



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO  
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

**Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS**  
**Mestrado em Museologia e Patrimônio**

# ***Design da experiência nos jardins botânicos***

**Lilian Mariela Suescun Flórez**

***UNIRIO / MAST - RJ, Janeiro de 2011***

# ***Design da experiência nos jardins botânicos***

*por*

***Lilian Mariela Suescun Flórez***

*Aluna do Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio  
Linha 01 – Museu e Museologia*

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Museologia e  
Patrimônio.

Orientadora:  
Professora Doutora Tereza Cristina Moletta Scheiner

*UNIRIO/MAST - RJ, Janeiro de 2011*

# FOLHA DE APROVAÇÃO DE DISSERTAÇÃO

## ***Design da experiência nos jardins botânicos***

Dissertação de Mestrado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

### ***Aprovada por***

Prof. Dr. \_\_\_\_\_  
**Tereza Cristina Moletta Scheiner**  
Professor Orientador

Prof. Dr. \_\_\_\_\_  
**Priscila de Siqueira Kuperman**  
(PPG-PMUS)

Prof. Dr. \_\_\_\_\_  
**Nelson Rodrigues Sanjad**  
(Professor Externo Convidado - MPEG)

***Rio de Janeiro, Fevereiro 2011***

M.... Suescun, Lilian M.

*Design da experiência nos jardins botânicos / Lilian Mariela Suescun - Rio de Janeiro: UNIRIO/MAST/MCT, 2011.*  
Orientador: Tereza Cristina Moletta Scheiner

191 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio)-  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu  
de Astronomia e Ciências Afins/Programa de Pós-gradua-  
ção em Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, 2011.

Bibliografia: f. 191.

1. Museu. 2. Museologia. 3. Patrimônio 4. *Design*.  
5. Exposição: experiência multisensorial. 6. Jardins  
botânicos. 7. Jardim Botânico do Rio de Janeiro. I.  
Scheiner, Tereza Cristina Moletta. II. Universidade  
Federal do Estado do Rio de Janeiro. *Programa de Pós-  
graduação em Museologia e Patrimônio*. III. Museu de  
Astronomia e Ciências Afins (*Brasil*). IV. Título.

CDU -

*Dedico este trabalho  
às três pessoas  
mais importantes da minha vida  
meus avós  
Sara Ortiz , Alfonso Flórez  
e à pessoa que mais confia em mim,  
minha querida mãe  
Esperanza  
Aos três eu devo tudo  
que sou  
Eles três são meu  
exemplo de vida*

## AGRADECIMENTOS

Ao meu namorado Marcelo, pela companhia incondicional em toda esta experiência acadêmica no Brasil, pelo amor, respeito e por nossas discussões interessantes sobre a vida. Aos meus irmãos, Laura, Eduardo e Sara, por acreditar e patrocinar esta aventura, sempre estarei junto de vocês. Ao PhD. Enrique Forero, pela amizade, pelos conselhos e porque me acompanhou neste caminho com sua paciência e experiência, guiando todas as fases da minha formação. Aos meus sogros, Susana e Jaime, pela solidariedade e atenção. À professora Tereza Scheiner pelo tempo, dedicação e por compartilhar seus livros e conhecimento; e pela oportunidade de desenvolver esta pesquisa junto a ela. Aos companheiros de República, Marcela, Gyl e Marta, pelos momentos compartilhados em casa, pela convivência e por me ouvirem. Aos meus queridos colegas brasileiros da Museologia, Ana Paula, Arlete, Jorge e Monique, por nossas divertidas conversações e por me receber de braços abertos no seu país. Ao pessoal do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, Ariane Luna e Tânia Sampaio por confiar no meu trabalho e aceitar meu trabalho de voluntária. A Walter e Odalice por permitir-me participar do Ecomuseu de Santa Cruz A Gina, Luisa, Laura, Cristian, Yamile, Sandra Obando e Laura López, por nossas cálidas e importantes conversações virtuais. Aos professores do Mestrado, Heloisa, Luis Borges, Nilson Moraes e José Mauro, por suas aulas que muito acrescentaram a esta pesquisa. Aos brasileiros Lara, Renata, Joyce Kellen e Luciana, que me deram as boas-vindas a terras brasileiras; e a todos os colombianos que, de alguma forma, ajudaram na elaboração deste documento.

## RESUMO

SUESCUN, Lilian Mariela . ***Design da experiência nos jardins botânicos***

Orientador: Profa. Dra. Tereza Cristina Moletta Scheiner. UNIRIO/MAST. 2011.  
Dissertação.

A Dissertação aborda as articulações entre os campos da Museologia e do Desenho Industrial, analisando o seu potencial de uso nos museus da natureza em geral e, mais especificamente, nos jardins botânicos - para melhor compreender a influência da Museologia e do *Design* na valorização e na interpretação do patrimônio natural nestes espaços. Para tanto estuda-se o caso do Jardim Botânico do Rio de Janeiro como exemplo de *Museu de Natureza*, essencialmente vinculado ao conceito de patrimônio. O trabalho inclui uma análise semiótica dos dois estilos paisagísticos predominantes do Jardim Botânico - o estilo francês e o estilo inglês -, através da descrição do espaço e dos componentes de exposição dos principais núcleos da área de visitação, apresentando diferentes experiências vivenciadas no percurso desta exposição ao ar livre.

Palavras-chave: Museu. Museologia. Patrimônio. *Design*. Jardins Botânicos. Exposição. Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

## ABSTRACT

SUESCUN, Lilian Mariela . **Design of the experience in the Botanic Gardens.**

Supervisor: Prof. Dr. Tereza Cristina Moletta Scheiner. UNIRIO/MAST. 2011.  
Dissertation.

The dissertation approaches the interfaces between the fields of Museology and Industrial Design, analyzing the potential of such interface in the *Museums of Nature*, more specifically, the botanic gardens. Its aims it to better understand the influence of Museology and Design in the valuation and interpretation of heritage in such spaces. It takes as study case the Botanic Gardens of Rio de Janeiro, an example of Museum of Nature essentially related to the concept of heritage. The work includes a semiotic analysis of the two predominant landscape styles used in the Botanic Gardens of Rio de Janeiro: the French style and the English style - and develops a semiotic analysis of the space and of the exhibition elements in the main nuclei of the visitation area. It also unveils the different perceptual experiences made possible in a visit to such spaces.

Keywords: Museum. Museology. Heritage. Design. Botanic Gardens. Exhibition. Botanic Gardens of Rio de Janeiro.

## SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS:

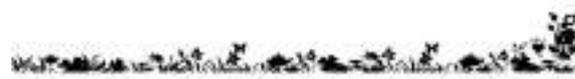
<b>BGCI-</b>	<i>Botanic Gardens Conservation International</i>
<b>CONAMA-</b>	Conselho Nacional do Meio Ambiente
<b>IABG-</b>	<i>International Association of Botanic Gardens</i>
<b>ICOM-</b>	<i>International Council of Museums</i> (Conselho Internacional de Museus) – órgão filiado à UNESCO
<b>ICOFOM-</b>	<i>International Committee for Museology, ICOM</i> (Comitê Internacional de Museologia do Conselho Internacional de Museus)
<b>ICOFOM- LAM-</b>	Subcomitê Regional de ICOFOM na América Latina e o Caribe
<b>IPHAN –</b>	Instituto de Patrimônio Histórico Artístico Nacional
<b>IUCN</b>	<i>International Union for Conservation of Nature</i>
<b>JBRJ-</b>	Jardim Botânico do Rio de Janeiro
<b>MMA –</b>	Ministério do Meio Ambiente
<b>MuMA –</b>	Museu do Meio Ambiente
<b>PNT –</b>	Parque Nacional da Tijuca
<b>RBJB –</b>	Rede Brasileira de Jardins Botânicos
<b>WWF -</b>	<i>World Wildlife Fund for Nature</i> (Fundo mundial para a vida selvagem e natureza)

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

	Pág
1 Jardins suspensos da Babilônia. Recriação artística	87
2 Jardins de La Alhambra, 2001. SCHEINER, Tereza	90
3 O Jardim do Éden. Anônimo. Alemanha, 1410	91
4 Jardim das delicias. El Bosco. Museo del Prado, 1503- 04	92
5 Vila Lante de Bagnaia. Itália. Recriação artística	95
6 Jardim Botânico de Pádua. Recriação artística	96
7 Palácio de Versailles. Recriação artística	99
8 Stowe gardens	101
9 Le Désert de Retz	103
10 <i>Le Jardin anglais de Caserte</i> , Philip Hackert, 1780	104
11 Jardins de Wilton E. A. Brooke	105
12 Parque André-Citroën	108
13 Jardin du roi 1636. Gravura de Frédéric Scalberge	111
14 Plano da Lagoa Rodrigo de Freitas, 1809. Carlos José de Reis e Gama. FERREZ, Gilberto. <b>Iconografia do Rio de Janeiro</b> - Catálogo Analítico 1530-1890 Volumes I e II Edição publicada pela Casa Jorge Editorial - Rio de Janeiro	114
15 Lagoa Rodrigo de Freitas, vendo-se a praia do Leblon, 1866. Foto Georges Leuzinger. CADERNOS DE FOTOGRAFIA BRASILEIRA, n. 3: Geoges Leuzinger. Instituto Moreira Salles, jun. 2006. Instituto Moreira Salles	116
16 Fábrica de Pólvora, 1817-1818. Desenho Thomas Ender	118
17 Vista da margem oeste do Lago Frei Leandro, 1890. Marc Ferrez	122
18 Museu-Sítio Arqueológico Casa dos Pilões	123
19 Aléia das palmeiras, 1880. Marc Ferrez	125
20 Chafariz das Marrecas. Recriação artística	125
21 Academia de Bellas Artes, 1885. Marc Ferrez	127
22 Projeto de expansão do Museu do Meio Ambiente. Render	128
23 Aléia Frei Leandro. Foto Marcelo Londoño	132

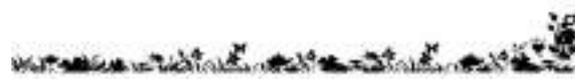
Pág

24	Pergólas ao longo do Jardim. Locais de sombra. Foto Marcelo Londoño	134
25	Orquídeas. Foto Marcelo Londoño	135
26	Placas de sinalização	136
27	Placas de identificação	137
29	Mapa do JBRJ com indicação dos pontos museológicos analisados	138
30	Aléia Barbosa Rodrigues. Foto: Marcelo Londoño	141
31	Logotipo do JBRJ	142
32	Aléia Custódio Serrão. Foto: Marcelo Londoño	144
33	Aléia Karl Glasl.. Foto: Marcelo Londoño	145
34	Escultura de Narciso: Foto: Marcelo Londoño	146
35	Escultura de Eco. Foto: Marcelo Londoño	146
36	Chafariz das Musas. Foto: Marcelo Londoño	147
37	1 face: enquadramento do caminho de palmeiras. Foto: Marcelo Londoño	148
38	2 face: plano de fundo as palmeiras. Foto: Marcelo Londoño	149
39	3 face: de fundo o Cristo Redentor. Foto: Marcelo Londoño	149
40	4 face: fundo do cômodo de Frei Leandro. Foto: Marcelo Londoño	150
41	Portal da Antiga Academia de Belas Artes. Foto: Marcelo Londoño	152
42	Exterior- interior do Portal. Foto: Marcelo Londoño	154
43	Interior- exterior do Portal. Foto: Marcelo Londoño	155
44	Cômodo Frei Leandro. Foto: Marcelo Londoño	156
45	Busto de Frei Leandro. Foto: Marcelo Londoño	157
46	Lago Frei Leandro. Foto: Marcelo Londoño	159
47	Deusa Tethis. Foto: Marcelo Londoño	160
48	Gruta Karl Glasl. Foto: Marcelo Londoño	161
49	Interior da gruta. Foto: Marcelo Londoño	162



# SUMÁRIO

	Pág
INTRODUÇÃO	12
Cap. 1 MUSEU E PATRIMÔNIO COMO PROCESSO	24
1.1 Museu como processo e o campo da Museologia	28
1.2 Museologia e Comunidade: compromisso social	30
1.3 Museologia e Meio ambiente: homem e natureza como um todo	32
1.4 Jardim Botânico do Rio de Janeiro – Museu de Natureza com coleção viva	37
Cap. 2 A EXPOSIÇÃO: UMA EXPERIÊNCIA MULTISENSORIAL	43
2.1 Semiótica para estudar a linguagem dos museus	56
2.1.1 – Espaço: signo	62
2.1.2 – Proporção e escala: signo	63
2.1.3 – Luz e cor: signo	64
2.2 O <i>Design</i> e o <i>Designer</i>	66
2.2.1 – Os suportes	68
2.2.2 – Os recursos gráficos	69
2.2.3 – O Texto	70
2.2.4 – A sinalização	70
2.3 Cenografia: partido expositivo	71
2.4 O nosso protagonista: o público	71
Cap. 3 O JARDIM: PARAISO TERRESTRE	81
3.1 Jardins, suas características e transformações: da Antiga Mesopotâmia ao Século XXI	86
3.2 Jardins botânicos	108
3.3 O Rio de Janeiro e as transformações da paisagem - o Jardim Botânico do Rio de Janeiro	112
3.3.1 – JBRJ e a cidade: uma estreita relação	112
3.3.2 – A transformação da paisagem do JBRJ	117



	Pág
Cap. 4 JBRJ: UMA EXPERIENCIA DIFERENTE A CADA VISITA	129
4.1 Experiência imersiva	132
4.2 Cor, luz e forma	133
4.3 Cheiros e sons	135
4.4 Sistemas de informação e sinalização	136
4.5 O racionalismo e o romanticismo na paisagem do JBRJ	138
4.5.1 O traçado racionalista no trópico: o estilo do jardim francês no JBRJ	140
4.5.1.1 Aléia Barbosa Rodrigues	140
4.5.1.2 Aléia Custódio Serrão	143
4.5.1.3 Aléia Karl Glasl	144
4.5.1.4 O Chafariz das Musas	147
4.5.1.5 Portal da Antiga Academia de Belas Artes	152
4.5.2 Paisagem romântica no JBRJ: sublime, bela e melancólica	155
4.5.2.1 Cômoro Frei Leandro	156
4.5.2.2 Lago Frei Leandro	158
4.5.2.3 Gruta Karl Glasl	161
CONSIDERAÇÕES FINAIS	165
REFERENCIAS	172
ANEXOS	179



Introdução

## INTRODUÇÃO

A constituição da Museologia como campo disciplinar, nas últimas três décadas, trouxe grandes mudanças na maneira de olhar os museus, que passaram a ser considerados objetos relevantes de estudo - por sua importância para a sociedade e por serem instrumentos de conhecimento e de ajuda para a aprendizagem.

Desde os anos 1970 enfatizou-se o propósito da Museologia de contribuir para o desenvolvimento sustentável, democratizando o conhecimento e fazendo com que o público participasse das pesquisas e das atividades dos museus. É uma necessidade que os museus de ciências e jardins botânicos, como instituições partícipes da educação, sejam atores essenciais no desenvolvimento da sociedade. Os museus na contemporaneidade buscam ser dinâmicos, inovadores, capazes de responder às exigências de públicos que entendam o Museu segundo a sua visão, segundo a sua realidade. Assim, a Museologia, com o passar do tempo, tem adquirido novas responsabilidades, participando dos movimentos de descentralização da cultura e promovendo a participação social através de programas educativos, para criar uma consciência crítica e analítica da realidade - como afirma Decarolis:

Museus com uma capacidade para evoluir e transformar e que sejam capazes de ter uma perspectiva crítica nas ações da sociedade. Museus que convidam as pessoas a se tornar os atores da sua própria cultura. Museus que contemplam as necessidades das novas gerações, particularmente nos centros urbanos, onde o processo de perda da identidade da pessoa é apressado perigosamente. Museus que tenham programas dirigidos especialmente aos setores menos favorecidos. Museus onde não só o objeto é venerado, mas também seu significado. Museus que dêem origem a uma identidade. Museus cheios de futuro<sup>1</sup>.

Os jardins botânicos, considerados pelo ICOM (*International Council of Museums*) como museus, têm a delicada tarefa de ser intermediários entre o passado, o presente e o futuro das sociedades. Apresentam no seu discurso um singular recorte, uma interpretação da realidade que os torna fascinantes como instrumentos culturais.

Dessa forma, o delicado trabalho de tecer as relações entre os museus e a sociedade que os acolhe e nas quais eles estão inseridos, fazendo com que essas instituições tenham um papel preponderante de atores sociais, é na verdade, a elaboração de uma tessitura, que à semelhança da costura de uma colcha de retalhos, cada parte inserida na trama, tem

---

<sup>1</sup>DECAROLIS, Nelly. Heritage, Museum, Territory and Community. In: SYMPOSIUM MUSEUM AND COMMUNITY II. ISS: ICOFOM STUDY SERIES. Stavanger, Norway, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM n, 25 p. 37-41 July, 1995, p. 41

uma função que contribui para que outra função se complete<sup>2</sup>.

Desde 1946 os jardins botânicos foram considerados museus pelo ICOM, ao encontrar similitudes nas funções, objetivos, compromissos e responsabilidades com a sociedade em geral<sup>3</sup>. Para apresentar as similitudes, utilizamos a seguinte definição de museu:

[...] uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, e que adquire, conserva, estuda, comunica e expõe testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente, tendo em vista o estudo, a educação e a fruição<sup>4</sup>.

Esclarece-se que esta definição abrange outras categorias como monumentos naturais, arqueológicos e etnográficos<sup>5</sup>, além das instituições que pesquisam, conservam e expõem espécimes vivos de vegetais e animais, tais como **jardins botânicos** e zoológicos, aquários e viveiros<sup>6</sup>, além de espaços culturais com objetivos e funções similares.

Por seu lado, o CONAMA (Conselho Nacional do Meio Ambiente) define o jardim botânico como:

Área protegida, constituída no seu todo ou em parte, por coleções de plantas vivas cientificamente reconhecidas, organizadas, documentadas e identificadas, com a finalidade de estudo, pesquisa e documentação do patrimônio florístico do País, acessível ao público, no todo ou em parte, servindo à educação, à cultura, ao lazer e à conservação do meio ambiente<sup>7</sup>.

A IUCN (*International Union for Conservation of Nature*)– A BGCI (*Botanic Gardens Conservation International*) e o WWF (*World Wildlife Fund for Nature*) também especificaram as funções dos jardins :

...classificação, comunicação e informação para com as outras instituições e com o público, troca de sementes, manutenção das coleções de plantas, monitoramento das plantas nas coleções abertas ao público; promover a

<sup>2</sup> COSTA, Heloisa Helena Gonçalves da. Ação social e desenvolvimento humano no espaço do museu. **Revista Museu**, maio.2008. Disponível em: <<http://www.revistamuseu.com.br/18demai/artigos.asp?id=16576>>. Acesso em: 10 de jun. 2009

<sup>3</sup> The Word “museum” includes all collections open to the public, of artistic, technical, scientific, historical or archaeological material, including zoos and botanic gardens, but excluding libraries, except in so far they maintain exhibition rooms. Resolução do ICOM, 16- 20 de nov de 1946

<sup>4</sup> ICOM. International Council of Museums. **Artigo 2º dos Estatutos do ICOM** (2001) Disponível em: <[http://icom.museum/definition\\_spa.html](http://icom.museum/definition_spa.html)>. Acesso em: 06 jun.2010. Utilizamos a definição de 2001 porque nela são incluídos os itens b (i) (ii), referentes aos jardins botânicos.

<sup>5</sup> (i) os sítios e monumentos naturais, arqueológicos e etnográficos e os sítios e monumentos históricos com características de museu pelas suas atividades de aquisição, conservação e comunicação dos testemunhos materiais dos povos e do seu meio ambiente. ICOM. The International Council of Museums. Extraído do Artigo 2º dos Estatutos do ICOM, adotado na 16ª Assembléia Geral do ICOM (Haia, Holanda, 5 de Setembro de 1989) e alterados pela 18ª Assembléia Geral do ICOM (Stavanger, Noruega, 7 de Julho de 1995) e pela 20ª Assembleia Geral do ICOM (Barcelona, Espanha, 6 de Julho de 2001).

<sup>6</sup> (ii) as instituições que conservam coleções e expõem espécimes vivos de vegetais e animais, tais como jardins botânicos e zoológicos, aquários e viveiros. Ibid

<sup>7</sup> Resolução Conama Nº 339 de 25/09/03.

conservação através de atividades de educação ambiental; documentação adequada das coleções e pesquisa científica sobre a coleção<sup>8</sup>.

Estas definições nos permitem encontrar similaridades entre os museus e os jardins. Os jardins botânicos são espaços de enorme potencial comunicativo; e a Museologia, com sua experiência no estudo dos museus e, portanto, das exposições, pode e deve oferecer um olhar mais amplo, um espectro de possibilidades para inserir-se na comunicação realizada pelos jardins, tal como é feita nos dias de hoje.

Os jardins botânicos são lugares onde os diferentes grupos sociais poderiam participar da construção de uma cidade saudável e de um espaço positivo de identificação com a natureza. Museus da natureza são sempre emocionantes. A participação do cidadão nas narrativas que configuram o discurso dos museus é importante na hora de identificar o que realmente causa emoção, o que realmente se constitui como patrimônio de determinado grupo ou sociedade.

Uma das múltiplas tarefas dos jardins botânicos será provocar, por meio das exposições, emoções e afetos no público, incluindo na sua linguagem expositiva ferramentas que aproximem o cidadão para analisar, perguntar e questionar o que está sendo apresentado. É objetivo ético dos museus articular as diferentes identidades e apresentar ao público não um discurso feito por interesses de grupos de elite, mas um discurso criado entre as diferenças e as similitudes da população.

Constatar a experiência individual significa, para cada museu, assumir o compromisso ético de evitar a articulação de narrativas que dão privilegio aos valores, discursos e pontos de vista hegemônicos de certas categorias e/ou grupos culturais, adotando uma abordagem multicultural, multilingüística, histórica e socialmente aberta que permita a cada visitante identificar-se com os temas abordados, seja por similaridade ou por diferença<sup>9</sup>.

Então, é muito importante entender que o papel da Museologia não é só apresentar conhecimentos e discursos que beneficiem pequenos grupos; seu papel é mais do que isso: ela tem o compromisso de gerar uma prática que possa ser reflexo da sociedade, do cidadão - e para isso deve se aproximar do público utilizando a memória e a afetividade como elementos de interconexão:

<sup>8</sup> MMA, RBJB, JBRJ e BGCI. **Normas Internacionais de conservação para jardins botânicos**. Tradução de Isabela da Costa Moreira. EMC: Rio de Janeiro, março 2001, p. 33

<sup>9</sup> "Constatar la experiencia individual significa, para cada museo, asumir el compromiso ético de evitar la articulación de narrativas que den privilegio a los valores, discursos y puntos de vista hegemónicos de ciertas categorías y/o grupos culturales, adoptando un abordaje multicultural, multilingüístico, histórico y socialmente abierto que permita a cada visitante identificarse con los temas abordados, sea por similitud o por diferencia" SCHEINER, Tereza. Museos y museología: el otro lado del espejo. In: XIV ENCUESTRO ANUAL DEL ICOFOM LAM "MUSEOLOGÍA Y PATRIMONIO. INTERPRETACIÓN Y COMUNICACIÓN EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE. **ICOFOM-LAM**, Lima, Perú, Subcomité Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM 2005. [inédito, em espanhol].

Gostaríamos de ver a Museologia ocupar-se não só do que apreende o visitante (dá-se prioridade ao domínio cognitivo), mas do que sente o visitante ( dá-se prioridade ao domínio afetivo) na sua relação específica com cada museu<sup>10</sup>.

Essa é a oportunidade que nos levou a discutir as exposições e experiências em jardins botânicos a partir do olhar da Museologia – mais especificamente da museografia das exposições.

Para abordar o tema dos jardins botânicos, tomamos como estudo de caso o Jardim Botânico do Rio de Janeiro - JBRJ, instituição emblemática no panorama da ciência e da museologia brasileiras, aqui analisado sob a idéia de **exposição – signo**. Para tanto, usamos como caminho a semiótica, visando compreender o poder comunicativo das exposições em geral e o seu potencial como espaço de experimentação. A partir da teoria da *Gestalt*, estudamos a linguagem ou linguagens do JBRJ, constituída(s) por espaço, proporção e escala, cor e luz, pelos sistemas de informação (sinalização e painéis informativos) e pela cenografia, entre outros componentes determinantes para a experiência dos visitantes nos espaços museográficos.

Nosso principal objetivo foi abordar as articulações entre os campos da Museologia e do Desenho Industrial, analisando o seu potencial de uso nos museus da natureza em geral e, mais especificamente, nos jardins botânicos, para melhor compreender a influencia da Museologia e do *Design* na valorização e na interpretação do patrimônio natural nestes espaços.

Para alcançar o objetivo principal estudamos o caso do Jardim Botânico do Rio de Janeiro como exemplo de *Museu de Natureza*, essencialmente vinculado ao conceito de patrimônio. O trabalho inclui uma análise semiótica dos dois estilos paisagísticos predominantes do Jardim Botânico: fazemos uma descrição do espaço e dos componentes de exposição dos principais núcleos da área de visitação, apresentando diferentes experiências vivenciadas. Explicitamos que os jardins botânicos são museus tradicionais<sup>11</sup> com coleções vivas<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> “Nos gustaría, pues, ver a la Museología ocuparse no sólo de lo que *aprende* el visitante (se da prioridad al dominio cognitivo), sino de lo que *siente* el visitante (se da prioridad al dominio afectivo) en su relación específica con cada museo”. Ibidem

<sup>11</sup> Scheiner define Museu Tradicional como um "Espaço, edifício ou conjunto arquitetônico ou espacial arbitrariamente selecionado, delimitado e preparado para receber coleções de testemunhos materiais recolhidas do mundo. No espaço do museu tradicional, as coleções são pesquisadas, documentadas, conservadas, interpretadas e exibidas por especialistas - tendo como público-alvo a sociedade. A base conceitual do museu tradicional é o objeto, aqui visto como documento". SCHEINER, Tereza. **Apolo e Dioniso no templo das musas** – Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental. 1998.

A história do Jardim comprova que, ao longo dos seus 200 anos de existência, este tem sido um lugar de encontro dos cidadãos, um lugar salubre e um espaço de lazer. São muitas as características especiais que levam os diferentes públicos a considerá-lo um dos lugares preferidos no Rio de Janeiro. Estas características atraentes são: a coleção de plantas (o arboreto), os monumentos históricos (de mãos dadas com a história da cidade), a aproximação com a natureza dentro de uma cidade tão complexa e tão urbanizada e o fato de ser um Metamuseu - que possui, dentro de seus limites, outros museus, como o Museu-Sítio Arqueológico Casa dos Pilões e o Museu do Meio Ambiente, os quais funcionam como prolongamento do Jardim. É como encontrar em meio à contaminação uma espécie de oásis, um escape dos problemas do dia a dia. Neste sentido, o Jardim Botânico é um mediador entre público e meio ambiente.

Ao lembrar que o JBRJ era um lugar que contribuía para a saúde dos cidadãos no século XIX, poder-se-ia dizer que até os dias atuais continua cumprindo esta função, aportando melhorias à saúde e ao bem estar dos visitantes. Visitar o JBRJ é uma espécie de “terapia psicológica”: o ar limpo, a quantidade de árvores ao redor envolvendo as pessoas numa experiência rica em sensações, percepções e encontros emotivos, onde intervêm todos os sentidos de maneira harmoniosa... Neste ponto é importante ressaltar que os jardins botânicos são lugares de afetividade, de força incrível da memória, espaços de guarda do patrimônio. A natureza tem esse magnífico poder de transportar o ser humano a diferentes instâncias da sua memória. Scheiner diz a respeito:

Lembremos ainda a força emocional do componente evocativo do patrimônio, a sua profunda ligação com a memória afetiva, especialmente naquilo que nos afasta da cotidianidade e nos remete ao sonho, à fantasia, ao extraordinário, ao mundo dos sentidos. É este componente evocativo que nos faz identificar, sobretudo através das manifestações imateriais da cultura, uma forte relação afetiva com as coisas do mundo; a força que nos situa e re-significa, como instrumentos mediadores entre os diversos mundos que nos atravessam<sup>13</sup>

Desde a perspectiva da Museologia, este tipo de trabalho que envolve *Design* e Natureza é um desafio interessante, já que permite experimentar com materiais, formas, cores, texturas, cheiros, sensações, visões, percepções e conceitos criativos. No entanto exige e requer um conhecimento básico tanto do *Design* quanto de Botânica, para criar

---

Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Escola de Comunicação Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

<sup>12</sup> “Modalidade de museu tradicional cujo acervo se constitui de coleções vivas (jardins botânicos zoológicos, aquários, vivários, biodomos)” Ibidem

<sup>13</sup> SCHEINER, Tereza. **Imagens do Não - Lugar: comunicação e os novos patrimônios**. 2004. 294f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. RJ: ECO/UFRJ, Rio de Janeiro, 2004, p. 108

propostas de acordo com as condições do lugar. Esta troca de conhecimentos entre diferentes áreas é enriquecedora no momento da concepção de exposições.

O *Design* aporta conhecimentos de espaço, forma e dimensões antropométricas junto com uma explosão de criatividade - que a Museologia pode receber e aproveitar para fazer dos museus, especialmente os jardins botânicos e jardins zoológicos, lugares ainda mais belos e interessantes de visitar. Apresentar novas formas de expor, usar tecnologia para informar, empregar os materiais mais diversos para mostrar, experimentar com distintas sensações é um leque de oportunidades das quais a Museologia pode se apropriar para uso nas exposições e para renovar, a cada dia, as suas narrativas.

Para um *designer* e futuro museólogo, o interesse em intervir em espaços abertos como jardins botânicos é um tema fascinante e permite deixar voar a imaginação e entrar em um mundo de sensações, o mundo dos sonhos de Freud, do inconsciente, onde o inimaginável é possível e a fantasia pode se misturar com a realidade. Assim como os artistas do *Art Nouveau* se inspiraram nas formas curvas, orgânicas e cheias de movimento - plantas, folhas, flores, frutos, sementes e os mais estranhos animais - o Jardim Botânico é lugar de inspiração e de intervenção deste projeto de pesquisa de dissertação, onde todas estas formas estão presentes e podem ser enriquecidas com artifícios, com os “feitiços” do *Design*.

Entendemos a exposição como uma encenação onde os objetos são dispostos à maneira de composição, dentro de um espaço determinado para tal fim. Davallon comenta:

Como a representação teatral, a exposição destaca a comunicação cultural. Com a diferença de que ela não é uma performance baseada na interpretação de atores, mas numa disposição de “coisas” colocadas num espaço com a intenção de torná-las acessíveis a um público<sup>14</sup>

Esta definição, como o autor mesmo assinala, ainda que seja de caráter geral, tem alguns pontos a serem pensados como, por exemplo, quais os atores envolvidos nesta representação teatral? Como estão dispostas as “coisas” no espaço? Para quem é feita esta exibição? Qual o papel do público na cena?

A exposição, por ser o resultado de um processo de escolha e classificação de referências, pode ser considerada como um recorte que se faz da realidade – o qual, é apresentado em forma de discurso, num espaço museográfico. Este exercício de poder é

---

<sup>14</sup> DAVALLON, Jean. Comunicação e Sociedade: pensar a concepção da exposição. In: BENCHETRIT, Sarah; BEZERRA, Rafael; MAGALHÃES, Aline. **Museus e comunicação**. Exposições como objetos de estudo. Rio de Janeiro: Livros do Museu Histórico Nacional, 2010, p. 20

feito por diferentes profissionais que negociam e disputam, convergem e divergem, gerando múltiplas visões sobre um mesmo assunto, enriquecendo o(s) conteúdo(s) da exposição. O olhar desde diferentes perspectivas permite analisar um tema de forma holística, já não mais com um enfoque cartesiano e voltado para dentro de uma área, mas sim para o exterior, na procura de diferentes idéias que possam complementar e acrescentar a temática em questão. Este trabalho interdisciplinar permite a criação de diferentes planos narrativos - e esta riqueza leva a propostas e idéias inovadoras.

Neste processo de concepção da exposição, Cury<sup>15</sup> afirma, existem quatro pontos importantes enfrentados pela equipe interdisciplinar: 1) a escolha do tema e sua aproximação com o público-alvo; 2) a seleção e 3) articulação dos objetos museológicos na construção do discurso expositivo; e 4) as concepções espacial e de forma. É importante entender cada um destes pontos do processo de concepção de uma exposição para aprofundá-los e analisá-los cada um, em cada caso em particular.

Mas, quais os protagonistas da exposição? São os profissionais de museus, os objetos, o espaço museográfico ou os visitantes? Acreditamos que o público é quem finalmente avalia o roteiro apresentado pelos profissionais: é o público que gera diferentes interpretações, enriquecendo mais ainda o discurso das exposições; é ele quem finalmente re-escreve a exposição, em uma constante construção de sentidos.

O visitante é o ator principal da encenação, já que é levado a interagir com a exposição; é ele que interpreta os conteúdos e legitima os museus. Mas, para que exista comunicação entre museu e público faz-se necessária uma linguagem ou código que seja compartilhado - e portanto, decodificado - pelos atores envolvidos. Horta comenta que

[...] uma exposição museológica é o produto e o processo de "falar" a linguagem do museu, da seleção e combinação, da negociação de sentidos, das significações atribuídas aos signos do museu pelos emissores e receptores das mensagens. Assim, o significado não está nos objetos em si mesmos, mas na mente humana (os objetos não "falam por si mesmos"). Dado que não há um significado "fixo" ou "único" para um "signo" e, portanto, é impossível controlar as mentes das pessoas, há que considerar a natureza interativa deste processo e reconhecer as exposições nos museus como "textos abertos, 'prontos a serem interpretados e explorados'"<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. 1.ed. São Paulo: Annablume, 2005, p. 99

<sup>16</sup> “[...] proposing that a museum exhibition is the product and the process of 'speaking' the museum language, through the selection and the combination, in meaningful arrangements, of the significations attributed to museum signs by the emitters and the receivers of museum messages. Thus, meaning is not in the objects themselves, but in human minds (objects do not 'speak for themselves'). Since there is not a 'fixed' or 'unique' meaning for a 'sign' and since it is impossible to control peoples' minds, one must consider thus the interactive nature of this process, and recognize museum exhibitions as 'open texts' ready for being

O processo de interpretar é uma atividade essencialmente interativa. Os objetos bidimensionais e tridimensionais, organizados no espaço, sugerem uma constante troca de significados: as pessoas percorrem o espaço, descobrindo a sua maneira os conteúdos e decodificando as mensagens. Cada observador interage, na medida da sua experiência, com a informação que se desdobra frente a seus olhos – e portanto, nunca poderemos ter um controle absoluto do interpretado, mas apenas sugerir, seduzir, encantar, motivar e cativar. É essa uma das finalidades das exposições. Quem não se comove frente a uma atmosfera que convida a ser percorrida, lida e experimentada?

No momento mesmo em que os museus começaram a questionar a função do público na construção dos discursos museológicos, os visitantes tornaram-se o centro de atenção dos museus; ampliaram-se também as discussões sobre a comunicação museológica. O objeto, que era protagonista, passou a ser não a razão da existência dos museus, mas sim um meio de transmitir informação para os visitantes. Verifica-se, assim, que o foco de interesse se trasladou para o público; e que as transformações na forma e maneira de enxergar as exposições, antes definidas em função da conservação do objeto, agora têm como objetivo a comunicação com o público.

**O tema principal da pesquisa–dissertação, *Design da Experiência nos Jardins Botânicos*, é o estudo da comunicação nos museus e particularmente das exposições.** Abordamos os jardins botânicos - considerados pelo ICOM como museus - desde a perspectiva da Museologia e do *Design*.

A pesquisa se vincula à linha de pesquisa 01 - Museu e Museologia, e está situada no âmbito do projeto **Museologia como Ato Criativo: linguagens da exposição**, coordenado pela Professora orientadora.

A metodologia de trabalho desenvolvida abrangeu as seguintes etapas:

#### **a) Levantamento bibliográfico e iconográfico.**

A dissertação foi desenvolvida com base em teorias do campo da Museologia e do Patrimônio. No campo da Museologia, utilizamos como principal base teórica os textos publicados nos Cadernos de Estudos do ICOFOM – o Comitê Internacional de

---

interpreted and explored...”. HORTA, Maria de Lourdes. [untitled]. In: SYMPOSIUM THE LANGUAGE OF EXHIBITIONS. LE LANGAGE DE L'EXPOSITION. **ISS:** ICOFOM STUDY SERIES, Vevey, Switzerland, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM n, 19, Oct, 1991.p. 58

Museologia do ICOM, especialmente os **ICOFOM STUDY SERIES – ISS Nos. 19 e 20. *The Language of Exhibitions. Le langage de l'exposition.*** Vevey, Switzerland, October/octobre 1991. Esta bibliografia indicou fundamentos teóricos que nos permitiram discutir a exposição como meio preferencial de comunicação dos museus. Recorremos ainda às teorias utilizadas na escola de Desenho Industrial, que incluem os fundamentos da Semiótica de Pierce - já que falamos de Museu como signo – e da psicologia perceptual da forma, conhecida como *Gestalt*, que nos permitirá entender a organização e pregnância do espaço a ser estudado. Foram consultados especialmente:

- O **ICOFOM STUDY SERIES (ISS) No. 18 - *Museology and the Environment. Muséologie et l'environnement***<sup>17</sup> - baseando-nos nas discussões de Absolom Mulongo, Peter Van Mensch, Tereza Scheiner e Vinos Sofka;
- outros volumes do ISS, com textos desses e de outros teóricos que analisam o campo da Museologia, como Zbynek Stránsky, André Desvallées, Anna Gregorová, Georges- Henri Rivière, Nelly Decarolis e Norma Rusconi;
- No campo do patrimônio, tomamos como base as pesquisas de José Reginaldo Gonçalves, Néstor Garcia Canclini e Tereza Scheiner;
- Sobre os jardins botânicos, o livro: ***Tous les jardins du monde***, de Gabrielle Van Zuylen, bem como publicações da Rede de Jardins Botânicos do Brasil;
- Sobre exposições, usamos como fundamento os **ICOFOM STUDY SERIES (ISS) Nos. 19 e 20. *The Language of Exhibitions. Le langage de l'exposition.***<sup>18</sup>, onde nos baseamos nas discussões de André Desvallées, Ivo Maröevic, Magdalena Aliau, Maria de Lourdes Horta, Marília Xavier Cury, Nelly Decarolis, Oumarou Nao, Peter Van Mensch e Tereza Scheiner;
- Para o *Design* utilizamos como base as idéias de João Gomes; e para a semiótica, as idéias de Lucia Santaella.

---

<sup>17</sup> Correspondente ao Encontro Anual do ICOFOM em Livingstone e Mfwe, Zambia, October/octobre 1990. Livro ainda não publicado.

<sup>18</sup> Vevey, Switzerland, October/octobre 1991

## **b) Pesquisa de campo**

Esta fase incluiu observação *in loco* no JBRJ, onde fizemos inicialmente uma análise semiótica dos fatores intrínsecos apresentados no equipamento de comunicação utilizado pela instituição: dispositivos expográficos, disposição e composição do espaço físico, sistemas de informação e sinalização, mobiliário e iluminação.

## **c) Análise do material pesquisado**

Nesta fase se realizou a organização e a análise do material pesquisado, que foi complementada com os resultados da análise semiótica do arboreto - estudado como exposição permanente.

## **d) Elaboração da dissertação**

Desenvolvemos o texto em 4 capítulos, assim distribuídos:

O primeiro capítulo, **Museu e Patrimônio como processo**, aborda a Teoria da Museologia, apresentando a sua evolução, os compromissos, responsabilidades e desafios contemporâneos, relacionando-a com o estudo do Museu e do Patrimônio como processos.

No segundo capítulo, **A exposição: uma experiência multi-sensorial**, abordamos a Teoria da Exposição enfatizando as linguagens e usando a Semiótica como metodologia para analisar a área de visitação do Jardim. Finalmente, ressaltamos o trabalho do *designer* e do *Design* como ferramenta que melhora a comunicação entre o público e os museus. Fechamos o capítulo com uma breve reflexão sobre o papel principal do público na construção das narrativas das exposições.

No terceiro capítulo, **O jardim: paraíso terrestre**, fazemos uma descrição da evolução dos jardins desde a Antiga Mesopotâmia até a Atualidade, para logo em seguida analisar as mudanças da paisagem do Jardim Botânico do Rio de Janeiro e a sua estreita relação com o desenvolvimento da cidade.

No quarto capítulo, **Uma experiência diferente a cada visita: JBRJ**, apresentamos uma análise das principais características estilísticas do JBRJ. Dividimos o



estudo em duas partes: o estilo francês e o estilo romântico, desmembrando os núcleos museológicos do Jardim que possuem as características estilísticas predominantes.

Nas considerações finais, apresentamos nossa reflexão sobre o poder evocativo e imaginativo despertado pela natureza. Ressaltamos a função dos jardins botânicos de servir como ponte comunicativa entre o homem e a natureza. Finalmente, aceitamos que a natureza por si mesma apresenta um *Design* que nunca será superado pelas intervenções humanas e, portanto ressaltamos o papel do *Design* como um aliado aos projetos de educação ambiental. Aproveitamos para sugerir algumas intervenções de *Design* dentro do arboreto que podem melhorar a comunicação com o público



# Cap.1

Museu e Patrimônio como processo

## 1 MUSEU E PATRIMÔNIO COMO PROCESSO

Para desenvolver esta dissertação foi necessário fazer uma abordagem integrando conceitos e abordagens dos campos da Museologia, do Patrimônio Natural e do *Design*. Assim sendo, neste primeiro capítulo pretendemos apresentar uma breve aproximação às discussões em torno da Museologia e do Meio ambiente, enfatizando o compromisso que os museus têm de apresentar temáticas voltadas para a reflexão sobre o patrimônio natural.

A teoria da Museologia começa a desenvolver-se a partir dos anos 1930 na União Soviética, recebendo influências do materialismo filosófico. Mas é nos anos 1950 e 1960 que realmente os especialistas no tema se questionam sobre a definição de Museu e de Museologia, e é nesse preciso momento que se procuram respostas através das bases teóricas advindas dos campos da filosofia e das ciências humanas. Entre os questionamentos que se propunham, destacavam-se os seguintes: “A Museologia é uma ciência aplicada? É uma ciência independente?”<sup>1</sup> Scheiner comenta que

Entre estes especialistas, alguns reivindicaram para a Museologia o estatuto de ciência aplicada, o que implicaria, necessariamente, na aceitação de que ela deriva num conjunto complexo de metodologias de ação, correspondentes às disciplinas de base abrangidas pelos diferentes museus. Em sua quase totalidade, essas contribuições se fundamentavam no *construtor* cartesiano-newtoniano, que admite a separação entre saberes. Não é por acaso que ao largo dos anos 60 tenham florescido as tentativas de alinhar a Museologia a outros campos do conhecimento, mais especificamente às ciências humanas e sociais – não como saber específico, mas como parte integrante de uma ou outra dessas ciências: Antropologia, História, Sociologia, Educação<sup>2</sup>.

Por outro lado, um grupo de teóricos estuda a Museologia como ciência independente. Logo depois, nos anos 1970, com a criação do ICOFOM, (*International Comittee For Museology*), estes questionamentos serão o centro da discussão dos profissionais e teóricos da Museologia. Stránsky está entre os primeiros teóricos que contribuem com seus postulados para a construção dos fundamentos da Teoria Museológica. O autor propõe que para o desenvolvimento da Museologia é necessário trabalhar com os paradigmas emergentes da ciência contemporânea, identificando que o

<sup>1</sup>SCHEINER, Tereza. Aula de Teoria da Museologia. Mestrado em Museologia e patrimônio cultural.UNIRIO. Brasil 2009

<sup>2</sup> Idem. Museu e Museologia – Definições em processo. Rio de Janeiro Nov 2005., p 2

objeto de estudo já não é o museu como instituição, mas sim, o Museu definido como fenômeno<sup>3</sup>. Como Scheiner<sup>4</sup> explica, “é justamente o trabalho com os novos paradigmas que permitirá aos teóricos implementar a Museologia como campo disciplinar emergente”. Por seu lado, Desvallées, apud Gregorová,<sup>5</sup> afirma que “A museologia é a ciência que estuda a relação específica entre o homem e o real”. A partir das anteriores definições, a Museologia começa a analisar para além da *práxis* dos museus uma base teórica capaz de explicar o conceito de Real aceito pelo campo, o conceito de Homem e a relação específica entre o homem e o real. As conseqüências são a rápida evolução da disciplina e um crescimento de discussões e pesquisas em torno dos conceitos de Museologia e Museu.

Apresentamos aqui algumas das posturas e pontos de vista dos teóricos e profissionais da área Museológica, discussões que enriqueceram o campo e ainda são úteis como ferramenta de pesquisa e análise na procura de uma teoria que possa demonstrar a cientificidade da área.

A Museologia é um campo com enorme potencial de exploração, em processo de consolidação dentro da área das ciências humanas e que merece uma discussão séria, relacionada com os aspectos mencionados. Em 1980 Gregorová comentava:

Com o desenvolvimento dos museus, e com o aumento do impacto social neste período da revolução técnico- científico a importância é também constituir e classificar a posição desta nova disciplina científica dentro das bases de outras ciências<sup>6</sup>.

Ao longo das décadas de 70 e 80, vários teóricos debateram sobre a importância da constituição da Museologia como campo específica e qual seria a posição do “saber museológica” no âmbito das teorias do conhecimento. Desvallées<sup>7</sup> comentava: “a Museologia é uma disciplina, ou simplesmente conhecimentos empíricos sem uma ordem, critério ou metodologia? Em que categoria das atividades humanas se encaixaria?” Gregorová<sup>8</sup> acreditava que a Museologia é a disciplina que reúne muitas profissões, mas que é uma **disciplina independente com um assunto específico**,

<sup>3</sup> SCHEINER, Tereza. Museu e Museologia – Definições em processo. Rio de Janeiro Nov 2005. p 4

<sup>4</sup> Idem, Ibidem

<sup>5</sup> Idem, passim

<sup>6</sup> “Whit the development of museums, and with their increasing social impact in this period of scientific-technical revolution, the importance also increases of constituting and codifying the position of this new scientific discipline within the framework of the other sciences”. GREGOROVÁ, Anna. [untitled]. **MuWoP**: Museological Working Papers = DoTraM: Documents de Travail en Muséologie. Museology – Science or just practical museum work, Stockholm, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM/Museum of National Antiquities, v. 1, 1980. p. 21

<sup>7</sup> DESVALLÉES, André. Op. Cit. p 17

<sup>8</sup> Idem, Ibidem

comprometendo grandes e importantes discussões que precisam ser feitas para enriquecer a produção teórica da Museologia.

Para Rivière<sup>9</sup>, a Museologia é uma disciplina que permite o encontro de outras, mas no meio da interdisciplinaridade tenta se posicionar como um campo singular, com um único objeto de estudo. O autor explica que a Museologia oscila entre a Unidisciplinaridade e a interdisciplinaridade, comentando: “ são como os movimentos do coração, sístole e diástole. Ou seja, a função que cumprem é de se complementar simultânea e constantemente”.

Portanto, é uma disciplina que precisa se retroalimentar do conhecimento de profissionais de diversas áreas. Desvallées questiona:

A Museologia faz parte das ciências humanas? Das ciências experimentais? Ou da arte de expressão? Talvez não seja uma ciência e sim uma arte; arte de expressão semelhante à arte dramática, ao teatro; a Museologia seria então a arte do museu com suas próprias leis e características? <sup>10</sup>.

É um questionamento bem interessante se considerarmos o **Museu como ato criativo**<sup>11</sup> e pensarmos nas possibilidades que oferece aos profissionais da expografia e daqueles envolvidos na comunicação museológica. Talvez se fosse visto dessa maneira, atualmente seriam outras as discussões e quem sabe, o campo de ação estaria consolidado, uma disciplina considerada arte e respeita como tal.

Portanto, não é possível a construção de um campo disciplinar próprio da Museologia sem levar em conta que, para o fortalecimento da mesma, é necessário envolver outras disciplinas científicas em prol não só da boa prática museográfica, mas também na procura de alianças teóricas que dêem consistência ao discurso museológico.

Na Atualidade as incertezas surgem em contraposição aos conceitos cartesianos da Modernidade; e já nada pode ser entendido como produto ou dentro de limites e parâmetros definidos. As disciplinas interagem umas com as outras, permitindo-nos entender que tudo pode ser percebido como processo. Scheiner comenta:

Tudo agora é percebido em processo, obrigando-nos a re-significar todo o edifício simbólico reconhecido como “campo da cultura”; no seu âmbito, também se re-significa o campo do patrimônio – considerado, hoje, como instancia privilegiada para o desenvolvimento sustentado das populações<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> RIVIÉRE George Henri. The dynamics of the role of interdisciplinarity in the museum institution. **MuWoP**: Museological Working Papers = DoTraM: Documents de Travail en Muséologie. *Museology – Science or just practical museum work*, Stockholm, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM/Museum of National Antiquities, v. 2, 1981.p. 55

<sup>10</sup> DESVALLÉES, André. Op. Cit p, 18

<sup>11</sup> SCHEINER, 2004

<sup>12</sup> SCHEINER, Tereza. Museu e Museologia – Definições em processo. Rio de Janeiro Nov 2005, p 1

Portanto o Museu e o Patrimônio devem ser estudados nessa perspectiva, sendo abordados como instâncias dinâmicas, que mudam no tempo e no espaço.

### 1.1 Museu como processo e o campo da Museologia

No momento em que os teóricos se desligam da idéia do museu como instituição, percebem a clareza e a identidade da Museologia como campo disciplinar que se constitui na interseção entre saberes. Para tanto, procura-se apoio nas relações que entre Museologia e Filosofia se entrecruzam<sup>13</sup>.

O Museu nestas reflexões filosóficas é entendido como fenômeno, e o *fenômeno Museu* é o meio do homem para se apropriar da realidade e transformá-la em realidade cultural<sup>14</sup>. Para Decarolis,<sup>15</sup> é importante esclarecer que a dificuldade de definir a Museologia como uma disciplina teórica se deve a que as atividades feitas nos museus são analisadas desde o ponto de vista prático e não desde a sua essência: como aprofundar o conceito de Museu e conseguir legitimar a Museologia como uma ciência? Voltar para a hermenêutica é uma das soluções propostas por Rusconi. Ela comenta que esta é uma proposta voltada ao pensamento oriental e explica:

É uma teoria da verdade como correspondência, um jogo de intercâmbios que podem ser lidos e reinterpretados desde distintas perspectivas, usando distintas linguagens, fazendo poeticamente o sustento ontológico da realidade. **Um sustento polissêmico, volúvel, maleável, mas comprometido, democrático e indagador**<sup>16</sup>.

Para Decarolis, a hermenêutica

Considera a interpretação como a base e o fundamento em estreito vínculo com a estética... Não existe uma interpretação única, a interpretação sempre é múltipla. Quem interpreta inclusive sem intenção esta adicionando algo da sua subjetividade<sup>17</sup>.

Como anteriormente foi apresentado, a abordagem hermenêutica tenta apresentar o Museu desde diferentes olhares e perspectivas, questionando o Museu não como instituição, mas, como propunha Stránsky, como um fenômeno - para realmente analisar

<sup>13</sup> Ibid., Op. Cit., p 5

<sup>14</sup> DECAROLIS, Nelly. Filosofía en relación a la museología contemporánea. In: SIMPÓSIO MUSEOLOGÍA, FILOSOFÍA E IDENTIDAD EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE. **ICOFOM LAM**, Coro, Venezuela. Subcomité Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM, 28 nov.-4 dic, 1999, RJ: Tacnet Cultural Ltda, 2000. p, 20

<sup>15</sup> DECAROLIS, loc. cit.

<sup>16</sup> "Es una teoría de la verdad como correspondencia, un juego de intercambios que pueden ser lidos e reinterpretados desde distintas perspectivas, utilizando distintos lenguajes, haciendo poéticamente el sustento ontológico de la realidad. **Un sustento polisémico, voluble, maleable, pero comprometido, democrático e indagador**". RUSCONI, Norma. Logos e identidad. Retórica y semiología de fin de siglo. Op. Cit. p.131

<sup>17</sup> "Considera a la interpretación como base y fundamento en estrecho vínculo con la estética... No existe una interpretación única, la interpretación siempre es múltiple. Él que interpreta, incluso sin proponérselo, esta agregando algo de su subjetividad". DECAROLIS, Nelly. Op. Cit., p. 20

a raiz, aprofundar os conceitos e fazer uma produção teórica sólida, atravessada pela filosofia em todo o processo de análise do fenômeno Museu.

A filosofia faz referencia a quê? A uma atitude que o homem decide adquirir para existir. Rusconi<sup>18</sup> afirma: “A filosofia é uma atitude de dúvida, questionamento e opção. A filosofia não repete, não reproduz, não impõe soluções” É uma atitude de constante questionamento, de incansável busca de possíveis respostas. Desta maneira, a filosofia é assumida pelos teóricos da Museologia como o eixo central usado para nortear a discussão sobre o conceito de **Museu**. Scheiner comenta:

O trabalho com os paradigmas contemporâneos leva a um reconhecimento mais amplo do caráter fenomênico do Museu: os teóricos podem agora percebê-lo a partir das múltiplas experiências individuais e/ou coletivas de mundo das sociedades atuais<sup>19</sup>

Rusconi afirma que existem bases filosóficas que podem definir o campo da Museologia. Chama a atenção para a apreensão da profissão como uma tarefa essencial para construir uma teoria própria do Museu

Em definitiva: Em que consistem as bases filosóficas da Museologia? Em aprender a questionar, meditando. Em aceitar que nenhum questionamento se reduz a termos nos quais se expressa, mas pelo contrario, que é no momento de se expressar quando descobre “o não expressado” e nessa direção deriva seu olhar. Em que é uma estética, não só porque relaciona-se com as belas artes mas porque interessa-se pela poética, ou seja, pelo fazer criando. Em que é uma ética não só porque interessa-se pela luz dos valores, mas porque sustenta-se no compromisso do homem pelo homem e do homem pelo mundo. Em que é uma antropologia não só porque interessa-se pelas teorias do homem, mas fundamentalmente porque pergunta: Que é o homem? Em que é uma ciência da totalidade, não só porque interessa-se pelas disciplinas científicas, mas porque é crítica e portanto epistemológica. Em que é também lingüística, semiótica... Mas este caleidoscópio seria falaz se o homem não o internalizasse no *ethos* da sua profissão<sup>20</sup>.

Na segunda metade do século XX a Museologia pode se considerar como campo disciplinar. É a partir da integração da Museologia e da Filosofia que as relações do Museu com as dimensões perceptuais do humano são situadas na contemporaneidade.

<sup>18</sup> RUSCONI, Norma. Op Cit., p.132

<sup>19</sup> SCHEINER, Tereza. Museu e Museologia – Definições em processo. Rio de Janeiro Nov 2005, p. 7

<sup>20</sup> “En definitiva, ¿En que consisten las bases filosóficas de la Museologia? En aprender a cuestionar, meditando. En aceptar que ningún cuestionamiento se reduce a términos en los que se expresa, sino por el contrario, que es al expresarse cuando descubre “lo no expresado” y hacia allí deriva su mirada. En que es una estética, no solo porque se relaciona con las bellas artes sino porque se interesa por la poética, es decir por el hacer creando. En que es una ética no solo porque se interesa por los valores, sino porque se sustenta en el compromiso del hombre por el hombre y del hombre por el mundo. En que es una antropología, no solo porque se interesa por las teorías del hombre, sino fundamentalmente porque pregunta ¿qué es el hombre? En que es una ciencia de la totalidad, no solo porque se interesa por las disciplinas científicas, sino porque es crítica y por lo tanto epistemológica. En que es también lingüística, semiótica... Pero este caleidoscopio seria falaz si el hombre no lo internalizara desde el *ethos* de su profesión”. RUSCONI, loc. cit

Scheiner explica a importância da integração destas duas áreas:

Ao final do século XX, a Museologia já pode ser entendida como o campo disciplinar que trata das relações entre o fenômeno Museu e as suas diferentes aplicações à realidade, configuradas a partir das visões de mundo das diferentes sociedades. Integram o seu corpo teórico as análises de conjuntura, desenvolvidas a partir de uma visão transdisciplinar, interligando as diferentes visões de natureza, cultura e sociedade apresentadas pelos demais campos do conhecimento. Neste processo, ocupa um espaço especial a filosofia: pois ela que permite situar as relações do Museu com as dimensões perceptuais do humano – aquelas que levam à constituição de determinados sistemas sociais, de determinadas maneiras de gerar e distribuir riquezas, de determinadas formas de produzir e consumir cultura<sup>21</sup>.

## 1.2 Museu e Comunidade: compromisso social

Se o Museu pode se apresentar sob qualquer forma, em qualquer tempo e espaço, pode ser muito mais do que uma instituição. Scheiner<sup>22</sup> comenta:

“Se o Museu não é apenas uma instituição, ele pode também ser um laboratório, uma experiência, um instrumento das comunidades; e pode constituir-se em processo, em continuo devir, como bem já haviam demonstrado de Varine e Rivière. (...) Pensar o Museu como experiência permite reconhecer um novo modelo de Museu, que envolve uma ou mais comunidades: o Museu Integral.

O advento do conceito de Museu Integral foi crucial na medida em que os antigos pensamentos e abordagens sobre a Museologia foram repensados - tanto no seu modelo epistêmico quanto na metodologia de trabalho. Scheiner<sup>23</sup> menciona: “Aqui tudo se subverte, tudo é colocado em questão: e os conceitos fundamentais da prática museológica (coletar, conservar, documentar, expor, educar, administrar) ganham novas perspectivas, novos significados”.

Pensar o Museu fora de paredes e sem objetos como sua coleção, “deslocou” o foco de estudo: de *museu – instituição* para *museu em processo*, fato que permitiu discussões posteriores tendo em conta as comunidades como centro de pesquisa e de discussão. Scheiner comenta:

[...] espaço ou território musealizado, no qual sociedade, memória e produção cultural formam um todo indissolúvel. Nesse modelo a base conceitual não é o objeto, mas o território do Homem, com suas características geográficas, ambientais e de ocupação e produção cultural. A idéia de objeto é superada pela idéia de patrimônio: trata-se

---

<sup>21</sup> SCHEINER, Tereza. Museu e Museologia – Definições em processo. Rio de Janeiro Nov 2005., p 8

<sup>22</sup> Ibid., Op Cit., p. 1

<sup>23</sup> Idem, Ibidem., p 5

aqui da apropriação simbólica de um conjunto de evidências naturais e de produtos do fazer humano, definidores ou valorizadores da identidade de determinados grupos sociais<sup>24</sup>.

Assim foi que em 1995, os membros do ICOFOM se reuniram com o intuito de focalizar os debates sobre o Museu e a Comunidade. Para tanto, os teóricos que participaram da reunião basearam suas idéias principalmente na definição de Museu como fenômeno, para assim dar conta das variáveis que implicam no estudo da cultura. Scheiner define o Museu, relacionando-o com a comunidade:

Entendendo o museu como um fenômeno, é fácil aceitar que assuma expressões diferentes no tempo e no espaço. Isso quer dizer que **o museu não é uma coisa - é um conceito genérico que envolve uma gama extensiva de lugares, instituições, atitudes mentais e iniciativas culturais**. As diferentes sociedades desenvolvem diferentes concepções do universo - e a idéia de museu é uma das expressões que tem diferentes visões de cada grupo social... o mesmo conceito (ecomuseu, por exemplo) pode ter várias significações, de acordo com o grupo e a sua identidade cultural<sup>25</sup>.

Decarolis concorda e complementa:

O museu que é relacionado de perto a um espaço físico, social e cultural junta expressões diferentes de cultura e tem um potencial enorme para implementar ações que melhoram a qualidade de vida do homem em relação com seu meio natural e cultural. Já não é limitado à apresentação de estática de rastros de um passado prestigioso, mas também para um passado que compôs vida diária comprometido com o presente e projetado ao futuro<sup>26</sup>.

As duas autoras concordam que os museus têm um compromisso com a comunidade que vai além de apresentar coleções antigas que mostram a vida aristocrática. Os museus na atualidade estão obrigados a ser dinâmicos, inovadores, capazes de responder às exigências de um público ou públicos que os entendem segundo a sua visão, segundo a sua realidade.

<sup>24</sup> SCHEINER, Tereza. O *museu* como processo. In: JULIÃO Leticia (coord) BITTENCOURT, José Neves (org). **Caderno de Diretrizes Museológicas 2**. Mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa. Belo Horizonte, 2008., p 38

<sup>25</sup> "Understanding the museum as a phenomenon, it is easy to accept that it assumes different expressions in space and time. That is, **Museum is not one thing – it is a generic concept that encompasses a wide range of places, institutions, mental attitudes, cultural initiatives**. Different societies develop different conceptions of the universe – and the idea of museum is one of the expressions of the world vision of each social group, in a specific of the occidental society, that little attention is given to the difference... the same concept (Ecomuseum, for example) may have several significances, according to the cultural identity of the group that is referring to it". Idem. On museum, communities and the relativity of it all. In: In: SYMPOSIUM MUSEUM AND COMMUNITY II. **ISS: ICOFOM STUDY SERIES**. Stavanger, Norway, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM n, 25 p.95-98 July, 1995. p, 96

<sup>26</sup> "The museum, which is closely related to a physical, social and cultural space, gathers different expressions of culture and has an enormous potential to implement actions which join towards improving mankind's quality of life in relation to his natural and cultural environment. It is no longer limited to the static presentation of traces of a prestigious past, but also to a past which made up daily life and which, committed to the present, is projected into the future". DECAROLIS, Nelly. *Heritage, Museum, Territory and Community*. Op. Cit. p. 37

Com o surgimento dos museus comunitários procurou-se construir o “museu ideal”, um museu de participação da comunidade que reforçasse a construção da identidade e dos patrimônios locais; uma identidade baseada na diferença e no respeito às diversas culturas e percepções do mundo. Para refletir sobre o papel que cumprem as comunidades na construção dos museus, os membros do ICOFOM propuseram uma visão holística baseada na filosofia. Scheiner comenta que a Museologia,

Como qualquer outra ciência nos dias presentes, **trabalha sobre a relativização do conhecimento**. O pensamento holístico não aborda a idéia de museu como um produto pronto, nem da comunidade como uma entidade social abstrata. O Museu é hoje compreendido como um fenômeno com toda a sua dinâmica e a comunidade é percebida, em seu senso mais largo, como uma representação concreta de “quanta” natural ou social<sup>27</sup>.

Para construir uma teoria Museológica, foi essencial mudar paradigmas estabelecidos, como no caso do museu-instituição. Para avançar na consolidação da disciplina é necessário portanto entender tanto o Museu quanto o Patrimônio como duas dimensões imateriais, que transitam pelo universo das idéias e devem ser estudadas da mesma maneira. Scheiner explica:

A Museologia só se justifica como área de conhecimento na medida em que se afasta da idéia e da imagem do museu-espaco-de-objetos para entender o Museu para além de seus limites físicos e o patrimônio nas suas dimensões material e não material<sup>28</sup>.

### 1.3 Museologia e Meio Ambiente: homem e natureza como um todo

Segundo Scheiner, a discussão sobre Museologia e Meio Ambiente data da década de 1950, se fortalece na década de 60 e se naturaliza no âmbito da Museologia a partir da década de 70, com a incorporação das discussões sobre meio ambiente e desenvolvimento. Um exemplo desta tendência foi a Mesa Redonda de Santiago em 1972.

Na década de 1990 e para complementar a discussão sobre Museu, Sociedade, Meio Ambiente e Desenvolvimento, os membros de ICOFOM se reuniram para analisar os compromissos da Museologia em relação com o Meio Ambiente, os limites e as oportunidades do Museu como possível motor educativo e construtor de idéias na procura de soluções aos problemas ambientais que afetam o planeta, reiterando as

<sup>27</sup> “As any other science in the present days, **works over relativization of knowledge**. The holistic approach, defended by contemporary Museology, does not accept the idea of museum as a ready-made product, nor of the community as an abstract social entity. The museum is today understood as a phenomenon with all its dynamics and the community is perceived, in its broader sense, as a concrete representation of natural or social *quanta*” SCHEINER, Tereza. Op. Cit., p. 98

<sup>28</sup> SCHEINER, Tereza. O *museu* como processo. Op. Cit., p 38

recomendações da UNESCO, do ICOM e de outros organismos internacionais. O ICOFOM enfatizou que a Museologia tem a tarefa de estudar a relação entre o homem, o próprio museu e a realidade, reiterando que as questões do meio ambiente são tema de profundo interesse da área museológica.

Scheiner lembra que a Museologia permite explicar a relação entre homem-museu e natureza. Para a autora, os museus são a ponte que liga o homem com a natureza; esclarece que esta perspectiva antropocêntrica está ligada ao entendimento do museu como um organismo cultural, mas que é dessa maneira que o homem pensa a sua própria essência e seu vínculo com a natureza. A autora comenta:

Esta correspondência com a natureza é a relação mais forte do homem, do individuo consigo mesmo, com sua própria essência como ser vivo, intrinsecamente relacionado à geografia do espaço, à vegetação e às formas diferentes de animais com os quais interatua<sup>29</sup>.

Portanto é no território que o homem constrói a sua identidade e onde desenvolve sua cultura apropriando-se do entorno. É na dimensão do espaço que interage, cria seu patrimônio, cultiva sua cultura e herda os seus costumes, atravessando a dimensão temporal. Entendemos que o patrimônio está intimamente ligado à relação humana com a natureza. Davallon<sup>30</sup> comenta que além da dimensão científica o meio ambiente também possui uma dimensão social e humana, que permite entender as relações das sociedades com a natureza que as rodeia.

Vemos assim que o Meio Ambiente é um tema concernente à Museologia, área que se interessa pela preservação do patrimônio e pela preservação da sociedade. Tal como explica Scheiner<sup>31</sup> - “Se a existência do patrimônio cultural depende tanto da correspondência entre o homem e o meio ambiente, a proteção deste patrimônio, sem dúvida, dependerá da preservação da natureza”. Não existem homem e natureza como duas unidades separadas, pelo contrário, as duas instancias pertencem a uma unidade, a uma totalidade integrada. Esta mudança conceitual implica entender que o “homem

<sup>29</sup> "This correspondence to nature is the strongest relationship of Man - that of the individual with himself, with his own essence as a living being, intrinsically related to space, to the geography of such space, to the vegetation and to the different animal forms with which he interacts". SCHEINER, Tereza. Museums and natural heritage: alternatives and limits of action. In: In: SYMPOSIUM MUSEOLOGY AND THE ENVIRONMENT. MUSÉOLOGIE ET L'ENVIRONNEMENT. ISS: ICOFOM STUDY SERIES Livingstone, Zambia, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM n, 18, Oct 1990. p. 77

<sup>30</sup> « À cote de sa dimension scientifique, l'environnement possède en effet une autre 'dimension, sociale et humaine, qui concerne non plus l'existence et le savoir des choses du monde mais le rapport de l'homme à la nature et à ce qui l'entoure ». DAVALLON, Jean, GRANDMONT, Gerald & SCHIELLE, Bernard. **L'environnement entre au Musée**. Collection Muséologies. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1992. p 56

<sup>31</sup> "If the existence of a cultural heritage depends so much of the correspondence between Man and environment, then the protection of such patrimony will undoubtedly depend of the preservation of nature" SCHEINER, Tereza. Museums and natural heritage: alternatives and limits of action. In: SYMPOSIUM MUSEOLOGY AND THE ENVIRONMENT. MUSÉOLOGIE ET L'ENVIRONNEMENT. Op. Cit., p. 78

cultural” não é diferente do homem biológico<sup>32</sup>, o último abarca o primeiro. Este pensamento holístico nos permite enxergar o patrimônio já não mais fragmentado, mas integral, oferecendo outras possibilidades de análise mais próximas da essência humana que, em definitivo é a essência natural.

Os museus estão assumindo na sua prática a visão de patrimônio como um todo que liga homem e natureza, entendendo que o homem não teria cultura se não existisse um território onde cultivar e transmitir seus costumes. Para Davallon<sup>33</sup> o museu oferece uma forma original de abordar o meio ambiente, diferente da proposta dos meios de comunicação. Para o autor as questões ambientais dentro dos museus propõem uma forma singular dos visitantes se relacionarem com o meio ambiente: “aquí as ‘coisas’ da natureza são patrimônio”.

Para Scheiner, os museus tem seus limites, já que a realidade é apresentada através de fragmentos. Esta fragmentação faz com que os objetos expostos sejam interpretados como fatos de um passado, congelados no tempo e não contextualizados. A autora comenta:

Mesmo os museus que têm a ver especificamente com a vida –tais como jardins botânicos, parques zoológicos, aquários, parques naturais e outras zonas de reserva –são de certo modo fragmentários, o que oferecem à sociedade não é a realidade tal como existe no mundo exterior, mas "recortes selecionados" do meio ambiente, cuidados e controlados por especialistas<sup>34</sup>.

Como explica a autora, mesmo os museus que lidam com coleções vivas, que estão em constante e dinâmica transformação, só podem apresentar pequenos recortes de universos, mas nunca a totalidade deles. Para Davallon<sup>35</sup>, o museu é um mediador entre o meio ambiente e o público: o autor explica que existem duas características da

<sup>32</sup> Ibid., in Op. Cit., p. 81

<sup>33</sup> « Le musée propose une approche originale de l’environnement. Car le voilà qui va participer à la construction d’un nouveau point de vue sur ces questions. Spécialiste de la conservation des "choses", spécialiste de leur présentation au public, spécialiste de la scénographie des savoirs qui les concerne, le musée va proposer à ses visiteurs une relation singulière à l’environnement: les "choses" de la nature seront ici patrimoine. Il va leur offrir une forme originale de socialisation, bien différente de celle proposée par les médias ». DAVALLON, Jean, GRANDMONT, Gerald & SCHIELLE, Bernard. **L’environnement entre au Musée**. Op. Cit. p, 21

<sup>34</sup> “Even museums that deal specifically with life - such as botanic gardens, zoological parks, aquaria, natural parks and other preserved areas - are, in a certain way, fragmentary: what they offer to society is not reality as it exists in the outside world, but "selected slices" of environment, carefully controlled by specialists” . SCHEINER, Tereza. Museums and natural heritage: alternatives and limits of action. In: SYMPOSIUM MUSEOLOGY AND THE ENVIRONMENT. MUSÉOLOGIE ET L’ENVIRONNEMENT. Op. Cit., p. 83

<sup>35</sup> « Le musée participe à la mise en place d’une *médiation* entre l’environnement et son public. La première caractéristique de cette médiation est qu’elle existe *pour* le public, de telle sorte que ce dernier sera, peu ou prou, au centre du dispositif. Sa seconde caractéristique est de tirer parti du paradoxe entre la visibilité de certains des objets (choses de la nature) et l’invisibilité des processus dont la saisie et la compréhension nécessitent le recours aux scientifiques ». DAVALLON, Jean, GRANDMONT, Gerald & SCHIELLE, Bernard. Op. Cit p 55

mediação: a primeira, que os museus existem para o público, e assim sendo, são eles o centro das atenções; a segunda está relacionada com o paradoxo entre a visibilidade de alguns objetos, “coisas” da natureza, e a invisibilidade dos processos cujo entendimento e compreensão exigem conhecimento científico prévio. Com estas duas características os profissionais de museus se defrontam no momento de exhibir o meio ambiente. Características que são realmente os desafios para melhor comunicar para o público.

Mulongo<sup>36</sup>, na reunião do ICOFOM do ano de 1990, aponta alguns exemplos sobre museus na Zâmbia, enfatizando a importância de dar-se um enfoque diferente para os objetos na procura de uma informação mais próxima à realidade. O autor acredita que para apresentar os objetos, contextualizando-os no tempo e espaço do qual foram extraídos, poder-se-ia aproveitar o momento de conceber as exposições. Frente a esta questão: como pode o museu trabalhar com a realidade, especificando para os visitantes que esse é um recorte do real? - precisa-se de um discurso que possa esclarecer para público que aquilo que se apresenta num museu é um recorte, sempre um fragmento. Mulongo acredita que para construir um discurso próximo da realidade, deve-se “levar em conta que os melhores intérpretes da cultura são as pessoas que fazem parte integrante dela”<sup>37</sup>.

Importa aqui dizer que os museus devem aproveitar o poder evocativo das suas coleções, vê-los como instrumentos para transmitir a visão de patrimônio integral. A sociedade, por estar em constante transformação, precisa de uma representação voltada para mostrar as mudanças e o dinamismo com o qual se constrói a cultura. Acreditamos que os profissionais de museus devem mudar sua visão estática e se debruçar sobre uma *práxis* que possa dar conta de outras características inerentes aos objetos, que permitam observar a cultura e natureza como um todo. Para Davallon, o museu

contribui a descobrir esse "ser" que é o meio ambiente - composto de coisas, de processos e de representações - como um "bem público" que deve ser conservado, como um patrimônio. Esta "patrimonialização" do meio ambiente ocorre segundo as modalidades que respondem tanto à especificidade do museu e sua evolução atual como um meio. Em definitivo, face à revolução verde, todo se desenha hoje em direção a um papel novo do museu: a de ser um "espaço público" que oferece às pessoas a oportunidade de formar uma opinião sobre o que vira a constituir o "patrimônio verde"<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> MULONGO, Absalom. Museums and natural heritage: alternatives and limits of action. In: SYMPOSIUM MUSEOLOGY AND THE ENVIRONMENT. MUSÉOLOGIE ET L'ENVIRONNEMENT . Op. Cit., p. 3

<sup>37</sup> "It should be borne in mind that the best interpreters of a culture are the people who are part and parcel of it". MULONGO, Absalom. In Op. Cit., p. 7

<sup>38</sup> « Le musée contribue à faire apparaître désormais cet "être" qu'est l'environnement — fait de choses, de processus et de représentations — comme un "bien public" qui doit être conservé ; bref, comme un patrimoine.

Qual o papel dos museus com relação à preservação do meio ambiente? Como pode o Museu, através das suas funções, contribuir para a reflexão sobre patrimônio integral? Para Scheiner<sup>39</sup> os museus, no seu papel de educadores, podem executar planos de educação ambiental na procura de uma interação do indivíduo com a natureza, projetos voltados para incentivar a reflexão sobre a preservação e cuidado do entorno. A autora propõe a implementação de planos de educação ambiental para os museus, integrando-os com os planos de educação patrimonial; finalmente, estas duas abordagens buscam o mesmo objetivo: motivar a reflexão e tentar conscientizar a sociedade sobre problemas que padece:

A educação ambiental supõe que o meio ambiente é um sistema total, onde os processos dinâmicos interagem, coloca o indivíduo em contato com uma pequena parcela daquele sistema, o importante não é o todo, mas a compreensão da totalidade através do estudo das partes... dos elementos que são parte da experiência cotidiana das pessoas, se constroem os conceitos de interação no tempo e no espaço e também a percepção sobre o passado presente - futuro (neste caso, seus métodos são similares aos métodos de trabalho do Ecomuseu)<sup>40</sup>.

Sofka<sup>41</sup>, por seu lado, acredita que é o momento para a construção de uma teoria integrada, que reúna as diversas disciplinas em prol de estratégias e táticas. A idéia é trabalhar em parceria pela salvaguarda do nosso patrimônio; assim, órgãos internacionais como o ICOM e ICOMOS, entre outros, têm por prioridade a integração das atividades de patrimônio com outras ciências na luta conjunta pela preservação não só da natureza, mas também da sociedade.

---

Cette "patrimonialisation" de l'environnement s'opère selon des modalités qui répondent à la fois à la spécificité de l'institution muséale et à son évolution actuelle comme media. En définitive, face à la tourmente verte, on voit s'esquisser aujourd'hui un nouveau rôle du musée: celui d'être un "espace public" offrant au public la possibilité de se faire une opinion sur ce qui est en train de devenir le 'patrimoine vert' ». DAVALLON, Jean, GRANDMONT, Gerald & SCHIELLE, Bernard. **L'environnement entre au Musée**. Collection Muséologies. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1992., p 56

<sup>39</sup> SCHEINER, Tereza. Museums and natural heritage: alternatives and limits of action. In: SYMPOSIUM MUSEOLOGY AND THE ENVIRONMENT. MUSÉOLOGIE ET L'ENVIRONNEMENT Op. Cit., p. 81

<sup>40</sup> "Environmental education presupposes that the environment is a total system, where dynamic processes interact; it puts earth individual in close contact with a small parcel of such system. The important thing is not the whole, but the comprehension of the whole through the study of parts... From the elements that make part of the day to day experience of the individual are built the notions of interaction in time and space, and also the perception about past present – future=" ( here, its methods are similar to the working methods of the ecomuseum)". SCHEINER, Tereza. In Op. Cit., p. 85

<sup>41</sup> SOFKA, Vinos. [untitled]. In: SYMPOSIUM MUSEOLOGY AND THE ENVIRONMENT. MUSÉOLOGIE ET L'ENVIRONNEMENT. Op. Cit. p. 85

#### 1.4 Jardim Botânico do Rio de Janeiro – Museu de Natureza com coleção viva

Nos jardins botânicos os espécimes são levados para um *habitat* diferente (conservação *ex situ*) ou são às vezes preservados no mesmo lugar de origem (conservação *in situ*). A coleção *ex situ* dos jardins é disposta no espaço dependendo da classificação sistemática científica e da escolha técnica dos diferentes cientistas que passaram pela administração de cada instituição. No caso do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, estas plantas são adaptadas dentro de um espaço “teatralizado”, um espaço construído de exposição.

Uma prova dos artifícios humanos e da preocupação do homem em controlar e classificar a natureza se expressa, assim, no desejo por organizar e nomear. Já não se trata apenas de curiosidade e necessidade de conhecimento, mas de uma forma científica de apresentar as coleções, de nomeá-las, de expô-las. Sobre isto Foucault escreveu:

Os documentos dessa historia nova não são outras palavras, textos ou arquivos, mas espaços claros onde as coisas se justapõem: herbários, coleções, jardins; o lugar dessa historia é um retângulo intemporal, onde, despojados de todo comentário, de toda linguagem circundante, os seres se apresentam uns ao lado dos outros. Com suas superfícies visíveis, aproximados segundo seus traços comuns e, com isso, já virtualmente analisados e portadores apenas de seu nome. Diz-se freqüentemente que a constituição dos jardins botânicos e das coleções zoológicas traduzia uma nova curiosidade para com as plantas e os animais exóticos. De fato, já desde muito eles haviam suscitado interesse. O que mudou foi o espaço em que podem ser vistos e donde podem ser descritos. No renascimento, a estranheza animal era um espetáculo; figurava nas festas, nos torneios, nos combates fictícios ou reais, nas reconstituições lendárias, onde quer que o bestiário desdobrasse suas fabulas sem idade. O gabinete de historia natural e o jardim, tal como são organizados na idade clássica, substituem o desfile circular do “mostruário” pela exposição das coisas em “quadro”. O que se esgueirou entre esses teatros e esse catalogo não foi o desejo de saber, mas um novo modo de vincular as coisas ao mesmo tempo ao olhar e ao discurso. Uma nova maneira de fazer historia<sup>42</sup>.

A estas plantas que são deslocadas ou cultivadas de forma controlada dentro dos Jardins Botânicos são atribuídos diferentes significados. Quando um espécime vegetal entra ou cresce num jardim botânico, adquire um *status* diferente do que tinha no seu *habitat* natural. Nesta perspectiva, a recontextualização do objeto poderia tornar sua apresentação mais enriquecedora, ao gerar novos olhares e questionamentos, por meio de processos em que se incluam dispositivos capazes de gerar novos significados. Os Jardins Botânicos são lugares onde as atenções devem não apenas recair no acervo,

---

<sup>42</sup> FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo, Martins fontes, 2007, p. 145

mas principalmente na forma de comunicá-lo ao público, para que se possa compreender a linguagem científica utilizada na apropriação desses espécimes- tratados nos jardins botânicos, como objetos de coleção- no novo contexto em que se insere o espaço museográfico.

A falta de diálogo entre museu e público leva a pensar estes espaços como portadores de uma verdade absoluta, algo que não deve ser questionado, pela incapacidade de se compreender a linguagem científica. O Jardim Botânico do Rio de Janeiro – JBRJ se apresenta com uma linguagem especializada, de forma tal que, no espetáculo da natureza, se escondem alguns conflitos advindos da dificuldade de, através do acervo, comunicar-se com o público. Esta distância pode ser notada quando o público, por exemplo, não identifica seus conhecimentos sobre as plantas expostas com descrições puramente científicas; e quando só pode admirar sem questionar, porque não conhece os códigos da área da botânica. Começando a visita ao JBRJ identificamos este conflito - através de folhetos e do totem principal de sinalização localizado no início do percurso do arboreto; das 60 placas de interpretação identificando como pontos de atração prédios como a Casa dos Pilões ou monumentos como o Chafariz das Musas; ou ambientações como o Lago Frei Leandro e a aléia Barbosa Rodrigues - com sua imponente linha de palmeiras imperiais lado a lado, insinuando um caminho privilegiado a ser percorrido. O conhecimento botânico se encontra relegado a placas de identificação que contêm nomenclatura taxonômica usada para nomear os organismos vegetais, linguagem codificada que se apresenta privilegiada na parte superior da placa, com nome botânico que, por norma, se escreve em maiúscula, seguido pelo gênero, apresentado em texto itálico ou sublinhado. Nome e gênero contêm significados interpretados quase que apenas pela comunidade que compartilha a nomenclatura, quer dizer, o grupo de cientistas que lida com a informação ali presente. A ressalva disto tudo é a presença do nome vulgar do espécime, que em alguns casos leva as pessoas a identificar o que ali está exposto, já que através dos nomes comuns os visitantes reconhecem muitos vegetais utilizados na culinária ou na produção de objetos. Lafuente e Saraiva comentam sobre o papel que o leigo cumpre frente ao desconhecimento da linguagem complexa da ciência:

Ao leigo resta-lhe o papel de adorar as maravilhas da ciência difundidas pelos múltiplos divulgadores, sem fazer demasiadas perguntas nem manifestar demasiadas dúvidas, pois o progresso científico depende da independência total dos cientistas dos problemas mesquinhos do

cidadão. Qualquer intromissão por parte do público pode ser tomada como uma ameaça intolerável à independência do cientista<sup>43</sup>.

O discurso científico e suas verdades “incontestáveis” se processam na “cientificação” do objeto, em que se outorga por meio de títulos da sistemática científica grande quantidade de características. Estas características, legitimadas pelo discurso científico, acabam por distanciar o público de outros significados que o objeto traz consigo e que permanecem ocultos.

A quem o Jardim se dirige? Seria aos cientistas ou aos cidadãos? Seria a ambos? Como encontrar um espaço mediador destes saberes, muitas vezes, imerso em conflitos? Nesta perspectiva se colocam algumas questões. O que as pessoas pensam sobre os Jardins Botânicos? É um lugar importante para quem e para quê? Talvez seja consenso dizer que os Jardins Botânicos são lugares de extrema beleza, de lazer, de recolhimento; mas é esta a sua única dimensão?

O arboreto do Jardim apresenta qualidades singulares como: seus monumentos históricos, seu traçado racional e romântico e a coleção de plantas, tudo dentro de um mesmo espaço em meio de uma cidade complexa como é o Rio de Janeiro. Mas, estas características são usufruídas por quem? Quem mexe, quem age, qual grupo de pessoas curte, freqüenta, transforma, contempla? O patrimônio é aquilo que uma sociedade transforma; e ao redor daquela transformação, produz sentidos que ocorrem a cada visita e em cada visitante: a sua relação com o objeto produz valor, significância. Gonçalves comenta:

O patrimônio é usado não apenas para simbolizar, representar ou comunicar: ele é bom para agir. Ele faz a mediação sensível entre seres humanos e divindades, entre mortos e vivos, passado e presente, entre o céu e a terra, entre outras oposições<sup>44</sup>.

Meneses faz referência à idéia da fruição do patrimônio e manifesta que um bem cultural é patrimônio para quem o pratica:

O valor de um bem cultural se justifica primeiro, na fruição de quem tem condições de “praticá-lo” de maneira mais contínua e repetida, diferenciada, íntegra e completa possível. O valor municipal, nesta perspectiva, vem antes do valor universal, como pode alguma coisa ser um bem para a humanidade inteira se não o é para os que estão em contato imediato com ela?<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> LAFUENTE, Antonio. SARAIVA, Tiago. Ciência, técnica e cultura de massas. In: MOURÃO, Augusto José; DE MATOS, Ana Maria; GUEDES, Maria Estela (Coord). **O mundo Ibero-americano nas grandes exposições**. Estúdios Vega, 1998 p. 33

<sup>44</sup> GONÇALVES, José Reginaldo. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: Coleção Museu, Memória e Cidadania 2007, p. 114

<sup>45</sup> MENESES, Ulpiano Bezerra de. Patrimônio cultural: dentro e fora dos museus. In: SEMINÁRIOS DE CAPACITAÇÃO MUSEOLÓGICA, 2004, Belo Horizonte, MG. **Anais**. Instituto Cultural Flávio Gutierrez, Belo Horizonte, MG, 2004 p. 201

O patrimônio como categoria, segundo Gonçalves, deve ser entendido na diferença, e não só para diferenciar nações, mas também para entender os movimentos sociais: “(...) mais do que um sinal diacrítico a diferenciar nações, grupos étnicos e outras coletividades, a categoria “patrimônio” em suas variadas representações, parece confundir-se com as diversas formas de vida e de autoconsciência cultural”<sup>46</sup>

É interessante percorrer este tema, indagar às pessoas, à instituição, sobre as mudanças da paisagem, as administrações do JBRJ. São múltiplos e diversos os significados sobre o acervo, a paisagem, os monumentos históricos do lugar. A pesquisa sobre patrimônio do Jardim Botânico do Rio de Janeiro desvela a melhor comunicação deste com o público, com uma linguagem, um discurso mais próximo com o visitante. Sabemos que para o cientista e pesquisador o JBRJ é patrimônio da cidade, mas será que para a população em geral é entendido como patrimônio? Existe uma apropriação desse espaço pela comunidade? O Jardim botânico está no imaginário do carioca? E como o carioca se sente identificado com este patrimônio? Ou, pelo contrário, a instituição funciona como uma entidade comprometida com a indústria turística, onde os objetivos são apresentar a face de cidade atrativa? É importante esclarecer que nem sempre o Estado ou instituição decide o que é patrimônio, é no público que os objetos encontram ressonância. Gonçalves comenta:

Cada nação, grupo, família, enfim cada instituição construiria no presente o seu patrimônio, com o propósito de articular e expressar sua identidade e sua memória. Esse ponto tem estado e seguramente deve continuar presente nos debates sobre o patrimônio. Ele é decisivo para um entendimento sociológico dessa categoria..mas nem sempre o patrimônio é decidido pelo Estado, pelas suas políticas... Os objetos que compõem um patrimônio precisam encontrar “ressonância” junto a seu público<sup>47</sup>.

Para aferir essa sensação de pertencimento frente à população em geral podem ser usados instrumentos como questionários e entrevistas - não só estatísticas, mas com perguntas relacionadas com a identidade e frequência e o porquê do interesse pelo jardim, observando simultaneamente as atitudes e interação dos visitantes, através de metodologias etnográficas, que possam aprofundar neste tema. Podem ser pensados programas e projetos na busca de respostas a questões propostas nesta dissertação. Na nossa pesquisa, por enquanto trabalharemos a análise semiótica dos dispositivos,

---

<sup>46</sup> GONÇALVES, José Reginaldo. Op. cit , p. 114

<sup>47</sup> Idem. Ressonância, materialidade e subjetividade: As culturas como patrimônios. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 23, jan./jun 2005., p. 19

deixando aberta a possibilidade de aprofundar as entrevistas e análise do ponto de vista do visitante em estudos de doutorado.

É também essencial a implementação de políticas públicas que tornem os jardins mais participativos, não assegurando “uma verdade inquestionável” nem absoluta, mas nutrindo possibilidades de intervenção das comunidades. A comunicação e divulgação nos museus não são exclusivas no processo de distanciamento do público, que se confunde diante de tanta informação apresentada em códigos científicos, muitas vezes, indecifráveis. No arboreto do JBRJ podemos identificar características espaciais como o traçado que está relacionado não só com uma intenção estética, mas principalmente funcional. O espaço está dividido por aléias que a sua vez definem a forma dos canteiros distribuídos ao longo do percurso. Nos canteiros são exibidos espécimes segundo uma distribuição que nada tem a ver com a casualidade, pelo contrario atrás a configuração destes espaços existe uma explicação relacionada com a sistemática. Plantas são agrupadas segundo suas características, pelas famílias taxonômicas, mas isto não é facilmente compreendido por um visitante comum que não conhece nem tem familiaridade com a ciência Botânica. Nem as placas interpretativas, nem folhetos, nem totens do JBRJ dão conta destas características espaciais singulares, que poderiam ser usadas para explicar ao público além da história do traçado e seus diferentes estilos paisagísticos o discurso científico que ali dormita.

Existe por parte dos cientistas, neste caso dos botânicos, a intenção de mudar essa situação? Como o Jardim botânico divulga suas pesquisas? Seus profissionais atentam para a necessidade de melhorar a comunicação com o público? São questões referentes não apenas às atividades culturais e demais eventos, mas particularmente ao discurso expositivo, à paisagem do arboreto, às estufas, aos canteiros, às trilhas. Lafuente e Saraiva comentam:

Hoje que a ciência está em todo o lado e que ao mesmo tempo se apresenta mais opaca que nunca, parece-nos evidente o mérito de criação de redes de popularização de forma a aproximar a cidadania desse conhecimento que parece tão inacessível<sup>48</sup>.

O Jardim Botânico não escapa à definição de ser um lugar aparentemente próximo à sociedade, ou pelo menos esse é o discurso; mas na prática, existe este entendimento do público com relação à botânica? O que procura o público que frequenta estes espaços? Estariam interessados no estudo da botânica? Seria possível um espaço

---

<sup>48</sup> LAFUENTE, Antonio. SARAIVA, Tiago. Ciência, técnica e cultura de massas. In: MOURÃO, Augusto José; DE MATOS, Ana Maria; GUEDES, Maria Estela (Coord). **O mundo Ibero-americano nas grandes exposições**. Estúdios Vega, 1998 p. 32

para o diálogo? É importante ressaltar a importância de valorizar a participação do público para construção do discurso e da linguagem a ser veiculada nestes espaços.

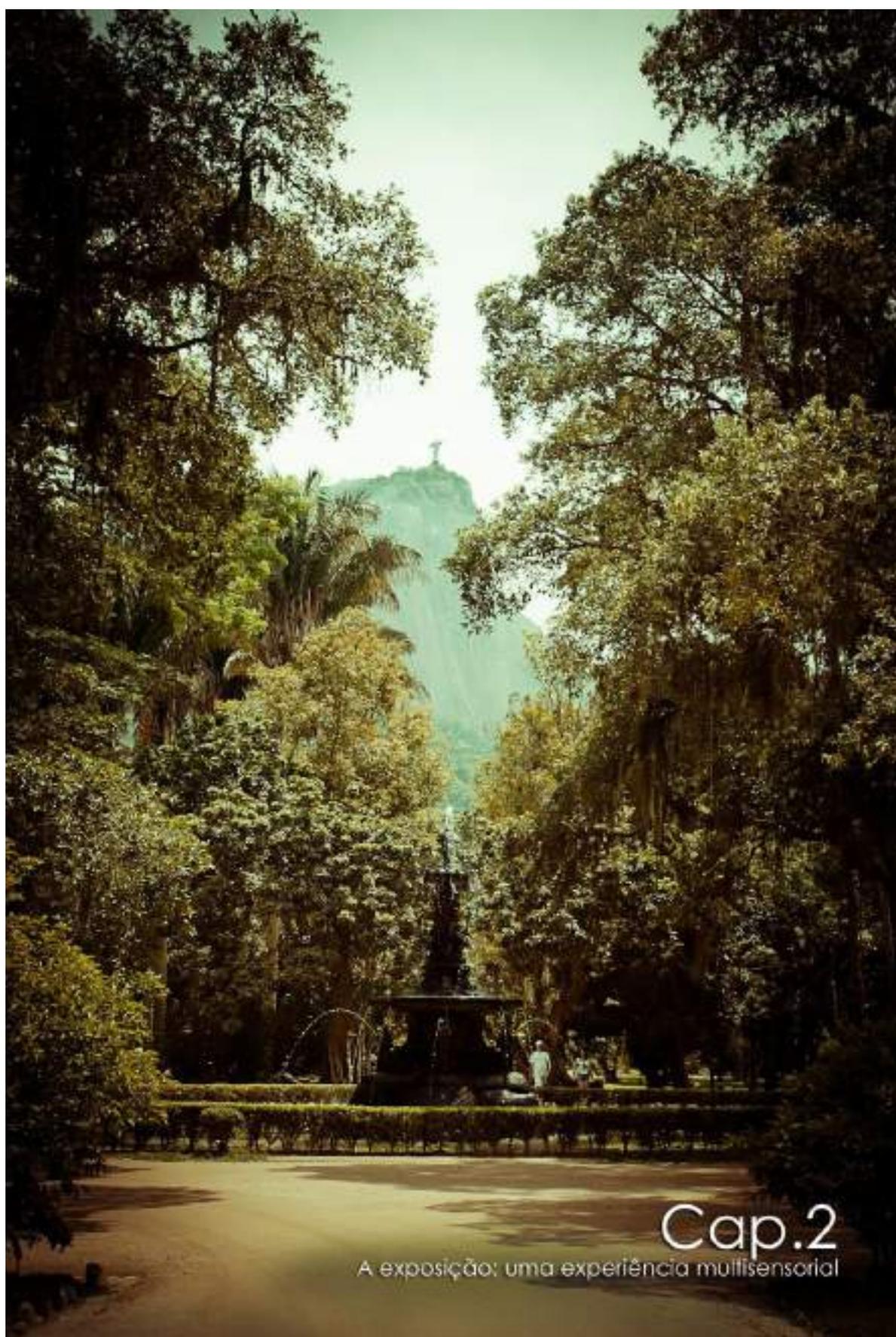
Melhorar o aspecto museográfico pode gerar um diálogo com o público, decifrando o acervo do jardim tornando a experiência da visita ao Jardim Botânico uma experiência ainda mais agradável, não só para passear ou contemplar, como também para entender o que é o patrimônio e produzir este patrimônio com participação. Lafuente e Saraiva comentam:

Para evitar as derivas irracionistas há que inventar novas fórmulas que abandonem as velhas soluções divulgativas e experimentem com a noção de participação cidadã. Talvez os cientistas tenham que aprender a ser mais modestos (...) As fronteiras entre leigos e sábios, ou entre atores e público, perdem a sua nitidez. Resta-nos saber e poder alternar a nossa condição, passando da platéia ao cenário consoante o fragmento da obra que se está a representar<sup>49</sup>.

Acreditarmos que experimentar novas formas de comunicação seja uma das soluções para aproximar o público da instituição. É importante ressaltar que estes processos não dependem só das boas intenções de um grupo, depende também de políticas institucionais e da sensibilização dos cientistas quanto à utilização da linguagem especializada - muitas vezes considerada a única forma crível de comunicação - em que se desconsideram os interesses sociais. Até que ponto continuaremos falando de público "leigo" e dos especialistas em campos dicotômicos, entre saberes que não dialogam, em que se legitima apenas uma forma de conhecimento? Talvez um movimento partindo dos cientistas em direção ao público seja uma condição para sua inclusão deste nos jardins botânicos, de maneira que os visitantes se reconheçam como parte integrante, participante e transformadora deste espaço, para que efetivamente possa ser considerado um espaço público. Nesta perspectiva, necessária, mais vale considerar que o discurso científico é uma parte da realidade, uma representação que não abrange a totalidade e os conflitos inerentes à sociedade.

---

<sup>49</sup> Idem, ibidem. p.38



## Cap.2

A exposição: uma experiência multisensorial

## 2 A EXPOSIÇÃO: UMA EXPERIÊNCIA MULTISENSORIAL

O termo **exposição** vem do latim *ex ponere*, que tem o sentido de pôr; ou posição (*positio*) de um objeto num espaço e com uma ordem específica. A preposição **ex** tem dois sentidos: um, que se refere a uma origem ou procedência, ou que indica um ponto de partida; e outro, que é exteriorizar, emitir, enviar para fora.

Segundo a etimologia, podemos dizer que a palavra **exposição** indica um movimento de saída de um objeto para ingressar em uma cena – onde o objeto, deslocado da sua procedência, é apresentando em uma determinada ordem no tempo e espaço. Esta ordem tem a ver com a composição visual da exibição e com o modo em que se colocam os objetos no espaço, tendo em conta o propósito principal de comunicar, ou seja, um objetivo de cativar a atenção do público, denotando portanto uma qualidade de pregnância. Scheiner aborda o tema afirmando que a exposição é

[...] uma composição de elementos colocados em um espaço pré-determinado e harmoniosamente dispostos, de modo a transmitir, para um grupo de indivíduos, uma mensagem, com objetivos culturais. É o principal meio pelo qual os museus lidam com a sociedade. É a atividade que caracteriza e legitima o museu como tal<sup>1</sup>.

A autora – que estuda a exposição desde 1973 - completa dizendo que esta mostra é feita com técnicas adequadas e utilizando uma estética e uma linguagem próprias<sup>2</sup>. Uma estética que depende do estilo e da organização harmoniosa que é pensada para tal fim. Uma exposição deve ser estrategicamente pensada, é o ideal para conseguir chamar a atenção, acolhendo os visitantes para ser observada, analisada. Por isso discordamos da sentença de Nao<sup>3</sup>: “Toda exposição é uma cena sabiamente organizada de peças dispostas”. Uma cena sábia depende da concepção da exposição, da estratégia tanto informativa como comunicativa. Nem sempre as exposições são organizadas com sutileza e inteligência. Embora o autor esclareça no mesmo texto que “Para que a sua linguagem seja harmoniosa, coerente e acessível ao público, os objetos

<sup>1</sup> SCHEINER, Tereza. Museus e exposições: apontamentos para uma teoria do sentir. In: SYMPOSIUM THE LANGUAGE OF EXHIBITIONS. LE LANGAGE DE L'EXPOSITION. **ISS: ICOFOM STUDY SERIES**, Vevey, Switzerland, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM n, 20, p.109-114, Oct, 1991. [UNIRIO/PPG-PMUS. Projeto de pesquisa Termos e Conceitos da Museologia. Trad. do texto Tamine Gesualdi de Andrade]

<sup>2</sup> ibidem

<sup>3</sup> NAO, Oumarou. As dificuldades da museologia na África a partir do caso do museu provincial do Houet em Bobo-Dioulasso. Burkina Faso. In: **ICOFOM STUDY SERIES- ISS 20**. Op. cit. p.32.

devem ser objeto de estudo” ele não explica especificamente como, através do estudo do objeto, pode se chegar a comunicar com uma linguagem acessível; para nós essa relação de linguagem sutil, como explicamos desde o começo, tem a ver com a composição e com a concepção estratégica da exposição. Com isto não estamos tirando a importância que os objetos têm dentro da encenação de uma exposição, porque o objeto, centro do trabalho museológico, é especificamente estudado para ocupar plenamente seu lugar no centro da cena<sup>4</sup>.

Esclarecemos, entretanto, que há outros componentes que merecem atenção na hora de pensar, criar, imaginar uma exposição - componentes que também devem ser pensados dentro do espaço, de maneira que sejam constituintes e partes fundamentais do mesmo. Mensch<sup>5</sup> comenta: “Uma exposição é uma composição artificial - um vasto conjunto de elementos usados de acordo com alguma estratégia. Uma exposição é o resultado de um processo de seleção e manipulação da informação emitida”. É um todo articulado tanto pelos objetos protagonistas quanto pelos elementos expográficos que, juntos, formam a exposição; e depende da orientação, hierarquização, classificação e articulação entre o todo e as partes, para que a linguagem realmente seja harmoniosa e coerente.

No museu, a exposição cumpre a função de meio de comunicação por excelência, que tem por objetivo aproximar os visitantes à coleção de objetos e aos significados desses objetos. Maroevic comenta:

Uma exposição é a forma elementar de comunicar no museu. É um sistema organizado dentro de cada museu usando suas ferramentas profissionais e todas as facilidades viáveis, apresentadas para o público social e cultural; e compreendido sob a forma de objetos musealizados, relevante a toda coleção do museu<sup>6</sup>.

Do ponto de vista comunicacional uma exposição é uma encenação, onde os objetos podem ser o fio condutor da narrativa e onde o público é o protagonista e quem dá sentido e vida àqueles objetos, com eles interagindo no tempo e no espaço. Quem escreve o roteiro é o profissional (ou profissionais) encarregado(s) da concepção da exposição; e o faz em um trabalho em conjunto, envolvendo diferentes disciplinas, ou seja - este roteiro faz parte de um processo interdisciplinar, onde o grupo de roteiristas decide a organização dos elementos no espaço e as alternativas possíveis de composição. Mas quem modifica e dá outros e novos significados a esse roteiro é o

---

<sup>4</sup> NAO, Oumarou. Op. cit. p.32

<sup>5</sup> MENSCH, Peter Van. A linguagem de exposições. In: **ICOFOM STUDY SERIES- ISS 20**. Op. Cit., p. 11-12.

<sup>6</sup> MAROEVIC, Ivo. A exposição como comunicação representativa. Op. Cit., p.73-79.

público, que finalmente re-inventa o sentido, com as interpretações que oferece aquela encenação; e tudo isto se dá pelo nível de interação que o visitante tem com a exposição. Stefanou e Papadelli<sup>7</sup> lembram que a exposição é uma comunicação interativa, proposta com a intenção de estimular o conhecimento, experimentos e flexibilidade da imaginação. Ou seja, estimula a curiosidade dos visitantes, fazendo com que eles interajam [com o exposto] e é dessa maneira que o público oferece novas interpretações à exposição.

Para complementar a observação anterior, é importante citar Ennes, que estudou a exposição vista como

[...] um espaço construído não apenas fisicamente, mas também simbolicamente, e [que] pode ser entendido como espaço do imaginário, uma vez que intermedia as imagens dos espaços do imaginário aos espaços reais<sup>8</sup>.

Com base em Scheiner, a autora esclarece que a construção simbólica dos museus passa pelo imaginário através do viés afetivo do patrimônio, da noção de identidade cultural e de pertencimento. Portanto, pelas **experiências** e pela memória das visitas aos museus.

E Decarolis enfatiza o espaço da exposição, dizendo:

Na preparação de uma exposição, o curador escolhe o objeto, afastando-o do mundo exterior. O espaço onde se exhibe se encontra na articulação de três domínios: o mundo real, de onde ele provém; o ambiente criado pela própria exposição; e a esfera imaginária sobre a qual age<sup>9</sup>.

Entendemos pelas afirmações das autoras - e segundo o nosso ponto de vista -, que uma exposição é uma construção artificial, por ser uma produção humana: ela traz indexada uma narrativa que precisa ser estudada, por possuir diversos significados e informações, presentes tanto nos textos utilizados<sup>10</sup> quanto nos mesmos objetos. “As mensagens trabalhadas em seus espaços se apóiam em conjuntos de objetos-signos que, expostos, formam um texto”<sup>11</sup>. Ou seja, um espaço que propicia infinitas e interessantíssimas leituras e releituras desde diferentes perspectivas e olhares, tanto dos

<sup>7</sup> STEFANO, Helene, PAPADELI Gabriella. STEFANO, Helene, PAPADELI Gabriella. Proposições para uma exposição do material arqueológico do período Bizantino em Thessaloniki. In: SYMPOSIUM THE LANGUAGE OF EXHIBITIONS. LE LANGAGE DE L'EXPOSITION. ISS: ICOFOM STUDY SERIES, Vevey, Switzerland, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM n, 19, Oct, 1991 p. 61 et seq

<sup>8</sup> ENNES, Elisa. **Espaço construído: O Museu e suas exposições**. 2008. 195f. Dissertação (Mestrado em museológica e patrimônio) – PPG-PMUS UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2008, p. 12

<sup>9</sup> “When preparing a display, the producer chooses the object, isolating it from the outside world. The space where it is exhibited is located at the convergence of three domains: the real world it comes from; the environment created by the exhibit itself, and the imaginary sphere on which it acts”. DECAROLIS, Nelly. [untitled]. In: **ICOFOM STUDY SERIES- ISS 19** Op.Cit., p. 35

<sup>10</sup> Os textos aqui entendidos como a linguagem escrita utilizada dentro das exposições.

<sup>11</sup> ENNES, Elisa. Op. Cit., p. 13

criadores quantos de visitantes. Da mesma forma que Decarolis, Davallon (apud Desvallés) propõe três esferas espaciais, que ele chama de “mundos”:

O objeto exposto encontra-se na articulação de três mundos: o mundo real é a sua procedência, o espaço sintético ao qual pertence, e o mundo utópico sobre o qual se abre. Daí a sua situação paradoxal. Objeto do mundo real, refere-se ao que está acontecendo neste mundo (todos os objetos expostos [...]) Sempre tem a ver com o uso no seu mundo de origem) e que ainda tem certa profundidade prática. Objeto da exposição, que está marcado pela sua presença aqui e a participação na criação de um mundo utópico.” E Jean Davallon diz que o espaço sintético pertence a dois enunciados diferentes: o que se refere ao espaço organizado e hierarquizado pelos designer - realizadores da exposição - mas na realidade como um espaço labiríntico e linear pelo visitante. Este labirinto, lugar de uma viagem imaginária, pode ser entendido por alguns como um lugar de sonho, para outros como um espaço de diversão<sup>12</sup>.

Compartilhamos o ponto de vista do autor, enfatizando a percepção dos criadores e curadores sobre o espaço disposto para as exposições, onde o objetivo é organizar os objetos e criar percursos calculados: enquanto os visitantes percebem o espaço da exposição como um lugar com múltiplos percursos e diversos significados, o visitante decide o que quer ver, ler, observar - ainda que os criadores da exposição sugiram uma circulação determinada. Interessante pensar neste aspecto, já que para entender o espaço da exposição seria necessário estudar as duas perspectivas: como o criador organiza, classifica e como o público sente, percorre, interpreta.

O que fica claro é que, para entender o conteúdo, precisa-se decifrar as mensagens que permitem mergulhar no mundo ali apresentado, como comenta Mensch:

Cada abordagem é a manifestação de uma suspensão da realidade, uma “terra dos sonhos” (David Prince). É o museu (o curador) que cria esta “terra dos sonhos”. Para os objetos são concedidos significados que não tiveram antes. Esta terra dos sonhos materializados comunica interpretações. Se o visitante quiser ser parte desta terra dos sonhos, ele/ela deve aceitar as sentenças e a interpretação que o constituem, porque existe sempre o museu como o meio que se interpõe entre ele/ela e o objeto<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> "L'objet exposé se trouve à l'articulation de ces trois mondes: le monde réel d'où il vient, l'espace synthétique auquel il appartient et le monde utopique sur lequel il ouvre. D'où son statut paradoxal. Objet du monde réel, il réfère à ce qui se déroule dans ce monde (tout objet exposé [...] renvoie toujours à un usage dans son monde d'origine); Objet d'exposition, il est marqué de la raison de sa présence ici et participe à la création du monde utopique," Et Jean Davallon de remarquer Que l'espace synthétique donne matière à deux énonciations différentes: il est en effet organisé et hiérarchisé pour les concepteurs-réalisateurs de l'exposition, mais est ressenti en réalité comme un espace labyrinthique et linéaire par le visiteur. Ce labyrinthe, lieu de voyage imaginaire, peut être pris par les uns comme un lieu de rêve, pour les autres comme un lieu de jeu". DAVALLON, apud DESVALLÉES, André. In: [untitled]. In: **ICOFOM STUDY SERIES- ISS 19**. Op. cit, p. 39

<sup>13</sup> "Each approach is the manifestation of a suspension of reality, a 'dreamland' (David Prince). It is the museum (the curator) that creates this 'dreamland'. Objects are bestowed with meanings they did not have before. This materialized dreamland communicates interpretations. If the visitor wants to be a part of this dreamland he/she has to accept the judgments and interpretations that constitute it, because there is always

O que entendemos neste caso por “aceitar as sentenças” é, como já mencionamos anteriormente, a necessidade de conhecer o código, “falar a mesma linguagem”. Este movimento baseia-se “principalmente na capacidade dos visitantes de decodificar a linguagem não verbal da exposição”<sup>14</sup>, de realmente fazer uma interpretação daquele recorte de mundo que se apresenta a nós; mas fica a dúvida de se realmente o visitante deve aceitar tudo o que está ali para entender o ambiente no qual está imerso, interpretar e dar ao conjunto outros significados. Isto também faz parte do movimento de entrar no “mundo dos sonhos”.

Não devemos esquecer que não podemos controlar os significados que cada visitante dá às exposições, e é por isso que discordamos completamente da sentença de Maroevic (apud Mensch)<sup>15</sup> : "Uma exposição cria na sua quase totalidade um sistema fechado de informação – comunicação". É possível criar um sistema fechado de comunicação em um espaço cheio de simbolismo, cheio de memória, de afetividade, ou seja, de patrimônio? É possível controlar o processo de comunicação conseguindo, ao final das contas, que o público entenda a nossa vontade? Achamos que é impossível chegar a esse ponto de controle: o que, sim, podemos pensar e comprovar é que a exposição pode sugerir, seduzir, manipular pontos de vista e até influenciar o visitante para mudar o seu pensamento. A exposição transcende os limites do tempo de exibição, os efeitos que produz nas pessoas pode perdurar depois da visita, evidenciando desta maneira a impossibilidade que existe de controle absoluto da produção de sentidos em uma exposição. Moraes afirma que

Com isso pretendemos dizer que uma exposição não se reduz ao tempo ou à materialidade de sua existência ou realização, mas sim é constituída e produz diferentes efeitos e sentidos antes, durante e depois de sua realização<sup>16</sup>.

Fica claro que o processo de concepção deve ter um tipo de controle, uma boa gestão por parte dos indivíduos envolvidos sobre a informação que vai se apresentar, mas é uma surpresa o modo como o público vai receber aquela informação.

---

the museum as a medium that stands between him/her and the object.” MENSCH, Peter Van. [untitled]. In: **ICOFOM STUDY SERIES- ISS 19**. Op. Cit. p. 11, 12.

<sup>14</sup> “It relies mostly on the ability of the visitors to decode the non-verbal language of the exhibition”. DECAROLIS, Nelly. Op. Cit., p. 34.

<sup>15</sup> ‘An exhibition creates an almost totally closed information-communication system’. MENSCH, Peter Van. Op. Cit., p. 12.

<sup>16</sup> MORAES, Julia. Museu e público: uma possível relação de diálogo. In: XIV ENCUESTRO REGIONAL DEL ICOFOM LAM MUSEOLOGÍA Y PATRIMONIO – INTERPRETACIÓN Y COMUNICACIÓN EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE, **ICOFOM LAM**, Lima, Perú, Subcomité Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM . nov 28 – dez 02, 2005. RJ: Tacnet Cultural Ltda., 2006.[em fase de edição] p. 4.

Em todo este processo da exposição onde se transmite informação tanto dos apoios gráficos, da palavra escrita quanto dos objetos musealizados, existe outro componente interessante para discutir, que é um aspecto que intervém na produção de sentido e muda o olhar do público com relação aos objetos que se apresentam naquele espaço e daquela maneira: é o fato de que a exposição pode gerar novas e diversas informações:

Ao focar os museus a partir das suas funções, constata-se que são instituições estreitamente ligadas à informação de que são portadores os objetos e espécimes de suas coleções. Estes, como veículos de informação, têm na conservação e na documentação as bases para se transformar em fontes para a pesquisa científica e para a comunicação que, por sua vez, geram e disseminam novas informações<sup>17</sup>

É importante lembrar que as exposições nunca poderão ter um conteúdo “neutro”, por serem criação de um ou vários sujeitos: existe dentro de cada exposição um discurso, com uma posição ideológica, e em geral um conteúdo que se quer direcionar; entre o dito e o não dito existe informação que intencionalmente será transmitida ao visitante do museu. Valente comenta que

Tudo que é exposto, seja obra de arte, objeto etnográfico, um texto científico, é apresentado pelo expositor de forma a orientar o olhar de quem observa ou vê. À exposição corresponde uma intenção, em outras palavras, os meios de comunicação e ação de linguagem têm o objetivo de produzir efeito. E com isso se quer dizer, também, que nenhuma exposição é neutra. Toda exposição tem uma intenção, e a exposição tem que ser vista dessa forma<sup>18</sup>.

A exposição então seria um meio de comunicação que pode controlar as informações e as interpretações que o público faz daquelas informações? Sabemos que é impossível controlar o que o indivíduo pode interpretar, o que pode acontecer nessa cena, mas a equipe que concebe a exposição pode sugerir de modo sutil o que o visitante vai ver e as informações que ele vai receber através do percurso criado (ou sugerido), dos artifícios da luz, dos apoios gráficos e, o mais importante, através dos objetos. Estes objetos seriam, em si mesmos, informação, eles já são signos, como diz Lima<sup>19</sup> - “objeto cultural como suporte de informação”, objetos que têm história e infinitas informações sobre sua procedência, sua manufatura, sobre o tempo e o espaço em que foram feitos, entre muitas outras que adquirem, por pertencerem ao museu. Ferrez comenta que

<sup>17</sup> FERREZ, Helena. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. In: **Estudos de Museologia**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1994, p. 1 (Caderno de Ensaios, 2)

<sup>18</sup> VALENTE, Maria Esther. Museografia e público. **Discutindo Exposições: conceito, construção e Avaliação**. MAST Colloquia Rio de Janeiro, v. 8, 2006, p. 113

<sup>19</sup> LIMA, Diana. Acervos Artísticos e Informação: modelo estrutural para pesquisas em Artes Plásticas. In: PINHEIRO, L R., GONZÁLEZ DE GOMÉZ, M (orgs). **Interdiscursos da Ciência da Informação: Arte, Museu, Imagem**. Rio de Janeiro; Brasília: IBICT / DEP / DDI, 2000.

Um objeto, ao longo de sua vida, perde e ganha informações em consequência do uso, manutenção, reparos, deterioração. Perdas e ganhos esses que se tornam mais acentuados quando há mudanças de um contexto para outro. Podem mudar de lugar, de proprietário, de função e suas propriedades físicas também se modificam. E é esse conjunto de informações sobre um objeto que estabelece seu lugar e importância dentro de uma cultura e que o torna um testemunho, sem o qual seu valor histórico, estético, econômico, científico, simbólico e outros é fortemente diminuído<sup>20</sup>.

Entretanto, a Teoria da Comunicação refuta o argumento de objeto como suporte de informação, já que é no olhar e na mente do observador onde a informação se encontra. Desta maneira é o sujeito quem fornece os conteúdos de informação, a partir de sua experiência e valores culturais. O objeto seria assim, como comenta Scheiner, um 'elemento de deflagração de sentidos' a partir de suas características intrínsecas - essas sim, referências de um contexto em que foram fabricados e/ou utilizados.

A escolha dos objetos é um dos pontos decisivos no processo da exposição: é através deles que são construídas as idéias e os discursos. É relevante aqui pontuar que a maneira como vão ser expostos vai mudar as informações e o contexto como são vistos alguns objetos: **através da exposição vai-se permitir múltiplos olhares e percepções.**

Os espaços museográficos são locais sem um tempo definido, são lugares onde diferentes objetos podem ser reunidos para formar uma exposição. Poder-se-ia dizer que "tudo" é possível: objetos que nunca imaginamos fosse possível apresentar em um mesmo ambiente, por pertencer a ideologias opostas ou porque são de diferentes estilos; objetos de diferentes tempos, períodos e lugares, exibidos como se estivessem dialogando ou discutindo, ou, melhor ainda, interagindo; objetos expostos como complemento um do outro - eis a exposição como geradora de novos significados e informações para o público e que soma outros valores para os objetos exibidos. É possível apresentar dicotomias, contradições que podem inquietar o público, ou objetos enfatizando uma ideologia presente ao longo do tempo; enfim, são atmosferas que chamaríamos de surrealistas, por terem um potencial imaginário. Lima<sup>21</sup> diz que, através da exibição das coleções do acervo a mensagem é elaborada e transmitida visualmente, e que estes veículos de transformação cultural tratam o objeto cultural como suporte de informação que conduz à construção de representações. Essa é uma das maiores riquezas da exposição: além de ser um processo criativo, é um processo que fornece

---

<sup>20</sup> FERREZ, Helena. Op. Cit., p.3

<sup>21</sup> LIMA, Diana. Op. Cit., p. 21

mais informação e enriquece os sentidos das coleções e que tem por tarefa articular ao redor de uma temática, objetos de distintos e contraditórios contextos.

Com as exposições, temos a oportunidade de explorar novas alternativas de comunicação por meio da percepção, incluindo a estimulação de diferentes sentidos; desta maneira o visitante vai se envolver na temática da exposição. Entretanto, esta proposta deve ser controlada: o excesso de objetos pode confundir o público, fazendo da exposição uma ferramenta do espetáculo, mas não da aprendizagem, como diz Scheiner:

Quero dizer que o controle excessivo e absoluto da técnica pode ajudar a criar magníficos espetáculos visuais ou multimídia, que mobilizem os sentidos do visitante com plano cognitivo (curiosidade) ou motor (movimento), mas que dificilmente poderão gerar instâncias de verdadeira mobilização efetiva. E é no plano afetivo que se elabora a comunicação; é no afeto que a mente e o corpo se mobilizam em conjunto, abrindo os espaços do mental para novos saberes, novas visões do mundo, novas experiências, novas possibilidades de percepção<sup>22</sup>.

O uso da linguagem nos museus é determinante na hora de fazer do espaço museográfico um lugar de experiências, um lugar de relacionamento emocional dos visitantes com as peças de coleção. Para Scheiner<sup>23</sup> “é o uso adequado das linguagens que irá contribuir para tornar a exposição um ‘espaço emocionante’, ajudando a tornar a experiência da visita uma experiência vivencial”.

Portanto, é muito importante, ao fazer propostas museográficas para qualquer tipo de exposição, pensar na necessidade de integrar, harmonizar com cuidado as diferentes disciplinas do saber para lograr a compreensão do visitante e não saturá-lo de informação. Scheiner defende a idéia de que

O compromisso com o rigor histórico e científico deve aliar-se ao uso equilibrado do *design*, buscando o desenvolvimento de soluções museográficas que sejam criativas e que não comprometam o papel ético do museu. Isto implica também um uso equilibrado dos recursos cenográficos, de multimídia e da dramatização, que deverão trabalhar a emoção dos visitantes, sem deixar-se cair perigosamente no exagero ou no pieguismo<sup>24</sup>.

E, portanto, todas as ferramentas expográficas estão nesta observação, porque também devem ser pensadas como complementos do espaço, agentes partícipes da encenação, já que destes elementos desenhados para servir de apoio para a exposição depende grande parte da comunicação com o público. Segundo o modo como esta é

<sup>22</sup> SCHEINER, Tereza. Comunicação, Educação, Exposição: novos saberes, novos sentidos. in: **Semiosfera**. ano 3, nº 4-5 2007 (S.I.) disponível in: <[http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera45/conteudo\\_rep\\_tscheiner.htm](http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera45/conteudo_rep_tscheiner.htm)>.

Acesso: 25 de maio de 2008

<sup>23</sup> Idem Ibid., Loc. Cit.

<sup>24</sup> Idem Ibid., passim

organizada e planejada, seja através de recursos cenográficos, luminotécnicos ou de *Design*, o público sentir-se-á incluído num espaço construído com esse fim; mas se, pelo contrário, os componentes são desenhados numa esfera independente, sem se ter em conta os objetos musealizados, acontecerão incoerências no processo de comunicação com o visitante<sup>25</sup>; ou seja, a nossa observação é ressaltar a importância da composição, do *Design*, dos suportes expográficos na sua relação com os objetos a serem expostos, e claro está, com as políticas, ideologias e identidades do museu.

Neste ponto discordamos da observação de Ennes<sup>26</sup>: “[...] eles não devem ser entendidos como componentes e sim como elementos complementares para a exposição”. Não acreditamos que os elementos desenhados sejam complementares, porque estes são enxergados em uma exposição como constituintes; eles não vão ser entendidos como complementos, eles fazem um todo, uma composição junto com os objetos. E portanto é responsabilidade do *designer* desenhar suportes que sejam constituintes para criar um espaço pregnante, visualmente agradável, entendido como um sistema de comunicação completo e não um espaço dividido em diferentes partes e desarticulado. Embora a autora, mais à frente da sua observação, destaque: “Os meios utilizados para expor os objetos podem fixar e reforçar seu conceito ou dar abertura a novas leituras”<sup>27</sup>, acreditamos que também estas ferramentas ou linguagens utilizadas podem contribuir para desconstruir conceitos, criar conflitos e até tergiversar a informação. É aí que se coloca a questão: como criar componentes expográficos que ajudem a transmitir a informação que os objetos ‘contêm’ (ou podem deflagrar)? A quem compete pensar nesta questão? Que pessoa(s) decidem? Quem concebe a exposição? Quem a imagina? Quem a desenha? Quem é o responsável?

Quando falamos de exposições nos museus - como mencionamos ao começo do capítulo - estamos fazendo referência à “comunicação em museus”; um tema bastante discutido pelos diferentes profissionais, por ser área de interesse de muitas disciplinas que, no processo de concepção de uma exposição, convergem, disputam e dialogam. Para Hall, a concepção

É um ponto de partida de qualquer processo de *design*. É a culminação do primeiro estágio de trabalho de uma exposição, o resultado do diálogo

<sup>25</sup> É de suma importância compreender que o visitante é capaz de perceber as contradições, os erros, os acertos, as incongruências, em fim, o que queremos dizer com tudo isto, é que o visitante não é ingênuo, que ele pode identificar quando uma coisa não combina com a outra [nota do autor].

<sup>26</sup> ENNES, Elisa. **Espaço construído**: O Museu e suas exposições. Op. Cit., p. 16

<sup>27</sup> Idem., Ibidem., Loc. Cit., p. 34

entre o conservador e o *designer*, o momento da reflexão e do debate entre todas as partes implicadas<sup>28</sup>.

É o momento de *criação*, de divergências, mas a participação de diferentes pessoas no processo é muito enriquecedora em propostas e em pontos de vista diferentes; e este processo deve ser entendido como uma escolha subjetivada pelos sujeitos envolvidos na atividade, escolha esta que pode ser interpretada como um recorte baseado em critérios definidos. Moraes, na sua dissertação de Mestrado, analisou as exposições em museus com o intuito de apresentar a interdisciplinaridade do processo de comunicação e informação envolvido no Museu. Em documento apresentado no X Enancib (2009), a autora escreveu:

[...] a exposição é um empreendimento complexo que envolve diversos profissionais, etapas, conhecimentos e projetos político-ideológicos, constituindo-se como fértil instância para a incidência interdisciplinar, na medida em que, direta ou indiretamente, desperta interesse de disciplinas distintas<sup>29</sup>.

A intervenção, nas exposições, de pessoas de diferentes áreas do conhecimento faz desse processo o momento participativo por excelência das atividades do museu. Cury diz que este

[...] É um trabalho que exige a participação de diversos profissionais das mais diversas áreas. Cito, a título de exemplo, o pesquisador das áreas básicas (arqueólogo, etnólogo, biólogo, geógrafo, historiador, historiador de arte), o educador, o museólogo, o documentalista, o conservador, programadores visuais, arquitetos, *light designers*, cenógrafos, cenotécnicos e aderecistas, artistas plásticos e outros de acordo com a necessidade e orçamento<sup>30</sup>.

A participação de distintos agentes traz consigo uma riqueza de significados que permite a *criação* de diferentes planos narrativos e sentidos; esta riqueza leva a propostas e idéias inovadoras. Pinheiro faz referência à interdisciplinaridade:

[...] fomentaria novas abordagens, métodos, teorias, enfim, atuaria como mola propulsora de criatividade e geração de novos conhecimentos na ciência, nas invenções<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> HALL, Margaret. **On display**: a design grammar for museum exhibitions. London: Lund Humphries., 1987

<sup>29</sup> MORAES, Julia. Faces e interfaces da Museologia: um olhar interdisciplinar sobre exposições museológicas. Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação. **ENANCIB**, 10. 2009. João Pessoa. Gustavo Henrique de Araujo Freire (Org.) Idéia/Editora Universitária, 2009. *E-book*, p. 2567

<sup>30</sup> CURY, Marília Xavier. **Exposição**: concepção, montagem e avaliação. Op. Cit., p. 108

<sup>31</sup> PINHEIRO, Lena. Itinerários epistemológicos da instituição e constituição da informação em arte no campo interdisciplinar da museologia e ciência da informação. **Revista Museologia e patrimônio**. v. 1, n. 1, p. 8. 2008. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppqpmus/article/view/3/17>> Acesso em: 01 dez. 2009

Um universo de diferentes idéias pode criar melhores soluções e contribuições; sintonizar diferentes campos de conhecimento é permitir o encontro de diferentes visões, “preconceitos” e ideologias.

Entretanto, a participação de diferentes disciplinas pode ser desvantajosa enquanto estes discursos não se entrecruzam, constituindo falas paralelas, ou seja, informação que segue diferentes direções e em nenhum momento do percurso se encontra com as demais ‘falas’ ou significados – ou, o que acontece com freqüência, se encontra e não chega a nenhum tipo de negociação. Nestes casos, o produto do encontro é uma exposição desarticulada, cheia de *informação sem um objetivo específico*.

Qual a qualidade da informação e que tipo de informação será comunicado? De que *forma* será apresentada? Gluziński<sup>32</sup> explica que existem dois tipos de exposição: a que mostra e transmite informação e a que comunica. Como trabalhar em busca da exposição que comunica? Para isso é necessário trabalhar em equipe para transmitir uma informação que comunique. Moraes faz referencia à importância de trabalhar de forma associada para a configuração das exposições:

[...] é preciso destacar que a simples reunião de profissionais que contribuem com os conhecimentos específicos de seu campo não garante a ação concertada. É preciso que as contribuições atuem nas faces e interfaces entre, além e através das diferentes disciplinas, de forma associada, e não somente como forma de suprir as lacunas e carências de umas às outras<sup>33</sup>.

Em geral a exposição é o reflexo de toda uma prática dos agentes envolvidos nos museus; nas exposições aparecem erros, problemas de documentação, problemas de linguagem. É um momento crucial que deve ser *avaliado*.

Guedes<sup>34</sup> fala da exposição como “o produto final do ciclo da informação”. Com relação a esta afirmação, pode-se dizer que é o final como transmissão para o público, mas o recomeço do ciclo de informação, porquanto a exposição aporta novas informações aos objetos musealizados. Com certeza aquilo que está errado vai se apresentar da forma mais inusitada. Cury<sup>35</sup> diz que “[...] a deficiência no sistema de

<sup>32</sup> GLUZIŃSKI, Wojciech. A linguagem de exibição: um pouco do marco teórico. In: **ICOFOM STUDY SERIES- ISS 19**. Op. Cit., p. 51-53

<sup>33</sup> MORAES, Julia. **Faces e interfaces da Museologia**: um olhar interdisciplinar sobre exposições museológicas. Op. Cit., p. 2581

<sup>34</sup> GUEDES, Angela. Brinquedo: elo entre a Museologia e a Ciência da Informação. In: GUEDES, Angela Cardoso. **Brinquedo**: fonte de Informação museológica Tese (Doutorado em Ciência da Informação). Rio de Janeiro, UFRJ/ECO-IBICT, 16 de dezembro de 2004

<sup>35</sup> CURY, Marília Xavier. **Exposição**: concepção, montagem e avaliação. Op. Cit., p. 71

documentação pode inviabilizar ou dificultar o desenvolvimento de uma exposição”; e assim acontece com todas as áreas do museu: qualquer falência aparece com maior evidência na hora de expor.

Para pensar em uma exposição em qualquer tipo de museu é importante ter em conta que todos os tipos de conflitos aparecerão sem dúvida, mas que deve existir um consenso entre as partes e que cada um dos atores é responsável pela informação que vai se transmitir. Cury<sup>36</sup> considera que a concepção de uma exposição é “um produto carregado de significados e valores e de compromisso de constante aperfeiçoamento dos processos e dos profissionais envolvidos”. Ou, como considera Ennes:

A concepção e montagem de uma exposição são resultantes de um processo que envolve atividades técnicas e científicas e que resultam numa pauta museográfica, a qual, quando apresentada de modo sensível, permite diversas experiências estéticas que levam o público a um prazer mais que estético<sup>37</sup>.

Entendemos neste projeto que “um prazer mais que estético” pode ser um prazer cognitivo, ou seja, a satisfação de adquirir conhecimento e a possibilidade de entender o discurso das exposições, compreendendo uma “apresentação de modo sensível” como um desdobramento de linguagem que contamine os sentidos através de experiências sensoriais.

Chamar a atenção para a organização interdisciplinar na produção de exposições e na prática dos museus é fundamental para lograr bons resultados na comunicação do museu com o público. O espaço museográfico permite incríveis possibilidades de criação, múltiplas idéias de concepção de exposições, diferentes experiências e atmosferas que podem acontecer dentro dos museus, encontros de objetos inencontráveis; mas estas possibilidades que se oferecem vêm trazendo outros questionamentos sobre a ética e a responsabilidade que têm os museus de não só informar, mas também de formar.

Aqui cabe questionar se os problemas apresentados atualmente com exposições que são deslumbrantes, artifícios inimagináveis de mídia e *design*, espetáculos quase teatrais, são conseqüência da falência no que respeita ao trabalho interdisciplinar das equipes. Mais do que isso, é preciso pensar como se dá aquele trabalho, porque ao final das contas a exposição é o reflexo da boa ou má prática da instituição.

---

<sup>36</sup> Idem in Op. Cit. p. 143

<sup>37</sup> ENNES, Elisa. **Espaço construído**: O Museu e suas exposições. 2008. Op. Cit., p. 14,15

Além do trabalho essencial da interdisciplinaridade para lograr exposições bem sucedidas, precisa-se fazer também uma análise das ferramentas comunicativas utilizadas no seu desenvolvimento. Para isso pensamos na semiótica como metodologia para estudar as linguagens presentes nas exposições. Decarolis<sup>38</sup> comenta que a exposição pode ser estudada pela semiótica e assegura que “Desde o ponto de vista da semiótica, a exposição se apresenta como um fascinante desdobramento de poder comunicativo e de dispositivos transmissores”.

## 2.1 Semiótica para estudar a linguagem dos museus

A semiótica é uma teoria permeada pela fenomenologia, já que os signos, seu objeto de estudo, são considerados como fenômenos; ela seria, portanto, “uma quase ciência que investiga os modos como apreendemos qualquer coisa que aparece à nossa mente...”<sup>39</sup>. A autora também explica que a gramática especulativa é funcional para encontrar resposta em diferentes áreas onde a comunicação se faz presente.

Minha sugestão é a de que, na semiótica de Peirce, especificamente no seu primeiro ramo, o da gramática especulativa, podemos encontrar uma fonte de inestimável valor para enfrentarmos essa exigência. Além de nos fornecer definições rigorosas do signo e do modo como os signos agem, a gramática especulativa contém um grande inventário de tipos de signos e de misturas sgnicas, nas inumeráveis gradações entre o verbal e o não-verbal até o limite do quase-signo. Desse manancial conceitual, podemos extrair estratégias metodológicas para a leitura e análise de processos empíricos de signos<sup>40</sup>.

Com o processo expansivo das tecnologias da linguagem e, junto com ele, o crescimento de signos, precisa-se estudar este aspecto nos museus para enfrentar com bases sólidas a análise dos signos presentes no espaço museográfico e sua relação com o visitante, a percepção e recepção das mensagens, e o modo como são interpretadas.

Embora Santaella explique que a semiótica de Peirce é considerada abstrata e não utilizada como metodologia específica de alguma área em particular, ela esclarece que pode-se implementá-la junto com outras disciplinas, para entender o sistema de signos envolvido naquela área de conhecimento

Entretanto, por ser uma teoria muito abstrata, a semiótica só nos permite mapear o campo das linguagens nos vários aspectos gerais que as constituem. Devido a essa generalidade, para uma análise afinada, a

<sup>38</sup> ““From a semiotic point of view, the exhibition appears as a fascinating display of communicative power and of transmitting devices”. DECAROLIS, Nelly. [untitled]. In: **ICOFOM STUDY SERIES- ISS 19**. Op. Cit., p. 34

<sup>39</sup> SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.p. 2

<sup>40</sup> Ibidem, Op. cit. p. XIV

aplicação semiótica reclama pelo diálogo com teorias mais específicas dos processos de signos que estão sendo examinados<sup>41</sup>.

É preciso ter um conhecimento prévio do campo da Museologia e ter uma experiência não só teórica, mas também técnica do processo de concepção das exposições. A autora assim o assinala, os signos só têm sentido quando se conhece de fato o contexto, neste caso, o Museu. Portanto, profissionais de museus e de outras disciplinas que trabalham no processo das exposições são os agentes indicados para realizar um estudo semiótico do museu como signo e como contenedor de um universo de signos. Decarolis comenta que: “Sem conhecer a história de um sistema de signos e do contexto sociocultural em que ele se situa, não se pode detectar as marcas que o contexto deixa na mensagem”<sup>42</sup>.

O contexto que nos compete neste estudo é o museu e mais especificamente a exposição. Alguns teóricos da Museologia propõem que o **museu é um signo**. Decarolis, por exemplo, define o museu como um espaço sógnico e simbólico, constituído de um sistema de signos que funcionam juntos, entrelaçando-se em um complexo código:

Como signo de uma cultura o museu é um operador de semântica na qualidade de "hábitat" dos outros signos, de outras mensagens e como transmissor de significados estéticos, culturais e funcionais. Um museu é um signo mesmo, um complexo formado pela articulação de todos seus signos constituintes<sup>43</sup>.

Com esse sistema intrincado de signos, uns dependentes de outros e operando num emaranhado de diferentes significados, cria-se o que poderíamos chamar de “linguagem museológica”. Alguns profissionais e teóricos de museus chamam este processo de **linguagem específica**. Horta (apud Ennes) explica:

A linguagem do museu é específica, e o processo de construção dessas mensagens “implica o uso de diferentes códigos e sistemas semióticos que vão atuar simultaneamente sobre os receptores”<sup>44</sup>.

Mas que linguagem específica é essa? Existe uma linguagem só do Museu? Concordamos com que essa linguagem é a articulação de vários códigos ou signos num mesmo espaço, mas isso não aconteceria também em outros espaços construídos, como o teatro e o cinema? Qual é a diferença entre a exposição e estes espaços, que muitas vezes utilizamos como metáforas para nos referir à encenação em museus? Acreditamos

---

<sup>41</sup> Ibidem, p. 6

<sup>42</sup> Idem. Ibidem, passim

<sup>43</sup> “As a sign of a culture, the museum is a semantic operator, acting as 'habitat' of other signs, of other messages and as transmitter of aesthetic, cultural and functional significances. A museum is a sign itself, a complex one, shaped by the articulation of all its constituent signs”. DECAROLIS, Nelly. [untitled] In: **ICOFOM STUDY SERIES- ISS 19**. Op. cit., p. 34.

<sup>44</sup> HORTA, Maria de Lourdes. Apud ENNES, Elisa. **Espaço construído: O Museu e suas exposições**. 2008. Op. Cit., p. 36

que um dos aspectos que fazem a diferença são os objetos, que oferecem às exposições uma “aura mágica” por serem “de verdade”. Em muitos casos, não são criados para a cenografia - ao contrário, é criada uma cenografia para eles; em outros atuam no limite entre a “coisa real”<sup>45</sup> e os recursos cenográficos - como comenta Scheiner.

Outro aspecto é o papel que desempenham os visitantes: eles não são simples espectadores, são os protagonistas da história, são eles que intervêm na história, transformando-a. No cinema e no teatro isto não acontece da mesma maneira: é verdade que o espectador se sente envolvido numa atmosfera, ele é imerso em experiências, mas não tem um contato direto com objetos, vestígios, que são um recorte da nossa realidade. Aliau comenta:

A exposição cria a sua própria linguagem, seu próprio sistema de relações entre significante e significado, e proporciona um conjunto de histórias que validam as nossas normas culturais<sup>46</sup>.

Ou seja, existe, sim, uma linguagem especial para as exposições, diferente das outras – ou que é constituída pela soma de outras: o espaço, o percurso, a circulação, os sistemas de informação (sinalização e painéis informativos) fichas técnicas, suportes, vitrines, iluminação e as interpretações e ações do público.

O espaço das exposições pertence a um complexo sistema de signos do Museu e constitui por si mesmo um micro-universo, rico em signos e com uma estrutura sógnica igualmente complexa. Desde o espaço físico das exposições até a intangibilidade da iluminação, nas suas propriedades internas, todos os elementos constitutivos do conjunto têm poder para **significar**, fazem referência ou **representam** alguma atmosfera ou contexto, são elementos intermediários entre o visitante e o museu porque estão aptos a produzir nos seus receptores reações e impressões significativas, despertando nos visitantes a necessidade de **interpretar**<sup>47</sup>. Segundo Peirce, o signo tem uma característica triádica, de significar, representar ou referir e interpretar. Santaella

---

<sup>45</sup> “La vraie chose”, ou “the real thing” - termo cunhado pelo teórico canadense Duncan Cameron, conforme texto publicado em 1968: “For convenience, we can use *artifact* to describe all of those three-dimensional, visible, *real things* of the museum; however, another term is required for the demonstrated phenomena, for significant relationship, which is so often the real thing in the science museum. For example, the Foucault Pendulum in its museum setting is not an artifact, nor a real thing in our sense; but the *motion* of the pendulum is a *real thing*. We present the motion of the pendulum and it is the motion of the pendulum which must be ‘read’ by the visitor if we are to communicate with him. The motion, we suggest, is a *kinetifact*”. Duncan F. CAMERON, 1968, pp.34-35. Apud DESVALLÉS, André. ICOM/ICOFOM/ICOFOM LAM. **Terminologia Museológica**. Proyecto Permanente de Investigación. RJ, Tacnet Cultural Ltda., 1999. p. 69-70.

<sup>46</sup> “The exposition creates its own language, its own system of relations between signifier and signified, and provides a body of stories that validate our cultural norms”. ALIAU, Magdalena. Expositions: Language and selection In: **ICOFOM STUDY SERIES- ISS 19**. Op. Cit, p. 19

desenvolve este postulado do autor e diz que o signo pode ser analisado sob diferentes formas:

- Em si mesmo, nas suas propriedades internas, ou seja, no seu poder para significar;
- na sua referencia àquilo que ele indica, se refere ou representa; e
- nos tipos de efeitos que está apto a produzir nos seus receptores, isto é, nos tipos de interpretação que ele tem o potencial de despertar nos seus usuários<sup>48</sup>.

Aliau reafirma este ponto de vista e diz que as exposições dispõem

[...] de um sistema de signos, símbolos e ícones. Cada exposição se constrói ao redor de símbolos, forma e objetos existentes e como todos eles reformam e reorganizam os signos nas suas próprias estruturas<sup>49</sup>.

Entendemos que os signos dentro das exposições são reorganizados, oferecendo para o público outros e novos signos. Ingressam na cena (no espaço físico) os objetos, que em si mesmos já são signos, e no espaço expositivo vão se articulando com apoios gráficos e plásticos, os quais por sua vez fornecem outras informações (esse seria outro signo composto), depois com os suportes e vitrines, aos quais se somam – e, juntos, geram novos signos. Portanto, **uma composição é sempre concebida com diferentes camadas sígnicas** - e cada uma, individualmente, já é um significante, assim como também o é a soma de todos os componentes. Os signos reunidos articulam-se funcionalmente, fornecendo à exposição diversas e ricas significações, como diferentes camadas que vão compondo e constituindo os objetos e os espaços da exibição.

Sabemos que os museus estão se apoiando na atualidade nas novas linguagens da informação e da comunicação, dando uma relevância notória à imagem e construindo narrativas através da imagética ou, como comentam Santaella e Noth<sup>50</sup>, com as “imagens sintéticas” que, misturadas com a imagem pictórica e fotográfica, se converteriam em outras imagens, em outros signos que viriam a retroalimentar o uso de recursos contemporâneos:

A mistura entre paradigmas não se restringe, entretanto, ao universo das artes. Embora aconteça nesse universo de modo privilegiado, faz também parte natural do modo como as imagens se acasalam e se interpenetram no cotidiano até o ponto de se poder afirmar que a mistura entre paradigmas constitui-se no estatuto mesmo da imagem contemporânea<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005, p. 5

<sup>49</sup>“Expositions comprise a system of signs, symbols and icons. Each exposition is built up of already existing symbols, forma and objects, and, like all of them, reforms and reorganizes those signs into its own structures”.

ALIAU, Magdalena. Op. cit., p. 19

<sup>50</sup> SANTAELLA, Lucia. NOTH, Winfried. **Imagem, cognição, semiótica e mídia**. SP: Iluminuras, 2005 p 183-184

<sup>51</sup> Ibidem, passim

O museu não é alheio a esta revolução da comunicação, através da qual é possível intervir nas imagens, criando, a partir destas, outras imagens, com outro(s) significado(s): pelo contrário, o museu também atua sobre as imagens, criando novas realidades - e acreditamos que deve continuar trabalhando na busca de novas manifestações imagéticas para enriquecer a linguagem visual e apresentar diversas opções que permitam a experimentação e sobretudo o questionamento e a curiosidade dos visitantes. Moraes<sup>52</sup> (Apud Santaella) comenta que é fundamental que cada museu atualize suas linguagens narrativas de acordo com a realidade em que está inserido, devendo, entre outros desafios, enfrentar aqueles propostos pelas novas tecnologias e pelas novas condições sociais de produção, circulação e consumo de sentidos.

Outra autora que aborda a importância das imagens na contemporaneidade, dando ênfase à invasão da comunicação visual em nosso cotidiano é Decarolis:

Na complexa topografia da comunicação contemporânea, signos e símbolos visuais têm um território especial, eles interagem e se superpõem o que demonstra uma considerável similitude tanto no uso e no caráter. Uma coleção de signos e símbolos constituem uma imagem, imagens invadem nossas sociedades, o homem se comunica através de imagens, vetores de grande alcance nos meios de comunicação visual, a comunicação visual, portanto é um aspecto central de nossas vidas. Grande parte desta comunicação se faz indiretamente, através de meios simbólicos de diferentes tipos as imagens são necessárias para fazer abstrações filosóficas e as experiências visuais estão vinculadas ao intelectual e emocional<sup>53</sup>.

Desta maneira os profissionais de museus enfrentam uma contradição: como apresentar exposições que tenham um conteúdo responsável, educativo, voltado para um contexto cultural específico enquanto usam as muitas ferramentas tecnológicas contemporâneas - que em muitos casos desviam a atenção do público para o aspecto meramente superficial do espetáculo? Pensando deste modo, as exposições são também reprodutoras de signos e participam do que Santaella chama de “crescimento de signos”:

Para compreender esse crescimento e o conseqüente crescimento do próprio cérebro humano, tenho considerado que a expansão semiosférica, quer dizer, a expansão do reino dos signos que está tomando conta da biosfera, longe de ser apenas fruto da insaciável

<sup>52</sup> SANTAELLA, Apud MORAES, Julia. Museu e público: uma possível relação de diálogo. Op. Cit., p. 1

<sup>53</sup> “In the complex topography of contemporary communication, visual signs and symbols hold a special territory; they interact and overlap, demonstrating considerable similarity in both use and character. A collection of signs and symbols constitute an image, images pervade our societies, Man communicates through images. Powerful vectors are in the visual media; therefore visual communication is a central aspect of our lives. Much of this communication is made indirectly, through symbolic means of different kinds. Images are needed to make philosophical abstractions, and visual experiences are tied to intellectual and emotional ones” DECAROLIS, Nelly. [untitled]. In: **ICOFOM STUDY SERIES- ISS 19**. Op. Cit., p.33

produção capitalista, é parte de um programa evolutivo da espécie humana<sup>54</sup>.

A mencionada evolução nos coloca à frente desafios a cada dia mais complexos dentro dos museus, porque, como a autora propõe, não é só a produção capitalista a causa deste crescimento de signos, mas também a complexidade do cérebro humano; e nós, que trabalhamos nos museus, não estamos isentos disso: o nosso compromisso é participar do estudo das linguagens utilizadas nas narrativas e encontrar métodos para nos comunicar melhor com o público.

Santaella<sup>55</sup> propõe uma metodologia que pode ser aplicada em qualquer análise semiótica. Ela divide este método em três passos gerais:

1. O passo fenomenológico. Precisa de um olhar contemplativo: “contemplar significa tornar-se disponível para o que está diante dos nossos sentidos”. Aqui o signo é analisado antes de tudo como aparece, através de suas qualidades, como “pura possibilidade qualitativa”<sup>56</sup> - tem poder sugestivo;
2. O passo do olhar observacional. A idéia neste passo é conseguir distinguir as partes e o todo. Analisamos racionalmente a existência do signo<sup>57</sup> - como tendo poder indicativo;
3. O passo de abstrair o geral do particular. Isto corresponderia a distinguir, no signo, aquilo que ele tem em comum com outros<sup>58</sup> - o poder representativo.

Estes três fundamentos são inseparáveis e aparecem em todo e qualquer signo. Portanto, nós os utilizamos para fazer um estudo descritivo do espaço museográfico dos jardins botânicos. Para entender melhor o estudo destes signos nos apoiamos na psicologia perceptual da forma, que pode nos guiar para compreender melhor os objetos trabalhando com alguns conceitos da *Gestalt*<sup>59</sup> e também para compreender as formas, as interpretações e significados que estas nos fornecem. Gomes Filho descreveu o termo como

---

<sup>54</sup> SANTAELLA, Lucia. Op. Cit., p XIII e XIV

<sup>55</sup> Ibidem., p. 29, 30

<sup>56</sup> Quando funciona como signo, uma qualidade é chamada de quali-signo. Ibidem, Passim, p, 12

<sup>57</sup> Essa propriedade de existir, que dá ao que existe o poder de funcionar como signo, é chamada de sin-signo, onde “sin” quer dizer singular. Ibidem, Passim, 13

<sup>58</sup> Quando algo tem a propriedade da lei, recebe na semiótica o nome de legi-signo e o caso singular que se conforma à generalidade da lei é chamado de réplica. p, 13 Ibidem, Loc. cit

<sup>59</sup> “Gestalt vem do alemão que significa uma integração de partes em oposição à soma de “todo” em termos do Design Industrial se vulgarizou e se usa entende como “boa forma”. GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma. 6ed. São Paulo: Escrituras, 2004, p. 18

[...] a arte que se funda no princípio da pregnância da forma, ou seja, na formação de imagens, os fatores de equilíbrio, clareza e harmonia visual constituem para o ser humano uma necessidade e, por isso, considerados indispensáveis<sup>60</sup>.

### 2.1.1 Espaço: signo

Existem fatores condicionantes das experiências que determinam e caracterizam as exposições, e o primeiro a ser percebido é o espaço físico que envolve, contém e condiciona os outros signos que conformam a exibição nos museus. Ennes comenta:

Os espaços afetam tanto positiva como negativamente as exposições. O conjunto de elementos que o compõem pode atuar convidando o visitante a permanecer e leva a estados de tensão, calma, agitação e outras sensações<sup>61</sup>.

Portanto as dimensões, cores, direção, distribuição e organização devem ser claramente definidas para serem mais acessíveis e esteticamente harmoniosas, ou seja, “Na *gestalt*, a organização visual, segundo a lei básica da percepção, ou pregnância da forma, é naturalmente traduzida em melhor harmonia como equilíbrio e ordem visual”<sup>62</sup>. Isto implica não só uma questão estética mas também facilidade para o público se movimentar e circular pelo espaço. O que percebemos em uma exposição inicialmente é a totalidade, que no primeiro contato vamos considerar desarticulada ou estética, cuidadosamente organizada ou descontextualizada, e segundo essa primeira impressão tendemos a agir naquele espaço. Gomes Filho<sup>63</sup> comenta: “A primeira sensação já é de forma, já é global e unificada... para a nossa percepção que é resultado de uma sensação global, as partes são inseparáveis do todo e são outra coisa que não elas mesmas, fora desse todo”. Mas, como entendemos este espaço das exposições? Que características tornam esta construção simbólica única e diferente das outras?

Decarolis expressa seu ponto de vista, afirmando que

A espacialidade está determinada em grande parte pela quantidade de espaço em branco num campo visual. A escala refere-se às relações de tamanho entre as formas e objetos e leva impacto emocional... A direção é utilizada com frequência para concentrar a atenção em alguns tipos de informação de mais importância: nossa visão é “levada” pelas linhas e formas<sup>64</sup>.

---

<sup>60</sup> GOMES FILHO, João. Op. Cit, p. 17

<sup>61</sup> ENNES, Elisa. Op. Cit., p. 54

<sup>62</sup> Ibid., p. 47

<sup>63</sup> GOMES FILHO, João. Op. cit., p. 19

<sup>64</sup> “Spatiality is determined in large part by the amount of “white space in a visual field. Scale refers to relations in size between shapes and objects and carries emotional impact: the feelings we have when we are in a small room are different from those we have when we are in a huge space... Direction is often used to focus

Para Belcher, o espaço das exposições pode ser comparado com a escultura:

São composições tridimensionais que reconhecem a importância das formas sólidas e dos vazios e lutam por umas relações espaciais satisfatórias. É um tipo de escultura onde se anima às pessoas não só para ver, mas também para explorar e percorrer. É uma arte médio-ambiental que oferece uma gama de experiências que pode estimular os sentidos. Parte da arte é visual, parte tátil, parte auditiva<sup>65</sup>.

Tanto os vazios quanto os espaços preenchidos constituem qualquer espaço construído. No espaço das exposições os vazios são signos de circulação, as trilhas e percursos para o visitante percorrer; os vazios convidam a ser preenchidos, ocupados pelas pessoas. Ora, os espaços preenchidos nos convidam a ser observados, nos estimulam para percorrer e conhecer as formas volumétricas, que por sua vez ocupam no espaço um lugar determinado e estratégico, como também diz Gomes Filho<sup>66</sup>: “Para a formação de unidades, é necessário que haja uma descontinuidade de estimulação (ou contraste); sem isso, não poderíamos perceber a forma” ou espaço. Para configurar um espaço público se faz necessário então o entendimento destas duas condições: os espaços de descanso, percurso e circulação e os lugares a serem ocupados. Os vazios têm um poder comunicativo inimaginável, são espaços que permitem diversas leituras, que farão com que os visitantes reajam dentro dele com seu corpo, visão e todos os seus sentidos. Espaços vazios e preenchidos estão estreitamente relacionadas com o conceito de ritmo - como explica Belcher:

A circulação está relacionada ao conceito de ritmo, que consiste em oferecer ao visitante uma variedade de experiências segundo ele avança através de um espaço determinado. Isto é aplicável tanto ao museu no seu conjunto quanto a uma exposição concreta<sup>67</sup>.

### 2.1.2 Proporção e escala: signo

Os espaços museográficos, assim como todos os espaços construídos, estão determinados pelas dimensões humanas, sendo esta uma diretriz no desenho das exposições. O conhecimento das medidas do corpo humano é também importante para o público entender a informação exposta. Lembremos que tanto os espaços como os objetos são uma extensão do corpo; portanto, as formas dos artefatos sugerem, convidam a serem utilizadas, apreendidas, aproveitadas e percorridas. As formas dependem da função e vice-versa. Ennes esclarece:

---

attention on certain kinds of information of main importance: our sight is "led" by lines and shapes". DECAROLIS, Nelly. [untitled]. In: **ICOFOM STUDY SERIES- ISS 19**. Op. Cit., p.34

<sup>65</sup> BELCHER, Michael. **Organización y diseño de exposiciones**. Gijón: Trea S.L, 1994, p. 56, 57

<sup>66</sup> GOMES FILHO, João. Op. Cit., p. 20

<sup>67</sup> BELCHER, Michael. Op. cit, p.136

Segundo Dondis, o resultado de toda experiência visual está na interação das polaridades do conteúdo (mensagem e significado) e forma (design, meio, ordenação); e efeito (recíproco) do articulador (designer) e do receptor (público); porque a mensagem é emitida pelo criador e modificada pelo observador<sup>68</sup>.

Com dados estatísticos sobre as medidas corporais, pode-se aperfeiçoar parte da comunicação dos museus com seu público: medidas como altura total, linha de visão horizontal<sup>69</sup>, dos braços estendidos<sup>70</sup>, largura da cadeira de rodas<sup>71</sup> campo de visão na vertical e na horizontal<sup>72</sup> - entre outras que são essenciais não só para o exercício técnico, mas também como fator que determina o conforto dos visitantes no espaço. Estas medidas estão baseadas no *Modulor*<sup>73</sup> de Le Corbusier, que inicialmente foi utilizado pelos arquitetos para a concepção e desenvolvimento dos espaços exteriores e interiores, mas que é aplicado no *design* de objetos e dos dispositivos expográficos.

### 2.1.3 Luz e cor: signo

As **cores e a iluminação** são componentes que geram diferentes sensações e permitem interpretações. O uso destas ferramentas contextualiza o visitante no espaço, criando atmosferas ilusórias que permitem perceber de distintas maneiras o mesmo objeto. São elementos ao serviço das possíveis experiências a serem concebidas. Decarolis comenta:

As cores têm um impacto emocional nas pessoas; possuem um papel importante na exibição através de calor e frialdade e das relações contextuais. A iluminação é muito importante na percepção das coisas. Iluminando as formas, texturas e cores, a manipulação das sombras para gerar diferentes sentimentos e atitudes é uma das ferramentas mais importantes a serviço das exposições<sup>74</sup>.

Baudrillard<sup>75</sup> acredita que tradicionalmente a cor é carregada de alusões psicológicas e morais, portanto é associada a uma construção cultural e ligada às nossas crenças, gostos, preconceitos; “é metáfora de significações culturais postas em índice”. Mas o que importa aqui é a cor como “valor de ambiência”: não como um signo afastado da composição, mas como um componente essencial que fornecerá aos objetos diversas

<sup>68</sup> DONDIS, Apud ENNES, Elisa. Op. Cit., p. 47

<sup>69</sup> Medida usada para colocar os objetos, a informação gráfica e escrita

<sup>70</sup> Medida necessária para calcular a largura dos espaços de circulação

<sup>71</sup> Medida utilizada na atualidade para a inclusão de deficientes nos museus

<sup>72</sup> Os ângulos da visão são necessários para conhecer o nosso alcance visual

<sup>73</sup> Medida harmônica à escala humana

<sup>74</sup> “Colors have an emotional impact on people; they play an important role in the exhibit through warmth and coolness and contextual relationships. Lighting is extremely important in the perception of things. Illuminating shapes, textures and colors, manipulating shadows to generate different feelings and attitudes, is one of the most important tools at the service of exhibits”. DECAROLIS, Nelly. [untitled]. In: **ICOFOM STUDY SERIES- ISS 19**. Op. Cit., p.34

<sup>75</sup> BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. SP: perspectiva,1968, p. 38

interpretações. “Combinação, harmonização, contrastes de tonalidades constituem o verdadeiro problema de ambiência em matéria de cor”<sup>76</sup>. Para usar as cores e combiná-las harmonicamente é preciso conhecer as associações que podemos fazer com o tom e as tonalidades:

Da mesma maneira que os móveis modulados perdem sua função específica pelo fato de valerem apenas por sua posição móvel, assim também as cores perdem seu valor singular e tornam-se obrigatoriamente dependentes umas das outras e do conjunto: o que se depreende ao dizer que são funcionais<sup>77</sup>.

Gomes Filho<sup>78</sup> comenta que não podemos perceber unidades visuais isoladas, mas sim relações. Ou seja, um ponto é dependente de outro, assim também são percebidas as cores no espaço. O autor explica que tanto a forma como a cor despertam a tendência dinâmica de constituir unidades<sup>79</sup>. Princípio de semelhança, que permite apreender os espaços, as imagens, as formas. Por conseguinte também existe uma pregnância nas cores.

A luz é o fator físico que nos faz ver cores e perceber formas. Através deste fenômeno é possível identificar contornos, texturas e sensação de profundidade. Para compreender as cores é impossível separá-las do efeito da luz. Como a cor, a luz tem também uma carga simbólica que faz com que seja utilizada como elemento essencial na cenografia - no teatro, no cinema e também nos espaços museográficos. Zapelli comenta:

A luz, tanto nos seus valores de intensidade quanto de cor (separar luz e cor é uma abstração: luz e cor são indivisíveis), quase todas as civilizações têm assumido fortes (ainda que diferentes) significados simbólicos<sup>80</sup>.

A luz é um forte componente na configuração de atmosferas e de experiências visuais (e até mesmo de sensações térmicas). Por meio da manipulação das fontes de luz tanto natural como artificial pode-se sugerir emoções, sensações que convidam o público a interagir no espaço e com os objetos. Nos museus, a iluminação tem uma carga semiótica, ela fornece para os signos diferentes significados e interpretações por parte dos atores envolvidos no processo comunicacional. Zapelli<sup>81</sup> afirma que a iluminação

---

<sup>76</sup> Idem, in Op. cit., p. 42

<sup>77</sup> Ibidem, loc. cit.

<sup>78</sup> GOMES FILHO, João. Op. Cit., p. 20

<sup>79</sup> Ibidem, p. 23

<sup>80</sup> ZAPELLI, Gabrio. **Imagen escénica**: Aproximación didáctica a la escenología, el vestuario y la luz para teatro, televisión y cine. Costa Rica: UCR, 2006, p. 116

<sup>81</sup> Idem in Op. cit., p. 115

utilizada com fins simplesmente funcionais (para enxergar), pode ser considerada como grau zero semântico da luz.

O uso da luz nos museus tem sido aproveitado como um meio de criação de atmosferas, de cenografias que, como no teatro, podem indicar espaços iluminados *versus* penumbra. Luzes pontuais para contornar formas, privilegiar objetos, informação ou circulação, luzes concentradoras da atenção, e a penumbra como espaço de questionamento (luz e penumbra como signo dramático). Rico afirma:

A penumbra se manifesta quando um ponto da obra não tem suficiente intensidade luminosa, o que provoca uma visão deficiente e em alguns casos deformante dela. Surge paralelamente um forte contraste com a fonte de luz e seu correspondente feixe de luz <sup>82</sup>.

No teatro, a luz é considerada como articuladora de cenas, concentra a atenção, desenvolvendo as ações dentro do feixe de luz e transportando o público a diferentes atmosferas psicológicas relacionadas com o perfil dos atores. Este uso da iluminação no teatro tem similaridades com a utilização no espaço expositivo. A luz é configuradora de espaço e de percursos, sugere um caminho a ser observado e analisado, somos levados pelos feixes de luz. Zapelli explica:

Luz como elemento significante, signo, parece ser aquela de representar, o melhor ainda de reproduzir ou indicar condições de luz nas que se considera que a ação se desenvolve, função referencial da luz que reproduz a condição atmosférica <sup>83</sup>.

Nos museus tradicionais é privilegiada a luz artificial, por ser um artifício perfeito para envolver o público em ambientes ilusórios; mas também porque é possível controlá-la tendo em conta a conservação dos objetos; conseqüentemente, a luz natural é prejudicial para o acervo se não for controlada. Em compensação, a luz artificial ainda não conseguiu igualar a quantidade de matizes e variações dentro do espectro da cor que a luz natural nos oferece <sup>84</sup>.

## 2.2 O Design e o Designer

Para Ennes <sup>85</sup> “Pensar a exposição como narrativa espacial coloca em foco as conexões visuais e espaciais”; mas a percepção do espaço vai além, não é só um universo visual, ele também pode ser percebido pelo áudio, pelo tato e até mesmo pelos cheiros dos materiais dos quais é feito ou está constituído. E, ainda que os *designers* e arquitetos sejam falsamente estereotipados como profissionais meramente visuais, na

<sup>82</sup> RICO, Juan. **Museos, arquitectura, arte**: Los espacios expositivos. España: Silex, 1999, p. 76

<sup>83</sup> ZAPELLI, Gabrio. Op. cit., p. 115

<sup>84</sup> RICO, Juan. Op. Cit., p 75

<sup>85</sup> ENNES, Elisa. Op. Cit., p. 59

verdade os projetos criativos vão além do visual: a sua tarefa é criar experiências que envolvam todo um complexo de vivências ao redor da estimulação de sentidos. Wade (apud Amorim) afirma que

O desenhista é freqüentemente tipificado como um indivíduo essencialmente visual. Pessoalmente desagradava-me a idéia de ser rotulado com este papel, que nega o envolvimento no aspecto verdadeiramente criativo e estimulante do design no museu, que é (ou deveria ser) a consideração pela organização e interpretação de toda idéia, narrativa, conceito, ou qualquer outra denominação apropriada, da exposição. Na minha opinião, isto é pelo menos tão importante como a disposição correta da cada um dos objetos. O desenhista tem um papel interpretativo<sup>86</sup>.

Para interpretar a informação, o *designer* se arma de diversas ferramentas comunicativas, que vão desde o essencialmente visual até a efemeridade do som e do cheiro. Mesmo assim não podemos negar a importância da visão na percepção dos espaços: na maioria das exposições, a predominância do campo visual é notável.

O *Design* gráfico é uma estratégia articuladora entre imagem e palavras. O *designer* tem a responsabilidade de juntar os objetos com a informação de maneira harmônica, compondo, com diferentes dispositivos informativos, uma exposição que seja de fácil compreensão. Poli comenta:

A linguagem do *designer* é articulada simultaneamente em torno de "objetos" colocados em exposição e os textos que os acompanham: sinalização didática é então, uma ferramenta especial de mediação com público. Os cartéis, as fichas técnicas, painéis explicativos, moveis das salas, folhetos, guias curtas, muitas informações que deverão ajudar a "facilitar o acesso", e dão sentido ao caminho, por vezes complexo que oferecem os museus ao seu público<sup>87</sup>.

Isern (apud Amorim) complementa:

O *design* gráfico é uma espécie de gramática de imagens e palavras, com regras, sintaxe e ortografia específicas, que nos remete a formas, cromatismos e composições numa apaixonante arte combinatoria. A sua privilegiada conformação como linguagem dupla na sua expressão simultaneamente icônica e verbal, possibilitam propostas de comunicação ricas em registros que o profissional de *design* deve utilizar com engenho e sensibilidade para chegar univocamente ao perfil do grupo objetivo que se dirige<sup>88</sup>.

<sup>86</sup> WADE Apud AMORIM, Joana. **O design gráfico nos museus do IPM de Lisboa**. Estudo de casos. 2004. 262f. dissertação (Mestrado em museologia) - Universidade Lusófona de humanidades e tecnologias, Lisboa, 2004, p. 14

<sup>87</sup> "Le langage du concepteur s'articule tout à la fois autour des 'objets' mis en exposition et des textes qui les accompagnent: la signalétique didactique est alors l'un des outils privilegies de médiation pour les publics. Cartels, fiches de salles, panneaux explicatifs, titres de salles, dépliants, petits guides, autant d'informations qui devraient concourir à 'faciliter la visite', et donner du sens à ce parcours par-fois complexe qu'offrent les musées à leurs publics". POLI, Marie- Sylvie. **Le texte au musée**. França: L'Harmattan, 2002, p. 14

<sup>88</sup> ISERN apud AMORIM, Joana. Op. Cit., p. 20,21

O *Design* dos sistemas de informação e de sinalização é tão importante quanto a configuração do espaço, a distribuição dos objetos e a cenificação. Para informar através de texto é preciso poder de síntese e conhecimento das ferramentas gráficas, para fazer daquele texto uma informação atrativa. Tanto o espaço como os objetos musealizados e a informação escrita atuam como um sistema interligado, onde cada um é indispensável para melhor comunicar. Poli comenta:

É verdade que na maioria dos casos, a exposição do museu exhibe um sistema em que os três registros plurisemióticos operam em interação dinâmica: o registro dos objetos, o registro da configuração no espaço, o registro da linguagem verbal<sup>89</sup>.

Para seduzir dentro dos espaços das exposições não é suficiente a linguagem verbal: deve-se recorrer à iconografia como um apoio informacional que ajudará na compreensão das mensagens. Poli<sup>90</sup> considera que a interpretação de textos depende da interação entre o discurso e outros registros lingüísticos, visuais ou auditivos, buscados pelo visitante. Para a autora, essa interação entre diversos recursos visuais e verbais é mais proveitosa do que a enunciação de textos que introduzem o visitante à exposição<sup>91</sup>. Com certeza a interação do público com os objetos será ainda mais enriquecedora, já que o visitante terá a oportunidade de escolher a linguagem que seja do seu interesse ou que chame mais a sua atenção.

Existem diversas técnicas expositivas a serviço do *designer*, e aqui gostaríamos de apresentar alguns elementos e técnicas básicas utilizados em museus<sup>92</sup>:

### 2.2.1 Os suportes

São o elemento base<sup>93</sup> das exposições, estruturadores na medida em que mobilizam a visita em uma direção determinada, localizando o visitante no ambiente. Segundo Scheiner<sup>94</sup> são “o esqueleto da composição, o ponto de apoio que condiciona grande parte do aspecto formal de cada mostra”. A forma, material, cor e *design* variam muito, de acordo com o museu e a temática da exposição. Atuam como suportes da

<sup>89</sup> « Et il est vrai que dans la majorité des cas, l'exposition de musée déploie un système plurisémiotique dans lequel trois registres fonctionnent en interaction dynamique : le registre des objets, le registre de la mise en espace, le registre du langage verbal ». POLI, Marie- Sylvie. Op. Cit., p. 19

<sup>90</sup> L'interprétation des textes est fonction de l'interaction entre discours langagier et des autres registres, visuels ou sensoriels, qui sollicitent le visiteur. Ibid., p. 31

<sup>91</sup> « Cette interaction sera d'autant plus féconde que les énoncés des textes qui introduisent le visiteur dans l'exposition... ». Ibid., passim

<sup>92</sup> Isto não quer dizer que não existem ferramentas comunicativas inovadoras que são utilizadas nos museus.

<sup>93</sup> Consideramos o elemento básico porque através dele foram evoluindo outras maneiras de expor a informação.

<sup>94</sup> SCHEINER, Tereza. Suportes para exposições. Apostila de Museografia II. UNIRIO/Escola de Museologia, 1997.

linguagem escrita e das imagens que complementam os objetos musealizados. O trabalho do *designer* é articular tanto imagens como texto, tentando ser o mais sucinto e claro possível. Scheiner<sup>95</sup> divide os suportes em tres tipos: suportes fixos, semifixos e removíveis. Existem suportes fixos que fazem parte do ambiente em prédios construídos e ou/adequadamente adaptados; são muito utilizados em exposições permanentes, como por exemplo, nichos em paredes, portas, janelas, prateleiras fixas, colunas, entre outros. Os suportes semifixos são os elementos que parecem pertencentes ao espaço, mas na realidade são independentes. À diferença dos fixos, estes permitem ser removidos, dependendo dos requisitos da exposição. A este grupo pertencem os painéis murais e tótems, entre outros. Os suportes removíveis permitem ser deslocados facilmente, podendo ser usados em qualquer espaço. Geralmente são modulares, característica que permite uma adequação formal, permitindo diferentes soluções visuais e funcionais. São muito usados em exposições temporárias. Desta família de objetos ressaltamos os biombos e painéis, apenas apoiados no chão.

### 2.2.2 Recursos gráficos

Os recursos gráficos são usados para interpretar a informação através do uso da imagem e do texto. Scheiner<sup>96</sup> comenta que “são aqueles que usam a grafia, ou seja, os que se relacionam à representação, em superfície plana e material leve, de realidade “real” ou conceitual, por meio de desenhos, símbolos, figuras, ornatos e/ou letras”.

Alguns dos recursos gráficos são o desenho (a ilustração), os gráficos, os mapas a fotografia e a tipografia, na atualidade produzidos através de softwares gráficos específicos. Scheiner comenta que os recursos gráficos elaborados por meio do computador têm a vantagem ser usados de diferentes formas:

- um monitor de vídeo é colocado na exposição e o visitante tem acesso direto às imagens criadas: vídeo texto, desenhos, etc.
- imagens produzidas em computador são apresentadas por meio de outros recursos audiovisuais: televisão, cinema, vídeo, slides, etc.
- imagens produzidas em computador são impressas em papel e reproduzidas no suporte desejado
- imagens produzidas em computador são fotografadas e reproduzidas no suporte desejado<sup>97</sup>.

<sup>95</sup> SCHEINER, Tereza. Suportes para exposições. Op. Cit., p 6,7

<sup>96</sup> SCHEINER, Tereza. Recursos gráficos para exposições. Op. Cit., p. 1

<sup>97</sup> Idem, ibid., p 6,7

### 2.2.3 O Texto

O texto nas exposições é uma das grandes dificuldades e desafios dos *designers*, neste ponto o trabalho interdisciplinar deve estar presente para não se cometer erros na síntese a ser feita. O recorte de informação deve ser uma negociação de sentidos em que devem estar envolvidos especialistas no tema, o museólogo - que fará a ponte de mediação - e o *designer*. A informação dentro dos museus deve ser organizada hierarquicamente para criar níveis de atenção. Lembremos que a hierarquização permite fazer uma classificação da informação que queremos ressaltar e com isto dirigir o olhar para determinados espaços que queremos pontuar. Belcher (apud Santacana e Serrat)<sup>98</sup> opina que o que obtém melhores resultados é continuar uma progressão lógica do geral ao particular. O texto nos painéis vai acompanhado muitas vezes da imagem iconográfica e fotográfica. A fotografia é uma fonte documental significativa. Utiliza-se em alguns casos como um *background* que contextualiza o público em um momento do tempo e do espaço determinados. Santacana e Serrat<sup>99</sup> acham que a fotografia nas exposições é muito útil para buscar um referente no mundo real, para mostrar uma realidade que para o visitante pode ser desconhecida. Já as ilustrações e desenhos são muito uteis para explicar um processo de fabricação, explicar processos seqüenciais, enriquecendo a informação - porque já não é necessario escrever para comunicar: através de desenhos, é possível ampliar um conteúdo e fazer com que seja mais atrativo para o público.

### 2.2.4 sinalização

É um aspecto sumamente importante na comunicação que o museu faz com seus visitantes. Colodrero<sup>100</sup> diz que a sinalização é parte da ciência da comunicação visual que estuda as relações funcionais entre os signos de orientação no espaço e o comportamento dos indivíduos. Através da sinalização o visitante é orientado e direcionado, influenciando assim a maneira de circular pelo espaço. Para ser entendida deve existir um *Design* uniformizado, normatizado, que permita a rápida apreensão e motive a circular de maneira confortável.

<sup>98</sup> BELCHER apud SANTACANA, Joan; SERRAT, Núria. **Museografia didáctica**. España: Ariel, 2005, p. 276

<sup>99</sup> Ibid., p. 278

<sup>100</sup> COLODRERO, Germán. **Señalética**. Disponível em:< <http://www.wolkoweb.com.ar/apuntes/>>. Acesso: 20 jun. 2009

### 2.3 Cenografia: partido expositivo

Todo o sistema de informação faz parte do espaço das exposições e conseqüentemente da cenografia. Lembremos que uma exposição é uma **encenação**. Veron e Martine (apud Zabala, Silva e Villaseñor) assim explicaram:

Uma exposição considerada à maneira de uma encenação dos conteúdos a os que se indica um valor determinado e está definida tanto pelos objetos da área que foi selecionada para formar parte dela, como por aqueles que sendo também parte da mesma área foram excluídos. O espectador de maneira parecida à encenação teatral ingressa num recinto no qual se desdobra uma montagem para ele, mas a diferença do teatro, o público deve deambular pelos espaços com o fim de reconhecer todos os elementos dessa montagem<sup>101</sup>.

Cada exposição é um desdobramento, uma apresentação onde são pensadas e criadas atmosferas, ambientes. Todos os componentes gráficos e sensoriais fazem parte da cenografia. Mas vale esclarecer que a ambientação é também uma técnica expositiva utilizada para encantar, seduzir e motivar o público a mergulhar no espaço. Santacana e Serrat<sup>102</sup> consideram que a contextualização através de cenografia, quando esta é feita com rigor, consegue aumentar o poder de comunicação com o visitante. Quer dizer que a cenografia permite melhor compreensão dos conteúdos, mas as cenografias em museus devem ser feitas tendo em conta uma pesquisa preliminar que possa vislumbrar de maneira mais acertada como era realmente aquela situação. Eis a grande responsabilidade dos museus, que devem se destacar pelo rigor e documentação das cenografias, de maneira que a todo momento surjam de um estudo aprofundado dos pesquisadores do museu e dos comunicadores<sup>103</sup>.

### 2.4 O nosso protagonista: o público

Nesta dissertação entendemos principalmente o museu como um espaço de experiências onde convergem distintas funções e responsabilidades, entre elas as educativas; por isso centramos a nossa discussão na comunicação, sem excluir a importância da educação nos museus; graças a esta visão do público como protagonista, a comunicação museológica tem um desafio e um compromisso ainda mais interessantes – e, a cada dia, diferentes discussões a serem feitas. Então concordamos com Schärer quando afirma que

<sup>101</sup> VERON e MARTINE Apud ZABALA, Lauro; SILVA Maria de la Paz; VILLASEÑOR, Francisco. **Posibilidades y límites de la comunicación Museográfica**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993

<sup>102</sup> SANTACANA, Joan e SERRAT, Núria. Op. cit., p. 285

<sup>103</sup> Ibid, passim

O museu não é um local de aprendizado, mas primeiramente um espaço de experiência. O que não significa que a inexistência de aprendizado no museu. É só um tipo diferente de aprendizagem que se realiza através da experiência, através de uma ponte de sentimento<sup>104</sup>.

Sabemos que os museus se legitimam através do público. Para as pessoas transmite-se informação através das exposições, e assim sendo, “É unicamente através da presença do visitante que a exposição comunica: nesse sentido, todo visitante faz com que a exposição seja nova e diferente”<sup>105</sup>, ou seja, ele pode dar diversos significados a cada visita a uma exposição gerando diferentes sentidos para a exibição, construindo outros discursos ao redor do exposto.

A participação do público é a razão da existência dos museus, e sem a opinião dos visitantes não vamos conseguir uma comunicação efetiva. É o visitante quem julga - não só pela sua presença, mas também com a omissão, com o silêncio e com a falta de participação - se o museu é realmente um lugar de participação e de interação ou se é simplesmente um “cemitério da cultura”<sup>106</sup> em que são depositados objetos “embalsamados”, supostamente “belos ou notáveis”. Frente a esta situação, Desvallées coloca dois problemas principais entre público e museu, enfatizando a comunicação (nas exposições):

[...] o primeiro problema seria o estudo dos públicos, que nos deixa em total ignorância sobre a relação entre alguém que está assistindo e alguém que está sendo assistido. O segundo problema é o desvio que ameaça os museus quando estes não investigam o seu público, mas tendem a antecipar suas expectativas. A tendência do museu é de se adaptar ao seu público-alvo ao invés de treinar o visitante e educá-lo até que este consiga aprender com o museu sem que o mesmo precise rebaixar o seu nível intelectual<sup>107</sup>.

O primeiro problema proposto pelo autor nos permite refletir sobre o tipo de estudos de público que são feitos, como são abordados e a metodologia a ser utilizada. E o segundo problema tem a ver com a falta de informação que temos sobre o público que visita. Acreditamos que as expectativas do público são umas e não outras, utilizando em muitos casos a intuição ou aquilo que achamos lógico, como se estivéssemos falando para os nossos pares ou o nosso grupo social, excluindo a possibilidade da diferença. Às vezes o pretexto é estar utilizando o “último grito da tecnologia” e com isso pensamos

---

<sup>104</sup> SCHÄRER, Martin. Espectador na exposição. In: **ICOFOM STUDY SERIES- ISS 35**. Museology and Audience. Museologia y El publico de Museos. Calgary, Canadá. June - July 2005. ISS 35, p. 90 [UNIRIO/PPG-PMUS. Projeto de pesquisa Termos e Conceitos da Museologia. Trad. do texto Tamine Gesualdi de Andrade]

<sup>105</sup> Ibid., p. 90

<sup>106</sup> MOLES. Abraham A. **Teoria dos objetos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981, p. 75

<sup>107</sup> DESVALLÉES, André. Quais museus para quais públicos? In: **ICOFOM STUDY SERIES- ISS 35**. Op. Cit., p. 55-60.

que chegaremos a estimular os visitantes. Decarolis<sup>108</sup> comenta que, da mesma maneira que muito poucos não lêem todas as fichas informativas ou contemplam os objetos, nem todos interagem com os elementos da tecnologia. Quer dizer que apesar da tecnologia ser parte da nossa experiência de humanidade, nem sempre funciona como um dispositivo de comunicação. Aqui, depende do público para quem se desenha a exposição. Moraes chama a atenção para o consenso entre as partes implicadas no processo de comunicação e destaca o diálogo como fator estruturador, tanto das narrativas quanto dos dispositivos de exposição:

É necessário fazer com que todo o processo de comunicação seja de diálogo e não um monólogo descompromissado e alheio à realidade do visitante, por isso as linguagens utilizadas tornam-se fundamentais na construção de uma exposição. É preciso que o conjunto expositivo esteja integrado ao contexto no qual o visitante existe enquanto sujeito e observador/interventor da realidade<sup>109</sup>.

Não podemos por isso nos adiantar às expectativas do público e trabalhar sob o conceito de igualdade: temos que lembrar que os indivíduos e as sociedades não funcionam de modo tão simples. É importante destacar que este aspecto envolve pessoas, e que no estudo do ser humano nada pode ser analisado como produto e sim como processo, Geertz explica:

[...] lógica é uma palavra traiçoeira, e em nenhum lugar ela é mais traiçoeira do que na análise da cultura. Quando se lida com formas cheias de significado, é quase insuportável a tentação de ver o relacionamento entre elas como imanente, como se elas consistissem em alguma espécie de afinidade intrínseca (ou desafinidade) que possuem uma relação à outra<sup>110</sup>.

Voltemos à afirmação de Desvallées, que propõe educar o público para entender os conteúdos expostos, com o intuito de manter uma qualidade do conhecimento a ser transmitido, que é um dos objetivos mais importantes a serem alcançados pelos museus. Achamos que esta proposta pode se desenvolver através do diálogo que os museus devem criar com seus visitantes: só dessa maneira é possível cumprir esse propósito. Veron e Lvasseur (apud Schärer)<sup>111</sup> propõem: “se expor é sempre propor, visitar uma exposição é compor, nas duas acepções do termo: combinar e adaptar. Adaptar significa **negociar**”. Forçar os visitantes a entender uma linguagem especializada só levaria a afastá-los; e oferecer uma informação demasiado simples e superficial seria uma contradição do museu, que sendo uma “Instancia de educação e de transmissão de

<sup>108</sup> DECAROLIS, Nelly. Museologia, interpretação e comunicação: O público dos Museus. In: **ICOFOM STUDY SERIES- ISS 35**. Op. Cit., p. 48

<sup>109</sup> MORAES, Julia. Museu e público: uma possível relação de diálogo. Op. Cit., p.1

<sup>110</sup> GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p. 271

<sup>111</sup> SCHARER, Martin. Espectadores na exposição. **ICOFOM STUDY SERIES- ISS 35**. Op. Cit., p 94

conhecimentos críticos sobre os fatos”<sup>112</sup>, não pode cair na armadilha do espetáculo e do consumismo. Desvallées sugere duas propostas a serem desenvolvidas para alcançar o objetivo sem atrair a função educativa do museu:

A primeira proposta: a embalagem, recepção, leitura e condicionamento das exposições têm que ser melhoradas, para que o conteúdo possa ser acessível a todos e assim possibilitar o aprofundamento de conhecimento. A segunda proposta: para que o conteúdo em si não tenha que ser alterado é necessário torná-lo mais acessível para a parte do público considerada “politicamente correta”<sup>113</sup>.

Os museus já percorreram um longo caminho na busca da comunicação com seus públicos e foi através do fortalecimento da educação nos museus que o público tornou-se alvo de estudo, sendo entendido como o centro de atenção e foco para onde se direcionam as exposições. Decarolis comenta:

[...] O público tem assumido o papel de protagonista inegável, deixando de ser um espectador passivo para se converter em um ator relevante e hoje assistimos ao surgimento de um novo campo de investigação: o estudo de públicos e suas condições de aprendizagem através do museu<sup>114</sup>.

Estes estudos já deram alguns resultados que mostram a diferença tanto de públicos quanto das expectativas que eles têm sobre os museus. A autora continua, dizendo que

O museu tem fortalecido seu lado pedagógico, conseqüentemente os visitantes se tornam foco de atenções que levam ao surgimento de um novo campo de pesquisa: *os estudos de público e suas condições de aprendizagem através do museu*. Ocorre, no caso dos museus, mais uma apreciação através da exploração e descobrimento de coisas novas do que um aprendizado. De acordo com Falk & Dierking, o que atrai numa exposição de museu não é sempre o mesmo fator para todos; por exemplo, alguns preferem experiências práticas, enquanto outros preferem a presença de uma explicação humana, fazendo ainda muitas vezes referências ao papel que as tecnologias podem desempenhar com relação à interatividade<sup>115</sup>.

Qual a estratégia para conhecer o que o(s) público(s) deseja(m)? O primeiro passo é reconhecer a diferença, não supor nada, tudo deve ser questionado. É impossível generalizar, isso seria ir pelo caminho incerto, planejaríamos uma exposição sem uma meta a alcançar. Como saber que tipo de meios (mídias) adequados pode -se utilizar para atrair o público? Conhecer o nosso receptor fará com que as exposições sejam realmente comunicativas, fará que o público interprete os conteúdos, que se identifique com a informação, com a experiência em que estão imersos. Devemos

<sup>112</sup> DESVALLÉES, André. Quais museus para quais públicos? In: **ICOFOM STUDY SERIES- ISS 35**. Op. Cit., p. 58

<sup>113</sup> DESVALLÉES, André. Op. Cit., p. 58

<sup>114</sup> DECAROLIS, Nelly. Museologia, interpretação e comunicação: O público dos Museus. Op. Cit., p. 47

<sup>115</sup> Ibid., p. 46-50.

lembrar o que comenta Schärer<sup>116</sup>: “Os visitantes, no entanto, são o maior fator imprevisível em qualquer exposição. Eles percebem as mensagens de maneiras diferentes num contexto de diferentes códigos individuais e sociais.” E este fator imprevisível é evidente quando entendemos o que os objetos simbolizam e representam para as pessoas e que cada indivíduo dá um sentido diferente, que cada um dos visitantes reage segundo o seu imaginário e suas experiências passadas.

Lidar com patrimônio é um jogo de múltiplas faces. É uma cadeia de interpretações que vão se conectando, criando uma teia de relações que vai oferecer um mundo de infinitas possibilidades simbólicas; deste modo chamamos a atenção dos profissionais, para que entendam que fazem parte desta cadeia de sentidos e que esse é o leque de possibilidades que têm e com o qual trabalham. Estudar objetos simbólicos implica posicionar-se do lado da instabilidade, do processo, das mudanças, das rupturas. Geertz explica:

Não se pode percorrer as formas simbólicas como uma espécie de material de análise cultural para descobrir seu conteúdo harmônico, sua taxa de estabilidade ou seu índice de incongruência. Podemos apenas olhar e ver se as formas em questão de fato coexistem, mudam ou interferem umas nas outras de alguma maneira, o que corresponde a provar o açúcar para ver se é doce ou derrubar um vidro para ver se é frágil, e que não corresponde, sem dúvida, a uma investigação sobre a composição química do açúcar ou da estrutura física do vidro. A razão para isso é que o significado não é intrínseco nos objetos, atos, processos e assim por diante que o possuem, mas- como Durkheim, Weber e muitos outros já enfatizaram – lhes é imposto. A explicação de suas propriedades, portanto, deve ser procurada naqueles que fazem essa imposição – os homens que vivem em sociedade<sup>117</sup>.

Existem vários aspectos que marcam a diferença entre grupos sociais, povos e culturas característicos de cada grupo de visitantes de museus. **O tempo e o espaço** são duas variáveis necessárias para estudar o público dos museus e também para estudar a relação do homem com seu patrimônio. Decarolis fala sobre o tempo e o espaço, enfatizando sua característica perceptiva e dinâmica, que funciona como uma variável e não como constante:

Espaço e tempo dominam todos os aspectos da vida das pessoas e a cultura na qual vivem, não como uma percepção passiva, mas como um processo dinâmico em que diferentes elementos se confrontam entre si e são simultaneamente na nossa memória em comparação com outros elementos ausentes nesse lugar<sup>118</sup>.

---

<sup>116</sup> SCHÄRER, Martin. Espectador na exposição. Op. Cit., p. 89

<sup>117</sup> GEERTZ, Clifford. Op. cit., p. 271

<sup>118</sup> “Space and time dominate all aspects of people's life and the culture in which they live, not as a passive perception, but as a dynamic process where different elements face each other and are simultaneously

Os museus dirigem o(s) seu(s) discurso(s) para seres humanos e sobretudo seres sociais - e por isso é essencial entender o tempo desde o qual falam os profissionais de museus e o tempo das pessoas que recebem as narrativas das exposições:

É exatamente no cruzamento entre o tempo e o espaço qualificados que se institui a percepção do patrimônio: pois o que é patrimônio, senão o conjunto acontecimentos que atravessam as coisas do corpo e as coisas do mundo, e aos quais são arbitrariamente imputadas qualidades, para que estas possam ajudar a significar o Real? Imaginar a origem da idéia de patrimônio no cruzamento – ou relação - entre as percepções de tempo e de espaço obriga-nos então a buscar conhecer de que modos e formas a sociedade humana vivencia estas representações: o tempo, fenômeno absoluto do pensamento, visceralmente ligado aos enigmas da origem e da finitude; e o espaço, instância fundamental de reconhecimento do corpo e de articulação dos sentidos, lugar de contatos e deslocamentos, esfera do social<sup>119</sup>.

Assim como o **espaço** é entendido de diferente maneira pelos *designers* da exposição e pelos visitantes, do mesmo modo o **tempo** determina a compreensão das exposições, dele depende grande parte da interpretação da informação. Os *expógrafos* e os visitantes observam a exposição cada um desde a sua perspectiva (tempo e espaço diferentes): o *designer* na posição de intérprete e o público como re-criador do discurso. Ao final das contas é o visitante quem recebe e quem transforma aquela informação em outro discurso, como comenta Cury:

Nós, criadores, produtores, usuários, público, profissionais, participamos do processo da comunicação museológica em diferentes posições, e estas posições são definidas em como fazemos a nós mesmos os assuntos. Para o público é reservado o papel de escritor, pois este participa como criador do discurso museológico. O discurso museológico e expositivo é contextualizado por ele mesmo, ou seja, o público, o qual procura uma razão inferencial começando pelo que lhe é apresentado, e fazendo releituras das tradições de seu olhar contemporâneo<sup>120</sup>.

Em que tempo estão os nossos visitantes? E os profissionais dos museus? As pessoas que fazem as exposições são coetâneas ao público? Que relevância tem ser coetâneo na hora de conceber exposições?

Museus funcionam também como aparelhos ideológicos e são um meio para abordar o patrimônio que quer se legitimar com um objetivo principalmente político. Na sociedade de consumo o patrimônio tem sido utilizado em função do capitalismo e da

---

compared in our memory with other elements absent in that place". DECAROLIS, Nelly In: **ICOFOM STUDY SERIES- ISS 19**. Op. Cit., p. 34

<sup>119</sup> SCHEINER, Tereza. **Imagens do Não-Lugar**: comunicação e os "novos patrimônios". Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura). Orientador: Priscila Kuperman. RJ: ECO/UFRJ, 2004, P. 35

<sup>120</sup> CURY, Marília Xavier. Os assuntos do museu e o público como o assunto. In: **ICOFOM STUDY SERIES- ISS 35**. Op. Cit., p. 115-121

“sociedade do espetáculo”<sup>121</sup>. Por ser o Museu, na sua essência, um meio de comunicação e ter controle da informação, também é um manipulador potencial do tempo. Lobão<sup>122</sup>, falando do livro *The Time and the Other - how anthropology makes its object*, comenta: “Fabian mostra que na matriz da sociedade ocidental, capitalista, o tempo vem sendo manipulado em consonância com a dinâmica das relações de poder”. E o que se pretende com a manipulação de nosso tempo é homogeneizar as sociedades e as instituições que servem ao sistema: os museus, por exemplo, podem ser utilizados como palcos magníficos para a alienação da sociedade, como explica Canclini:

Se o patrimônio é interpretado como repertório fixo de tradições, condensadas em objetos, ele precisa de um palco depósito que o contenha e o projeta, um palco vitrine para exibi-lo. O Museu é a sede cerimonial do patrimônio, o lugar em que é guardado e celebrado, onde se reproduz o regime semiótico com que os grupos hegemônicos o organizaram. Entrar em um museu não é simplesmente adentrar um edifício e olhar obras, mas também penetrar em um sistema ritualizado de ação social<sup>123</sup>.

Nilson Moraes concorda, afirmando que

A sociedade, ou melhor, os grupos hegemônicos, não gostam ou precisam de diferenças, na verdade, eles não as aceitam. Para eles, diferença é uma ameaça permanente, ela é apenas tolerada socialmente e discursivamente<sup>124</sup>.

Mas os museus são também instrumentos subversivos e resistentes onde pode se apresentar a diferença como uma qualidade e como vantagem para desenvolver projetos expositivos com poder de comunicação, oferecendo a possibilidade de conhecer outras culturas. Shah acredita que

É através da ajuda proporcionada pelo ambiente do museu que as pessoas conseguem entender melhor umas às outras e às culturas, construindo um caminho onde seja gerada uma atmosfera de tolerância e aceitação mútua. O museu oferece a todos oportunidades de aprender sobre outras culturas e sociedades e também sobre a história<sup>125</sup>.

Para que exista uma comunicação entre o museu e seus visitantes é essencial compartilhar informação, trocar experiências – como comenta Decarolis:

---

<sup>121</sup> DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997

<sup>122</sup>FABIAN, Johannes. *The Time and the Other: how anthropology makes its object*. 2. ed. New York: Columbia University Press, 2002. Resenha de: LOBÃO, Ronaldo. **Cadernos de Campo** – revista dos alunos de pós-graduação em antropologia social da USP, São Paulo. n. 13, 2005, p. 190

<sup>123</sup> CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4.ed. São Paulo: EDUSP, 2003, p. 169

<sup>124</sup> MORAES, Nilson Alves de. Conversando com e sobre Bordieu: Museu e poder simbólico. **Revista Eletrônica Jovem Museologia: estudos sobre museus, museologia e patrimônio**, v. 1, n. 1, jan 2006. Disponível em: <<http://www.unirio.br/jovemmuseologia/>>. Acesso em: 7 fev.2008

<sup>125</sup> SHAH, Anita. Museus e Audiência. In: **ICOFOM STUDY SERIES- ISS 35**. Op. cit., p. 102-103.

O resultado do intercâmbio de significações, produto da unicidade da sua experiência em uma comunicação baseada num mundo imaginário “re-construído” por cada indivíduo, marcará uma e outra vez o importante rol que o público de museus desempenha no conhecimento, a interpretação, a valoração, a preservação e a transmissão do patrimônio material e imaterial da humanidade<sup>126</sup>.

Precisa-se de um entendimento das partes envolvidas na produção de comunicação, é um jogo de mão dupla onde devemos ser coetâneos para compreender o que o público quer ver sem cair na superficialidade. O antropólogo Fabian<sup>127</sup> enfatiza o tempo coetâneo<sup>128</sup>, ressaltando que a coetaneidade é onde se efetiva o entendimento: “a comunicação se dá em última instância no tempo compartilhado, quando os indivíduos são coetâneos”. Esta seria uma das premissas que ele chama de *tempo intersubjetivo*. Somos contemporâneos porque temos um tempo em comum, vemos os avanços tecnológicos, os desastres ecológicos, a desigualdade social, no entanto, somos coetâneos quando compartilhamos códigos sociais.

Cabe recordar que para iniciar um diálogo frutífero e que gere resultados com relação à comunicação dos museus com seus públicos é essencial assumir o tempo dos outros para interagir realmente. Para isto é importante reconhecer que a diferença é uma característica que permeia os estudos etnográficos. Campos e Sanz consideram que

A diferença é no encontro e na interlocução com “o outro”, um objeto imperativo de atenção e observação em qualquer contexto social, ou seja, deve estar sempre presente o respeito à alteridade. A diferença é um componente constante da “regra de ouro” da etnografia: continuamente tornar o estranho familiar e, de novo, tornar o familiar estranho<sup>129</sup>.

Apenas compartilhando o tempo e aceitando a diferença, as vivências das pessoas poderemos fazer exposições participativas, democráticas e inclusivas. Não podemos continuar “negando ao Outro o direito de ser coetâneo, ou coevo”<sup>130</sup>. A interação comunicativa do Museu só é possível na compatibilidade, na coexistência do tempo do Museu com o público. Concordamos com Moraes, ao considerar que,

Como instância mediadora, o Museu deve promover a comunicação, sempre numa ‘*via de mão dupla*’, entre o público e o seu discurso, expresso através das linguagens utilizadas na exposição, em função dos

---

<sup>126</sup> DECAROLIS, Nelly. *Museologia, interpretação e comunicação: O público dos Museus*. Op. cit. p. 50

<sup>127</sup> FABIAN, Johannes. **Time and the Other**. How anthropology makes its object. New York: Columbia university press, 1983, p. 31

<sup>128</sup> Ser coetâneo é diferente de ser contemporâneo. O primeiro é o tempo compartilhado através de experiências, memórias, costumes, o segundo é o tempo em comum.

<sup>129</sup> CAMPOS, Marcio e SANS, Jaqueline. **Antropologia educacional**. Universidade federal do espírito Santo. Núcleo de educação aberta e à distancia. Vitória, ES: Núcleo de Educação Aberta e à Distância - UFES (ne@ad). 2004. Pág. 4

<sup>130</sup> Ibid., p. 31

seus acervos. No entanto, para que o processo de comunicação se efetue de fato, é necessária a coexistência de algum elemento reconhecível entre Museu e público. E, além de expressar-se de forma compreensível ao público, o Museu também deve incentivar a sua participação expressiva, permitindo o diálogo necessário para a construção do museu como espaço social interativo, potência de reflexão e dinâmica social<sup>131</sup>.

Os museus são instituições que detêm bens patrimoniais e que conseqüentemente são possuidores de bens simbólicos que, para serem entendidos, necessitam do entendimento dos códigos que os envolvem. Citemos Bourdieu<sup>132</sup>, para quem “Os bens culturais, enquanto bens simbólicos, só podem ser apreendidos e possuídos como tais por aqueles que detêm o código que permite decifrá-los”. E aqui voltamos a perguntar: se existem códigos sociais que determinam o entendimento das exposições, e estes bens - como diz Bourdieu<sup>133</sup> - são um legado que pertence realmente aos que detêm os meios, neste caso, como os profissionais de museus e as entidades políticas com eles envolvidas na configuração dos discursos a serem apresentados poderão conseguir que esses públicos consigam se apropriar dos códigos, para serem também partícipes da produção das narrativas expositivas?

O autor continua, explicando que no que se refere às ações pedagógicas que operam na formação social, tanto a instituição familiar quanto a escola exercem e colaboram harmoniosamente na transmissão de um patrimônio cultural concebido como uma propriedade indivisa do conjunto da “sociedade”<sup>134</sup>. Quer dizer que a mudança desta estrutura reprodutiva não afeta os museus? Se esta estrutura está determinada hierarquicamente pelo capital econômico e pelo poder, como poderemos então nos aproximar do público que se encontra na base desta ordem social? Cabe destacar que os museus já superaram muitas barreiras e na atualidade existe uma relação mais próxima entre museus e sociedade. Podemos dizer que o fato dos museus se atualizarem rapidamente e serem adaptáveis ao longo da história às diferentes mudanças de paradigmas fornece grandes vantagens na hora de acolher o público. Os estudos de visitação têm comprovado uma necessidade de os museus serem acessíveis a diferentes públicos, tema este que vem sendo discutido pela Museologia pelo menos desde os anos 1970, com base nas idéias de Bourdieu - como lembra Moraes:

Bourdieu demonstra que, para freqüentar o museu deve-se dispor de um conjunto de sistemas simbólicos, linguagens e capacidade de

<sup>131</sup> MORAES, Julia. Museu e público: uma possível relação de diálogo. Op. cit., p, 2

<sup>132</sup> BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 297

<sup>133</sup> Idem, ibidem, Loc. Cit.

<sup>134</sup> Idem, ibidem. Loc. Cit.

apropriação informacional que fazem necessária ao entendimento do museu e das relações simbólicas que ele mobiliza<sup>135</sup>.

Lembremos ainda a questão proposta por Bourdieu e que mais uma vez nos faz pensar nas dificuldades que não são responsabilidade direta dos museus, são conjunturas sociais externas nas quais os museus estão envolvidos, mas que afetam diretamente a visitação e também a compreensão e apreensão das informações apresentadas através das exposições. O autor nos coloca em uma situação desconfortável, ao afirmar que

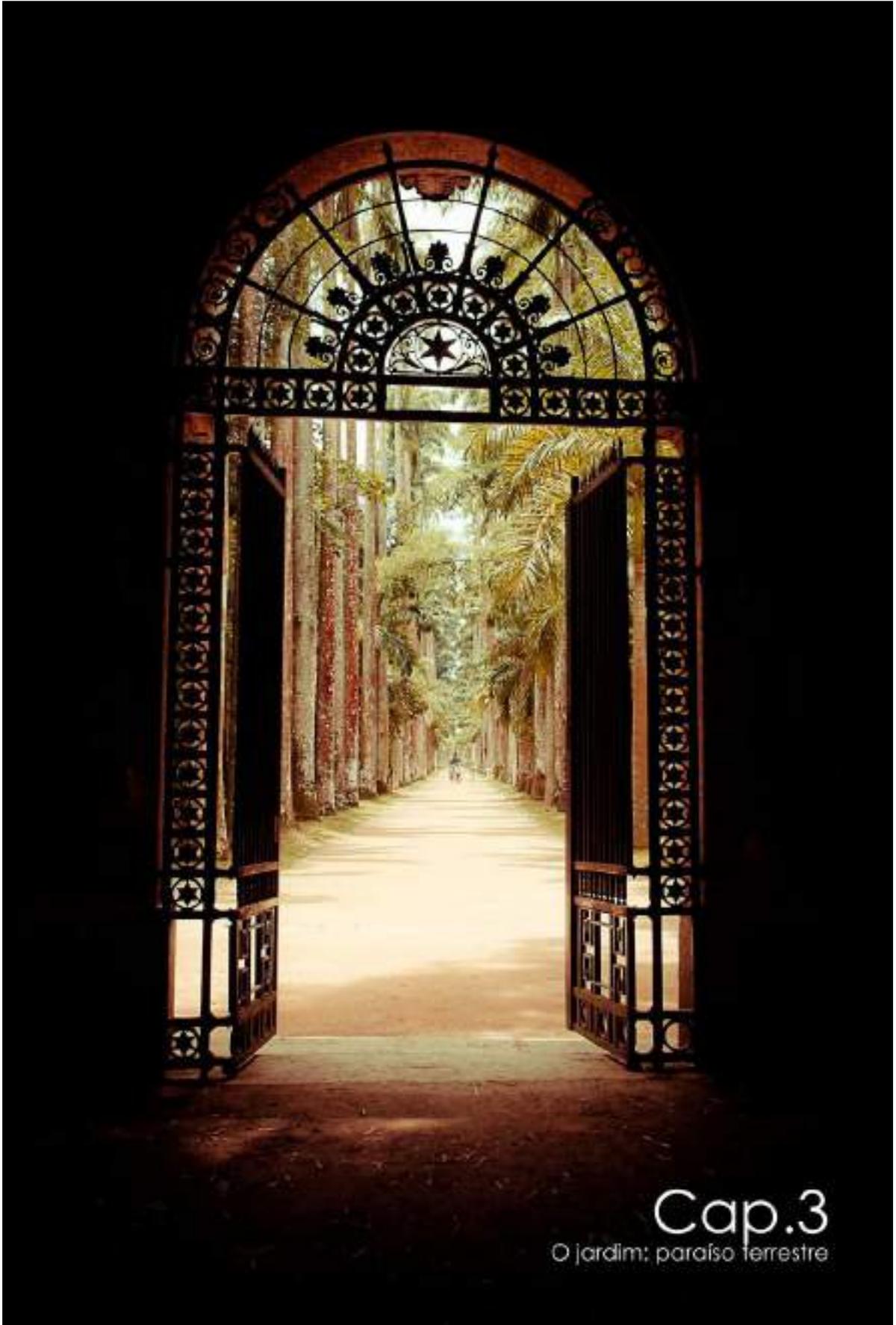
Como o rendimento da comunicação pedagógica, responsável pela transmissão do código das obras de cultura erudita, é função da competência cultural que o receptor deve à educação familiar, o êxito da transmissão vai depender do grau de proximidade do código familiar junto à cultura erudita que a escola transmite e dos modelos lingüísticos e culturais segundo os quais se efetua tal transmissão<sup>136</sup>.

Frente a esta estrutura que se repete durante gerações e que é difícil de romper, como pode o museu contribuir para que, como diz Bourdieu, o capital cultural volte para o capital cultural? Esta tarefa não é nada simples de realizar, embora acreditemos no poder sugestivo, sedutor e provocador dos museus, potencial que nem todas as instituições produtoras de cultura têm a sua disposição.

---

<sup>135</sup> MORAES, Nilson Alves de. Op. cit., p. 10, 11

<sup>136</sup> BOURDIEU, Pierre. Op. Cit., p. 304



## Cap.3

O jardim: paraíso terrestre

### 3. O JARDIM: PARAISO TERRESTRE

Os jardins botânicos são uma clara representação da ligação homem x natureza e do forte desejo do homem de retornar a sua origem, reconciliar-se com a sua base existencial e participar intensamente da paisagem, já não como quem decide a sorte do mundo, mas como parte integral da mesma. Os jardins, desde tempos imemoriais, foram relacionados a beleza, prazer e fecundidade. Na busca incessante pela perfeição e pelo equilíbrio harmonioso entre homem e natureza, as diferentes culturas ao longo do tempo idealizaram o mito do paraíso e tentaram imitar o jardim do Éden<sup>1</sup>. Já as antigas civilizações deram uma conotação mágica aos jardins, e a mitologia em diversas culturas utilizou o jardim como símbolo do paraíso. Fariello comenta:

Os jardins representam um vínculo que o homem cria para conciliar-se com o mundo exterior; e esta função é tão espontânea e está tão profundamente enraizada que pode-se dizer que não existe civilização alguma que não tenha expressado, ainda que de forma rudimentar, esta básica inspiração... O jardim, na sua origem, tem um significado mágico e religioso e quase todas as religiões antigas tiveram seu próprio jardim mítico: O Éden dos israelitas, o Eridu dos assírios o Ida-Varsha dos hindus ou o bosque sagrado dos primeiros itálicos. Nestas civilizações primitivas o jardim quase sempre está associado à idéia de paraíso<sup>2</sup>.

Desde os reinos da Mesopotâmia, onde jardins eram oferecidos como oferenda aos deuses, passando pela Idade Média e o Renascimento até os jardins românticos ingleses, as mudanças culturais foram se refletindo na paisagem e em todos os espaços construídos - neste caso, nos *hortos* e jardins botânicos.

Com o transcurso dos séculos algumas características dos jardins continuam intactas. A dicotomia natureza x artifício foi recorrente na sua configuração, sendo os opostos atraídos a cada momento e articulados em um jogo harmônico, onde a produção de sensações relacionadas com prazer e misticismo aparece no percurso destes espaços. O homem, através da composição rítmica entre natureza e arquitetura, tenta se

---

<sup>1</sup> VAN ZUYLEN, Gabrielle. **Tous les jardins du monde**. França : Gallimard, 1994. p 11

<sup>2</sup> “Los jardines representan un vínculo que el hombre crea para conciliarse con el mundo exterior; y esta función es tan espontánea y está tan profundamente enraizada que puede decirse que no existe civilización alguna que no haya expresado, aunque sea en forma rudimentaria, esta elemental aspiración... El jardín, en su origen, tiene un significado mágico y religioso, y casi todas las religiones antiguas han tenido su propio jardín mítico: El Edén de los israelitas, el Eridu de los asirios, el Ida-Varsha de los hindúes o el bosque sagrado de los primeros itálicos. En estas civilizaciones primitivas, el jardín casi siempre lleva asociada la idea del Paraíso”. FARIELLO, Francesco. **La arquitectura de los jardines**. De la antigüedad al siglo XX. Tradução Jorge Sainz. Barcelona: Editorial Reverte, 2004. p. 9

apropriar da natureza e controlar os seus caprichos, modificando-a e fazendo uso de elementos vegetais na procura de valorização da arquitetura:

Uma característica do jardim, em todas as épocas e em todos os lugares, é sua oscilação perpétua entre natureza e artifício, entre disciplina arquitetônica e liberdade pictórica, entre estrutura e sensação. Estas oscilações se devem à atração predominante de um e outro princípio e refletem as diferenças de gosto e de concepção nas distintas épocas; embora às vezes pareçam bruscas e contraponham uma época a outra, sempre desvelam signos imperceptíveis de transição que deixam patente um contínuo processo de evolução<sup>3</sup>.

Os prédios, monumentos e formas arquitetônicas pouco mutáveis com o tempo, estáticas apesar das inclemências do tempo e do clima, refletem a ilusão humana de congelar o tempo, subverter o finito e transformá-lo em eterno. Paisagem e território construído podem assim ser apreendidos como vestígios da sociedade na procura da eternidade, enquanto a natureza, por seu lado, cresce aleatória, casual, na direção que o espaço lhe permite, até mesmo lutando pelo espaço que lhe corresponde. A dicotomia entre natureza e artifício indica ao mesmo tempo uma relação de complementaridade que revela uma composição harmônica, especialmente nos jardins. A arquitetura seria, assim, o estável, enquanto a natureza seria o instável. Os ciclos naturais, os fenômenos climáticos fazem com que não possamos prever nem controlar a natureza, mesmo subjugando-a ou sugerindo o seu destino. Aí apareceria de modo inequívoco o paradoxo entre instabilidade e estabilidade, natureza x artifício, uma relação de tensão que o homem consegue articular nos jardins botânicos:

No jardim, somente os edifícios e os elementos de pedra são imutáveis; também a ordenação planimétrica e a configuração do terreno são relativamente estáveis. A vegetação, pelo contrário, está sujeita tanto ao crescimento quanto às mudanças sazonais, de modo tal que a forma fixada e desejada nem sempre resulta evidente, e a aparente consistência é fortuita e oferece uma referência bastante incerta da vontade do artista<sup>4</sup>.

Se o homem procura o paraíso do Éden, espaço cheio de prazer, fruição, é porque precisa modificá-lo para viver nele? Por que o homem precisa intervir na natureza para sentir-se aconchegado?

---

<sup>3</sup> “Una característica del jardín, en todas las épocas y en todos los lugares, es su oscilación perpetua entre la naturaleza y el artifício, entre la disciplina arquitectónica y la libertad pictórica, entre la estructura y la sensación. Tales oscilaciones son debidas a la atracción predominante de uno u otro principio, y reflejan las diferencias de gusto y de concepción en las distintas épocas; aunque a veces resultan bruscas y parecen contraponer una época a otra, siempre revelan signos imperceptibles de transición que dejan patente un continuo proceso de evolución”. FARIELLO, Francesco. **La arquitectura de los jardines**. Op. Cit., p. 10.

<sup>4</sup> “En el jardín, solamente los edificios y los elementos de piedra son inmutables; también la ordenación planimétrica y la configuración del terreno son relativamente estables. La vegetación, por el contrario, está sujeta tanto al crecimiento como a los cambios estacionales, por lo cual la forma fijada y deseada no siempre resulta evidente, y la aparente consistencia es fortuita y ofrece una referencia bastante incierta de la voluntad del artista”. *ibid.*, Op. Cit., p. 14

O grande medo do ser humano é a morte - mas o homem teme também o esquecimento, que pode ser uma forma de 'morte' dos sentidos. O esquecimento do que cada indivíduo foi e do que fez, da sua cultura, da sua língua, dos seus costumes e tradições. É uma angústia da qual padece o ser humano: a negação ao inevitável. Como diz Scheiner<sup>5</sup>: ...”Em que se fundamenta a idéia de Patrimônio? Na incessante busca humana da permanência – senão no Ser, pelo menos através das coisas do mundo”. A vontade de eternidade faz com que, de uma forma ou de outra, o homem procure diferentes alternativas para perdurar pelos séculos: a auto-preservação, para conservar-se intacto no tempo; e a auto-perpetuação, para sobreviver na eternidade<sup>6</sup>. Como o ser humano consegue se perpetuar? Por meio do material, da transformação da matéria para sua produção cultural, na construção de seu entorno, modificando seu “lugar” e, evidentemente, através da linguagem, ferramenta essencial para transmitir a memória dos povos.

A construção simbólica do homem sobre o território é o que faz a diferença, é o que o identifica: não é por acaso que o jeito dos povos tem a ver com o território. **O homem toma do seu território características visíveis e perceptíveis, se apropria dessas características para fazer analogias com as características físicas e psicológicas de cada grupo social.** Canclini<sup>7</sup> refere-se assim ao fato: “Quando se ocupa um território, o primeiro ato é apropriar-se de suas terras, frutos, minerais e, é claro, dos corpos de sua gente, ou ao menos do produto de sua força de trabalho”.

Além da dimensão simbólica relacionada com misticismo e religiosidade, os jardins apresentam na Atualidade múltiplas faces em diversos níveis, que vão desde a simplicidade do desfrute sensorial, relacionada com a afetividade, até a procura de conhecimento científico e de experiências cognitivas. Rocha<sup>8</sup> comenta que o jardim, como lugar de prazer, “(...) Remete não somente à contemplação das diferentes paisagens como atividade de produção de sentido, mas também a outras ações individuais e coletivas que têm a função de produzir um estado de prazer estético, sensorial e cognitivo”.

---

<sup>5</sup> SCHEINER, Tereza. **Imagens do Não - Lugar**: comunicação e os novos patrimônios. 2004. 294f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. RJ: ECO/UFRJ, Rio de Janeiro, 2004 . P. 33

<sup>6</sup> O sociólogo William Sumner (1840 - 1910) falava de quatro grandes grupos relativos à necessidade do homem de explicar a evolução: 1. Autopreservação, 2. Auto-perpetuação, 3. Auto-satisfação, 4. Social e religiosa.

<sup>7</sup> CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2003. P. 190

<sup>8</sup> ROCHA, Luisa Maria. A musealidade do arboreto. In: **Revista Musas** (IPHAN), v.5, p. 113, 2009.

Desde a perspectiva da Museologia identificamos, além da coleção de espécimes vivos, uma dimensão comunicacional que seria a do **arboreto entendido como uma exposição**, tal como comentou Rocha:

A dimensão museológica do acervo vivo do Jardim pode ser identificada não somente sob o prisma de uma coleção, mas também como um espaço comunicacional de exposição (*arboreto*), no qual se apresentam objetos (plantas), recursos informacionais (placas de identificação e interpretação), sinalização e áreas de circulação (aléias), de acordo com critérios de organização e classificação do conhecimento histórico-científico<sup>9</sup>.

Chamamos a atenção para o fato de se conceber os jardins desde diferentes olhares e não só desde uma perspectiva simplista ou extremamente cientificista: se pararmos para pensar, a natureza convida a ser explorada como um mundo de sonhos, lembranças, ou como obra pictórica - dependendo das experiências de cada indivíduo. Nos jardins, a beleza da natureza, sua magnificência e poderio são articulados para provocar uma sedução que se desdobra ante nós e invade nossos sentidos, vantagem esta que permite uma compreensão imediata daquilo que se apresenta e que não precisa de intermediários para que nos sintamos identificados. A diferença dos jardins botânicos em relação a outros museus tradicionais ortodoxos, sejam estes de ciências, história, tecnologia ou arte, é a facilidade de apropriação que do espaço público se faz. Embora a natureza guarde mistérios que o homem não consegue descobrir, ele sempre vai se maravilhar com a imponência das diversas paisagens e infinitas variedades de espécimes vegetais e animais que reinam sobre o planeta. Assim também Fariello entende os jardins:

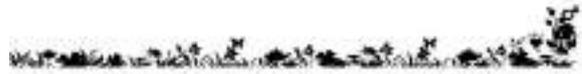
Os jardins expressam uma forma artística acessível a todos e de uma compreensão praticamente imediata. Enquanto, de fato, uma pintura, aliás, uma composição poética ou literária não pode se entender sem uma preparação adequada, pode se dizer que não existe espírito nenhum, nem o mais inculto que não perceba, ainda que de um modo confuso, a beleza de um jardim<sup>10</sup>.

Não pretendemos ficar só com nossa dimensão Museológica e de *Design*, ainda que sejam bem-vindos os diversos olhares que podem agregar-se a esta reflexão e que enriquecem nossa discussão. Por conseguinte, concordamos com outras perspectivas que relacionam os jardins com obras pictóricas ou com a harmonia musical, com a

---

<sup>9</sup> ROCHA, Luisa. A musealidade do arboreto. Op. Cit., Loc. Cit.

<sup>10</sup> “Los jardines expresan una forma artística accesible a todos y de una comprensión prácticamente inmediata. Mientras que, de hecho, una pintura y, aún más, una composición poética o literaria no pueden entenderse sin una preparación adecuada, puede decirse que no existe espíritu alguno, ni siquiera el más rudamente inculto, que no capte, aunque sea de un modo confuso, la belleza de un jardín” FARIELLO, Francesco. **La arquitectura de los jardines**. Op. Cit., p. 11



arquitetura e até mesmo com o mundo dos sonhos de Freud. Compartilhamos, portanto, a visão de Fariello:

O jardim no seu sentido autentico é uma composição estética que em varias formas e graus pode assumir o valor de uma obra de arte. Independente das variações de seu aspecto, que são devidas ao ambiente físico, à função específica e os gostos de cada época, na arte do jardim se repetem como nas outras artes, alguns princípios compositivos e ordenação que apresentam uma analogia estreita porque tem sua origem e fundamento nessas leis misteriosas do universo que se revelam na harmonia das relações musicais e em determinadas combinações de formas, de espaços e de cores<sup>11</sup>.

Dispomo-nos, assim, a percorrer as distintas mudanças de paisagem relacionadas com os jardins públicos, hortos e jardins botânicos e que aconteceram durante séculos, articulando-as com a configuração espacial do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, tendo em conta que a paisagem deste jardim mudou ao longo de 200 anos e apresenta características de diferentes estilos, todos reunidos num mesmo espaço, composto de forma particular e contendo fragmentos das diferentes mudanças sofridas não só no horto de Dom João VI, mas também das mudanças ocorridas na cidade do Rio de Janeiro.

Baseados nesses estudos, pretendemos apresentar as mudanças de concepção espacial e estética dos jardins desde a Antiguidade até hoje. A nossa finalidade, ao mostrar esta evolução, é enfatizar como algumas características são recorrentes em espaços e tempos diferentes, destacando aquelas que encontramos no JBRJ.

### **3.1 Jardins, suas características e transformações: da Antiga Mesopotâmia ao Século XXI**

Na Antigüidade, na Mesopotâmia e no Egito, a configuração do espaço dos jardins e seu uso eram básicos e simples. O objetivo era fornecer alimento para a população de maneira auto-suficiente, sendo a terra cultivada em uma área protegida por muros que impediam a entrada da areia do deserto e organizada em canteiros retangulares, com árvores dispostas em um curso regular, configuração que durante muito tempo continuou sendo utilizada. Já nos templos de Nimrud, cidade antiga do Império Sírio, localizada perto do rio Tigre, norte de Iraque e fundada pelo rei Salmanasar no século XIII a. C, os

---

<sup>11</sup> “El jardín, en su sentido auténtico, es una composición estética que en formas y grados varios puede asumir el valor de una obra de arte. Con independencia de las variaciones de su aspecto- que son debidas al ambiente físico, a la función específica y al gusto de cada época-, en el arte del jardín se repiten, como en otras artes, ciertos principios compositivos y de ordenación que presentan una estrecha analogía porque tienen su origen y su fundamento en esas leyes misteriosas del universo que se revelan en la armonía de las relaciones musicales y en determinadas combinaciones de formas, espacios y colores”. FARIELLO, Francesco. **La arquitectura de los jardines**. Op. Cit., p. 9,10

jardins públicos incluíam no seu repertório espécies próprias do lugar, que se somavam às espécies trazidas como resultado das campanhas militares e que, junto com as nativas, foram adaptadas ao ambiente<sup>12</sup>. Lembremos que a domesticação de espécies e a sua introdução em diferentes ecossistemas data do Neolítico, tal como a ciência comprovou. A importação de diferentes espécies botânicas em forma de semente ou de árvores enriqueceu o repertório botânico no Egito<sup>13</sup>.

Cabe lembrar que uma das maravilhas da Antigüidade foram os jardins suspensos de Babilônia, por sua magnificência e sua beleza com seus terraços cobertos de plantas<sup>14</sup>. Embora tenhamos o depoimento de Estrabão sobre o traçado do jardim, considerado o mais monumental da história da Antigüidade, podemos deduzir superficialmente algumas características de configuração do espaço, principalmente de



Fig. 1 Jardins suspensos da Babilônia- recriação artística

terraços escalonados suportados por abóbadas adornadas com árvores plantadas em correspondência com os pilares. O último terraço, por ter a maior superfície, permitia a mistura entre vegetação e escultura, dando a aparência de um jardim gigante<sup>15</sup>.

Mas foram os gregos que deram um sentido sacro aos jardins:

Eles criaram a noção de bosque sagrado, lugar natural abençoado e amado pelos deuses e pelas virgens e sempre agradável e frutífero - antítese do conceito de exploração agrícola da natureza. Na Grécia antiga se cultivaram ervas e trigo para fazer o pão, mas as flores cresciam em homenagem aos deuses. Os jardins naturais abundam na mitologia grega, espaços como o jardim das Hespérides ou das filhas de Atlas, vigiado pelas maçãs de ouro de Hera, os rosais do rei Midas, representam o ideal de *amoenus locus*<sup>16</sup>, um lugar mágico, separado do

<sup>12</sup> VAN ZUYLEN, Gabrielle. *Tous les jardins du monde*. Op. Cit., p. 14

<sup>13</sup> Ibid., passim

<sup>14</sup> Ibid., p 13

<sup>15</sup> FARIELLO, Francesco. *La arquitectura de los jardines*. Op. Cit., p. 17

<sup>16</sup> *Locus amoenus* (do latim, significando "lugar de prazer") é um termo literário que geralmente se refere a um lugar idealizado, de segurança ou de conforto. Um *locus amoenus* é usualmente um terreno belo, sombreado, de bosque aberto, as vezes com conotações do Éden.

resto da natureza, uma atmosfera onde reina um espírito especial - o **genius loci**<sup>17</sup> «<sup>18</sup>.

As árvores estiveram presentes perto dos ginásios, lugares de reunião como a academia de Platão; lembremos que os gregos foram especialistas na construção de paisagens, misturando templos com natureza e teatros com a paisagem ao redor, que oferecia a cenografia para as obras a serem representadas. As árvores, divinizando o entorno, formavam parte do planejamento dos espaços de reunião<sup>19</sup>. Mas foi com as conquistas de Alexandre que os jardins persas e orientais tiveram repercussão na cultura grega - que assim começaram se adornar com grandes fontes e cavernas; e passaram a fazer parte da configuração das cidades como parques públicos. Os espécimes utilizados na paisagem destes jardins de luxo foram as rosas, lírios, violetas e também frutas<sup>20</sup>.

Para a civilização romana o jardim também foi relacionado com a dimensão religiosa e, como entre os gregos, com o pensamento filosófico e literário, sendo percebido como espaço de diversas experiências. Fariello comenta:

O simbolismo religioso, o pensamento filosófico e literário, as artes plásticas e a arquitetura contribuem conjuntamente para a criação do jardim romano. O jardim expressa demandas que respondem a múltiplas funções e sensações: pode representar um lugar sagrado que perpetua antigas crenças. Pode ser um espaço de estância ao serviço da casa ou de um elemento que amplia e estende a mansão para o exterior<sup>21</sup>.

Os romanos foram influenciados pela arte do jardim helenístico - ao qual acrescentariam mais átrios e um amplo peristilo, em busca de efeitos cenográficos<sup>22</sup>. Utilizaram também como base os jardins do Oriente, especialmente os jardins egípcios e persas, não com o intuito de imitar, mas para conservar o refinamento e simplicidade que viriam a caracterizar o jardim da Europa. A configuração destes jardins era basicamente dividida em figuras geométricas regulares seguindo um eixo simétrico, portanto os percursos eram retilíneos, adornados por estátuas, assentos, vasos e com a presença do elemento água em tanques, lagos e fontes. Nesses jardins as plantas tinham uma função ornamental, constituindo um conjunto essencialmente estético.

<sup>17</sup> Na mitologia romana um **genius loci** é o espírito protetor de um lugar, com freqüência representado como uma serpente.

<sup>18</sup> VAN ZUYLEN, Gabrielle. **Tous les jardins du monde**. Op. Cit., p 16

<sup>19</sup> Ibidem., passim

<sup>20</sup> Ibidem., p 18

<sup>21</sup> "El simbolismo religioso, el pensamiento filosófico y literario, las artes plásticas y la arquitectura contribuyen conjuntamente a la creación del jardín romano. Y el jardín expresa demandas que responden a múltiples funciones y sensaciones: puede representar un lugar sagrado que perpetúa antiguas creencias; puede ser un espacio de estancia al servicio de la casa o un elemento que amplia y extiende la mansión hacia el exterior". FARIELLO, Francesco. **La arquitectura de los jardines**. Op. Cit., p. 38

<sup>22</sup> Idem, ibidem., p. 23

Foram ainda os romanos que propuseram uma configuração de jardim que defenderia a agricultura, afastando a idéia de ornamentação e propondo uma configuração simples e rural, posteriormente reconhecida como *hortos urbanos*. Os conhecimentos em agricultura e horticultura no século I a.C. levaram ao desenvolvimento de vilas com jardins, que “mantiveram os conhecimentos da Antiguidade e depois seriam a fonte de inspiração e um modelo para os humanistas do Renascimento”<sup>23</sup>. Jardins que misturavam o simbólico com o decorativo – como o ***opus topiarium***<sup>24</sup>, invenção do romano Plínio, o velho. “Esta arte consistia em dar forma regular e decorativa, ou algumas vezes formas inimagináveis, mediante cortes, a algumas plantas e arbustos de folhagem miúda e perene (...)”<sup>25</sup>. Esta técnica específica reduzia o volume dos elementos vegetais a formas controladas, arte conhecida pelos romanos como *topiaria*.

Mas para os romanos, a principal função do jardim foi tornar realidade a ligação entre arquitetura e natureza, através de elementos que pudessem harmonizar-se com as linhas dos edifícios para prolongá-las até o exterior, produzindo ritmo entre formas vegetais e artificiais e conduzindo progressivamente a visão “(...) do pórtico ao bosque, do terraço à colina... tendo assim a composição de paisagem inteira”<sup>26</sup>.

A influência do jardim Islâmico sobre o jardim europeu data do começo do século VIII, com a expansão geográfica dos árabes para a Europa. Assim também os jardins sofreram mudanças e influências, refletidas especialmente na Espanha, onde a invasão moura marcou definitivamente o estilo arquitetônico - e com ele os jardins<sup>27</sup>. Os jardins islâmicos têm um traçado particular e fortemente simbólico: o espaço é dividido em quatro partes, relacionadas intimamente com os quatro elementos sagrados - fogo, ar, terra e água. Esta configuração representa o equilíbrio, a unidade e a ordem, um espaço onde se privilegiava a água através de fontes centrais que irrigavam os canteiros retangulares. Esquema de rigorosa geometria, rodeado de muralhas com plantaço de baixa altura<sup>28</sup>.

---

<sup>23</sup> VAN ZUYLEN, Gabrielle. **Tous les jardins du monde**. Op. Cit., P 19

<sup>24</sup> Alguns desses trabalhos tinham como nomes *viridia tonsa* ou *nemora tonsilia* e não se limitavam a obter da matéria vegetal tão só formas geométricas – como muralhas ou prismas, esferas, pirâmides ou cones - senão que com freqüência eram obra de verdadeiros artistas e representavam habilmente as partes mais enfeitadas e mais visíveis do jardim.

<sup>25</sup> FARIELLO, Francesco. **La arquitectura de los jardines**. Op. Cit., p. 42

<sup>26</sup> *Ibidem.*, p. 39

<sup>27</sup> VAN ZUYLEN, Gabrielle. Op. Cit., P 23

<sup>28</sup> *Ibidem.*, p 25



Fig 2 Jardins de La Alhambra – foto T. Scheiner, 2001

La Alhambra é um dos exemplos maravilhosos da criação árabe de jardins na Espanha, lugar nomeado Patrimônio da Humanidade e que representa, por sua configuração, o verdadeiro paraíso. Fariello descreve:

O conjunto se apresenta como um conglomerado de edifícios, de obras de fortificação e de jardins, todos eles sabiamente dispostos e admiravelmente fundidos numa pitoresca composição envolvida por uma vegetação densa que cobre todas as ladeiras da colina. Os jardins formam uma espécie de tecido conjuntivo dentro do qual se desdobram edifícios e construções de fábrica em perfeita harmonia com a orografia do terreno e com as exigências residenciais e defensivas<sup>29</sup>.

Estes lugares são vestígios não só da convivência entre a cultura árabe e a cultura ocidental, mas também representam a profunda e inesquecível influência dos jardins árabes, que até nós chegaram. Culturas que, apesar de espacial e temporalmente distantes, assim como árabes, gregos, romanos, apresentam nos seus jardins características em comum - como a água, principal elemento, em consonância com árvores de frutos e flores. Os diferentes povos mostram sua sensibilidade na hora de modificar seu território, na procura de uma harmonia entre homem e natureza.

---

<sup>29</sup> “El conjunto se presenta como un conglomerado de edificios, de obras de fortificación y de jardines, todos ellos sabiamente dispuestos y admirablemente fundidos en una pitoresca composición, envuelta por una vegetación densa que cubre todas las laderas de la colina. Los jardines forman una especie de tejido conjuntivo dentro del cual se despliegan edificios y construcciones de fábrica en perfecta armonía con la orografía del terreno y con las exigencias residenciales y defensivas”. FARIELLO, Francesco. Op. Cit., p. 50.

Embora a questão estética seja predominante nestes jardins árabes, o conhecimento que tinha o povo islâmico sobre botânica foi depois aproveitado pela Europa medieval, que deles se utilizou e se apropriou para criar seus jardins. Van Zuylen comenta:

Os árabes haviam traduzido e piedosamente conservado o patrimônio científico da antiguidade. Da mesma maneira, Haroun-al-Rachid e seus sucessores importaram da Ásia e da África plantas e sementes. Apesar da hostilidade entre muçulmanos e cristãos, esta tradição espalhou-se progressivamente pela Europa Medieval que, como os muçulmanos, começou a desenvolver o gosto pelo prazer dos sentidos. O conceito de jardim de fruição dos sentidos se desenvolveu. O princípio árabe de plantar as sementes de diversas espécies sobre os canteiros inspirou o conceito de “campo florido” – [representado na cultura européia] talvez com maior moderação. As duas civilizações apreciavam as fragrâncias do jardim e devotavam o mesmo amor à rosa. A influencia árabe foi revolucionária, como o demonstra a criação de um jardim botânico em Montpellier no século XIII. Foi nesta mesma época que o grande botânico Ibn al-Baytar, de Málaga, classificou em sua *Pharmacopeia* cerca de quatorze mil plantas. Foram os árabes que preservaram e classificaram o conhecimento da botânica, colecionando e descrevendo as plantas. Nós somos seus herdeiros<sup>30</sup>.

Os poetas e príncipes preferiram o “*hortus deliciarum*”, fonte do prazer terrestre. Em contraposição o jardim medieval, preservado pela Igreja, representa o jardim secreto, o “*Hortus conclusus*”. Idade Media como contradição, dicotomia entre religiosidade e o paganismo também presente na concepção dos jardins<sup>31</sup>.



Fig 3 *Hortus Conclusus*. O jardim do Éden

<sup>30</sup> Les Arabes avaient traduit et pieusement conservé le patrimoine scientifique de l'Antiquité. De même, Haroun al-Rachid et ses successeurs importèrent d'Asie et d'Afrique des plantes et des graines. Malgré l'hostilité et les guerres entre musulmans et chrétiens, cette tradition gagna progressivement l'Europe médiévale, qui commençait comme les Arabes à goûter les plaisirs des sens. Le concept de jardin de plaisance se développa. Le principe arabe de semer des graines de différentes sortes sur du gazon inspira la « prairie fleurie » - avec toutefois plus de modération. Les deux civilisations appréciaient les fragrances du jardin, et vouaient le même amour à la rose. L'influence arabe fut révolutionnaire, comme le montre la création d'un jardin botanique à Montpellier des le XIII<sup>e</sup> siècle. C'est à la même époque que le grand botaniste Ibn al-Baytar, de Malaga, a classifié dans sa *Pharmacopeia* quelque quatorze mille plantes, et ce sont les Arabes qui ont préservé et classifié les connaissances en botanique, collectionné et décrit les plantes. Nous sommes leurs héritiers. VAN ZUYLEN, Gabrielle. **Tous les jardins du monde**. Op. Cit., p 28, 29

<sup>31</sup> Idem, ibidem, p 31

A tradição dos jardins de prazer perdura graças à perpetuação dos conhecimentos sobre jardinagem, transmitida pelos mestres a seus aprendizes que foram na grande maioria as classes dirigentes: os nobres, eclesiásticos e governantes. Protegidas contra os perigos, foram cercadas dentro dos conventos e mosteiros. Para os abades encarregados do cuidado destes jardins, a natureza simboliza o paraíso, mas paraíso de pureza, virgindade e virtuosidade, qualidades estas todas relacionadas com a Virgem Maria<sup>32</sup>.

Três formas particulares representavam o jardim da Idade Média: o jardim de lazer fechado, o jardim utilitário e, finalmente, o espaço utilizado pelas ordens monásticas, ou que servia para as mulheres cultivarem perto de suas casas as plantas medicinais. A primeira forma apresenta no século XV uma grande variedade: são herbários fechados de forma retangular ou quadrada, adornados com grama, uma fonte central e com um plantio alto de flores, como um horto ornamental - jardins feitos para ser admirados desde a janela da casa. O *viridarium*, horto sofisticado e decorativo, tinha uma função suntuosa: admiração pelas árvores frutais em flor, possibilidade de caminhar embaixo da sua sombra, a maioria das vezes perto de uma lagoa<sup>33</sup>. Neste período, a visão cristã do jardim está relacionada com o **hortus conclusus**, jardim fechado por muros que afastam o exterior dos segredos da religiosidade. O jardim seria uma alegoria da Igreja católica presidida pela Virgem da Glória. Simbolizava, então, a inocência, ou seja, os “jardins de Maria”, tendo as flores como símbolo da virtude e em especial a **rosa**, que foi dedicada à Virgem<sup>34</sup>.

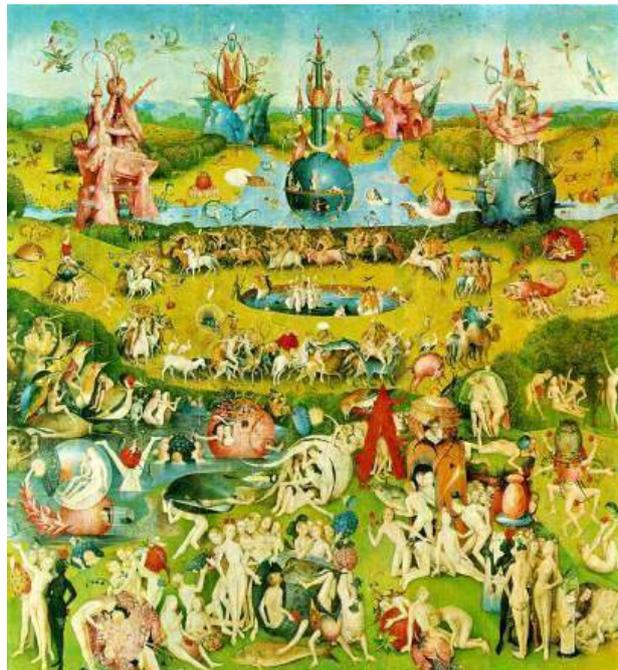


Fig 4. Hortus deliciarum

Na literatura o modelo ideal de jardim foi o **hortus deliciarum** – espaço imaginário, descrito pela literatura medieval sob a forma de “Jardins paradisíacos, lugares

<sup>32</sup> Ibid, ibidem., p 32, 33

<sup>33</sup> Ibid, Op. Cit., p 35,36

<sup>34</sup> Ibid, ibidem. p 38

ideais, oníricos e alegóricos, uma mistura de imaginação e realidade”<sup>35</sup>. Van Zuylen<sup>36</sup> sugere que o *hortus deliciarum* é uma reinterpretação do bosque sacro dos gregos, mas afastado do mundo exterior e convertido ao cristianismo, cheio de misticismo, segredo e simbolismo religioso nas plantas, árvores e flores, todos como alegoria à Virgem.

Já o Jardim Renascentista seria conhecido como o jardim “humanista”. Funcionava como uma extensão da cidade e por primeira vez se abre com confiança para o mundo exterior. Os humanistas italianos do século XV sonhavam com o triunfo da luz sobre os “séculos de obscurantismo” e assim também no renascimento os jardins foram reflexo destas mudanças estéticas e intelectuais<sup>37</sup>. Para o italiano do Renascimento o jardim foi concebido como um lugar habitável, uma extensão ao ar livre da arquitetura e portanto a natureza não foi tema bucólico, foi um elemento a mais a ser manipulado em consonância com a visão do pensamento humanista.

Para referir-nos ao paisagismo e à arquitetura renascentistas é essencial ter em conta a Alberti e seus conceitos arquitetônicos de perspectiva. Van Zuylen fala sobre a obra do arquiteto florentino:

(...) descreve a casa de campo ideal, onde devem gozar plenamente de todos os prazeres que oferece a mãe natureza, um lugar perfeito para a contemplação. Seu modelo é o jardim romano, plantado de buxo, povoado por formas *topiaria* e construído em uma ladeira onde pode se desfrutar de uma vista magnífica...o ideal era harmonizar a casa, o jardim e a natureza<sup>38</sup>.

Os grandiosos e magníficos jardins romanos do Renascimento têm muito em comum com o ideal de Alberti: aqui, o jardim é percebido como “lugar de retiro próximo da cidade, onde os homens são livres para fazer só o que lhes agrada”. Mas existe um detalhe: o jardim secreto (*giardino segreto*) tem características medievais, o afastamento dos grandes espaços e das grandes perspectivas do resto do jardim<sup>39</sup>.

A composição do jardim do século XV é principalmente estabelecida segundo uma ordem geométrica rígida, simétrica, perspectivas de fuga e concentração de linhas

<sup>35</sup> "Jardins paradisiaques, lieux idéaux oniriques et allégoriques, ils sont un mélange d'imagination et de réalité". VAN ZUYLEN, Gabrielle. Op. Cit., P 39

<sup>36</sup> Ibid, In Op. Cit., p 41

<sup>37</sup> Idem., p. 45

<sup>38</sup> "L'ouvrage d'Alberti décrit la villa de campagne idéale, où l'on doit pleinement profiter de tous les plaisirs offerts par dame Nature, un lieu parfaitement adapté à la contemplation. Son modele est le jardin romain, planté de buis, peuplé de formes topiaires, et aménagé sur un terrain en pente d'où l'on peut jouir d'une vue magnifique... L'idéal est d'harmoniser la villa, le jardin et la nature". VAN ZUYLEN, Gabrielle. Op. Cit, p. 46,47

<sup>39</sup> VAN ZUYLEN, Gabrielle. Op. Cit. p. 50

visuais. A ornamentação seguirá também os princípios de disposição central radial, ou seja, centrípeta, centrífuga<sup>40</sup>.

Assim como a arquitetura, a paisagem, os jardins e parques obedeceram às premissas de perspectiva da época; portanto as características que vemos nesses jardins não têm nada a ver com a fantasia, são um reflexo da estética do Renascimento. Fariello descreve:

As trilhas sempre retilíneas e ortogonais entre si, compartimentam o jardim com determinismo geométrico e orientam as vistas em direção aos pontos interessantes, onde os elementos plásticos, fontes e motivos decorativos, sabiamente dispostos, rompem a uniformidade dos traçados<sup>41</sup>.

No Renascimento, pela primeira vez, os jardins romanos tiveram prioridade sobre a casa. Predomina dessa maneira a configuração da natureza com suas forças misteriosas e pagãs sobre a rigidez da perspectiva arquitetônica. Os jardins foram configurados ao redor de dois elementos: pedra e água. Um perfeito exemplo é a Vila Lante de Bagnaia, sobre a qual Van Zuylen escreve:

O tema deste jardim, o mais fino e melhor conservado deste período, evoca um percurso iniciático, da Idade de Ouro mítica e misteriosa aos refinamentos da Renascença, metáfora traduzida na linguagem da água, simultaneamente aprazível e borbulhante<sup>42</sup>.

Fariello<sup>43</sup> diz que este exemplo representa a perfeita integração de todos os elementos da arte do jardim: arquitetura, escultura, vegetação e ornamentos de água.

Neste período foi também comum a criação de labirintos nos jardins, inspirados na mitologia; os labirintos têm suas raízes na Antiguidade com a lenda do Minotauro<sup>44</sup>. Lembremos que a característica física do labirinto como tal é a possibilidade de ser percorrido na procura de uma saída. Este espaço sugere a exploração, e produz confusão para quem nele entra. Foi no Renascimento que os romanos levaram a idéia para a prática, fazendo do labirinto uma construção vegetal de percursos intrincados, com uma conotação enigmática.

<sup>40</sup> RICO, Juan Carlos. **El paisajismo del siglo XXI**. Entre la ecología, la técnica y la plástica. Madrid: Silex ediciones, 2004, p 98

<sup>41</sup> "Los paseos, siempre rectilíneos y ortogonales entre sí, compartimentan el jardín con determinismo geométrico y orientan las vistas hacia los puntos interesantes, donde elementos plásticos, fuentes y motivos decorativos, sabiamente ubicados, rompen la uniformidad de los trazados". FARIELLO, Francesco. **La arquitectura de los jardines**. Op. Cit., p. 101

<sup>42</sup> "La thématique de ce jardin, le plus beau et le mieux conservé de cette époque, évoque un parcours initiatique depuis l'Age d' or mythique et mystérieux jusqu'aux raffinements de la Renaissance, métaphore traduite dans le langage de l'eau, tour à tour paisible et bouillonnante". VAN ZUYLEN, Gabrielle. **Tous les jardins du monde**. Op. Cit p. 52,53

<sup>43</sup> FARIELLO, Francesco. Op. Cit., p. 83

<sup>44</sup> O Labirinto foi construído por Dédalo para encarcerar o Minotauro

Na mesma época, desenvolveram-se na Inglaterra os *Knot garden*, desenhados entrelaçando arbustos e canteiros de flores de corte simples<sup>45</sup>. O humor também aqui se fez presente, através de recursos como a iconografia representativa do Maneirismo ou os “*giochi d’acqua*”, jogos de água acionados por sistemas hidráulicos complexos. Estes artifícios não foram usados somente na época do Maneirismo – já eram utilizados muito antes, na Idade Média, como herança dos Árabes que aperfeiçoaram os inventos de Neron de Alexandria. O sucesso destes jogos foi a mistura perfeita entre prazer e curiosidade da natureza ao serviço do homem<sup>46</sup>. Natureza transformada para produzir diversas sensações nas pessoas, não só o deleite pela beleza das configurações vegetais como a *topiaria*.



Fig. 5 Vila Lante de Bagnaia. Italia

Já no século XVI, o interesse do homem do Renascimento pela botânica levou à criação de jardins dedicados especialmente às plantas medicinais. Na Idade Media já se classificavam as plantas, mas esta classificação era feita relacionando flores, sementes e folhas segundo os órgãos humanos - e deste jeito se estabeleciam curas tendo em conta as similitudes formais entre flor e órgão. Mas foi no Renascimento que os humanistas começaram a fazer um estudo detalhado da natureza, já não só das semelhanças morfológicas, mas também do crescimento, da variedade e origem geográfica de cada espécie. Assim se criaram os primeiros “*Hortus medicus*”, o primeiro estabelecido em

<sup>45</sup> VAN ZUYLEN, Gabrielle. *Tous les jardins du monde*. Op. Cit. p. 54

<sup>46</sup> *Ibidem.*, p. 55

Pisa em 1543, seguido pelos jardins de Pádua em 1545 e de Florença em 1550<sup>47</sup>. Van Zuylen<sup>48</sup> comenta: “O plano do Jardim botânico de Pádua está centrado em um espaço circular de 84 metros de diâmetro, dividido em dezesseis seções, cada uma correspondente a uma espécie para permitir aos alunos a identificação”.

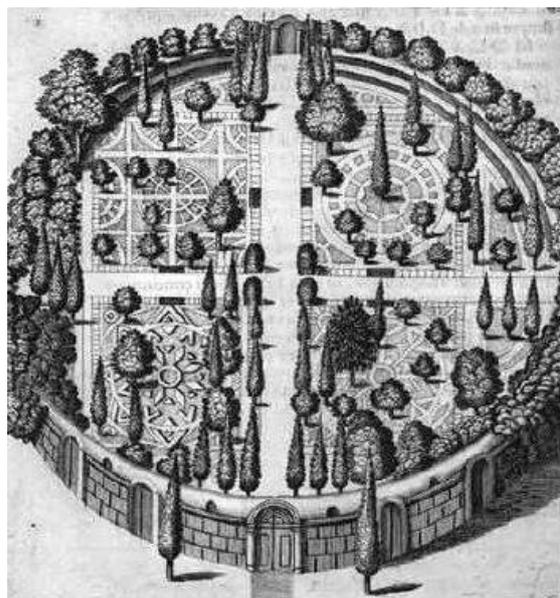


Fig. 6. Jardim Botânico de Pádua

É na época Barroca que o homem se enfrenta com o conceito de infinito. No final do século XVI, com as teorias de Galileu, Newton e Kepler, muda por completo a visão religiosa de mundo finito para um mundo em expansão, um universo infinito. O Barroco surge em Roma, mais como uma arte do espetáculo do que um lugar de contemplação, uma instancia de ilusão, mais do que uma realidade. É o século dos grandes jardins geométricos que são o prolongamento da arquitetura<sup>49</sup>. Frente à sobriedade do Renascimento, o Barroco se impõe por sua força no uso do movimento. No que se refere aos jardins, embora se continuasse usando a simetria como base para o traçado, os franceses foram mais longe, usando com maior ênfase pontos de fuga<sup>50</sup> e introduzindo as perspectivas radiais que potencializaram a visão geral, dando grandiosidade ao espaço e permitindo uma percepção infinita do mesmo.

O paisagismo como espetáculo também se valeu da ilusão e para tanto usou os princípios das técnicas ópticas e compositivas, que distorciam a “realidade” para fazer perceptivelmente infinito o espaço, através de componentes em grande escala, dispostos em pontos estratégicos que redimensionavam as formas, fazendo com que o espaço parecesse maior. Mas este trabalho não consistia apenas na simples disposição dos ornamentos seguindo regras geométricas, foi também trabalho de composição à maneira de coreografia, definindo um ritmo compositivo dentro da paisagem<sup>51</sup>.

<sup>47</sup> Ibidem., p. 56

<sup>48</sup> «Le plan est centré sur un espace circulaire enclos de 84 mètres de diamètre, divisé en seize sections, chacune étant dévolue á une espèce pour permettre aux étudiants de les identifier» Ibidem., passim

<sup>49</sup> Idem, ibidem., p 57

<sup>50</sup> RICO, Juan Carlos. **El paisajismo del siglo XXI**. Op. Cit., p 68

<sup>51</sup> Ibidem., p 99

Eis como surge na França do século XVII um modelo de jardim diferente dos apresentados no texto. O Jardim “à la française” é a amostra do controle do homem sobre a natureza, o que Van Zuylen<sup>52</sup> chama de “Triunfo do Rigor”. Luis XIV, o Rei Sol, transformará a paisagem em uma obra de arte controlada, mostrando dessa maneira sua dominação sobre a natureza. O princípio do novo jardim “à la française” era o gramado e o maestro jardineiro que introduziu o conceito de *parterres en broderie*<sup>53</sup> foi Jacques Mollet<sup>54</sup>: motivos feitos com o gramado à maneira de bordado, criando figuras como quadrados, óvulos, círculos ou espirais. Formas que davam continuidade ao padrão principal da arquitetura dos palácios, todas organizadas em canteiros perfeitamente equilibrados.

Também a arte *topiaria* de Virgílio toma força no jardim francês, mostrando maior sofisticação na arquitetura da paisagem e permitindo dar-se formas geométricas criativas aos arbustos, combinados de forma harmoniosa com os gramados bordados. Para ilustrar os jardins franceses de Le Nôtre, a autora Van Zuylen descreve os Jardins de Vaux:

É nos belos jardins de Le Nôtre e não no castelo de Le Vau que se dá uma ilusão de imensidão. O eixo central, partindo do castelo, conduz o olhar em uma perspectiva dominada por um colossal Hércules, atrás do qual se estende o infinito. O imponente Grand Canal perpendicular é visível a partir do castelo. Sua descoberta ao longo do percurso é tão espetacular como a da grande cascata. Uma fonte traz à tona um domo de água que faz eco ao [domo] do castelo. Os planos de água exploram plenamente os reflexos variantes do céu e os jogos de luz do sol; estátuas e fontes dão uma unidade heróica a esse grandioso conjunto<sup>55</sup>.

Esses jardins representam o equilíbrio entre arte e natureza, mas principalmente expressam o domínio do homem sobre a natureza, essência do pensamento francês do século XVII. Luis XIV utilizou o sol como emblema, portanto foi designado por Le Nôtre o traçado de Versailles seguindo os quatro pontos cardeais, utilizando desta maneira uma iconografia que estivesse relacionada ao sol. Eis que todos os elementos arquitetônicos, escultóricos e decorativos foram estrategicamente distribuídos no espaço, retomando a

<sup>52</sup> VAN ZUYLEN, Gabrielle. **Tous les jardins du monde**. Op. Cit., P 63

<sup>53</sup> O termo “parterre” vem do verbo em latim *partior*. Nesse sentido geral significa espaço plano. Na terminologia do jardim Francês significa também espaço plano com decoração vegetal baixa e sem árvores. Em português, canteiro.

<sup>54</sup> FARIELLO, Francesco. **La arquitectura de los jardines**. Op. Cit, p. 131

<sup>55</sup> «C'est au jardin de Le Nôtre, et non au château de Le Vau, que l'on doit une illusion d'immensité. L'axe central, partant du château, conduit le regard dans une perspective dominée par un colossal Hercule, derrière lequel se déploie l'infini. L'imposant Grand Canal perpendiculaire est invisible depuis le château. Sa découverte, au cours de la promenade, est aussi spectaculaire que celle de la grande cascade. Une fontaine fait jaillir un dome d'eau qui fait echo à celui du château. Les plans d'eau exploitent pleinement les reflets changeants du ciel et les jeux du soleil; statues et fontaines donnent une unité héroïque à cet ensemble grandiose». VAN ZUYLEN, Gabrielle. Op. Cit. P 69

Apolo, deus do sol, emblema que Luis XIV adotou no seu mandato. Esta Iconografia permitiu um dinamismo temático tendo em conta o tempo, os meses, as estações e as sete idades do homem<sup>56</sup>. A composição dos jardins de Versailles é bastante rica pela quantidade de perspectivas possíveis através de um traçado estrelado, mas sempre conservando a rigidez ortogonal dos percursos.

Para Luis XIV o jardim de Versailles seria incompleto sem uma menção do paraíso, ou seja, sem ser uma representação de fertilidade e fecundidade do paraíso terreal. Para tanto o rei mandou plantar frutas e hortaliças, sob as ordens do botânico Jean-Baptiste de La Quintinie. Tal como o jardim do Éden, o Palácio de Versailles devia conter na sua configuração uma porção de horticultura que fizesse referencia, para fazer do Palácio do Rei Sol o lugar ideal para morar: “O monarca requeria no cultivo de frutas e legumes de seu jardim a mesma perfeição do que em qualquer outro ‘aspecto da arte’ presente no seu palácio”<sup>57</sup>.

Para abastecer o jardim, o Rei Luis XIV, grande colecionador de plantas e árvores, financiou expedições com o objetivo de nele aclimatar espécies do Novo Mundo e do Extremo Oriente. “O futuro marcado pela abundancia de novas espécies estava em gestação”<sup>58</sup>.

Enquanto a França de Luis XIV criava uma linguagem emblemática, usando o deus Apolo como símbolo de seu mandato, na Espanha e em Portugal a configuração espacial dos jardins teve outro rumo. Devido às influencias da cultura muçulmana na Espanha e das culturas orientais em Portugal, os jardins da Península Ibérica tiveram características particulares que foram adaptadas às suas colônias na América - características relacionadas à adaptação de diferentes estilos paisagísticos, tanto europeus quanto orientais.

A pesar de o jardim estar regido pela geometria da arquitetura, existe uma contradição perceptível na configuração espacial dos palacetes e dos jardins. Mesmo no período Barroco - época marcada pela ornamentação nas construções, adornadas de formas vegetais, preenchendo o espaço - nos jardins o traçado continuou sendo rígido e

---

<sup>56</sup> VAN ZUYLEN, Gabrielle. Op. Cit. p 74

<sup>57</sup> «Le monarque exigeait la même perfection dans la culture des fruits et des légumes de son jardin que dans n'importe quel autre «métier d'art» mis en oeuvre dans son palais» Ibidem, passim

<sup>58</sup> «L'avenir, marqué par l'abondance de nouvelles especes, était en gestation» Este lugar, fundado em 1626, ficou posteriormente conhecido como Jardim das Plantas (*Jardin des plantes*) – e é um dos mais antigos exemplos de Museu conhecidos. ibidem, p. 75

dominado pela simetria axial que vinha como herança do Renascimento. Esta “contradição” é também visível na arquitetura clássica e nos jardins do século XVIII.



Fig. 7 Palácio de Versailles

Enquanto a arquitetura começa se modificar pelos parâmetros clássicos de formas puras e fechadas, as mudanças dos jardins se dão através da busca pela liberdade da natureza, pelas formas irregulares em prol das condições geográficas da paisagem. Fariello explica:

Se compararmos o desenvolvimento estilístico da arte dos jardins com as outras artes no período culminante do Barroco, chegaremos a uma constatação surpreendente e em certos aspectos contraditória: enquanto a arquitetura, a escultura e a pintura mostram uma constante busca de efeitos pictóricos, o jardim permanece disciplinado em formas geométricas, e vice-versa - no período imediatamente posterior, quando a arquitetura torna-se rígida em puras formas clássicas, o jardim se dissolve em formas livres paisagísticas<sup>59</sup>.

Essa transição de uma natureza controlada para uma paisagem livre de formas ortogonais rígidas, de trilhas em linha reta para trilhas irregulares define as características do jardim do século XVIII, que se apresenta marcado por uma forte influência da paisagem dos gregos e dos romanos e, portanto, da mitologia. Foi também o momento

<sup>59</sup> “Si se compara el desarrollo estilístico del arte de los jardines con el de otras artes en el periodo culminante del Barroco, se llega a una constatación sorprendente y en ciertos aspectos contradictoria: mientras la arquitectura, la escultura y la pintura manifiestan una constante búsqueda de efectos pictóricos, el jardín permanece disciplinado en formas geométricas; y viceversa, en el periodo inmediatamente posterior, cuando la arquitectura se hace rígida en puras formas clásicas, el jardín se disuelve en libres formas paisajistas”. FARIELLO, Francesco. **La arquitectura de los jardines**. Op. Cit., p. 209

em que se passou das alegorias da monarquia a um desenho espacial de jardim onde era possível identificar a idéia de ressaltar a nação. Rico explica:

O Romantismo alemão, Goethe, Sinckel, Wagner preconizam os valores nacionalistas que influirão no paisagismo. As características fundamentais serão a utilização e potencialização da topografia e o sistema natural, escuros bosques e montanhas do vale do Rhin junto às cenografias grandiloqüentes com matizes longínquos e exóticos<sup>60</sup>.

É na Inglaterra que surge esse jardim-paisagem, como uma redescoberta da natureza através da pintura: é o renascimento da natureza como um elemento belo, em contraponto à fealdade da estética industrial. Rico comenta:

Existe uma valoração pictórica do jardim como por exemplo na obra de Turner e Poussin e na poesia com a obra de Wordsworth, fazendo metáforas utópicas da vida do homem, representa a harmonia e a coerência que deve conseguir<sup>61</sup>.

O desencanto pelo jardim francês, um jardim formal, de formas controladas, abre caminho para a concepção inglesa de jardim, que está intimamente relacionada com a arte. Já a paisagem não era uma obra criada pelo homem: agora a natureza é agradável por si mesma, “idéia poética baseada na mitologia antiga e nas idéias filosóficas”<sup>62</sup> - homem e natureza não mais como pólos opostos, mas como uma unidade, pertencente ao reino de Deus. Sob esta concepção, todo e qualquer ser vivo é belo e perfeito.

Fariello explica que quatro influências específicas contribuíram para a transformação do jardim do século XVIII: a primeira poderia ser uma evolução interna, inerente à própria fórmula clássica; a segunda está relacionada com o pensamento filosófico e literário da época; a terceira é a obra pictórica do momento, a paisagem como tema central de criação; e por último a configuração da paisagem chinesa<sup>63</sup>. Lembremos que este século esteve marcado pelas grandes expedições de cientistas ao Velho Continente, portanto as descrições dos viajantes serviram como meio para introduzir na linguagem dos jardins ingleses alguns dos parâmetros que na China, especialmente, eram desenvolvidos para transformar a paisagem:

<sup>60</sup>“El Romanticismo alemán, Goethe, Sinckel, Wagner preconizan los valores nacionalistas que influirán en el paisajismo. Las características fundamentales serán la utilización y potenciación de la topografía y el sistema natural, oscuros bosques y montañas del valle del Rhin, junto a las escenografías grandilocuentes con matices lejanos y exóticos” RICO, Juan Carlos. **El paisajismo del siglo XXI**. Entre la ecología, la técnica y la plástica. Silex ediciones. Madrid, 2004, p 103

<sup>61</sup> “Existe una valoración pictórica del jardín como por ejemplo en la obra de Turner y Poussin y en la poesía con la obra de Wordsworth, haciendo metáforas utópicas de la vida del hombre, representa la armonía y la coherencia que debe conseguir”. Ibidem, p 20

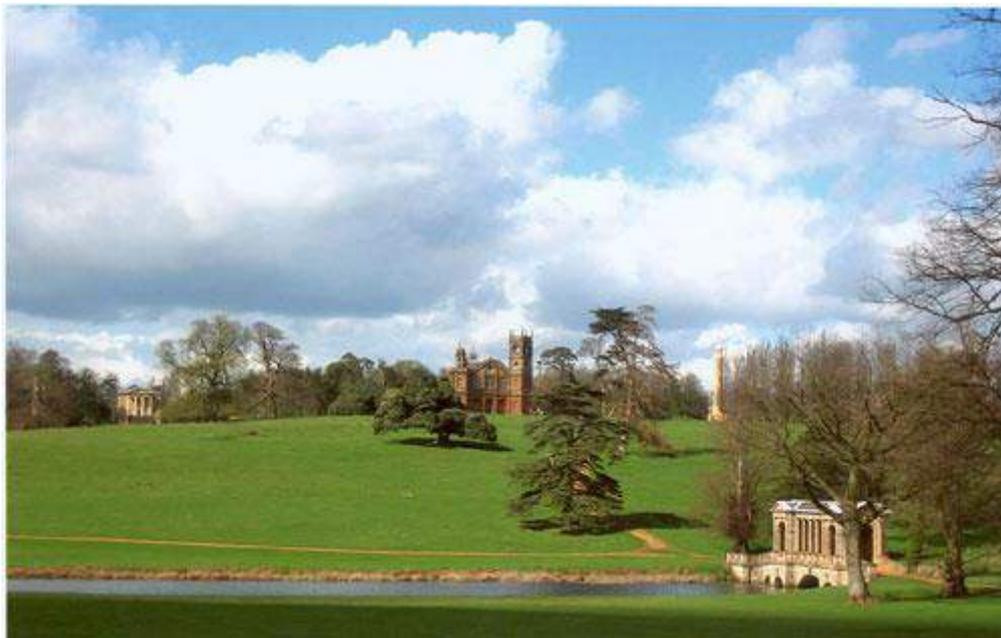
<sup>62</sup> « (...)comme une idée poétique reposant sur la mythologie antique et les idées philosophiques» VAN ZUYLEN, Gabrielle. **Tous les jardins du monde**. Op. Cit.. p 82

<sup>63</sup> FARIELLO, Francesco. **La arquitectura de los jardines**. Op. Cit., p. 209

Estabelece-se uma tensão entre os princípios rígidos da geometria (confusionismo) e a liberdade da natureza em seu crescimento orgânico (taoísmo). Da mesma maneira se enfrentam os elementos naturais do yang: rocha, colina, montanha e do ying: água. Suavizam-se as fronteiras entre as diferentes áreas da paisagem e dos percursos. Provoca-se quietude, meditação, conversação e leitura<sup>64</sup>.

Alguns paisagistas como Charles Bridgeman conseguiram colocar em prática as novas idéias nos jardins, sempre se contrapondo “à visão em reflexo”, dura e simétrica, do jardim francês e aos antigos jardins fechados do Renascimento; ou seja, ele apresentou uma nova irregularidade na configuração do espaço, além de sair do jardim privado para o público: é o jardim que “rompe barreiras”<sup>65</sup>, ilustrando o espírito inovador da época.

Enquanto, no jardim francês, a natureza era obrigada a seguir parâmetros arquitetônicos rígidos, os paisagistas ingleses aproveitaram as irregularidades do terreno, níveis, desníveis, montanhas, inclinações e com estas características configuraram os parques e jardins públicos. Tal é o caso de Stowe em Buckinghamshire, onde se representa perfeitamente o desenvolvimento do estilo e gosto da época.



**Fig. 8 Stowe gardens**

<sup>64</sup>“Se establece una tensión entre los principios rígidos de la geometría (confusionismo) y la libertad de la naturaleza en su crecimiento orgánico (taoísmo); de la misma manera se enfrentan los elementos naturales del yang: roca, colina, montaña, y del ying: agua. Se suavizan las fronteras entre las distintas áreas del paisaje y de los linderos peatonales. Se provoca quietud, meditación, conversación y lectura”. RICO, Juan Carlos. **El paisajismo del siglo XXI**. Op. Cit. p 94

<sup>65</sup> VAN ZUYLEN, Gabrielle. **Tous les jardins du monde**. Op, Cit. p 84

Na mesma época Kent, pintor e arquiteto, ilustrou o que ele considerava um jardim: "a arte dos jardins é a pintura das paisagens"<sup>66</sup>; o mesmo fez também seu amigo Alexandre Pope. Esta frase permite entender que, nesse momento histórico, os jardins, mais do que simples extensões da arquitetura, eram por si mesmos considerados como obras de arte que possuíam incríveis semelhanças com a pintura. Esta visão foi inspirada pelos jardins italianos que, em definitivo, influenciaram com seu poder teatral o desenho dos jardins ingleses. Van Zuylen comenta que Horace Walpole, poeta, escritor e arquiteto inglês acreditava que "a poesia, a pintura e a arte dos jardins [...] serão consideradas como três irmãs, ou como três novas Graças que embelezam e adornam a natureza."<sup>67</sup> Neste momento, arquitetos, pintores, poetas, paisagistas estavam convencidos de que era possível encontrar um equilíbrio entre a beleza natural e o desenvolvimento e transformação da terra. Jardins com templos construídos nas colinas, pontes e esculturas fazendo parte da composição, como se não fossem jardins, mas cidades rodeadas de bosques, lagos e colinas. Mas lembremos que a localização das esculturas, dos prédios, pontes e até mesmo das árvores era uma escolha e desta forma os arbustos e árvores eram dispostos no espaço com o intuito de parecer pertencentes ao lugar - quando na verdade eram configurações espaciais decididas pelos arquitetos. Como um pintor, o arquiteto vai colocando os elementos paisagísticos de acordo com uma concepção irregular, orgânica, imprecisa, aproximando-se da idéia de natureza. Fariello<sup>68</sup> comenta: "a natureza se vê como algo artisticamente completo, desmorona-se toda a distinção entre beleza natural e beleza artística". Rico<sup>69</sup>, por sua vez, afirma: "(...)razão e natureza são as duas forças que definem a tensão deste período".

William Shentone, poeta e teórico dos jardins, expõe os três princípios da paisagem pitoresca: sublime, bela e melancólica ou pensativa. Estes princípios podem se reconhecer no percurso pelo The Leasowes, cuja forma circular é povoada de estátuas, bancos, detalhes góticos, lugares que sugerem deter-se para apreciar sua beleza<sup>70</sup> Le Désert de Retz é outro exemplo de jardim ao estilo inglês, construído na França como um jardim teatral com dezessete edifícios, alguns construídos como ruínas, incluindo uma pirâmide glacial ou mausoléu junto a uma gruta com estátuas de faunos portadores de

<sup>66</sup> «l'art des jardins, c'est de la peinture de paysage» Ibidem. p 86

<sup>67</sup> «Horace Walpole (1717-1797) joua également un rôle prédominant: «La poésie, la peinture et l'art des jardins [...] seront considérés comme trois soeurs, ou comme les trois nouvelles Grâces qui habillent et ornent la nature». Ibidem. p 83

<sup>68</sup> "Puesto que la naturaleza se ve como algo artisticamente completo, se desmorona toda distinción entre belleza natural y belleza artística " FARIELLO, Francesco. **La arquitectura de los jardines**. Op. Cit., p. 210

<sup>69</sup> "razón y naturaleza son las dos fuerzas que definen la tensión de este periodo". RICO, Juan Carlos. **El paisajismo del siglo XXI**. Op. Cit., p 68

<sup>70</sup> VAN ZUYLEN, Gabrielle. **Tous les jardins du monde**. Op. Cit., p 91

tochas. Existe também uma casa chinesa que foi o prédio mais elaborado do deserto. Na busca pelo exótico são inseridas as diferentes características do jardim e da arquitetura chinesa no espaço pictórico inglês.



**Fig. 9 Le Désert de Retz**

Este modelo de jardim não só reflete o gosto e estilo da literatura e da arte, mas também representa as preferências do momento. Os ingleses começaram a perceber a natureza como lugar de lazer ao ar livre - e os jardins passaram a acolher as pessoas para praticar caminhadas, reunir-se, passear e contemplar.

Nas últimas décadas do século XVIII e começo do século XIX, as mudanças nos jardins foram marcadas pelo trabalho de Repton e Loudon, que na configuração espacial introduzem elementos utilizados no jardim francês e que foram repudiados pelo estilo inglês, elementos tais como a fonte central e as flores como parte fundamental da composição dos espaços dos jardins. Os paisagistas reintroduziram o “jogo da artificialidade” e as cores da época precedente, mas especificaram que este tipo de inserção de flores regularmente dispostas devia ser moderada. Van Zuylen<sup>71</sup> explica o trabalho feito por Repton: “(...) fez terraços, balaustradas, jardins de flores plantadas (...)”.

<sup>71</sup> « Repton compose terrasses, balustrades, jardins de fleurs repiquées... »Ibidem. P. 96



**Fig 10. Le Jardin anglais de Caserte, Philip Hackert, 1780**

O sucessor de Repton, Loudon, ilustrado paisagista, foi partidário do estilo pitoresco irregular, mas depois de conhecer diversos jardins da Europa e a história da transformação dos jardins se apaixonou pela regularidade do jardim francês - e passou a defender o estilo “gardenesque” (termo por ele criado). Este conceito de jardinagem baseou-se na plantação otimizada de cada planta e em organizar a variedade como prioridade na hora de plantar.

O jardim eclético foi uma justaposição de estilos históricos, sendo que em muitos casos o excesso de elementos - flores, topiaria, fontes, cores, estátuas, plantas exóticas - faz com que a cacofonia nos canteiros beire o ridículo pelo exagero, tanto em cores

quanto em formas. Os colecionadores da época se preocuparam em inserir plantas exóticas advindas do Extremo Oriente, espécimes que dariam ao espaço um ar de exuberância, além de coníferas, que permitem a *topiaria* de todas as formas possíveis. Van Zuylen comenta:

[...]a nova profusão de plantas, uma fonte de riqueza botânica, beneficiou o aumento, ao mesmo tempo contribuiu à confusão das cores e formas nos jardins da sociedade que perdeu o “gosto”. A importação de novas plantas se tornou um verdadeiro maremoto<sup>72</sup>.

Na França, Gabriel Thouin levou as características do Jardim Inglês e as adaptou, mas fazendo correspondência com o Jardim Francês, com as formas racionais, simétricas e rígidas, transformando os caminhos intrincados, curvos e orgânicos em simples percursos, definidos pelos canteiros em forma circular e de *massifs-îlots*<sup>73</sup>, formas que foram usadas para imitar o *carpet bedding*<sup>74</sup>. Mas o aporte importante na França foi a

<sup>72</sup> « (...) la nouvelle profusion de plantes, source bénéfique d'une richesse botanique accrue, a contribué en même temps à la confusion des couleurs et des formes dans les jardins d'une société ayant perdu le «goût». L'importation de plantes nouvelles devint un véritable raz de marée». Ibidem. p. 102

<sup>73</sup> Ilhas sólidas

<sup>74</sup> Carpete

invenção de um estilo compositivo novo chamado «*Mosaïculture*» que consiste em compor imagens com as cores das flores e com a semelhança na homogeneidade de crescimento, criando desenhos e formas que vão desde a simples geometria até a representação de figuras zoomorfas<sup>75</sup>.



Fig 11. Jardins de Wilton E. A. Brooke

Mas a principal inovação desse século foi a criação do parque público, feito para lazer e passeio, geralmente ligado a projetos urbanísticos que se incluíam na configuração das cidades. Este foi um fato que no Rio de Janeiro se vê refletido no JBRJ, quando os moradores aproveitavam os espaços do jardim para sair da rotina e se entregar ao prazer da natureza; talvez isto tenha contribuído para nomear outros parques, como a Quinta da Boa Vista e a Praça Paris.

Em finais do século XIX, as cidades mais importantes da França e da Inglaterra possuíam jardins públicos. O estilo destes jardins foi baseado nos modelos de paisagem do século anterior e no sistema de transplante das variedades subtropicais desenvolvido nos jardins privados da década de 1840. Van Zuylen<sup>76</sup> comenta: “Ainda que tenham tido pouca influencia nos jardins das épocas posteriores, marcaram a história dos jardins, a do desenvolvimento urbano e deixaram em todo o mundo testemunhos vivos do século XIX”. A autora completa dizendo:

<sup>75</sup> Ibid, p. 106

<sup>76</sup> « Ils n'eurent pourtant guère d'influence sur les jardins des époques ultérieures. Ils marqueront cependant l'histoire du jardin, celle du développement urbain, et laisseront dans le monde entier de vivants témoignages du xix<sup>e</sup> siècle». VAN ZUYLEN, Gabrielle. **Tous les jardins du monde**. Op. Cit. p 111

O que o parque representava, o que deveria refletir, era a ilusão de uma harmonia social. O tema edênico estava assim no coração da estética do parque urbano moderno e ilustrava brilhantemente a esperança de que o relaxamento e o entretenimento pudessem servir de alternativa para as tensões da vida urbana, ou mesmo fazer desaparecer seus efeitos nocivos. A 'Haussmanização' de Paris foi portanto um elemento de estratégia contra-revolucionária. Os parques foram uma tentativa exemplar de controle das massas, bem como um incentivo à especulação, mas que também permitiu realizações duradouras (...) <sup>77</sup>

No tédio da era Vitoriana, época das extravagâncias, da exuberância e das justaposições de estilos, William Robinson propõe um estilo de jardim “natural”. A revolução industrial e a avalanche da produção massiva trouxeram questionamentos sobre a maneira como era considerada a natureza. Para Robinson a natureza como tal era considerada como uma ameaça, razão pela qual o homem tentou controlá-la nos séculos anteriores. Ele achava que o jardim não devia ser regido pela arbitrariedade do traço, mas sim favorecido pelo crescimento das plantas com relação à sua cor, a sua folhagem e a sua forma. Van Zuylen comenta:

A idéia *robinsoniana* de colocar as plantas exóticas de grande resistência sob condições que lhes permitissem prosperar sem necessidade de cuidados especiais terá um papel fundamental no jardim moderno. Sua insistência sobre o aspecto informal do plantio, como por exemplo, a mistura dos canteiros de plantas locais e exóticas, ou a aclimação, no gramado, de plantas bulbosas, o uso sutil da harmonia de cores e sobretudo a idéia de permanência das plantações, são a origem do jardim moderno <sup>78</sup>.

O enfoque naturalista de Robinson traz para a configuração dos jardins elementos tais como madeira, rochas, água e prados, além da disponibilidade de novas plantas que, a finais do século XIX, os tornaram grandes jardins hortícolas. Este foi um momento essencial para o estudo e o entendimento da interação entre as plantas. As mesclas de formas e cores foram usadas de forma sutil, que nada tinha a ver com o estilo pitoresco <sup>79</sup>.

<sup>77</sup> «Ce que le parc représentait, ce qu'il faisait miroiter, c'était l'illusion d'une harmonie sociale. Le theme edénique était ainsi au coeur de l'esthétique du parc urbain moderne, et illustra brillamment l'espoir que la détente et le divertissement pourraient servir d'alternative aux tensions de la vie urbaine, sinon même en faire disparaître les effets nuisibles. L'«haussmannisation» de Paris fut donc un élément de stratégie contre révolutionnaire, Les parcs furent une tentative exemplaire de contrôle des masses, ainsi qu'un encouragement à la spéculation foncière, mais cela n'empêcha qu'elle accomplit aussi des réussites durables... » Ibidem, In Op. Cit., p. 113

<sup>78</sup> "L'idée *robinsonienne* de placer 'des plantes exotiques d'une résistance à toute épreuve dans des conditions leur permettant de prospérer sans nécessiter de soins particuliers', jouera un rôle fondamental dans le jardin moderne. Son insistance sur-l'aspect informel du plantage, par exemple le mélange dans les plates-bandes de plantes locales et exotiques, l'acclimatation, dans l'herbe, de plantes à bulbe, un usage subtil des harmonies de couleurs, et surtout l'idée de permanence des plantations, sont à l'origine du jardin moderne». VAN ZUYLEN, Gabrielle. **Tous les jardins du monde**. Op. Cit P 115

<sup>79</sup> Ibidem. p 116,117

No século XX começam os questionamentos relacionados com a ecologia, entendida como uma solução frente à poluição, a exploração inadequada de recursos e a acelerada industrialização. A idéia surge como o único caminho a seguir para evitar a degradação do entorno natural e, conseqüentemente, do ser humano. Deste momento em diante, a preocupação tem a ver com a planificação racional e científica, além da configuração estética. A mistura entre ciência e arte se vê representada no jardim contemporâneo. Rico comenta:

A intervenção intelectual e artística junto aos conhecimentos científicos, a manipulação da paisagem merece atenção cada vez maior por parte das tendências abstratas, filosóficas e plásticas. Não se trata só de colocar “coisas” em ele, senão também de recolocar as existentes e de atuar integralmente com todos seus componentes como faríamos com qualquer outra obra de arte<sup>80</sup>.

Mas também depois da Segunda Guerra Mundial as mudanças dos jardins estiveram relacionadas diretamente com a segurança, já que as cidades começam a crescer de forma desmesurada e a miséria e os problemas sociais se agravam, com as migrações do campo para as grandes capitais. Os jardins sofrem mudanças, passando do espaço público para o privado, de espaços abertos para espaços fechados, na tentativa de assegurar a tranqüilidade dos visitantes. Construções de paredes e cercadas nos lembram os espaços da Idade Média, lugares restritos para alguns setores da sociedade.

Entretanto, na segunda metade do século vinte, com as políticas sociais de inclusão, a busca pela participação da sociedade de forma ativa passou a ser um fato refletido nos planos educativos dos jardins botânicos. Agora, de portas abertas para um público de diversas faixas etárias e com uma missão que vai além do contemplativo, o compromisso é um desafio e está relacionado com o ensino da ciência.

---

<sup>80</sup> “La intervención intelectual y artística junto a los conocimientos científicos en la manipulación del paisaje merece una atención cada vez mayor por parte de las tendencias abstractas, filosóficas y plásticas. No se trata solo de colocar “cosas” en él, sino también de recolocar las existentes y de actuar integralmente con todos sus componentes como haríamos con cualquier otra obra de arte” RICO, Juan Carlos. **El paisajismo del siglo XXI**. Op. Cit., p 106



Fig 12. Parque André-Citroën

### 3.2. Jardins botânicos

Segund Schäer<sup>81</sup> a tradição dos jardins botânicos remonta ao século XV, e a sua primeira função foi a de cultivar plantas medicinais e exóticas. Depois, no século XVI, com o Renascimento, o foco de atenção se deslocou do paisagismo e da reprodução do Paraíso para a coleção e o agrupamento de plantas com o intuito de mantê-las vivas e adaptá-las para estudo. Este interesse levou à criação dos três primeiros jardins botânicos na Itália, o primeiro estabelecido em Pisa em 1543, seguido pelos jardins de Pádua em 1545 e de Florença, em 1550. Conhecidos como **Hortos Medicus**, foram centros de estudos das plantas usadas na medicina, na farmácia e na alimentação, fato este que exigiu complexidade nos sistemas de classificação, porém simplicidade na organização espacial. Paez<sup>82</sup> comenta que “Trata-se de que o espaço se acomode para receber o maior número possível de espécies vegetais da forma mais clara e ordenada para seu estudo de maneira que o resultado seja prático, cómodo e simples”. Os jardins

<sup>81</sup> « La tradition des jardins botaniques remonte au XV siècle ils ont d’abord pour fonction de cultiver les "simples" c’est-a-dire les plantes medicinales, et d’acclimater les vegetaux exotiques » SCHÄER, Roland. **L’ invention des musées**. França: Gallimard, 1993., p. 36

<sup>82</sup> “se trata de que el espacio se acomode para recibir el mayor número posible de especies vegetales, de la forma más clara y ordenada para su estudio, y de manera que el resultado sea práctico, cómodo y científico” PAEZ, Francisco. **Historia de los estilos en jardinería**. Madrid: Ediciones Akal, 2009.p 176

botânicos foram anexados às universidades, como foi o caso dos jardins italianos e de outras cidades européias: Montpellier, em 1598; Edinburgh (ca. 1670) e o Jardim Real das Plantas Medicinais, em Paris, que data de 1640<sup>83</sup>. Segundo Schäer<sup>84</sup> o “*Jardins des plantes*” foi criado em 1633; Van Zuylen<sup>85</sup> afirma que teria sido fundado em 1626.

Como espaços utilizados para o estudo da medicina e da história natural, os jardins botânicos se tornaram lugares de experimentação, substituindo de certa forma as viagens e as expedições e deixando de lado a configuração estética da paisagem. Sanjad comenta:

Os museus e jardins que estes orgulhosamente construíram – expondo as plantas ao lado de maquinários hidráulicos, grutas artificiais, efeitos de som e luz – foram vistos, já no início do século XVII, como “cenário de maravilhas”, enquanto as instituições análogas do norte da Europa, principalmente Inglaterra, Alemanha e Holanda, instalavam austeros laboratórios para análises químicas, de acordo com o que determinava a nova ciência experimental<sup>86</sup>.

No século XVIII os jardins botânicos na Europa estavam dedicados à conservação e distribuição de plantas desconhecidas. No jardim botânico de Leiden, na Holanda, a pesquisa estava voltada para a medicina; e no Jardim Real de Plantas (*Jardin des plantes*) de Paris, ampliou-se, em 1729, a coleção de espécies, aumentando, desta forma, a atividade de pesquisa. Schaer comenta que

Nestes museus gradualmente, a natureza e a organização de coleções se transformou em ruptura com a tradição da curiosidade: vamos a uma maior especialização e, ao mesmo tempo, não se contentam mais com a "raridade". Como indica o catálogo das coleções, da Royal Society de Londres, ele deveria formar "um inventário da natureza", que incluía "não só as coisas estranhas e raras, mas também as mais conhecidas e comuns" no Jardim do rei, em Paris, Daubenton, que tem o encargo de Gabinete de História Natural de 1745, cria as salas de mineralogia, botânica e zoologia, procurando ao mesmo tempo reunir series completas em cada ordem. O estudo da natureza passa pela reconstituição sem diferenças da grande cadeia dos seres, para comparação e classificação das espécies<sup>87</sup>.

<sup>83</sup> SANJAD, Nelson Rodrigues. **Nos Jardins de São José**: uma história do Jardim Botânico do Grão Pará, 1796-1873. Dissertação. Instituto de Geociências. Unicamp. Campinas, 2001., p 23

<sup>84</sup> SCHÄER, Roland. **L' invention des musées**. Op. Cit. p. 36

<sup>85</sup> VAN ZUYLEN, Gabrielle. **Tous les jardins du monde**. Op. Cit. p 7

<sup>86</sup> SANJAD, Nelson Rodrigues. Op. Cit., p 25

<sup>87</sup> « Dans ces musées peu à peu, la nature et l'organisation des collections se transforment en rupture avec la tradition de la curiosité: on va vers une plus grande specialisation et, même temps, on ne se contente plus de "raretés". comme l'indique le catalogue de la collections de la Royal Society de Londres, il faut former "un inventaire de la nature", qui inclurait "non seulement les choses étranges et rares, mais aussi les plus connues et les plus communes" au Jardin du roi, à Paris, Daubenton, qui a la charge du cabinet d'Histoire Naturelle à partir de 1745, crée des salles de minérologie, de botanique et de zoologie, tout en cherchant à rassembler des series completes dans chaque ordre. L'étude de la nature passe par la reconstitution sans lacune de la grande chaine des êtres, pour la comparaison et le classement des especes » SCHÄER, Roland. **L' invention des musées**. Op. Cit.p. 40

Mas em geral o objetivo dos jardins botânicos do século XVIII centrou-se na rede de intercâmbios de espécies vegetais, conseqüência das viagens e expedições dos colonizadores europeus<sup>88</sup>. Estes intercâmbios tornaram-se alvo de disputas por parte das nações européias que, buscando o controle das colônias e dos produtos e espécimes tropicais, criaram jardins botânicos espalhados pelo mundo, os quais serviram como pontos para o trabalho de classificação e publicação dos naturalistas e expedicionários<sup>89</sup>.

Nesta época o jardim das plantas em Paris tornou-se modelo: comenta Sanjad<sup>90</sup> que “esse jardim passou a promover também a transição de vegetais exóticos das colônias para a metrópole e, após a aclimatação, de volta às colônias para a experimentação agrícola”. Conseqüentemente, foi necessária a criação de locais de aclimatação nas colônias onde os europeus tinham interesses comerciais. “Por essa razão, as regiões tropicais, onde se localizava a maioria das colônias asiáticas e americanas, foram postas no topo dos interesses de comerciantes e naturalistas”<sup>91</sup>.

Por outro lado os portugueses foram motivados não só pelos interesses econômicos que a comercialização de espécimes implicava, mas também pela aclimatação do maior número de espécies vegetais, construindo nas suas colônias centros de experimentação: jardins botânicos. Sanjad comenta:

O projeto que os jardins encerravam dentro de seus muros era o de reunir, num só lugar, todas as plantas do mundo, um fim que – por mais utópico que seja – norteou governos e naturalistas pelos séculos XVIII e XIX. No caso português, os inventários de produtos naturais, os experimentos agrícolas com espécies exóticas e nativas e a instalação dos jardins coloniais, no final dos setecentos, foram medidas ligadas ao fomentismo.

As condições geográficas do Brasil permitiram desenvolver esses objetivos; e assim o governo português começou a estruturar uma rede para o cultivo das espécies vegetais a partir da década de 1760, com a criação de Jardim Botânico da Ajuda- que tinha finalidade de coletar e classificar os produtos naturais provenientes das colônias<sup>92</sup>.

<sup>88</sup> SANJAD, Nelson Rodrigues. Op. Cit p 27

<sup>89</sup> Ibidem. p 29

<sup>90</sup> Ibidem., Op. Cit., p 31

<sup>91</sup> Ibidem., passim

<sup>92</sup> SANJAD, Nelson Rodrigues. Os jardins Botânicos Luso-Brasileiros. **Revista de ciência e cultura**. Jardins Botânicos. Revista da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência. Rio de Janeiro, Ano 62. n 1. p.20 Jan-fev-mar. 2010

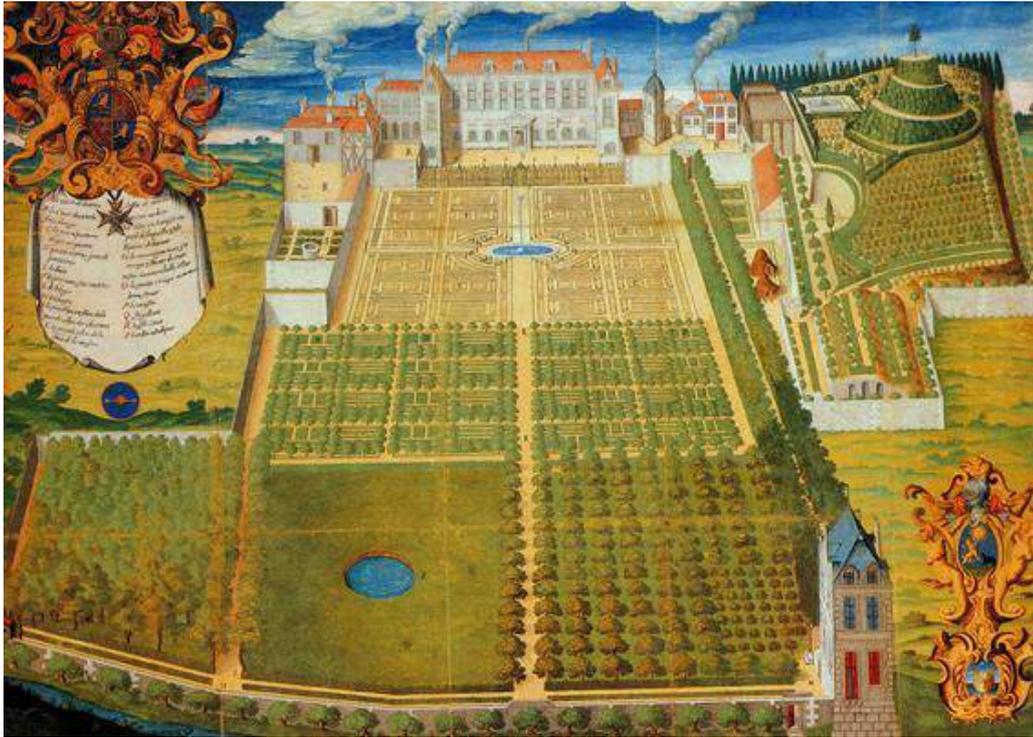


Fig 13. Jardin du roi 1636. Gravura de Frédéric Scalberge

Na década de 1790 a rede se estende e o ministro da Marinha, D. Rodrigo de Souza Coutinho, ordena a criação de hortos botânicos em diferentes lugares do Brasil: no Grão-Pará, Maranhão, Pernambuco, Bahia, Minas Gerais, São Paulo e Goiás. Mas nesse momento o único dos jardins que teve êxito na execução foi o jardim do Grão-Pará e Rio Negro<sup>93</sup>. Sanjad<sup>94</sup> comenta que posteriormente, em 1808, com a transferência da Corte Portuguesa para o Rio de Janeiro e a conquista da Guiana Francesa por tropas portuguesas, “o intercambio de vegetais em território luso-brasileiro viria a ser plenamente realizado por meio da transferência da coleção de plantas exóticas que a França havia reunido primeiramente para Belém e depois para o Rio de Janeiro e Olinda”.

No Rio de Janeiro, a fazenda da Lagoa de Rodrigo Freitas foi o local escolhido para centralizar os experimentos agrícolas com espécies exóticas. Muitas das espécies advindas do contrabando da Ilha de França (Ilhas Maurício) foram aclimatadas no Horto Real (hoje o Jardim Botânico do Rio de Janeiro), que se tornou destino das remessas enviadas de Caiena e Belém<sup>95</sup>.

<sup>93</sup> Ibidem. Loc. Cit.

<sup>94</sup> Ibidem. Loc. Cit

<sup>95</sup> SANJAD, Nelson Rodrigues. Os jardins Botânicos Luso-Brasileiros. Op. Cit p. 21

### 3.3 O Rio de Janeiro e as transformações da paisagem - o Jardim Botânico do Rio de Janeiro

Não é o nosso intuito reproduzir a história do JBRJ de forma detalhada, mas fazer uma aproximação descritiva de sua evolução, intrinsecamente ligada à história do Rio de Janeiro e à evolução urbana da zona sul da cidade. Pretendemos, ainda, mencionar as relações entre o JBRJ e o trabalhos dos Diretores que por ele passaram, deixando testemunhos marcantes que ainda hoje são possíveis de identificar. Desejamos, também, ressaltar as mudanças essenciais produzidas na configuração espacial do Jardim, relacionadas com o acervo e com os estilos paisagísticos que influenciaram o seu traçado característico.

#### 3.3.1 JBRJ e cidade: uma estreita relação

É impossível abordar o JBRJ sem contextualizá-lo na configuração da cidade do Rio de Janeiro e especialmente do bairro do Jardim Botânico - cujo crescimento a evolução do Jardim acompanhou. O Jardim está localizado na zona adjacente ao PTN (Parque Nacional da Tijuca) e faz parte do maciço da Tijuca. Portanto vamos nos aproximar de maneira geral da ocupação humana ali ocorrida entre os séculos XVI e XIX.

Frente à falta de vestígios de ocupação humana na zona do Parque Nacional da Tijuca, Scheiner comenta que a densa floresta foi pouco mexida nas primeiras décadas após da chegada dos europeus. A autora explica que os habitantes nativos da Guanabara, indígenas do grupo Tupinambá, se concentraram perto da orla marítima, vivendo especialmente da caça e pesca, e ao parecer não precisaram ocupar a zona de floresta, já que perto do mar encontravam abastecimento e alimento para subsistir<sup>96</sup>. No século XVII, com a extração de madeira para atender às necessidades da indústria canavieira, parece ter-se dado a verdadeira origem da ocupação humana naquela área. Scheiner<sup>97</sup> comenta que “Os primeiros habitantes teriam sido, portanto, lenhadores e carvoeiros, estabelecidos na floresta em toscas choupanas das quais nenhum vestígio resistiu à ação do meio”. Segundo a autora, à extração de madeira somou-se a atividade agrícola, atividades que se praticaram na área do parque até fins do século XIX.

Tem-se referencia de que as plantações de cana de açúcar foram as primeiras, ocupando no começo grandes extensões:

<sup>96</sup> SCHEINER Tereza. Ocupação humana no parque nacional da Tijuca: aspectos gerais. In: **Brasil Florestal**. Ano 7 N 28. Rio de Janeiro, Instituto brasileiro de desenvolvimento florestal, out- dez, 1976. p 8

<sup>97</sup> Idem, ibidem p 10

[...] engenhos de cana situados em área que supomos ser hoje Parque: um deles na Tijuca, pertenceu a Miguel Aires Maldonado...outro, de propriedade da família Asseca e com o nome de N. S. da Cabeça, ocupou a porção da serra que verte para Jacarepaguá [...] <sup>98</sup>.

Terras que circundavam a lagoa também se tornaram engenhos de cana de açúcar: Segundo Nepomuceno,

Aquelas terras que circundavam a lagoa de cerca de 5 milhas de circunferência, que ao tempo dos índios tamoios chamou-se Çapôpeua, “lagoa das raízes chatas”, depois Sacopenapã e Sapopemba haviam sido mais produtivas nos idos de 1600. Integravam a antiga sesmaria criada em 1565 por Estácio de Sá, terras a perder de vista espalhadas entre os grandes morros da Urca, do Corcovado e Dois Irmãos. Foram disputadas já naquele século, pois quem construísse engenhos de açúcar estaria isento de pagar impostos à metrópole, por dez anos <sup>99</sup>.

Essas terras passaram por diferentes mãos, sendo administradas inicialmente por Antonio Salema (1575- 1577), sendo vendida posteriormente em 1596 ao vereador Diogo Amorim Soares. Foi ele que plantou mais cana nessas terras e batizou a propriedade de Engenho Nossa Senhora da Conceição da Lagoa <sup>100</sup>.

Scheiner comenta que

Na região da Gávea existiram também engenhos e plantações, sendo o mais importante o de N. Sa. da Conceição, construído por Antonio Salema em terras da Lagoa de Socopenopã (Rodrigo de Freitas) por ordem do Rei de Portugal...tendo sido arrendado sucessivamente a Diogo de Amorim Soares, Sebastião de Fagundes Varella, Rodrigo de Freitas Castro, João de Freitas Castro, Rodrigo de Freitas Mello e Castro e D. Maria Leonor de Freitas Mello e Castro <sup>101</sup>.

Ao comprar o engenho, Sebastião Fagundes Varella expandiu a produção de açúcar, trouxe gado e intensificou a extração de madeira. O novo latifundiário Varella ampliou-a comprando o engenho de Nossa Senhora da Cabeça. Essa era a situação no momento que a Coroa tomou posse das terras <sup>102</sup>

---

<sup>98</sup> ibidem, passim

<sup>99</sup> NEPOMUCENO, Rosa. **O jardim de D. João**: a aventura da aclimação das plantas asiáticas à beira da lagoa e o desenvolvimento do jardim botânico do Rio de Janeiro que venceu dois séculos de umidade, enchentes, transformações da cidade, novos padrões científicos e mantém-se exuberante, com seus cientistas e suas árvores. RJ: Casa da Palavra, 2008. p 18

<sup>100</sup> Ibid, in loc. cit.

<sup>101</sup> SCHEINER Tereza. Ocupação humana no parque nacional da Tijuca: aspectos gerais. In: **Brasil Florestal**. Op. Cit., p 10

<sup>102</sup> NEPOMUCENO, Rosa. Op. Cit., p 19

Tanto o engenho quanto as terras da Lagoa foram compradas pela Coroa. Por ser um local de abundante água, fornecida pelas vertentes dos rios dos Macacos, Cachoeira, Rainha, Algodão, Lagoinha, Igrejas, Branco e Cabeça, que descem do Maciço da Tijuca e deságuam na Lagoa, foi escolhido para instalar a Fábrica de Pólvora<sup>104</sup>. Assim a sede do engenho tornava-se a residência dos diretores da fábrica<sup>105</sup>. A casa que abrigou a Casa dos Pilões foi construída em 1800 e reformada para moer o carvão usado para a Fábrica de Pólvora. Por segurança, as casas nos arredores foram desapropriadas<sup>106</sup>.

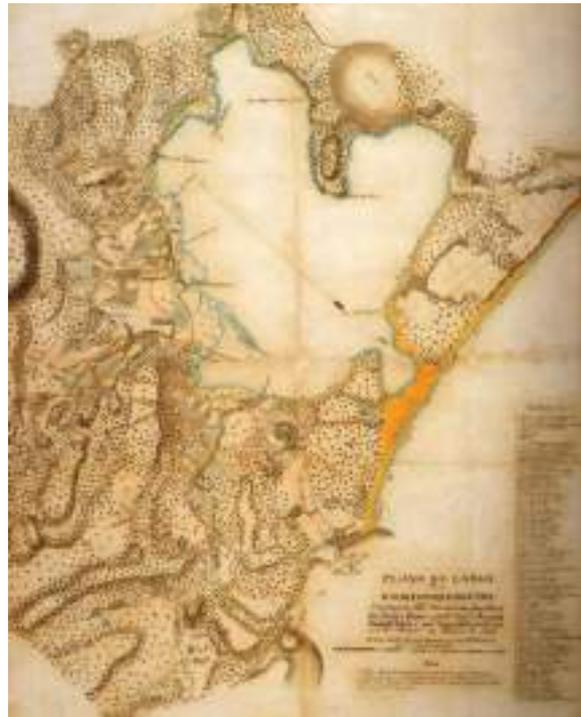


Fig 14. Plano da Lagoa Rodrigo de Freitas, 1809. Carlos José de Reis e Gama<sup>103</sup>

Em 1826 a Fábrica foi trasladada junto com a vila operária para a serra de Petrópolis, e rebatizada com o nome atual - Fábrica da Estrela. A transferência não impediu a explosão em 1831 que destruiu grande parte do imóvel, deixando só a estrutura exterior e o portão<sup>107</sup>.

No lugar conhecido como Fazenda Nossa Senhora da Lagoa se construiu, em 1575 uma casa senhorial - junto com mais de 58 chácaras que se estendiam pelos bairros que circundavam a Lagoa Rodrigo Freitas. O prédio hoje conhecido como Solar foi construído em 1750 e desapropriado por D. João VI. Nos anos de 1846 e 1847, era utilizado como sede da Fazenda dos Macacos<sup>108</sup> e posteriormente tornou-se asilo Agrícola do Imperial Instituto de Agricultura com o intuito de formar órfãos nos trabalhos de jardinagem. O asilo foi fechado com a Proclamação da República. Em 1909 foi sede

<sup>103</sup> FERREZ, Gilberto. **Iconografia do Rio de Janeiro** - Catálogo Analítico 1530-1890 Volumes I e II Edição publicada pela Casa Jorge Editorial - Rio de Janeiro

<sup>104</sup> Idem, *Ibidem.*, p 17

<sup>105</sup> "Residência do tenente-general da Artilharia, Carlos Antonio Napion, italiano de Turim, inspetor real do Exercito e das Oficinas de Materiais Bélicos, a quem coube a direção do complexo". Idem, *Ibidem.*, p 20

<sup>106</sup> RODRIGUES, João Barbosa. **Hortus Fluminensis**: ou, Breve noticia sobre as plantas cultivadas no Jardim Botânico do Rio de Janeiro para servir de guia aos visitantes. Rio de Janeiro: Instituto de pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro, 1908

<sup>107</sup> MIZRAHI, Márcia Ester. **Jardim Botânico do Rio de Janeiro: A face oculta da história do Brasil**. 2007, 91f. Trabalho de conclusão de curso (graduação em Turismo) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.p 26

<sup>108</sup> Fazenda dos Macacos, já que no seu interior nascia o rio de mesmo nome.

do Museu Florestal e em 1927 sediou laboratórios de Botânica. Em 1973 foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). E utilizado como sede do Departamento Nacional de Parques do IBDF (depois transferido para Brasília) e do Parque Nacional da Tijuca<sup>109</sup>. Atualmente é a sede da Escola Nacional de Botânica Tropical<sup>110</sup>.

Nesse momento o abastecimento de água para a cidade já era um problema, já que a população estava concentrada na zona baixa, onde a água era insalubre e as doenças, o cotidiano. Portanto as pessoas precisavam percorrer longas distâncias na procura dos mananciais de água limpa. Frente à dificuldade de abastecimento de água para a zona urbana, em 1624 contratou-se o serviço para a canalização do Rio Carioca, que só um século depois se conseguiu concluir<sup>111</sup>.

Pelo ano de 1860 já existiam na região da Lagoa cerca de 150 chácaras, localizadas nos vales e planícies da região. Maleque comenta:

As propriedades eram pertencentes à elite da sociedade, como a Chácara Mineira (onde existem as atuais Rua Duque Estrada, João Borges e Frederico Eyer); a propriedade onde morou Grandjean de Montigny, a primeira a ser loteada no bairro, construída sobre as ruínas da antiga sede do Engenho do Vale da Lagoa, onde funcionou por muito tempo uma Olaria; a Chácara do Morro Queimado (propriedade do Conde de Santa Marinha, atual Parque da Cidade) a Chácara do Visconde de Valdetato, posteriormente adquirida por Walter Sales, entre muitas outras<sup>112</sup>.

O transporte em direção ao Jardim Botânico foi fundamental na ocupação e desenvolvimento do bairro da Gávea. Em 1868 a *Cia. Botanical Garden Rail Road* instala no bairro uma linha de bondes e inaugura o transporte para a Zona Sul. Em 1874, frente ao portão principal do Jardim Botânico, foi disposta uma estação, aumentando a frequência da visita<sup>113</sup>. Ao final do século XIX o bairro, então conhecido como Freguesia da Gávea, foi ocupado por fábricas de têxteis, aumentando rapidamente sua população. Porém, ainda era considerado local “longe da cidade”<sup>114</sup>. Teixeira comenta que

<sup>109</sup> Scheiner informa que a sede do PNT foi posteriormente transferida para a Rua Major Rubens Vaz e, mais adiante, para o espaço que hoje ainda ocupa, na Floresta da Tijuca.

<sup>110</sup> MIZRAHI, Márcia Ester. **Jardim Botânico do Rio de Janeiro**. Op. Cit., p 37

<sup>111</sup> SCHEINER Tereza. Ocupação humana no parque nacional da Tijuca. Op. Cit., p 15

<sup>112</sup> MALEQUE, Miria Roseira. De bairro proletário à elegância da Gávea. In: LIMA Evelyn, MALEQUE Miria (Org) **Espaço e Cidade**. Conceitos e leituras. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2007, p 107

<sup>113</sup> TEIXEIRA, Milton. Zona Sul do Rio 3.2. Disponível em <<http://www.sindegtur.org.br/2010/arquivos/zs6.pdf>> Acesso em 20 dez, 2010.

<sup>114</sup> BRUNI, Sergio. O jardim Botânico do Rio de Janeiro e a cidade. In: REUNIÃO DE JARDINS BOTÂNICOS BRASILEIROS. Os jardins e as cidades, 2002, Recife. **Anais da XI Reunião de Jardins Botânicos**. Rio de Janeiro: EMC, 2003, p 28

Em volta da lagoa, surgiram em fins do Império quatro fábricas de tecidos: uma, o Cotonifício São Félix, na rua Marquês de São Vicente; a segunda, a Fábrica de Tecidos Corcovado, onde aproximadamente hoje se ergue o Hospital da Lagoa; a terceira, a Fábrica Carioca, na rua Pacheco Leão, e a quarta, uma pequena fábrica no Humaitá<sup>115</sup>.



**Fig 15. Lagoa Rodrigo de Freitas, vendo-se a praia do Leblon, 1866. Foto Georges Leuzinger<sup>116</sup>**

O novo uso econômico dessas áreas gerou a construção de vilas operárias, pensões e casas nos bairros de Botafogo, Jardim Botânico e Gávea. Teixeira descreve:

O Bairro do Jardim Botânico era em fins do século XIX um bairro operário. Tal mudança se deveu ao fato de que, com a abolição da escravidão, as imensas chácaras existentes tornaram-se grandes demais para serem mantidas por empregados livres. Sendo assim, muitas acabaram vendidas e loteadas. Como o local era tido por insalubre, pensou-se em ali se instalarem fábricas e vilas operárias, ou habitações proletárias. Só depois de 1920 é que o Jardim Botânico torna-se um bairro de elite, graças às obras de Carlos Sampaio. Com a valorização do solo, são extintas ou transferidas as fábricas e vilas operárias, substituídas por loteamentos e casas de melhor categoria<sup>117</sup>.

<sup>115</sup> TEIXEIRA, Milton. Op. Cit. p 52

<sup>116</sup> CADERNOS DE FOTOGRAFIA BRASILEIRA, n. 3: Geoges Leuzinger. Instituto Moreira Salles, jun. 2006. Instituto Moreira Salles

<sup>117</sup> TEIXEIRA, Milton. Op. Cit. p 72

O crescimento do bairro através da construção de vias de acesso e o saneamento da Lagoa Rodrigo Freitas começam entre 1920 e 1922, na gestão do prefeito Carlos Sampaio, que mandou realizar importantes obras de saneamento na Lagoa Rodrigo de Freitas. Segundo Bruni, “Em 1922, a orla da lagoa foi circundada por uma bela avenida, em que se construíram casas para a elite carioca”<sup>118</sup>. Também no ano de 1926 os aterros realizados para o saneamento reduziram o tamanho da Lagoa, área que foi utilizada para instalar o Jockey Club Brasileiro<sup>119</sup>.

Na década de 1940 o bairro ainda concentrava atividades de indústria, e deste modo se misturavam mansões, casas e clínicas, junto com fábricas como a da Coca-Cola. Já na década de 1950 o bairro sofre diversas intervenções, como o conjunto Marquês de São Vicente, e a Pontifícia Universidade Católica. As fabricas de têxteis fecham na década de 1950 e o bairro se torna principalmente residencial. Na década seguinte é construído o importante túnel Rebouças que une as zonas norte e sul e permite o desenvolvimento veloz da cidade na década de 1970. Na atualidade o Jardim Botânico se encontra em lugar privilegiado, com um sistema viário que permite acesso rápido de qualquer bairro da cidade.

### 3.3.2 A transformação da paisagem do JBRJ

Com a invasão francesa a Portugal em 1808, a família imperial teve que trasladar seu governo para o Brasil e se instalar na cidade do Rio de Janeiro, frente à guerra que se avizinhava contra as tropas de Napoleão. D. João, para proteger-se de um possível ataque, ordena a criação de uma fábrica de pólvora e em decreto manda tomar posse das terras pertencentes a Rodrigo Freitas, conhecidas como a área do Engenho del Rey. Mas também era importante a adaptação da nova moradia da Corte, que tornou necessária a criação de um ambiente que estivesse de acordo com as atividades culturais às que estavam acostumados em Portugal. Para tanto foram construídas a Real Academia de Belas Artes, a Imprensa Real, a Biblioteca Real, a Escola Médico-cirúrgica e o Banco do Brasil, entre outros espaços.

---

BRUNI, Sergio. O jardim Botânico do Rio de Janeiro e a cidade. Op. Cit, p 28

<sup>119</sup> MALEQUE, Miria Roseira. De bairro proletário à elegância da Gávea. In: LIMA Evelyn, MALEQUE Miria (Org) **Espaço e Cidade**. Conceitos e leituras. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2007.p 108



Fig 16. Fábrica de Pólvora, 1817-1818. Thomas Ender

Nas mesmas terras da Fábrica de Pólvora também foi ordenada, em 1808, a criação do Horto Real. O intuito inicial era, com este jardim, promover a aclimação de espécies exóticas. Rodrigues comenta:

Não contente desse começo e seduzido pela beleza daquele ponto, o príncipe regente por decreto de 13 de junho do mesmo anno, mandou preparar perto da casa do inspector da Fabrica de pólvora, terreno necessário ao estabelecimento de um jardim de aclimação, destinado a introduzir no Brazil a cultura de especiarias das Indias Orientaes. Em 11 de outubro de accordo com o decreto citado, foi nomeado um intendente para o novo jardim que passou a denominar-se Real Horto<sup>120</sup>.

Lembremos ainda que a descoberta do Novo Mundo e da Ásia incentivou a troca de sementes e de especiarias, de modo que no século XVI a classificação sistemática colocaria em questão a criação de jardins botânicos que pudessem abrigar e aclimatar todo tipo de espécimes com o intuito de comercializá-las. Assim, o interesse do Imperador ia além da esfera afetiva, existia por parte dele um interesse econômico que a comercialização de espécies vegetais implicava para os países europeus. D'élboux comenta:

De acordo com os interesses mercantilistas portugueses, nessa época são instituídos jardins e hortos botânicos no Rio de Janeiro (1772), em São Paulo (1779), em Belém de Pará (1796) e, após 1802, os hortos de Salvador e de Ouro Preto. Ao final do século XVIII, várias iniciativas

<sup>120</sup> RODRIGUES, João Barbosa. **Hortus Fluminensis**: ou, Breve noticia sobre as plantas cultivadas no Jardim Botânico do Rio de Janeiro para servir de guia aos visitantes. Rio de Janeiro: Instituto de pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro, 1908, p. III

oficiais foram tomadas, a fim de que se transferisse e aclimatasse o maior número possível de espécies[...]<sup>121</sup>

No ano de 1808 já o JBRJ recebia espécies de Belém e Caiena, tornando-se um centro de aclimação

(...) cujas atividades incluíam o aperfeiçoamento do transporte de mudas e sementes, a constituição de viveiros para semeá-las, o transplante dos vegetais diferentes áreas e a observação da necessidade de incidência de sol, sombra, água etc, de cada um deles<sup>122</sup>

Esta transformação espacial através da plantação de especiarias provenientes de países do Oriente, adaptação do modelo europeu no Rio de Janeiro, trouxe críticas por parte dos cientistas estrangeiros que, em busca dos abundantes recursos do território, encontraram no seu lugar uma paisagem constituída por espécimes de outros lugares do mundo, paisagem que logo depois foi criticada por Barbosa Rodrigues que considerou a área mais de lazer do que científica. Os projetos do Jardim, neste momento, estavam voltados “para o cultivo de alimentos de vários tipos de cana e de chá chinês, de amoreiras para a criação do bicho-da-seda e de uma cultura de palmeiras próprias para o fabrico de chapéus”<sup>123</sup>. Comercializou-se ainda “a pólvora estocada no armazém, mudas de plantas econômicas, frutíferas e ornamentais, legumes frescos e folhas do excelente chá”<sup>124</sup>

A paixão de D. João VI pelas espécies exóticas advindas do Oriente fez com que a aclimação, importação e plantio de chá fosse premiada com recompensas e privilégios, ainda trazendo colônia chinesa que pudesse explicar o processo de preparação do produto<sup>125</sup>. Eis como chegam as primeiras mudas de chá - *Camellia sinensis*, denominada anteriormente *Tea viridis*, mudas estas enviadas pelo senador Raphael Bottado de Almeida<sup>126</sup>. Nepomuceno comenta que,

---

<sup>121</sup> D’ELBOUX Roseli Maria Martins. Uma promenade nos trópicos: os barões do café sob as palmeiras-imperiais, entre o Rio de Janeiro e São Paulo. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, ano/v. 14 n.2, jul- dez, 2006, P. 199

<sup>122</sup> PEREIRA, Tânia Sampaio, DA COSTA, Maria Lucia. Os jardins botânicos brasileiros- desafios e potencialidades. **Revista de ciência e cultura**. Jardins Botânicos. Revista da sociedade brasileira para o progresso da ciência. Rio de Janeiro, Ano 62. n 1. p.23-25, jan-fev-mar. 2010.p. 23

<sup>123</sup> NEPOMUCENO, Rosa. **O jardim de D. João**. Op. Cit., p 28

<sup>124</sup> Ibidem. passim

<sup>125</sup> RODRIGUES, João Barbosa. **Hortus Fluminensis**: ou, Breve noticia sobre as plantas cultivadas no Jardim Botânico do Rio de Janeiro para servir de guia aos visitantes. Rio de Janeiro: Instituto de pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro, 1908, p. IV

<sup>126</sup> INSTITUTO DE PESQUISA JARDIM BOTÂNICOS DO RIO DE JANEIRO. Cronologia. Disponível em: <<http://www.Jbrj.gov.br/pesquisa/historia/index.htm>>. Acesso em: 20 dez, 2010

Em retratos do pintor Rugendas, aparece uma ação de cultivo que se expandiu da lateral da casa-grande (atual aléia Custodio Serrão) até a beira da lagoa, estendendo-se em direção à gávea - embora o terreno acidentado e úmido tenha dificultado o plantio. Arranchavam-se na subida da floresta, ponto que ficou conhecido como “Vista China”<sup>127</sup>.

Sendo D. João VI coroado Rei do reino de Portugal e Brasil, decide aumentar o número de espécies raras, aumentando do mesmo modo o Real Horto, que no ano de 1819 mudou seu nome para Real Jardim Botânico, tornando-se espaço aberto à visita pública - ainda que sem normas específicas de cuidado e manuseio de plantas e uso dos espaços. Além dos aspectos mencionados, cabe ainda ressaltar o caráter político da criação do jardim botânico, como comentam Peixoto e Bruni:

O jardim botânico foi território político, pois sua implantação adveio da visão estratégica de Estado por D. João VI. Está intimamente associado à história da cidade do Rio de Janeiro, pois sua localização geográfica acompanhou lentamente a expansão da cidade e o modo de passear das pessoas em seus parques<sup>128</sup>.

As mudanças da paisagem, as reformas e a revitalização do Jardim como um espaço de ciência aberto para a produção de conhecimento e para a contemplação da natureza estão diretamente relacionadas com os objetivos que cada administração no decorrer de 200 anos plasmou no espaço do Jardim. Bediaga e Bruni comentam:

Certamente não se pode afirmar que a configuração que tem hoje o Jardim Botânico do Rio de Janeiro é resultado tão-somente das suas atividades de pesquisa científica. Com uma longa trajetória institucional, de múltiplos objetivos e usos, a conformação atual do Arboreto representa a sobreposição de muitas histórias e intervenções motivadas quer pelo valor científico das espécies, quer pela beleza paisagística<sup>129</sup>.

Muitas dessas intervenções na paisagem não foram apagadas, pelo contrário, são um traço indelével que permite analisar através dos fragmentos a configuração espacial atual. Concordamos com Oliveira:

A paisagem do Jardim Botânico pode ser comparada a um palimpsesto, ou seja, foi conformada pela sobreposição de diferentes ‘escritas’, ‘projetos’ ou, mais especificamente, de leituras de jardim botânico adotadas por suas administrações ao longo de seus 200 anos<sup>130</sup>.

O acesso ao Arboreto se fez possível desde 1819 sem nenhuma interrupção, oferecendo aos cariocas um cenário de contemplação da natureza e de produção de

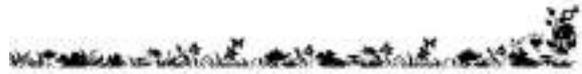
---

<sup>127</sup> NEPOMUCENO, Rosa. **O jardim de D. João**. Op. Cit p 30, 31

<sup>128</sup> PEIXOTO, Ariane Luna, BRUNI Rejan. No Rio de Janeiro, um Jardim Botânico bicentenário. **Revista de ciência e cultura**., Op. Cit.p 32.

<sup>129</sup> BEDIAGA, Begonha, BRUNI, Rejan Rodrigues. Jardim Botânico do Rio de Janeiro dois séculos de história. In: Paulo Ormino (Org). **Guia de árvores notáveis**. 200 anos do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson estúdio editorial, 2008. p. 22

<sup>130</sup> OLIVEIRA, Ana Rosa de. A construção da paisagem In: Instituto de pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro (Org). **Jardim Botânico do Rio de Janeiro 1808-2008**. Rio de Janeiro: Artepávilla, 2008 p. 79



conhecimento. Eis como temos atualmente o Arboreto do Jardim Botânico do Rio de Janeiro como uma exposição que ocupa uma área de 54 hectares, divididos em 40 seções, 194 canteiros e 122 aléias, que foram identificadas com os nomes dos antigos diretores e personagens importantes que passaram pela Instituição.

Graças ao trabalho de Frei Leandro (o primeiro botânico a exercer o cargo de Diretor, em 1824) o Jardim tornou-se um espaço de produção científica. Através da reorganização das áreas, da introdução de novas espécies e da criação do atual Lago Frei Leandro a paisagem foi tomando uma aparência além de estética, de caráter científico. Foi na sua gestão que se traçaram as primeiras aléias e se identificaram os espécimes existentes, que posteriormente foram organizados de acordo com a sistemática científica<sup>131</sup>. Rodrigues descreve os grandes aportes do cientista à configuração espacial do Real Jardim Botânico:

Augmentou elle consideravelmente a área cultivada; aterrou vários pontos baixos; delineou uma cascata; cavou o lago que até hoje faz o encanto dos visitantes; traçou diversas áleas que mandou plantar de Mangueiras, Nogueiras, Longanas, Pitomban, Pão de Jangada e Cravo da Índia; construiu um comoro de terra artificial no qual edificou a “casa dos cedros” ou “Castello” tendo ao centro mesa de granito, conhecida até hoje por “mesa do Imperador”, em consequência da predilecção que D. Pedro I e II mostravam por collações naquelle lugar. Ahí ainda estabeleceu Frei Leandro um quadrante solar, reconstruído pela actual administração<sup>132</sup>.

Muitos vestígios da obra de Frei Leandro estão marcados na paisagem do Jardim. Ainda hoje lá estão o mais representativo - o Lago que recebeu seu nome - e o cômodo, em homenagem a sua gestão frutífera e que beneficiou a coleção, iniciando as primeiras permutas de plantas e a forma mais apropriada para expô-las, de modo que não se perdesse seu sentido científico. Nepomuceno<sup>133</sup> comenta: “As interferências físicas no jardim, incluindo aterros de partes baixas e pantanosas e o tratamento paisagístico, marcaram a administração de Leandro do Sacramento”.

---

<sup>131</sup> COELHO, Marcus Alberto. O inventario da coleção. In: **Guia de árvores notáveis**. Op. Cit, p. 25

<sup>132</sup> RODRIGUES, Barbosa. **Hortus Fluminensis**. Op.Cit. p. X

<sup>133</sup> NEPOMUCENO, Rosa. **O jardim de D. João**. Op. Cit., p 47



**Fig 17. Vista da margem oeste do Lago Frei Leandro, 1890. Marc Ferrez**

Também por volta de 1859, a Casa dos Pilões foi incorporada ao Jardim e desde então sofreu varias reformas. Foi depósito de máquinas agrícolas, moradia dos funcionários da instituição, depósito de sementes, residência e laboratório do Dr. João Geraldo Kuhlmann. Tempos depois, em 1951, foi sede do Museu Botânico Kuhlmann, fundado pelo então presidente Juscelino Kubitschek. Em 1979 Scheiner<sup>134</sup> comentou: “O Museu Botânico Kuhlmann, criado em 1960 e localizado dentro do Jardim, foi um dos poucos da cidade dedicados exclusivamente às Ciências Naturais, e o único do gênero na Zona Sul... foi instalado em 27 de janeiro de 1967, aberto a estudantes em fevereiro de 1969 e aberto ao público em março de 1972”. Para esse momento, por Decreto, foi expresso o objetivo específico de divulgar a vida de João Geraldo Kuhlmann. Mas, por acordo com o Regimento Interno do IBDF em 1975, se utilizou o espaço com outras finalidades relacionadas com a organização e exposição de coleções de espécimes de flora e fauna brasileiras. A autora explica que se acrescentaram as funções, tornando-se o Museu um espaço de divulgação de conhecimentos de Botânica Sistemática e sobre Ecologia Vegetal, revelando que pouca atenção foi dada naquele momento, à obra e à memória do naturalista Kuhlmann<sup>135</sup>. Scheiner propôs aproveitar este espaço como um

<sup>134</sup> SCHEINER, Tereza. Museu Kuhlmann: um plano de reaproveitamento. Jardim Botânico do Rio de Janeiro. **Rodriguesia**. Ano 31, n 49. Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal, 1979. p.141

<sup>135</sup> Ibidem. p.144

prolongamento do Jardim, funcionando como casa histórica e como museu de meio ambiente, com ênfase na Ecologia Vegetal<sup>136</sup>.

Em 1982 o prédio então ocupado pelo Museu Kuhlman passa por uma restauração devido a seu mau estado de conservação e atualmente é conhecido como "Museu-Sítio Arqueológico Casa dos Pilões"



**Fig 18. Museu-Sítio Arqueológico Casa dos Pilões**

No ano de 1860, com a administração do Imperial Instituto Fluminense de Agricultura deu-se prioridade às experimentações e pesquisas agrícolas, permitindo-se a entrada gratuita à população sem restringir atividades que pudessem prejudicar o acervo. A falta de um regulamento resultou na danificação da coleção, sendo que por abrir-se o espaço para refeições, piqueniques e para lazer em geral, os gramados foram estropiados com a visita sem normas comportamentais dentro do arboreto.

Em 1863 o Professor Karl Glasl administrou o Jardim, embelezando os canteiros, colocando bancos e mesas e mandando construir a Gruta.

Com a proclamação da República em 1889, realizaram-se mudanças relevantes no Jardim, especialmente no que se refere à sua administração. Tais mudanças

---

<sup>136</sup> Idem, Ibidem p.148

refletiram-se na aparência da paisagem. As transformações começaram na direção de João Barbosa Rodrigues, que por cerca de 20 anos, na busca de uma linguagem científica, insistiu no retorno da cientificidade<sup>137</sup>. Foi também Rodrigues quem recebeu o Jardim e o descreveu mais como um lugar de passeio do que um espaço de ciência, um horto botânico:

O grande parque coberto de esplendida vegetação, semelhava uma floresta, cujos exemplares em promiscuidade não eram indicados por uma placa, uma etiqueta, um simples signal que os fizesse conhecidos. Tudo muito agradável à vista mas, scientificamente em estado deplorável<sup>138</sup>.

Ele considerava que o espaço do Jardim Botânico era mais um labirinto de plantas, todas espalhadas sem uma ordem coerente, sem uma classificação que pudesse explicar a existência daqueles espécimes. Além das plantas não classificadas, da mistura no espaço e das atividades humanas nocivas à conservação do acervo podem ser apreendidas, nas palavras metafóricas de Rodrigues, a sua opinião que consegue nos levar no tempo e nos permite imaginar o Jardim no momento que ele recebeu a direção:

Infelizmente, como triste reverso da medalha, certas alamedas sombreadas, certos grupos lembravam, ao menos pela elegância e beleza grega, os bosques sagrados de Paphos e Amathonte, enquanto, nas moitas próximas do lago, ruidosos cânticos de culto do Baccho moderno recordavam os furores harmoniosos das Ménades<sup>139</sup>.

Frente a semelhantes acontecimentos, o Diretor decide elaborar um regulamento para ser desenvolvido dentro das áreas do Real Jardim Botânico, com o intuito de torná-lo um espaço científico e também para assegurar a conservação da coleção, que sobreviveu apesar das atividades de lazer da população. Medidas de segurança foram acompanhadas de projetos de melhoramento, como as reformas para o escoamento das águas da chuva; a reorganização de grupos de espécimes seguindo uma classificação sistemática; a restauração e aumento dos canais de água; a disposição de fontes Wallace<sup>140</sup> colocadas no decorrer do arboreto; a abertura de novos terrenos e o aumento do número de espécies.

---

<sup>137</sup> PEIXOTO, Ariane Luna, BRUNI, Rejan. No Rio de Janeiro, um Jardim Botânico bicentenário. Op. Cit. p. 33

<sup>138</sup> RODRIGUES, Barbosa. **Hortus Fluminensis**. Op. Cit p. II

<sup>139</sup> Ibidem p. XVII

<sup>140</sup> Bebedouros em ferro fundido

É também obra de Barbosa Rodrigues a denominação das alamedas com os nomes dos antigos diretores e a construção da biblioteca e de um museu (naquele momento considerava-se ‘museu’ o herbário)<sup>141</sup>. Mas o trabalho mais valioso e representativo de Barbosa Rodrigues foi o levantamento das plantas existentes, com a classificação de cada espécime e a colocação das devidas etiquetas nas respectivas plantas. O catálogo da coleção do JBRJ aparece publicado na obra “Hortus Fluminensis”, que até o dia de hoje é usada como instrumento de pesquisa e como base para a identificação das espécies no arboreto.



Fig 19. Aléia das palmeiras, 1880. Marc Ferrez

As muitas reformas e mudanças ainda hoje se constituem em símbolos do JBRJ e da cidade do Rio de Janeiro. Este é o caso do orquidário, do Chafariz das Marrecas e do maravilhoso Chafariz das Musas, que



Fig 20. Chafariz das Marrecas

sem lugar a dúvidas carrega um valor simbólico tão arraigado e tão presente ao cidadão carioca. O Chafariz não foi um monumento construído para exaltar a importância do Jardim Botânico: de fato, este grande chafariz estava localizado no largo da Lapa e tinha a função de abastecer água para a cidade, mas o governo decidiu demoli-lo. Naquele momento

Barbosa Rodrigues pede para levá-lo para dentro do Jardim, dispondo-o numa interseção de aléias com o intuito de que fosse o ponto central da aléia das palmeiras.

<sup>141</sup> Idem, passim, p. XX

**São as musas o *genius loci* do ponto “central” do Jardim.** Podemos identificar quatro figuras que representam a música, a poesia, a ciência e a arte. **Nada mais próprio de um museu que uma alegoria às suas inspiradoras**, que estão dispostas em lugar privilegiado, gozando dos olhares e admiração que sentam para admirar a sua beleza e para contemplar o movimento da água, enquanto as musas enchem o espaço de sentimentos, recordações, nostalgias e os levam a um estado de prazer que a razão não consegue explicar. É o despertar dos sentidos, é o poder sensitivo que nos permite envolver em experiências de diversas dimensões, é o bem estar que permite ao homem integrar-se com a natureza e sentir-se parte dela.

Em homenagem ao primeiro Diretor botânico, Frei Leandro, foi erguido um busto no cômodo, de onde é possível enxergar todas e quantas obras recordam seu legado. Desde seu nicho ele tem uma vista privilegiada do lago, das alamedas de palmeiras e do Chafariz das musas. Ao seu redor, as plantas que ele mandou plantar na sua gestão, aumentando a coleção de chá.

Em 1908, para comemorar o centenário do JBRJ, foi erigido um busto de D. João VI, e este ainda hoje olha as palmeiras imperiais, que representam a Coroa Portuguesa. Lembremos que foi D. João quem plantou a primeira palmeira (*Palma Mater*) para inaugurar a instituição. Durante anos esta planta tornou-se objeto de cuidado e de extrema dedicação, tanto assim que Serpa Brandão quis, na sua Direção, conservar a exclusividade do espécime; e para evitar a sua reprodução mandava recolher as sementes. Como espécime vegetal mítico, passou a ser desejo de quem via lucro e aos poucos foi se propagando pelo Brasil todo, tornando-se símbolo do JBRJ<sup>142</sup>.

Em 1910 se estabeleceu nova reorganização do Jardim Botânico, que foi dividido em duas partes: o arboreto - espaço de visitação, aberto ao público - e o jardim destinado à pesquisa.

Por volta de 1934, na gestão de Paulo Campos Porto, se distribuíram os espécimes de acordo com critérios de agrupamento por famílias e grupos regionais. Foi neste período que se iniciaram as coleções das regiões Amazônica, Nordeste e Cerrado<sup>143</sup>. Também foi construído o atual cactário, que nos anos 90 foi reorganizado e reformado, acrescentando-se à coleção diversos exemplares de México e de outros

<sup>142</sup> RODRIGUES, Barbosa. **Hortus Fluminensis**. Op.Cit. p. XXVI

<sup>143</sup> COELHO, Marcus Alberto. O inventário da coleção. In: Paulo Ormino (Org). **Guia de árvores notáveis**. 200 anos do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson estúdio editorial, 2008. p. 26

países do continente americano. Em 1935 foi construído o Jardim Japonês com mudas de plantas típicas do Japão.

Tempo depois, em 1940 o portal frontal da Real Academia de Belas Artes foi inserido no espaço, fazendo às vezes de uma moldura que enquadra a linha de palmeiras imperiais dirigindo o olhar para os fundos do jardim, que mais que realidade parece uma pintura romântica. Se não fosse pelo movimento da água no Chafariz das Musas, poderíamos nos enganar e pensar que realmente alguém pintou e usou como moldura aquele majestoso portal.

Em 1943, na gestão de Alpheu Domingues, iniciaram-se as obras de canalização do rio dos Macacos a fim de evitar enchentes no JBRJ. Na década de 1970 foram realizados trabalhos de restauração e conservação da paisagem, entre os quais a substituição da *palma-mater* pela *palma filha*, atingida por um raio em 1972<sup>144</sup>; e a inauguração de um Bromeliário em 1975, na Direção do Dr. Raulino Reitz. Em 1995 a preocupação com a inclusão social leva a administração, na gestão de Sergio de Almeida Bruni, a inaugurar o Jardim Sensorial, posteriormente reformado em 2007.

Em 1985 se realizou o Plano de Uso público do Jardim. No plano se decidiu que a sede do Engenho Nossa Senhora da Conceição da Lagoa<sup>145</sup> seria o melhor local para sediar o Centro de Visitantes. Depois de restaurado em 1989 foi aberto à visita em 1992, incluindo uma cafeteria e uma loja<sup>146</sup>.



Fig 21. Academia de Bellas Artes, 1885. Marc Ferrez

<sup>144</sup> Para o ano de 1972 a palmeira contava, então, com 38,7m de altura

<sup>145</sup> Prédio arquitetônico datado de 1576, um dos primeiros prédios construídos na zona sul da cidade

<sup>146</sup> DE SOUZA, Olga Camisão. FARACO, Marcia. Interpretando o ambiente. In: Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro (Org). **Jardim Botânico do Rio de Janeiro 1808 – 2008**. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Artepádua, 2008. P 175

Na gestão de Liszt Vieira, de 2003 até 2010, uma das principais iniciativas foi a ampliação do arboreto, com a abertura do Caminho da Mata Atlântica e a recuperação do Aqueduto da Levada<sup>147</sup>. Em 2007 o Cactário foi revitalizado e aberto ao público depois de ficar fechado por dez anos. Obras de restauração foram também realizadas no Orquidário, no Jardim sensorial, na estufa de insetívoras, a coleção temática de Plantas Medicinais, que ganhou com uma área maior de exposição. Também foram criados o Jardim Bíblico, o Jardim Beija-flores.<sup>148</sup>.

O Jardim, além de ser museu a céu aberto, possui seu próprio museu de espaço fechado: o Museu do Meio ambiente (MuMA). Inaugurado em julho de 2008 e atualmente em fase de implantação, realiza no momento exposições temporárias. Em 2010 foi realizado o Concurso Público Nacional de Arquitetura e Urbanização para a Expansão do Museu do Meio Ambiente.



**Fig 22. Projeto de expansão do Museu do Meio Ambiente**

<sup>147</sup> Construído em 1853

<sup>148</sup> INSTITUTO DE PESQUISAS JARDIM BOTÂNICO DO RIO DE JANEIRO. **Relatório de gestão: 2003-2010.** Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Instituto de pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro, 2010.p 26



## Cap.4

JBRJ: uma experiência diferente a cada visita

## **CAPÍTULO 4 . JBRJ: UMA EXPERIÊNCIA DIFERENTE A CADA VISITA**

Uma visita ao JBRJ implica nos abriremos para sentir outras sensações diferentes das que sentimos no dia a dia. Imaginemos um oásis no meio da cidade, onde é possível encontrar plantas, animais e monumentos, fragmentos materiais da história do Rio de Janeiro.

A primeira sensação é de imersão. Num pestanejo, estamos envolvidos num sonho, num festim sensorial: agora a natureza se desdobra frente a nós. Tempo e espaço parecem congelados, tudo parece estático enquanto contemplamos as árvores de alto porte e o belo colorido das flores, que atrai nosso olhar; mas basta uma brisa atravessar o espaço, como sopro que desvenda ante nós uma vida microscópica cheia de movimento, universo natural que está em constante transformação - neste preciso instante é suficiente sentar e ver o mundo passar frente aos nossos olhos. Tudo se apresenta à nossa frente como num sonho. A possibilidade de ver macacos pulando de árvore em árvore, descendo e correndo, olhando para nós, tão perto como muitos de nós nunca estivemos deles, produz reações espontâneas - basta ver as crianças com seus sorrisos. Num instante, naquele abrir e fechar de olhos, sublimamos nossos sentimentos e nos abrimos para as diversas experiências sensoriais que nos esperam durante a visita ao Jardim.

Poucas vezes na vida paramos para nos deixar influenciar pela aura da natureza; e, assim não nos permitimos impregnar desse universo sensorial que nos faz transitar entre nossos sentidos e o nosso mundo interior, permitindo reviver os momentos mais emotivos das nossas vidas, experiências nunca esquecidas e que ressuscitam a cada encontro com a natureza. O Jardim permite esse encontro sublime: o canto dos pássaros em harmonia com o som do ar tocando os arbustos, compondo melodias formosas qual orquestra sinfônica; a luz alaranjada do pôr do sol tocando a água, criando feixes de mil cores, enfeitando e atraindo o olhar dos visitantes; o sol onipotente chegando a todo e qualquer canto, mesmo naqueles lugares onde a copa das árvores é frondosa, lembrando-nos o horário do dia. Nos dias de chuva os cheiros se intensificam, ativando episódios do passado, salvos na memória de cada um de nós e prontos a ser acionados com qualquer estímulo. Para nós esse momento mágico traz de volta lembranças da infância - com as sensações de calidez, as imagens da avó cuidando das suas orquídeas, os fortes laços de amizade criados na granja do colégio, os passeios com a

família para o sítio do avô. O efeito emotivo do cheiro é tão forte que consegue fazer aflorar os mais nobres sentimentos.

Nesse enlevo, a sensação de alegria percorre o corpo, é possível senti-la. Eis porque as antigas civilizações comparavam espaços de encontro com a natureza com o jardim do Éden: nesse espaço percebe-se a relação entre as partes e o todo, sem fissuras, sem quebras, sem fugas. Se a eternidade existisse, seria para vivê-la nesta viagem dos sentidos.

Percorrendo o espaço de visita do Jardim encontramos, em diferentes pontos, esculturas, representações de personagens da mitologia grega, que fazem o papel de *genius loci* - como as quatro musas do Chafariz central, que vigiam desde sua posição privilegiada todos os pontos do jardim; a divindade do lago frei Leandro se transforma em natureza, camuflando-se para parecer pertencente àquele lugar, enquanto Narciso e Eco, com seus gestos, nos lembram a história de um amor impossível. Figuras-testemunhas, do passar do tempo e das transformações espaciais tanto do JBRJ quanto da cidade do Rio de Janeiro. No percurso também encontramos estruturas arquitetônicas espalhadas por diferentes pontos do Jardim: pérgulas e caramanchões revestidos por trepadeiras (*Bignoniaceae*, *Passifloraceae* e *Convolvulaceae*) que moldam a forma curva das estruturas e oferecem uma ideia das ambiências românticas da sociedade carioca do começo de século XX. Dentro destes espaços, sentimos o fluxo de ar fresco convidando-nos a sentar nos banquinhos e ficar por horas sentindo o som da brisa tocando os bambus.

Tantas são as experiências que a cada visita surgem e que variam de pessoa para pessoa, segundo as suas vivências pessoais, que sabemos não poder abordar o universo possível de sensações; mas podemos analisar, através da semiótica, os espaços de visita do Jardim, com o intuito de nos aproximarmos das percepções mais gerais que têm a ver com seu poder de qualidade, de singularidade e de legi-signo.

Neste capítulo analisamos o arboreto do Jardim Botânico do Rio de Janeiro como exposição, abordando as articulações entre os campos da Museologia e do *Design* e buscando apresentar alguns exemplos de interface entre a linguagem museográfica (Museologia + *Design*) e a linguagem da Natureza. Usamos como metodologia de análise os três passos que indicados por Santaella no seu livro *Semiótica Aplicada*: o primeiro, o olhar contemplativo; o segundo, o olhar observacional; e o terceiro, abstrair o geral do particular, identificando os símbolos que representam o Jardim. Estes três passos, como indica a autora, são inseparáveis e devem ser analisados na seqüência indicada. Os

aspectos qualitativos, singulares e legi-signos fazem parte de qualquer signo e, portanto, nos dispomos a identificar a linguagem ou linguagens constituídas(s) por espaço, proporção e escala, cor, luz, cheiro, som, sistemas de informação (sinalização e painéis informativos) e pela cenografia.

#### 4.1 A experiência imersiva



Fig 23. Aléia Frei Leandro. Foto Marcelo Londoño

O arboreto entendido como exposição apresenta duas qualidades: uma, relacionada com seu caráter de permanência espacial, que tem a ver com a dificuldade de deslocar espécimes vegetais de grande peso e tamanho; e outra que é seu caráter temporal, relacionado com os ciclos naturais e com a transformação dos espécimes de acordo, por exemplo, com as estações do ano, fazendo com que a exposição permanente apresente mudanças ao longo do ano, sem precisar da intervenção humana<sup>1</sup>.

Essas características especiais do Jardim permitem ao observador uma experiência essencialmente imersiva. O arboreto, entendido como exposição e como

---

<sup>1</sup> ROCHA, Luisa Maria. A musealidade do arboreto. *Revista Musas* (IPHAN), v.5 p.116-117, 2009

ambiência, nos envolve numa experiência sensorial completa. Aqui todos os sentidos são estimulados: a dimensão visual é ativada pela luz natural que modifica a nossa percepção do espaço; as cores e formas se apresentam diferentes a cada visita, dependendo da posição do sol, da temperatura e dos fenômenos naturais. O sentido auditivo é fortemente estimulado pelo canto dos pássaros, o curso da água, a queda das folhas, o vento roçando os galhos das árvores, a pisada dos visitantes na areia das trilhas. O forte aroma das flores, dos frutos que caem das árvores, potencializa o sentido do olfato. O Rio de Janeiro, por suas condições geográficas, apresenta um nível alto de umidade, que faz com que os cheiros sejam intensos, experiência olfativa que só uma coleção viva de espécimes vegetais pode oferecer. Do mesmo modo a dimensão tátil encontra-se privilegiada, já que é possível ao visitante ter contato direto com os espécimes, além da possibilidade de tocar, sentir as texturas irregulares dos troncos, a maciez das orquídeas, a fragilidade das pétalas das flores e a brisa do vento tocando-lhe o rosto. Estas sensações se misturam, interligando os sentidos em uma experiência sinestésica com a natureza.

Confrontados com o ambiente natural somos parte do espaço, não só como observadores - como acontece na maioria dos museus tradicionais - mas também como sujeitos partícipes da dinâmica da natureza. Em espaços como o Jardim, nos reencontramos com o nosso ser biológico, fato que nos faz sentir atores dentro da cena, relação mediada pelos nossos conectores com o exterior: os sentidos. A experiência imersiva permite transitar pela esfera emotiva através da imaginação e da memória, pela esfera sensorial ativada pelos cheiros, luzes, cores - e pela esfera cognitiva, através dos dispositivos de informação presentes ao longo do arboreto.

#### **4.2. Cor, luz e forma**

Segundo o transcurso das estações ao longo do ano, cor e luz mudam. O mesmo fenômeno acontece em um só dia - e podemos observar como a luz cria uma atmosfera diferente em cada horário, influenciando também na temperatura - fato que determina a extensão e os horários da visita ao Jardim. A cor predominante no Jardim é o verde com suas nuances, mas as mais diversas cores se fazem presentes com os frutos e flores; e isto muda dependendo da época do ano e do espaço que cada núcleo da exposição. No arboreto existe um jogo perfeito de luz: sombras projetadas pelos galhos das altas árvores criam retículas, ritmo visual que cria espaços de descanso, necessários quando a luz natural irradia com força.

À medida em que o sol vai mudando de posição, as copas das árvores, as coroas das palmeiras, as silhuetas das pessoas, vão se projetando no chão. Sombras e luzes valorizam as cores e de maneira simultânea ocultam e ressaltam espaços, espécimes, pequenos animais e pessoas. Podemos identificar que de manhã são iluminados pontos que de mais tarde serão ocultados - mas esta mudança não é perceptível quando visitamos o jardim em um horário só, precisa-se o dia todo para identificar o deslocamento das sombras com o transcurso do tempo que, à maneira de um filme em câmera lenta, mostra o movimento da projeção, misturando-se as sombras curvas das mangueiras com as retas de outras árvores.

A luz e a sombra no Jardim nos permitem perceber de distintas maneiras o mesmo espaço, o mesmo monumento e até o mesmo espécime. Feixes de luz nos indicam a direção do olhar, algumas vezes desvendando insetos como aranhas escondidas embaixo das folhas, ou estranhos peixes pertencentes às profundidades dos lagos e que, dependendo de certos horários, seriam impossíveis de enxergar. Também nos permitem detalhar o rosto de alguma das musas ou até mesmo iluminar os passos dos visitantes.



**Fig 24. Pergólas ao longo do Jardim. Locais de sombra. Foto Marcelo Londoño**

As sombras no Jardim têm um papel fundamental, já que são aproveitadas como lugares de descanso. Assim como em museus de espaços fechados as cadeiras e espaços de penumbra são necessários para evitar a fadiga, da mesma maneira nos espaços abertos são fundamentais as pérgulas e caramanchões, que protegem os visitantes nos dias de sol intenso.

### 4.3 Cheiros e sons



**Fig 25. Orquídeas. Foto Marcelo Londoño**

A umidade do ar proporciona uma explosão de aromas que são percebidos quando partículas exaladas pela terra e pelas plantas estimulam o sentido do olfato. Este processo se intensifica no Jardim e de maneira especial quando a chuva cai, fazendo com que os aromas das flores impregnem o espaço na sua totalidade. Estas fragrâncias percorrem grandes distancias, já que, não existem barreiras que impeçam a propagação dos cheiros. As partículas aromáticas flutuam invisíveis no ar, atravessando os espaços, enchendo os lugares com cheiros das flores, dos frutos, dos animais, da água, que se misturam proporcionando diversos aromas, alguns reconhecíveis porque estão

relacionados com experiências passadas, ligados aos episódios da nossa vida e outros ativando a imaginação.

Os sons e os cheiros estão relacionados com o inconsciente, com a emotividade, à diferença da visão - são duas dimensões sensoriais que por sua efemeridade ativam as emoções e os sentimentos, fazendo da experiência um encontro comovedor. Tal como o cheiro, o som tem uma conotação emotiva e sua fugacidade faz com que estas duas dimensões encham o espaço, a cada momento, de diferentes sons e cheiros misturados de maneira invisível, mas com uma forte presença que se impõe pela capacidade de abranger longas distâncias.

São estas duas esferas que nos levam a vivenciar a imersão: ao sermos invadidos pelo poder do som e do cheiro, já não podemos escapar da atmosfera e é quando reconhecemos que estamos dentro de um espaço que nos acolhe e nos envolve como atores partícipes da magia da natureza.

Morador do bairro do Jardim Botânico, o maestro Tom Jobim deixou-se contaminar pela atmosfera comovedora do aroma das flores e pela harmonia do canto dos pássaros, do vento atravessando o jardim e tocando a água, as árvores e os galhos. Estas duas dimensões sensoriais o inspiraram na composição de várias de suas músicas, em cujas letras foram plasmados os mais belos pensamentos e sentimentos, influenciados pela perfeita composição sensorial que o Jardim oferece.

#### 4.4 Sistemas de informação e sinalização

No Jardim existe um sistema de informação composto por tótems de localização, dispostos nos pontos conjunturais do arboreto (Chafariz central, Lago Frei Leandro). Placas de sinalização localizadas em todas as aléias indicam direção e nome da aléia; e placas interpretativas, fixadas nos pontos



Fig 26. Placas de sinalização

privilegiados por sua estética e relevância histórica (casa dos pilões, gruta, portal da antiga Academia de Belas Artes, Orquidário, Bromeliário), complementam-se com o folheto da trilha histórica que contém o mapa do arboreto e no qual são sinalizados os pontos centrais e de relevância histórica, além de alguns espécimes de importância simbólica (Pau Brasil, Canela); tudo é numerado no folheto e possui uma curta explicação. Por outro lado há placas de identificação, independentes do sistema descrito. Distribuídas em cada canteiro, próximas a cada espécime, contêm as informações básicas do trato museográfico: nome científico, gênero, nome vulgar e procedência. Esta informação se apresenta de forma mais sóbria que a anterior: texto em preto sobre placa retangular de cor cinza, ao nível do chão, tentando não tirar a atenção aos espécimes<sup>2</sup>.



Fig 27. Placas de identificação

Tanto tótems quanto placas de interpretação pertencem a uma família de objetos<sup>3</sup> que por semelhança formal, de layout, de cor, agrupamos e consideramos como participantes de um sistema. Suportes de forma orgânica lembrando uma planta abraçam as placas, que por sua vez se apresentam com formas curvas (como se fossem folhas ou frutos), fazendo analogias com a



Fig. 28. Totem de informação

natureza. O objetivo com estas formas orgânicas é harmonizar-se com este espaço

<sup>2</sup> Sheiner comenta que Todas as placas de identificação possuem propaganda de forma privilegiada, tirando o foco de atenção que é a informação científica, assim o visitante se concentra no patrocinador esquecendo de observar a planta.

<sup>3</sup> Quando falamos de *família de objetos* estamos nos referindo especificamente ao *design* (forma, cor, dimensões) das placas

completamente vegetal. Para as placas de interpretação existem convenções nas cores azul, marrom e verde - cada uma representando uma informação específica: azul para os nomes das aléias, verde para indicar a direção e localização no espaço e marrom para a interpretação dos pontos de atração.

A continuação analisaremos o arboreto do Jardim – entendido como exposição – tomando como estudo os dois estilos paisagísticos que predominam no traçado: o jardim francês e o jardim inglês.

#### 4.5 O racionalismo e o romanticismo na paisagem do JBRJ



Fig. 29. Mapa do JBRJ com indicação dos pontos museológicos analisados

Com a colonização dos espanhóis e portugueses na América Latina, os espaços a serem habitados foram transformados e adequados segundo parâmetros arquitetônicos europeus, ainda hoje presentes na configuração das cidades, dos parques públicos e jardins botânicos históricos. Este é o caso do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, que simultaneamente às mudanças urbanísticas, culturais e sociais da cidade, foi sendo transformado sob a influência dos estilos arquitetônicos advindos do velho continente, não como imitação propriamente dita, mas como uma adaptação em procura de funcionalidade. Primeiro como um horto, onde foram cultivadas espécies vegetais exóticas trazidas da China com propósito comercial; e posteriormente como um espaço não só de lazer e de conhecimento, mas também adaptado para abrigar outras atividades, com o intuito de motivar a visita ao jardim e ampliar seu público potencial.

Segundo Lameirão<sup>4</sup>, a evolução histórica do traçado do JBRJ acontece apenas em um século. É interessante ver que cada uma das fases dessa evolução não apaga as fases anteriores, pelo contrário: os diferentes estilos se complementam de forma harmônica no espaço, sugerindo diversas experiências, que vão desde o percurso pela aléia Rodrigues Barbosa - um imponente caminho de palmeiras imperiais que conduz o visitante ao chafariz central em linha reta - até os caminhos guiados por escadas de formas irregulares, curvas e orgânicas, que convidam os visitantes à exploração. O autor sugere que o JBRJ, pelas características de seu traçado, apresenta cinco fases de estilos de jardim: medieval, renascentista, barroco, romântico e um último, que ele vai chamar de *aléia solteira*.

Centramos a nossa análise nos **dois estilos que prevalecem** e que de maneira geral predominam como a linguagem do traçado e da paisagem do JBRJ: **o jardim barroco e o romântico**. As características destes jardins são passíveis de identificar em dois núcleos museológicos do Jardim: 1. O conjunto da aléia Rodrigues Barbosa, composto pelas Palmeiras imperiais, o Chafariz e o Portal da Academia de Belas Artes e 2. O Lago Frei Leandro, o Cômoro e a gruta Karl Glasl.

No Jardim é possível reconhecer colunatas revestidas de flores, galhos e troncos que enfeitam as estruturas, caminhos em linha reta e canteiros organizados em seções de forma regular e praticamente ortogonal; demonstração do engenho humano e uma fiel

---

<sup>4</sup> LAMEIRÃO, Sergio Tadeu de Niemeyer et Al. In: Instituto de pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro (Org). **Jardim Botânico do Rio de Janeiro 1808-2008**. Rio de Janeiro: Artepadilla, 2008, p. 165

amostra de subjugação da natureza. Com estas características de composição geométrica e simétrica identificamos aspectos inerentes ao espaço que relacionamos com as características da configuração do jardim francês, embora não possamos afirmar que o espaço, na sua totalidade, guarde proporções e composições rígidas. Muitas das aléias e canteiros, caminhos e trilhas à maneira de labirinto, de forma curva e orgânica, nos remetem à paisagem romântica dos jardins ingleses.

Prevalece desta maneira um estilo de jardim de características similares às barrocas na projeção principal, mas é possível encontrar ao longo do arboreto paisagens românticas que nos permitem relacioná-las com os jardins bucólicos da Inglaterra. Cabe esclarecer que estas foram adaptações à paisagem, tendo em conta as condições geográficas e o contexto tropical das terras brasileiras.

#### **4.5.1 O TRAÇADO RACIONALISTA NO TRÓPICO: O ESTILO DO JARDIM FRANCÊS NO JBRJ**

O fato do arboreto do JBRJ se apresentar ao ar livre é uma particularidade condicionante da visita. Ao entrar no espaço da exposição, não conseguimos percebê-la em sua totalidade, nem nos damos conta dos limites porque não existem fronteiras físicas específicas como muros, paredes ou teto que possam determinar até onde podemos observar. Ainda assim esta suposta infinitude é também artifício paisagístico, realizado através de pontos de fuga que se abrem em três vertentes. O eixo central é formado por: Aléia Barbosa Rodrigues, seguida pela Aléia Custodio Serrão e pela Aléia Karl Glasl. O eixo central leva o visitante direto para uma das atrações monumentais no JBRJ, o Chafariz das Musas, imponente e atraente ponto que, sem dúvida, faz da experiência da visita uma regressão na história da cidade do Rio de Janeiro.

##### **4.5.1.1 Aléia Barbosa Rodrigues**

Uma linha de palmeiras dispostas uma atrás da outra e de lado a lado, em um ritmo constante e com simetria perfeita, é a configuração da aléia principal do Jardim, chamada Barbosa Rodrigues em homenagem ao diretor que concretizou e organizou o espaço como ainda conhecemos.

Essa composição rítmica de elementos remete ao sentido dos pontos suspensivos na escritura ou à melodia constante da música. Espaço que poderíamos interpretar como um lugar congelado no tempo e que é possível percorrer do começo ao fim, sem nunca

percebermos alteração de harmonia entre um ponto e outro. Ou seja, existem limites físicos marcados por portões, porém a disposição das palmeiras sugere uma atmosfera perceptível como infinita.

A disposição de palmeiras tem um nível alto de pregnância, já que está relacionada com a lei da proximidade<sup>5</sup>, que propõe que elementos óticos próximos uns dos outros tendem a ser vistos juntos e, por conseguinte, a constituir um todo, ou unidades dentro do todo. Junto à lei da semelhança<sup>6</sup> agem mutuamente, apoiando o equilíbrio das formas, criando unidades e, portanto harmonia na composição, sendo as formas facilmente lembradas, reconhecidas e compreendidas pelos visitantes. Assim, todos os objetos - neste caso, as palmeiras - tendem a se agrupar, já que a proximidade é perceptível pela disposição equidistante uma da outra nos dois sentidos, o que proporciona um equilíbrio perfeito.



Fig 30. Aléia Barbosa Rodrigues. Foto Marcelo Londoño

Aqui, a disposição das palmeiras indica de forma direta a direção e o percurso a ser feito pelos visitantes. Ao apontar claramente por onde as pessoas devem caminhar podemos afirmar que **nesse aspecto a predominância é referencial**.

A forma das palmeiras com sua retidão e altura não permite a cobertura da aléia, portanto os espaços de sombra e penumbra não prevalecem, tornando este ponto o lugar com maior incidência de sol e conseqüentemente o lugar mais iluminado do arboreto. Tímidas sombras projetadas pela seqüência de palmeiras criam uma retícula que divide a aléia em retângulos de luz repetitivos ao longo do percurso, conservando o compasso. Na imensidade da linha de palmeiras percebemos uma gelosia de coroas que fecham o

<sup>5</sup>GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma. 6ed. São Paulo: Escrituras, 2004, p. 34

<sup>6</sup> Ibidem. p. 35

espaço do céu, mas à medida em que avançamos se abrem para permitir ver o céu, como se estivessem abrindo o passo ao visitante para admirar a escala da natureza e comparar seu tamanho no mundo.

Outros elementos constitutivos, como a ponte de cor creme, de estilo sóbrio, combinam com a racionalidade do espaço: através de linhas geométricas, retangulares, se dirige o passo dos visitantes por cima do Rio dos Macacos, curso de água que atravessa em forma curva, rompendo de certo modo a composição rígida da aléia. O curso da água contrasta de forma orgânica com o ritmo marcante da rigidez arquitetônica, mas sua presença é tão sutil que só percebemos seu som e o movimento descendente da água.

O caminho de palmeiras é um símbolo que representa o Jardim; sem dúvida é a imagem que causa recordação e identificação com o lugar, tanto para o carioca quanto para os turistas. Eis porque o logotipo da instituição usa a sucessão de palmeiras como ícone, índice e símbolo.

A forma reta da palmeira imperial permite assemelhá-la com a sobriedade e elegância das colunas dos edifícios neoclássicos. Seu delineamento uniforme, crescendo em direção vertical, apresenta no alto a coroa de folhas que se abre inalcançável e que comparamos com a imponência da Coroa Portuguesa, onipresença representada pelo espetáculo das palmeiras, configuração paisagística aplicada no século XIX em diferentes lugares do Brasil como símbolo do passo do Imperador. Sobre o nome genérico das palmeiras, *Oreodoxa*, que significa “glória dos montes”<sup>7</sup>, Nepomuceno<sup>8</sup> explica que anos depois todos entenderiam o porque da designação: “a planta espichou-se rapidamente acima das árvores mais altas, exibiu seu tronco colunar, liso, abriu as folhas lá no cume, altaneira, e tornou-se a glória do jardim”.



Fig 31 Logotipo do JBRJ

<sup>7</sup> CORRÊA, M.P. **Dicionário das plantas Úteis do Brasil e das Exóticas Cultivadas**. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura/IBDF, v.4, p.358-359, 1978

<sup>8</sup> NEPOMUCENO, Rosa. **O jardim de D. João**: a aventura da aclimação das plantas asiáticas à beira da lagoa e o desenvolvimento do jardim botânico do Rio de Janeiro que venceu dois séculos de umidade, enchentes, transformações da cidade, novos padrões científicos e mantém-se exuberante, com seus cientistas e suas árvores. RJ, casa da palavra, 2008., p 23

A palmeira é um espécime tipicamente tropical, mas suas características intrínsecas, como a retidão de crescimento e a simplicidade na forma, foram usadas como um símbolo do Racionalismo nos trópicos; não é à toa que as principais aléias estão delineadas pelas grandiosas palmeiras imperiais. D´elboux comenta:

[...] a espécie vincula-se definitivamente à imagem do poder monárquico, à idéia de nobreza, distinção e classe. Essa associação é tão forte, que mesmo textos de caráter técnico, como manuais de botânica e horticultura, incluem tais atributos em suas descrições da espécie [...]<sup>9</sup>

Mas fica por esclarecer que mesmo sendo a sua forma comparada com o símbolo do racionalismo faz parte das formas orgânicas e dinâmicas da natureza; portanto, detalhando as palmeiras, enxergando cada uma, é possível identificar as suas diferenças de tamanho, de cor<sup>10</sup> e mesmo de forma, que no conjunto são impossíveis de identificar. Na medida em que percorremos a aléia das palmeiras reparamos que as de alto porte, imponentes, se misturam com palmeiras jovens<sup>11</sup> que incrivelmente rompem com a rigidez; o conjunto todo é quase indiscutivelmente rígido, mas confirma que mesmo o homem, no intento de controlar a natureza, nunca conseguiu apagar as diferenças que cada um dos espécimes vegetais ou animais apresentam. Lembremos que apesar das semelhanças com colunas arquitetônicas, as palmeiras são seres vivos em constante e dinâmico processo. Essas diferenças fazem com que tudo ao redor se modifique, até mesmo a incidência de luz e feixes na aléia muda, criando pequenas sombras onde as palmeiras de baixo porte estão dispostas.

#### 4.5.1.2 Aléia Custódio Serrão

Na diagonal esquerda se projeta uma linha reta. No percurso desta aléia encontramos árvores que exibem suas flores e frutos como “suportes expográficos”. Galhos funcionam como perfeitos sustentáculos da peculiar flor e estranho fruto da

<sup>9</sup> D´ELBOUX Roseli Maria Martins. Uma promenade nos trópicos: os barões do café sob as palmeiras-imperiais, entre o Rio de Janeiro e São Paulo. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, ano/v. 14 n.2, p. 202, jul- dez, 2006

<sup>10</sup> “Sobre as estipes das palmeiras podem ser observados os líquens, plantas muito curiosas geradas da associação íntima e permanente entre algas e fungos”. A formação destes líquens mudam a cor do tronco das palmeiras criando novas formas e adicionando outras nuances. INSTITUTO DE PESQUISAS JARDIM BOTÂNICO DO RIO DE JANEIRO **Conhecendo nosso jardim**. Roteiro básico. 3 ed. Rio de Janeiro: Instituto de pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro, 2010 p 57

<sup>11</sup> “Suas palmeiras mais altas foram plantadas em 1842, durante a administração de Serpa Brandão, enquanto as mais baixas, em 1951, em comemoração ao Dia da Árvore, na gestão de Paulo Campos Porto, sendo todos os seus exemplares originários da Palma-Mater”. Ibidem Loc. Cit

*Couroupita guianensis*<sup>12</sup>, espécime disposta na aléia Custódio Serrão. Nos meses de setembro e fevereiro é possível assistir à exibição que este espécime oferece da raridade de seus frutos em forma de bola de boliche desprendendo-se ao longo do tronco da árvore, decorados com a cor vermelha das flores e o disco de estames amarelos, que enfeitam tanto a árvore como o espaço que ocupam no canteiro.



Fig 32. Aléia Custódio Serrão. Foto Marcelo Londoño

Na composição os frutos em forma de esfera funcionam como fortes pontos de atração, que dirigem o olhar dos visitantes. Lembremos que nas leis da Gestalt o ponto<sup>13</sup>, neste caso a esfera, sendo a unidade mínima de comunicação visual, tem uma grande força de atração visual sobre o olho.

#### 4.5.1.3 Aléia Karl Glasl

A aléia localizada na diagonal do lado direito é composta pela linha reta de árvores de grande porte - que oferecem uma sombra agradável graças a sua copa

<sup>12</sup> Nomes populares: abricó de macaco, castanha de macaco, Árvore de aproximadamente 30 m de altura, com tronco caracterizado pelas flores distribuídas ao longo. BARRETO, Malena. ORMINDO, Paulo. O inventário da coleção. In: ORMINDO, Paulo (Org). **Guia de árvores notáveis**. 200 anos do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson estúdio editorial, 2008. p. 128

<sup>13</sup> GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto**. Op. Cit. p. 42

frondosa, porém deixando uma tênue entrada de luz que faz com que o clima desta aléia seja muito fresco. Feixes de sol permitem reparar na cor característica da *Carapa guianensi*<sup>14</sup>. É possível distinguir a cor pardo-avermelhada que possui o tronco, que a sua vez é adereçado com pintas de coloração amarelada, que ressaltam sobre o fundo. No ponto final da aléia, estão dispostas duas reproduções das esculturas da ninfa Eco e do caçador Narciso. São esculturas que pertenciam ao Chafariz das Marrecas, obra do Mestre Valentim da Fonseca e Silva.



Fig 33. Aléia Karl Glasl.. Foto Marcelo Londoño

Cada escultura é suportada por um pilar e uma estrutura de metal em forma de semicírculo, tentando apresentar a configuração original do Chafariz das Marrecas, que pertencia ao Passeio Público da cidade do Rio de Janeiro. Eco olha para Narciso, enquanto ele contempla o seu reflexo na bacia da água. O sentido do olhar das duas esculturas em direção ao centro cria uma atenção especial entre o espaço vazio da cena: o espaço parietal que existe entre as duas. Esta tensão do vazio deixa uma abertura para a fantasia, a imaginação e para muitas interpretações com relação à direção dos seus olhares e a sensação de movimento dos seus vestidos. Identificamos no lado esquerdo um caçador, numa posição que permite entender que está mais concentrado na sua própria beleza do que na mulher que entra na cena, este personagem é o que conhecemos como Narciso. Já do lado direito a mulher ladeando seu corpo insinua sua presença, mas de maneira alguma é percebida pelo caçador. Esta ninfa é conhecida como Eco. Uma clara cena mitológica que lembra o amor inalcançável. “Narciso e Eco, ambos amantes do impossível”<sup>15</sup> Na cena podemos reconhecer a figura

<sup>14</sup> Nome popular: andiroba. BARRETO, Malena. ORMINDO, Paulo. Op. Cit. p. 98

<sup>15</sup> BALLESTEROS, Antonio. **Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana**. Cuenca: ediciones de la universidad de Castilla. La mancha, España, 1998, P. 29

de Narciso se admirando, paixão que o levou ao suicídio: ele se joga na água na procura daquele amor impossível, enquanto a figura de Eco nos lembra a impotência da ninfa frente à dor do caçador. Ballesteros<sup>16</sup> comenta: “Eco ha estado siempre oculta, testigo imponente de la extinción del joven”.

Esses dois personagens estão intimamente ligados às metamorfoses tão recorrentes na mitologia. O Narciso se torna flor enquanto Eco não se torna espécime nem vegetal nem animal e permanece presente tão só na intangibilidade onipotente do som, a ressonância ocupando os espaços com seu poder efêmero. A posição dos corpos e olhares dos dois amantes funciona como sin-signo, mas o conjunto de elementos nos coloca frente a um espaço predominantemente simbólico. Isto não exclui o fato que a configuração espacial e a disposição das esculturas nos transportam a um lugar que não existe, os vestidos das figuras insinuando movimento e dinamismo, as folhas de intenso verde ocupando a estrutura,



Fig. 34. Narciso



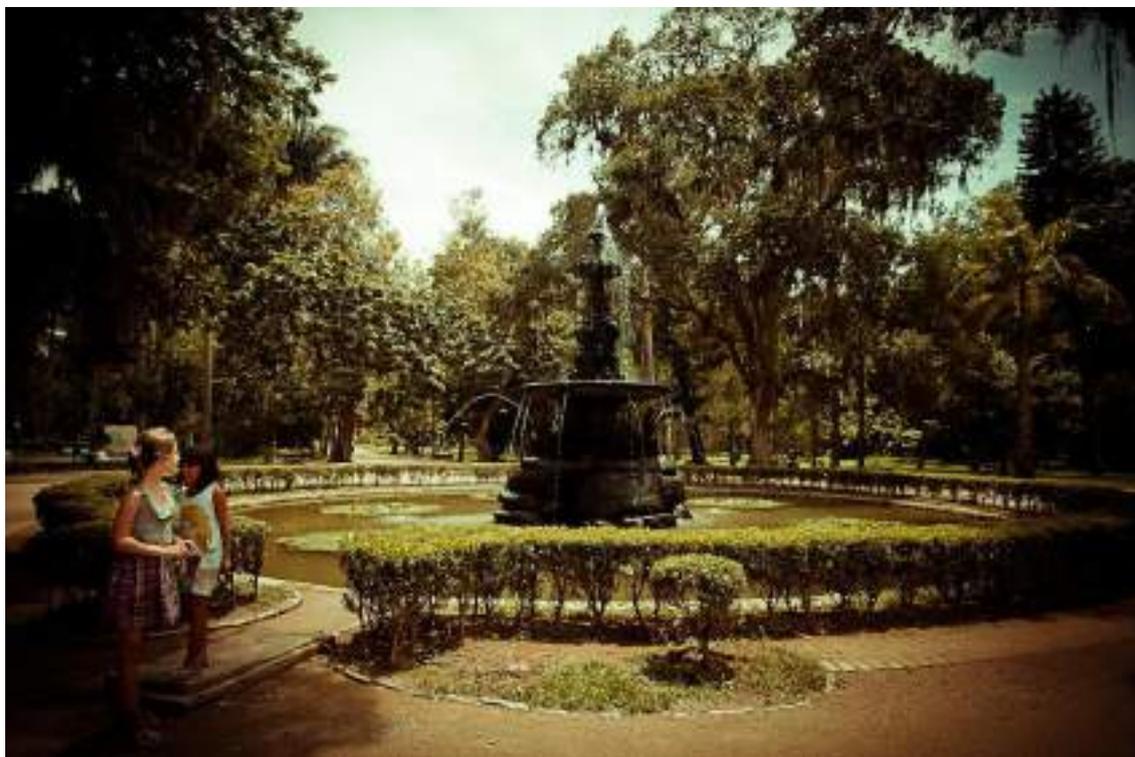
Fig 35. Eco

criando uma parede vegetal, remetem o visitante para um bosque frio e nebuloso - qualidades que nos sugerem o que chamarmos de quali-signo.

---

<sup>16</sup> Ibidem.

#### 4.5.1.4 O Chafariz Das Musas



**Fig 36. Chafariz das Musas. Foto: Marcelo Londoño**

O Chafariz das Musas é uma fonte fabricada na Inglaterra e que se localizava no Largo da Lapa, posteriormente levada e inserida no Jardim durante a administração de Barbosa Rodrigues. Enquanto caminhamos pela aléia das palmeiras em direção ao Chafariz, a intensidade do som da água, sincronizado com as nuances que os feixes de luz criam quando se chocam com os jatos expulsos pelas figuras da composição, produzem uma explosão de cores que sobressaem da estrutura preta. À maneira de uma banda sonora no cinema, o som misturado com a luz cria uma atmosfera cinematográfica mística, por vezes romântica.

É possível ver o chafariz em todas suas faces, tanto pela sua forma de revolução<sup>17</sup> como pelo percurso que permite percorrê-la sem perder de vista os detalhes. Isto permite uma trajetória radial e diferentes enquadramentos. Quatro musas, quatro faces, quatro fundos, quatro dimensões sensoriais.

Ainda que sua forma seja simétrica, é possível encontrar outros significados, dependendo do ângulo de visão. São possíveis vários enquadramentos, cada um deles

---

<sup>17</sup> As formas de revolução são aquelas que podem ser geradas ao fazer girar um perfil sobre um eixo. Um perfil pode ser desde a entidade geométrica mais simples, o ponto, até qualquer tipo de forma livre criada por linhas ou curvas.

uma nova visão e um novo descobrimento: **1 face:** Desde a Rua Pacheco Leão (fora do JBRJ) é possível enquadrar o Chafariz através do Portal da Academia de Belas Artes. O enquadramento do caminho de palmeiras e no fundo o Chafariz parece-se com uma obra pictórica. O Portal funciona como moldura que permite identificar um dentro e um fora da cena.

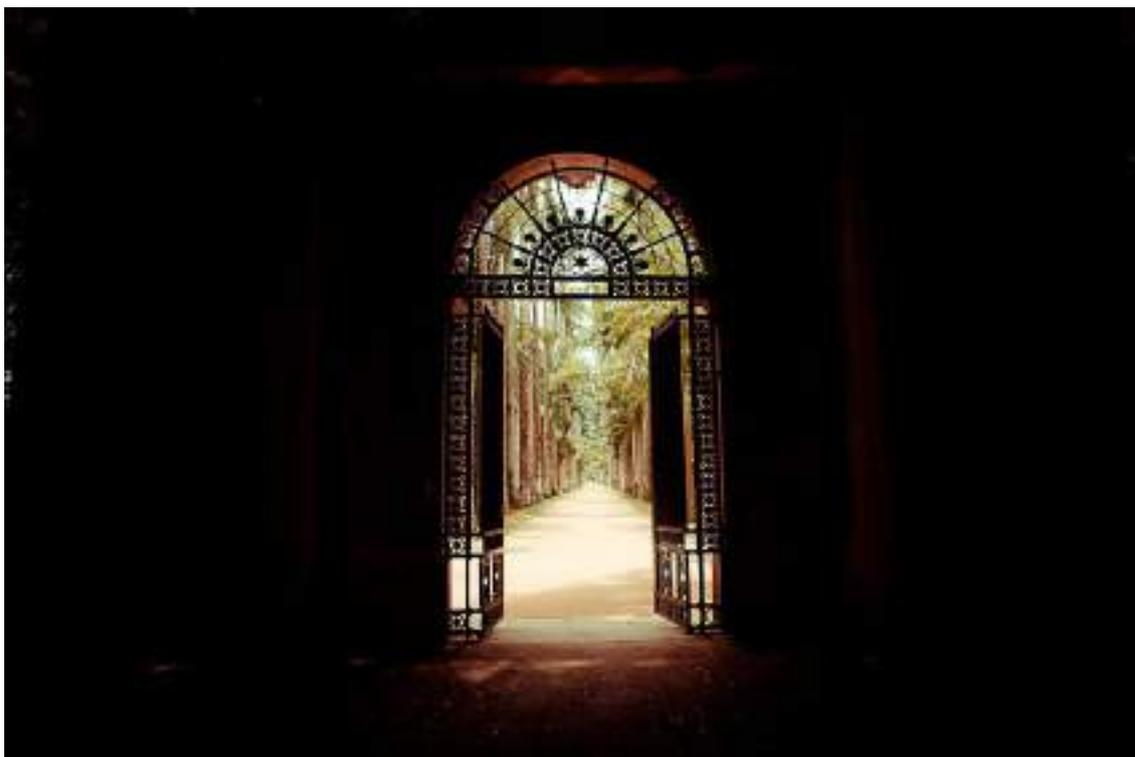


Fig 37. 1 face: enquadramento do caminho de palmeiras. Foto: Marcelo Londoño

**2 face:** plano de fundo as duas linhas paralelas de palmeiras: a coroa das palmeiras abre-se no alto assim como a água é expulsa da parte superior do chafariz abrindo-se no alto em diversas gotas, composição completamente vertical, incrível semelhança do movimento da água com as características morfológicas da coroa das palmeiras.

**3 face:** Desde a Aléia Frei Leandro é possível ver na composição duas cores contrastantes, o imponente preto do Chafariz em contraposição com o branco leve e alado do Cristo Redentor, que se alça como imagem mágica ante nós enquanto lentamente erguemos nosso olhar. **4 face:** a paisagem se apresenta com uma seqüência de colunas (pérgolas) do lado esquerdo, criando percursos ao estilo de jardim francês e que combinam com o núcleo do Chafariz. No fundo de lado esquerdo numa colina observamos o cômodo de Frei Leandro. Neste ponto vemos como a paisagem rígida e simétrica do portal e da aléia das palmeiras vai se apagando surgindo ante nós uma configuração espacial assimétrica. O cômodo não está disposto no ponto central da aléia, mas do lado, deixando contemplar o Cristo Redentor, símbolo da cidade do RJ e do Parque Nacional da Tijuca. Disposição dos elementos no espaço que parece espontânea, motivo pelo qual a comparamos com o jardim de estilo inglês. Nesta perspectiva lembramos que nos encontramos num Jardim Botânico localizado no trópico, a flora e fauna nos contextualizam na posição geográfica na qual estamos imersos.

O chafariz, nas suas características intrínsecas, se apresenta



Fig 38. 2 face: plano de fundo as palmeiras. Foto: Marcelo Londoño



Fig 39. 3 face: de fundo o Cristo Redentor. Foto: Marcelo Londoño

como uma figura preta, no meio de um universo colorido - fato que concentra o olhar dos visitantes que estão percorrendo as aléias em direção ao ponto central. Pela sua cor não conseguimos imaginar as grandes dimensões; apenas no encontro podemos identificar a magnificência, sendo que a estrutura está disposta sobre três pedras de forma circular, que proporcionam ao conjunto maior altura. Como em espaços museográficos fechados, onde os pedestais são usados como ferramentas expográficas para hierarquizar peças de coleção, da mesma forma, no jardim, o uso da altura é recorrente para indicar a relevância do exposto.



Fig 40. 4 face: fundo do cômodo de Frei Leandro. Foto: Marcelo Londoño

Ao redor do Chafariz foram plantados arbustos criando um círculo que impede os visitantes de entrar na água. As copas dos arbustos foram podadas de forma quadrada à maneira das *topiaria*, para guardar uma proporção tanto em distância como em altura, conservando os parâmetros rígidos do espaço e evitando tirar a atenção da atração principal. É possível comparar o uso destes arbustos com os limites usados nos museus de arte, onde, com linhas pintadas, os visitantes são obrigados a conservar uma distância das obras de arte. A diferença com o uso da natureza é sua sutileza para indicar o limite de acesso do visitante.

A disposição de uma fonte central com a representação de quatro musas: da poesia, da arte, da ciência e da música nos permite identificá-las como o *genius loci* do ponto conjuntural do JBRJ. As musas – palavras cantadas - espalham sua melodia inspirando os mais belos pensamentos e sentimentos. São as quatro musas ícones principais do chafariz, quatro presenças dispostas em direção aos bancos onde os visitantes sentam para contemplar a paisagem. Cada figura tem objetos que simbolizam sua função inspiradora:

**Calíope**, a “Bela Voz” ou “Palavra”; representa a poesia épica, canta a glória dos reis e heróis. Na mão esquerda traz um bloco onde se vê uma efígie masculina sendo que na outra mão, possivelmente, teria um estilete de escrita. Seu pé direito repousa sobre um livro. **Clio** é a alegoria da História e seu nome significa “fama”, em grego. Porta uma tiara e segura um rolo de pergaminho. **Erato**, a “Amorosa”, inspiradora dos poemas de amor. Toca lira, dado que na Antiguidade, as poesias eram declamadas com este acompanhamento musical; e **Thalia**, a “Festeira”, é a alegoria da Comédia. Usa tiara e segura um torçal de hera. Na outra mão, segura um cajado de pastor, atributo habitual dos atores na antiga Grécia<sup>18</sup>.

Aquelas figuras parecem aguçar nossos sentidos, fazendo-nos voltar no tempo, congelá-lo, acelerá-lo como em uma edição de vídeo, tudo ao ritmo do vento tocando a lira da musa da música. O chafariz funciona como um ponto de encontro não só de visitantes, mas também sensorial, onde se ligam os vestígios históricos e a fantasia da mitologia. Scheiner comenta:

É importante observar aqui que ter, em grego, significa também manter: e se as musas cantam o espaço Olímpico, elas simultaneamente o mantêm (trazem) presente na memória. Não se trata, portanto, de um território – mas de um espaço simbólico, presentificado pela palavra: as musas não têm nenhum espaço que não seja seu próprio espaço (abstrato) de manifestação. Nessa perspectiva, o nome das Musas é também o seu próprio ser: elas existem quando nomeadas e precisam ser nomeadas para que possam, com o seu canto, recriar o mundo<sup>19</sup>.

As musas são testemunhas de quantos funcionários já trabalharam por ali, das visitas de famosos cientistas como Albert Einstein, dos nossos olhares contemplativos para detalhá-las e admirá-las. O jato de água cria uma cortina que salva às musas dentro de uma atmosfera que precisa ser decifrada. Seus rostos são protegidos pela água, como se elas pudessem nos observar sugerindo-nos fechar os olhos para permitir que os sons cheguem além de nossos ouvidos. A água, na sua trajetória, se junta com os jatos das bacias das figuras dispostas na parte inferior do chafariz. Figuras de meninos jogam a

<sup>18</sup> NEVES, Monica Rocio. Entre a natureza e o artifício. In: Instituto de pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro (Org). **Jardim Botânico do Rio de Janeiro 1808-2008**. Rio de Janeiro: Artepávilla, 2008 P 119

<sup>19</sup> SCHEINER, Tereza. O museu como processo. In: JULIÃO, Leticia (coord), BITTENCOURT, José Neves (org). **Caderno de Diretrizes Museológicas 2**. Mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa. Belo Horizonte, 2008.p 39

água em forma de arco, enquanto o caixão superior se desdobra, criando uma melodiosa composição de água reforçando o sentido circular do chafariz. O toque da água sobre a estrutura preta ilumina as figuras, deixando perceber as diferentes tonalidades do cinza.

Dentro da água grupos de vitória-régia se agrupam, criando formas circulares que, com o círculo maior, criam um conjunto de formas que se agrupam pela lei da semelhança. Desde os mínimos detalhes compositivos do Chafariz identificamos a predominância das formas circulares, tanto nos detalhes de espécimes flutuando na fonte quanto na forma de revolução do grande Chafariz, que a sua vez pertence a um espaço de percurso circular, além de apresentar elementos arquitetônicas que sugerem o movimento curvo. Todo este conjunto baseado na forma circular nos indica uma harmonia espacial e um ponto de maior atração do Jardim.

Se a pregnância estivesse relacionada com a emoção poderíamos afirmar que o Chafariz das Musas, além de ser um espaço ordenado na sua dimensão visual, também o é na sua dimensão simbólica. Assim como podemos compreender facilmente o percurso, a cor, a luz, também podemos apreender facilmente a inspiração no universo das idéias.

#### 4.5.1.5 Portal da Antiga Academia de Belas Artes



Fig 41. Portal da Antiga Academia de Belas Artes. Foto: Marcelo Londoño

O Portal da Antiga Academia de Belas Artes, disposto no final do trajeto da aléia Barbosa Rodrigues, faz simultaneamente o papel de objeto e de moldura, enquadrando a paisagem do Chafariz das Musas em uma configuração simétrica perceptível pela linha paralela de palmeiras.

O francês Henri Victor Granjean de Montigny foi quem desenhou e construiu o edifício da Academia de Belas Artes. O Portal fazia parte da estrutura de estilo Neoclássico do edifício. Este arquiteto chegou ao Rio de Janeiro com a Missão Artística Francesa em 1816, trazendo com seu trabalho uma influência estilística que podemos identificar na configuração do Portal. Este faz às vezes de ícone e metáfora da primeira obra de arquitetura Neoclássica francesa no Brasil. Foi o arquiteto Lucio Costa que introduziu no Jardim este fragmento, em 1940, depois da demolição do prédio da Escola em 1938, à maneira de complemento da paisagem racional. Segundo a sua disposição pode ser percebido como arco de passagem para outra dimensão, onde natureza e racionalidade se conjugam em um mesmo espaço.

A porta possui uma simetria axial, rígida e imutável; é possível reparar nesta composição dividindo o portal em duas partes. Além da forma, iconografia e proporção, cor e peso visual e material também indicam o estilo Neoclássico desse fragmento da Antiga Academia de Artes. Essa proporção visual nos indica uma característica forte de equilíbrio - explicado por Gomes filho como

...o estado no qual as forças, agindo sobre um corpo, se compensam mutuamente. Ele é conseguido, na sua maneira mais simples, por meio de duas forças de igual resistência que puxam em direções opostas. É o estado de distribuição no qual toda a ação chega a uma pausa<sup>20</sup>.

**Atravessando o vão no sentido interior da porta**, duas palmeiras, dispostas também de forma simétrica, mostram o cuidado para com a composição simétrica: nos mínimos detalhes deste espaço tudo está medido, quantificado e racionalmente colocado para conservar as proporções iguais de lado a lado.

Mas qual é o interior e qual é o exterior do Portal? Se observarmos com detalhe o interior não seria a aléia Barbosa Rodrigues? A fachada está disposta indicando ao visitante que está fora ou dentro da cena?

---

<sup>20</sup> GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma. 6ed. São Paulo: Escrituras, 2004, p. 57



Fig 42. Exterior- interior do Portal. Foto: Marcelo Londoño

Uma porta indica uma entrada e saída, portanto um interior e exterior. O que chamaríamos de interior do portal é um “falso interior” e o exterior (a aléia das palmeiras) seria o interior. O portal não poderia ser considerado como arco porque não possui dupla face que indique uma passagem, além da sua disposição no ponto final da aléia. Lembremos que uma das características de um arco é sua função de ponto transitivo. Portanto, para nós, o Portal funciona como moldura que tem a função de enquadrar uma cena. Esta característica cenográfica nos permite sentir e perceber diversas sensações saindo e entrando da cena. Funciona como passagem entre duas ambiências, de sombra para luz, de frio para calor, do mistério para o fulgor. No “falso interior”, escuridão, questionamento e sensação de inconcluso. Este espaço funciona como isolante térmico e acústico, a sombra e som dos bambus cria um espaço de inquietude em contraposição ao outro lado da cena. Podemos compará-lo com o espaço detrás dos bastidores, onde o público não sabe o que acontece.

Para quem visita por primeira vez o Jardim e observa a uma distancia considerável o Portal monumental, tende-se a perceber que aquilo equivale a um prédio histórico pertencente ao jardim. Esta relação está intimamente ligada à sensação de fechamento visual da forma, pela continuidade numa ordem estrutural definida<sup>21</sup> Nos

<sup>21</sup> GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto**. Op. Cit, p. 32

museus o uso de fragmentos de monumentos e de objetos funciona como ferramenta explicativa de um tempo, de um estilo, de um costume ou de um fato histórico. Isto permite uma aproximação com a realidade na qual estava inserido o fragmento.



Fig 43. Interior- exterior do Portal. Foto: Marcelo Londoño

A escala monumental, tanto do Portal quanto das palmeiras, aprofunda a experiência da imersão. A natureza junto com a arquitetura nos envolve, impedindo-nos de fugir e de nos desligar do que se apresenta ante nós. A imensidade da natureza nos submerge num paraíso de sensações. O portal se apresenta singular pela reconfiguração que a natureza faz da estrutura arquitetônica. Trepadeiras e musgo tomam conta da estrutura, cobrindo partes, oferecendo outras cores que singularizam o portal, aos poucos vão se instalando e apropriando do espaço, criando um tecido de diversas tonalidades que variam do verde, para o vermelho. Ainda que o Portal tenha a rigidez como linguagem formal, a natureza demonstra seu poder espontâneo, crescendo nas colunas e capitel, indicando sua predominância no jardim.

#### 4.5.2 A paisagem romântica no JBRJ: sublime, bela e melancólica

Como já vimos, o jardim recebeu influências estilísticas advindas da Europa. Assim como o estilo predominante foi a paisagem francesa, com sua rigidez e forte simetria, também o jardim foi configurado tendo em conta as influências do jardim inglês,

que podemos identificar na transformação do espaço através de níveis, desníveis, colinas, inclinações, escadas orgânicas, lago de forma orgânica e assimétrica, uso de curvas para trajetos, caminhos intrincados que convidam a ser explorados, espécimes exóticos como o chá, as palmeiras africanas, a vitória régia, entre outros.

Esse núcleo museológico se apresenta como a liberdade da natureza triunfando sobre a arquitetura, ou melhor, da natureza como configuradora do espaço e da arquitetura do lugar. Árvores e plantas de diversas procedências estão reunidas neste espaço, quase como se fosse uma síntese de mundo vegetal na busca pelo exótico.

A preocupação de Frei Leandro por configurar um espaço para a botânica nunca esteve desligada da idéia de construir uma paisagem estética. Para tanto ele ordenou a construção do lago e do cômodo, dois elementos que nos lembram o traço sublime e emotivo dos jardins ingleses. A esta paisagem se somou a Gruta Karl Glasl, Por suas características, estes três núcleos museológicos pertencem à paisagem romântica.

#### 4.5.2.1 Cômodo Frei Leandro



Fig 44. Cômodo Frei Leandro. Foto: Marcelo Londoño

O cômodo<sup>22</sup> de Frei Leandro é o ponto mais alto da área de visitação do Jardim. Uma estrutura arquitetônica octogonal com quatro portas e quatro janelas, cada uma numa face do octógono. Ainda que a estrutura seja simétrica, a configuração rígida e geométrica se torna mais leve com a parede de trepadeiras, que a vestem como pele que envolve a estrutura, agasalhando-se e criando um tecido verde que termina por cobrir o esqueleto feito de pedra. Este gesto humano de simular a sua intervenção usando a natureza como aliada foi muito aplicado nos jardins românticos, já que o intuito era dar protagonismo à paisagem, dando relevância sobre as armações em pedra, tentando parecer desta maneira uma paisagem natural sem a intervenção humana. Eis como vemos a natureza caprichar, tornar-se a pele e enfeite de tudo o que se apresenta como artificial.

As escadas em pedra, de formas irregulares, conduzem as pessoas para observar o personagem que vigia, desde o alto, as paisagens do jardim. A forma das escadas em curva oferece um percurso intrincado, coberto ao seu redor por plantas que tomam parte do espaço e impede a livre circulação, fato que nos faz sentir como um espaço a ser descoberto. Assim como a “pele de planta” que recobre a estrutura parece espontânea, as escadas dão a mesma impressão, parecendo inerentes ao espaço, mas na realidade a configuração dessa circulação foi pensada para parecer natural.

O teto da estrutura em vidro, parecida com as asas de um inseto, permite a entrada sutil de luz que ilumina o centro, lugar onde está disposto o busto de Frei Leandro. Tudo ao redor é mais escuro, ele está completamente iluminado. Como nos espaços museográficos fechados, a luz pontual provoca a atenção visual das pessoas. Ainda que a luz possa entrar pelas janelas e portas, ela incide diretamente sobre



**Fig. 45. Busto de Frei Leandro. Foto: Marcelo Londoño**

<sup>22</sup> Pequena elevação de terra

a cabeça Frei Leandro – à semelhança dos efeitos de luz zenital utilizados nas exposições permanentes dos museus tradicionais. Aqui o Frei predomina como *genius loci*, criador e inspirador das modificações e transformações ordenadas por ele e posteriormente por seus sucessores.

Desde esta posição privilegiada, é possível enxergar o chafariz, o Cristo Redentor, o lago da Vitória Régia, o Parque Nacional da Tijuca e vários canteiros ao redor. A disposição de um busto em homenagem ao Frei também nos permite deduzir a importância da sua gestão, apresentando em frente a sua representação todos os traços predominantes existentes no Jardim. Talvez esta seja uma encenação dos momentos em que Frei Leandro observava, sentado no banco situado à sombra da jaqueira, os trabalhos realizados do aterro do lago.

Uma pedra redonda de grande tamanho localizada no declive do cômodo suporta outra de menor tamanho, e assim sucessivamente, até chegar ao cimo do cômodo. Também encontramos a Mesa do Imperador<sup>23</sup>, estrutura de grandes proporções, com suportes verticais que parecem colunatas de estilo neoclássico.

Ambiente eufônico, entre o som da água, dos pássaros, a composição visual do cômodo rodeado por plantas e flores vermelhas agrupadas por similaridade, junto com o caramanchão de Frei Leandro, oferecem à paisagem uma atmosfera pictórica.

#### 4.5.2.2 Lago Frei Leandro

Desde o cômodo de Frei Leandro é possível distinguir a forma do Lago da Vitória Régia. Reconhecemos uma forma orgânica que imita o contorno de uma folha, permitindo que o Lago seja percorrido e observado desde todos os ângulos.

Neste núcleo predominam as espécies de ninfêias - vitórias-régias, *Victoria amazônica* Sowerby (Nymphaeaceae) e *Nymphaea sp.* que compõem a parte interior do Lago. Está ladeado por palmeiras de Madagascar, *Revenala madagascariensis*, que cercam o espaço, além de bromélias de diversas espécies. O exotismo e magia dessas palmeiras, também denominadas “árvores dos viajantes” e dispostas ao redor do lago, transporta os visitantes para atmosferas e paisagens desconhecidos. Quando mergulharmos neste núcleo sentimos que somos partícipes de uma paisagem selvagem

<sup>23</sup> Mesa do Imperador, local para refeições imperiais e que, segundo contam, era utilizada por D. Pedro I e D. Pedro II

e inóspita. De um lado a magia das palmeiras; do outro, a delicadeza e leveza da forma circular das vitórias régias, próprias da Amazônia. Neste espaço estão aclimatadas várias espécies, conjugadas diversas paisagens, numa experiência sinestésica.



Fig 46. Lago Frei Leandro. Foto: Marcelo Londoño

A escultura da deusa Tethis<sup>24</sup>, com uma bacia distribuindo água, apresenta várias nuances. A água deixa marcas no ferro fundido e os pés da deusa se tornaram cor laranja, tal como as tonalidades que podemos encontrar nas próprias palmeiras, nas folhas da vitória régia ou nas flores das bromélias, como se a deusa aos poucos fosse tomando as características perceptíveis das plantas e quisesse parecer parte do conjunto. A direção do olhar da deusa parece estar se refletindo no espelho, e a bacia em sua mão parece fornecer água ao lago.

---

<sup>24</sup> A Deusa Tétis é uma divindade greco-romana, que representa a alma feminina do mar. Casada com seu irmão Oceano, teve três filhos, que são os rios, mares e riachos da Terra.



Fig 47. Deusa Tethis. Foto: Marcelo Londoño

Pela manhã a bruma do lago faz com que nos sintamos dentro de um sonho, com os pássaros atravessando de lado a lado com sua melodiosa canção, o som do percurso da água, as ninféias florescendo no lago, a vitória régia abrindo suas folhas brancas e tornando-se vermelha com o passar do dia, as palmeiras cercando o espaço. Reconhecemos a cor verde como predominante, com uma tonalidade especialmente cálida que torna o espaço visualmente quente. Mas é possível perceber também tonalidades que variam entre o amarelo, o vermelho, e o roxo. Diversas formas - pontiagudas das bromélias, longas, largas, altas, baixas, alguma agrupadas, outras dispersas, configuram a paisagem.

Trilhas a serem descobertas pelos visitantes convidam a serem percorridas, como se estivessem adentrando a floresta; a ponte vermelha indica o caminho a ser feito para chegar até onde Tethis está. A pontezinha vermelha, de escala reduzida, transmite uma sensação de instabilidade e desequilíbrio, pareceria que não fosse feita para as dimensões humanas e sim para pequenos seres fantásticos das lendas dos bosques.

As vitórias régias se organizam no lago criando o que pareceriam caminhos; Podemos imaginar subir em cima delas e percorrer o lago de lado a lado. Palmeiras surgem da água cercando a paisagem, como se neste lugar se estivesse guardando um

segredo. Aqui, a natureza parece controlar e crescer à vontade sobre qualquer intervenção humana.

Muitos pontos de atração, muitos elementos configuradores do espaço. Se o compararmos com a paisagem racional do Jardim, encontramos aqui menos pregnância, devido à quantidade de espécies, de cores, de formas; não conseguimos nos concentrar, parece que tudo ao redor está em constante movimento; e portanto nosso ângulo de visão muda à medida em que tudo acontece.

#### 4.5.2.3 Gruta Karl Glasl

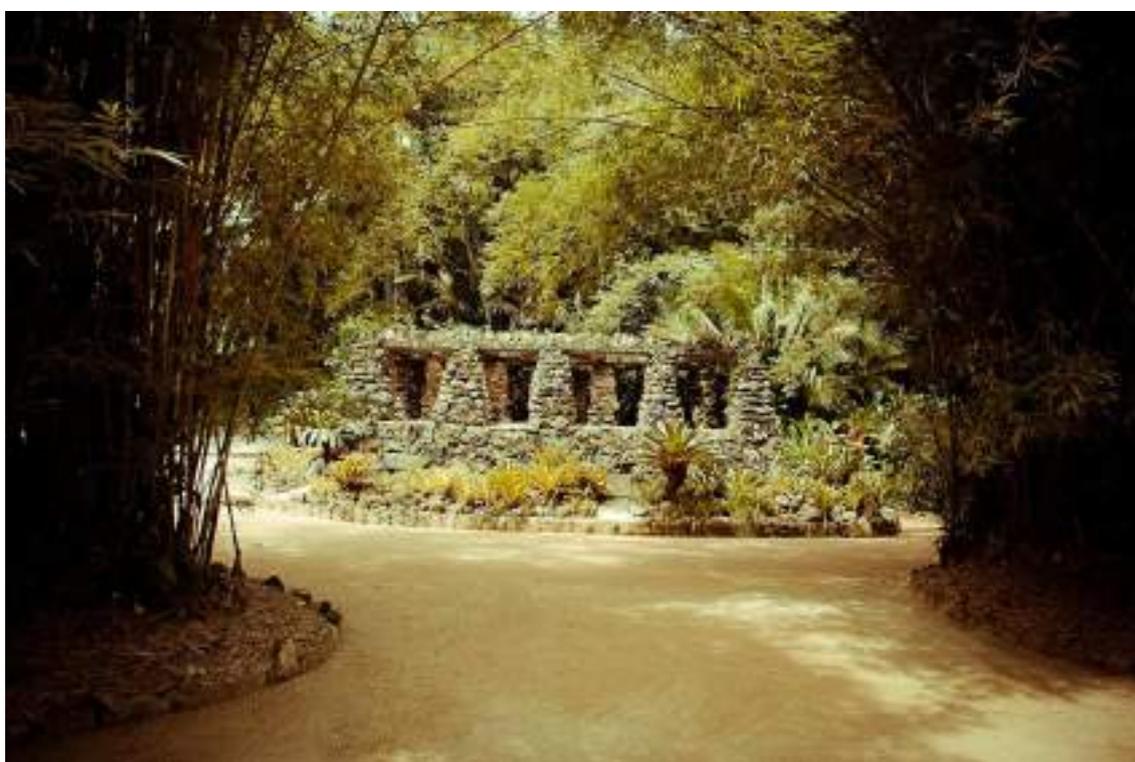


Fig 48. Gruta Karl Glasl. Foto: Marcelo Londoño

A Gruta está disposta sobre uma elevação na trilha e é feita com módulos de rocha, tendo na parte frontal um pequeno lago enfeitado com bromélias. A parte frontal está dividida em três setores, que permitem visualizar parte do interior da gruta. Está organizada de maior a menor, uma pedra sobre outra, criando colunas de forma piramidal. A estrutura é construída através do uso de elementos naturais e orgânicos, que, organizados à maneira de módulos, compõem colunas e suportes rígidos. A configuração cria uma estrutura visualmente equilibrada, dando estabilidade à parte inferior e leveza à parte superior. Mesmo sendo uma estrutura feita com material pesado - sua forma concentrando o peso visual na parte inferior - permite perceber o crescimento

em direção vertical. As colunas estão organizadas de modo tal que na estrutura superior horizontal são projetados triângulos. A composição superior está enfeitada com enredadeiras e pedras dispostas em direção vertical. Observando-a desde o exterior, parece cheia de caminhos intrincados e de grande tamanho, mas no momento de entrar descobrimos que tem poucas colunas, e de espaço reduzido.

As grutas naturais ou artificiais, por serem configuradas com materiais da terra, estão relacionadas com a escuridão e a tenebrosidade, com o mistério e com as forças ocultas da terra. Ainda que esta gruta seja formada através de módulos de rocha, guarda uma aura mística que exerce enorme fascinação, tanto pela admiração como pelo temor. Essa composição feita de pedras modulares cria uma forma geométrica rígida que dá sensação de fechamento visual da forma. Segundo Gomes Filho<sup>25</sup>, isto se dá “pela continuidade numa ordem estrutural definida, ou seja, por meio de agrupamentos de elementos de maneira a constituir uma figura total mais fechada ou mais completa”.



Fig 49. Interior da gruta. Foto: Marcelo Londoño

<sup>25</sup> GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma. 6ed. São Paulo: Escrituras, 2004, p. 32

A gruta Karl Glasl foi construída para possibilitar o crescimento de espécies que precisam de ambiente úmido e de substrato rochoso, como musgos, samambaias e avencas. Junto à gruta existe um pequeno lago que guarda ninféias e papiros, oferecendo dentro do espaço pequenos pontos coloridos, que ressaltam sobre o fundo rochoso<sup>26</sup>

O uso de esculturas, representações de divindades mitológicas é recorrente na configuração espacial do Jardim. No decorrer dos núcleos museológicos analisados identificamos figuras de ferro fundido alusivas a deusas greco-romanas, além, de bustos instalados para homenagear os personagens que marcaram a história: o busto de D. João VI, rodeado por palmeiras imperiais; o busto de Frei Leandro, dentro de um caramanchão, observando tudo desde seu lugar privilegiado; o busto de Barbosa Rodrigues - e em torno, às palmeiras acompanhando sua presença. Para Rico, a disposição de monumentos, estátuas, fontes e esculturas

É mais uma ajuda para esclarecer o projeto planejado. Como no meio urbano, uma fonte ou um obelisco servem para marcar pontos de fuga e enquadrar uma determinada perspectiva, conseguir uma prioridade de eixos ou potencializar uma parte elegida da paisagem<sup>27</sup>.

Fragmentos arquitetônicos e paisagísticos da cidade do Rio também fazem parte do traçado espacial, como testemunhas do passo do Imperador e da proclamação da República. As influências paisagísticas e estilísticas européias marcaram profundamente o traçado da cidade e portanto do Jardim.

Árvores com frutos e flores de beleza exótica se localizam delineando as mais importantes aléias, fato que nos permite identificar uma clara intenção de privilegiar algumas espécies sobre outras. Acreditamos que estas plantas, como objetos de ressonância<sup>28</sup>, podem realizar mediações entre o passado e o presente, entre o imaterial e o material, entre a alma e o corpo, entre outras. Também podemos dizer que são **plantas-semióforos**: *semeiphoros* é uma palavra grega composta de duas: *semeion* “sinal” ou “signo”, e *phoros*, “trazer para frente”, “expor”, “carregar”<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> INSTITUTO DE PESQUISAS JARDIM BOTÂNICO DO RIO DE JANEIRO. **Conhecendo nosso jardim**. Roteiro básico. Op. Cit., p 72

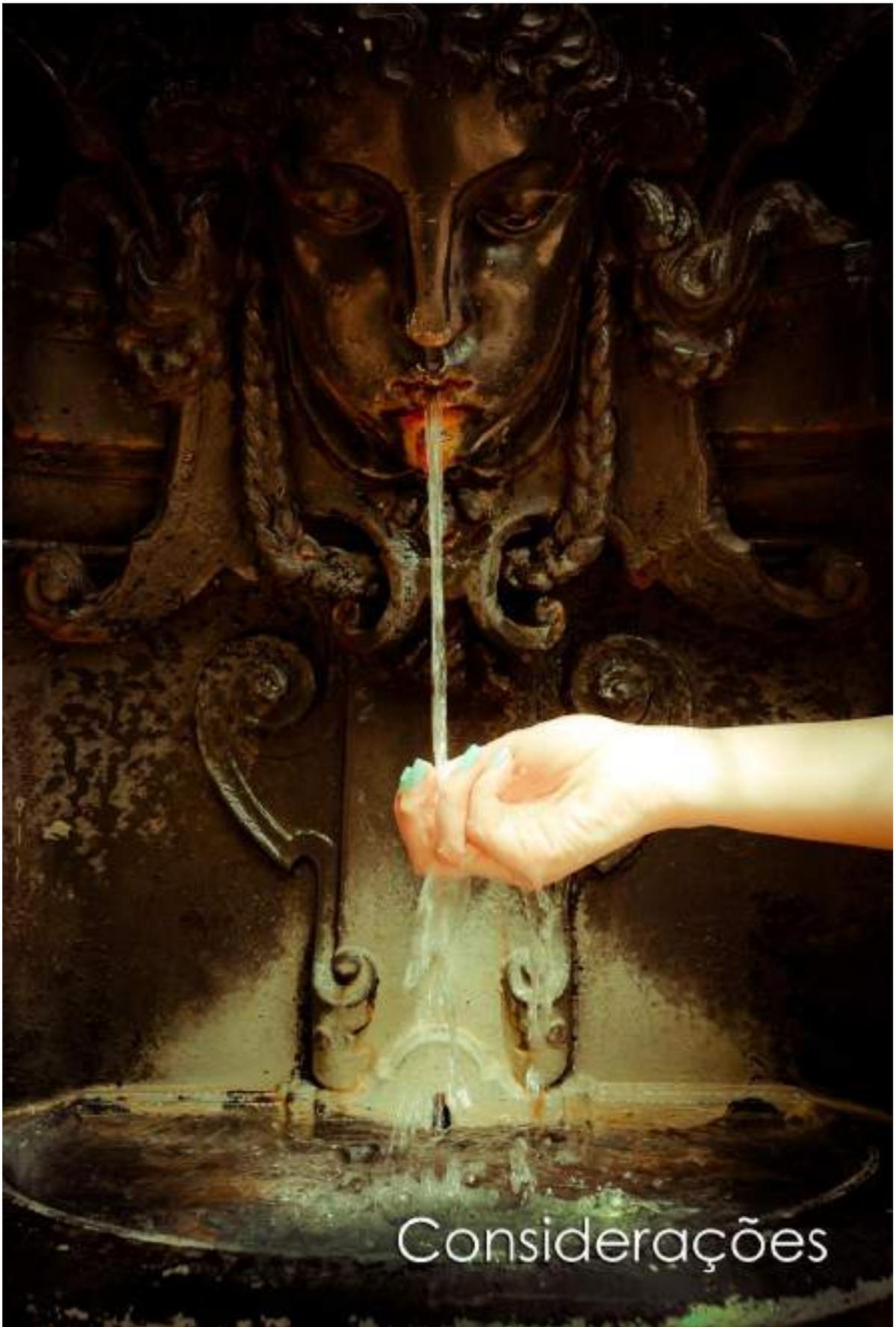
<sup>27</sup> “Es más una ayuda para clarificar el proyecto planeado. Como en el medio urbano, una fuente o un obelisco sirven para marcar puntos de fuga y enmarcar una determinada perspectiva, conseguir una prioridad de ejes, o potenciar una parte elegida del paisaje” RICO, Juan Carlos. **El paisajismo del siglo XXI**. Entre la ecología, la técnica y la plástica. Madrid: Sílex ediciones, 2004. p.91

<sup>28</sup> GONÇALVES, José Reginaldo. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: coleção museu, memória e cidadania. 2007. P 19

<sup>29</sup> CHAUI, Marilena. Brasil. **História do povo brasileiro**. Mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Perseo Abramu, 2000. P 11



Importante é que o Jardim pode ser estudado desde diferentes perspectivas, seja desde a dimensão histórica, seja desde a Botânica ou, mais interessante ainda, desde a arquitetura e o *Design* - e essa possibilidade permite que sejam configuradas diversas narrativas ao redor de um espaço de incrível potencial cognitivo e afetivo como é o Jardim Botânico do Rio de Janeiro.



Considerações

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os Jardins botânicos, como museus, são ferramentas eficazes para desenvolver diferentes ideologias, para expressar e para comunicar. São lugares onde se entrecruzam diversas disciplinas, e o mais importante: são lugares para criar, para transformar e ao mesmo tempo para pensar e refletir sobre o patrimônio. Mas estes espaços precisam ser apresentados nitidamente como museus, já que as narrativas relacionadas com a paisagem não permitem à sociedade em geral perceber, ainda na atualidade, que espaços com coleções vivas a céu aberto são também museus.

Continuamos acreditando que os museus podem e devem aproveitar a inserção de novas mídias e da tecnologia para atrair o público e estimulá-lo a vivenciar experiências sensoriais; mas pensamos também que nem todos os museus precisam de ambiências que simulem realidades sensoriais já que, por si mesmos, são espaços imersivos. Este é o caso dos jardins botânicos, onde se estimulam os sentidos através da coleção viva de espécimes vegetais, convidando os visitantes a percorrer o espaço não só como observadores, mas como componentes da paisagem envolvidos na magia da natureza. Nessa confrontação o público se reconhece como parte integral da paisagem. É precisamente nesse encontro sensorial que entendemos que somos partícipes de um fragmento pertencente a uma unidade: a natureza.

Como sabemos, os jardins botânicos são uma ponte que liga o homem com a natureza. Mas, na maioria dos casos, estes espaços são paisagens artificiais, ou seja, são espaços construídos seguindo uma ordem sistemática e muitas vezes, como no caso dos jardins históricos, seguindo regras estilísticas. Essa é a característica principal dos jardins: permitir o encontro harmônico entre o artifício humano e a espontaneidade da natureza.

A intervenção humana na configuração espacial dos jardins nos permite compará-los com as características dos espaços museográficos fechados. Rico<sup>1</sup> comenta que nos jardins “a circulação itinerante, a disposição linear e a visão seqüencial são propriedades expositivas que se mantêm quando colocamos esculturas, monumentos e edifícios no

---

<sup>1</sup>“ La circulación itinerante, la disposición lineal y la visión secuencial son propiedades expositivas que se mantienen cuando nosotros colocamos esculturas, monumentos o edificios a lo largo de una calle o de un paseo”. RICO, Juan Carlos. **El paisajismo del siglo XXI**. Entre la ecología, la técnica y la plástica. Sílex ediciones. Madrid, 2004, p 33

trajeto de uma rua ou passeio” - ou aléia, no caso dos jardins. Identificamos no JBRJ a existência de parâmetros de hierarquização e composição da paisagem através da disposição dos monumentos e espécimes vegetais. O uso de relevos, suportes e elementos vegetais que impedem o acesso das pessoas em determinadas áreas são conceitos expositivos também usados nos espaços museográficos fechados, como comenta Rico<sup>2</sup>: “Os conceitos expositivos de prioridades, potencialização de uma determinada obra, de marco urbano e paisagístico podem ser deduzidos ou interpretados a partir das experiências em salas fechadas”.

Acreditamos que todas as transformações do JBRJ foram feitas para beneficiar a cientificidade do acervo, mas sem esquecer a relevância da dimensão estética como estratégia para acolher os visitantes. As primeiras e importantes intervenções na paisagem se deram com o traçado racional e através da inserção de fragmentos da cidade: como as esculturas de Narciso e Eco, pertencentes ao Chafariz das Marrecas, o Chafariz das Musas, o Portal da Antiga Academia de Belas Artes e a disposição linear simétrica das palmeiras são pontos de atração localizados de maneira privilegiada no arboreto. A escolha e introdução destes elementos, aparentemente indiscriminada e casual, guarda uma forte relação metafórica com o estilo arquitetônico Neoclássico francês. Estes fragmentos funcionam como vestígios da transformação da cidade do Rio de Janeiro. A disposição de esculturas que representam personagens da mitologia grega, relacionadas com elementos e fenômenos naturais, é recorrente na paisagem do Jardim. São usadas como elementos articuladores da temática de cada núcleo e funcionam como alegorias à fantasia e mistério das forças da natureza.

Comprovamos, através da análise dos núcleos museológicos do arboreto, que as exposições não são um sistema fechado de informação e comunicação, como afirmou Mensch; pelo contrário, o poder evocativo e imaginativo da natureza permite vivenciar experiências intensas, relacionadas com a memória e a afetividade. No Jardim é impossível o controle das emoções ou das interpretações: aqui, a imaginação se junta com as sensações numa experiência imersiva. Scheiner comenta:

Como se instaura a relação entre imaginário e patrimônio? Ora, no exato momento em que cada um de nós percebe o universo imaginal como instancia afetiva, e passa a fazer uso dele para vivenciar experiências que desejaríamos ‘reais’, no mundo exterior aos nossos sentidos. Não esqueçamos, as imagens transcendem a palavra, elas fazem parte de

---

<sup>2</sup> “Conceptos expositivos de prioridades, potenciación de una determinada obra, de hitos urbanos o paisajísticos, pueden deducirse o interpretarse de las experiencias en la sala cerrada”. RICO, Juan Carlos. **El paisajismo del siglo XXI**. Entre la ecología, la técnica y la plástica. Silex ediciones. Madrid, 2004, p 34

um mundo todo especial que não é dito e cuja linguagem se articula essencialmente por meio da percepção e do sentimento<sup>3</sup>.

Acreditamos que através da dimensão sensorial é possível motivar a busca pelo conhecimento, aliando o poder evocativo da natureza com os projetos de educação ambiental que vêm se desenvolvendo no Jardim.

Um dos intuitos iniciais da pesquisa-dissertação era apresentar uma proposta criativa, que levasse os visitantes a vivenciar diferentes experiências sensoriais, apresentando alternativas técnicas que facilitassem o equilíbrio do *Design* com as diferentes disciplinas da ciência envolvidas nos projetos de comunicação do Jardim. Porém, este trabalho não é só um desafio epistêmico, mas também museográfico - e o tempo disponível para o desenvolvimento da pesquisa não foi suficiente para propor um projeto de exposição. Para desenvolver uma proposta criativa é preciso fazer uma análise prévia dos fatores intrínsecos do espaço, dos elementos e dispositivos expográficos existentes no lugar a ser intervindo. Dois anos de estudo nos permitiram elaborar este documento, que contém uma análise prévia e necessária da exposição do arboreto do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, que poderá vir a fundamentar posteriores propostas de exposição.

Ainda assim, nos aventuramos com uma idéia inicial de revitalização do orquidário do JBRJ (ver anexos). Esclarecemos que esta é uma proposta ainda não avaliada e que precisa de revisão, levando em conta os requerimentos da coleção viva de orquídeas - aspectos estes como a incidência de luz e a temperatura ideal para a conservação dos espécimes. Com esta experiência, percebemos que trabalhar com coleções vivas implica um conhecimento básico de conservação, dos ciclos naturais e condições micro ambientais adequadas a cada espécie, para evitar danificar a coleção.

Museus a céu aberto nos colocam frente a desafios não só de conservação das coleções, mas também dos materiais e formas que se devem usar nos dispositivos e ferramentas expográficas, apoio da informação das exposições. Condições como temperatura, umidade relativa, clima e tempo podem ser limitantes na hora do *Design* de suportes para informação e sinalização, assim como do mobiliário. Rico comenta

Passar do contenedor fechado para o aberto não é só uma mudança das particularidades intrínsecas em cada um deles, mas também uma complexidade maior de possibilidades e variáveis: a múltipla matização

---

<sup>3</sup> SCHEINER, Tereza. *Imagens do Não - Lugar*: comunicação e os “novos patrimônios” RJ: ECO/UFRJ. P. 107

da paisagem, independente se que seja urbano ou natural nos obriga estudar detalhadamente todos estes pontos, tentando no possível clarificar em apartados os distintos componentes<sup>4</sup>.

Além de enfrentar condições micro ambientais determinadas que limitam o trabalho de *Design*, lembremos que também a coleção precisa de um cuidado especial no seu manuseio, já que trabalhamos com coleção viva de plantas. Muitas dificuldades surgem ao enfrentarmos o dinamismo incontável dos ciclos naturais. A natureza por si mesma permite experiências que a intervenção humana não conseguiria superar. Por isto aceitamos que o *Design* humano nunca superará o *Design* da natureza.

Acreditamos que o *Design*, mais do que aliado do espetáculo ou transformador de ambientes, também é uma alavanca de apoio à educação ambiental nos jardins botânicos. Como menciona Scheiner<sup>5</sup>, os museus, através de planos de educação ambiental, podem motivar e chamar a atenção para a reflexão.

A condição do arboreto do JBRJ ser uma exposição permanente, mas com uma dinâmica temporal relacionada às mudanças do acervo vivo, dependendo da época do ano, faz com que as opções criativas de intervenção sejam variadas. A dimensão sensorial surge então como estratégia emotiva e estética para aproximar o público da esfera cognitiva.

Através da criação de jardins temáticos - como o já existente jardim sensorial, onde o público se sente mais próximo do acervo ao ter contato tátil, olfativo, com os espécimes, ou a estufa de plantas medicinais, onde se reconhece a utilidade das plantas para a ciência e a sociedade - é possível construir uma linguagem compartilhada, embora esta exibição seja permanente e precise de maiores recursos, sendo uma produção ainda maior do que se fossem exposições temporárias.

É interessante também apresentar de forma clara as alternativas que o Jardim oferece para o percurso do olhar, usando material gráfico - folhetos, mapas e cartilhas - que permita aos visitantes percorrer o arboreto seguindo uma temática expositiva específica. Estes elementos gráficos devem acompanhar a dinâmica das coleções e sugerir diferentes trilhas a ser percorridas, chamando a atenção para os caminhos

---

<sup>4</sup> "Pasar del contenedor cerrado al abierto no solo es un cambio de las particularidades intrínsecas en cada uno de ellos, también una complejidad mayor de posibilidades y variables: la múltiple matización del paisaje, independiente de que sea urbano o natural, nos obliga a estudiar con detenimiento todos estos puntos, intentando en lo posible clarificar en apartados los distintos componentes". RICO, Juan Carlos. **El paisajismo del siglo XXI**. Entre la ecología, la técnica y la plástica. Silex ediciones. Madrid, 2004, p 57

<sup>5</sup> SCHEINER, Tereza. Museums and natural heritage: alternatives and limits of action. In: **ICOFOM STUDY SERIES - ISS 18**. Museology and the Environment. Muséeologie et l'environnement. Livingstone, Zambia, October/octobre 1990. p. 81

possíveis, já que os jardins permitem a construção de diferentes temáticas através de diversas perspectivas. Apesar dos jardins botânicos serem exposições permanentes, têm a qualidade de possuir coleções mutáveis, que requerem dinamismo na hora de informar e comunicar para o público.

Exposições temporárias também podem realizar-se através de trilhas que abordem outras temáticas além da histórica, com o intuito de abranger diversas dimensões que estejam ocultas e que desvelem outros significados do JBRJ. Por exemplo, aproveitar as estações do ano para explicar o porquê da mudança dos espécimes vegetais, ressaltando que a coleção viva apresenta ciclos que podem ser percebidos ao longo do ano, modificações sofridas pelo clima, pela temperatura e mesmo pela relação de proximidade das espécies. O JBRJ na atualidade precisa de mudanças que se façam de acordo com esta dinâmica natural: o *Design* das placas interpretativas deve permitir troca, ou seja, deve-se basear em sistemas formalmente modulares, que permitam a mudança constante, de acordo com as condições do acervo.

Tantos os dispositivos expográficos quanto as narrativas a serem criadas devem ser tão dinâmicos quanto o acervo. Existem variadas temáticas que podem ser objeto de exposição e que vão da perspectiva histórica até a sistemática botânica, passando por questões culturais, tais como crenças religiosas, festas populares, culinária, medicina, estética ou até mesmo a fabricação de objetos de uso diário. Abre-se desta forma um leque de possibilidades em que se pode questionar o que é patrimônio e como as sociedades podem se aproximar e participar de seu processo de construção, em constante transformação. Canclini<sup>6</sup> propõe: “os museus, como meios de comunicação de massa, podem desempenhar um papel significativo na democratização da cultura e na mudança do conceito de cultura”.

Lembramos mais uma vez que o JBRJ é um metamuseu e o atual Museu do Meio ambiente (MuMA) é um museu dentro do museu, que pode e deve servir como um espaço de abertura ao Jardim, fazendo o papel de introdutor às possíveis temáticas sobre meio ambiente, relacionando-as com as coleções vivas que fazem parte da coleção do arboreto. Uma primeira aproximação cognitiva que será vivenciada depois, através da experiência imersiva da visita ao Jardim.

Os museus continuam na busca de exposições comunicativas; e para isso é essencial conhecer os nossos receptores e principalmente os códigos sociais que eles

---

<sup>6</sup> CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo. 2003, p 169

manejam, para negociar as estratégias a serem utilizadas na definição das narrativas das exposições – e, claro está, da informação a ser transmitida. Precisa-se de um entendimento das partes envolvidas na produção de comunicação, para chegar a um consenso e, dessa maneira, experimentar diferentes formas de expor. Os jardins botânicos, por serem também veículos de comunicação, devem atentar para as possibilidades de criação e recriação de significados, que considerem como ponto de partida a participação do público na construção do discurso expositivo.

Acreditamos, com este trabalho, ter contribuído com para a discussão sobre os processos de comunicação dos jardins botânicos e ainda ter oferecido neste documento uma análise das linguagens do Jardim Botânico do Rio de Janeiro que permita o desenvolvimento de futuras exposições e projetos de educação ambiental, levando em conta os requerimentos espaciais e as experiências que a configuração existente já nos oferece.

## **Referências**

## REFERENCIAS

- AMORIM, Joana. **O design gráfico nos museus do IPM de Lisboa**. Estudo de casos. 2004. 262f. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Universidade Lusófona de humanidades e tecnologias, Lisboa, 2004.
- ALIAU, Magdalena. Expositions: Language and selection. In: **SYMPOSIUM THE LANGUAGE OF EXHIBITIONS. LE LANGAGE DE L'EXPOSITION**. Vevey, Switzerland, Oct, 1991. ICOM/ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES No, 19, p. 19,
- BALLESTEROS, Antonio. **Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana**. La mancha, España: Ediciones de la universidad de Castilla, 1998.
- BARRETO, Malena. ORMINDO, Paulo. O inventario da coleção. In: ORMINDO, Paulo (Org). **Guia de árvores notáveis**. 200 anos do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson estúdio editorial, 2008. p. 64-233
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: perspectiva, 1968.
- BEDIAGA, Begonha, BRUNI, Rejan Rodrigues. Jardim Botânico do Rio de Janeiro dois séculos de historia. In: ORMINDO, Paulo (Org). **Guia de árvores notáveis**. 200 anos do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson estúdio editorial, 2008. p. 16-23
- BELCHER, Michael. **Organización y diseño de exposiciones**. Gijon: Trea S.L, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005
- BRUNI, Sergio. O jardim Botânico do Rio de Janeiro e a cidade. In: REUNIÃO DE JARDINS BOTÂNICOS BRASILEIROS. Os jardins e as cidades, 2002, Recife. **Anais da XI Reunião de Jardins Botânicos**. Rio de Janeiro: EMC, 2003
- CAMPOS, M. D; SANZ, Jaqueline. **Antropologia educacional**. Universidade federal do espírito Santo. Núcleo de educação aberta e a distancia Vitória-ES: Núcleo de Educação Aberta e A Distância-UFES (ne@ad). 2004
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4.ed. São Paulo: EDUSP, 2003.
- COELHO, Marcus Alberto. O inventário da coleção. In: ORMINDO, Paulo (Org). **Guia de árvores notáveis**. 200 anos do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson estúdio editorial, 2008. p.24-31
- COLODRERO, Germán. **Señalética**. Disponível em: < <http://www.wolkoweb.com.ar/apuntes/>>. Acesso em: 20 jun. 2009
- CORRÊA, M.P. **Dicionário das plantas Úteis do Brasil e das Exóticas Cultivadas**. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura/IBDF, v.4, p.358-359, 1978
- COSTA, Heloisa Helena Gonçalves da. Ação social e desenvolvimento humano no espaço do museu. **Revista Museu**, maio 2008. Disponível em: <<http://www.revistamuseu.com.br/18demaio/artigos.asp?id=16576>> Acesso em: 12 maio 2009
- CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. 1.ed. São Paulo: Annablume, 2005
- \_\_\_\_\_. Os assuntos do museu e o público como o assunto. In: **SYMPOSIUM MUSEOLOGY AND AUDIENCE. MUSEOLOGIA Y EL PUBLICO DE MUSEOS**. Calgary, Canadá, Jun – Jul. 2005. ICOM/ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES No. 35 p. 115-12

- DAVALLON, Jean. Comunicação e Sociedade: pensar a concepção da exposição. In: BENCHETRIT, Sarah; BEZERRA, Rafael; MAGALHÃES, Aline (Org). **Museus e comunicação**. Exposições como objetos de estudo. Rio de Janeiro: Livros do Museu Histórico Nacional, 2010.p 17-34
- DAVALLON, Jean, GRANDMONT, Gerald & SCHIELLE, Bernard. **L'environnement entre au Musée**. Collection Muséologies. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1992. 206 p. il.
- DE SOUZA, Olga Camisão. FARACO, Marcia. Interpretando o ambiente. **Jardim Botânico do Rio de Janeiro 1808 – 2008**. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Artepadilla, 2008. p. 173-181
- D'ELBOUX Roseli Maria Martins. Uma promenade nos trópicos: os barões do café sob as palmeiras-imperiais, entre o Rio de Janeiro e São Paulo. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, ano/v. 14 n.2, p. 193'150, jul- dez, 2006
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997
- DECAROLIS, Nelly. Museologia, interpretação e comunicação. In: **SYMPOSIUM MUSEOLOGY AND AUDIENCE. MUSEOLOGIA Y EL PUBLICO DE MUSEOS**. Calgary, Canadá, Jun – Jul. 2005. ICOM/ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES, n. 35, p. 46-50
- \_\_\_\_\_. Filosofia en relación a la museologia contemporânea. In: **SIMPOSIO MUSEOLOGÍA, FILOSOFÍA E IDENTIDAD EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE**. Coro, Venezuela, Nov- Dez, 1999. ICOM/ICOFOM- LAM. RJ: Tacnet Cultural Ltda, 2000
- \_\_\_\_\_. Heritage, Museum, Territory and Community. In: **SYMPOSIUM MUSEUM AND COMMUNITY II**. Stavanger, Norway July, 1995. ICOM/ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES NO n, 25 p. 37-41
- \_\_\_\_\_. [untitled]. In: **SYMPOSIUM THE LANGUAGE OF EXHIBITIONS. LE LANGAGE DE L'EXPOSITION**. Vevey, Switzerland, Oct, 1991. ICOM/ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES, n, 19 p.33-36
- DESVALLÉES, André. [untitled]. In: Museology – Science or just practical museum work. Stockholm, 1981. ICOM/ICOFOM. **MuWoP**: Museological Working Papers. DoTraM: Documents de Travail en Muséologie v. 1,,p. 17-18
- \_\_\_\_\_. [untitled]. In: **SYMPOSIUM THE LANGUAGE OF EXHIBITIONS. LE LANGAGE DE L'EXPOSITION**. Vevey, Switzerland, Oct, 1991. ICOM/ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES, n, 19, p.37-42
- \_\_\_\_\_. Quais museus para quais públicos? In: **SYMPOSIUM MUSEOLOGY AND AUDIENCE. MUSEOLOGIA Y EL PUBLICO DE MUSEOS**. Calgary, Canadá, Jun – Jul. 2005. ICOM/ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES No. 35 p. 55-60
- ENNES, Elisa. **Espaço construído: o Museu e suas exposições**. 2008. 195f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – PPG-PMUS UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2008.
- FABIAN, Johannes. **Time and the Other**. How anthropology makes its object. New York: Columbia university press, 1983
- FARIELLO, Francesco. **La arquitectura de los jardines**. De la antigüedad al siglo XX. Tradução Jorge Sainz. Barcelona: Editorial Reverte, 2004
- FERREZ, Helena Dodd. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. In: **Estudos de Museologia**. Rio de Janeiro p.65-74. IPHAN, 1994.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins fontes, 2007
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GLUZIŃSKI, Wojciech. A linguagem de exibição: um pouco do marco teórico. In: **SYMPOSIUM THE LANGUAGE OF EXHIBITIONS. LE LANGAGE DE L'EXPOSITION**. Vevey, Switzerland, Oct, 1991. ICOM/ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES, n, 19, p.51-53,

- GOMES, João. **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma. 6ed. São Paulo: Escrituras, 2004
- GONÇALVES, José Reginaldo. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: Coleção Museu, Memória e Cidadania, 2007
- \_\_\_\_\_. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36 jan./jun 2005
- GREGOROVÁ, Anna. [untitled]. In: *Museology – Science or just practical museum work*. Stockholm, 1981. ICOM/ICOFOM. **MuWoP**: Museological Working Papers. DoTraM: Documents de Travail en Muséologie v. 1, p. 19-21
- GUEDES, Angela Cardoso. **Brinquedo**: fonte de Informação museológica. 2004. Tese (Doutorado em Ciência da Informação). UFRJ/ECO-IBICT, Rio de Janeiro, 2004
- HALL, Margaret. **On display**: a design grammar for museum exhibitions. London: Lund Humphries, 1987.
- HORTA, Maria de Lourdes. [untitled]. In: **SYMPOSIUM THE LANGUAGE OF EXHIBITIONS. LE LANGAGE DE L'EXPOSITION**. Vevey, Switzerland, Oct, 1991. ICOM/ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES, n, 19,, p.55-60
- ICOM. International Council of Museums. **Artigo 2º dos Estatutos do ICOM** (2001) Disponível em: <[http://icom.museum/definition\\_spa.html](http://icom.museum/definition_spa.html)>. Acesso em: 06 jun.2010.
- INSTITUTO DE PESQUISAS JARDIM BOTÂNICO DO RIO DE JANEIRO. **Relatório de gestão**: 2003-2010. Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Instituto de pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro, 2010
- \_\_\_\_\_. **Conhecendo nosso jardim**. Roteiro básico. 3 ed. Rio de Janeiro: Instituto de pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro, 2010
- LAFUENTE, Antonio. SARAIVA, Tiago. Ciência, técnica e cultura de massas. In: MOURÃO, Augusto José; DE MATOS, Ana Maria; GUEDES, Maria Estela (Coord.) **O mundo Ibero-americano nas grandes exposições**. Lisboa: Estúdios Vega, 1998 p. 31-38
- LAMEIRÃO, Sergio Tadeu de Niemeyer et Al. Jardim Botânico: dois séculos de história. In: **Jardim Botânico do Rio de Janeiro 1808-2008**. Rio de Janeiro: Artepádiva, 2008 p. 41-100
- LIMA, Diana Farjalla Correia. Acervos Artísticos e Informação: modelo estrutural para pesquisas em Artes Plásticas. In: PINHEIRO, Lena Vania R., GONZÁLEZ DE GOMÉZ, Maria Néida (Orgs). **Interdiscursos da Ciência da Informação**: Arte, Museu, Imagem. Rio de Janeiro; Brasília: IBICT / DEP / DDI, p. 17-40, 2000.
- LOBÃO, Ronaldo. Resenha de: FABIAN, Johannes. *The Time and the Other: how anthropology makes its object*. 2. ed. New York: Columbia University Press, 2002. In: **Cadernos de Campo** – revista dos alunos de pós-graduação em antropologia social da USP, São Paulo. n. 13, p. 189-192, 2005.
- MMA, RBBJ, JBRJ e BGCI. **Normas internacionais de conservação para jardins botânicos**. Tradução de Isabela da Costa Moreira. Rio de Janeiro: EMC, 2001
- MALEQUE, Miria Roseira. De bairro proletário à elegância da Gávea. In: LIMA Evelyn, MALEQUE Miria (Org) **Espaço e Cidade**. Conceitos e leituras. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2007 p. 105-118
- MAROEVIC, Ivo. A exposição como comunicação representativa. In: **SYMPOSIUM THE LANGUAGE OF EXHIBITIONS. LE LANGAGE DE L'EXPOSITION**. Vevey, Switzerland, Oct, 1991. ICOM/ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES, n, 19,, p.73-79,
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. Patrimônio cultural: dentro e fora dos museus. In: SEMINÁRIOS DE CAPACITAÇÃO MUSEOLÓGICA, 2004, Belo Horizonte, MG. **Anais**. Instituto Cultural Flávio Gutierrez, Belo Horizonte, MG, 2004 p. 200-209

- MENSCH, Peter Van. A linguagem de exposições. In: **SYMPOSIUM THE LANGUAGE OF EXHIBITIONS. LE LANGAGE DE L'EXPOSITION.** Vevey, Switzerland, Oct, 1991. ICOM/ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES, n, 19, p.11-12
- MIZRAHI, Márcia Ester. **Jardim Botânico do Rio de Janeiro: A face oculta da história do Brasil.** 2007, 91f. Trabalho de conclusão de curso (graduação em Turismo) - Universidade Federal Fluminense, Niteroi, 2007
- MOLES. Abraham A. **Teoria dos objetos.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981
- MORAES, Nilson Alves de. Conversando com e sobre Bordieu: Museu e poder simbólico. **Revista Eletrônica Jovem Museologia: estudos sobre museus, museologia e patrimônio**, v. 1, n. 1, jan 2006. Disponível em: <<http://www.unirio.br/jovemmuseologia/>>. Acesso em: 7 fev. 2008
- MORAES, Julia Nolasco Leitão. Faces e interfaces da Museologia: um olhar interdisciplinar sobre exposições museológicas. In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação. ENANCIB, 10, 2009, João Pessoa. Gustavo Henrique de Araujo Freire (Org.) Idéia/Editora Universitária, 2009. *E-book*
- \_\_\_\_\_. Museu e público: uma possível relação de diálogo. In: XIV ENCUESTRO REGIONAL DEL ICOFOM LAM MUSEOLOGÍA Y PATRIMONIO – INTERPRETACIÓN Y COMUNICACIÓN EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE, **ICOFOM LAM**, Lima, Perú Subcomitê Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM . nov 28 – dez 02, 2005. RJ: Tacnet Cultural Ltda., 2006. [em fase de edição]
- MULONGO, Ambolom. The role of museums in cultural preservation. In: **SYMPOSIUM MUSEOLOGY AND THE ENVIRONMENT. MUSÉOLOGIE ET L'ENVIRONNEMENT.** Livingstone, Zambia, Oct 1990. ICOM/ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES, n, 18. Não paginado
- NAO, Oumarou. As dificuldades da museologia na África a partir do caso do museu provincial do Houet em Bobo-Dioulasso. Burkina Faso. In: **SYMPOSIUM THE LANGUAGE OF EXHIBITIONS. LE LANGAGE DE L'EXPOSITION.** Vevey, Switzerland, Oct, 1991. ICOM/ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES, n, 20, p.29-33
- NEPOMUCENO, Rosa. **O jardim de D. João: a aventura da aclimatação das plantas asiáticas à beira da lagoa e o desenvolvimento do jardim botânico do Rio de Janeiro que venceu dois séculos de umidade, enchentes, transformações da cidade, novos padrões científicos e mantém-se exuberante, com seus cientistas e suas árvores.** Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2008
- NEVES, Monica Rocio. Entre a natureza e o artifício. **Jardim Botânico do Rio de Janeiro 1808-2008.** Rio de Janeiro: Artepádiva, 2008 p. 117-130
- OLIVEIRA, Ana Rosa de. A construção da paisagem. **Jardim Botânico do Rio de Janeiro 1808-2008.** Rio de Janeiro: Artepádiva, 2008 p. 79-94
- PAEZ, Francisco. **Historia de los estilos en jardinería.** Madrid: Ediciones Akal, 2009
- PEIXOTO, Ariane Luna, BRUNI Rejan. Os jardins botânicos Luso-brasileiros. **Revista de ciência e cultura.** Jardins Botânicos. Rio de Janeiro, Ano 62. n 1. p. 32-35, Jan-fev-mar. 2010
- PEREIRA, Tânia Sampaio, DA COSTA, Maria Lucia. Os jardins botânicos brasileiros - desafios e potencialidades. **Revista de ciência e cultura.** Jardins Botânicos. Rio de Janeiro, Ano 62. n 1. p.23-25, jan-fev-mar. 2010
- PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Itinerários epistemológicos da instituição e constituição da informação em arte no campo interdisciplinar da museologia e ciência da informação. **Revista Museologia e patrimônio.** v. 1, n. 1, p. 9-17, 2008. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/3/17>> Acesso em: 12 set. 2009
- POLI, Marie- Sylvie. **Le texte au musée.** Paris: L'Harmattan, 2002.
- RICO, Juan Carlos. **Museos, arquitectura, arte: Los espacios expositivos.** Madrid: Silex, 1999.
- \_\_\_\_\_. **El paisajismo del siglo XXI.** Entre la ecología, la técnica y la plástica. Madrid: Silex ediciones, 2004

- RIVIÈRE, Georges-Henri. The dynamics of the role of interdisciplinarity in the museum institution. In: *Museology – Science or just practical museum work*. Stockholm, 1981. ICOM/ICOFOM. **MuWoP**: Museological Working Papers. DoTraM: Documents de Travail en Muséologie v. 2, p, 54-55
- ROCHA, Luisa Maria. A musealidade do arboreto. **Revista Musas** (IPHAN), v.5 p.110-121. 2009.
- RODRIGUES, Barbosa. **Hortus Fluminensis**: ou, Breve noticia sobre as plantas cultivadas no Jardim Botânico do Rio de Janeiro para servir de guia aos visitantes. Rio de Janeiro: Instituto de pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro, 1908
- RUSCONI, Norma. Logos e identidade. Retórica y semiologia de fin de siglo. In: **SIMPOSIO MUSEOLOGÍA, FILOSOFÍA E IDENTIDAD EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE**. Coro, Venezuela, Nov- Dez, 1999. ICOM/ICOFOM- LAM. RJ: Tacnet Cultural Ltda, 2000
- SANJAD, Nelson Rodrigues. **Nos Jardins de São José**: uma história do Jardim Botânico do Grão Pará, 1796-1873. 2001. 216 f. Dissertação (Mestrado em Geociências) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001
- \_\_\_\_\_. Os jardins Botânicos Luso-Brasileiros. **Revista de ciência e cultura**. Jardins Botânicos. Revista da sociedade brasileira para o progresso da ciência. Rio de Janeiro, Ano 62. n 1. p.20-22 Jan-fev-mar. 2010
- SANTACANA, Joan; SERRAT, Núria. **Museografia didáctica**. España: Ariel, 2005
- SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- \_\_\_\_\_; NOTH, Winfried. **Imagem, cognição, semiótica e mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2005
- SCHÄER, Roland. **L' invention des musées**. Paris: Gallimard, 1993
- SCHÄRER, Martin. Spectator in Expositioe. In: **SYMPOSIUM MUSEOLOGY AND AUDIENCE. MUSEOLOGIA Y EL PUBLICO DE MUSEOS**. Calgary, Canadá, Jun – Jul. 2005. ICOM/ICOFOM. ICOM/ICOFOM STUDY SERIES No. 35 p. 92-95
- SCHEINER, Tereza. Comunicação, Educação, Exposição: novos saberes, novos sentidos. In: **Semiosfera**. ano 3, nº 4-5 2007 (S.I.) disponível em: <[http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera45/conteudo\\_rep\\_tscheiner.htm](http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera45/conteudo_rep_tscheiner.htm)>. Acesso em: 25 maio 2008.
- \_\_\_\_\_. **Imagens do Não - Lugar**: comunicação e os novos patrimônios. 2004. 294f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura.RJ: ECO/UFRJ, Rio de Janeiro, 2004
- \_\_\_\_\_. Museos y museología: el otro lado del espejo. In: **XIV ENCUENTRO ANUAL DEL ICOM/ICOFOM LAM "MUSEOLOGÍA Y PATRIMONIO. INTERPRETACIÓN Y COMUNICACIÓN EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE**. Lima, Perú, 2005. ICOM/ICOFOM
- \_\_\_\_\_. Museums and natural heritage: alternatives and limits of action. In: **SYMPOSIUM MUSEOLOGY AND THE ENVIRONMENT. MUSÉOLOGIE ET L'ENVIRONNEMENT**. Livingstone, Zambia, Oct 1990. ICOM/ICOFOM. ICOM/ICOFOM STUDY SERIES, n, 18 não paginado
- \_\_\_\_\_. Museus e exposições: apontamentos para uma teoria do sentir. In: **SYMPOSIUM THE LANGUAGE OF EXHIBITIONS. LE LANGAGE DE L'EXPOSITION**. Vevey, Switzerland, Oct, 1991. ICOM/ICOFOM. ICOM/ICOFOM STUDY SERIES, n, 20, p.109-114
- \_\_\_\_\_. O museu como processo. In: JULIÃO Leticia (coord) BITTENCOURT, José Neves (org). **Caderno de Diretrizes Museológicas 2**. Mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa. Belo Horizonte, 2008
- \_\_\_\_\_. Museu e Museologia – Definições em processo. In: **Musée et Muséologie**. Définitions en Cours. MAIRESSE, Francois, DESVALLÉS, André (Dir.). Vers une rédefinition du musée? Avant-propos de Michel Van Præet. Paris: L'Harmattan, 2007. p. 147-165.
- \_\_\_\_\_. Museu Kuhlmann: um plano de reaproveitamento. Jardim Botânico do Rio de Janeiro. In: **Rodriguesia**. Ano 31, n 49. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal, 1979

- \_\_\_\_\_. Ocupação humana no parque nacional da Tijuca: aspectos gerais. In: **Brasil Florestal**. Ano, 7 n, 28. Rio de Janeiro, Instituto brasileiro de desenvolvimento florestal, out- dez, 1976
- \_\_\_\_\_. On museum, communities and the relativity of it all. In: **SYMPOSIUM MUSEUM AND COMMUNITY II**. Stavanger, Norway July, 1995. ICOM/ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES NO n, 25 p.95-98
- \_\_\_\_\_. Recursos gráficos para exposições. **Apostila Museografia II**. UNIRIO/Escola de Museologia, 1993
- \_\_\_\_\_. Suportes para exposições. **Apostila Museografia II**. UNIRIO/Escola de Museologia, 1997
- SHAH, Anita. Museus e Audiência. In **SYMPOSIUM MUSEOLOGY AND AUDIENCE. MUSEOLOGIA Y EL PUBLICO DE MUSEOS**. Calgary, Canadá, Jun – Jul. 2005. ICOM/ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES No. 35, p. 102-103
- SOFKA, Vinos. [untitled]. In: **SYMPOSIUM MUSEOLOGY AND THE ENVIRONMENT. MUSÉOLOGIE ET L'ENVIRONNEMENT**. Livingstone, Zambia, Oct 1990. ICOM/ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES, n, 18. Não paginado
- STEFANOU, Helene, PAPADELI Gabriella. Proposições para uma exposição do material arqueológico do período Bizantino em Thessaloniki. In: **SYMPOSIUM THE LANGUAGE OF EXHIBITIONS. LE LANGAGE DE L'EXPOSITION**. Vevey, Switzerland, Oct, 1991. ICOM/ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES, n, 19, p.61-67
- TEIXEIRA, Milton. Zona Sul do Rio. Disponível em: <<http://www.sindegtur.org.br/2010/arquivos/zs6.pdf>> Acesso em: 26 dez. 2010
- VALENTE, Maria Esther Alvarez. Museografia e público. In: GRANATO, Marcus, SANTOS, Claudia (org). **Discutindo Exposições: conceito, construção e Avaliação**. Rio de Janeiro: MAST Colloquia, 2006. v. 8 p. 111-120
- VAN ZUYLEN, Gabrielle. **Tous les jardins du monde**. Paris : Gallimard, 1994
- ZABALA, Lauro, SILVA Maria de la Paz, VILLASEÑOR, Francisco. **Posibilidades y límites de la comunicación Museográfica**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993
- ZAPELLI, Gabrio. **Imagen escénica: Aproximación didáctica a la escenología, el vestuario y la luz para teatro, televisión y cine**. Costa Rica: UCR, 2006



Anexos

## REVITALIZAÇÃO DO ORQUIDÁRIO DO JBRJ: PROPOSTA EXPOGRÁFICA

O trabalho a continuação é uma proposta expográfica de revitalização do orquidário do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. A primeira estufa foi construída em 1890 e já foi pensada com a forma atual que conhecemos e que é octogonal, mas inicialmente foi feita em madeira. Nos anos 1930, a estufa foi refeita em ferro e vidro, muito parecida às estufas construídas pelos ingleses. Além de abrigar mais de 700 espécies de orquídeas, também tem plantas ornamentais como antúrios, filodendros, avencas e samambaias. Isso faz do lugar um dos mais belos do Jardim. Embora exista um trato especial e muito cuidadoso com as orquídeas, o espaço não está organizado hierarquicamente e os elementos utilizados, ainda que sejam funcionais, não foram objeto de nenhum tipo de cuidado estético.

Atualmente as orquídeas estão dispostas em macetas quebradas e de diferentes cores, sem nenhum critério - e colocadas umas com outras sem nenhum sentido, ou pelo menos este não é explícito. Para desenvolver a proposta expográfica de revitalização do espaço utilizamos a metodologia<sup>1</sup> sugerida pela museóloga Marília Xavier Cury em seu livro *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. Neste documento apresentamos passo a passo os objetivos, a proposta e os diferentes núcleos museológicos, com uma pequena descrição de conteúdo da exposição. Finalizamos o documento com algumas sugestões de *Design* de uso de suportes e iluminação e materiais possíveis para a fabricação dos dispositivos expográficos.

Cury propõe uma **abordagem técnica** que serve como base para organizar em fases a concepção de uma exposição. Cury diz o seguinte:

(...)os quatro pontos mais delicados do processo, por importância, estão na **escolha do tema** e sua aproximação com o público-alvo; **na seleção e articulação dos objetos** museológicos na construção do discurso expositivo e **nas concepções espacial e da forma**. Estes pontos constituem-se na base da qualidade interativa e da relação criativa entre o público e a exposição. Nesse sentido, eles são estruturadores da expografia como linguagem.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> A metodologia de trabalho com exposição foi introduzida no Brasil pela profa. Tereza Scheiner, a partir de 1973. Foi ensinada e ministrada como disciplina obrigatória na Escola de Museologia de 1974 até aproximadamente 2006. Portanto, foram mais de 1.000 museólogos qualificados para exposições a partir desse conhecimento.

<sup>2</sup> CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. 1.ed. São Paulo: Annablume, 2005, p 99

A autora propõe cinco fases para o desenvolvimento de uma exposição contando uma fase final de avaliação. Para este trabalho se terá em conta as duas primeiras fases enfatizando na primeira e tentando aproximar graficamente o conceito da exposição. Gostaria de apresentar as fases para mostrar a metodologia proposta por Cury:

1-Fase de planejamento e de Idéia: É nesta fase que surge a proposta conceitual da exposição (...) O desenvolvimento conceitual surge do detalhamento do enunciado, assim como a definição das coleções que darão o suporte material à comunicação do tema escolhido.

Esta fase tem como produto a proposta da exposição contendo objetivos, justificativa, apresentação do tema, concepção do espaço, da forma...

Esta fase tem como produtos o projeto expográfico e o projeto museológico da exposição (que engloba o expográfico)

2- Fase de Design: Conceituação, estudo, preparação e apresentação detalhada da forma e circuito da exposição no todo e em parte. Usa-se recursos bidimensionais, como desenhos, e tridimensionais, como maquetes para a apresentação.

3- Fase de elaboração técnica: elaboração de plano técnico e executivo do mobiliário (e de outros recursos) e sua instalação no espaço expositivo.

4- Fase de montagem: Esta fase tem como produto a própria exposição.

5- Fases de manutenção, atualização e avaliação.<sup>3</sup>

Vamos trabalhar as duas primeiras fases: 1- o planejamento e idéia e a 2- fase de *Design*:

## **1 Fase de planejamento e de Idéia:**

### **1.1 Objetivo**

Propor uma maneira diferente de expor as orquídeas no orquidário do Jardim, para assim fazer deste um lugar um espaço atrativo com intuito de focar a atenção na diversidade de espécies de orquídeas do Brasil e as orquídeas exóticas do mundo, através de ferramentas expográficas que valorizem as formas e cores destas flores.

### **1.2 Objetivos específicos**

- Tomar como referencia para a concepção da exposição o roteiro existente e usado pelo Jardim Botânico do Rio de Janeiro para expor as orquídeas.

<sup>3</sup> CURY, Marília Xavier. Op. cit. p 99, 100

- Desenhar as ferramentas expográficas que possam melhorar a exposição atual, propondo algumas reformas no espaço
- Dividir o espaço em diferentes núcleos temáticos ao redor do tema das orquídeas, com o intuito de ser mais claros na informação que se deseja transmitir aos visitantes.
- Destacar alguns espécimes vegetais (orquídeas) para abordar a temática da biodiversidade no Brasil e na América Latina.
- Estimular os sentidos dos visitantes para criar interesse e maior interação com as flores, ressaltando os cheiros, enfatizando a visão através da manipulação da luz natural e artificial para desenhar uma atmosfera imersiva.

### 1.3 Tema da exposição

“A Riqueza de espécies de orquídeas do Brasil e da América Latina”

Para desenvolver esta temática é preciso subdividi-la em diferentes tópicos ou eixos:

- Para conhecer a quantidade e as espécies existentes precisamos de dados e informação sobre sua **etimologia e distribuição** no mundo, para fazer uma comparação da biodiversidade Brasileira e da América Latina com relação ao mundo.
- As diferentes **formas, tamanhos e cores** das orquídeas, para apresentar a diversidade de espécies que tem o orquidário.
- Orquídeas **mais populares** do Brasil e da América Latina, aquelas que são representadas com frequência e identificamos em nossos ecossistemas
- **Usos e importância econômica** na história e no tempo atual.

## 1.4 Proposta da exposição



A proposta de desenho da exposição se baseia principalmente no propósito de oferecer uma aproximação à biodiversidade brasileira através da revitalização do orquidário, criando dentro deste uma atmosfera mais atrativa e sugestiva onde os visitantes sintam sensações de diferentes tipos, através da luminosidade do espaço, da disposição das orquídeas na estufa, do percurso; das diferentes espécies vegetais e dos elementos informativos, ou seja, fatores determinantes para entrar num espaço imersivo; mas lembrando sempre que as protagonistas daquele espaço são as flores e que a sobriedade das ferramentas expográficas é essencial para conseguir uma exposição bem sucedida, conservando a cor branca disposta atualmente e propondo suportes de informação de formas, simples e controladas .

Para estimular estas sensações dividimos o espaço nos sub-itens mencionados acima, tendo em conta as qualidades geométricas da estufa e do percurso induzido pela forma radial da arquitetura, que leva os visitantes em direção do centro onde encontrarão a diversidade de orquídeas.

## 1.5 O percurso do orquidário

Este espaço possui colunas que contornam o ponto central, atraindo os olhares para as orquídeas localizadas nesse ponto. Ao redor vemos um percurso radial que permite a disposição de suportes informativos que contextualizem a temática da exposição. A primeira impressão será um centro com orquídeas penduradas, quase que flutuando, com luzes cênicas iluminando aquelas que possuem características especiais. Em torno ao centro serão dispostos suportes com ilustrações e informação chamativa para convidar ao visitante a ler a temática da exposição. No teto um tecido com estampa de orquídeas e flores espalha a luz, criando desta maneira espaços de luz e sombra.

### - Introdução da exposição

Para introduzir o visitante na exposição propomos apresentar um painel com informação referente às orquídeas como patrimônio do ser humano, contando como ao longo do tempo as diferentes culturas têm dado diferentes significados para estas flores.

### - Primeiro núcleo: A etimologia e distribuição das orquídeas

Continuando o percurso pelo lado direito, encontramos um painel informativo sobre a nomenclatura e o porquê do termo *orchis* - utilizado para identificar as orquídeas. Junto com uma ilustração se apresenta a comparação que se fez dos testículos humanos com a raiz de algumas orquídeas, e a pessoa que deu este nominativo na Grécia antiga. Os textos são breves e com conteúdo gráfico simples, para não aborrecer os visitantes. Neste mesmo painel aparece a informação sobre a distribuição das orquídeas por quantidade de espécies espalhadas pelo mundo, ressaltando, através de um mapa gráfico, a diversidade que tem América Latina desta família de flores. Aqui só é necessário utilizar imagens e dados numéricos para o visitante entender em que lugares há mais orquídeas, o *habitat* onde elas crescem. Sobre o *habitat*, é importante colocar alguns dados importantes para entender porque algumas crescem penduradas nas árvores e outras no solo e as denominações dependendo dessa condição.

### - Segundo núcleo: formas e tamanhos

Seguindo na direção sugerida, em seguida encontramos outro painel que apresenta as diferentes formas e tamanhos das orquídeas. Ilustramos com uma *Catleya* as diferentes partes da flor, das folhas, ou seja, apresentamos as características morfológicas. Para apresentar os diferentes tamanhos e formas das orquídeas, usamos

um painel interativo utilizando interfaces digitais, ou seja, um painel tecnológico que permita visualizar em uma tela uma galeria de fotos de orquídeas tiradas por pesquisadores do Jardim Botânico. Para dar a conhecer a forma de uma orquídea simples, vamos explicar também a morfologia da orquídea mais conhecida e da qual o Brasil tem diversas espécies: a *Catleya*, por ser maioria tanto no mundo como no orquidário é um exemplo de algumas generalidades.

#### **- Terceiro núcleo: orquídeas mais populares do Brasil e da América latina**

Este é o centro do orquidário, lugar onde estão expostas as orquídeas mais populares e representativas do Brasil e da América Latina. Na estrutura central, um pendente sustenta as orquídeas mais conhecidas no Brasil, que serão ressaltadas com uma luz pontual dirigida ao centro e a todas as orquídeas que na estrutura se encontram, hierarquizando estas flores e centrado a atenção do público neste ponto estratégico. Ao redor delas utilizando as formas de escada das 8 colunas vão ser expostas mais algumas orquídeas exóticas de outros lugares da América Latina, como a Colômbia, o México, o Equador. Neste ponto do percurso só vão aparecer as fichas que identificam cada orquídea, com o nome científico, o nome vulgar, procedência e usos. As fichas devem ser muito discretas e conter informação resumida, o propósito desta unidade é dirigir o olhar dos visitantes em direção à beleza destas flores, explorar as formas e cores e sentir os diferentes cheiros que vai se espalhando pelo orquidário e no centro do orquidário que vai se apresentar as flores com suas magníficas formas e cores, elas serão as protagonistas neste ponto.

#### **- Quarto núcleo: uso e importância econômica**

Continuando com o percurso, o quarto núcleo se explica o uso destas flores e a sua importância econômica. Para exemplificar serão usadas as orquídeas *Vanilla* e outras, que servem como aromatizantes. Estarão colocadas nesta área para os visitantes terem uma experiência com os cheiros agradáveis destas flores.

#### **- Quinto núcleo: conservação e híbridos**

O último núcleo está relacionado com conservação. Para finalizar a visita ao orquidário é muito importante, por ser um tema discutido ultimamente e pela realidade de nosso planeta, o conteúdo desta unidade - que ressalta a situação atual das espécies no Brasil e no mundo e como, através do cultivo de híbridos e do cultivo em estufas, pode-se reproduzir diferentes espécies.

## 1.2 Fase de Design

Nesta fase apresentamos a proposta de revitalização do espaço, através de recursos como: iluminação, painéis informativos, estruturas pendentes para colocar as orquídeas e algumas recomendações estéticas para macetes. A idéia principal é que através da luz vamos conseguir uma atmosfera dramática, estética e uma hierarquização tanto do espaço como das orquídeas expostas:

### 1.2.1 Iluminação

Para ambientar o orquidário se propõe utilizar a luz natural e a artificial. A luz natural é necessária para a coleção viva; embora as orquídeas não sejam precisamente amantes da luz, precisam dela, mas não de forma direta; os raios diretos do sol podem prejudicar as flores. Atualmente o orquidário tem uma tela que consegue espalhar de



Tela atual

forma uniforme a luz evitando a entrada direta dos feixes e desse maneira conservando as flores. Esta tela, ainda que seja funcional, não tem nada chamativo e não é discreta, é uma tela muito visível, mas resolvida no espaço, por isso dentro da proposta sugerimos a troca da tela e o uso de uma tela de sombrite de 50% a 70% com desenhos de orquídeas estampados para criar sombras em diferentes lugares da estufa. Lembremos que muitas orquídeas vivem embaixo de galhos de árvores, cobrindo-se da luz direta para fazer a sua função vital de fotossíntese. Este efeito vai criar interesse no visitante para conhecer a coleção de orquídeas, já que numa vista panorâmica ele poderá visualizar na sua totalidade os desenhos da tela.

Com a luz artificial vamos criar uma atmosfera dramática, utilizando luzes pontuais sobre as orquídeas que se desejam ressaltar. No centro da estufa colocamos a luz pequenos pontos de luz. Na zona central do orquidário encontraremos mais algumas flores ao redor que serão iluminadas com menor intensidade. Mais luzes serão dispostas

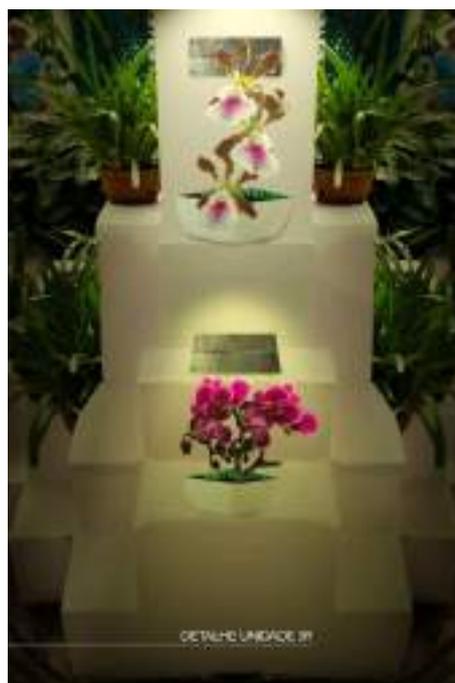


**Proposta de *design* da tela**

no percurso, insinuando o caminho a seguir. Cada painel de informação vai se iluminar com uma luz mais tênue para centrar a atenção do público em determinados pontos de interesse da proposta.



Exibição atual



Proposta

### 1.2.2 Suportes e macetas

Atualmente no centro do orquidário se encontram dois elementos, o primeiro é uma mesa de grandes dimensões e de forma octogonal onde de forma aleatória são colocadas as orquídeas, sem nenhum critério. Esta forma é pouco harmoniosa e ainda que conserve as formas geométricas do espaço, é muito grande e atrapalha a atenção; é um ponto pouco explorado esteticamente e desaproveitado. O segundo suporte é uma espécie de malha metálica pendente, que funciona para pendurar as orquídeas *epífitas*, aquela estrutura tem formas orgânicas, muito curva para permitir a visibilidade das orquídeas, mas também foi uma forma aleatória, uma forma não controlada. Por este motivo a proposta é tirar aquela estrutura octogonal central e com relação à estrutura



Zona central

pendurada criar uma forma controlada, que permita visibilidade como um cilindro, conservando a idéia radial do orquidário e aproveitando de melhor maneira o espaço central.

Quanto às macetas é importante trocar as atuais por umas que tenham cor branca para criar o ambiente desejado no orquidário. O lugar dos macetas já não será mais aquela estrutura central octogonal, então vamos acomodá-las na parte inferior das colunas.



Proposta da zona central

### 1.2.3 Painéis e placas informativas

Atualmente o orquidário não tem informação além das placas de cada flor. É importante contextualizar para o visitante e além de oferecer uma experiência estética, é essencial apresentar informação sobre as orquídeas expostas, a importância que têm e o trabalho feito pelos pesquisadores do Jardim. Para tanto aproveitamos a arquitetura do orquidário, usaremos algumas das janelas para colocar os painéis de informação. Isto é devido ao espaço limitado em outras zonas, pois não queremos intervir nas plantas

ornamentais atuais, nem mudá-las de lugar, nem atrapalhar a visita do visitante com painéis na metade do percurso, então é útil aproveitar o espaço da janela. Com a proposta não se pretende cobrir as entradas de ar porque são necessárias e o controle das correntes de ar é básico. É preciso uma brisa suave e constante para amenizar a intensidade do calor.



Janelas

Toda brisa quente e seca é benéfica. Estes painéis informativos estão divididos em subtemas específicos e apareceram quatro destes ao longo do percurso. Terão ilustrações e fotografias de fundo para harmonizar com o verde das plantas ornamentais e para chamar a atenção do público.



Proposta de painéis

## 5 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Esta proposta fica aberta para sugestões e para modificação de diferentes aspectos técnicos e de *Design*; para continuar sendo desenvolvida, é preciso a aprovação do Jardim e a definição das possibilidades econômicas para a realização. O desenvolvimento deste trabalho referiu-se apenas à primeira fase da metodologia proposta, tendo em conta que estamos só na parte de imaginar, de criar - e já foi de muitas exigências. Neste sentido, poder-se-ia dizer que é indispensável a participação de diferentes profissionais, tanto da Botânica quanto da Arquitetura, do *Design* e da Museologia para construir uma exposição com todas as especificações técnicas e funcionais e sem danificar as orquídeas. Cabe ressaltar aqui a importância das ferramentas digitais que permitiram apresentar a idéia de uma forma mais ilustrativa e elucidam a minha intenção com a exposição no orquidário.

Para finalizar, gostaria de dizer que este exercício foi muito útil para acrescentar ao meu projeto de dissertação, que tem a ver precisamente com acervo vivo e com a utilização de ferramentas expográficas em *coleções ex situ* - especialmente por ter deixado claros os limites e dificuldades de uma intervenção museológica (e museográfica) em espaços naturais musealizados.



Revitalização do orquidário do JBRJ