

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE BELAS ARTES**

**BRUNO RIBEIRO DA SILVA**

**O MUNDO RECICLADO DE DENEIR:  
CURADORIA CONTEMPORÂNEA E ACESSIBILIDADE COMUNICACIONAL**

Rio de Janeiro  
2018

**BRUNO RIBEIRO DA SILVA**

**O MUNDO RECICLADO DE DENEIR:  
CURADORIA CONTEMPORÂNEA E ACESSIBILIDADE COMUNICACIONAL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Vinícios Kabral Ribeiro

Rio de Janeiro  
2018

S586 Silva, Bruno Ribeiro da.

**O mundo reciclado de Deneir** : curadoria contemporânea e acessibilidade comunicacional / Bruno Ribeiro da Silva. - 2018.

73 f. : il. color. ; 30 cm.

Monografia (Bacharelado em História da Arte) –  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro,  
2018.

Orientação: Prof. Dr. Vinícios Kabral Ribeiro.

1. Comunicação na arte. 2. Museus de arte – Curadoria. 3. Arte e Sociedade. 4. Martins, Deneir, 1954-. – Exposições.

CDD 701.41

Aos meus pais, por todo amor, carinho, dedicação e companheirismo.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Oxalá e todos os meus Orixás e guias de Umbanda, por terem me dado força, concentração, calma e luz para concluir este trabalho.

Aos meus pais, Jose Augusto e Rosani, e a minha irmã, Bianca, por serem meu porto seguro, minha base e meu sustento, assim como minha inspiração.

Aos meus tios, Déborah e Guilherme, e meu primo, Felipe, por todo amor e respeito que sentem por mim.

Aos meus avós, Walter (*in memoriam*), Rosalina, Jose Francisco (*in memoriam*) e Conceição (*in memoriam*), por serem meus exemplos de luta, de amor e de respeito. A minha tia avó e a minha madrinha, Deolinda e Denise, por todo carinho que me dedicam.

Ao meu namorado, Yago Freitas, por ter sido aquele que esteve presente em todos os meus momentos de desespero, angústia e choro no desenvolvimento deste trabalho, assim como pela ajuda grandiosa, do início ao fim, para que hoje este TCC esteja concluído.

Aos meus amigos da História da Arte, em especial meu grupo do *Bronx*, Daniella Silva, Isabela Alves, Juliana Nobre, Maria Van Camp, Mayara Soeiro e Yrvin Duarte, por esses 6 anos de companheirismo e amizade.

Aos meus amigos em geral, pela compreensão e paciência na minha ausência e o apoio e incentivo na escrita.

À equipe do Museu da Chácara do Céu, pelos ensinamentos e amadurecimento, profissional e pessoal, que me proporcionaram, em especial: Anna Paola Baptista, minha eterna chefinha, por ter me dado a oportunidade de trabalhar ao seu lado e em sua equipe, assim como por ter me ensinado, na prática, o fazer curatorial; Vivian Horta, minha Vívi e eterna chefe, por sempre ter demonstrado confiança no meu trabalho e ter me apresentado o campo da museologia, pelo qual me apaixonei; Denise Batista, nossa Bib, pelo carinho por mim; Thaís Bette, nossa Thata, por estar sempre aberta a passar seus conhecimentos de museologia; Érika Lemos Pereira, nossa Kinha, por ter sido minha parceira de mediações; Fernanda Castro, pela ajuda no início da pesquisa; e Brenno Andueza (*in memoriam*), nosso eterno Neno, por ter

feito meus dias de trabalho mais alegres e divertidos, com sua presença tão pura e iluminada. Todas grandes amizades que levo para o resto da vida.

Aos meus professores da Escola Belas Artes - UFRJ, por todos os ensinamentos passados.

Às professoras Tatiana Martins e Beatriz Morgado, por terem aceito o convite para participação na minha banca e, assim, contribuído para o trabalho.

Por fim, porém não menos importante, ao artista Deneir Martins, por sua gentileza, simpatia e disponibilidade, sempre pronto para ajudar e ensinar.

## RESUMO

Este trabalho faz uma análise da exposição *Deneir: um mundo reciclado*, com a finalidade de investigar os elementos de acessibilidade comunicacional que possibilitam a curadoria contemporânea a acolher os diferentes tipos de público em suas exposições de arte. Ele tem como objetivo geral averiguar o modo de ação atual da curadoria para tornar sua comunicação com o público mais eficiente. Para isto, foram cumpridos alguns objetivos específicos, tais como: fazer revisão bibliográfica de temas inerentes à pesquisa; examinar os elementos comunicacionais imprescindíveis para que uma exposição seja acessível; e verificar a utilização deles na exposição supracitada. Para a obtenção dos resultados, a metodologia se dividiu em três etapas: a primeira, documentação indireta, consistindo em pesquisa às fontes primárias e secundárias; a segunda, documentação direta, tratando-se do estudo de caso do objeto estudado; e a terceira, observação direta intensiva, da qual utilizou-se as técnicas de observação sistemática e entrevista de modo não-estruturado. Após a análise e discussão dos resultados observados, percebeu-se que a construção conjunta de projetos curatoriais, junto a utilização de recursos multissensoriais, são meios basilares que viabilizam a inclusão do grande público aos espaços culturais.

**Palavras-chave:** Comunicação na arte. Museus de arte - Curadoria. Arte e Sociedade. Martins, Deneir, 1954-. - Exposições.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>CAPÍTULO 1 - TRINÔMIO TEÓRICO</b> .....	14
1.1 PÚBLICOS DE MUSEU.....	14
1.2 CURADORIA.....	17
1.3 ACESSIBILIDADE(S).....	22
<b>CAPÍTULO 2 - <i>DENEIR: UM MUNDO RECICLADO</i></b> .....	30
2.1 UMA INTRODUÇÃO SOBRE OS AGENTES.....	30
2.2 UMA ANÁLISE DO AGENCIAMENTO.....	35
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	42
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	45
<b>APÊNDICE</b> .....	48
<b>ANEXO</b> .....	72



## INTRODUÇÃO

Acessibilidade: qualidade do lugar, espaço ou objeto que é acessível a qualquer pessoa. Tornar algo acessível é garantir o aproveitamento de forma independente ou de forma mediada para todo indivíduo. O primeiro passo para essa garantia é compreender que ela só será possível por meio da promoção da acessibilidade. Sendo assim, precisa-se parar e analisar o que seria acessibilidade e se, assim, no singular, seria o suficiente.

Pensar nesse conceito vai além de falar das pessoas com deficiência ou das deficiências das pessoas, faz-se necessário olhar para as deficiências dos lugares, que acabam as influenciando. Assim, o foco desta pesquisa será o modo como as exposições se comunicam com o público, o que nos leva a tratar da acessibilidade comunicacional, que está diretamente relacionada com o acesso à informação passada pela exposição.

Ao refletir sobre essa transmissão de informação, que se dá entre a curadoria e o público, deve-se conhecer quem está apresentando aquela mensagem, no sentido de concepção da mostra, e quem a está recebendo e ressignificando, ou seja, o curador como idealizador do projeto e o público como receptor da informação. Esse curador pode ser tanto independente quanto vinculado a uma instituição cultural, o que traz para a discussão possíveis diferenças relevantes para compreender o assunto em questão.

Somada a esta diferença entre curadores, deve-se pensar sobre a diferença no fazer curatorial, pautada na dicotomia entre curadoria tradicional e curadoria contemporânea, as quais possuem diferenças no interesse pelo público. A primeira se caracteriza por ser muito mais ligada às funções iniciais desenvolvidas pelo curador, sendo este necessariamente vinculado a uma instituição, onde o cuidado com o acervo é o foco principal. Em contraponto, a segunda, realizada por um curador independente ou vinculado, em um processo de mudança dentro dos museus, tem sua preocupação direcionada para a conversa entre os objetos expostos e o público visitante.

O processo mencionado tem seu início na década de 1960, quando novas configurações museais começaram a surgir, inspiradas em práticas do final do século XIX, com os Folk Museum da Europa. São, portanto, os museus comunitários<sup>1</sup> que propiciam o envolvimento da comunidade com esses espaços, produzindo um interesse crescente em frequentá-los. Isto provocou o que neste trabalho será chamado de urgência contemporânea, consistindo na premência do fazer curatorial dirigir sua atenção para o público cada vez maior e mais diversificado que busca pelos equipamentos culturais.

Ao andar por um museu ou um centro cultural atualmente, percebe-se a diversidade de indivíduos que ali se encontra. Lígia Dabul (2008) aborda a absorção, por parte dos centros culturais, de uma maior quantidade de pessoas. Os museus de arte passam a ter essa absorção posteriormente, visto que antes, com suas exposições tradicionais, eles atraíam para si espectadores da elite, econômica e/ou intelectual. Era um lugar extremamente elitizado, que afastava o grande público, pois suas exposições não eram pensadas para ele. Assim, formou-se o “não-público”, sendo este uma parcela da população que muitas vezes não se sente pertencente a esses espaços e menos ainda acredita que aquilo é de sua posse, enquanto patrimônio cultural.

Sendo assim, o que pode ser feito para que estes públicos sejam acolhidos nesses espaços? Fazer um projeto curatorial de modo cooperativo, envolvendo profissionais de áreas diferentes, porém complementares, possibilita o acolhimento desse público? Quais são os elementos que tornam a informação de uma exposição acessível para o maior número possível de pessoas?

Ao pesquisar sobre acessibilidade em museus de arte, pode-se observar um crescente número de pesquisadores interessados no tema. Há cada vez mais rodas de conversa, seminários e redes tratando do assunto e pensando em estratégias para tornar possível o aproveitamento ideal da visita pelos diversos públicos.

A partir dos encontros, das discussões, da pesquisa bibliográfica e da observação dos espaços foi possível constatar a existência de alguns elementos

---

<sup>1</sup> Segundo Scheiner e Soares (2009), são aqueles cujos “[...] processos e costumes” são “[...] mantidos na vivência das pessoas. O que se preserva são as próprias dinâmicas da vida comunitária [...]”, ou seja, o museu é visto como espaço de habitar, é a casa.

relacionados à acessibilidade comunicacional como, por exemplo, o tamanho das letras de textos de parede e legendas de obras, as tecnologias assistivas, como audioguia, legendagem de vídeos, janela de libras, assim como a simplificação da linguagem utilizada nos textos das exposições, que muitas vezes são escritos em linguagem técnica do campo da arte, excluindo, portanto, uma infinidade de visitantes da mostra. Muito importante também é pensar que esse “não-público” não é apenas formado por pessoas com deficiência. Ele se forma também, segundo Amanda Tojal (2015, p. 193), por pessoas de classes sociais mais baixas, com graus de instrução pouco elevados.

O interesse pelo tema da pesquisa se deu por três vieses. O primeiro surge de forma gradual ao longo da vida pessoal. Sobrinho de uma pessoa de cadeira de rodas e filho de uma professora da Classe Especial do município do Rio de Janeiro, a observação diária das barreiras (sociais, culturais, financeiras, emocionais, sensoriais etc) que perpassam a vida de diversas pessoas com deficiência, possibilitaram uma sensibilização do olhar. O segundo viés se inicia em 2016, ao participar de dois cursos sobre curadoria, sendo um no Museu de Arte do Rio (MAR) e outro no espaço Saracura. A discussão sobre o fazer curatorial contemporâneo despertou questionamentos que se chocaram com a experiência trazida pela vivência com pessoas com deficiência. O terceiro viés está relacionado com o estágio curricular realizado no Museu da Chácara do Céu (MCC), onde o contato direto com a prática curatorial, somado aos dois fatores citados anteriormente, deu margem a uma enorme inquietação. Em uma jornada de três anos atuando como educador museal e frequentando seminários, mesas-redondas e rodas de conversas sobre o assunto, além das observações realizadas durante visitas às exposições, a inquietação ora presente, se tornou onipresente.

Inicialmente, a pesquisa estava focada na acessibilidade para as pessoas com deficiência. Porém, com o tempo, a percepção de que as barreiras comunicacionais das exposições não se detém apenas a esse grupo, fez com que a pesquisa se abrisse para pensar em um número ainda mais vasto de pessoas.

A busca cada vez maior, de um público diversificado, pelos museus faz com que essas instituições precisem pensar que agora, mais do que nunca, novas conformações de públicos vão buscar frequentar esses espaços.

A partir de então, todos os questionamentos sobre acessibilidade foram desviados para o modo pessoal de olhar os museus e suas exposições, mas principalmente para o modo como os curadores dessas mostras estavam agindo para acolher esse público abrangente.

Para tanto, se fez necessário ir em busca de um objeto de pesquisa que permitisse analisar as questões trazidas. Sendo assim, foi selecionada, como objeto de análise, uma exposição do Museu da Chácara do Céu, pois o estágio realizado nele, por um período de dois anos, permitiu o acompanhamento de todos os processos das exposições apresentadas nessa época.

O MCC, localizado no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro, faz parte dos Museus Castro Maya (MCM). Sua administração direta é de responsabilidade do Instituto Brasileiro de Museus<sup>2</sup> (IBRAM), responsável por promover a Semana Nacional de Museus. De maio a agosto de 2017, o Museu expôs a mostra *Deneir: um mundo reciclado* como parte da programação da 15ª Semana de Museus. Sua curadoria tem como autora Anna Paola Baptista, curadora e chefe da Divisão Técnica do Museu. A mostra conta com obras do artista Deneir Martins, apresentando diversos estilos de sua produção. A pessoa responsável diretamente pelas exposições da instituição é Vivian Horta, museóloga e chefe do Serviço de Processos Museológicos. A exposição contou com a participação da Ação Educativa do Museu da Chácara do Céu (AEMCC), na época tendo como mediadora, além do autor e outros dois estagiários, Érika Lemos Pereira.

O trabalho como mediador do museu e, portanto, da exposição permitiu acompanhar de perto a relação do público com a mostra, principalmente do público de escolas municipais, tendo até mesmo escrito relatos sobre as visitas. Somado a isto, também há a produção recente, em conjunto com Vivian e Érika, de um artigo que conta o impacto dessa exposição na construção de uma educação preocupada com a sustentabilidade.

---

<sup>2</sup> Autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura (MinC), criada em 2009 através da Lei 11.906, tendo sob administração direta 27 museus em diversos estados e regiões do país.



**Fotografia 1** - Interação entre Deneir Martins e Bruno Ribeiro da Silva com a obra “Bolhas de sabão”.

Esta pesquisa é relevante para o campo da História da Arte por tratar da necessidade, trazida pelo público, da curadoria se reinventar ou se repensar ao compreender que, na contemporaneidade, o público deve ser levado em conta tanto quanto o objeto artístico, desmistificando-o.

O objetivo geral da pesquisa foi analisar a curadoria contemporânea frente à urgência na melhora da comunicação de exposições de arte, trazida pela diversificação de públicos nos museus.

Os objetivos específicos foram: fazer revisão bibliográfica referente à curadoria, acessibilidade e público de museus de arte; investigar os elementos necessários para que uma exposição seja considerada acessível em sua comunicação com o público e analisar a aplicação dos elementos de acessibilidade comunicacional na exposição *Deneir: um mundo reciclado*, buscando compreender quais são os elementos primários para essa acessibilização.

A pesquisa foi concebida a partir dos métodos histórico e monográfico, propostos por Marconi e Lakatos (2003, p. 106-108), consistindo o primeiro em uma análise histórica das questões com o intuito de compreender sua gênese e seu desenvolvimento, e o segundo em um estudo de caso que pode ser representativo de outros ou de todos os casos semelhantes, tendo por finalidade obter generalizações.

Para isso, foram aplicadas três técnicas de pesquisa, sendo elas: documentação indireta, documentação direta e observação direta intensiva. A documentação indireta foi realizada a partir de pesquisa documental - análise dos dados presentes em documentos, denominados de fontes primárias - e de pesquisa bibliográfica - utiliza fontes secundárias e abrange a bibliografia existente sobre o tema estudado. A documentação direta ocorreu através do estudo de campo da exposição, objetivando comprovar a hipótese do trabalho. A observação direta intensiva foi realizada por dois métodos: a observação e a entrevista. A observação se deu de forma sistemática, com a utilização de instrumentos para a coleta dos fenômenos observados. Já a técnica da entrevista ocorreu de modo não-estruturado, ou seja, seu desenvolvimento foi de forma livre, sendo pensados direções diferentes para cada situação. (MARCONI; LAKATOS, 2003, p. 174-197)

A divisão do trabalho foi estruturada da seguinte forma: introdução, desenvolvimento e considerações finais. O desenvolvimento está dividido em dois capítulos, onde o primeiro consiste na apresentação das bases teóricas e o segundo na análise da exposição. O capítulo 1, portanto, traz um panorama sobre públicos de museu, curadoria e acessibilidade, com foco nas questões de interação do público, curadoria contemporânea e acessibilidade comunicacional.

O capítulo 2 está dedicado ao estudo de caso da exposição *Deneir: um mundo reciclado*, para verificar se na sua elaboração foi pensado os públicos em potencial daquela mostra. Para tanto, é preciso compreender o seu processo de ocorrência - da concepção até as reverberações após o encerramento -, as experiências acessíveis possibilitadas pela mostra, seus acertos e falhas na comunicação.

Na última parte, as considerações finais, a partir das bases teóricas e do estudo da exposição, foram demonstrados os resultados da análise realizada e propostas maneiras de fazer curadoria contemporânea, ou seja, de conceber uma exposição que possibilite a comunicação, de forma mais plena, entre o público e a exposição. Dessa forma, tornou-se possível tirar conclusões acerca dos elementos da acessibilidade comunicacional que devem ser aplicados em projetos curatoriais contemporâneos.

## CAPÍTULO 1 - TRINÔMIO TEÓRICO

Esta parte do trabalho consiste em uma explanação teórica, a partir de pesquisa bibliográfica e documental, sobre o trinômio teórico, isto é, os três pilares desta pesquisa: públicos de museu, curadoria e acessibilidade. Será, portanto, apresentado o aporte teórico que fundamentou a análise exposta no segundo capítulo e que consiste no modo como essas três esferas se entrecruzam e influenciam ao longo do tempo.

### 1.1 PÚBLICOS DE MUSEU

Antes do surgimento dos museus, as coleções se restringiam à esfera privada, onde os colecionadores particulares decidiam quem poderia ou não ter acesso àqueles objetos. Os chamados “gabinetes de curiosidades” abrigavam objetos de lugares variados do mundo, encarados como raros e exóticos pelos europeus, que os deixavam restritos às pessoas da elite. A partir do final do século XVII, mas principalmente ao longo do século XVIII, muitas dessas coleções passaram para o poder público, ficando sob tutela tanto do Estado quanto das universidades, como é o caso do Museu Correr, em Veneza. Essa mudança gerou uma ampliação, ainda que modesta, do acesso para o público.

Neste mesmo período começam a surgir os museus de história nacional. Na França, o primeiro a ser criado é o Museu dos Monumentos Franceses, datado de 1795-1815. Outro exemplo é o Museu de Versalhes, de 1837. Na virada do século XVIII para o XIX, dá-se início a era dos museus nacionais como descendentes da Revolução Francesa, modificando a ideia de museu para um espaço de direito do público. A necessidade de construir uma identidade nacional, a partir da construção de nação, leva a eles uma parte significativa da responsabilidade de identificação. Esses são os museus tradicionais, que têm um olhar fortemente direcionado para os objetos do acervo, mantendo seus espaços disponíveis apenas para as pessoas da elite e os estudiosos, como é o caso do Museu do Louvre.

Reiterando isto, Dominique Poulot (2013, p. 59) diz que

a abertura de coleções [...], obedecendo a determinados critérios, e não somente ao capricho do proprietário, inaugurou a época dos museus modernos. Seu público, além do microcosmo dos íntimos e dos beneficiários de algum privilégio, compreende os especialistas dos artefatos que estão reunidos nesse espaço [...], os alunos destes últimos, enfim, uma aristocracia de turistas. A fundação dos museus nacionais, iniciada em grande parte pela Revolução Francesa, converte, em seguida, o direito de entrar no museu em um direito do cidadão e, ao mesmo tempo, em uma necessidade para a identidade e para a reprodução da nova comunidade imaginária.

A perspectiva excludente, presente até então, começa a se transformar a partir do final do século XIX, com os Folk Museum da Europa, sendo o Nordiska Museet, em Estocolmo, Suécia, o primeiro deles, criado em 1873, por Arthur Hazelius (1833-1901). Com o objetivo de preservar a cultura camponesa tradicional, em risco de desaparecer, faz-se um museu de etnografia nacional, onde a reapresentação da história daquele território serviria para incentivar seus visitantes a preservar sua cultura. (POULOT, 2013, p. 53)

Ainda assim, o acesso do público a esses espaços se mantinha limitado a uma parcela pequena da população, formando o “não-público” definido por Amanda Tojal (2015, p. 193) como

[...] aquele que, por questões de vulnerabilidade, tanto social como física, sensorial, emocional ou intelectual, não reconhece os espaços culturais como algo que lhe pertença, na medida que não se lhe oferecem condições, pelas suas necessidades e diversidades, de usufruir desse pertencimento.

A atração do chamado “não-público” para esses espaços ocorre a partir de algumas transformações na área dos museus, a começar na segunda metade do século XX, muito em decorrência do pós-guerra.

No final da década de 1960 surge uma nova forma de fazer museu, com o *Exploratorium* de São Francisco, Estados Unidos, que pautava suas ações no ensino da ciência através da experiência interativa. Um espaço onde os visitantes participavam de forma ativa na construção daquela vivência. Segundo Tojal (2016), é esse caráter experimental dos museus de ciências que abre, tanto aqui como no exterior, de forma pioneira, a possibilidade de interação do público com a exposição, visando as propriedades multissensoriais dos objetos, “[...] isto é, objetos elaborados



com o intuito de facilitar a compreensão e a apreciação desses por meio da manipulação e da experiência [...]” (TOJAL, 2016, p. 61)

Já os museus ao ar livre, que se desenvolveram no final do século XIX na Europa, ganham notoriedade a partir da década de 1960 e influenciam a criação de diversos museus de território. Na França, o Ecomuseu Creusot Montceau, de 1971, idealizado pela população e localizado na região de mesmo nome, se caracterizava por ser uma manifestação da própria comunidade sobre seus hábitos e costumes. Nos Estados Unidos, tem-se dois exemplos: os *neighborhood museum* (museus de vizinhança) e os *children’s museum* (museus para crianças). Exemplo do primeiro tipo, *Anacostia Neighborhood Museum* (Museu de Vizinhança de Anacostia), surge em 1967 a partir da percepção de que os museus precisam, além de olhar para o passado, se debruçar sobre o presente. Realizou-se, então, uma exposição sobre a infestação de ratos que aquele território estava sofrendo. Já os museus para crianças aparecem com o objetivo de proporcionar experiências ao público jovem, construindo um espaço lúdico com o propósito de inserir as crianças nos equipamentos culturais, aprendendo sobre sua cultura e cultivando o gosto por esses espaços. (SCHEINER; SOARES, 2009)

As possibilidades geradas pelos exemplos anteriores repercutiram pelo campo museológico, tornando necessário repensar os museus e a museologia. É, portanto, em 1972, com a Mesa Redonda de Santiago do Chile, que surge a ideia de “museu integral”, onde a importância dos problemas da sociedade impulsiona a atenção das instituições, que passam a ter como função se preocupar e estar à serviço dela. Desse modo, o público se torna foco das ações museais, permitindo que as atividades comunitárias ganhem força e diferentes tipos de museus nasçam. É o que acontece no Brasil, com o número crescente de museus de território, que têm como característica principal a musealização<sup>3</sup> de um espaço.

---

<sup>3</sup> Desvallées e Mairesse (2010, p. 57) dizem que, “segundo o sentido comum, a musealização designa o tornar-se museu ou, de maneira mais geral, a transformação de um centro de vida, que pode ser um centro de atividade humana ou um sítio natural, em algum tipo de museu. [...] De um ponto de vista mais estritamente museológico, a musealização é a operação de extração, física ou conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em *musealium* ou *musealia*, em um “objeto de museu” que se integre no campo museal.”

Contudo, é apenas em 1977 que esse movimento de abertura dos museus chega aos espaços de arte. A inauguração do Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou, na França, simboliza o desejo de projetar um museu para as massas. Para alcançá-las era necessário estreitar a relação do público com as obras expostas, através do acréscimo de exposições temporárias que ressaltem “os aspectos sociais do trabalho com a memória coletiva e o desenvolvimento comunitário”, sendo o Centro Georges Pompidou também consequência do movimento de acessibilidade, “tanto nos projetos arquitetônicos como na idealização de algumas instituições” (SCHEINER; SOARES, 2009, p. 2479).

Adriana Mortara Almeida (2018, p. 99), ao trazer uma análise histórica da absorção do público geral pelos museus, diz que “[...] o museu nasce centrado nos objetos, nas coleções, mas, ao longo do tempo, essa centralidade desloca-se em direção às pessoas, ao ser humano. [...]”. Porém, segundo ela, este não foi um processo que se deu de forma sequencial, mas sim em diversas instituições pelo mundo. Fazendo uma comparação entre os museus do século XVII e os do século XXI, Almeida reitera a proposta deste trabalho ao dizer que os “[...] primeiros museus abertos à visitação pública [...] tinham regras que restringiam e selecionavam seus públicos [...]”, nos de hoje “[...] todas as pessoas, em teoria, têm acesso garantido [...]”. (ALMEIDA, 2018, p. 99)

Apesar disso, essa garantia de acesso não influencia na forma como o público será acolhido. Os curadores, responsáveis por dinamizar a informação dos museus através das exposições, recebem, ao longo do tempo, a incumbência de olhar para o público e encontrar formas de tornar possível o seu acolhimento.

## 1.2 CURADORIA

**Curaduría.** Es la disciplina que se encarga del estudio de las colecciones, del conocimiento y/o la creación artística reunidos en el museo, a través de su identificación, clasificación, documentación, catalogación, investigación, selección y ordenamiento, para la conceptualización y desarrollo de contenidos que serán la base de las exposiciones y todos sus programas derivados, con un sentido de comunicación-divulgación dirigida a los públicos, por medio de la interpretación de sus valores y significados. (MOSCOS JAIMES, 2018, p. 30)

A partir dessa definição de curadoria, faz-se necessário compreender seu processo histórico de desenvolvimento. No livro *Caminhos da Curadoria* (2014), Hans Ulrich Obrist diz que a curadoria como prática emerge no século XX, com a proliferação cada vez maior de informação trazida pela vida moderna. Sua existência é permitida através da figura do curador, presente nos museus e na vida ocidental há bastante tempo.

A raiz etimológica do termo curador é a palavra grega *curare*, que significa “cuidar de”. O seu desenvolvimento se deu de forma longa e gradual, passando por diversos períodos da história, até chegar ao entendimento que temos hoje. Como dito, seu ponto principal de atuação é no cuidado com algo, sendo justamente esse “algo” que se altera ao longo do tempo.

Na Roma antiga, esses eram os funcionários públicos que ficavam responsáveis por supervisionar as obras públicas, ou seja, cuidar do interesse público no andamento de construções que ajudavam no desenvolvimento das cidades. No período da Idade Média, principalmente com a ascensão do cristianismo e da Igreja Católica, a figura do curador estava direcionada para o cuidado das almas, ou seja, recebeu um caráter metafísico.

Para mais, Hans Obrist (2014), nos informa que é apenas no final do século XVIII que o curador aparece com função semelhante ao que possui hoje. Ele entra nos museus, agora responsável por cuidar do acervo da instituição, portanto, um cuidado com o objeto. Ainda hoje o trabalho do curador contemporâneo se mantém com essa característica inicial do cuidado.

Contudo, deve-se diferenciar o curador do conservador. Segundo Anne Cauquelin (2005, p. 15),

[...] o conservador é um funcionário superior encarregado da guarda, administração e conservação de bens, monumentos e objetos pertencentes a instituições, públicas ou privadas, como museus, bibliotecas etc.  
O curador é aquele que responde pela unidade de determinada mostra ou acervo artístico de uma instituição, mais sob o ponto de visto histórico e estético do que no que tange às questões administrativas propriamente ditas. [...].

Em contraponto ao pensamento de Cauquelin, Cauê Alves (2010) diz que o curador, no sentido literal da palavra, é o profissional com a responsabilidade de

organizar, supervisionar ou dirigir exposições, não necessariamente no espaço físico do museu, podendo ir para fora dele, de modo que o interesse do artista e do trabalho artístico sejam preservados.

Obrist (2014) define ainda quatro funções do trabalho do curador, sendo elas: preservação, seleção, contribuição com a história da arte e organização de exposições.

A primeira, preservação, está diretamente relacionada com a necessidade, trazida pela Revolução Francesa, de construir uma identidade nacional, definindo o conceito de nação, pautada em elementos que criam a identificação de um grupo. O patrimônio, portanto, é o principal deles. A ideia de relação com a história do país, a memória coletiva etc, passou a ser direcionada a artefatos e monumentos que traziam essa identificação.

A segunda, seleção, é a função do curador de acrescentar obras ao acervo dos museus, selecionando-as para compor aquela coleção. Sendo assim, o museu passa a escolher o que entra ou não e, portanto, o que é ou não considerado patrimônio, ou seja, o que representa aquela nação e o que é importante para o coletivo.

Na terceira função, que é a de contribuir com a história da arte, o curador tem o papel de, em semelhança com a academia, produzir conhecimento sobre as peças que ali se encontram, através de pesquisas e do desenvolvimento de textos.

Já a última tarefa, que consiste na organização de exposições, é, podemos dizer, o resultado possibilitado pelas três funções anteriores. O cuidado com o acervo, a aquisição de novas peças e a produção de conhecimento sobre a coleção é justamente o que permite a realização de exposições. Para Obrist (2014, p. 39), “essa é a tarefa que em grande parte passou a definir a prática contemporânea”.

Com essa afirmação, Obrist (2014, p. 39) defende que “o curador [...] se afastou do papel tradicional de cuidador.” Mas por quê não pensar que, ao invés de ter se afastado, o curador apenas mudou o foco do seu cuidado, assim como percebemos que aconteceu ao longo dos séculos? Antes, esse cuidado era inteiramente voltado ao objeto artístico, enquanto que na contemporaneidade o

cuidado passa a ser direcionado para a relação dos objetos com o público das mostras.

Isto se justifica pelo fato de hoje muitos curadores não serem funcionários de nenhuma instituição museal. Os projetos curatoriais destes curadores independentes são propostos para diversos espaços a partir do empréstimo de obras de acervos diversos. Por não ser responsável por uma coleção, sua função principal é a organização de obras numa exposição, pensando na comunicação dos objetos expostos com o público. Já o curador vinculado, possuía, na tradição, responsabilidade sobre o cuidado com o acervo, assim como pela organização, análise, conservação e apresentação do mesmo. Na contemporaneidade, sua função se aproxima à do curador independente.

Tal como a diferença entre curadores, tem-se a diferença entre curadorias. Porém, para abordá-la é necessário, antes, falar sobre comunicação museológica.

Marília Xavier Cury (2005), em sua tese de doutorado, trata da aproximação entre o campo da comunicação e da museologia, fazendo uma reflexão sobre a comunicação museológica das instituições museais. Para isso, ela apresenta dois pontos de vista: o modelo condutivista e o da interação. Neste trabalho, optou-se por fazer uma abordagem resumida do assunto, que é bastante extenso.

Para falar do primeiro modelo, a autora traz, inicialmente, Duncan Cameron, Eugene Knez e Gilbert Wright, que dizem ser um processo linear que consiste na codificação da mensagem pelo emissor - que, no nosso caso, será considerado como o curador -, transmitida por um meio - aqui considerado como a exposição -, que é decodificada e compreendida pelo receptor - sendo este o público. A informação está sujeita a ruídos durante a comunicação, que será considerada como as barreiras existentes. Essa organização predispõe o entendimento de que os objetos expostos falam por si e o público conhece os códigos que possibilitam sua decodificação.

Em seguida, ainda sobre o método condutivista, apresenta Roger Miles ao tratar da flexibilização do museu. Aqui, o processo ocorre em um sistema circular (modelo condutivista-circular), onde existe a participação do público através da interpretação. Ou seja, o emissor (curador) decodifica a mensagem, recodificando-a

para o público (exposição) e este a interpreta. Porém, apesar da interpretação ser livre, ainda é colocada a autoridade do emissor que possui uma expectativa de sua mensagem ser compreendida da forma como ele deseja. O compromisso do curador, contudo, seria evitar essa solidez do objeto, pois este não deveria ser apresentado como resposta, muito menos resposta única, mas sim como disparador de indagações e questionamentos. (ALVES, 2010, p. 48)

Já no modelo da interação ou modelo cultural, orientado no entendimento sobre a construção do significado, a autora traz Eilean Hooper-Greenhill. Nesse processo, o emissor se transforma em uma “equipe de comunicadores” - composta por curadores, educadores, museólogos etc. -, o receptor em um “construtor ativo de significados” - possui conhecimentos prévios (sua experiência e vivência são tidas como relevantes) que amparam sua interpretação - e o meio se torna a interseção entre as figuras anteriores, onde as múltiplas significações serão feitas.

O sentido do processo comunicacional desloca-se da mensagem para a interação, espaço de estruturação do significado, entendendo que o sentido maior do processo de comunicação está na dinâmica da interação a partir do encontro. Assim, a proposta do processo de comunicação museológica não está na mensagem, e sim na interação entre os significados atribuídos pelo museu e aqueles atribuídos pelo público, uma relação de participação recíproca. (CURY, 2005, p. 78)

Fazendo um parênteses no que tange a comunicação museológica, é relevante trazer a visão do campo da arte e da curadoria sobre o assunto. O ofício do curador é realizado por profissionais diversos, como artistas - chamados de artista-curador -, críticos de arte, historiadores, assim como os especializados na área. Esta ocorrência, bastante comum, tem sua explicação no fato dos cursos de formação em curadoria serem de recente criação. Além disso, sendo o curador o responsável por uma exposição, ele possui sob sua supervisão as diversas instâncias de um projeto curatorial, ou seja, a arquitetura do espaço, a produção, a equipe de montagem, a programação visual, o setor educativo que atuará na mostra, a conservação e museologia etc. “Por isso, qualquer exposição, por mais que tenha um responsável à frente - o curador -, é sempre fruto de um trabalho coletivo.” (ALVES, 2010, p. 43-44)

De volta à discussão sobre a comunicação, existem dois paradigmas antagônicos das Ciências Sociais: o tradicional e o emergente. Lauro Zavala (2006), pesquisador em museologia, apresenta algumas características de cada um desses modelos associados à dimensão comunicativa e educativa dos espaços museográficos.

Para o método tradicional, a visita possui como objetivo a obtenção de conhecimento, ou seja, o conteúdo da exposição se torna essencial para esta perspectiva. Deste modo, os objetos expostos servem para apresentar um significado único das coisas, de forma objetiva - onde é apresentada uma visão de mundo específica em que a experiência, que consiste na visitação e reflexão sobre o conteúdo apresentado por um especialista no assunto -, apenas ocorrendo no percurso expositivo dentro do museu.

Em contraponto, o método emergente compreende que cada experiência possui objetivos múltiplos e distintos, fazendo da essência da exposição o diálogo entre a vivência do visitante e a experiência da visita. Aqui, mais do que o significado implícito no objeto, o contexto social produtor desse significado deve ser apresentado, dando espaço à subjetividade. As emoções e sensações corporais fazem parte da experiência da visita, se apoiando na participação ativa do público.

Chegando, enfim, à diferenciação de curadoria, serão abordados dois tipos. A curadoria tradicional está relacionada com o curador vinculado e suas funções primárias. Ela está, portanto, aproximada do primeiro método, principalmente na característica de apresentação, por um especialista de um conteúdo, objetivando a transmissão de conhecimento através dos objetos. Já a curadoria contemporânea está próxima do método emergente, onde é levada em conta a multiplicidade de público, com bagagem contextual diversa, fazendo da exposição um espaço ativo de diálogo e experimentação. Com isso, esta diferença unifica a função principal do curador na organização das obras em uma mostra, de modo que a comunicação das exposições com o público gere um melhor entrosamento entre ambos, e também, salvasse, em tese, o acesso a toda comunidade.

### 1.3 ACESSIBILIDADE(S)

A Constituição Federal de 1988 diz em seu Título I – *Dos princípios fundamentais* que a República Federativa do Brasil é um Estado Democrático de Direito e tem como um de seus fundamentos a dignidade da pessoa humana, assim como afirma que tem o objetivo de construir uma sociedade justa, reduzir as desigualdades sociais e “promover o bem de todos, sem preconceitos de origem, raça, sexo, cor, idade e quaisquer outras formas de discriminação” (BRASIL, 1988), assim como deve zelar pela prevalência dos direitos humanos.

Além disso, a Constituição incorpora o acesso à cultura e, portanto, aos equipamentos culturais, como também o combate às desigualdades, à responsabilidade da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios.

No que se refere a estes aspectos, o artigo 27 da Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948, propõe garantir a todo ser humano o “direito de participar livremente da vida cultural da comunidade e de fruir as artes.” (ONU, 1948).

Com isso, observamos que tanto o governo brasileiro quanto órgãos internacionais estão há muitas décadas editando legislações com o intuito de dar suporte a toda população. Para além dos temas mencionados, nota-se uma preocupação com a inclusão de todos os cidadãos em ambientes culturais. Porém, existem barreiras que impedem que se atinja este fim, as quais muitas vezes não são percebidas pelo público em geral. É o que justifica a necessidade de discutir acessibilidade em todos os campos de produção de conhecimento.

Sabendo disso, ao tratar dessa discussão a partir do conhecimento popular, compreende-se que, na maioria dos casos, o entendimento de acessibilidade e a sua aplicação estão direcionados para a questão das pessoas com deficiência, com foco na deficiência física ou mobilidade reduzida, ou seja, seu uso está quase sempre remetido ao acesso físico, seja em um prédio, em um meio de transporte ou um equipamento cultural, isto é, um lugar equipado com rampas, elevadores e passagens largas para cadeiras de rodas.

Este pensamento se confirma ao analisar a publicação *Museus em Números* (2010), do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), que apresenta uma pesquisa



realizada nas instituições cadastradas no Cadastro Nacional de Museus (CNM), mostrando que a acessibilidade dos espaços museais está, na maioria das vezes, associada apenas ao caráter físico desses espaços, sendo as rampas de acesso e os banheiros adaptados os citados com maior frequência.

Talvez demore um pouco para perceber a série de problemas presentes nesses ambientes, mas é importante ter um olhar crítico e minucioso, pois, de tão corriqueiras e comuns, a probabilidade de que estas barreiras passem despercebidas é grande. É justamente essa característica de serem tão comuns que as transformam em barreiras invisíveis, fazendo com que outras questões referentes ao acesso fiquem em segundo plano ao serem feitos projetos de acessibilidade.

Essa ideia é reafirmada, numa definição presente na Lei 13.146, de 6 de julho de 2015, a qual institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência), que representa a visão do Estado, que diz que acessibilidade é a

possibilidade e condição de alcance para utilização, com segurança e autonomia, de espaços, mobiliários, equipamentos urbanos, edificações, transportes, informação e comunicação, inclusive seus sistemas e tecnologias, bem como de outros serviços e instalações abertos ao público, de uso público ou privado de uso coletivo, tanto na zona urbana como na rural, por pessoa com deficiência ou mobilidade reduzida.

Já Regina Cohen e Cristiane Duarte (2013), apresentam este conceito de forma diferente, trazendo a acessibilidade plena, partindo

do princípio de que apenas uma boa acessibilidade física não é suficiente para que o espaço possa ser compreendido e *de fato* usufruído por todos. A acessibilidade plena significa considerar mais do que apenas a acessibilidade em sua vertente física e prima pela adoção de aspectos emocionais, afetivos e intelectuais indispensáveis para gerar a capacidade do lugar de acolher seus visitantes e criar aptidão no local para desenvolver empatia e afeto em seus usuários.

Esse termo, criado por Cohen e Duarte em 2013, foi integrado em forma de verbete no Caderno da Política Nacional de Educação Museal (PNEM), sendo utilizado, atualmente, como “acessibilidade emocional”. Para a PNEM, apenas a resolução da questão física do espaço não é suficiente para integração do público com o espaço. Devem ser levados em conta os aspectos emocionais, afetivos e intelectuais do visitante.

Baseando-se nas definições supracitadas, a acessibilidade, neste trabalho, é compreendida de forma ampla, tendo como principal referência o conceito de “acessibilidade plena” ou “acessibilidade emocional”. Ela não está, portanto, restrita às questões físicas do espaço, indo para além delas e abarcando aspectos da comunicação e informação, aspectos sensoriais, emocionais, afetivos e intelectuais, que permitam o aproveitamento, de forma independente ou mediada, por qualquer pessoa. É dada ao usuário a condição de utilizar o espaço, assim como o que nele se encontra, de forma confortável.

Romeu Sasaki, em seu livro *Inclusão no Lazer e Turismo: em busca da qualidade de vida* (2003), diz que existem seis dimensões de acessibilidade, sendo elas: arquitetônica, comunicacional, instrumental, atitudinal, programática e metodológica. Em consonância com as definições do autor, a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência traz o conceito de barreiras e as suas vertentes, que são: urbanísticas, arquitetônicas, nos transportes, nas comunicações e na informação, atitudinais e tecnológicas.

A acessibilidade arquitetônica está relacionada com os aspectos físicos dos espaços, tanto em sua área interna, quanto externa, assim como nos caminhos que se percorrem até eles. Alguns exemplos são as barreiras urbanísticas, arquitetônicas e nos transportes, como passagens estreitas, vias esburacadas, desníveis no chão, distribuição inadequada do mobiliário e sanitários não adaptados.

A acessibilidade comunicacional está relacionada, como o nome já diz, com a comunicação, seja ela interpessoal, escrita ou virtual, ou seja, ela interfere na informação de algo. A necessidade de sua aplicação é gerada pelas barreiras nas comunicações e na informação e pelas barreiras tecnológicas, que possibilitam a existência de elementos que dificultam o fluxo de informação e o acesso às tecnologias que servem para esse fim. Alguns exemplos são a não utilização da língua de sinais, do braille, dos textos com letras ampliadas e com linguagem acessível, da legendagem de vídeos etc.

A acessibilidade instrumental diz respeito aos instrumentos e utensílios que são utilizados em tarefas de estudo, de trabalho, de esporte, de lazer e da vida diária, como os que servem para escrever, se alimentar, se vestir, se comunicar etc.

Sua existência se dá pela coexistência das barreiras tecnológicas, que impedem o acesso às tecnologias, como as assistivas, que são aquelas que auxiliam o uso de equipamentos.

A acessibilidade atitudinal é aquela que promove a sensibilização e conscientização das pessoas para lidar com as diferenças, sem agir com preconceito ou discriminação. É aplicada a partir de programas, projetos e práticas onde a conversa e o conhecimento geram a empatia e o respeito frente à diversidade humana. As barreiras atitudinais, portanto, se referem às atitudes que tornem problemático a participação social em igualdade de condições.

A acessibilidade programática é a que mais se aproxima das discussões sobre as barreiras invisíveis, pois trata das políticas públicas, regulamentos, normas e regras dos espaços. Esse tipo de acessibilidade tem sua raiz nas barreiras atitudinais, mencionadas no parágrafo anterior, pois são essas atitudes que, imbuídas de preconceitos e discriminações, tão enraizadas nas pessoas, se tornam uma questão estrutural, fazendo com que a produção e formulação de leis, decretos e regulamentos seja igualmente excludente à diversidade humana.

A acessibilidade metodológica, que intervém no aprendizado, é aquela que auxilia nos métodos e técnicas de estudo, trabalho, ação comunitária e educação, os quais pretendem romper as barreiras atitudinais e na comunicação e informação.

Compreendendo que a acessibilidade em todas as suas esferas é o objetivo mais desejado, neste trabalho focamos em sua dimensão comunicacional, visto que temos como objeto de estudo uma exposição e a forma como ela se comunica com o público.

Contudo, para falar da acessibilidade comunicacional, é preciso retomar as barreiras nas comunicações e na informação, que são

[...] qualquer entrave, obstáculo, atitude ou comportamento que dificulte ou impossibilite a expressão ou o recebimento de mensagens e de informações por intermédio de sistemas de comunicação e de tecnologia da informação. (BRASIL, 2015)

Assim, elas interferem nos locais, não permitindo o acesso aos conteúdos e informações ali presentes. Isto posto, a acessibilidade comunicacional, assim como todos os outros tipos, não está relacionada às deficiências do indivíduo, mas sim do

espaço e seus elementos. Porém, esta afirmação não tem como intenção negar a existência de limitações, tanto para as pessoas com deficiência quanto para todas as pessoas, e sim problematizar a responsabilidade pela existência de obstáculos, alertando aos espaços culturais da necessidade de agir. (INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS, 2004).

No artigo *Acessibilidade e Inclusão de Públicos com Deficiência em Museus e Instituições Culturais do Brasil* (2016), Amanda Tojal traz o conceito de “barreiras sensoriais”, que está relacionado ao acesso à informação das exposições e, portanto, interfere na comunicação, seja ela escrita, visual ou audiovisual - etiquetas, textos, vídeos etc -, ao não se levar em conta as diferenças de alcance do público, que é bastante diversificado.

Em vista disso e de acordo com Amanda Tojal (2015, p. 196), apresenta-se que

o conceito de acessibilidade comunicacional como estratégia de mediação está em congruência com as mudanças de paradigma do processo de comunicação museológica baseadas no modelo emergente de mediação expográfica, cujo objetivo é ampliar o diálogo e a participação mais integral do público com o objeto cultural.

Com isso, ela reflete sobre a potência dos dispositivos mediadores que são utilizados pelos museus para erradicar as barreiras e dar acesso aos conteúdos, tanto para os visitantes com deficiência quanto para os visitantes em geral. Isto ocorre a partir da percepção de que, na maioria das vezes, o público que se pretende atingir acaba não sendo alcançado, devido a falta de informação sobre a existência desses instrumentos, sendo necessário questionar qual a serventia de uma política de acessibilidade comunicacional se ela não é divulgada. (TOJAL, 2015)

Explicitadas essas questões, faz-se necessário elencar alguns dos elementos promotores da acessibilidade comunicacional. Amanda Tojal (2015, p. 99) fala sobre a

importância da utilização dos recursos de apoio multissensoriais (objetos, réplicas, reproduções em relevo, maquetes, jogos interativos, extratos sonoros, entre outros), instrumentos fundamentais de mediação, com o objetivo de ampliar o uso dos canais de percepção, em favor do conhecimento e da apreciação da arte, de forma não somente verbal (oral e escrita), mas também interativa e experimental.

A possibilidade de interação entre o público e a exposição, sempre levando em consideração as diferenças entre integrantes deste público, é o que se deseja com esse uso. Sendo assim, a aplicação nesses espaços dos recursos mediáticos estimula os canais sensoriais do visitante que, através de um ou mais sentidos, gerará compreensões e significações sobre o objeto artístico.

A utilização da Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) nas instituições, seja a partir da contratação de intérpretes ou de funcionários surdos, proporciona a acessibilidade comunicacional, tanto no caso de educadores para visitas mediadas quanto no caso de recepcionistas e seguranças que consigam se comunicar com esse público, passando informações necessárias sobre o funcionamento do museu ou sobre as mostras.

Do mesmo modo, faz-se necessário o recurso da legendagem de vídeos e filmes expostos, tanto para uma língua estrangeira, como inglês e espanhol, visando o recebimento de turistas na instituição, quanto para a língua de sinais, através da janela de LIBRAS. Ainda sobre a informação verbal, porém agora em sua especificidade textual, um problema de grande parte das curadorias está no tamanho das letras. Levando em consideração a parcela do público com problemas de visão e também aquela com baixa visão, a ampliação das letras se torna essencial. Ela deve ser feita em textos de parede, textos de apoio, legendas de obras, placas informativas etc. A publicação do Instituto Português de Museus (IPM), citada anteriormente, cita algumas possíveis soluções para o caso da ampliação não ser possível. Textos digitalizados, com letras de 18/20 pt, ou lupas convencionais, com aumento de 2,5 vezes, podem ser disponibilizadas dentro da exposição. (IPM, 2004, p. 57)

Além disso, a aplicação das letras deve se dar em cor contrastante com o fundo para que a leitura aconteça sem esforços para a visão. Outra ação que deve ser pensada pelos curadores é a simplificação da linguagem dos textos. Esta deve ser feita de forma coerente, para permitir aos visitantes que não conhecem o assunto e aos que são especialistas a compreensão do que está sendo dito. Alternativas para isto também são apresentadas na publicação do IPM. A produção

de fichas com textos de apoio em diferentes graus de complexidade, do mais técnico ao mais simples e objetivo, é uma delas e apresenta como vantagem o atendimento de pessoas com diferentes níveis de aproximação com o assunto da mostra. Essas fichas geralmente são produzidas pelos museus para oferecer tradução dos textos em outros idiomas.

Visto isso, pode-se observar a existência de diversas implicações comunicacionais relacionadas a parte escrita das exposições. Porém, deve-se lembrar que existe uma parte importante da população que não consegue usufruir desse recurso, seja por ser uma pessoa cega ou por não saber ler. Com isso, é fundamental a busca pela diversificação dos formatos da informação.

Como afirmado por Tojal (2013, p. 18), a exploração do conteúdo de uma exposição ganha melhor aproveitamento se viabilizado de modo multissensorial. Aproveitar-se de elementos sonoros, como a audiodescrição de imagens, objetos, filmes e vídeos, assim como de elementos táteis, como maquetes, reproduções em relevo, objetos táteis e o texto em Braille, são possibilidades para a compreensão e a produção de significados múltiplos pelos visitantes.

Finalizando, o formato digital pode possibilitar ao visitante conhecer um pouco sobre a instituição através do site do museu ou dos seus perfis em redes sociais, a partir de consultas prévias, assim como utilizar de ferramentas como acesso, por QR code, de vídeo em LIBRAS, textos complementares, jogos interativos etc.

## CAPÍTULO 2 - DENEIR: UM MUNDO RECICLADO

O Museu da Chácara do Céu, durante a 15ª Semana Nacional de Museus, apresentou a exposição individual do artista Deneir Martins, curada por Anna Paola P. Baptista, intitulada *Deneir: um mundo reciclado*, que é objeto de estudo deste trabalho.



**Fotografia 2** - Na ordem da esquerda para a direita, Deneir Martins (artista), Vera de Alencar (diretora dos Museus Castro Maya) e Anna Paola Baptista (curadora) na inauguração da exposição, com a obra “Triciclo Giramundo” (2016). Fotógrafa: Raquel Silva.

### 2.1 UMA INTRODUÇÃO SOBRE OS AGENTES

Nesta parte são apresentados os agentes da exposição, que, segundo Rodrigo Manoel Dias da Silva (2014), consistem nos “[...] diferentes atores envolvidos, diante de seus agenciamentos socioculturais, o que produz novos fluxos de sentido à cultura”. Sendo assim, são eles: o Museu da Chácara do Céu, a Semana de Museus, a curadora (Anna Paola P. Baptista), o artista (Deneir de Souza Martins), a museologia (representada pela museóloga da instituição, Vivian Horta) e a Ação Educativa (representada por uma integrante da equipe de mediadores do museu à época, Érika Lemos Pereira).

Integrando os Museus Castro Maya, o Museu da Chácara do Céu, em Santa Teresa, junto ao Museu do Açude, no Alto da Boa Vista, ambos na cidade do Rio de

Janeiro, foram residência de Raymundo Ottoni de Castro Maya (1894-1968). Empresário, industrial, esportista, editor de livros, mecenas, entre tantas outras facetas, Castro Maya foi um grande colecionador de obras de arte no século XX.

O gosto pela arte e pelo ato de colecionar, ele herdou do pai, Raymundo de Castro Maya, renomado engenheiro e ligado ao Imperador D. Pedro II, tendo sido vice-cônsul do Brasil em Paris, onde o filho nasceu em 1894. Já o gosto pelos livros e a literatura, ele herdou de sua mãe, Theodosia Ottoni de Castro Maya, descendente de uma tradicional família de intelectuais liberais.

Estas heranças, Castro Maya desenvolveu durante toda sua vida. A partir da coleção de arte francesa do pai, principalmente pinturas do século XIX, ele iniciou a sua própria que, a partir de então, cresceu e se diversificou.

A Casa do Alto e a Chácara do Céu, como eram chamadas por ele, foram suas residências. A casa de Santa Teresa foi herdada da família em 1936, sendo esta de arquitetura eclética até 1954, quando Raymundo a demoliu para construir uma casa modernista, projetada por Wladimir Alves de Souza, inaugurada em 1958, em conjunto à festa de inauguração da nova e permanente sede do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o qual Castro Maya ajudou a fundar e do qual foi o primeiro presidente.

As paredes internas da nova casa, bem brancas e extensas, serviram por uma década como expositor para seu acervo particular. Desde uma escultura grega do século IV a.C. até pinturas e gravuras de artistas modernistas brasileiros, Castro Maya recolheu uma valorosa diversidade cultural, com obras de nacionalidades e suportes bastante plurais que se mantiveram sob a contemplação do próprio, de seus amigos e de seus funcionários.

Com o desejo de modificar essa situação e sem ter se casado ou tido filhos, o colecionador criou, em 1963, a Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya, para a qual doou todo seu acervo, assim como suas duas casas. Ele tornou sua coleção aberta ao público com a inauguração, em 1964, do Museu da Estrada do Açude (MEA). Já a casa de Santa Teresa se mantém como sua residência até 1968, ano de seu falecimento, e apenas em 1972 é que esta se torna o Museu da Chácara do Céu, também se abrindo ao público.



Em 1983, a Fundação se extingue e os Museus, assim como todo o acervo, são incorporados pela União, passando a se chamar Museus Castro Maya, ligados ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) até 2009, quando o presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, criou o Instituto Brasileiro de Museus, através da Lei nº 11.906.

Uma das características básicas das instituições museológicas do IBRAM é “o desenvolvimento de programas, projetos e ações que utilizem o patrimônio cultural como recurso educacional e de inclusão social”. (BRASIL, 2009) Visto isto, a Semana Nacional de Museus, coordenada pelo Instituto, é uma temporada cultural em comemoração ao Dia Internacional dos Museus, 18 de maio, que possui anualmente um tema norteador, lançado pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), em vista de promover, divulgar e valorizar os museus brasileiros, atrair mais público e intensificar o envolvimento dos museus com a sociedade. Nos MCM, a Semana geralmente conta com eventos de teor educativo.

É assim que, em 2017, na 15ª Semana, cujo tema foi *Museus e histórias controversas: dizer o indizível em museus*, a curadora do MCC, Anna Paola Baptista, propõe a inauguração da exposição *Deneir: um mundo reciclado* como atividade integrante da Semana, junto a uma oficina com o artista para alunos de uma escola pública.



**Fotografia 3** - Oficina de brinquedos, para uma turma da Escola Municipal Machado de Assis, no dia da inauguração da exposição. Fotógrafa: Raquel Silva.

Curadora e chefe da Divisão Técnica da instituição, Anna Paola Baptista é desde jovem fascinada por Arte e História da Arte, principalmente a partir do

segundo grau, quando teve aulas de História da Arte na escola. Assim, buscou cursos na área, tendo estudado da Escola de Artes Visuais do Parque Lage e realizado um curso de extensão, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), de História da Arte. Apesar disso, ela não enxergava esse campo como uma profissão. Segundo ela, em entrevista concedida para a pesquisa (Informação verbal)<sup>4</sup>, naquela época não existia curador, não existia graduação em História da Arte. Por isso, se formou em História, em 1984, pela PUC-RJ, e começou a trabalhar como pesquisadora, historiadora, no Arquivo Nacional.

Em 1991, se mudou para a Inglaterra, com o objetivo de acompanhar o marido, para passar uma temporada de quatro anos. Lá, começou a buscar cursos de História da Arte, se tornando, em 1992, aluna associada da *University of Central England*, em Birmingham, e, em 1993, aluna efetiva, a partir de uma bolsa do Governo Brasileiro, para realização do mestrado em Arte e Design, com conclusão em 1995. Ao retornar para o Brasil e, conseqüentemente, para seu emprego no Arquivo Nacional, mudou sua atuação de pesquisa em documentos escritos para documentos visuais, se inserindo em um setor cultural dentro da instituição, onde iniciou sua atuação como curadora, através de exposições temporárias, tanto dentro do Arquivo quanto fora.

Em 1998, iniciou doutorado em História Social, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com a temática em História da Arte. Neste mesmo ano, depois de buscar inserção na área dos museus, chegou aos Museus Castro Maya, onde, na época, desempenhava a função de coordenadora de Comunicação Social, que englobava as exposições, de longa duração e temporárias, a programação visual e a educação. Após algumas mudanças no organograma do museu, a Coordenação de Comunicação Social deixou de existir e foi criada a atual Divisão Técnica, que engloba as ações das duas antigas Coordenações, a de Comunicação Social e a de Acervos, se tornando chefe dessa Divisão.

Por decorrência de uma visita técnica ao Sesc Campos, onde faria uma exposição com obras de Carybé, Paola entra em contato, em 2011, com a obra de Deneir Martins que estava em uma mostra. Maravilhada pela sua produção, decidiu

---

<sup>4</sup> BAPTISTA, Anna Paola P. **Anna Paola P. Baptista, Entrevista I.** [novembro 2018]. Entrevistador: Bruno Ribeiro da Silva. Rio de Janeiro, 2018. Gravação digital, 1 arquivo .m4a (70 min.)

fazer um projeto curatorial para um edital da Caixa Cultural e entrou em contato com uma amiga produtora que, por coincidência, conhecia o artista. Porém, o projeto não foi agraciado. Paola e Deneir só entraram em contato direto em 2016, quando ele a convidou para escrever um texto para sua exposição *Deneir – Da bandeirinha à Bandeira*, na Sergio Gonçalves Galeria.

Deneir de Souza Martins, mais conhecido apenas por Deneir, é artista plástico e arte-educador, morador de Magé, no Rio de Janeiro. Sua vida artística iniciou aos dezenove anos, quando frequentou um curso livre de arte. Ele se autointitula um artista vira-lata, pois sua produção, tanto artística quanto em arte-educação, é inteiramente voltada para o uso de materiais de descarte, ou seja, utiliza da reciclagem como meio artístico. Esta característica é absorvida pelo artista e colocada, enquanto conceito, em seu trabalho em 1992, ao participar do evento Rio 92. Em 1993, tornou-se funcionário público da Secretaria de Estado de Educação na função de animador cultural, a qual exerce até hoje.

Como artista plástico, fez exposições individuais e coletivas, no Brasil e no exterior, tendo obras em acervos de diversos museus e coleções particulares, como o Museu de Arte Contemporânea do Rio de Janeiro (MAC-RJ), em Niterói, e os Museus Castro Maya. Deneir é representado por duas galerias, uma em Minas Gerais e outra no Rio de Janeiro: Galeria Orlando Lemos e Galeria Sergio Gonçalves, respectivamente. De acordo com alguns críticos, o seu trabalho transita entre o popular e o contemporâneo.

A convite da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, representou o Brasil no evento Ano do Brasil na França, Paris - 2005. Enquanto arte-educador, ministrou oficinas de criação em várias instituições e eventos, destacando-se: SESC, MAC-RJ, Fundação Cultural de Mato Grosso do Sul, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Universidade Federal Fluminense (UFF), Universidade Federal do Rio de Janeiro e Museus Castro Maya.

Chegando aos últimos dois agentes, a museologia e a educação, será feita uma apresentação das figuras representantes. Vivian Horta é museóloga e chefe do Setor de Serviços de Processos Museológicos do museu. Se formou em Museologia, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), em

2006. Em 2014, obteve o título de mestre em Artes Visuais - História e Crítica de Arte, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), da Escola de Belas Artes (EBA), UFRJ. Atualmente, é doutoranda pelo mesmo programa.

Érika Lemos Pereira é graduanda em História da Arte, pela EBA-UFRJ. Na época da exposição foi mediadora estagiária, trabalhando na instituição entre 2016 e 2018. Atualmente é educadora social no Galpão Bela Maré e no Pré Vestibular Popular Bosque dos Caboclos. Sua área de pesquisa percorre pela arte, com ênfase em arte contemporânea, e educação museal.

Apresentados os agentes, deve-se seguir para o agenciamento, ou seja, a exposição e sua relação com a acessibilidade comunicacional e o público.

## 2.2 UMA ANÁLISE DO AGENCIAMENTO

A exposição *Deneir: um mundo reciclado* teve como propósito servir de cartão de visitas para o artista, pois foi a primeira vez que Anna Paola Baptista curava uma exposição dele, assim como, era a primeira aparição do artista na história dos Museus Castro Maya. Deste modo, a seleção de obras baseou-se na trajetória produtiva dele. Estavam presentes diversos estilos do artista, como as bandeiras, os balões, as engenhocas, os robôs e os brinquedos.



**Fotografia 4** - Brinquedos em material reciclado. Fotógrafo: Deneir Martins.

Com o objetivo de compreender o processo dessa exposição e investigar a existência de acessibilidade comunicacional na mesma, foram efetuadas três entrevistas, presentes no apêndice deste trabalho: uma com a curadora, uma com a

museóloga e outra com a mediadora. Nelas, as questões propostas tratavam sobre a formulação curatorial, o desenvolvimento da mostra, a atuação dos diversos profissionais na mesma, a interação do público com a exposição, o caráter multissensorial e de elementos da acessibilidade.

Segundo Paola (Informação verbal)<sup>5</sup>, essa exposição teve um caráter educativo, foi pensada como tal, por ser o Deneir um artista educador ou um educador artista, visto que seu trabalho se volta para esse empenho em permitir o aprendizado a partir da ludicidade e da brincadeira, através, por exemplo, das oficinas oferecidas. Ela diz, ainda, que Deneir tem o dom de iludir o público que o assiste ao transfigurar o objeto cotidiano em objeto artístico com formas e funções inesperadas. É aquilo que, ao mesmo passo em que está diante dos seus olhos, está a milhas de distância.

Deneir olha para o Brasil através da falsa simplicidade do elemento lúdico e do universo infanto-juvenil das tradições populares. O mundo criado pelo artista recicla o passado e o presente discutindo simultaneamente a constância das tradições no âmbito da arte e a modernidade da valorização da sustentabilidade ambiental e do multiculturalismo contemporâneos. (BAPTISTA, 2017)

No que diz respeito à acessibilidade, a curadora afirma que existiu um pensamento muito amplo sobre a questão. Para ela, a abertura do Museu da Chácara do Céu, tipicamente tradicional em sua coleção e curadoria, para um artista da Baixada Fluminense, autodidata e com uma produção artística que contrasta com a coleção da instituição é uma forma de acessibilização por dois motivos: o primeiro é permitir ao público, já visitante do museu, conhecer seu trabalho; e o segundo é atrair para o museu outras configurações de público, para além dos mencionados anteriormente. (Informação verbal)<sup>6</sup>

Porém, não houve o pensamento sobre acessibilidade para o público de pessoas com deficiência. Apesar disso, será que a questão comunicacional ficou completamente inacessível ao público?

---

<sup>5</sup> BAPTISTA, Anna Paola P. **Anna Paola P. Baptista, Entrevista I**. [novembro 2018]. Entrevistador: Bruno Ribeiro da Silva. Rio de Janeiro, 2018. Gravação digital, 1 arquivo .m4a (70 min.)

<sup>6</sup> Id., 2018.

Para a mediadora à época, Érika Lemos Pereira, esta foi uma exposição que causou muito encantamento no público, “porque tinha figuração muito próximas do nosso cotidiano, da nossa cultura” . (Informação verbal)<sup>7</sup> Estabelecia-se uma relação de proximidade entre o espectador e as obras que, para a curadora, foi proporcionada pela temática do artista. A estética das obras, com uma paleta de cores vasta, causava um choque estético no visitante. Além disso, ela menciona uma das obras, o “Triciclo Giramundos”, de 2016, onde as pessoas poderiam sentar na bicicleta, pedalar e fazer o grande globo terrestre girar, ao passo que este movimento gerava energia e acendia uma luz no centro da obra. Ele trazia, assim, “questões da humanidade, da energia, do futuro”. (Informação verbal)<sup>8</sup>



**Fotografia 5** - Mediação realizada por Érika, no dia 22/05/2017, com uma turma da Escola Municipal Machado de Assis.

Assim como Paola, Vivian acredita ter sido a temática das obras do artista um importante fator de atração do público, pela ludicidade dos trabalhos e pelas lembranças afetivas de brincadeiras antigas. (Informação verbal)<sup>9</sup>

Além do triciclo, outras obras que permitiam o toque estavam expostas, sendo elas: o “Pau de Chuva”, a “Lente”, as “Bolhas de Sabão” e o “Zootrópio”. A seleção dessas obras não possuiu relação com seu caráter interativo, mas sim, como mencionado antes, por representarem uma vertente do trabalho do artista.

<sup>7</sup> PEREIRA, Érika Lemos. **Érika Lemos Pereira, Entrevista III**. [novembro 2018]. Entrevistador: Bruno Ribeiro da Silva. Rio de Janeiro, 2018. Gravação digital, 1 arquivo .m4a (15 min.)

<sup>8</sup> BAPTISTA, Anna Paola P. **Anna Paola P. Baptista, Entrevista I**. [novembro 2018]. Entrevistador: Bruno Ribeiro da Silva. Rio de Janeiro, 2018. Gravação digital, 1 arquivo .m4a (70 min.)

<sup>9</sup> HORTA, Vivian. **Vivian Horta, Entrevista II**. [novembro 2018]. Entrevistador: Bruno Ribeiro da Silva. Rio de Janeiro, 2018. Gravação digital, 1 arquivo .m4a (20 min.)





**Fotografia 6** - Visitante interagindo com a obra Lente.



**Fotografia 7** - Visitante interagindo com a obra Zootrópio Espelhado. Fotógrafo: Deneir Martins.

Contudo, foram justamente essas obras que mais atraíram o público, tornando notável a proximidade que se tecia entre eles. A não implementação, no projeto curatorial, de elementos de acessibilidade comunicacional foi amenizada por esses objetos. É difícil contradizer a reação dos visitantes. O “Pau de Chuva”, especialmente, foi bastante procurado. A experimentação dele permitia apreciá-lo de três modos: visão, tato e audição. Na visão, a imponência dele e sua estética tão sensível, com gotas de chuva pintadas sobre um fundo azul. No tato, a textura do objeto feito de bambú e o uso dele no espaço. Na audição, ao girar o objeto, diversas pedrinhas e sementes iam caindo por dentro dele e fazendo um som de chuva.



**Fotografia 8** - Mediação, realizada pelo autor, com uma turma da Escola Municipal Machado de Assis, manuseando a obra supracitada.

Todos esses objetos tinham em comum a exploração multissensorial dando-se, principalmente, através do tato. Para Paola (Informação verbal)<sup>10</sup>, isso se justifica pelo uso constante de celulares e computadores, pois atualmente vive-se numa sociedade que passa grande parte do tempo tocando-os, o que hipervalorizaria o toque. Ao fazer comparação com duas exposições temporárias<sup>11</sup> concomitantes a essa e presentes no museu, o fato delas não contarem com objetos disponíveis ao toque, pois eram compostas por gravuras, fotografias, documentos textuais e tecidos, tornavam as obras expostas de Deneir ainda mais atrativas.

Com isso, ao fazer uma análise direta sobre a utilização dos elementos promotores da acessibilidade comunicacional na exposição, a curadora conta que, ao formular sua curadoria, não pensou sobre esse tipo de acessibilidade e que as obras táteis de Deneir não foram selecionadas por este caráter, mas por comporem parte de um tipo de produção do artista.

Os textos presentes na exposição, tanto o de parede quanto os que estavam em formato de legenda das obras, não contavam com ampliação de suas letras. As obras disponíveis para toque, além da legenda de identificação, eram acompanhadas por outras que indicavam a possibilidade. Porém, alguns relatos do educativo demonstraram que o público muitas vezes não as via e, por consequência, não experimentava as obras.

A linguagem empregada ao texto de parede, apesar de não parecer ser tão complexa, traz conceitos técnicos da História da Arte sem explicá-los, ou no próprio texto ou em textos de apoio, assim como algumas palavras pouco usuais no cotidiano brasileiro. Outra falta de elemento se dá na não tradução das informações para outros idiomas, principalmente em um museu que recebe um número relevante de turistas estrangeiros.

O Museu não possui em quadro de funcionários pessoas surdas ou intérpretes de LIBRAS, assim como não incluiu na exposição nenhum elemento com a língua. No caso das pessoas cegas, tanto o Braille quanto recursos sonoros, como

---

<sup>10</sup> BAPTISTA, Anna Paola P. **Anna Paola P. Baptista, Entrevista I.** [novembro 2018]. Entrevistador: Bruno Ribeiro da Silva. Rio de Janeiro, 2018. Gravação digital, 1 arquivo .m4a (70 min.)

<sup>11</sup> As exposições em questão são *Cores de Fayga: encontro de colecionadores* e *Coleção Castro Maya: Gilvan Samico em destaque*, ambas curadas por Anna Paola Baptista.



audiodescrição, não integravam a mostra. Os dispositivos de toque, como maquetes e reproduções de obras em relevo, não se encontravam presentes.

Paola (Informação verbal)<sup>12</sup> diz que o grande problema do museu é a falta de recursos, impedindo que as adequações necessárias sejam realizadas. Ela compreende a importância da acessibilidade, em suas variadas dimensões, porém, devido ao recurso que o Museu recebe, outras responsabilidades acabam tendo prioridade, como manutenção dos prédios tombados, conservação e restauração de obras do acervo, aquisição de material para exposições, para as atividades educativas, a produção de exposições que mantenham um dinamismo na programação do museu etc.

Sobre a experiência multissensorial do público com as obras, Vivian (Informação verbal)<sup>13</sup> diz que o mais importante seria o respeito à proposta do artista, ou seja, se a obra foi ou não concebida para ser experienciada além da visualidade. Em relação a essa questão, ela cita como exemplo o caso da série *Bichos*, de Lygia Clark, cuja proposta é a interação tátil com o objeto, mas que atualmente apenas são expostos dentro de redomas ou com placas indicativas de proibição do toque. Para ela, a diferença entre Deneir e Lygia está no fato de um estar vivo e outro não, principalmente pelo motivo de que a participação ativa do artista durante várias fases da exposição amparou a decisão tanto da museologia quanto da curadoria.

Apesar de ter uma visão semelhante a Vivian, sobre o respeito à proposta do artista em relação ao objeto, Cauê Alves (2010) acredita que a proteção excessiva da obra de arte, ignorando a proposta original dela, como é feito com o trabalho de Lygia Clark, seria mais corrosivo do que a degradação pela interação com o objeto. “Não há sentido em preservar uma obra se a experiência que ela poderia propiciar está impedida pelo modo como está exposta. Preservar assim seria destruir.” (ALVES, 2010, p. 48)

Questionada sobre a cooperação das diversas equipes com a curadora/curador para a elaboração de exposições, Vivian defende ser essencial e

---

<sup>12</sup> BAPTISTA, Anna Paola P. **Anna Paola P. Baptista, Entrevista I.** [novembro 2018]. Entrevistador: Bruno Ribeiro da Silva. Rio de Janeiro, 2018. Gravação digital, 1 arquivo .m4a (70 min.)

<sup>13</sup> HORTA, Vivian. **Vivian Horta, Entrevista II.** [novembro 2018]. Entrevistador: Bruno Ribeiro da Silva. Rio de Janeiro, 2018. Gravação digital, 1 arquivo .m4a (15 min.)

acredita ter ocorrido algo próximo a interdisciplinaridade, principalmente “[...] pela participação do Deneir na montagem, nas oficinas e através da abertura que tivemos para essa troca com ele [...]”. (Informação verbal)<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> BAPTISTA, Anna Paola P. **Anna Paola P. Baptista, Entrevista I.** [novembro 2018]. Entrevistador: Bruno Ribeiro da Silva. Rio de Janeiro, 2018. Gravação digital, 1 arquivo .m4a (70 min.)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo como objetivo geral compreender quais ações podem ser realizadas pela curadoria contemporânea para sanar uma urgência atual, voltada para o acesso do grande público à informação das exposições, foi necessário desenvolver uma pesquisa bibliográfica e documental, de caráter histórico e monográfico, para entender alguns aspectos observados pelo autor em visitas a exposições de arte.

Com isso, durante o processo de pesquisa, percebeu-se ser imprescindível conhecer três trajetórias: a do público em museus, a da curadoria e a da acessibilidade em espaços culturais. Deste modo, dedicou-se o primeiro capítulo a esse trinômio teórico. Sobre público, se conheceu como os museus, com o passar do tempo, foram se tornando espaços mais atrativos e abertos, entendendo que são os museus comunitários, os museus de ciência exploratórios e o modelo de centro cultural os principais fomentadores, com notoriedade a partir dos anos 1960.

Sobre a curadoria, a partir do desenvolvimento do curador, enquanto função, que desemboca na curadoria no século XX, observou-se dois tipos de curador, o vinculado e o independente, que podem desenvolver dois tipos de curadoria, a tradicional e a contemporânea. Na curadoria, é a sua relação com o público que define qual está sendo praticada. No curador, é a sua ligação com o museu. Assim, em um paralelo com a comunicação museológica, o papel comunicacional da curadoria seria exercido de dois modos: pela cooperação entre as diversas áreas que envolvem um projeto curatorial e a interação do público com a exposição.

Ao associar curadoria e acessibilidade é possível notar um ponto de encontro. Isto ocorre quando, ao fazer um panorama sobre o segundo conceito, alargado pela acessibilidade plena, entende-se que as questões sensoriais e emocionais são importantes para que se estabeleça uma relação comunicativa entre o público e as exposições. Ao conhecer os seis tipos de acessibilidade, as barreiras existentes e focar na questão do acesso à informação, notou-se alguns elementos promotores da acessibilidade comunicacional. Ou seja, essa interseção está no fato de a primeira ter o papel de comunicar e a segunda de melhorar a comunicação, fazendo com que as duas sejam trabalhadas em conjunto.

Para colocar todo o arcabouço teórico apreendido durante a pesquisa, a aplicação prática precisava ser analisada. Portanto, o segundo capítulo tem como foco o estudo de caso da exposição *Deneir: um mundo reciclado*. Dividido entre os agentes e o agenciamento, a primeira subseção é dedicada a explanação desses agentes, que são: o museu, a semana de museus, a curadora, o artista, a museóloga e a mediadora. O agenciamento, portanto, é a exposição que foi analisada, a partir das entrevistas e com auxílio das fotografias, para identificar os elementos de acessibilidade comunicacional utilizados, buscando saber se, em algum dos quesitos, ela foi acessível na sua comunicação com o público.

Portanto, os três objetivos específicos determinados foram concluídos, sendo eles: revisão bibliográfica e investigação dos elementos de acessibilidade comunicacional, presentes no capítulo 1, e a análise desses elementos na exposição, presente no capítulo 2.

Partindo para a verificação dos resultados obtidos na análise da exposição, as perguntas apresentadas na introdução desta pesquisa foram respondidas.

A curadoria contemporânea está em consonância com o modelo emergente de comunicação museológica, onde a preocupação com o público é provocada a partir do momento em que o curador se torna independente dos museus, ou seja, não está ligado ao quadro funcional deles - ou está, mas faz curadorias em outros espaços -, e precisa pensar suas exposições de maneira ampla, visto que não terá conhecimento sobre o público que irá assisti-la.

Isto motiva a busca, dos curadores e das curadoras, em conectar suas exposições a esses públicos, que, por consequência, reivindicam essa conexão. A acessibilidade comunicacional, então, começa a ser incorporada aos projetos curatoriais, mesmo que, como é o caso da exposição estudada, não seja pensada diretamente.

Constatou-se, portanto, que a exposição *Deneir: um mundo reciclado* possuiu alguns elementos da acessibilidade comunicacional, considerados por este trabalho como de grande relevância. Porém, o olhar crítico deve ser apresentado. A mostra teve como pontos negativos: a não aplicação de Braille nas legendas e texto; a não ampliação das letras; o texto de parede com linguagem técnica; a falta de

tecnologias como audioguia e maquete tátil; a ausência de intérprete de LIBRAS. Em compensação, existiram pontos positivos: a exposição foi pensada com um caráter educativo; a colaboração entre os profissionais do museu; obras disponíveis ao toque; a temática popular do trabalho do artista e a movimentação das redes sociais do Museu.

Dos pontos positivos, dois foram descobertos com a pesquisa e são passíveis de entrelaçamento entre curadoria contemporânea e acessibilidade comunicacional. O primeiro é a colaboração entre os profissionais do museu. É necessário deixar claro que essa colaboração não é semelhante ao modo coletivo de fazer curadoria, ou seja, a exposição não precisa, necessariamente, ter uma curadoria coletiva, onde existam mais de um curador. Sendo assim, esta colaboração, na exposição estudada, entre as equipes de conteúdo, museologia, educação, programação visual etc, permite que pontos de vista diversos sejam capazes de aprimorar a aproximação com o público.

O segundo consiste nas obras disponíveis ao toque. Como apresentado no capítulo 1, nas partes de curadoria e de acessibilidade, um grande estimulador da aproximação do público com a exposição é a interação direta a que ele é submetido. Sendo assim, como exposto no capítulo 2, durante a análise da exposição, a existência de obras que permitiam essa interação foi o principal elemento de sua acessibilização. A exploração da multissensorialidade do público sobre o objeto cria um contato importante para a formulação de significados. Como exemplo, foi citado o “Pau de Chuva” e o “Triciclo Giramundo”. Esta constatação é ainda mais comprovada quando a curadora e a mediadora, em entrevista, comparam a exposição de Deneir com outras duas mostras temporárias concomitantes.

Visto isso, com a ampliação do público, que frequenta os espaços museais e que gerou a urgência evidenciada durante a pesquisa, faz-se necessário, por parte dos curadores, compreender que a contemplação e o acolhimento efetivos da diversidade de visitantes é uma tarefa crucial do processo curatorial.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Adriana Mortara. Públicos. In: BRASIL. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal**. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2018. p.99-105

ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 43-57.

BAPTISTA, Anna Paola P. **Anna Paola P. Baptista, Entrevista I**. [novembro 2018]. Entrevistador: Bruno Ribeiro da Silva. Rio de Janeiro, 2018. Gravação digital, 1 arquivo .m4a (70 min.).

BAPTISTA, Anna Paola P. [Texto curatorial]. In: MUSEUS CASTRO MAYA. **Deneir: um mundo reciclado**. Rio de Janeiro, 2016. 6 p. Folder elaborado para a exposição de mesmo nome.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, [2016]. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm)>. Acesso em: 10 out. 2018.

\_\_\_\_\_. Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009. Cria o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, cria 425 (quatrocentos e vinte e cinco) cargos efetivos do Plano Especial de Cargos da Cultura, cria Cargos em Comissão do Grupo-Direção e Assessoramento Superiores - DAS e Funções Gratificadas, no âmbito do Poder Executivo Federal, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, ano 146, n. 14, p. 1-2, 21 jan. 2009.

\_\_\_\_\_. Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, n. 127, p. 2-11, 6 jul. 2015.

BRULON SOARES, B. C.; & SCHEINER, T. C. A ascensão dos museus comunitários e os patrimônios ‘comuns’: um ensaio sobre a casa. In: FREIRE, Gustavo Henrique de Araújo (org.) **E-book do Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação**. A responsabilidade social da ciência da informação. João Pessoa: Ideia/Editora, 2009, p. 2469-2489.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CURY, Marília Xavier. **Comunicação museológica**: uma perspectiva teórica e metodológica de recepção. São Paulo, ECA-USP (Tese de Doutorado), 2005.

DABUL, Lígia. Museus de grandes novidades: centros culturais e seu público. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 257-278, jan./jun. 2008.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM / Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013.

DUARTE, Cristiane et al. Acessibilidade plena a museus: perspectivas de uma acessibilidade cultural, sensorial e emocional. In: **ENCONTRO NACIONAL DE ERGONOMIA DO AMBIENTE CONSTRUÍDO**, 4., 2013, Florianópolis. Anais... Florianópolis: Abergó, 2013.

HORTA, Vivian. **Vivian Horta, Entrevista II**. [novembro 2018]. Entrevistador: Bruno Ribeiro da Silva. Rio de Janeiro, 2018. Gravação digital, 1 arquivo .m4a (20 min.).

MARCONI, M. A.; LAKATOS, E. M. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MOSCOS JAIMES, Alejandra. **Curaduría interpretativa, un modelo para la planeación y desarrollo de exposiciones**. Ciudad de México: INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA, 2018. Disponível em: <<http://revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/issue/view/935>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

**Museus e Acessibilidade**. Coleção Temas de Museologia. Lisboa: Instituto Português de Museus (IPM), 2004. Disponível em: <[www.ipmuseus.pt](http://www.ipmuseus.pt)>. Acesso em: 14 mar. 2018.

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

\_\_\_\_\_. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEI Comunicação. 2010.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. Rio de Janeiro: UNICEF, 1948. Disponível em: <[https://www.unicef.org/brazil/pt/resources\\_10133.html](https://www.unicef.org/brazil/pt/resources_10133.html)>. Acesso em: 10 out. 2018.

PEREIRA, Érika Lemos. **Érika Lemos Pereira, Entrevista III**. [novembro 2018]. Entrevistador: Bruno Ribeiro da Silva. Rio de Janeiro, 2018. Gravação digital, 1 arquivo .m4a (15 min.).

PORTELLA, Isabel Sanson. Acessibilidade Plena. In: BRASIL. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal**. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2018. p. 59-61.

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

REZENDE, R.; BUENO, G. (org.). **Conversas com curadores e críticos de arte**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Circuito, Lamparina, 2013.

SASSAKI, Romeu K. **Inclusão no lazer e turismo: Curadoria Contemporânea e Acessibilidade Comunicacional: a experiência multis sensorial como elemento de interação em busca da qualidade de vida**. São Paulo: Áurea Editora, 2003.

\_\_\_\_\_. Inclusão: acessibilidade no lazer, trabalho e educação. **Revista Nacional de Reabilitação (Reação)**, São Paulo, Ano XII, mar./abr. 2009.

SILVA, Rodrigo Manoel Dias da. As políticas culturais brasileiras na contemporaneidade: mudanças institucionais e modelos de agenciamento. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 29, n. 1, abr. 2014. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922014000100011](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922014000100011)>. Acesso em: 8 ago. 2018.

SMITH, Terry. **Thinking contemporary curating**. New York: Independent Curators International, 2012.

TOJAL, Amanda Pinto da Fonseca. Acessibilidade cultural: inclusão de públicos com deficiência. **Caderno Arte+educação**. São Paulo, p. 96-103, 2015. Disponível em: <[www.arteinclusao.com.br/publicacoes.htm](http://www.arteinclusao.com.br/publicacoes.htm)>. Acesso em: 20 fev. 2018.

\_\_\_\_\_. Acessibilidade e inclusão de públicos com deficiência em museus e instituições culturais no Brasil. **1º Guia Brasil-Alemanha de Inclusão - Viver Diversidade**. Rio de Janeiro, 2016. p. 59-67. Disponível em: <[www.arteinclusao.com.br/publicacoes.htm](http://www.arteinclusao.com.br/publicacoes.htm)>. Acesso em: 20 fev. 2018.

\_\_\_\_\_. Ação educativa inclusiva e comunicação museológica: mudança de paradigmas. **Cadernos Tramas da Memória**, Ceará, ano 3, p. 15-39, maio 2013. Disponível em: <[www.arteinclusao.com.br/publicacoes.htm](http://www.arteinclusao.com.br/publicacoes.htm)>. Acesso em: 20 fev. 2018.

\_\_\_\_\_. Política de acessibilidade comunicacional em museus: para quê e para quem? **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 4, n. 7, p. 190-202, 2015. Disponível em: <[www.arteinclusao.com.br/publicacoes.htm](http://www.arteinclusao.com.br/publicacoes.htm)>. Acesso em: 20 fev. 2018.

\_\_\_\_\_. **Políticas públicas de inclusão cultural de públicos especiais em museus**. São Paulo, ECA-USP (Tese de Doutorado), 2007. Disponível em: <[www.arteinclusao.com.br/publicacoes.htm](http://www.arteinclusao.com.br/publicacoes.htm)>. Acesso em: 20 fev. 2018.

ZAVALA, Lauro. El paradigma emergente en educación y museos. **Opción**, Maracaibo, v. 22, n. 50, 2006, p. 128-141.



## APÊNDICE

ENTREVISTA I - ANNA PAOLA P. BAPTISTA, 23/11/2018

**Bruno Ribeiro da Silva:** *O meu TCC tá falando de curadoria e de acessibilidade. Eu peguei como objeto de estudo a exposição do Deneir, pra falar sobre acessibilidade comunicacional, então como que a curadoria, hoje em dia, tá pensando o acesso à informação do público, público em geral, não só de pessoas com deficiência. E aí, o meu TCC tá dividido em dois capítulos: o primeiro que é de base teórica, aonde tem acessibilidade, curadoria e público, e o segundo que é da exposição. Então, essa entrevista é pro segundo capítulo, onde eu já tenho escrito uma introdução sobre o museu, sobre a Semana de Museus, e aí tem uma parte escrita sobre o Deneir, que ele me mandou um mini currículo dele, e falta a sua parte, como figura principal do trabalho [TCC] por ser a curadora. A primeira coisa que eu queria que você falasse era um pouquinho sobre você, tipo um mini currículo seu que apresente você pra quem vai ler te conhecer.*

**Anna Paola Baptista:** Bem, é... A minha trajetória começa na História. É... Eu, assim, começa, assim, se a gente for até a minha infância (risada) eu acho que eu sempre fui muito curiosa acerca da ideia de entender como que as coisas se passaram, né? A diferença, né? Essa trajetória de passado e presente. Isso foi muito marcante na minha vida uma série de televisão que se chamava “O túnel do tempo”, em que as pessoas faziam viagens ao tempo e acabavam participando de eventos tipo, sei lá, uma tarde no Coliseu com cristãos sendo devorados por... É, tinha várias coisas assim, a batalha de Napoleão a... Napoleão perdendo a guerra. E era assim, na minha mente de criança, assim, seria uma coisa assim possível de você saber o que realmente aconteceu. Então isso era uma coisa que me movia, saber o que aconteceu. Bom, então fui fazer História, obviamente todas essas minhas ilusões foram desfeita, né? (risada) E outra coisa muito importante que me acompanhava desde criança era, assim, uma coisa, um interesse muito grande por arte, pela História da Arte, pela questão da trajetória da humanidade, do que a humanidade foi capaz de realizar de notável ao longo do tempo e dentre essas coisas, pra mim,

sempre sobressaiu a questão dos monumentos, dos objetos artísticos. Eu era absolutamente fascinada. E, então, já no segundo grau eu tive aula de História da Arte, em que eu realmente me apaixonei, e aí eu fui perseguindo cursos, fiz curso no [Escola de Artes Visuais] Parque Lage, fiz curso de extensão na [Pontifícia Universidade Católica] PUC de História da Arte, mas eu não conseguia enxergar isso como uma... Na minha época não existia a profissão de historiador da arte, não existia curador, não existia graduação em História da Arte, nada disso. Então, eu acho que eu não enxergava isso como uma profissão. Então me formei em História, comecei a trabalhar como pesquisadora, como historiadora, mas eu procurei dentro do Arquivo Nacional [onde trabalhava] a imagem, eu comecei, uma certa hora, eu troquei de trabalhar com documento escrito e fui trabalhar com documento visual, que era fotografia do século XIX e XX. Então, eu trabalhei basicamente com esse acervo, a maior parte do tempo. E aí, a vida me mandou pra fora do Brasil, pra Inglaterra, e, a princípio, eu não fui fazer nada. Eu fui acompanhar marido, tinha um filho pequeno e a situação, realmente, não era muito animadora, passar 4 anos assim, eu comecei a procurar cursos de História da Arte lá. E de repente eu me vi fazendo, como aluna associada numa pós-graduação de História da Arte, na Inglaterra, e tive muito estímulo pra realmente me tornar uma aluna efetiva. E aí, eu tentei a bolsa do Governo Brasileiro, consegui, e aí, finalmente, eu fui pra onde eu sempre deveria ter ido que era a História da Arte. Eu realmente me encontrei nesse, no mestrado de História da Arte.

**BRS:** *Eu achei que você já tinha ido pra lá pra fazer o mestrado.*

**APB:** Não, não. Eu fui pra acompanhar marido. Peguei uma licença, fui pra acompanhar marido, o Augusto [filho] tinha 11 meses e, a princípio, eu não fazia nada, fiquei 6 ou 8 meses de dona de casa, uma coisa absurda e não deu certo e, enfim, aí eu comecei a procurar minha turma, né? E aí foi ótimo, foi maravilhoso, nesse mestrado minha dissertação foi sobre História da Arte do Renascimento, foi sobre iconografia de uma anunciação do Botticelli e aí voltando eu tinha meu emprego de pesquisadora no Arquivo Nacional, coisa que realmente já, também, já

não dava mais pra mim. Então, eu procurei uma inserção em museu. Depois de batalhar, consegui vir pro Museu da Chácara do Céu / Museu Castro Maya, fiz doutorado não em História da Arte, em História Social da Cultura, mas com a temática na História da Arte e continuei com a temática da Arte Sacra, mas trouxe pra modernidade e pro Brasil. Então, a minha tese foi sobre Pinturas em Igrejas Modernas no Brasil nas décadas de 1940/1950. E aí, aqui no museu fiquei e tenho então sido a curadora e coordenadora.

**BRS:** *Você chega aqui no Museu quando?*

**APB:** Eu cheguei em 1998.

**BRS:** *E aí já parte pra segunda pergunta, que é a sua atuação aqui no museu. Você é Coordenadora Técnica, atualmente, e também é curadora. Como é que isso foi acontecendo?*

**APB:** É, eu vim pra um departamento que não existe mais, né, que as coisas mudaram, que era a Coordenação de Comunicação Social, que englobava as exposições, permanente e temporárias, a programação visual e a educação. Então, eu tinha essas três coisas sobre a minha responsabilidade. É claro que das três coisas, a exposição foi sempre a que me tomou mais tempo e mais coração. Porque, em termos de programação visual, de design, embora eu seja mestre em design, eu não me sinto é... e eu não tenho também o aparelhamento técnico do design, dos programas que são utilizados pra me sentir capaz de realmente coordenar. Quer dizer, eu coordeno no sentido prático, mas eu não tenho como interferir no trabalho em si da pessoa, mas enfim. O educativo, pra mim, sempre foi também um pouco complicado, porque apesar de eu ter feito toda minha graduação pensando que eu gostaria de me dedicar à educação, isso se provou errado em termos... com uma semana de sala de aula eu descobri que não era isso que eu queria. Então, assim, eu valorizo, eu acho que eu sempre... espero que eu tenha passado muito, pra toda a equipe, que eu valorizo demais o trabalho educativo, mas não é pra mim. Não é a

minha área de atuação, de interesse. Então, assim, foi ótimo porque eu tive muita sorte de poder contar com, depois eu consegui ter na equipe, duas pessoas, um pedagogo e uma historiadora, absolutamente nascidos para, dedicados à educação, à pedagogia, e que foram fundamentais, eu sempre tive, também, muita sorte com todos os estagiários que passaram, com raríssimas exceções, uns que excederam e outros que desempenharam perfeitamente as... Então, assim, eu também consegui manter a minha coordenação, na área educativa, num nível que... Agora, já na exposição, aí pra mim é uma paixão, então eu sou capaz de pintar parede, de varrer o chão, de fazer moldura, fazer o texto.

**BRS:** *Você se doa completamente, né?*

**APB:** Totalmente. A exposição realmente... E depois a estrutura do museu foi mudando, a gente foi enxugando, foi também nos exigido que fizéssemos um regimento e o regimento deve atender, o organograma, a estrutura que o serviço público dá de cargos. Então, essa estrutura foi se enxugando e, a partir de um determinado momento, que eu não me lembro exatamente a data, depois tem que ver, essa Coordenação deixou de existir, ela foi fundida com a antiga Coordenação de Acervos, virou uma Coordenação de... não é nem Coordenação o nome do regimento, mas depois a gente vê, eu sou chefe da Divisão Técnica, então eu coordeno toda a parte técnica do museu e tenho, então, sob o meu comando, esse setor, área, coordenação, sei lá, de processos museológicos, que tem uma coordenação própria. Então, hoje em dia, eu não to diretamente, não sou a primeira pessoa na frente da questão das exposições, do educativo e da programação visual, mas eu continuo olhando pra todos e continuo olhando muito mais para as exposições.

**BRS:** *Então, você, pelo que eu entendi, a curadoria, você entrou nessa área aqui dentro do museu já, não foi antes?*

**APB:** Não, não, na verdade eu esqueci isso. Eu já tinha antes trabalhado. Quando eu fui trabalhar com... no Arquivo Nacional, que eu trabalhei com as imagens, quando eu voltei da Inglaterra, que eu tava insatisfeita só com o trabalho de pesquisa *stritu senso* historiográfica, eu fui trabalhar num setor, do Arquivo Nacional, cultural e que nós fazíamos as exposições, que o Arquivo Nacional também realiza exposições. Então, eu fiz lá curadoria de exposições, mas eram exposições usando documentação, fotográfica, documento escrito, textual, né. E nós, então, fazíamos, eu cheguei a fazer exposições tanto dentro do Arquivo Nacional quanto exposições fora, mas com acervo do Arquivo Nacional, com organização do Arquivo Nacional. Fui curadora lá também. E aí, quando eu vim, eu passei a trabalhar, então, mas aí com o objeto artístico, que eu não tinha trabalhado. E outra coisa que eu tenho que falar é o seguinte, existem duas curadorias aqui, que é a curadoria da exposição permanente e a curadoria das exposições temporárias.

**BRS:** *As duas são de sua responsabilidade?*

**APB:** As duas são a minha responsabilidade. Sendo que a exposição permanente, eu já encontrei aqui uma curadoria no museu. Quando eu cheguei existia um projeto curatorial dos espaços do museu, cada espaço com uma conceituação, com um recorte específico. Ao longo desses anos, eu tenho que dizer que eu mudei pouco esse espaço, então, quer dizer, nesse caso eu acho que tem que ser citado que a Vera Beatriz Cordeiro Siqueira, que era a antiga coordenadora e curadora aqui, ela tem uma grande responsabilidade nessa curadoria aqui da Chácara.

**BRS:** *Ela era, então Coordenadora de Comunicação Social?*

**APB:** Isso, ela saiu e eu entrei. Ela me passou o bastão, entendeu?

**BRS:** *Entendi. Então, eu já vou entrar com uma questão mais direta da curadoria, que eu queria saber, na sua opinião, qual é a função do curador e o que é a curadoria?*

**APB:** É, uma perguntinha simples, né, uma coisa assim rápida e simples da gente responder. Olha, assim, eu já tive a oportunidade, embora eu nunca tenha teorizado, eu nunca escrevi nenhum artigo sobre curadoria, mas eu já teorizei, pelo menos na minha cabeça sobre isso, porque às vezes quando você vai fazer uma palestra, ou você vai fazer, principalmente nas visitas guiadas das exposições e também num projeto educativo que eu criei aqui, das exposições pro público infantil, eu acho muito interessante também falar com os públicos sobre a questão da curadoria, né? Porque, então, eu tive que pensar imagens que eu usaria pra expressar o que eu acho de curadoria. E uma das imagens que eu sempre uso é a questão de que a curadoria é matemática. A curadoria é uma teoria de conjuntos. Então, é uma coisa assim, a curadoria é uma questão, eu vejo, né, é a opção, o seu projeto é fazer uma opção. Só que é uma opção que envolve uma multiplicidade, ela sempre vai envolver um conjunto ou um subconjunto. Então, é você criar um conjunto baseado numa teoria, numa visão, que é sua própria, que é uma criação intelectual sua. Pra mim isso é que é a curadoria. E, no passo seguinte, você explicitar, de alguma forma, pra quem vai ver a sua exposição, qual foi, qual é a ideia que está por trás daquele conjunto ser aquele conjunto, daquele conjunto estar exibido daquela forma e da relação entre os itens daquele conjunto, né? Porque que aquele quadro, por exemplo, tá do lado desse? Porque que é aquele artista e aquele outro artista e aquele outro artista e não o outro "x" artista? Então, isso, de alguma forma, deveria ficar explícito, porque é a tese, né? É a sua tese através do trabalho dos outros, que é o trabalho do que são os objetos que você tá expondo. Então, pra mim, curadoria é isso, entendeu? Agora, ela vem, o processo de criar uma curadoria, não sei se você vai ter alguma coisa aí e se eu to me adiantando, ele, pra mim, é bem variado, tem várias formas de que isso acontece, né? Às vezes você tem um plano pré concebido, às vezes você não tem. A função do curador é transmitir uma visão, uma tese, uma interpretação do conjunto de objetos que estão sendo mostrados pra alguém. E a curadoria é, como que você, é, né quer dizer, o que que é isso, é você, dentro de um universo maior, você fazer um recorte que tem um sentido, que é o

seu sentido, e que esse sentido vai estar explícito de como você selecionou e como você arrumou e como você explicou esse conjunto pros outros.

**BRS:** *Eu vou criar uma nova pergunta e inserir aqui no meio. No meu TCC eu to falando de dois pares, um sobre curador e outro sobre curadoria, que foi a minha teoria e que eu consegui perceber tanto através do livro que eu li, Caminhos da Curadoria, do Hans Ulrich Obrist, quanto através de outros textos, que existem dois tipos de curadores, um que seja vinculado a uma instituição, que é o seu caso, e os que são independentes, que é o que está acontecendo mais hoje em dia, e existe uma curadoria que o Obrist chama de tradicional, onde estariam aplicadas quatro funções ao curador, que seria um curador vinculado a uma instituição e responsável por organizar, selecionar, contribuir com a História da arte e preservar, essas funções mais tradicionais mesmo, e existe o que eu to chamando de curadoria contemporânea aonde, ao meu ver, que o que eu estou tentando defender, é a curadoria que tá pensando mais a relação da exposição acessível pro público no seu conteúdo, um conteúdo que converse mais com o público e que não esteja ali apenas por estar, que seria uma coisa mais da tradição dos museus de botar lá sem se importar muito com quem vai estar vendo, muito pensando também num público que antes era mais restrito e que hoje em dia é diferente. Como você se enxerga nessas dicotomias?*

**APB:** Eu sou mais tradicional. Eu, assim, a minha ideia de arte, de museu, de curadoria tá com os tempos contados, entendeu? Eu sempre tive uma grande veneração pela questão da formação de uma cultura, no meu caso a ocidental, que é a que eu me sinto inserida, e pra mim o museu é o lugar de você expor isso e que todas as pessoas deveriam ter acesso a esse “cadinho” que pra mim é a herança que desemboca em todos nós. E o museu seria o local de valorizar coisas que o homem criou, que nos fazem especiais, que nos tornam seres humanos. A arte é uma bofetada na cara da gente dizendo que a gente é humano, que a gente capaz de coisas incríveis. E que o museu seria o lugar pras pessoas entrarem e sentirem isso, “nossa, o ser humano é capaz de coisas maravilhosas, eu faço parte desse

grupo que é ser humano, essa arte é minha, é minha herança”. Pra mim o museu é isso, museu não é o lugar de me divertir apertando botão. Não é isso. Então, assim, o que eu sempre esperei do museu é que houvesse a coisa do maravilhamento. Maravilhamento não na questão da beleza, não é isso. É questão dessa coisa de sentir o ápice do ser humano, do bom do ser humano que é a arte. Pra mim o museu é isso. Então eu sou uma curadora tradicional, com certeza. Eu fico querendo que as pessoas todas vejam as coisas que são muito especiais. E aí eu chego um pouquinho mais perto do outro tipo também, por que eu realmente estou preocupada em como o público vai acessar isso, com certeza. Então, eu acho que, a questão do educativo e as exposições feitas para o público jovem é um trabalho que eu amo fazer, de pensar que eu to fazendo uma tradução um pouquinho diferente, pensando nesse tipo de público, pra ver se fisgo essas pessoas, tanto pra arte como pro museu. E sem “baixar o nível” muito. Não preciso, sei lá, tem uma certa coisa de que se arte vira simplesmente igual ao seu dia a dia, pra quê ir no museu, entendeu? Você tem que ter uma coisa, né, aí a questão do Deneir é maravilhoso por isso né?

**BRS:** *Vamos voltar pras questões que eu trouxe. Como é sua relação, enquanto curadora, com as outras áreas do museu, como educadores, museólogos e designers, na concepção, montagem e execução das exposições? Há a relação de cooperação entre vocês ou os projetos são todos seus, na autoria do conteúdo, na expografia etc.?*

**APB:** O projeto de curadoria é meu, a seleção das obras é minha, a ideia da exposição geralmente é minha, os textos, as legendas, tudo é meu. Em termos da expografia, eu sou um vulcão de ideias, mas não faço a expografia. Às vezes, quando não tem dinheiro, a gente acaba fazendo, mas não faço a expografia. Idealmente, você tem alguém fazendo a expografia, em que eu vou passar pra ela o máximo que eu puder do conceito da exposição e eu espero que aquela pessoa traduza aquilo de uma forma que fique melhor do que eu pensei, que ela consiga realizar aquilo e “nossa, é isso mesmo que eu tava pensando”. Que ela consiga pescar minhas expectativas e com o expertise dela transformar aquilo no que eu



gostaria. O educativo é a mesma coisa. Eu vou passar pro educativo o que seria a exposição e a gente vai conversar muito sobre como vai ser, se tem atividades especiais programadas ou material programado, vai se conversar muito e vai haver uma produção do educativo desse material. Aí as coisas voltam pra mim, eu vou aprovar e tudo isso. Com a museologia já é mais complicado. Assim, tradicionalmente nos museus, obviamente, há sempre uma tensão entre a área expositiva e a área da conservação. Um quer, por excelência, comunicar, mostrar, botar pra fora, exhibir, e isso é uma forma de preservação e quem quer comunicar, ama a arte, quer conservar também, só que o foco dela não é esse. Quem tá na área de conservação tem foco principal em proteger aqueles bens. Isso é uma forma de comunicar também, porque ao proteger ele tá salvando pras próximas gerações, só que o foco dele não é esse. Então, é inevitável que haja uma coisa, né? Então, na medida em que, anteriormente, os setores estavam separados, era uma relação entre dois diretores de departamento. “Olha vou fazer uma exposição sobre isso”. Então eu passava uma lista prévia, o setor voltava pra mim dizendo “olha, mas essa obra aqui em papel, a gente acha que não tem condição de expor”. Aí eu ia ver se eu ia conseguir dinheiro pra restauração, se eu ter que abrir mão da obra e em última instância eles poderiam me vetar uma obra, num certo sentido, entendeu? E também com muito cuidado de, por exemplo, de não parecer, eu pelo menos sempre pensei nisso, espero que tenha passado o cuidado que eu sempre tive dentro de mim de não passar a ideia, pro setor de museologia, de que eu sou um consumidor. Agora é mais simples, porque as coisas estão unificadas. Eu tive que me dedicar muito mais agora a questões de pensar em termos de conservação, coisas que não passavam por mim antes e agora passam. Então, idealmente, óbvio que deve ter sempre uma grande integração entre tudo. Mas a realidade nos museus, geralmente não é tão rosa assim. Agora, eu nunca fui falsa democrata. “Ah não, a ideia é de todo mundo. O projeto não é meu, é nosso.” Não! Se eu tiver num projeto que tem uma curadoria coletiva, eu vou fazer. Agora, não sendo o caso, o projeto é meu sim, sou eu que escolho, sou eu que mando, não tem essa história. Livrando um pouquinho o meu lado, eu tenho costume de escrever um texto, pedir pras pessoas lerem, peço pra comentar. Quando é uma exposição educativa, eu fazia um

rascunho dos textos, passava pra eles verem se a linguagem estaria, trabalhava junto esse tipo de coisa. Agora, sem falsa... democratismo demais, que não vai.

**BRS:** *Quando você pensa em uma exposição, faz o projeto etc., você pensa no público que irá visitá-la? Tem algum público específico para o qual você dirige suas exposições ou não? Você pensa na forma como o público vai interagir com a exposição, com as obras? É um pensamento seu?*

**APB:** É, é um pensamento principalmente quando você escreve o texto da exposição. Mais do que quando você faz o corte das obras. No museu, sinceramente, não é o caso. A não ser as exposições pra público infantojuvenil, então é uma coisa pensando especificamente o público em vista. É uma trilogia. Bichos, Gente e eu queria muito que tivesse Mundo que fecha a trilogia. Então, é pensada pra um público. Tem exposições que são pensadas em termos de um público por conta de uma coisa que tá acontecendo no mundo. Então, por exemplo, Brasil 500 anos ou aniversário do Rio de Janeiro. Então você sabe que vai ter uma série de coisas dessas que vão estar focando aquilo e que esse público vai estar procurando.

**BRS:** *A exposição do Deneir teve algum pensamento em relação a isso?*

**APB:** Não. Tem uma outra, depois eu entro nisso, tem um pensamento sim, mas não em termos de nenhuma efeméride, ou data, um clima no mundo, e nenhum público específico, etário ou coisa assim, mas tem sim uma coisa que me fez selecionar o Deneir. Mas quando eu faço exposição fora, porque eu faço também exposição fora, então, Caixa Cultural, [Centro Cultural] Correios, espaços assim eu tenho que pensar mais essa questão porque é um público muito mais amplo. É fora do Rio, ou no Centro da cidade, lugares grátis, que entra todo mundo. Enquanto aqui no museu é uma coisa que o meu público eu conheço, enquanto que quando vai pra exposição fora, você tem que pensar que é um público muito mais variado. Então, essa questão se dá muito na questão dos textos, como você faz as legendas, essas coisas assim eu penso. E na visita guiada, eu tento muito a coisa da adequação da

linguagem, porque a visita guiada é feita pra um público variadíssimo, tem de tudo na visita guiada. Então, isso é uma preocupação que eu tenho bastante de pensar como que eu vou explicar para aquele público tão variado a exposição, que é a questão da visita guiada.

**BRS:** *Bom, então a gente já pode passar para a próxima. Nós sabemos que grande parte das pessoas do nosso país não tem o hábito de frequentar museus. Também sabemos que a educação básica possui uma avaliação mediana pelo Ideb, assim como o ensino de arte nas escolas praticamente inexistente. Além disso, a gente tem vivido, cada vez mais, um aumento na procura desses espaços por pessoas com deficiência, principalmente na questão sensorial (visão e audição). Pensando sobre isso, como você encara a questão da acessibilidade, que para este trabalho interessa a dimensão comunicacional, diretamente relacionada ao acesso à informação, que eu chamo de uma urgência para a curadoria?*

**APB:** Olha, vou ser muito franca com você, não é uma prioridade. Eu acho que idealmente, se tivéssemos recursos, eu faria, claro, todo o possível. Pra todos os públicos. Não no exagero que eu acho que existe, que entrou uma comissão aqui de acessibilidade e foi comentado que as obras deveriam ser penduradas baixas por causa de pessoas de baixa estatura. Não, não acho isso, porque, em termos de porcentagem de pessoas que existem no mundo e que frequentam museu, é mínimo. Você vai prejudicar todas as outras pessoas, que vão ficar vendo os quadros... por causa de pessoas com baixa estatura, não. Agora, teria, se pudesse sempre contratar um estagiário com libras pra fazer visita guiada, ter *audioguide* com descrição, pudesse ter aqueles modelos pra cegos [relevo de pinturas], botar no chão aquele piso especial, rampa, banheiro. Faria tudo, tendo recurso.

**BRS:** *Isso é um pensamento que você concorda, de que seja acessível?*

**APB:** Que eu concordo, que eu acho que sim, mas não é a prioridade. Se você não tem recurso pra milhões de outras coisas, eu acho que primeiro eu boto muitas coisas na frente desse tipo de adequação.

***BRS:** Agora sim, após essas informações, chegamos a uma questão bastante importante, principalmente se tratando de um museu público. A falta de recursos é um problema que interfere bastante os museus. Eu já estagiei aqui e sei o quando isso é um problema. Pensando sobre isso, como fica a discussão da acessibilidade no que toca o quesito dinheiro, tanto para fazer projetos acessíveis para o museu (acessibilidade arquitetônica, principalmente) quanto para as exposições (acessibilidade comunicacional)?*

**APB:** Bom, os recursos a gente lida com recursos muito escassos. Então, é uma coisa complicada. Agora, como essa questão de acessibilidade andou sendo muito discutida, enfim, a gente até tentou várias vezes. Existem projetos que a gente já tentou, mas nunca conseguimos os recursos especiais pra fazer isso. Os recursos em museu público é um problema, porque, assim, você tem toda uma questão de funcionários terceirizados que passa a ter que ter, pq vc tem toda a questão de limpeza, de segurança, de jardinagem, tudo. Antigamente, o serviço público tinha todos esses profissionais e foram acabando. Então, hoje em dia você tem que contratar. Você tem, todas as questões de manutenção de um espaço público, que são inúmeras. E aqui a gente está em casas tombadas, são duas casas, então você tem todos esses recursos de base. Depois, você tem toda a questão de proteção das obras de arte, em vários sentidos que você tem que realmente gastar com isso, que é muito mais primordial. Depois você tem que gastar com a programação do museu, que é uma coisa pra dar dinamismo, pra comunicar o acervo, pra chamar, a formação de público. Então, tudo isso pra mim vem antes de adequar o museu pra ser acessível a todos os tipos de público.

***BRS:** Acaba tendo que se fazer prioridades, então? No mundo ideal teria?*

**APB:** No mundo ideal, claro. Tudo teria. E outras coisas. Eu penso muito, gente, sobre você ter banheiros de família, pra trocar fralda de criança, com capacidade pra receber criança, bebê. Tem várias coisas que eu adoraria também que a gente pudesse contar.

***BRS:** Aqui nesse trabalho, eu não estou entrando muito na questão arquitetônica e sim na comunicacional, mas eu sei que a arquitetônica aqui no museu é precária.*

**APB:** Muito precária e difícil de resolver, porque é um prédio tombado e você não pode fazer certas coisas. É claro que certas coisas se poderia. É o que eu to falando, por exemplo, rampa, ter o elevador direito, botar no piso aqueles caminhos. Isso tudo pode fazer no prédio tombado, não tem problema. Agora, tem outras coisas que não dá. O caminho pra cá já é uma coisa... E é uma coisa que não depende nem do museu. O museu tá no bairro de Santa Teresa, que é um bairro “difícilimo” pra acesso, pra certo tipo de... cadeirante, como vem cadeirante aqui? Como é que vem um cego sozinho em Santa Teresa... É difícil. E são coisas que não dependem nem do museu.

***BRS:** Ainda sobre esse assunto, a acessibilidade comunicacional possui uma série de elementos que resolveriam o problema da informação nas exposições. Dois desses elementos são os tamanhos das letras de legendas e textos e a linguagem aplicada neles. Em textos da Amanda Tojal e da Marília Cury, assim como em uma publicação do Instituto Português de Museus, é falado sobre a simplificação dessa linguagem. A ideia não é deixar de produzir textos técnicos e muito menos tornar esses textos rasos e superficiais. Uma saída possível, por exemplo, é o oferecimento de textos de apoio, onde ele estaria escrito em pelo menos três níveis de complexidade, abarcando uma quantidade maior de pessoas. E para o tamanho das letras, uma saída seria a disponibilização de lupas simples para serem utilizadas. Qual seu pensamento em relação a isso?*

**APB:** Olha, nunca tinha ouvido falar dessas... Achei super interessante essa questão das fichas. Realmente achei muito interessante, é uma coisa pra se pensar. Vejo por um lado, acho legal, por outro, fico pensando se o caminho das coisas é simplificar tanto assim. Porque, na verdade, eu não sei se a gente tem que chegar uma hora e dizer que, por exemplo, na questão da acessibilidade, o cego nunca vai ter a possibilidade de ter a fruição da obra de arte do jeito que eu tenho. Não vai. O anão, sinto muito, ele vai ter que olhar pra cima. O mundo é assim. E o mundo também é variado de pessoas, em pessoas que tem, infelizmente, um nível intelectual mais alto, porque tiveram condições de estudo, oportunidades na vida, e outras não, e elas vão ter apreensões diferentes da mesma coisa. Isso é possível através da, assim, eu não sei se... Eu tenho que pensar, eu não sei o que falar sobre isso. Assim, você me pegou, entendeu? Eu acho que tem muita vantagem, por outro lado às vezes eu fico com medo dessa coisa de você ficar simplificando, quando o ideal é lutar por um mundo em que todos possam ler e entender, que não tenhamos analfabetos funcionais. Agora, eu acho que, não sei se talvez precisasse de três níveis. Talvez algumas informações complementares. Eu acho interessante isso. Interessante!

***BRS:** Mas, falando sobre a questão da informação, isso que você tá falando aí do texto, de todos terem condição de acessar aquele texto. Todo mundo deveria, eu concordo. Mas justamente por isso tem esse pensamento de facilitar essa linguagem do texto, porque, já que a gente sabe que a educação básica no Brasil não é boa, não é interesse da governança do nosso país melhorar essa questão e o ensino de arte muito menos, tanto que estamos correndo risco até do MinC ter sérios problemas pela frente, o IBRAM tá correndo risco direto, então, por essas questões, facilitar essa linguagem não seria uma boa solução?*

**APB:** É, eu acho que sim, eu acho que eu posso pensar sobre isso sim. Eu acho que... Eu não to desmerecendo, em hipótese alguma eu estou dizendo que isso pra mim não tem sentido e não é relevante, mas, ao ouvir, isso eu não me jogo

totalmente, 100%, nessa ideia. Eu tenho um lado de mim que tem problema com a questão de você ir simplificando, simplificando, simplificando, entendeu?

**BRS:** *É, essa ideia de diferentes complexidades de texto é justamente pra não excluir o público que é mais intelectualizado e também não excluir o público que não é.*

**APB:** *É, eu acho que pode ser uma solução de compromisso interessante, pode. Sobre o tamanho das letras, eu acho que tudo tem um limite, que você pode até... As pessoas reclamam aqui, sabe? E é uma coisa que eu acho que eu tenho que dar ouvido. Às vezes tem reclamação aqui na ouvidoria externa, os papéis de sugestões que eu chamo de ouvidoria externa, que fala às vezes do tamanho e eu acho que pode sim, sabe? Agora, tem um limite. Se não fica uma coisa... fica que nem celular de idoso.*

**BRS:** *Eu, particularmente, em relação às legendas, elas são umas coisas que me atrapalham muito no geral, museus em geral. Tanto na questão do contraste da letra com o fundo quanto no tamanho. Já pensando na exposição do Deneir, foi uma coisa que ali me incomodou que tinha aquelas obras que poderiam ser tocadas, que as legendas que diziam que obras podiam ser tocadas eram pequenas, então não dava pra ver. Eu, por exemplo, só consegui ver de perto. Imagino que outras pessoas também não conseguiam. Então, isso é uma coisa que me incomoda muito e que me fez chegar nessa questão da acessibilidade comunicacional, principalmente as legendas, ao visitar exposições.*

**APB:** *É, eu acho que isso realmente pode ser levado mais em conta sim, na hora que se fizer uma exposição. As lupas é interessante. Envolve recurso, envolve o cotidiano do museu, porque cria a questão de “vão levar as lupas, não vão levar as lupas”, aí os guardas de sala ficam revoltados de ter que ficar prestando atenção nas lupas. Tem probleminhas, mas é uma coisa que eu concordo, pode sim ser pensado.*

**BRS:** *Com todas essas informações, acho que já passou da hora de chegarmos ao assunto principal, a exposição do Deneir. Conta um pouco como você conheceu o Deneir, como surgiu a ideia de fazer uma exposição sobre ele e como foi o processo de concepção da exposição.*

**APB:** O Deneir, eu conheci, eu fui ao SESC de Campos de Goytacases, que eu ia fazer uma exposição lá de gravuras do Carybé e fui lá pra conhecer o espaço. Quando eu cheguei lá, tinha uma exposição que eu olhei e achei maravilhosa, incrível, e perguntei “meu deus, quem é esse artista?”, porque eu não conhecia. Falaram “Ah, é o Deneir Martins”. Nossa Senhora, que coisa fantástica, ne? Aí cheguei em casa, fui pra internet, vi etc. Eu me apaixonei pela obra dele, foi amor a primeira vista. Aí falei com uma produtora amiga minha pro edital da Caixa. A princípio, eu queria fazer uma exposição que seria o Getúlio Damado, esse artista de Santa Teresa, que também trabalha com materiais alternativos, sucata, o Deneir e tinha mais um, era uma exposição tríplice. Eu tive a ideia de fazer um negócio desses e falei pra gente entrar no edital da Caixa. Essa pessoa, por coincidência, conhecia o Deneir. Depois esse projeto andou pra ser só uma exposição do Deneir e quem fez todo o contato pra ver se ele topava ou não, nesse ocasião, foi essa produção. E eu não tive contato nenhum com o Deneir. Essa exposição não foi agraciada no edital, a gente entrou com esse projeto várias vezes e ainda não conseguimos. Aí um dia, eu recebo um telefonema dessa produtora, dizendo que o Deneir tava fazendo uma exposição na galeria de arte dele, Galeria Sergio Gonçalves, e que tinha pedido indicação de uma pessoa pra escrever o texto e ela tinha me indicado. Perguntou se eu queria e eu falei que sim. Aí foi a primeira vez que eu realmente tive contato com a figura dele mesmo, o artista. Aí nós trocamos os trabalhos, eu fiz o texto e ele me deu uma obra dele, uma contrapartida. Aí eu fui na inauguração e conheci ele. E eu pensando “eu tenho que fazer uma exposição dele, não saiu a da Caixa, então eu vou ver se eu consigo aproveitar de alguma forma essa ideia no museu, em alguma brecha que tiver”. Eu fiquei com isso na cabeça. Aí quando veio a questão que a gente soube que ia ter um recursozinho pra



Semana de Museus e que, geralmente, a gente costuma fazer uma coisa ligada a questão educativa, eu falei “Ahá, é agora” entendeu?

**BRS:** *Então essa exposição teve um pensamento sobre educação, educativo, né?*

**APB:** Teve, porque o Deneir é um artista educador ou um educador artista, o trabalho dele foi sempre, a vida inteira, voltado pra isso e eu sabia que ele realizava oficinas com esses materiais, com jovens e crianças. E aí eu pensei “com isso, eu vendo o projeto pra Semana de Museus”. O meu intuito principal, claro, era a exposição, mas como eu tinha esse gancho da Semana de Museus, que é educativo, eu falei “eu vendo o projeto de ser um evento que comporta o lançamento de uma exposição e uma oficina educativa no dia”. E assim foi feito. Então a gente teve a exposição e teve ele fazendo a oficina de brinquedos aqui. E foi uma oficina replicadora também. Na verdade foram várias oficinas, porque ele fez a com as crianças e depois fez com o educativo para poder replicar a oficina. Então é um projeto super compacto, muito interessante pro museu.

**BRS:** *Essa exposição teve algum pensamento sobre acessibilidade, em alguma questão?*

**APB:** Eu não sei. Se a gente pensar em acessibilidade num sentido muito amplo, como eu acho que é o que você tá pensando, eu acho que sim, porque eu acho que a minha questão de trazer o Deneir pra cá, pro museu, é uma questão de acessibilidade. Se você pensar na história dos Museus Castro Maya, de um museu elitista, que nasce de um colecionador com base de toda uma tradição de colecionismo ligada ao séc XIX e da tradição francesa, então você tem um espaço e uma coleção que é, de uma certa forma, uma coleção muito pautada por uma arte que é tradicional, né? Embora o Castro Maya, pra um homem da geração dele, pra classe social dele, pra inserção social-cultural dele, ele era uma pessoa que abarcava aberturas da arte, ele abraçou a arte moderna, ele lutou contra o preconceito do público contra a arte moderna, que foi muito forte no mundo inteiro e

aqui no Brasil também, ele teve uma abertura muito grande pra questão da arte popular pensada como arte e não como simples artesanato, ele sempre trabalhou com artistas de sua época, então ele tem uma coisa com a arte contemporânea, não arte contemporânea enquanto conceito, mas arte contemporânea no sentido de trabalhar com artistas de sua própria época e tudo, de correntes da época avançadas. Então, eu acho que você tem uma abertura, mas se trata de um museu... Então eu acho que é até uma questão de quebrar alguns paradigmas do museu, você trazer um artista como o Deneir pra Chácara do Céu. E isso dá uma acessibilidade à arte do tipo que o Deneir pratica, muito maior, porque vai ter uma parcela da população, que é o público da Chácara do Céu, que vai ser exposto a esse tipo de produção artística que não seria. Então, eu acho que pensando nesse tipo de acessibilidade, eu tive sim.

**BRS:** *O Castro Maya já tem um carácter pioneiro de ter aberto a sua coleção pro público, né, ter criado dois museus.*

**APB:** Sim, com certeza. Ele é um pioneiro nisso.

**BRS:** *Isso já um caso de acessibilidade que eu encaro como muito grande. E a exposição do Deneir, eu acho que só o fato de trazer uma exposição com uma produção artística que é completamente diferente do que tem no museu, pra um público que está acostumado com uma arte um pouco mais elitista, é sim uma acessibilidade e por isso eu resolvi trazer essa exposição para esse trabalho.*

**APB:** Exatamente. E foi foi o mesmo pensamento que me levou a trazer o Toz.

**BRS:** *Eu tava pensando nisso. Porque além de você abrir pra esse público que já é do museu essas novas produções, você também puxa pro museu essas pessoas que não tão em museu.*

**APB:** Exatamente. Pro artista é uma inserção que ele não tinha, pro público do museu é uma visão que ele não tinha. Eu acho que eu to proporcionando isso, eu to trazendo acessibilidade nesse sentido. Agora, não tinha nada especial pra cego, pra surdo, pra autista, pra cadeirante. Isso não. Mas na acessibilidade da comunicação, não tinha letra grande, tudo bem, mas esse tipo, um outro tipo de acessibilidade, eu acho que sim. E foi um pensamento que regeu sim.

***BRS:** Essa foi uma exposição que encantou bastante o público, principalmente os grupos escolares. Eu senti, enquanto educador na época, uma relação de proximidade do público com a exposição. Para você, o que pode te proporcionado isso?*

**APB:** Assim, o Deneir, ele transfigura o objeto cotidiano, né? Ele cria nas pessoas esse encantamento da visão do inesperado, que fica próximo de você e fica longe de você ao mesmo tempo. Ele cria essa magia com o espectador do trabalho dele. Ele tem uma falsa simplicidade. Eu fui apresentar o Deneir naquele dia [6º Seminário de Informação em Arte, REDARTE-RJ], eu comecei fazendo uma brincadeira de que o Deneir era um pulha, porque ele enganava todo mundo né? Ele engana mesmo, existe uma falsa simplicidade do trabalho dele que eu acho que cria essa coisa que te tira do chão. É perto de você e é longe, é simples e é extremamente complexo, né? Então, eu acho que isso, além da questão estética mesmo, que ele te dá um choque estético, ele tem a questão da arte, da estética da arte, das cores, ele é um colorista de mão cheia, então ele traz uma festa pros olhos, tem a questão das obras dele, da acessibilidade de você poder sentar na bicicleta e pedalar, de você poder tocar. Agora, é uma acessibilidade do falso simples. Você tá sentado na bicicleta e você tá acendendo a luz e aí você tá pensando na questão da humanidade, da energia, do futuro, né? Ele traz tudo isso no você pedalar a bicicleta dele. Então, você tá feliz da vida que você pode tocar, mexer na obra de arte, mas ele tá te provocando ali uma coisa. Então é um artista muito instigante, muito complexo e simples ao mesmo tempo. E aí eu acho que a mágica dele reside nisso e o público não aguenta, se prende de amores.

**BRS:** *Ficou muito claro, para mim, durante a exposição e depois dela que a temática das obras foi o ponto alto da mostra. As autoras que eu estou usando como base na pesquisa e que eu citei anteriormente, falam bastante sobre o uso de recursos mediáticos ou multissensoriais. Um ponto marcante dessa exposição, para além da temática, foi a experimentação permitida por algumas das obras expostas, a exemplo do Pau de Chuva, que tinham esse caráter de além da visão explorar o tato e a audição. Trazer essas obras foi proposital ou isso ocorreu por acaso?*

**APB:** Não, eu acho assim, eu queria fazer uma certa apresentação do artista Deneir. Então, eu não queria uma exposição do Deneir de “ah, vamos fazer Deneir e as bandeiras, ou Deneir e os baldezinhos”. Poderia ser, né?! Não, eu queria uma apresentação do artista Deneir, porque era um cartão de visitas inicial dele. Era a primeira exposição que eu tava fazendo dele, eu queria apresentar ele como um artista que faz várias coisas com uma coerência incrível. Então, eu procurei ter exemplares de várias épocas da carreira e de vários tipos. Tinha bandeira, tinha balão, e nisso tinha que ter coisas que se movem ou que você toca, porque faz parte do trabalho dele. Eu não pensei no sentido de “vamos trazer essas coisas, porque o Pau de Chuva vai ser um *hit* entre os visitantes, vai dar acessibilidade”. Não foi assim, entendeu? Foi mais em termos de ser uma marca dele, então tinha que estar nessa exposição. Por exemplo, o Pau de Chuva eu não conhecia, mas as bicicletas, tem que ter uma.

**BRS:** *Você acha que isso, essas obras que permitiam uma interação direta do público e a temática, pode ter influenciado a exposição a ser mais próxima do público e, talvez, mais adorada do que outras expostas concomitantemente, Fayga e Samico, ou você não tem uma ideia sobre isso?*

**APB:** Eu acho que sim. O Deneir se aproxima muito das pessoas. Imediatamente, você ver o Pau de Chuva, você poder... lembra uma coisa e te remete ao barulhinho de chuva que é tão bom, essa coisa de poder tocar que é tão importante nos tempos

atuais, né? A gente tá num mundo de toque, a gente vive tocando, agora, o dia inteiro, os celulares, as teclas. Então, que acho que isso tem, claro, e tem o todo do Deneir que realmente é muito cativante, pelos motivos que a gente já tinha discutido, a coisa da proximidade com o universo de cada um que ele traz e pelas cores, e pelas formas, e tudo isso. E em comparação com a exposição do Samico, por exemplo, que é uma arte que tem uma pegada parecida, porque é um falso popular, mas é um popular mais nordestino, talvez o público carioca não seja tão próximo, e a Fayga muito mais cerebral, com certeza, uma arte muito cerebral, então é mais distante. Agora, o que eu acho é isso, entendeu? “Ah, então tá, então só vou fazer exposição aqui porque o público gosta...”. Nisso a gente vai e vai ter exposição da Disney. “Então agora eu só vou ter exposição de tipos de coisas como do Deneir, porque é o que o público fica mais...”, entendeu? Não, o público tem que ver outras coisas também. É bom oferecer isso pro público? É. É bom só oferecer isso pro público? Não. É bom dar mais acesso? Sim. É bom simplificar tanto? Não.

#### ENTREVISTA II - VIVIAN HORTA, 23/11/2018

**Bruno Ribeiro da Silva:** *A exposição do Deneir continha algumas obras que permitiam a interação direta, explorando a multissensorialidade, ou seja, no caso dele, o toque, o som e a visão. Muitas pessoas veem os museólogos como aqueles que dizem não, pois são os responsáveis pela conservação e preservação dos objetos. No caso da exposição, nenhuma das obras expostas era do acervo da instituição. Porém, percebeu-se que justamente essa exploração sensorial, possibilitada pelo toque nas obras, foi o que atraía mais o público. Partindo para a Comunicação Museológica, duas autoras que baseiam este trabalho, Amanda Tojal e Marília Cury, abordam novos paradigmas. A interação multissensorial do público com o objeto e a cooperação entre educadores, curadores e museólogos durante a exposição são as principais questões trazidas pelo meu trabalho. Qual seu pensamento, sua posição, sobre isso?*

**Vivian Horta:** Eu acredito que em primeiro lugar tem que ser respeitada a proposta artística. Se o artista concebeu a obra em um contexto multissensorial, é assim que ela deve chegar para o espectador. Existem casos amplamente debatidos, como os Bichos, de Lygia Clark, cujos originais hoje em dia são expostos em instituições como o MAM-Rio com um aviso de "por favor, não tocar". Por outro lado, quando foram expostas réplicas acessíveis ao toque do público em exposições como a retrospectiva da artista no Itaú Cultural, em São Paulo, criou-se uma fetichização da obra que, a meu ver, também foge do propósito da artista. Muitos profissionais e teóricos acreditam que deve-se proteger os originais do toque e outros não. Eu, pessoalmente, não consigo bater o martelo. No entanto, imagino que se dependesse de mim decidir se os visitantes poderiam ou não manusear centenas de vezes por dia as estruturas frágeis de um Bicho, uma obra extremamente representativa da arte brasileira, em uma exposição pela qual eu fosse responsável, eu me sentiria bastante apreensiva. No caso das obras do Deneir, são obras contemporâneas, no sentido de serem obras recentes, e o artista está vivo e esteve participando da montagem. Esse contexto acaba amparando qualquer decisão da curadoria ou da museologia. De qualquer forma, eu acredito que além da questão da participação proposta pelo Deneir, contou muito para o encanto das pessoas o lado lúdico da exposição, a coisa de remeter às brincadeiras de infância de toda uma geração. Quanto a essa cooperação interdisciplinar, eu acho que é essencial. Acho que todas as exposições deveriam ser concebidas por equipes multidisciplinares, contemplando suas práticas e vejo que, de certa forma, muito pela participação do Deneir na montagem, nas oficinas e através da abertura que tivemos para essa troca com ele, conseguimos atingir algo bem próximo disso nessa exposição.

ENTREVISTA III - ÉRIKA LEMOS PEREIRA, 23/11/2018

**Bruno Ribeiro da Silva:** *A minha pesquisa envolve a acessibilidade comunicacional em exposições de arte, que diz respeito ao acesso à informação, incluindo questões sensoriais, emocionais e intelectuais. Enquanto educadora estagiária do museu na época, você acompanhou de perto a relação do público com a exposição. Além*

*disso, na mesma época estavam outras duas exposições temporárias no museu, “Cores de Fayga” e “Gilvan Samico”. Pensando sobre tudo isso, talvez até fazendo uma leve comparação sobre a proximidade do público entre a exposição do Deneir e as outras, você acha que existiu essa acessibilidade ou não? Se sim, em qual(is) aspecto(s)?*

**Érika Lemos Pereira:** Sim, a exposição do Deneir tinha acessibilidade comunicacional. Partindo das questões sensoriais, emocionais e intelectuais, penso que ela era acessível, nesse sentido, porque tinha figuração muito próximas do nosso cotidiano, da nossa cultura. Lembro perfeitamente das bandeiras do Brasil e da Mangueira (tinha a da Mangueira, né? Ou eu estou confundindo tudo como sempre?). E aí, pensando a cultura brasileira, as cores verdes e amarelo e rosa e verde juntas só podem ser a bandeira do Brasil e a bandeira da Mangueira. Comunica! Outro ponto interessante é pensar os materiais que as obras eram constituídas: papelão, latinha, descarte. Comunicava também a potência do descarte como criação. Esse descarte virava brinquedos, virava elementos lúdicos multicoloridos, convidativos. Por fim, em algumas obras era permitido o toque, a interação tão desejada nas exposições de artes visuais. Então, eu acredito que a exposição tinha acessibilidade comunicacional sim (frisando que fazer leituras de mundo como reconhecer símbolos, junção de cores, elementos da cultura é intelecto!). Quanto a expografia/curadoria da exposição, há de se convir que era bem tradicional. Obras de artes em espaços expositivos com legendas tradicionais e legendas que sinalizavam o toque e alicerçada pelo texto de parede. Acredito que tudo foi feito o mais atrativo possível como o uso da cor laranja, mas ainda é uma expografia/curadoria tradicional. Vejo o desvio presente nas obras de arte do artista exposto. Que coisa, né? Só agora me liguei que vivemos a tríade de três artistas brasileiros, Fayga naturalizada, que não foram exatamente para a academia, mas que tem relações diferentes com a academia (e aqui vejo a relação com intelecto muito presente também, mas um intelecto que não pode ser considerado a via única de conhecimento). Fayga tinha uma produção artística extremamente intelectualizada no sentido bem simples que é a visão. Aquilo que os olhos

percebem primeiro. Abstrato gestual, requeria uma formação em artes. Samico tinha uma produção artística extremamente visual e próxima da literatura de cordel, cultura sertaneja, e que foi cooptado pela classe intelectual, (olá Suassuna, espero que o paraíso seja tão divertido como o auto da compadecida!). Ainda assim era figurativo e tinha uma riqueza de narrativas incríveis. Fayga penso que comunicava menos porque tinha um viés mais intelectualizado da teoria da arte. Samico, sinceramente, não sei dizer porque não bombou (será que é a fronteira que separa o nordeste - que sabe votar - do sudeste?). Deneir bombou muito!



**ANEXO A** - Texto curatorial da exposição *Deneir: um mundo reciclado*, escrito por Anna Paola P. Baptista.

Tampinhas de garrafa, latinhas, partes de velhos brinquedos, aros de bicicleta, ventiladores, alfinetes, pneus, bolas de gude, pedaços de madeira, Cds são reciclados em balões de São João, bonecos personagens, engenhocas semoventes, robôs, bandeiras do Brasil. Deneir opera com materiais de descarte cotidiano para transmutá-los em objetos criativos. Por vezes, utiliza a reunião de elementos díspares para compor um novo todo, artifício que remete aos processos da *assemblage*. Outras tantas pulveriza seu material transformando-o em matéria prima com a qual compõe o desenho e a cor na superfície, criando uma espécie de “pintura a alumínio” que pode ser vista, por exemplo, em bandeiras e balões.

No âmbito da expressão de brasilidade que emerge da obra de Deneir, o mergulho no grande caldeirão da arte moderna é facilmente reconhecível: Ele partilha com a tradição internacional do *ready made* o rompimento das fronteiras entre o trabalho artístico e vida cotidiana e o gosto pelo uso de objetos banais, antiartísticos. Por outro lado, contraria frontalmente essa mesma tradição ao transformar tais objetos a partir de um processo que reverencia a artesanaria e o bem-fazer.

Da arte brasileira abraça as tradições de Volpi e Palatinik. Com os balões formados com pedaços contíguos de latinha em formato de bandeirinhas, Deneir consegue citar ao mesmo tempo o rigor construtivo de Volpi e a própria tradição dos folguedos juninos. Ele está ainda vinculado às correntes da arte ligadas ao cinetismo ao criar obras que movem e giram com propulsão manual e/ou elétrica e trabalhos que se comunicam com o espectador através de lâmpadas que acendem ante sua presença. Distancia-se, no entanto, dos objetos cinéticos de Palatinik ao propor ao espectador uma interatividade que leva a refletir ainda sobre os caminhos do meio-ambiente na Terra.

Deneir olha para o Brasil através da falsa simplicidade do elemento lúdico e do universo infanto-juvenil das tradições populares. O mundo criado pelo artista recicla o passado e o presente discutindo simultaneamente a constância das

tradições no âmbito da arte e a modernidade da valorização da sustentabilidade ambiental e do multiculturalismo contemporâneo.