

Exposições Museológicas em tempos complexos: tecendo tradições e inovações em múltiplas modernidades

Museum exhibitions in complex times: weaving traditions and innovations into multiple modernities

Helena Cunha de Uzeda*

Resumo: As aparentes incoerências e paradoxos da contemporaneidade colocaram os museus e suas exposições diante do novo desafio que é lançado por uma atualidade complexa, com suas múltiplas razões e poucas certezas. Se na primeira metade do século XX, os museus haviam sido questionados pelo pensamento modernista – que entendia que preservar o passado impedia a construção do futuro –, no final daquele século, a pós-modernidade iria lançá-los no interior de um vórtice, onde passariam a remoinhar antigas e novas visões, ideias consonantes e contraditórias. Cotejando teorias de autores que tecem considerações sobre a realidade moderna, pós-moderna e contemporânea, o artigo tenta compreender de que forma a missão primordial dos museus e suas coleções estão respondendo às provocações lançadas em meio a transformações que, por vezes, escapam à compreensão. Enquanto museus tradicionais que expõem acervos históricos e artísticos são, cada vez mais valorizados e visitados; outras exposições, apropriam-se de técnicas e estéticas ligadas ao campo da cenografia e da iluminação cênica, externas ao campo da museologia, num esforço interdisciplinar, no qual estímulos estéticos, artísticos e tecnológicos buscam adequar-se à linguagem imagética do espetáculo. Como representantes fundamentais da comunicação museológica, as exposições transitaram ao longo de diversas “modernidades”, sob elogios e recriminações, mas sempre mostrando-se capazes de absorver e reproduzir um espírito de “atualidade”, refletindo a percepção de um Real transitório e circunstancial, específico a uma determinada época e sociedade.

Palavras-chave: Museologia; exposições museológicas; comunicação museológica; realidade complexa.

Abstract: The apparent inconsistencies and paradoxes of contemporary times have placed museums and their exhibitions before a new challenge posed by a complex current situation, with its multiple reasons and few certainties. If in the first half of the 20th century museums had been questioned by modernist thought – which understood that preserving the past prevented the construction of the future –, at the end of that century, postmodernity would throw them into a vortex, where old and new visions, consonant and contradictory ideas would swirl. Comparing theories of authors who weave considerations about modern, postmodern and contemporary reality, the text attempts to understand how the primary mission of museums and their collections are responding to the provocations launched amid transformations that, at times, elude comprehension. While traditional museums that exhibit historical and artistic collections are increasingly valued and visited, other exhibitions appropriate techniques and aesthetics linked to the field of scenography and stage lighting, external to the field of museology, in an interdisciplinary effort, in which aesthetic, artistic and technological stimuli seek to adapt to the visual language of the show. As fundamental representatives of museological communication, exhibitions have transitioned through various “modernities”, amid praise and criticism, but always proving themselves capable of absorbing and reproducing a spirit of “currentness”, reflecting the perception of a transitory and circumstantial Real, specific to a given era and society.

Key-words: Museology; museum exhibitions; museum communication; complex reality.

* Museóloga pela Escola de Museologia da UNIRIO; Mestre em História e Crítica da Arte e Doutora em Artes Visuais, ambos pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (EBA/UFRJ). Professora Associada 4 da Escola de Museologia da UNIRIO. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO - MAST) e Coordenadora do Laboratório de Desenvolvimento de Exposições (LADEX / UNIRIO); Membro do ICTOP - Comitê Internacional de Formação de Pessoal para Museus do International Council of Museums (ICOM). Email: helena.uzeda@unirio.br

1. Introdução

Há uma história indiana [...] sobre um inglês a quem contaram que o mundo repousava sobre uma plataforma apoiada nas costas de um elefante, o qual, por sua vez, apoiava-se nas costas de uma tartaruga, e que indagou [...] e onde se apoia a tartaruga? Em outra tartaruga. E essa tartaruga? “Ah, Sahib, depois dessa são só tartarugas até o fim” (Geertz, 1989, p.20).

O antropólogo Clifford Geertz¹ ao citar a passagem que reproduz uma antiga lenda hindu reafirmava a dificuldade de se chegar ao fundo de questões realmente complexas, o que justificava o uso de imagens míticas e fantasiosas para ilustrar fatos que se mostravam de difícil compreensão. Por sua vez, Schopenhauer², declarou de forma categórica: "o mundo é a minha representação [...] verdade alguma é, portanto, mais certa, mais independente de todas as outras e menos necessitada de uma prova do que esta" (2005, p. 43). Ao considerar que “o mundo inteiro, é tão-somente objeto em relação ao sujeito, intuição de quem intui, numa palavra, representação” (Schopenhauer, 2005, p. 43), o autor ratificava um princípio fundamental da filosofia milenar védica, que busca unificar a multiplicidade e permitir uma harmonização entre a realidade empírica e a imaginação metafísica e transcendental. A metáfora indiana ilustra o desejo de superar a incapacidade em responder inquirições cruciais da existência, pela dramatização do sentido de correlação de forças em equilíbrio que fundamentaria a estabilidade do universo.

Já no Ocidente, a visão teológica de Santo Agostinho (354 - 430) via como uma inutilidade as representações imaginativas que visavam explicar o mundo, inspiradas por uma curiosidade sobre a natureza, entendida por ele como condenável: “O que me importa, se o céu, como uma esfera, encerra a terra equilibrada no meio da massa do mundo, ou se ele a cobre por uma parte superior como um disco?” (Agostinho, 2005, p. 41). O que realmente interessaria seriam as “verdades” teológicas inquestionáveis, menos físicas que espirituais, como o Céu, reduto divino e destino dos virtuosos, e o Inferno, castigo eterno destinado aos pecadores. Essas idealizações de mundo, concebidas por Santo Agostinho – que iriam atormentar consciências e espíritos durante um longo período – eram representações que, a exemplo da alegoria indiana, elaboravam padrões iconográficos reconhecíveis, para criar uma configuração de

¹ Clifford James Geertz (1926-2006) antropólogo americano – que se destacou pelo trabalho desenvolvido no *Institute for Advanced Study* de Princeton, EUA – dedicado à análise das práticas simbólicas e à Antropologia Interpretativa, realizando uma leitura das sociedades como textos cheios de significado.

² O filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788 - 1860) tem como obra mais importante "[O Mundo como Vontade e Representação](#)" (1819), na qual descreve o mundo como o produto de uma vontade metafísica, introduzindo conceitos indianos e visões budistas no pensamento metafísico alemão.

“Céu” e “Inferno” de forma mais cognoscível ao imaginário medieval. O Paraíso, Reino de Deus, povoado por seres celestiais, num cenário edênico com jardins, fontes de água cristalina e árvores floridas; e o Inferno, envolto em chamas, local tenebroso, onde a carne e a alma dos pecadores eram torturadas. A penetração desta figuração simbólica nas mentes criativas de escritores e artistas iriam reificar o enunciado fantástico teológico, conferindo essência e substância a tais espaços imperceptíveis. Colocadas como fontes referenciais desse universo mental, o glossário de imagens criado no período medieval idealizando Inferno e Paraíso estão expressos no poema Divina Comédia, de Dante Alighieri³, e no tríptico Jardins das Delícias, pintado por Hieronymus Bosch⁴ – conformações que ajudaram a disseminar um imaginário tão intangível quanto surreal.

A percepção da realidade e suas representações sempre foram questões complexas, acomodando-se a variações de visões de mundo, crenças religiosas e normatizações morais. A clivagem em planos terreno e espiritual, recorrente em quase todas as civilizações, embaraça percepções e dificulta ainda mais a compreensão sobre o que seria verdadeiramente o “real”. Essa questão levou Santo Agostinho a um esforço teórico que visava unir a fé com a razão, intenção que nunca seria alcançada, persistindo até os dias atuais uma relação inconciliada entre elas, cujos confrontos e fricções indicam que ainda se está distante de uma aceitação abrangente de todas as irradiações da realidade. O redirecionamento da percepção do Real sob uma ótica menos hierática e mais humanista logo iria tornar a percepção do mundo não mais um mistério de Fé, mas uma questão de observação, experimentação e método. Para uma compreensão mais aprofundada da existência foi necessário fragmentar o Todo em partes distintas e diferentes categorias, dividindo-o em áreas singulares e especialidades, seguindo padrões metodológicos científicos baseados na razão. Interessante observar que o próprio conceito de razão – como aptidão da mente para descobrir e deduzir o que é verdadeiro e real, utilizando-se de raciocínio e premissas – é problemático, considerando-se que a emoção e a fé não são desprovidas totalmente de racionalidade.

E ainda que uma nova perspectiva tenha aberto outras concepções de mundo e novas formas de relação com o conhecimento – com a razão e a ciência sendo identificadas como o modo mais acurado para entender o mundo, deixando para trás o

³ O poeta e político italiano Dante Alighieri (1265-1321), considerado o primeiro e maior poeta da língua italiana, redigiu o poema *La Divina Commedia*, obra-prima da literatura universal.

⁴ O pintor neerlandês Jeroen van Aken, pseudônimo Hieronymus Bosch (1450-1516) retrata cenas sobre tentação e pecado, utilizando-se de simbolismos complexos e surreais.

pensamento escolástico –, a virada cognitiva e epistemológica que ocorreu a partir do arrebatamento científico e criativo renascentista não conseguiria resolver de forma eficaz a relação do indivíduo com a realidade. Para Edgar Morin, “as luzes da Razão parecem fazer refluir os mitos e trevas para as profundezas da mente. E, no entanto, por outro lado, erro, ignorância e cegueira progridem ao mesmo tempo que os nossos conhecimentos” (2005, p. 9). Estas aparentes incongruências e desarmonias fizeram emergir uma sensação de “derretimento” de quase todas as certezas, formando a imagem da modernidade líquida, defendida por Zygmunt Bauman (2011), que se remete ao texto do manifesto comunista (1848), quando utiliza a expressão “derreter os sólidos”, em referência à rigidez de pensamento de uma sociedade “congelada” em sua própria história, que resistia ao que era entendido, então, como “espírito moderno”. Essa visão para Bauman representava:

[...] ‘profanação do sagrado’ pelo repúdio e destronamento do passado, e antes e acima de tudo, da ‘tradição’ – isto é, o sedimento ou resíduo do passado no presente; clamava pelo esmagamento da armadura protetora forjada de crenças e lealdades que permitiam que os sólidos resistissem à ‘liquefação’ (Bauman, 2011, p. 11).

Estas mesmas aspirações do século XIX permaneceriam latentes até se manifestarem de forma contundente no início do século XX. Entretanto, tempos depois surgiria uma sensação de que o espírito moderno também estaria, ele próprio, em processo de derretimento, abrindo espaço para o que seria nominado como pós-modernidade. Para Harvie Ferguson “[...] no mundo pós-moderno todas as distinções se tornam fluidas, os limites se dissolvem” (1999, p.10-16), demonstrando que século e meio depois a sensação de “derretimento” permanecia e, apesar do prefixo “pós”, esta nova modernidade⁵ continuava atrelada ao desejo de superação das tradições – do peso do passado e do temor ao sagrado –, sinalizando que tanto o espírito moderno quanto o pós-moderno pareciam continuar compartilhando princípios semelhantes.

2. As exposições museológicas: da missão primordial aos desafios da modernidade

Dentro desse contexto, algumas instituições tradicionais pareciam incorporar de modo mais evidente tudo aquilo que a modernidade desejava superar. Por conta

⁵ A modernidade é caracterizada como a Era da Razão – século XVII e Iluminismo do século XVIII. Alguns teóricos consideram que a “modernidade” findou com a 2ª Guerra Mundial; outros nas décadas de 1980 - 1990, que seria seguida pela pós-modernidade. Também o período posterior a 1945 pode ser apontado como “contemporaneidade”, sem que nele esteja inserido a Era Moderna ou Pós-Moderna.

disso, os museus e seus acervos enfrentariam novas demandas que buscavam acompanhar as alterações de expectativas e de percepções. Museus “modernos” alastraram-se pelo mundo, como o icônico Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (1929), que serviria de modelo para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1948) e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (1954), para citar apenas os criados na primeira metade do século XX, cuja visão disruptiva visava superar os padrões tradicionais.

Confrontados com as visões destrutivas que haviam inaugurado o século XX e que iriam insuflar os espíritos das duas grandes guerras que se seguiriam, os museus não apenas eram vistos como entidades anacrônicas, mas como uma ameaça real, capaz de contaminar com “excessos de passado” a construção de um futuro moderno. Essa visão contundente estava expressa no texto “O Manifesto Futurista”⁶ (1909) do jornalista italiano Marinetti: “Nós queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda natureza [...] Desviem o curso dos canais, para inundar os museus!... Oh! a alegria de ver boiar à deriva, laceradas e desbotadas sobre aquelas águas, as velhas telas gloriosas!” (Marinetti, 1909). Ainda que este pensamento extremado tivesse origem em um pequeno grupo de revoltosos contra o passado, a ideia de que o futuro precisa desvincular-se de modo absoluto das tradições e seus padrões culturais nunca foi estranha ao senso comum, parecendo decorrer de um processo lógico e consequente, no qual o “antigo” é substituído pelo “novo”, o que representaria aperfeiçoamento e atualização. O novo soa de forma positiva e transformadora, marcando a inevitável passagem do tempo, com caráter eminentemente laico, contrapondo-se à noção do tempo sagrado e imóvel, que não “flui”, como define Mircea Eliade⁷: “É um tempo ontológico por excelência, “parmenidiano”⁸, mantém-se sempre igual a si mesmo, não muda nem se esgota” (1992, p. 38). Dentro desta concepção, as religiões mantêm-se estanques, repetindo seu mito de origem para reafirmar suas convicções e dogmas. Estariam os museus embrenhados de forma indivisível na dualidade “sagrado e profano”, com o caráter laico vinculado à preservação dos testemunhos e objetos da sociedade, contrapondo-

⁶ O Manifesto Futurista do poeta e jornalista egípcio, naturalizado italiano, Filippo Tommaso Marinetti (1876 -1944), foi publicado no *Le Figaro* em fevereiro de 1909, sendo considerado um dos primeiros movimentos da arte moderna. Proclamava em seus onze itens uma ruptura radical com o passado e uma vinculação do homem com as máquinas, a velocidade e a potência do futuro, que se anunciava na entrada no século XX.

⁷ O cientista das religiões romeno Mircea Eliade (1907-1986) é considerado um dos maiores nomes em estudos da Ciência da Religião do século XX, tendo desenvolvido trabalhos sobre a experiência religiosa do ser humano e os pontos de contato em diferentes religiões, focalizando a noção geral de Sagrado e do Profano.

⁸ Relativo ao pensamento do filósofo grego Parmênides (504 - 450 A.E.C.) para quem o espaço-tempo é uma entidade eterna, imutável e única, sendo a noção de mudança uma ilusão (Romero, 2012).

se à essência religiosa representada pelo conceito conservador de “repetição do tempo passado”, de uma imobilidade quase religiosa?

O texto de Victoria Newhouse, *O Museu como Espaço Sagrado*, enfatiza que tal interpretação se reafirma na própria arquitetura pensada para museus que, desde sua expansão no século XIX, passou a rivalizar com as catedrais por suas formas exuberantes e históricas. Além disso, tal arquitetura materializava-se como marco representativo da cidade em seu aspecto simbólico e local de “veneração” – no sentido de admiração reverente ao espaço e aos objetos expostos: “não mais destinada a ser meramente prazerosa ou primordialmente didática, a arte tornou-se uma religião secular. Gradualmente, os museus construídos para a admiração da obra de arte substituíram as igrejas construídas para ao culto a Deus” (Newhouse, 1998, p. 46-47). Em sua análise sobre esse dualismo da natureza humana, Émile Durkheim⁹ considerava que as representações coletivas se incorporam aos objetos materiais, que traduzem e simbolizam a realidade.

As coisas que desempenham esta função participam necessariamente dos mesmos sentimentos que os estados mentais que elas representam [...] não estão, portanto, colocadas no mesmo plano que as coisas vulgares, as quais apenas interessam a nossa individualidade física; são postas à parte por estas últimas; conferimos-lhes um lugar perfeitamente distinto no conjunto do real; separamo-los; é nesta separação radical que consiste, essencialmente, o caráter sagrado (Durkheim, 1975, p. 300).

Essa reflexão, ainda que não se refira diretamente a museus, permite uma interpretação sobre os objetos musealizados, que não estariam no mesmo plano dos objetos “comuns”, sendo reconhecidos por valores específicos, apartados, suspensos no tempo e na função, entendido como um caráter “sacro”.

Numa conferência proferida em 1967, Michel Foucault¹⁰, apresentando o conceito de heterotopia – um tipo de “lugar” fora de todos os lugares – correlaciona museus e cemitérios a heterotopias, considerando que ambos mantinham entes que perderam a vida. Colocando os museus como heterotopias típicas da cultura ocidental do século dezanove, o autor justifica que neles: “o tempo não para de se acumular e empilhar-se sobre si próprio [...] um lugar de todos os tempos fora do tempo [...] uma espécie de acumulação perpétua e indefinida de tempo num lugar imóvel, enfim, todo

⁹ O sociólogo, antropólogo e filósofo francês Émile Durkheim (1858-1917) é considerado o pai da sociologia, a qual transformaria em disciplina acadêmica, sendo apontado como um dos principais estruturadores das ciências sociais.

¹⁰ Conferência proferida pelo filósofo francês Michel Foucault (1926-1984) no *Cercle d'Études Architecturales*, instituição criada em 1951 em Paris, em 14 de março de 1967.

este conceito pertence à nossa modernidade” (Foucault, 1986, p.6). Mas, ainda se estaria vivendo nessa mesma modernidade, melhor dizendo, numa contemporaneidade? Mesmo que não tenha sido estabelecido um novo corte historiográfico e que se continue vivendo oficialmente a Idade Contemporânea – cujo início é marcado pela Revolução Francesa (1789) –, parece evidente que as transformações profundas ocorridas a partir de então, que acumulam diversas inovações tecnológicas e descobertas científicas, já justificariam o transpassar para uma nova Era. Na virada para o século XXI, juntamente com as teorias sobre a complexidade dos tempos contemporâneos, surge a noção de uma Pós-Contemporaneidade¹¹ (PoCo), uma aparente incongruência temporal que tenta conceituar o período atual, cuja idealização e estética parecem escapar às visões modernista, pós-modernista e mesmo contemporânea. A interpretação do Real nesse corte “pós-contemporâneo” abre um outro espaço na perspectiva pós-moderna, marcada por um ceticismo em relação a metanarrativas de verdades universais (Lyotard, 1979).

Para Edgar Morin, os tempos atuais estariam lançando o “desafio da complexidade”, instando “exercer um pensamento capaz de lidar com o real, de com ele dialogar e negociar” (2005, p. 6). Um reconhecimento de que dicotomias rígidas e pensamentos unívocos não conseguiriam alojar-se confortavelmente nos tempos contemporâneos ou, talvez, como coloca o próprio Morin, contradições e negociações, longe de se colocarem como problemas, atuariam como instrumentos de reflexão capazes de permitir um conhecimento mais abrangente diante da nova realidade (2005, p. 68). Mas em que consistiria o desafio “complexo” que estaria sendo lançado à contemporaneidade – ou a “pós-contemporaneidade” – e de que forma os museus e suas exposições, que vêm transitando por “modernidades” há um bom tempo, responderiam a tal provocação?

O termo complexo – diferente do senso comum que o vincula àquilo que é hermético, enigmático e confuso – significa, em sua origem latina, *complexus*, “o que é tecido junto”. Complexo, portanto, é o que se mostra integrado, incorporado a tal ponto que se torna difícil identificar partes isoladas. Esse entrelaçamento, com suas urdiduras, tramas e nós, seria responsável por garantir a contextura e coesão desse conjunto. Por outro lado, se sua totalidade for desmembrada, separando-lhe fio a fio, certamente, seria mais fácil observar particularidades, mas isso não iria garantir a percepção do todo. O esforço de reconhecimento da importância tanto desse

¹¹ Atualmente, o arquiteto italiano Abbas Gharib tem se destacado em relação à pesquisa e à prática no âmbito dessa visão de “pós-contemporaneidade”. Cf: <http://www.studiogharib.net/>.

“desmembrar” quanto o de “reagregar” conhecimentos dissociados mostra-se tão é desafiador quanto pertinente.

Assim, entre antinomias e complexidades, desbravando a metamodernidade¹² e a pós-contemporaneidade, são tentadas reflexões sobre diferentes aspectos da cultura e de suas relações. Se as normas e padrões pré-estabelecidos não constituem mais parâmetros para conformação e interpretação da realidade, restaria, então, aceitar o caos como irremediável – e, mesmo, desejável –, guiado pelos desígnios do fortuito e aleatório, imerso tanto em certezas quanto em dúvidas. Esse caráter arbitrário e imprevisível, ainda que, paradoxalmente, esperado, poderia ser analisado a partir do conceito de entropia¹³, que diz respeito à natureza espontânea dos processos físicos, representando a aleatoriedade, a dispersão e a desordem, que resultam da energia que se movimenta, se desloca e se transforma. Processo comum a diferentes sistemas, a entropia pode ser observada nos campos da física, biologia e mesmo da comunicação, tendo relação direta com a estrutura complexa do universo e seus sistemas, onde coexistem fluxos contínuos de energia e matéria. Para a professora Joice Vieira, “a aplicação da técnica de análise de entropia permite mensurar a evolução de processos sociais extremamente complexos, de maneira relativamente simples e sintética (Vieira, 2013, p. 52). Esta mutabilidade atinge diretamente o processo de comunicação, tendo sido motivo de debates na comunidade internacional na década de 1970 e 1980, preocupada a respeito da instabilidade de fluxos e trocas no campo da comunicação. Aquele período sinalizava, como coloca Armand e Michèle Mattelart, a necessidade de uma “nova ordem mundial da informação e comunicação”. Uma comissão internacional da UNESCO publicaria um relatório¹⁴, em 1980, analisando os problemas de comunicação identificados à época, com atenção especial aos meios de comunicação de massa e à imprensa global. A própria referência ao que seria uma “nova ordem comunicacional” refletia um pensamento ainda unificado e tradicional, que colocava o sentido de “ordem” como única razão balizadora. No documento ficava demonstrado de forma clara o desequilíbrio e a desigualdade nos fluxos e trocas de imagens e informações. O desenvolvimento da ciência, que se esforçara para construir um “ordenamento” da natureza que permitisse explicar os

¹² “Epistemologicamente, o moderno e o pós-moderno derivam do idealismo ‘positivo’ de Hegel, o metamoderno alinha-se com o idealismo ‘negativo’ de Kant” (Vermeulen; Van Den Akker, 2017, p. 8).

¹³ Conceito apresentado pela primeira vez no século XIX pelo físico alemão Rudolf Clausius (1822-1888) vincula-se à termodinâmica, mas encontra aplicação nas mais diversas áreas. Entropia representa a aferição do grau de liberdade de partículas em um sistema, a quantidade de aleatoriedade e a quantidade de configurações possíveis.

¹⁴ O documento da UNESCO, chamado Relatório MacBride, publicado em 1980, foi presidido por Seán MacBride, vencedor do Prêmio Nobel, com o lema Um Mundo e Muitas Vozes, tendo como objetivo refletir sobre problemas da comunicação nas sociedades modernas.

mistérios do mundo, demonstrava dificuldade em lidar com a complexidade de um Real cada vez mais plurifacetado, identificando-se, como coloca Morin, “no universo físico um princípio hemorrágico de degradação e de desordem (segundo o princípio da termodinâmica): depois, no que supunha ser o lugar da simplicidade física e lógica, descobriu-se a extrema complexidade microfísica” (Morin, 2005, p. 14).

Este intrincamento compromete diretamente os processos de transmissão de informações, podendo alterar o sentido original, por vezes, chegando a deturpar os significados das mensagens. Mattelart destaca que o “conceito importante é de rede, isto é, ideia desenvolvida a partir do pensamento de um sistema orgânico concebido como um ‘tecido’ ou justaposição que cria redes” (2005, p. 2). Com as mensagens partindo de variados emissores e circulando por diferentes mídias, as informações transmitidas são passíveis de desorganização à medida que trafegam ao longo de múltiplos fluxos, podendo chegar ao destino modificadas, como a energia dos sistemas que ao se movimentar e se deslocar, transformam-se e alteram seus significados. No campo da comunicação, portanto, esta tendência natural de destruição ou transformação dos significados inicialmente elaborados, podem ser identificadas em diferentes mídias, onde redemoinham “verdades profundas, antagônicas umas às outras [...] complementares, sem deixarem de ser antagônicas” (Morin, 2005, p. 7). Em meio a todas essas transformações no âmbito dos fluxos de comunicação, as exposições museológicas continuam em seu processo de acomodação a alterações em percepções e significados – libertas, em parte, de narrativas e modelos uníssonos, mas ainda em busca da melhor forma de interpretar e comunicar a realidade complexa.

3. Exposições Contemporâneas: aceitando os desafios da complexidade

Como arcabouço fundamental no processo de comunicação dos museus, as exposições de ideias e acervos encontram-se submetidas às contingências dos tempos atuais em todas as suas estratificações, passíveis de experimentar alterações ou desorganizações nas recepções de seus discursos. A abrangência cotidiana das mídias digitais nos processos de comunicação e absorção de informações, aliada à tendência ao alto grau de irregularidade e imprecisão nas transmissões já haviam sido delineadas por Norbert Wiener¹⁵, no âmbito do que considerava um “universo contingente”, onde se vive e com o qual se interage – um mundo irreal mesmo em sua

¹⁵ Norbert Wiener (1894-1964), fundador da Cibernética, definida por ele em 1948 e que estuda a estrutura dos sistemas reguladores, suas restrições e possibilidades, centrando-se no estudo sobre o controle e comunicação entre humanos, animais e máquinas.

concretude, cheio de incertezas e imprecisões. Norbert Wiener considerava, ainda em 1950, o uso da interdisciplinaridade como meio de compreender melhor as restrições e possibilidades dos processos de comunicação entre humanos e máquinas. Reconhecendo os aspectos característicos da vida moderna, advertia que as instituições – nominando especificamente os museus – ver-se-iam obrigadas a atender às exigências crescentes dos sistemas de comunicação, entre os quais incluía as interpretações do contexto cultural.

As necessidades e a complexidade da vida moderna fazem, a este processo de informação, exigências maiores do que nunca, e nossa imprensa, nossos museus, nossos laboratórios científicos, nossas universidades, nossas bibliotecas e nossos compêndios estão obrigados a atender às necessidades de tal processo, sob pena de malograr em seus escopos (Wiener, 1970, p. 15).

As exigências às quais Wiener se referia passaram a se refletir em alguns museus, que foram esforçando-se para se modelar em espírito e forma às novas demandas, incluído perspectivas diferenciadas, tanto de interpretações de discursos quanto de atualizações expográficas. As exposições viram-se, assim, obrigadas a absorver e disseminar experiências e conhecimentos a partir de um sentido de aceleração e intensidade mais intenso, acentuando seu papel comunicacional, o que reafirmava a concepção das exposições como canal privilegiado do trabalho dos museus. Para Stránský, as exposições eram entendidas em seu papel de difundir e democratizar a ciência e a cultura, sendo “opinião geral de que a missão do trabalho dos museus é publicar conhecimentos específicos e científicos sobre a natureza e a sociedade e sua explícita popularização através das formas de apresentação [a exposição]” (Stránský, 2017, p.24). Definir os propósitos da existência dos museus mostrava-se preocupação essencial desde que estes começaram a se consolidar como instrumento do desenvolvimento científico e cultural, ainda no século XVIII. O Museu Britânico, em 1753, ressaltava que seria atribuição dos museus realizar “um esforço para reunir exemplos de todas as áreas da atividade humana e torná-los acessíveis a todas as pessoas” (Lehmannová, 2020, p.1, tradução nossa¹⁶). A primeira definição oficial sobre museus, adotada na plenária inaugural da UNESCO, em 1946, quando da fundação do ICOM, definia que os museus deveriam abrir ao público suas coleções, formadas “[...] de material artístico, técnico, científico, histórico ou arqueológico, incluindo jardins zoológicos e jardins botânicos, mas excluindo bibliotecas, exceto na medida em que mantenham salas de exposição permanentes”

¹⁶ No original: “*declared an effort to gather examples from all areas of human activity and make it accessible to all people*” (Lehmannová, 2020, p.1).

(ICOM, 2020). Delimitava-se, assim, os limites conceituais dos museus, estabelecendo-se parâmetros institucionais para sua atuação, sendo que ao condicionar que as bibliotecas só seriam consideradas como espaços museais se contassem com exposições, reafirmava-se o ato de expor coleções como elemento definidor da missão dos museus. Houve, a partir de então, uma sucessão de alterações no conceito de museus que visavam acompanhar a necessidade de responder às novas formas de visão de mundo, confirmando o entendimento de Scheiner do museu como fenômeno e espaço de relação, cujas conformações habitam tempo, espaço e cultura específicos (2013, p.363).

A recusa em incorporar o passado como valor fazia parte do pensamento de um tempo e cultura específicos, que alimentaria o movimento que ficou conhecido como Contracultura¹⁷ e que mobilizaria, a partir da década de 1950, espíritos e mentes num processo de contestação abrangente a tradições e normas estabelecidas. Com grande penetração nos meios de comunicação, tal inquietação questionava conservadorismos, hábitos, normas e valores herdados das gerações anteriores, insuflando todo o campo artístico – da literatura à arquitetura e às artes plásticas. Este movimento atingiu diretamente os museus, que aprofundaram reflexões sobre sua missão e atuação, tentando requalificar-se em meio ao clamor pelo abandono das antigas referências culturais. Não seria mais o caso de “destruir os museus”, como vociferara Marinetti décadas antes, mas de reconfigurá-los em seus aspectos reais e simbólicos, para que fosse possível acompanhar o sentido de “renovação” que vinha mobilizando algumas mentes da época. Em sua tese Museu-Espetáculo, Charles Narloch lembra que:

Sobretudo a partir da década de 1950, discutia-se no meio dos museus a possibilidade de aproximar a linguagem das exposições ao *design* e às artes, e de intensificar o uso das novas tecnologias, com o intuito de atender as expectativas e interesses das novas gerações [...] Em 1955, o etnólogo suíço Jean Gabus (1908-1992) teria sugerido a noção de “Museu- Espetáculo” [...] Gabus, que além de curador do museu atuava como professor universitário, reconhecia a necessidade de dinamizar as atividades do museu e de fortalecer sua relação com a comunidade, por meio de ações que pudessem ser mais atraentes e próximas aos interesses da mesma [...] (Narloch, 2021, p. 114).

Essa demanda por entretenimento e vínculo mais direto com o público, acentuava o caráter relacional das exposições, redirecionando o foco da guarda e

¹⁷ Contracultura foi um movimento que teve seu auge na década de 1960, lançando uma contestação de valores, utilizando os meios de comunicação em massa. Colocando-se contra tradicionalismos e conservadorismos de todos os tipos, voltava-se às transformações dos valores em todas as áreas, buscando novos espaços de expressão.

conservação de acervos e de reconhecimento do valor histórico/cultural dos objetos para uma experiência mais interativa e lúdica pelo público. Esse cenário se refletiu na Conferência Geral do ICOM de 1968, em Munique, quando “a palavra ‘prazer’ apareceu pela primeira vez na definição de museu, e os museus começaram a sua jornada de templos de coisas para instituições de discussão animada sobre essas coisas” (ICOM, 2020). Logo depois, na conferência geral do ICOM de 1971, em Paris e Grenoble, seria reafirmada a ideia de que “os museus devem aceitar o fato de que o mundo está em constante mudança” (ICOM, 2020). Entretanto, a provocação lançada pela contracultura contra os padrões tradicionais não conseguiu desestabilizar o valor tradicional dos museus aos olhos da sociedade. Como definido por Scheiner, “o verdadeiro museu – o museu arquiconceito, gerador do termo – é, portanto, uma instância simbólica, que se articula e recria na interface com os tempos, espaços e representações de cada cultura; é assim, um espaço de relação” (Scheiner, 2013, p.363). Seria esta ênfase na relação que motivaria um novo ajuste realizado na definição de museu, em 2022, em Praga¹⁸, com acréscimos mais sensíveis às reflexões e expectativas sociais da contemporaneidade. Nela, reafirmava-se uma maior atenção à sociedade, valorizando a participação direta das comunidades, a importância da acessibilidade, inclusão da diversidade e preocupação com questões de sustentabilidade. Corroborava-se, assim, a percepção de Stránský que, em 1965, apontava que a definição de museu não devia ser inerte, mas considerar “os fatores de desenvolvimento histórico e as tendências que lhe fazem se modificar de acordo com o desenvolvimento da sociedade” (2017, p. 25).

Se é possível conseguir estar em sintonia com a frequência frenética de uma contemporaneidade complexa e contraditória ainda é uma questão em aberto. Enquanto alguns teóricos, como Zygmunt Bauman (2001) e Anthony Giddens (1991), discordam que já se tenha superado o espírito da pós-modernidade, por considerar que o momento atual ainda segue um contínuo de modernidade; outros, como Vermeulen e Van Den Akker (2017), acreditam que, mesmo que o sentido que inspira a pós-modernidade¹⁹ não tenha se extinguido completamente, é possível identificar na realidade atual “outra forma e, mais importante, um novo sentido, um novo significado e direção (Vermeulen; Van Den Akker, 2017). No centro dessas considerações encontram-se as tecnologias de informação e comunicação (TICs), que se colocam

¹⁸ A atual definição de museu foi aprovada em 24 de agosto de 2022 durante a Conferência Geral do ICOM em Praga, capital da República Checa

¹⁹ Como pós-modernidade entende-se o período posterior à queda do Muro de Berlim (1989), a queda da União Soviética (1991), e o enfraquecimento das ideologias iluministas e marxistas que influenciaram a cultura ocidental no fim do século XX.

como mais influentes e definidoras da contemporaneidade que quaisquer aspectos simplesmente cronológicos.

Ainda em meio às reflexões sobre a pós-modernidade, surge a ideia de uma “metamodernidade”, que se abre a amplas possibilidades comunicacionais, seus conflitos e expectativas de recepção. Nela, a proposta é aceitar a convivência em um mesmo contexto de visões e estéticas passadas e contemporâneas, sem estabelecer limites ou exclusões. Vermeulen e Van Den Akker consideram irônico que o atual momento esteja levando a realidade a “três preocupações: um estar deliberadamente fora do tempo, um estar intencionalmente fora do lugar e a pretensão de que os almejados atemporalidade e deslocamento sejam de fato possíveis, ainda que não sejam” (2017). A afirmação dos autores de que “a democratização das tecnologias digitais provocou a passagem de um meio de comunicação com uma lógica pós-moderna, caracterizado pelas televisões e pelos espetáculos, para um meio de comunicação com uma lógica metamoderna” (Vermeulen e Van Den Akker, 2017) estabelece uma ligação entre a difusão dos meios digitais e o contexto metamoderno²⁰. Seguindo esta senda aberta na modernidade, em 1995, Stránský introduziu o conceito de Metamuseologia, como um dos instrumentos principais para examinar a museologia como disciplina científica específica do campo, considerando que a Metamuseologia “[...] não significa Museologia em geral, mas uma avaliação filosófico-teórica da Museologia como uma possível disciplina científica, isto é, a teoria da Museologia” (Stránský *apud* Baraçal, 2010, p. 72).

Dentro desse espaço multidimensionado, liquefeito e complexo é que estão sendo configuradas as exposições museológicas, buscando representar um real que se apresenta sob as mais diferentes formas – das mais convencionais, em sua estética e discurso, àquelas que se querem inovadoras, revolucionando discursos e recursos tecnológicos. A análise de Scheiner sobre a dimensão ontológica dos museus, que “corretamente vinculada às leituras filosóficas contemporâneas, mostra-nos sua inserção no real complexo e aponta para as vias possíveis de interpretação do fenômeno, numa perspectiva transdisciplinar” (2013, p. 376), encontra eco nas transformações experimentadas pelas exposições museológicas. Cada vez mais, artifícios próprios da área cenográfica, da iluminação cênica, das artes gráficas e das mídias eletrônicas – entre outros contributos externos à museologia – reúnem-se aos elementos convencionais, presentes em projetos clássicos de exposições, com o intuito de atualização às expectativas. Responder às demandas geradas pelas novas

²⁰ O termo metamodernismo surge em 1975, a partir da visão de Mas'ud Zavarzadeh que o usou para descrever estéticas e comportamentos que extrapolavam o conceito descrito sobre modernismo.

formas de vivenciar e perceber o Real, por públicos que se acostumam rapidamente a experiências mais imagéticas e instigantes, ainda estão em processo de assimilação pelo campo museológico, tanto na teoria quanto na prática.

Dentro de uma realidade baseada na espetacularização mediática, as exposições foram instadas a ampliar a abrangência de sua comunicação, apresentando ao público experiências cada vez mais estéticas e sensoriais, adotando uma visualidade cenográfica e tecnológica que, não raro, prescinde do uso de objetos. Cabe a pergunta: as linguagens expositivas contemporâneas ao se apropriarem da estética do espetáculo não estariam afastando-se da missão científica primordial dos museus, qual seja, pesquisar, interpretar e disponibilizar as coleções ao público? Talvez sim, talvez não.

No atual cenário, o diálogo e a cooperação entre áreas do conhecimento, aparentemente, externas ao campo, colocam a interdisciplinaridade como um caminho natural e mesmo irrecusável no âmbito das atividades museográficas – aqui considerando não apenas aquelas voltadas às exposições. Mas, especificamente no que diz respeito ao desenvolvimento do projeto expográfico, parece inegável que a participação de outros domínios do saber coopera para revigorar as exposições.

Retomando a definição do termo *complexus*, “tecendo junto” – a interdisciplinaridade, um dos desafios da complexidade, auxilia a criação de ações culturais contextualizadas, capazes de interpretar diferentes níveis de realidade e alcançar individualidades perceptivas de modo multissensorial. As exposições, nesse contexto, parecem estar ampliando o escopo de sua missão, atualizando léxicos e enunciados, permitindo que estímulos estéticos, artísticos e tecnológicos que tecem a linguagem contemporânea atinjam mais diretamente públicos diversos. Tais requalificações fazem parte de um constante e recorrente devir²¹, que mescla paradoxos, altera sentidos e ajusta percepções.

Como representantes primordiais da comunicação dos museus, as exposições vêm, ao longo dos tempos, refletindo a visão de mundo de uma realidade transitória e contingente, circunscrita à determinada época e sociedade. As ambiências

²¹ Devir, do latim *devenire*, “na filosofia aristotélico-escolástica, o devir nada mais é do que a passagem – por geração, por destruição, por alteração, pelo aumento ou pelo movimento local – da potência ao ato. Em Hegel, o devir constitui a síntese dialética do ser e do não ser, pois tudo o que existe é contraditório estando, por isso mesmo, sujeito a desaparecer (o que constitui um elemento constante de renovação)” (Devir, 2008).

expográficas²² atuais nada mais fazem que absorver e reproduzir esse espírito de renovação constante de uma atualidade que, mesmo em meio a indefinições ideológicas e estéticas, comungam do mesmo desejo de fruir novas experiências, interatividades e entretenimento – sensações que são incorporadas às narrativas e interpretações de um Real globalizado em rede, sem fios nem amarras, que parece penetrar por todas as frestas de nossa contemporaneidade.

Por outro lado, como explicar que exposições tradicionais de grandes museus europeus, com seus arranjos estéticos conservadores – no qual os objetos constituem a verdadeira mídia – sejam cada vez mais visitadas e valorizadas por um público que aguarda em longas filas para os cultuar, no sentido religioso do termo, e os culturar, no sentido laico. Isso, a despeito das discussões teóricas e éticas sobre repatriação de coleções transferidas de forma abusiva das colônias, que formam a base principal dessas instituições. Ao lado destes museus tradicionais, cujo grande afluxo de público apresenta traços de semelhança com as peregrinações religiosas medievais, há outros, cujas exposições, ainda que não abram mão completamente da formatação tradicional, agregam composições interdisciplinares para atualizar a apresentação de acervos e narrativas. Há outros museus, ainda – estes, mais inovadores –, que se concentram em experiências de maravilhamento, utilizando-se de uma ampla gama de tecnologias visuais, que podem incluir realidade virtual, *videomapping*, instalações audiovisuais interativas e imersivas, projeções sobre cortina de água, holografias e outros recursos tecnológicos que, certamente, irão surgir em futuro não muito distante. São exposições que mergulham numa estrutura metafísica de realidades e discursos que se colocam para além da materialidade dos objetos, configurando-se, por vezes, elas próprias, em obras artísticas autorais.

As coleções dos museus – as “musealias”, que para Stránský compunham o centro da contribuição científica dos museus e que deviam ser disponibilizadas ao público (2017, p. 27) – estariam sofrendo um processo de exclusão em meio à excessiva visualidade tecnológica? Estariam as exposições, como comunicação museológica primordial, diante de mais um dilema de dualidade: assumir-se como ciência ou como espetáculo? Talvez este não seja propriamente um impasse. Como coloca Bauman, “cá estamos: os habitantes de uma era de rupturas e discrepâncias, um tipo de era em que tudo – ou quase tudo – pode acontecer, ao passo que nada –

²² Expográfica refere-se a técnicas e práticas ligadas à exposição, nem sempre restritas a projetos museológicos; Museográficas são todas as atividades práticas desenvolvidas pelos museus, incluindo, mas não apenas, as exposições museológicas

ou quase nada – pode ser empreendido com convicção e certeza de se chegar ao fim” (2017, p. 143).

Assim, entre ponderações e reflexões, ainda se mostra difícil inferir de que modo as exposições museológicas responderão aos desafios de uma atualidade complexa – cujas transformações vertiginosas escapam à compreensão – e como se preparariam para as transformações que certamente ainda estão por vir. Desconcertante pensar que neste período de dúvidas, a única certeza parece ser que não existe resposta clara e definitiva – o que se coaduna ao caráter multifacetado da realidade atual, com suas razões diversificadas e diferentes perspectivas.

4. Considerações

Como considerações – completamente parciais – caberia tão somente projetar algumas boas questões, sem que, entretanto, seja possível prognosticar qualquer resposta assertiva. Entretanto, os museus e suas exposições, em seus mais diferentes tipos e particularidades, mostraram-se capazes de atravessar os tempos históricos, com todas suas conturbações políticas e econômicas, permanecendo como forte referência cultural e experiência relacional. Assim, premeditadamente fora do tempo e propositadamente fora do lugar, os museus e suas exposições – atados ao sentido do “sagrado” pela repetição conservadora do tempo passado, mas também ao caráter “profano” em sua permanente transmutação em resposta às transformações culturais – permanecem como instrumentos bem calibrados para a decodificação da sociedade. Conseguindo espelhar e fazer refletir sobre o que fomos, o que somos e o que talvez venhamos a ser aprisionados que estamos a esses tempos complexos, os museus e suas exposições conseguem mesclar tradições e inovações, ciência e entretenimento, reproduzindo um espírito de “atualidade” que reflete a percepção de um Real sempre transitório e circunstancial, mas nunca aleatório ou fortuito.

Referências

AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona (354-430). *Comentário ao Gênesis / Santo Agostinho*. São Paulo: Paulus, 2005 (Coleção Patrística; 21).

BARAÇAL, Anaildo B. *Em Busca do Objeto Filosófico da Museologia / Patrimoniologia: alguma especulação*. 2015. 362 f. Tese (Doutorado em Museologia e patrimônio) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO – MAST, Ro de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://shorturl.at/qzHjO>. Acesso em: 21 out. 2024.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2011. Disponível em: <https://tinyurl.com/4358zne5>. Acesso em 21: out. 2024.

BAUMAN, Zygmunt. *Retrotopia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

DEVIR - JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. 5.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

DURKHEIM, Emile. *A Ciência Social e a Ação*. Traduzido por Inês Duarte Ferreira. Lisboa: Livraria Bertrand / São Paulo: Difel, 1975

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano* (1957). Martins Fontes Editora Ltda., São Paulo, 1992. Disponível em: <https://shorturl.at/IY3zF>. Acesso em: 20 abr. 2024.

FERGUSON, Harvie. *Glamour and the end of irony*, The Hedgehog Review, outono 1999.

FOUCAULT, Michel. *De Outros Espaços* (conferência proferida por no *Cercle d'Études Architecturales*, em 14 de Março de 1967 (traduzido por Pedro Moura, a partir do texto publicado em inglês de 1986). Disponível em: <https://shorturl.at/S6oUP>. Acesso em: 12 nov. 2024

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Editora / LTC, 1989.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

ICOM Czech Republic. *224 Years of Defining the Museum*, 2020. Disponível em: <https://shorturl.at/O588R>. Acesso em: 13 abr. 2024.

LEHMANNOVÁ, Martina. *224 Years Of Defining The Museum*. ICOM – International Council of Museums. Czech Republic, 2020. Disponível em: <https://tinyurl.com/2va9rysk>. Acesso em 20 out. 2024.

MARINETTI, Felippo T. *Manifesto Futurista*, 1909. Disponível em; <https://colegiodearquitetos.com.br/wp-content/uploads/2017/04/futurismo.pdf>. Acesso em: 20 out. 2024.

MATTELART, Armand e Michèle. *História das Teorias da Comunicação*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

MORIN, Edgar. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

NARLOCH, Charles. *Museu-Espetáculo: Reflexões ecosóficas sobre o museu do século XXI* (no percurso de uma viagem de balão). 2021, 555 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS / MAST), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://shorturl.at/OBkRo>. Acesso em: 20 mai. 2024.

NEWHOUSE, Victoria. *Towards a new museum*. New York: Monacelli Press, 1998.

ROMERO, Gustavo. Modesta justificativa de uma visão parmenidiana do universo. *Revista Cosmos & Contexto*, 14 de janeiro de 2012. Disponível em: <https://cosmosecontexto.org.br/modesta-justificativa-de-uma-visao-parmenidiana-do-universo/>. Acesso em: 21 jul. 2024.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*. 1º Tomo. São Paulo; Editora UNESP, 2005. Disponível em: <https://tinyurl.com/yc7fzrka>. Acesso em: 22 out. 2024.

SCHEINER, Teresa C. M. Museu, Museologia e a 'Relação Específica': considerações sobre os fundamentos teóricos do campo museal. *Ciência da Informação* (IBICT), v. 42 n. 3, p.358-378, set./dez., 2013. Disponível em: <https://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1368/1547>. Acesso em: 02 out. 2024.

STRÁNSKÝ, Zbyněk Z. O objeto da Museologia. In: SOARES, Bruno B.; BARAÇAL, Anaildo B. (eds.). **Stránský: uma ponte Brno – Brasil**. Paris, ICOFOM, 2017. Disponível em: <https://tinyurl.com/4jav6ptm> Acesso em: 12 out. 2024.

VERMEULEN, Timotheus; VAN DEN AKKER, Robin. **Notes on metamodernism**. *Journal of Aesthetics & Culture*. 25 Jan 2017. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v2i0.5677#d1e201>. Acesso em: 22 mai. 2024. (tradução automática do site)

VIEIRA, Joice M. **Possibilidades de Aplicação da Análise de Entropia nas Ciências Sociais e na Demografia**. Ideias, Campinas (SP). Edição Especial, 2013. Disponível em: <https://shorturl.at/sqH74>. Acesso em: 02 maio 2024.

WIENER, Norbert (1950). **Cibernética e sociedade: o uso humano de seres humanos**. São Paulo: Cultrix, 1970. Disponível em: <https://shorturl.at/CpYVX>. Acesso em: 23 mai. 2024.

Data de recebimento: 02.12.2024

Data de aceite: 24.04.2025