneos possuem funções. Aquino ensina que um “trípé define o museu – conservar, expor e educar”.³ Para cumprir esses objetivos, os museus contemporâneos buscam maneiras alternati-

vas de se conectarem a novos públicos. Essa conexão pode se dar em muitas esferas, uma delas é a virtual, sendo necessária a compreensão de suas implicações com as funções museais.

A conectividade potencializa a função educativa do museu contemporâneo, a partir dos meios virtuais, onde as informações são propagadas com mais eficácia, tendo em vista que a velocidade é um elemento preponderante nas relações de comunicação. Isso vai ao encontro do que diz Lévy, quando afirma que “a informação digitalizada pode ser processada automaticamente, com grau de precisão quase absoluto, muito rapidamente e em grande escala quantitativa”.⁴ Ou seja, o fato de o museu estar integrado às redes sociais propaga de maneira muito atual os eventos que lá ocorrem, assim como possibilita conhecer o perfil de seus usuários. Mesmo em outro continente, é possível receber atualizações e aprofundar conhecimentos sobre o acervo de qualquer museu contemporâneo, visto que “quanto mais as informações se acumulam, circulam e se proliferam, melhor são exploradas (ascensão virtual) e mais cresce a variedade de objetos e lugares físicos com os quais estamos em contato (ascensão do atual)”.⁵ Soma-se o fato de que as redes sociais ganharam conotação popular, o que pode gerar uma maior propagação de conhecimento e informação. Para Santaella “Com a explosão das redes sociais da internet (RSIs), do pensamento dos teóricos, as redes passaram também a penetrar por todas as fibras do cotidiano”.⁶

Essa relação entre usuários e redes sociais cria um espaço para a exposição das obras virtualmente, uma vez que os *smartphones* possibilitam o envio de imagens. A exposição virtual do acervo cria novas alternativas de contato entre obra e visitante e com isso a função educacional se dá em um patamar diferenciado. Conforme afirma Castilla,

El museo actual no se ciñe a los límites de su propio espacio físico, el edificio que ocupa, sino que por medio de la utilización de diversas tecnologías su rol de difusor de información lo puede cumplir también de manera virtual.⁷

A partir de um frequentador do museu que utilize os meios virtuais para a divulgação das obras expostas, cria-se um público virtual que opina, manifesta-se e é capaz de ações que levem à conservação do acervo.

Além das questões informativas que o mundo virtual oferece, acrescenta-se o fato de que, através deste meio, o usuário pode buscar alternativas para experimentar novas sensações. A utilização de celulares em museus pode ir além do ato de fotografar. O frequentador da exposição pode estar sozinho, porém, através do mundo virtual, pode gerar uma conectividade de informações que o leva a outra experiência museal, a visita em rede. Com os *smartphones* a obra de arte pode chegar ao conhecimento de um número maior de usuários, além de poder ser amplamente comentada através das redes sociais. Santaella afirma esta possibilidade de conexão:

Um espaço que não apenas traz, a qualquer indivíduo situado em um terminal de computador, fluxos ininteruptos e potencialmente infinitos de informação, mas também lhe permite comunicar-se com qualquer outro indivíduo em qualquer outro ponto da esfera terrestre.⁸

Através das redes sociais, essa amplitude de possibilidade de comunicação faz com que o conteúdo museal extravase o espaço físico da instituição em si. Esta situação estende-se também a diversidade de público.

Ao contrário do que se possa pensar sobre uma possível banalização do acervo quando disponível virtualmente, essa tecnologia em realidade auxilia no cumprimento das funções do museu contemporâneo, despertando o interesse por novas sensações nos usuários. O compartilhamento de atividades, programação e acervo dos museus em meios virtuais transporta o público a novas possibilidades de interação entre o acervo e outros públicos. Expor o acervo em “caixas metálicas” é levar o museu a experiências nunca antes pensadas nos primeiros gabinetes de experimentação.

1 - Por museu contemporâneo entende-se a instituição que busca suprir as necessidades de exposição, conservação e educação do patrimônio.

2 - OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cultura é Patrimônio*. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

3 - AQUINO, Ricardo. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea: da coleção à criação. In: *MUSAS – Revista Brasileira de Museus e Museologia*. Rio de Janeiro, n. 3, 2007, p. 50-59.

4 - LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução Carlos Irineu da Costa. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

5 - Idem.

6 - SANTAELLA, Lucia. *Redes Sociais Digitais. A cognição conectiva do Twitter* São Paulo: Paulus, 2010. 3ª reimpressão, 2012.

7 - CASTILLA, Américo. Una política Cultural para los Museos en la Argentina. In: NASCIMENTO JR, José do.; CHAGAS, Mário de Souza (orgs.). *Ibermuseus 2 Reflexões e Comunicações*. Brasília, DF: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico

Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2008, p. 29-45.

8 - SANTAELLA, Lucia. *Linguagens Líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2011.

A CURADORIA DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA EMERGENTE NO CONTEXTO MUSEOLÓGICO

Ana Zavadil

A curadoria de produção artística emergente no contexto museológico abre múltiplas questões para debates, em que podemos salientar duas como pontos importantes a ressaltar. A primeira, diz respeito ao papel legitimador do museu em relação à jovem produção; a segunda aponta o papel histórico do museu no sentido de reescrever a história da arte constantemente e assim construir uma história da arte alternativa àquela institucionalizada, geralmente renovada a cada década.

O projeto *Entre: Curadoria A-Z*, que culminou com o lançamento de um livro e exposição, no ano de 2013, realizada no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul-MAC/RS, buscou colaborar de forma significativa para esta atualização de fatos históricos. O mapeamento da mais recente produção de arte no estado do Rio Grande do Sul trouxe 87 nomes de jovens artistas que estão produzindo do final do século XX até os dias de hoje, ou seja, 13 anos de produção intensa. A pesquisa foi realizada em âmbito regional e teve por objetivo elencar os principais nomes da jovem produção artística da virada do século, na cidade de Porto Alegre. Algumas incursões pelo interior do estado permitiram listar alguns nomes de artistas que vêm se destacando de outras regiões.

Neste ato de pesquisar obras exemplares e relevantes do período em questão, somaram-se ao resultado dados importantes em relação às tendências da arte contemporânea indicando os caminhos e atitudes desta nova geração, cujas inclinações estéticas suscitaram novas maneiras de pensar, sentir e fazer arte. O que esta geração assinala é que a arte é um conceito em mutação e que, na sua inquietude, reflete o mundo contemporâneo em suas mazelas, cada vez mais intrincado, com excessos de toda ordem, principalmente de informações e de imagens.

O percurso desses artistas foi acompanhado em ateliês, salões, exposições, portfólios e entrevistas e por meio das curadorias realizadas, buscando priorizar as novas promessas que vinham surgindo, pois a pesquisa foi realizada no tempo presente de onde falo, vivencio e observo as transformações que vão ocorrendo no campo das artes visuais.

Esta pesquisa torna-se geradora de conhecimento e im-

portância histórica, na medida em que, os dados levantados formam um corpo teórico sobre este período recente da nossa história da arte.

O resultado dessa pesquisa levou a conclusões sobre o rumo que a arte contemporânea seguiu neste período de tempo, em que podemos citar alguns exemplos: o vídeo e a fotografia tornaram-se meios de expressão muito utilizados; uma grande parte dos artistas pesquisados usa mais de uma linguagem em suas poéticas, quer sejam como resultado final ou processo operatório; os conceitos discutidos ou revelados nas obras, dentre eles: apropriação, narrativas, texto ou palavras como corpo da obra, autobiografia, o corpo, tempo e memória, a cidade e o cotidiano. A originalidade na apresentação dos trabalhos em montagens e suportes inusitados, nos propiciou diagnosticar que esta geração, a primeira a ter influência direta da Internet, das redes sociais, da tecnologia e de toda a sorte de aparatos técnicos trouxe questionamentos e inovações na mesma velocidade vertiginosa em que a comunicação chega até nós. O projeto significa:

‘Entre’, significa a possibilidade de um olhar sobre a produção dessa geração da virada do século, e também, um convite a entrar em seus universos particulares. Esse mapeamento inédito porque recente e necessário porque apresenta essa geração que se organiza e cresce em um recorte de tempo específico, propõe um entendimento sobre o momento atual da arte, permeado de transversalidades, em que esses artistas foram os primeiros a receber e a passar à sua produção as influências da internet e da velocidade da informação. (ZAVADIL, 2013, p.8)

Os critérios para esta seleção de obras veio da importância de suas abordagens dentro de características inovadoras, em que a excelência técnica e o potencial estético já indicavam caminhos marcantes dessa produção. A característica da desmaterialização nas artes visuais se expande para além dos limites das técnicas consideradas tradicionais, seja através dos materiais ou dos suportes. Este

afastamento cada vez maior da tradição deu origem a uma diversidade incomparável de práticas artísticas. O conceito tradicional de autor foi contestado, ao mesmo tempo em que o surgimento de uma estética aberta e plural veio em decorrência da globalização e da velocidade da comunicação. A arte tecnológica surge e acompanha essa geração. Ao cabo da primeira década do século XXI a arte contemporânea significa mudanças e ruptura de limites. A pluralidade diz respeito a não estar limitado a uma única definição. Tendo em vista todos esses aspectos, foram considerados os trabalhos mais relevantes e marcantes dessa atual produção para fazerem parte desta publicação.

Paralelamente, o museu como instância de sacralização da produção simbólica se ajusta aos novos conteúdos artísticos sejam eles objetos ou eventos, ou situações que causem discussões a respeito de sua legitimação como arte. No caso da exposição *Entre: Curadoria A-Z* o museu abriga esta produção recente em exposição e recebe em doação as obras para o seu acervo na quase totalidade do número de participantes, ou seja, 87 artistas. O museu cumpre o seu papel de fomentador da arte atual e legitimador dessa produção e inscreve na nossa história da arte estes nomes, através de suas obras que apontam para as novas tendências da arte contemporânea de nosso estado. A exposição, mais do que pensar e exibir a arte contemporânea, se reveste de um conteúdo mais abrangente em que as condições estéticas, conceituais e filosóficas perpassam os objetos. A produção de significado neste contexto coletivo e museológico vem ao encontro do desejo de mostrar a multiplicidade de escolhas artísticas que pontuam as novas relações entre a arte e o museu. A construção de um espaço aberto à criação, à pesquisa e à crítica fez com que o MAC/RS, ao receber esta novíssima produção e ao abrigá-la permanentemente, passasse a ser desafiado pela arte e tomado para si a importância de colecionar a arte contemporânea feita agora.

A multiplicidade artística e curatorial se cruzam neste projeto e trazem reflexões acerca do que seja curadoria em um contexto museológico em pleno século XXI. O papel da exposição como produção de conhecimento e plataforma crítica em relação à legitimação das narrativas sobre a historiografia da arte encontra no museu o seu aliado mais importante, pois ao mesmo tempo em que ele exibe as novas proposições, reconhece a sua importância e guarda, garantindo a memória da arte de nossos dias. O museu é o lugar da memória por excelência, pois ao conservar uma coleção de obras está preservando a herança cultural e estética do passado e guardando o presente está protegendo nossa memória em relação ao futuro.

REFERÊNCIAS

ZAVADIL, Ana. *Entre: Curadoria A-Z*, Porto Alegre: Publicatto Editora, 2013.

CURADORIA OLFATÓRIA: CONSIDERANDO OUTROS SENTIDOS ALÉM DA VISÃO NA ADMINISTRAÇÃO DE INSTITUIÇÕES MUSEOLÓGICAS

Gaudêncio Fidelis

Museus são o território por excelência do olhar. Eles se tornaram não só o centro da construção epistemológica da arte, mas igualmente da hegemonia da visão, deixando pouco ou quase nenhum espaço de intervenção para a experiência de qualquer um dos outros sentidos, o olfato entre eles. Podemos identificar o completo domínio ocularcentrista no estabelecimento das premissas do cânone ocidental, reprimindo consideravelmente qualquer manifestação artística que não estivesse fundamentada no olhar. O olho, centro de articulação do pensamento na constituição artística, tornou-se, assim, o dispositivo articulador da percepção, gravitando em torno dele toda a experiência criativa e tornando-se assim o centro geracional da arte. Instituições museológicas fundaram seu conhecimento naquele que viria a se tornar o sentido dominante, provocando a alienação de todos os outros e prevenindo a consciência de qualquer mudança de orientação que fosse capaz de subverter a lógica ocularcentrista. Instituições que desejam provocar transformações em sua estrutura política e ideológica devem levar em consideração o ingresso de outros sentidos na construção de uma estratégia de gerenciamento de seus programas.

Podemos considerar que o atual regime ocularcentrista encontra-se grandemente esgotado e novas alternativas precisam ser abertas para pensar e estabelecer programas que se abram democraticamente para outras produções até então alijadas dos museus ou de qualquer consideração de seus projetos. Nesse processo, um dos sentidos que mostra-se instrumental para produzir uma virada epistemológica no centro do aparato museológico é o olfato. O cheiro foi banido do espaço de exposições da modernidade, com sua obsessão pela assepsia e sua incontestável inclinação para um espaço minimalista, sem qualquer interferência da cor, cheiro, luz natural, som ou outros elementos que pudessem introduzir naquele espaço a presença, ou pelo menos, a impressão da presença do Outro.

De certa forma é preciso abandonar aquilo que eu chamaria de o “regime da ocularidade”, para possibilitar a abertura de um vasto universo de abordagem artística na área de curadoria que pode possibilitar exposições que explorem

novos territórios no âmbito da inclusividade, na verificação contínua da ideologia do aparato museológico e na desconstrução das premissas de formação canônica. Inclusive, ao possibilitar a reavaliação do próprio olhar como determinante na constituição da arte ocidental, o cheiro como plataforma demonstra um enorme potencial para refletir acerca de outros modelos curatoriais já existentes, e questionar o grau de intervenção política destes quando de sua realização.

Na administração de instituições museológicas é preciso, portanto, colocar em perspectiva outros sentidos que não somente aquele da visão. Para o estabelecimento de uma política olfatória em curadoria, é preciso levar em consideração os procedimentos de estabelecimento de seus projetos e investigar como eles podem ser articulados tendo como perspectiva a vontade específica que os define como baseados em um programa olfatório. Em um universo de pouca nitidez e muitas similaridades, a vasta maioria dessas escolhas baseia-se ainda no sentido privilegiado da visão. Uma abordagem teórica da curadoria implica, portanto, em definir parâmetros através dos quais possamos delimitar um espaço de reflexão em torno de procedimentos curatoriais e o papel que eles desempenham no mundo contemporâneo, assim como a articulação das definições que estabelecem o procedimento curatorial como um todo, incluindo arbitramento, escolha e subsequente disposição e circulação do objeto artístico.

Desde a modernidade o cheiro vem sendo relegado ao ponto mais baixo da hierarquia epistemológica e por esta razão tornou-se, por assim dizer, um sentido subalterno. Podemos considerar, no contexto artístico, os outros sentidos que não o da visão (olfato, audição, tato e paladar) como “funcionais”, uma vez que não foram ainda problematizados conceitualmente na mesma intensidade que o olhar. Além do olhar, o olfato é aquele que oferece a possibilidade de considerável problematização. Talvez em um futuro breve, com o progressivo aumento de exposições mais inclusivas e engajadas conceitualmente com a extensão das implicações do olhar na formação do cânone da arte ocidental, venhamos a ter uma exploração maior dos outros sentidos em platafor-

mas curatoriais. Por enquanto, ainda caminhamos a passos lentos nesse processo. Entretanto, a adoção do olfato como uma plataforma conceitual a ser desenvolvida na área de curadoria implicaria em uma inclusão dos outros sentidos como forma de reflexão crítica de projetos de exposições.

Todo e qualquer procedimento de escolha em curadoria tem como objetivo final o estabelecimento de um conjunto de obras com o intuito de exibi-las. A consciência desse fato, ainda que se mostre banal, é indispensável para entendermos os procedimentos como resultado de uma reflexão *a priori* acerca de um tema, assunto ou conceito, e não como simplesmente rotineiros em relação a uma economia política das rotinas da curadoria. O estabelecimento dessa política é igualmente importante para a redefinição dos parâmetros epistemológicos da disciplina e para a sua contínua renovação.

Em se tratando de uma plataforma de reflexão olfatória em curadoria, a definição de uma política dos procedimentos mostra-se ainda mais imperativa. O estabelecimento de parâmetros considerados relevantes para a caracterização de procedimentos de escolha torna-se fundamental para redefinir a especificidade de modelos curatoriais que tenham relação com uma perspectiva olfatória sem incorrer apenas em uma disposição excêntrica dos parâmetros de escolha. Para tanto, podemos considerar que seja necessário apenas determinado interesse pelas questões relativas ao olfato, ou que estas estejam relacionadas a formas interpretativas através das quais o sentido do olfato esteja em questão. Assim, é preciso constituir uma cartografia das disposições olfatórias em exposições capaz de tornar visíveis as possibilidades de escolha no âmbito de uma curadoria olfatória.

Uma cartografia do olfato na área de curadoria seria constituída, assim, pela localização das relações topográficas entre o cheiro e as proposições conceituais que configuram e alteram as escolhas curatoriais através de exposições conforme o campo de realização da experiência estética. Essa cartografia envolve a realização de uma experiência de considerável efeito programático, que seja capaz de conduzir a experiência para outra instância de profusão, que considere a relevância do campo produtivo da curadoria como modo de estabelecer uma trajetória de experiências dos sentidos com vistas à sua utilização em projetos curatoriais. É justamente por meio dessa nova cartografia que a possibilidade de redimensionamento de obras em um contexto diferenciado reveste-se de possibilidade material, viabilizando ao mesmo tempo a constituição de um campo conceitual factível para a realização de novos projetos de exposições.

Não muito tempo atrás, parecia não haver sentido em refletir sobre o cheiro como um dispositivo problematizador na área de curadoria em um momento no qual a ocularidade

era tida não só como dominante, mas aparentemente como a única via de abordagem da obra da produção artística – em parte porque não estávamos preparados para tão sofisticada investida no território das exposições, mas também em virtude do fato de que a resistência ao regime da ocularidade precisava ser rompida de alguma forma. A quebra da dominância (e, de certo modo, da hierarquia) ocular só ocorreria a partir do posterior questionamento de diversas premissas de abordagem crítica empreendidas na esfera institucional. Mesmo assim, refletir sobre o cheiro e sobre a condição pela qual este foi suprimido do espaço de exposições só se mostraria possível depois que a introdução pela via de reflexão ocular mostrou-se esgotada em sua limitada perspectiva de introdução do espectador no território da produção ocidental.

Uma vez que o regime da ocularidade se estabeleceu a partir da exclusão progressiva dos outros sentidos do território da arte, a dimensão operacional desses sentidos foi também drasticamente suprimida. Somente uma abordagem baseada na identificação dos pressupostos articuladores da lógica dos outros sentidos, relegados até então a um segundo plano, será capaz de revitalizar o espaço conceitual da curadoria para um novo patamar de experiência – mais rico e socialmente mais dinâmico. A ampliação de novas estratégias curatoriais, através da abordagem de outros sentidos, representa uma abertura significativa em direção a um espaço de reflexão que seja capaz de ampliar consideravelmente o campo de atuação da curadoria para um universo mais inclusivo. Refletir sobre a ausência do cheiro e sobre as razões pelas quais a história da arte – e, subsequentemente, a crítica e a curadoria – reprimiram vários de seus aspectos mais relevantes do universo da arte e da cultura é uma necessidade contemporânea, sobretudo em um momento em que a disciplina avança notavelmente para novos campos de abordagem conceitual.

BIBLIOGRAFIA

ACKERMAN, Diane. *A Natural History of the Senses*. New York: Chapman, 1990.

ALTMAN, Lawrence K. 2 *Americans Win Nobel for Demystifying Sense of Smell*. The New York Times, October 4 (2004).

AMOORE, John. E. *Specific Anosmia: A Clue to the Olfactory Code*. Nature, vol. 214, p. 1095, 1967.

ARISTOTELES. *On Sense and Sensible Objects*. Tradução de W. S. Hett. Cambridge: Harvard University Press, 1957.

_____. *On the Soul - Parva Naturalia on Breath*. Editado e traduzido por W. S.

Hett, LCL. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1936.

BAKER, A. F. *The Significance of Smell: Some Speculations on the Phenomenology of Olfaction*. Sci. J. Roy. Sci. 5, p. 84-51 (1935).

BEDICHET, Roy. *The Sense of Smell*. London: Michal Joseph, 1960.

BLODGETT, Bonnie. *Remembering Smell*. Boston e New York, 2010.

CAMPORESI, P. *The Anatomy of the Senses*. Tradução de A. Cameron. Cambridge: Polity Press, 1994).

CARR, Donald E. *The Forgotten Senses*. Garden City, New York: Doubleday, 1972.

CLASSEN, Constance, David Howes e Anthony Synnott. *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures*. London: Routledge, 1993.

_____. *Aroma: The Cultural History of Smell*. London: Routledge, 1994.

_____. The Odor of the Other: Olfactory Codes and Cultural Categories. In: *Worlds of Sense. Exploring the Senses in History and Across Cultures*. London: Routledge, 1993, p. 79-105.

CORBIN, Alain. *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1986.

CROWTHER, B. *How Does it Smell?* The New York Times, 28 February, Section 2:9 (1960).

DROBNICK, Jim. *The Smell Culture Reader*. Oxford e New York: Berg, 2006.

EICH, J. E. *Fragrances as Cues for Remembering Words*. Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior, 17, 103-111 (1978).

ENGEN, T. *The Reception of Odors*. New York: Academic Press, 1982.

FABIAN, Maria Chiara. *Naso d'autore.: L'odorato nella cultura e nella storia letteraria italiana*. Ravela: Longo Editore. 2012.

FIDELIS, Gaudêncio. Cromoanosmia museológica: cores intensas, tintas sem cheiro. In: *Cromomuseu: Pós-Pictorialismo no Contexto Museológico*, catálogo da exposição, curadoria de Gaudêncio Fidelis. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2013, p. 49-52.

GENDERS, Roy. *A History of Scent*. London: Hamish Hamilton, 1972.

GRAY, Richard T. The Dialectic of 'Enscenment': Patrick Süskind's Perfume as Critical History of Enlightenment Culture. In: *The Smell Culture Reader*. Jim Drobnick (Ed.). Oxford e New York: Berg, 2006), p. 235-253.

HARVEY, Susan Ashbrook. *Scenting Salvation*. Berkeley e London: University of California Press, 2006.

HERKENHOFF, Paulo. *Poética da Percepção: Questões de Fenomenologia na Arte Brasileira*. Catálogo da exposição, São Paulo, 2007-2008.

_____. Pun e Cuspe no Museu. In: *Já! Emergências Contemporâneas*.

Orlando Maneschy e Ana Paula Feliciano de Camargo Lima (org.). Pará: Editora Universitária – UFPA, 2009, p. 201.

JONES, Caroline A. *Eysight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*. Chicago e London: The University of Chicago Press, 2005.

_____. (Ed.). *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 2006.

LAIRD, D. A. *What Can you do With your Nose?* Scientific Monthly, 41, 126-130.

MILLEN, James Knox. *Your Nose Knows*. Los Angeles: The Cunningham Press, 1960.

MÖNTMANN, Nina (Ed.). *Art and Institutions: Current Conflicts, Critics and Collaborations*. London: Black Dog Publishing, 2006.

MORAIS, Frederico. Gosto Deste Cheiro de Pintura. In: *3x4 Grandes Formatos*, catálogo da exposição, Centro Empresarial Rio, 1 de setembro a 2 de outubro de 1983, p. 8.

_____. *Entre a Mancha e a Figura*. Museu de arte Moderna do Rio de Janeiro, 16 de setembro a 10 de outubro de 1982, catálogo da exposição, não paginado.

O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco: A Ideologia do Espaço da Arte*. Tradução de Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SMITH, Mark M. *Sensing the Past: Seeing, Hearing, Smelling, Tasting and Touching in History*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2008.

SÜSKIND, Patrick. *O Perfume: História de Um Assassino*. Tradução de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Editora Record, 1985.

WATSON, Lyall. *Jacobson's Organ and the Remarkable Nature of Smell*. New York, A Plume Book, 2001.

ZOEST, Rob von. *Generators of Culture: The Museum as a Stage*. Amsterdam, AHA Books, 1989.

GÊNERO COMO ABALO DECISIVO NA NARRATIVA ÚNICA DA HISTÓRIA DA ARTE TRADICIONAL

Igor Simões

O presente texto pretende de maneira breve trazer alguns dos inúmeros temas que emergem quando se pretende abordar as relações entre a obra de artistas mulheres e histórias da arte. Em especial, refere-se a entrada em cena das discussões de gênero como forma de construir cisões na narrativa tradicional da história da arte. Aqui reúnem-se apontamentos já realizados por mim, em pesquisas anteriores e atuais. Desde a conclusão de minha dissertação de mestrado em 2008, tenho me interessado pelas narrativas que ficaram silenciadas na história da arte até, pelo menos, a segunda metade do século XX.

Parto da compreensão da história da arte como um saber moderno. Como uma criação plasmada na modernidade, e que tem como ponto de inflexão a publicação por Johan Winckelmann, do seu “História da Arte entre os Antigos”, em 1764. Como reforça Didi-Huberman:

Winckelmann inventou a história da arte [...] Entenda-se a história da arte no sentido moderno da palavra “história”. História da arte como proveniente dessa era das luzes e, logo depois, da era dos grandes sistemas - em primeiro lugar o hegelianismo - e das ciências positivas. (2013, p.13)

Assim, penso ser coerente afirmar que a construção da história da arte, moderna e centrada na figura de saber do sujeito masculino, tenderia a excluir da sua narrativa a produção daqueles que não são o sujeito. Sim, pois o sujeito - outra criação moderna - que pretendia ser universal, na verdade foi mais uma invenção localizada em um tempo, um espaço e um contexto cultural, social e de gênero. A este tipo de sujeito e sua relação com a história refere-se Foucault:

A história contínua é o correlato indispensável à função fundadora do sujeito: a garantia de que tudo que lhe escapou poderá ser devolvido; a certeza de que o tempo nada dispersará sem reconstituí-lo em uma unidade recomposta; a promessa de que o sujeito poderá um dia

- sob a forma da consciência histórica -, se apropriar, novamente, de todas essas coisas mantidas a distância pela diferença, restaurar seu domínio sobre elas e encontrar o que pode chamar de sua morada. (2007, p.14).

São justamente aquelas/es grupos que estavam excluídos do modelo de sujeito moderno que estilhaçaram a noção do sujeito, do centramento, e nos lançaram em outro tempo. Estes grupos levantaram-se na defesa não só do respeito às suas identidades como na luta pelos seus direitos políticos ensejando a construção de novas narrativas que pudessem dar conta da sua participação nos fatos políticos, econômicos, sociais e culturais do ocidente.

O ABALO DO FEMINISMO

Um dos principais assaltos à estabilidade dos estatutos tradicionais da disciplina de história da arte surge com as feministas. O mesmo movimento de descentramento pode ser percebido nos questionamentos de artistas negros, artistas latinos e outros que vieram problematizar a sua história na arte diante da anterior, estabelecida como narrativa universal e única. Mas não se esgotam neste aspecto aquilo que podemos chamar de crise na noção da história da arte como disciplina. O próprio alargamento da noção de arte, que vem desde a segunda metade do século XX se ampliando para modalidades de práticas até então impensáveis como a performance, o hibridismo, a intervenção urbana, a efemeridade, o questionamento das noções de autoria e estilo, entre outras, exige um diálogo mais amplo da disciplina com outras áreas do saber. Como confirma Machado (2008), estes questionamentos se estendem até a linguagem do campo artístico, que exige novas terminologias para compreender e validar a produção específica de países e grupos que até então não forjavam os termos construídos na vida europeia da disciplina.

Uma entrada possível na compreensão destes debates é o ensaio inaugural de Linda Nochlin (1989), que questiona: “Por que não existiram grandes artistas mulheres?”. Se-

guindo as implicações propostas na pergunta ela segue suas proposições demonstrando as construções da arte e as condições históricas que denotam uma invisibilidade à produção artística feminina. Nochlin estremece o tido como sólido território da arte e sua história e propõe a reformulação das perguntas clássicas da história da arte e o próprio estatuto desta disciplina. Os desdobramentos do trabalho reverberaram em investigações que visavam destacar e fazer surgir histórias de mulheres artistas e também ensaios que entrelaçavam as posições da autora a postulados psicológicos, sugerindo entraves colocados pela formação do ego e colocando este em pé de igualdade com os condicionantes externos.

Segundo Heartney (2002), é na década de 1980 que autoras como Rozsika Parker e Griselda Pollock vão apontar para as regras do jogo: as implicâncias da linguagem e sua inserção na construção das noções de arte. Localizam a linguagem que refere a arte e sua inserção em noções generificadas, como *masterpiece* (sufixo master) que refere à *mestre* em inglês e para a naturalização destes papéis apagando suas contingências. A linguagem aporta ainda na arte ocidental noções naturalizadas sobre o talento como atribuições masculinas. A própria noção romântica do artista como “gênio”, tão sedimentada até os dias de hoje, demonstra o uso de um termo que não encontra correspondência na sua expressão no feminino. O Gênio e sua narrativa constituinte de indivíduo que possui um talento inato, que se desenvolve ao longo da vida, historicamente está relacionado a uma acepção de sujeito e, logo, de um indivíduo masculino. Assim, não poderia surgir uma mulher que ocupasse essa posição.

Belidson Dias (2005), também cita os movimentos das práticas feministas em relação à arte, seu ensino e produção, colocando-nos a década de 1970 como um período de resgate da mulher artista na história da arte marcada por uma revisão da presença/ausência das mulheres artistas e uma exploração daquelas que seriam as características básicas da sensibilidade estética feminina que se distinguira dos padrões masculinos que operavam no Ocidente. Cita ainda restrições de algumas artistas a formas tradicionais de arte, como a pintura e a escultura. Novas mídias, em especial a fotografia e o vídeo, passam a fazer parte das produções das mulheres artistas e performances e trabalhos que privilegiam a efemeridade também ganham destaque, tendo no suporte fotográfico o principal meio de registro de suas criações, conforme DIAS (2005).

Logo em seguida, para o autor, a questão centra-se na promoção da igualdade de gêneros, criando um problema situado na falta de critérios de julgamento e distinção para as obras em termos de qualidade estética e artística, uma vez que todas as representações realizadas por mulheres eram

vistas como excelentes.

Um deslocamento indispensável se produz após a demonstração de que os cânones da arte não reconheciam e nem valorizavam a arte das mulheres, demonstrando a fragilidade das estruturas da ciência e da própria linguagem diante da sua inclusão. Segundo Dias (2005), as feministas vêm trabalhando desde a década de 1980 no sentido de desconstruir as disciplinas acadêmicas tradicionais para revelar como estas funcionam no reforço à condição do homem como centro, em detrimento de todas as outras minorias de gênero e sexualidade. Trabalhos como os das Guerrilla Girls, na metade da década de 1980 e começo da década de 1990, consistiram em questionar o sistema das artes, suas formulações, os espaços para a visibilidade das suas produções e das suas argumentações críticas. As distinções usuais entre arte e artesanato, a universalidade da experiência masculina e sua centralidade também passam a ser questionadas.

Tanto na crítica, na história da arte e na produção poética, é possível acompanhar as mudanças teóricas que acompanharam o trajeto das discussões do feminismo de maneira geral, marcadas por um primeiro momento em que vigoraram noções de essencialidade na produção de mulheres artistas, um quadro posterior que pretende indicar a construção social derivada pelos aspectos econômicos, a ênfase na linguagem e as contribuições de Lacan e a tentativa de revisão das posições institucionais e epistemológicas do campo da arte em relação ao tema.

Já não se trata, portanto, de nos dias atuais evocar uma sensibilidade feminina que estaria inerente na sua produção pela sua condição de mulher e, sim, enfatizar como a produção de mulheres artistas se situa institucionalmente no campo da arte. No entanto, só se torna possível essa abordagem quando se parte de uma tentativa de desatar os complexos fios que unem poder, hierarquização e posicionamento cultural a partir de categorias de gênero. Não há dúvidas de que no século XXI um número cada vez maior de mulheres artistas tem espaço e visibilidade para seus trabalhos, no entanto continuam a ser necessárias as abordagens que enfatizem essa temática, tendo em vista a necessidade de montagens contemporâneas das narrativas da história da arte como disciplina.

Os museus e seus acervos podem ser, aqui, um campo aberto para a visibilidade destas montagens baseadas em outras histórias (ou estórias?) ao narrar a arte a partir da produção de mulheres artistas em contextos específicos e permitir ao público contemporâneo um encontro com este outro lugar que se constitui como indispensável na consolidação de uma compreensão da cultura e dos artefatos artísticos a partir de categorias que não se encontram presentes nas descrições da história da arte tradicional. Pode-se a partir de então cons-

truir uma nova relação com os acervos, pensando que os sentidos atribuídos a um conjunto de obras se constitui em uma dimensão de narração e montagem, permitindo construir uma nova via de produção de sentidos que não se encontra resguardada na obra, a partir das informações gerais de seu período de produção, ou ainda de uma recorrência estilística que lhe enquadraria em uma corrente ou movimento.

No campo da historiografia da arte ainda se faz necessário alargar os estudos que problematizam os rumos da disciplina a partir da crise desencadeada no estatuto desta como área de conhecimento, tomando como base os vários abalos que sofreu desde a segunda metade do século XX. Pode-se compreender a história da arte atualmente como um conjunto de narrativas escritas por homens e mulheres posicionados em determinados contextos e que escrevem a partir de perspectivas também particulares. Estas mudanças têm sido vivenciadas em um tempo onde a modernidade que perpassou as origens desta disciplina demonstra claramente sua ineficiência para o pensamento acerca do contemporâneo.

Soma-se a isso uma nova emergência que nos últimos anos, demonstra um fortalecimento das discussões feministas. A temática, no tempo das redes sociais, se amplia para um debate que atinge grupos de mulheres que, em muitos casos, estavam excluídas das guinadas que o movimento propôs em tempos anteriores. Não afirmo com isso que, em função das novas plataformas de troca e compartilhamento de informação, não persistam no interior das conquistas propostas pelas políticas de gênero um grande número de mulheres apartadas destas. No entanto, a enxurrada de imagens protagonizadas e produzidas por mulheres que tomam as redes sociais exigindo a sua propriedade sobre seu corpo e suas diferentes formas de existência tornam o tema cada vez mais relevante para comparações entre estas e antigas representações produzidas por mulheres e homens e produz um novo território para um debate que como tantos outros corre o risco de se estabelecer como superado produzindo um novo silenciamento que só contribuiria para a perpetuação de práticas que outrora foram a agenda principal das lutas, disputas e debates produzidos a partir dos anos de 1960 e 70.

REFERÊNCIAS

AMIEL, Vincent. *Estética da Montagem*. Ed. Texto e Grafia, Lisboa, 2007.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Ed. Cosac&Naify, 2006.

BENJAMIN, Walther. *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e*

Política. Ed. Brasiliense, São Paulo. 2012

CRIMP, Douglas. *Sobre as Ruínas do Museu*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2006.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história*. São. Paulo: Odysseus, EDUSP, 2006.

DIAS, Belidson. Entre Arte/Educação multicultural, cultura visual e teoria queer. In: *Arte/Educação Contemporânea: consórcios Internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem Sobrevivente: História da Arte e Tempo dos Fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2013.

_____. *L'empreinte. Catálogo de exposição* – Centro Georges Pompidou – Paris – 1997.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do Saber*. Ed. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2007.

HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MACHADO, José Alberto Gomes. *A história da arte na encruzilhada*. Varia História. vol. 24, nº 40. Belo Horizonte: 2008, p.523-530.

NOCHLIN, Linda. Why Have There Been no Great Women Artists? In: *Women, art and power and the other essays*. Colorado, Westview, 1989.

WINCKELMANN. *History of the art of Antiquity*. Los Angeles: TextsandDocuments, 2006.

WÖLFFLIN. Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. Tradução: João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2000 [original:1915]

_____. Heinrich. *Renascença e Barroco: Estudo sobre a essência do estilo e sua origem na Itália*. São Paulo: Perspectiva. 1989 (original:1898)

SIMÕES, Igor Moraes. *Mulheres em imagens sob os olhares de meninos e meninas: Uma trama formada por Artes Visuais, Edu-*

cação e gênero. Dissertação de mestrado, defendida em 2008. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetailObraForm.do?select_action=&co_obra=136035 consultado em outubro de 2013.

SOUSA, César Henrique Guazzeli. *A história como montagem: Contribuições do cinema para a crítica da historiografia*. Domínios da Imagem, Londrina, Ano VI, n.11, p.25-38, novembro 2012.

FAC-SÍMILE

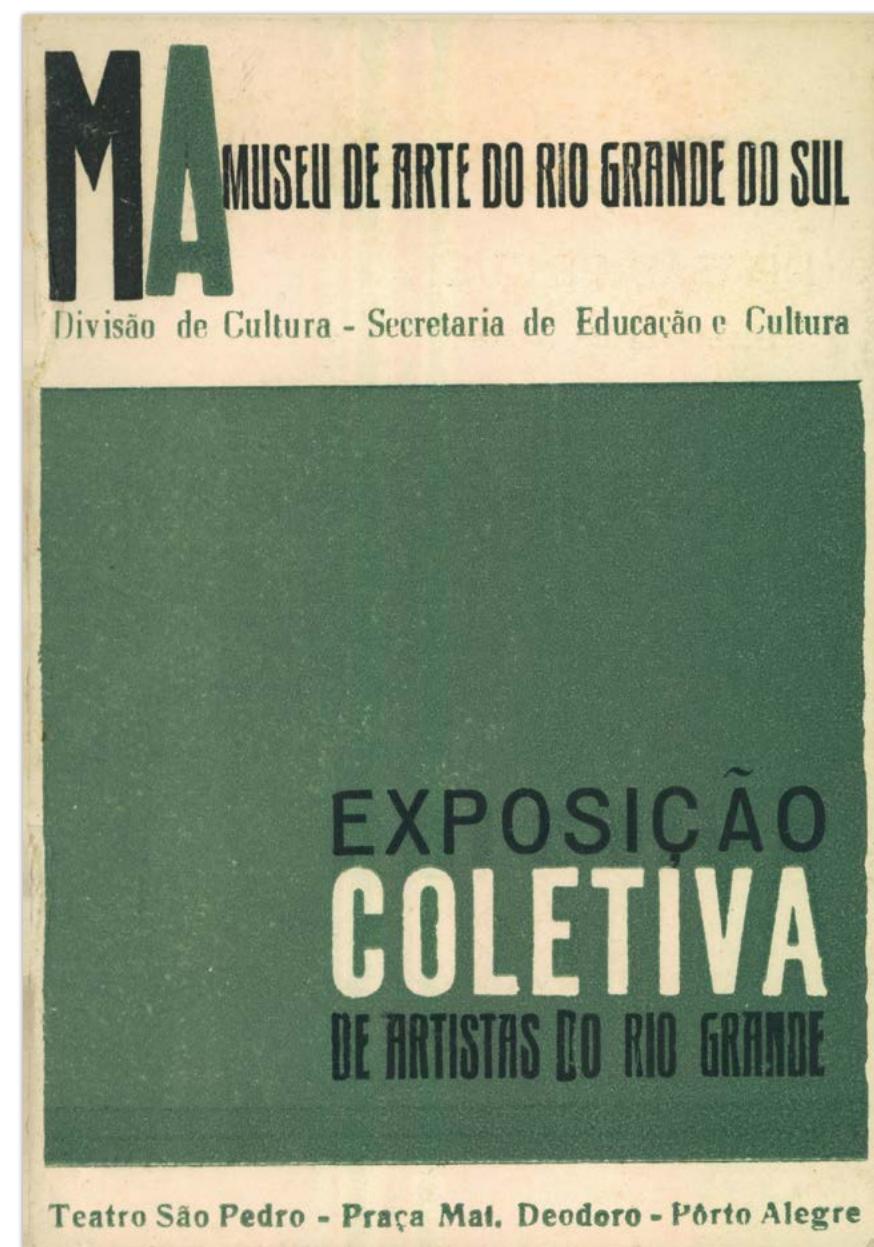
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli:
Exposições em perspectiva | 1959 - 1986

Seleção Raul Holtz



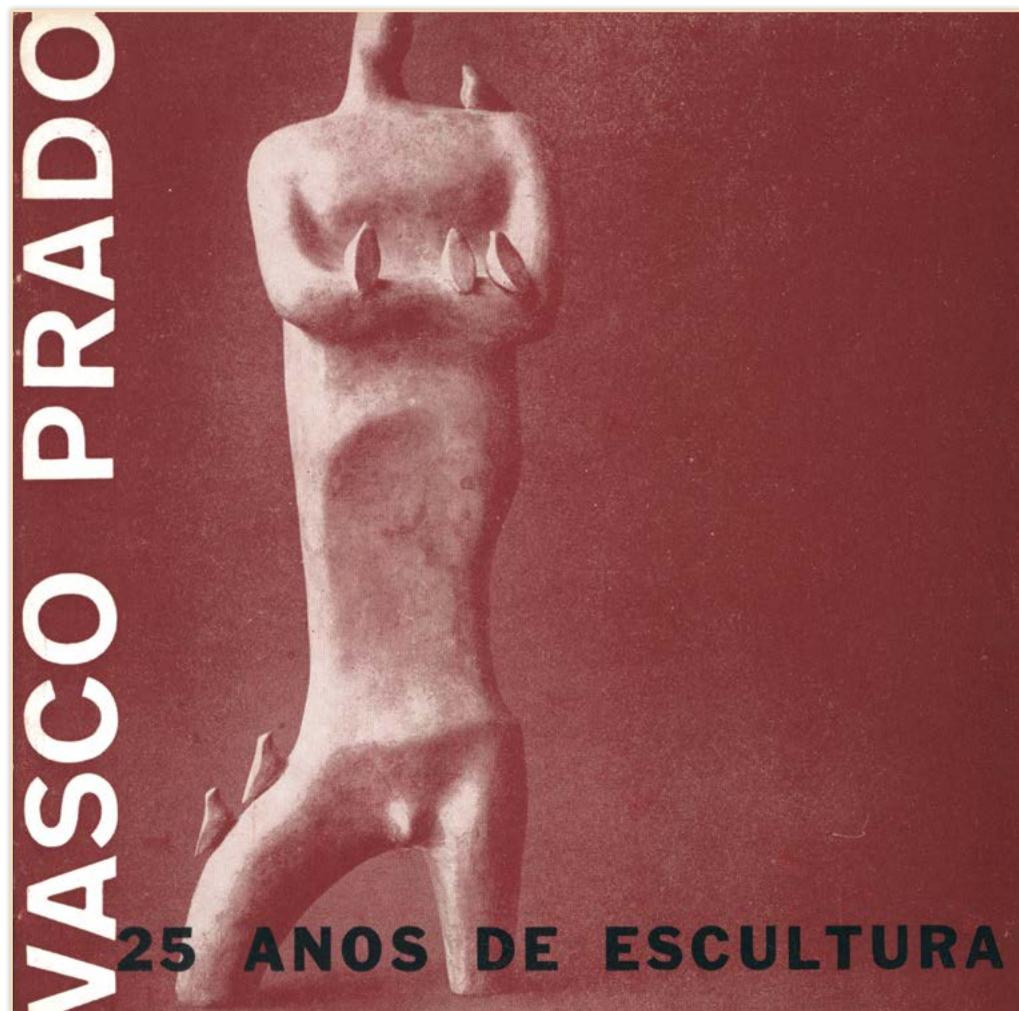
EXPOSIÇÃO GRUPO BODE PRETO – AGOSTO DE 1959

Atento aos movimentos artísticos da época, o MARGS promove a exposição do *Grupo Bode Preto*, integrado por estudantes da Faculdade de Belas Artes da UFRGS. Sendo eles Claudio Carriconde, Joaquim Fonseca, Léo Dexheimer e Waldeny Elias.



EXPOSIÇÃO COLETIVA DE ARTISTAS DO RIO GRANDE – JUNHO DE 1963

A exposição tinha por finalidade selecionar as melhores obras de artistas residentes no Rio Grande do Sul para exposição, sob o patrocínio do MARGS, no principais centros de cultura do país, cumprindo um dos objetivos do museu, a de promover os valores artísticos do estado. Participaram da exposição importantes artistas, tais como Alice Soares, Alice Brueggmann, Vera Chaves Barcellos, Vasco Prado, Carlos Tenius, Zoravia Betiol, Henrique Fuhro, Danúbio Gonçalves, Waldeny Elias, Enio Lippmann, Ado Malagoli, Avatar Moraes, Carlos Petrucci, Regina Silveira, entre outros.



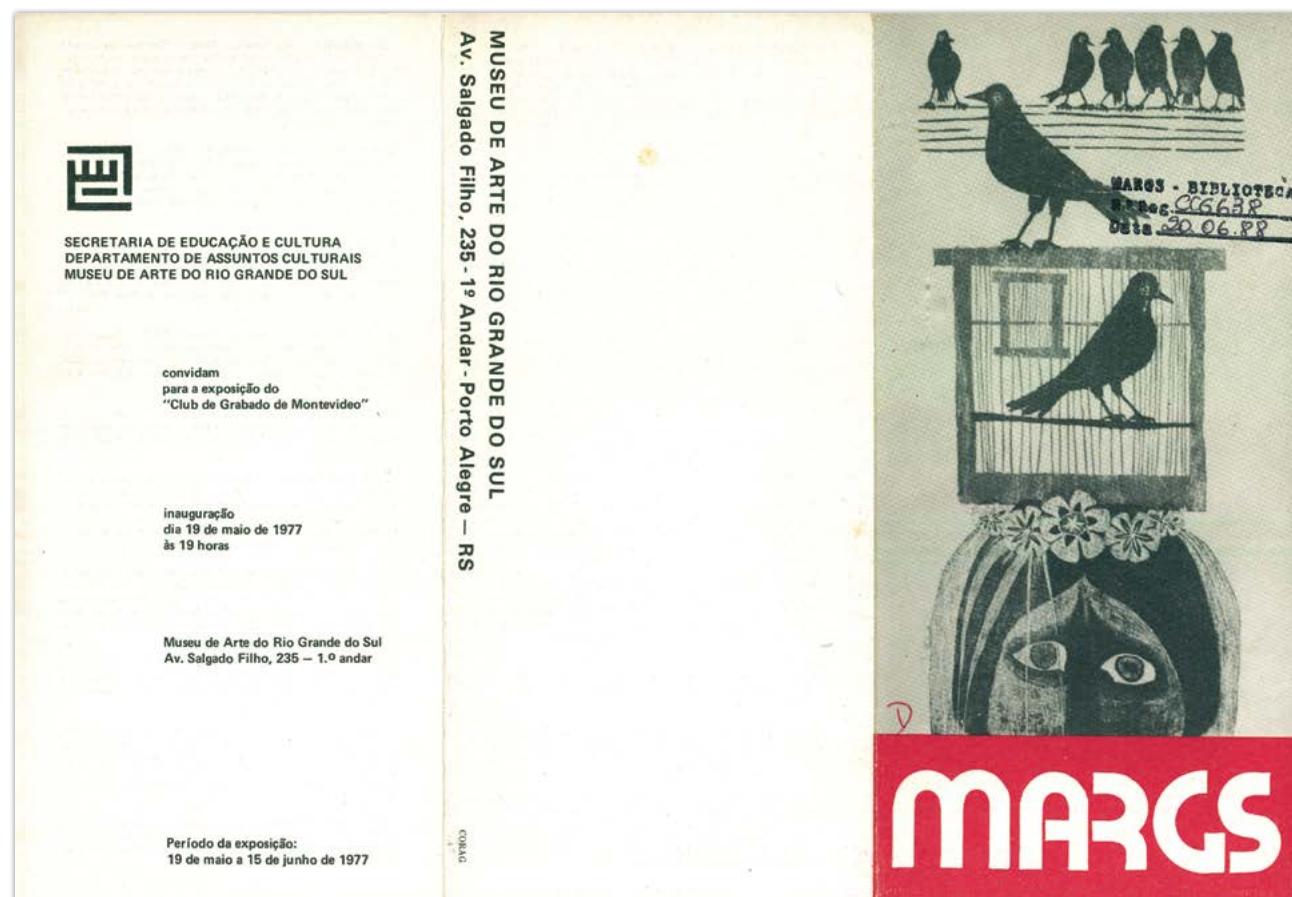
EXPOSIÇÃO VASCO PRADO: 25 ANOS DE ESCULTURA – NOVEMBRO DE 1966

Por ocasião da passagem dos 100 anos do nascimento de Vasco Prado, que será comemorado em 2014, um dos mais importantes artistas gaúchos, relembramos a primeira retrospectiva do artista promovida pelo museu no ano de 1966.



EXPOSIÇÃO TERRA-ÁGUA-AR-FOGO-CERÂMICA – JUNHO DE 1975

Exposição que resgata as mostras de cerâmica artística no estado e que mais tarde, no ano de 1976, servirá de ponto de partida para a implantação dos Salões de Cerâmica do Rio Grande do Sul, promovido pelo MARGS. Participaram da exposição importantes artistas, tais como: Astrid Hermann, Aglaé Machado de Oliveira, Armindo Libardi, Eduardo Cruz, Jader de Siqueira, Leda Flores, Maria Anita Linck, Wilbur Olmedo, contando ainda com as participações especiais de Francisco Stockinger e Vasco Prado.



EXPOSIÇÃO CLUB DE GRABADO DE MONTEVIDEO – MAIO DE 1977

Exposição de 42 obras em papel de 20 artistas uruguaios que faziam parte do Club de Grabado de Montevideo. O núcleo surgiu em 1953, inspirado no Clube de Gravuras de Porto Alegre, e manteve-se em atividade até 2004, notabilizando-se como um importante instrumento de promoção e debate da arte uruguaia. Obras destes artistas formam um núcleo significativo de obras de artistas uruguaios no acervo do MARGS.



EXPOSIÇÃO DESENHO INDUSTRIAL GAÚCHO – OUTUBRO DE 1978

Se hoje o MARGS comemora a criação da coleção de design no seu acervo, em 1978, na inauguração de sua nova sede, o museu já mostrava o seu caráter de vanguarda quando promoveu a 1ª Exposição do Desenho Industrial Gaúcho.



EXPOSIÇÃO ARTE GAÚCHA HOJE – 1983

Como o próprio nome sugere, a exposição procurava mostrar os artistas que, através de uma linguagem nova, interpretassem as tendências da Arte feita naquela época no Rio Grande do Sul. A exposição contou com 28 artistas, tais como: Alfredo Nicolaiewsky, Ana Alegria, Brito Velho, Carlos Pasquetti, Didonet Thomaz, Eduardo Cruz, Elcio Rossini, Fernando Baril, Heloisa Schneiders da Silva, Luiz Roth, Liana Timm, Maria Tomaselli, Mario Röhnelt, Milton Kurtz, Regina Ohlweiler, Romanita, Vera Chaves Barcellos, entre outros.



SALÃO CAMINHOS DO DESENHO BRASILEIRO - 1986

O salão *Caminhos do Desenho Brasileiro* foi uma das maiores e mais importantes exposições promovidas pelo MARGS durante os seus quase 60 anos de atividades. O Salão contou com 350 obras inscritas. Os premiados do Salão foram: 1º prêmio foi para o artista Igor Marques (RJ), o 2º prêmio para Daniel Senise (RJ), o 3º prêmio para Milton Kurtz (RS) e o prêmio destaque foi para o artista Tunga (PE). Todas as obras premiadas integram hoje o acervo do MARGS.

CONSELHO EDITORIAL E COLABORADORES

ADRIANA BOLAÑOS MORA

Adriana Bolanós Mora é formada em Design Gráfico e Especialista em Marketing pela Universidad Del Cauca, Colômbia. Mestre em Design pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi professora do Departamento de Design de Universidad Del Cauca, também da Faculdade de Ciências Sociais e da Administração da Institución Universitaria Colegio Mayor Del Cauca, Colômbia. Tem experiência nas áreas de Design Inclusivo em Museus, também em Identidade Visual Corporativa, atuando como consultora e assessora de diferentes empresas.

AIRTON CATTANI

Airton Cattani é arquiteto, Mestre em Educação e Doutor em Informática na Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com pós-doutorado no Centre d’archives d’architecture du XXeme siècle da Cite de l architecture et du patrimoine, em Paris, França. É Vice-diretor da Faculdade de Arquitetura (2012-2015) e professor do Curso de Design, bem como do Programa de Pós-Graduação e Pesquisa em Arquitetura (M/D) e do Programa de Pós-Graduação em Design (M/D) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É autor de diversas peças gráficas premiadas.

ALMANDRADE

Artista plástico, arquiteto, mestre em desenho urbano e poeta. Participou de várias mostras coletivas, entre elas: XII, XIII e XVI Bienal de São Paulo; Em Busca da Essência - mostra especial da XIX Bienal de São Paulo. Um dos criadores do Grupo de Estudos de Linguagem da Bahia que editou a revista Semiótica em 1974. Realizou cerca de trinta exposições individuais em Salvador, Recife, Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo entre 1975 e 2013. Recebeu prêmios nos concursos de projetos para obras de artes plásticas do Museu de Arte Moderna da Bahia, 1981/82, e Prêmio Fundarte no XXXIX Salão de Artes Plásticas de Pernambuco em 1986. Publicou os livros de poesias e/ou trabalhos visuais: O Sacrifício do Sentido, Obscuridades do Riso, Poemas, Suor Noturno e Arquitetura de Algodão e Malabarismo das Pedras. Tem trabalhos em vários acervos particulares e públicos, como: Museu de Arte Moderna da Bahia e Pinacoteca Municipal de São Paulo, Museu Afro (São Paulo), Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Porto Alegre), Museu Nacional de Brasília.

ANA ZAVADIL

É mestre em Arte Contemporânea pelo programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria/RS. Lecionou curadoria no Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais na Universidade de Caxias do Sul/RS. Integrou o Comitê de Acervo e Curadoria do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul - MAC/RS e foi membro do Conselho Estadual de Cultura do RS. Vem realizando diversas curadorias e possui extenso volume de textos críticos na área de arte contemporânea. É curadora-chefe do MARGS.

IGOR SIMÕES

Igor Simões é professor assistente de História, Teoria e Crítica da Arte e Metodologia e Prática do Ensino da Arte na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul-UERGS. Concentra seus estudos na área de História, teoria e crítica da arte e curadoria educativa. EM 2013, participou da série de publicações “Cadernos de Experiências” - Material que acompanha as exposições realizadas pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul - e integrou o livro: “Fazer Museu: Arte e Mediação no Núcleo Educativo UERGS-MARGS.” No mesmo ano coordenou a pesquisa: “Histórias da

Arte: As Narrativas que aprendemos por aqui”, que buscou levantar quais os autores mais recorrentes no ensino de história da arte, nos cursos de Artes Visuais, no Rio Grande do Sul. Atualmente coordena a pesquisa: Iconografias recorrentes no acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Atua também como curador educativo do Da Maya Espaço Cultural em Bagé.

JOSÉ FRANCISCO ALVES

Doutor e mestre em Teoria, Crítica e História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, especialista em Patrimônio Cultural pela Universidade Luterana do Brasil, bacharel em Escultura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e membro do ICOM e ICOMOS-RS. Autor de livros sobre arte, curadoria e patrimônio cultural e artístico, bem como capítulos de livros e artigos em países como o Brasil, EUA, Espanha, Portugal, Argentina, Chile e Uruguai. Tem atuado como curador independente e é professor de Escultura e Curadoria no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre.

LUCIANO ALFONSO

Jornalista e doutorando em Comunicação e Informação pelo PPGCOM/ Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2013). Mestre em Comunicação e Informação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação pela mesma universidade. Graduado em Comunicação Social também pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente é coordenador de Produção da Fundação Cultural Piratini - Rádio e Televisão. Nesta mesma função atua como parecerista Ad hoc da Revista Estudos em Jornalismo e Mídia, da Universidade de Santa Catarina (UFSC). Como assessor na área cultural coordenou a comunicação de instituições como a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, o Santander Cultural e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do RS.

MARCIO TAVARES

Historiador, mestrando em História pela UFRGS, pesquisador das áreas de história e memória e história política das transições democráticas na América Latina; atualmente é Coordenador de Memória, História e Patrimônio da Secretaria de Estado da Cultura RS, Diretor do Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul, Diretor do Memorial do Rio Grande do Sul e Diretor do Museu dos Direitos Humanos do Mercosul.

NILZA COLOMBO

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Especialista em Arquitetura Comercial pela mesma universidade. Mestre em Memória Social e Bens Culturais pela Unilasalle. Professora titular dos cursos de Arquitetura e Urbanismo e Design de Interiores na instituição FEEVALE. Membro do ICOMOS RS. Conselheira da Cultura do Estado no biênio 2010/2012 com reeleição 2012/2014. Integrannte da Comissão Julgadora do FAC - RS gestão 2011 e 2012.

RAUL HOLTZ

Arquivista formado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2003. Coordenou o Projeto de Digitalização do Acervo do MARGS e organizou a publicação do Catálogo Geral das Obras do Museu. Atualmente é coordenador do Núcleo de Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul - MARGS.

REALIZAÇÃO

Governo do Estado do Rio Grande do Sul

GOVERNADOR

Tarso Genro

SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA

Assis Brasil

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI

DIRETOR

Gaudêncio Fidelis

CURADORA-CHEFE

Ana Zavadil

NÚCLEO ADMINISTRATIVO

Carla Adriana Batista da Silva

Eneida Michel da Silva

Maria Tereza Heringer – Coord.

NÚCLEO DE CURADORIA

Ana Zavadil - Curadora-chefe

Bianca Ferreira dos Santos

Célia Moura Donassolo

Henrique dos Santos Garcia

Lidiane dos Reis Fernandes

Mariana Bueno Maier

Wagner Roberto Viana Patta

NÚCLEO DE COMUNICAÇÃO

Cláudia Rejane Antunes - Coord.

NÚCLEO DE DESIGN GRÁFICO

Débora Schaan Fernandes

Gaudêncio Fidelis - Coord.

Jaqueline Wiggers Piccini

Jéssica Jank

NÚCLEO DE ACERVO E PESQUISA

Ana Maria Hein

Maria Tereza de Medeiros

Nataliê dos Santos Silveira

Raul César Holtz Silva - Coord.

Verlisa Suelen Navacosta

NÚCLEO EDUCATIVO

Camila Barreto Ruskowski

Vera Lúcia Machado da Rosa - Coord.

NÚCLEO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Loreni Pereira de Paula

Naida Maria Vieira Corrêa - Coord.

CONSELHO CONSULTIVO

Beatriz Bier Johannpeter

Carlos Fajardo

Gaudêncio Fidelis - Presidente

José Luiz de Pellegrin

Marilene Pietá

Renato Malcon

Romanita Disconzi

Túlio Milman

COMISSÃO DE ACERVO

Ana Zavadil

Blanca Brites

Gaudêncio Fidelis

José Francisco Alves

José Luiz de Pellegrin

EQUIPE DE SEGURANÇAS

Ana Flávia de Oliveira Pereira

Anderson Luis Martins Kreis

Antonio Lino Rodrigues

Darvin Severo Pereira

Edison Santos da Silva

Ernesto Saul Heinermer

Gilnei da Cunha Santos

Gisele Rodrigues da Silva

Jean Carlos Dias Paim

Jean Paulo Prates da Conceição

João Anilton Machado Cardoso

Joaquim Urubatam dos Santos

Jorge B. Pacheco Junior

Jorge da Rosa Silva

Manuel José A. Ferreira

Marco Aurélio da Costa Alves

Maurício de Souza

Natália Prestes Dornelles

Ricardo Dombroski de Souza

Rita de Cássia Conceição Figueira

Romerio Vargas de Siqueira

Saimon Silva da Costa

Soloi de Cassia Barbosa da Luz

Valter Pinto Pereira Junior

Viviane de Souza

SERVIÇOS GERAIS

Cristiane Daise Silva Ferreira

Luciane Freitas Dias

Nelci Anschau

Sara dos Santos Lima de Souza

Wesley Pereira Madruga de Oliveira

ASSOCIAÇÃO DE AMIGOS DO MARGS – AAMARGS

Beatriz Kessler Fleck– Presidente

Ilita da Rocha Patricio – Vice-Presidente

Dirce Zalewsky – Secretária

Dione Marques Campello Costa – Tesoureira

Evanice Lenuzze Pauletti – Conselho Fiscal

Maria Glória Miranda Corbetta – Conselho Fiscal

MEDIADORES VOLUNTÁRIOS

Dandara Cagliari

Iara Nunnenkamp

Iná Ilse de Lara

Ledir Carvalho Krieger

Lenir Maria Perondi

Mairis Cavalheiro

Maria Regina Marques Teixeira

Renato Dias de Mello

Tânia Valeria Meurer Tipa

ISSN: 23176997



Apoio



Realização

Secretaria de Cultura

