UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM
MUSEOLOGIA

Gustavo Nascimento Paes

Visitas teatralizadas em museus:
novos meandros para a comunicação museológica

São Paulo
2016

Gustavo Nascimento Paes

Visitas teatralizadas em museus:
novos meandros para a comunicação museológica

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação Interunidades em Museologia
da Universidade de São Paulo para obtenção
do título de Mestre em Museologia.

Área de concentração: Museologia

Orientador (a): prof.(a) dr.(a) Marília Xavier
Cury

Linha de pesquisa: teoria e método da gestão
patrimonial e dos processos museológicos

Versão corrigida (*)

(*) A versão original encontra-se disponível no
MAE/USP

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação do

Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

P126 Paes, Gustavo Nascimento.

Visitas teatralizadas em museus : novos meandros para a comunicação museológica / Gustavo Nascimento Paes ; orientadora Marília Xavier Cury. -- São Paulo, 2016.
92 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia, 2016.

1. Exposição. 2. Comunicação museológica. 3. Teatro. 4. Visita teatralizada. I. Cury, Marília Cury. II. Universidade de São Paulo. Museu de Arqueologia e Etnologia. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia. III. Título.

Nome: PAES, Gustavo Nascimento

Título: Visitas teatralizadas em museus: novos meandros para a comunicação museológica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia para obtenção do título de Mestre em Museologia.

Área de concentração: Museologia

Linha de pesquisa: teoria e método da gestão patrimonial e dos processos museológicos.

São Paulo, ____ de _____ de 2016.

Banca examinadora

Prof.^a dr.^a Marília Xavier Cury (orientadora)

Prof.^a dr.^a Maria Lúcia de Souza Barros Pupo

Prof.^a dr.^a Maria Cristina de Oliveira Bruno

In memoriam à prof.^a dr.^a Ana Paula de Paula Loures de Oliveira

Agradecimentos

Poder continuar os estudos, pesquisas e questionamentos na temática dos museus e teatro é algo positivo, pois o campo não se esgota. E isso foi possível graças à contribuição de diferentes pessoas no decorrer desse processo.

Agradeço primeiramente à minha família (mãe, pai e irmãos), por acreditarem em mim.

À prof.^a dr.^a Priscilla Arigone Coelho, que, durante a graduação em Museologia, pela Universidade Federal de Ouro Preto, não poupou esforços para que essa pesquisa ocorresse. Obrigado pela parceria e atenção!

Aos amigos, em especial à Denise Yonamine (e família) e ao Thiago Cesar Pereira, que souberam escutar, direcionar e encorajar nos momentos mais delicados e tênues dessa caminhada.

Aos colegas de mestrado, pelas proveitosas discussões em sala de aula.

Aos professores do programa, por contribuírem tão generosamente para a construção das nossas pesquisas.

Às instituições citadas nesta dissertação, pela prontidão em contribuir com a pesquisa, seja por telefone, e-mail ou a própria visita *in loco*. Muito agradecido por serem tão proativos e acreditarem no estudo do teatro nos espaços culturais.

À banca examinadora: prof.^a dr.^a Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, que soube problematizar e refletir sobre a inserção do teatro nos museus, ampliando o campo de pesquisa da dissertação; e prof.^a dr.^a Maria Cristina de Oliveira Bruno, que, logo na graduação, foi uma das primeiras a contribuir com o trabalho enquanto objeto de estudo e, agora, faz parte dessa banca. Embora ambas tenham trazido contribuições significativas para a dissertação, sem esgotar o tema, fico triste por não ter conseguido responder a todas as provocações apresentadas na qualificação. Quem sabe, nos desdobramentos dessa pesquisa, encontro espaço para isto.

Por fim, agradeço especialmente à minha orientadora, prof.^a dr.^a Marília Xavier Cury, por conduzir esta pesquisa.

Resumo

PAES, Gustavo Nascimento. **Visitas teatralizadas em museus: novos meandros para a comunicação museológica**. 2016. 92 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Este trabalho apresenta uma discussão sobre comunicação museológica e de que maneira as instituições trabalham a relação entre museu, público e exposição. Considera-se que a comunicação só se estabelece efetivamente quando sua forma e seu conteúdo mediam, simultaneamente, emoção e informação. Assim, a inserção de “visitas teatralizadas” em instituições museológicas pode oferecer o conhecimento não só pela informação em si, mas um conhecimento que, segundo Scheiner (2003), parte da informação transformada pela emoção, podendo então ser vivenciada. Do mesmo modo, o museu precisa dominar outras formas de linguagem, outros sistemas de comunicação que não sejam os habituais. A dissertação estuda e promove a compreensão sobre novas formas de estabelecer um diálogo, neste caso, via “visitas teatralizadas”.

Palavras-chave: Exposição; Comunicação museológica; Teatro; Visitas teatralizadas.

Abstract

PAES, Gustavo Nascimento. Guided visits with theater in museums: new meanders for museological communication. 2016. 92 p. Dissertation (MA) – Interunits Postgraduate Program in Museology, University of São Paulo, São Paulo, 2016.

This paper presents a discussion on museological communication and how the institutions work the relationship among museum, public and exhibition. It is considered that communication is only established effectively when its form and its content mediate simultaneously emotion and information. Thus, the inclusion of "guided visits with theater" in museological institutions can provide knowledge not only for the information itself, but knowledge which, according to Scheiner (2003), part of the information transformed by the emotion and can then be experienced. Similarly, the museum must dominate other forms of language, other communication systems that are not usual. The dissertation studies and promotes the understanding of new ways to establish a dialogue, in this case via "guided visits with theater".

Keywords: Exhibition; Museological communication; Theatre; Guided visits with theater.

Lista de quadros

Quadro 1	Levantamento de trabalhos acadêmicos que dialogam com o tema “Museologia e teatro”	25
Quadro 2	Levantamento atualizado das instituições culturais que trabalham com visita teatralizada	58
Quadro 3	Quantificação dos visitantes em 2015	71

Lista de figuras

Figura 1	Planta baixa do cenário de “Volta ao dia...”, Cia. Brasileira de Teatro	31
Figura 2	Planta baixa do pavimento térreo de “Tempo ao tempo”, no Museu Hering	32
Figura 3	Cenas de “Volta ao dia...”, Cia. Brasileira de Teatro	33
Figura 4	Cenas de “Volta ao dia...”, Cia. Brasileira de Teatro	33
Figura 5	Personagens em cena	46
Figura 6	Personagens em cena	47
Figura 7	Fluxograma da interpretação do patrimônio	49
Figura 8	Visitas teatralizadas e guiadas ao Palácio de Fomento	50
Figura 9	Capa do catálogo de “ <i>Los naufragios de Trafalgar</i> ”	52
Figura 10	Espaço interno de “ <i>Los naufragios de Trafalgar</i> ”	53
Figura 11	Vista do espaço expositivo	53
Figura 12	Exposição “África-Brasil: ancestralidade e expressões contemporâneas”	60
Figura 13	<i>Folder</i> visita teatralizada, no CCBB	63
Figura 14	CCBB-BH no aniversário da cidade	65
Figura 15	<i>Folder</i> de “No tempo de Benjamin”, na 9ª Semana Nacional de Museus	67
Figura 16	Calendário cultural do Museu Casa de Benjamin Constant	67
Figura 17	<i>Folder</i> “Por dentro do palácio IV”	70
Figura 18	<i>Folder</i> “Por dentro do palácio IV”	71
Figura 19	As crianças e os espetáculos: integração total	75
Figura 20	“Roda viva”, de Geraldo Teles de Oliveira (GTO)	79

Sumário

Introdução	13
1. A comunicação museológica, exposição e teatro: aproximação	28
2. Visitas teatralizadas: a nível internacional	40
2.1. Conceituação e metodologia	40
2.2. A construção da visita didática teatralizada	51
2.3 Experiências e aprendizagem	54
3. Visitas teatralizadas no Brasil	57
3.1. O teatro nos espaços culturais museais	58
3.2 Prestadores de serviços teatralizado	62
3.3 “A brincadeira do boi voador”	73
4. Considerações finais	81
5. Referências bibliográficas	86

Introdução

Para a discussão sobre Museologia e seu objeto de estudo, trabalharemos com o conceito proposto por Guarnieri (1990, p. 7), que define a Museologia como a ciência que tem como objeto de estudo o fato museológico, definido, por sua vez, como:

(...) a relação profunda entre o Homem, sujeito que conhece, e o Objeto, parte da realidade à qual o Homem também pertence e sobre a qual tem poder de agir – relação esta que se processa num cenário institucionalizado chamado museu.

Todos os museus, independentemente de sua tipologia, formulam e comunicam sentidos a partir de seu acervo. Esses dois atos – formulação e comunicação – são indissociáveis e, por isso, atribuem a essa instituição o seu papel social.

O conhecimento existente sobre o acervo desenvolve uma lógica conceitual, organiza os objetos museológicos associados a elementos contextualizadores e tem um espaço físico como balizador dessa ordem. A exposição é o melhor exemplo disso.

O processo de musealização aproxima a Museografia e a Museologia, porque “descreve (o quê), especifica (para quem) e analisa (como) o processo no qual a sociedade atribui o *status* patrimonial a determinados objetos e preserva-os para distintos usos” (BRUNO, 2007, p. 147).

Conforme Cury (2009), a proposição de Stránsky, incorporada por diversos autores, entre eles Guarnieri, tornou-se uma tradição (ou modelo) que pode ser sintetizada no ternário homem, objeto e museu. Esse ternário representa a relação entre o homem e a realidade mediada pelo objeto musealizado. E, para atender a Nova Museologia, o ternário foi replicado, em outra versão, como resposta às novas demandas da Museologia e seu contexto de aplicação do que podemos denominar como museus tradicionais. Nesse sentido, o ternário é constituído pela sociedade, o patrimônio e o território.

O campo museológico trata do ternário em seu conjunto ou a partir de um de seus aspectos, sem perder de vista o todo trológico (CURY, 2009, p. 29).

Assim, a produção em Museologia pode ser considerada aquela em que o objeto de estudo trata do ternário, mesmo que considerando uma de suas partes, sem perder, no entanto, a perspectiva do todo. Talvez este seja um dos pontos para discernirmos sobre a produção em Museologia da produção de outras áreas que se aproximam do ternário ou de um de seus pontos constitutivos, mas com outras problemáticas. Essas áreas, certamente, contribuem com a Museologia trazendo outros elementos, argumentos, teorias e conceitos, ampliam os limites da disciplina museológica, trazendo contribuições que poderão ser apropriadas pelo campo, transformando-o. De outra forma, essas mesmas áreas e/ou outras que, inseridas no ternário – no todo ou em um de seus pontos constitutivos –, produzem Museologia,

participando dela. Sem perder sua identidade original, essa outra área se identifica com os discursos museológicos, sentindo-se parte dele (CURY, 2009, p. 29).

As contribuições e/ou participações de outras áreas na Museologia acontecem na multidisciplinaridade ou na interdisciplinaridade. Como a Museologia é uma transdisciplina em formação, “à semelhança da área de comunicação, a aproximação e reciprocidade com outras áreas é essencial para a construção da transversalidade, da estrutura epistemológica transdisciplinar e do quadro teórico-conceitual” (CURY, 2009, p. 29).

Ao se deslocar o objeto de estudo dos museus e das coleções para o universo das relações (como do homem e o objeto no museu; do homem e o patrimônio musealizado; a relação do homem e a realidade; relação mediada pelo objeto), esse universo de relações deve ser enfrentado na perspectiva transdisciplinar dada a sua complexidade. “Se a Museologia é disciplina com objeto de estudo, o enfrentamento desse objeto deve ocorrer com clareza e com bases teóricas fundamentadas nas Ciências Humanas e Sociais” (CURY, 2009, p. 29).

A compreensão de como o público se apropria das exposições, face ao que foi criado e produzido pelo museu e como estratégias de comunicação, pode intervir nessa apropriação, neste caso, as visitas teatralizadas foram um dos fatores motivadores desta pesquisa. O consumo cultural de exposição é a possibilidade do público de se apropriar do modelo proposto pelo museu, reelaborá-lo e recriá-lo na forma de um novo discurso; para tanto os recursos comunicacionais devem favorecer essa perspectiva.

O museu, segundo Cury (2009), é um cenário construído, e sua construção processual se denomina Museografia. A Museografia abrange toda a práxis da instituição museu, compreendendo administração e avaliação, como também salvaguarda e comunicação.

Para este trabalho, entendemos a expografia “como parte da museografia, área que representa as ações práticas da Museologia e tem seu arcabouço teórico construído na medida de seu fazer” (CURY, 2005, p. 13). A prática expográfica é diretamente influenciada pelo espaço arquitetônico da instituição, dialogando mais ou menos com o espaço dado.

Uma ação dentro das instituições museológicas que ganha destaque é a curadoria. Vale ressaltar que o papel do curador foi se alterando no decorrer do tempo, e, até hoje, é comum, em uma mesma instituição, encontramos distintas formas de

entender, tratar e fazer curadoria. Para esta pesquisa, entendemos a atividade a partir do conceito elaborado por Cury (*apud* MENESES, 2009, p. 32):

(...) curadoria é o ciclo completo de atividades relativas ao acervo, compreendendo a execução e/ou orientação científica das seguintes tarefas: formação e desenvolvimento de coleções, conservação física das coleções, o que implica soluções pertinentes de armazenamento e eventuais medidas de manutenção e restauração; estudo científico e documentação; comunicação e informação, que deve abranger, de forma mais aberta possível, todos os tipos de acesso, apresentação e circulação do patrimônio constituído e dos conhecimentos produzidos, para fins científicos, de formação profissional ou de caráter educacional genérico e cultural (exposições permanentes [*sic*] e temporárias, publicações, reproduções, experiências pedagógicas, etc.).

Para tanto, trabalharemos com o conceito de curadoria ou processo curatorial, uma das formas de se entender o trabalho do museu, agora a partir da cadeia operatória entorno do objeto. A partir dessa concepção, o papel do curador se amplia, ou seja, são curadores todos aqueles que participam do processo curatorial.

Desse modo, ainda entendemos que o objeto museológico é aquele que foi retirado do contexto natural ou do circuito econômico e/ou funcional e adquiriu um estatuto diferenciado. O objeto museológico não é um objeto em um museu, e sim aquele que sofre as ações que compõem a musealização por meio do processo curatorial.

Ainda segundo Cury (2005), as ações do processo curatorial são: formação de acervo, pesquisa, salvaguarda (conservação e documentação museológica) e comunicação (exposição e educação). Apesar de ser uma cadeia operatória, não deve ser entendida como uma sequência linear, o que a caracterizaria como uma estrutura estática, mecânica e artificial. Ao contrário, Cury (2005) afirma que uma visão cíclica seria a melhor representação do processo, visto a interdependência de todos os fatores entre si e a sinergia que os agrega e que agrega valor dinâmico à curadoria. Se um museu deve ser dinâmico, igualmente deve ser o processo curatorial.

O processo curatorial organiza o cotidiano em torno do objeto museológico, apresentando outro elemento constitutivo do que entendemos ser o museu: o público. O público é o receptor dos museus e do patrimônio cultural musealizado e traz consigo uma participação no processo curatorial, pois é ator da comunicação que se realiza no museu.

Ao falarmos em patrimônio cultural, nessa perspectiva dialética entre público e museu, estamos falando também de uma educação voltada para o patrimônio. O termo foi amplamente difundido no Brasil a partir dos trabalhos de Horta, Grunberg e Monteiro, no “Guia básico de educação patrimonial”.

Trata-se de um processo permanente e sistemático de trabalho educacional centrado no Patrimônio Cultural como fonte primária de conhecimento individual e coletivo. A partir da experiência e do contato direto com as evidências e manifestações da cultura, em todos seus múltiplos aspectos, sentidos e significados, o trabalho de Educação Patrimonial busca levar as crianças e adultos a um processo ativo de conhecimento, apropriação e valorização de sua herança cultural, capacitando-os para um melhor usufruto desses bens, e propiciando a geração e a produção de novos conhecimentos, num processo contínuo de criação cultural (HORTA; GRUNBERG; MONTEIRO, 1999, p. 4).

O princípio metodológico foi baseado nas etapas de observação, registro, exploração e apropriação, sendo que o objetivo final foi explorar e utilizar todo o potencial que os bens culturais preservados oferecem como recursos educacionais, desenvolvendo as habilidades de observação, análise, atribuição de sentidos, contextualização e valorização do patrimônio, para possibilitar a apropriação do objeto, e que os recursos de apropriação podem ser oferecidos por diferentes meios tais como dramatização e interpretação.

São esses os elementos que trazem à tona a aproximação e reciprocidade com a área das Artes Cênicas, especificamente com o teatro, evidenciando, como já foi comentado, o essencial para a construção da transversalidade, da estrutura epistemológica transdisciplinar e do quadro teórico-conceitual, para tanto.

A educação, em um contexto mais especificamente museológico, está ligada à mobilização de saberes relacionados com o museu, visando ao desenvolvimento e ao florescimento dos indivíduos, principalmente por meio da integração desses saberes, bem como pelo desenvolvimento de novas sensibilidades e pela realização de novas experiências. “A pedagogia museal é um quadro teórico e metodológico que está a serviço da elaboração, da implementação e da avaliação de atividades educativas em um meio museal, atividades estas que têm como objetivo principal a aprendizagem dos saberes (conhecimentos, habilidades e atitudes) pelo visitante” (ALLARD; BOUCHER, 1998). A aprendizagem é definida como “um ato de percepção, de interação e de integração de um objeto por um sujeito”, o que conduz a uma “aquisição de conhecimentos ou ao desenvolvimento de habilidades ou de atitudes” (ALLARD; BOUCHER, 1998). A relação de aprendizagem refere-se à maneira própria do visitante de integrar o objeto de aprendizagem (DESVALÉES; MAIRESSE, 2013, p. 38-39).

Assim sendo, as instituições museológicas ofertam, nas atividades de educação programada, formas de apresentação que utilizam a linguagem teatral. Como comenta Desgranges (2006, p. 21), “um dos aspectos marcantes do pensamento acerca do valor pedagógico da arte está no desafio de tentar elucidar em que medida a experiência artística pode, por si, ser compreendida enquanto ação educativa”.

Ciência da educação ou da formação intelectual, se a Pedagogia se refere principalmente à infância, a noção de Didática, por sua vez, é pensada como a teoria da difusão de conhecimentos, uma maneira de apresentar um saber a um indivíduo seja qual for a sua idade. A educação é mais ampla e visa à autonomia da pessoa. Outras noções relacionadas podem ser evocadas para

criar sutilezas e enriquecer essas abordagens (DESVALÉES; MAIRESSE, 2013, p. 38-39).

Por meio das exposições, não somente, mas fundamentalmente, as coleções museológicas são colocadas em *mise-en-scène* para o público, por meio de articulações conceituais estruturadas em narrativas postas à disposição do público de museu para recepção. Assim, a *mise-en-scène*, que possui semelhança do uso teatral ou cinematográfico, tem um papel significativo no “cenário” do museu.

O termo expologia traduz bem o conjunto de referências conceituais necessárias, resultado de reflexões sobre a relação de exposições e o público. Expografia é a práxis da exposição como estratégia de comunicação em museu; níveis de domínio, o teórico, o conceitual e o metodológico que dialogam para a produção de exposições.

A comunicação, ela mesma, compreende a educação e a exposição, duas funções que são, sem dúvida, as mais visíveis do museu, que aglutina profissionais de diversas áreas.

A educação vem sendo percebida, pelos museus, não só como campo estratégico e de extraordinário potencial, mas até como aquela capaz de justificar, por si só, sua própria existência e, quem sabe, redimi-la dos pecados do passado, como o elitismo, o estetismo redutor, a aliança social etc. Como salienta Meneses (2002), é preciso estar atento, porém, para os riscos de a educação transformar-se numa cômoda tábua de salvação.

O museu *não* é uma forma de *reproduzir* o mundo e a vida. No entanto, muitas vezes essa confusão ocorre. O museu não é uma forma de transportar para um espaço específico e concentrado a vida ao vivo, a pulsação da vida de todo dia no seu próprio fluxo – seja nos produtos da natureza ou nos produtos da ação humana –, mas é uma maneira de representar (*re-presentar*) o mundo, os homens, as coisas, as relações. A diferença entre essas duas expressões é radical e as consequências são cheias de peso (MENESES, 2002, p. 23).

Essa representação se faz com segmentos do mundo físico, com elementos que integram a nossa própria natureza enquanto seres humanos, natureza que está marcada pela nossa corporalidade (MENESES, 2002). Não há como recriar os ritmos da vida no museu: é a representação que nos serve. E é por isso mesmo que, por exemplo, podem existir armas nos museus, porque elas não estão lá para defesa ou ataque. Esses são artefatos que permitem comunicação à distância ou a marcação de tempo, uma vez que são os artefatos (documentos) que informam sobre tais artefatos utilitários.

Representar é apresentar de novo.

Apresentar de novo porque algo está ausente. Aquilo que se representa não está presente, nem é um duplo. Representar não significa desfazer a ausência. E está é a ambiguidade da representação, em qualquer de seus vetores: a imagem visual, a palavra, o som, as coisas, etc. Representar significa, ao mesmo tempo, tornar presente o que está ausente, mas pela própria *presença da ausência*, acentuar a ausência. O museu não haveria de escapar desta ambiguidade fundamental, porque é da natureza da representação o jogo entre presença e ausência. O museu, portanto, não reproduz a vida, ele é *parte* da vida, atendendo às nossas necessidades de representação. Esse seria um bom início de conversa para definir diretrizes para nossas exposições (MENESES, 2002, p. 24).

A representação é algo necessário, pois, sem ela, não poderíamos dar inteligibilidade e sentido ao mundo no qual existimos.

Em latim, há um verbo interessante, *finco* (seu particípio passado é *fictus*, donde vem o substantivo *fictio*, ficção). *Fingo*, de início, era o verbo indicador da ação, que modelava potes, telhas e outros artefatos cerâmicos, mas que passou também a modelar imagens. Ficção, portanto, não se opõe à verdade: designa as figuras (palavra da mesma família) que modelamos, para darmos conta da complexidade e vastidão infinitas do mundo (MENESES, 2002, p. 25).

As mudanças nas concepções expositivas são recíprocas às transformações da produção artística. Conforme Abreu (2014), existe uma percepção de que a expografia, ao longo da segunda metade do século XX, adquiriu a flexibilidade do “cubo branco” para a “caixa preta”, ou seja, saiu do “espaço de exposição asséptico e atemporal em que a obra de arte era individualizada em ambiente homogêneo e que sublima as nuances arquitetônicas do edifício” (O'DOHERTY, 2002, p. 23) para a alegoria, cenografia e múltiplos estímulos do teatro.

Essas mudanças, ainda segundo Abreu (2014), seriam heranças do experimentalismo das décadas de 1950 a 1970 e sua noção de que as concepções da exposição deveriam ser mutáveis e possibilitar formas diversas. Assim, pondo em xeque o conceito do “cubo branco”, o espaço expositivo parece adquirir flexibilidade semelhante ao da “caixa preta” teatral.

As apresentações teatrais potencializam a relação entre público, acervo e espaço. Porém, de acordo com Meneses (1994), devemos prosseguir na análise do problema da contextualização pela ótica do chamado “*living museum*”¹. Para Meneses (1994), o “*living museum*” veio para decretar a morte do museu histórico tradicional. Isso porque determinadas estruturas complexas, como cidades inteiras (tal é o caso de Colonial Williamsburg, na Virgínia, EUA), resultaram na reprodução de situações e ações, com a completa teatralização da exposição. Os pontos apresentados pelo autor

¹ O *living museum*, que, em livre tradução para o português, denomina-se “museu vivo”, ou também “museu de história viva”, trabalha com a recriação por meio de cenários históricos para simular períodos passados, proporcionando aos visitantes uma interpretação experiencial da história. Recriando ao máximo condições extensão de uma cultura, ambiente natural ou período histórico.

merecem atenção no que diz respeito a reificar o passado, não um caminho sensorial para a apreensão histórica, mas uma apreensão exclusivamente sensorial.

O visitante capaz de “*stepping back into the past*” se incompatibiliza, por isso mesmo, com o conhecimento, pois se anulam as distâncias, num processo de banalização e pseudofamiliarização, que transforma o passado na mesma substância que o presente, apenas com diferenças, pois se trata de um presente anterior. E o mesmo passado do retrato de família, em que se fundem diversas gerações, cada uma com seus traços diferenciais, representando tempos distintos (anterioridades, posterioridades), mas tudo amalgamado pelo mesmo espaço da reunião. Este procedimento é profundamente antipedagógico, pois nos aprisiona no presente e, incapaz de nos fazer compreender a alteridade no que ela tem de específico, transforma esse presente no único termômetro capaz de tudo medir (MENESES, 1994, p. 35).

Essa proposta apresenta uma relação tênue, uma vez que recria cenários históricos para simular parte do passado, ou ainda, no caso dos “*living museums*” se vangloriarem da introdução de temas democráticos no reduto aristocrata do museu histórico: povo e cotidiano.

O povo é um conjunto de estereótipos, necessário para o funcionamento do modelo, heroicizado, idealizado como convém a pioneiros e fundadores. O cotidiano, por sua vez, é apenas uma enciclopédia de “ações típicas”, atemporais, a-historicizadas, liberadas de qualquer estrutura ou sistema. Parece até que o cotidiano deixou de ser o locus de instituição e produção efetiva das relações sociais. Não há conflito, tensão, apenas “vida”, que se concebe, é claro, de maneira puramente cinética: “*it lives!*”. Ao inverso, uma exposição sobre o cotidiano seria histórica quando, além de “mostrar como se vivia”, fosse capaz de explicar porque se vivia assim. Não é o caso, aqui. Mais grave que tudo, a teatralização reforça a ilusão de que conhecimento e observação (percepção sensorial) se recobrem. E o faz com sedutora e perversa força de convicção, como se pode ver do depoimento inequívoco de um visitante de um dos “*discovery corners*” da Exposição do Bicentenário no National Museum of American History, Washington, em 1976: “Here you can see history, the way things look, the way it must have been. Seeing it makes you believe it happened” (MENESES *apud* CARSON; CARSON, 1994, p. 35-36).

Essa é uma das propostas conceituais que abarcam a questão teatral em diálogo com a Museologia e que, conforme apresentado, possuem diversos questionamentos em nível conceitual e metodológico, uma vez que podem potencializar e cristalizar os discursos históricos institucionais, sem trazê-los criticamente para o presente.

Para esta dissertação, concentramos nossos estudos nas visitas teatralizadas, atividade direcionada ao público de uma exposição, que conta com profissionais da área das Artes Cênicas, nesse caso, dando ênfase ao teatro, que possuem a desenvoltura para apresentar e interpretar dado contexto expositivo paralelamente com as contribuições do público, colocando-os como protagonistas na narrativa expositiva, mas explorando, também, seu alcance educacional.

Para tanto, temos, como objetivo geral, nesta pesquisa, estudar como as instituições museológicas trabalham as visitas teatralizadas e entender especificamente como os museus possibilitam a inserção dessa atividade e refletir como teoria e prática se coadunam no campo da Museologia e do Teatro.

Como procedimento metodológico para a pesquisa, foi realizado um levantamento de publicações no campo museológico que abordassem a questão museu, exposição e teatro, mais especificamente, a presença do teatro no campo museológico.

No Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, nessa relação entre museu e comunicação via exposição, consultamos a dissertação *A exposição como encenação e a intermediação museológica*, de Silva (2009), orientado pelo professor José Dias, doutor em Artes e integrante do corpo docente do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da mesma instituição. Nela, foram evidenciadas as afinidades entre a exposição museológica e a encenação teatral, “focalizando os conceitos de encenação, arte e exposição e buscando uma abordagem artística para aqueles que trabalham com exposição em museus” (SILVA, 2009, p. 4). O autor iniciou seu texto com uma breve explicação sobre o que é museu e o que é teatro, longe de esgotar os temas. Ofereceu também um breve panorama da Museologia e do conceito de exposição, apresentou a disciplina “Teatro” dando ênfase nas noções de encenação, e sintetizou um panorama das técnicas de teatro e suas aplicações na exposição, tais como: planta baixa, composição, picturização, iluminação, efeitos sonoros etc.

Cremos que o desafio do museu atual é atrair sem perder sua identidade. Sua identidade é mostrar quem é, e mostrar quem é, é expor. É a exposição que vai exibir ao público o que é aquele museu, é a exposição que atrairá, ou repelirá quem quer que seja apresentado àquele museu. A exposição é a principal interface entre museu e visitante. É a exposição que abre o diálogo, e que diz como aquela relação vai ser regida. A exposição é a linguagem que terá o poder de determinar se a relação museu-visitante será racional ou emocional (SILVA, 2009, p. 16).

Conforme Silva (2009), o ato de expor já é, em si, uma forma de mediação: um objeto qualquer do acervo, exposto em um museu, já estará aberto ao contato com o visitante.

Porém existem diversos níveis e diversos focos em que esse contato pode se dar. É fundamental que exista uma comunicação entre museu e visitante, e a principal forma de estabelecimento dessa comunicação será a exposição. É como se a exposição falasse uma língua que algumas vezes dispensaria traduções, mas que em outras ocasiões precisasse de um intérprete, alguém que ampliasse o entendimento entre as partes (SILVA, 2009, p. 17).

Outra pesquisa de mestrado, também orientada pelo professor José Dias no mesmo programa, tem o título *Espaço construído: o museu e suas exposições*, de Elisa Guimarães Ennes, em 2008.

A Dissertação observa a Museografia de exposições através de seus recursos e sua função comunicacional. Elabora reflexões sobre o significado dos museus e seu papel diante das novas técnicas de informação e meios de comunicação. Através de estudos de caso faz uma análise das aplicações dos elementos visuais e do design geral das exposições e sua interação com o conteúdo proposto (ENNES, 2008, p. 6).

A autora trabalhou as noções de museu e exposição e analisou a construção do espaço de exposição, perpassando pelas noções de espaço, cenografia, forma etc.

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. Vários são os fatores que afetam o planejamento das exposições; a aplicação de tecnologias e conhecimentos converge para produzir mobiliário, equipamentos, iluminação e outros elementos. Todos estes, reunidos, criam um espaço ideal, subjetivo. A luz, o volume, os matizes, os limites das formas e o limite arquitetônico dão ao espaço a amplitude da criação plástica. Criado para “expor” fica submetido a questões como mudança de enfoque, para edifícios históricos. Nestes casos, tem-se a possibilidade de trabalhar com elementos plásticos variados, e podem ser com alta tecnologia, mantendo como foco o conteúdo. Não pouco comuns são os casos em que o tema, o processo ou o objeto definem o espaço (ENNES, 2008, p. 54).

Para Ennes (2008), os recursos cenográficos utilizados nas exposições são estratégias que permitem a apreensão dos conteúdos a partir da experiência estética, como um *mis en exposition* para apresentar fatos e fenômenos. Assim, criam condições de uma leitura plena da informação proposta, auxiliam em uma “tradução” imediata. E, portanto, utilizam textos de apoio de uma maneira bastante restrita.

Esses dois estudos apresentam a interdisciplinaridade no campo da Museologia no que diz respeito à comunicação museológica via exposição em diálogo com os princípios do teatro.

O projeto de exposição nos permite trabalhar uma vasta gama de elementos visando à sensibilização do visitante. Espaço, forma, luz e cor contribuem para desenvolver a percepção dos fatos fazendo com que a leitura venha a ser uma história interessante. O controle da técnica deve atuar de maneira a afetar o visitante nos planos emocional, físico e educacional (cognitivo). É a partir deste tipo de experiência que se dá o entendimento das informações. Este espaço construído é de vivência emocional e descoberta racional onde os estímulos visuais levam à compreensão da narrativa proposta, percebendo sempre as diferenças culturais, temporais e espaciais para cada novo projeto. É necessário, portanto, que se avalie constantemente o conjunto para definir melhor os contornos do campo a ser trabalhado e, dentro de uma atmosfera sensível, se elabore o projeto (ENNES, 2008, p. 99).

Mais três trabalhos que abordam a relação entre museu, comunicação, exposição e elementos do teatro foram encontrados na cidade de São Paulo, na Universidade de São Paulo. Na Escola de Comunicações e Artes, no Programa de

Pós-graduação em Artes Cênicas, temos o trabalho de Lucas Fabrizzio Laquimia de Souza, orientado pelo professor Fausto Roberto Poço Viana, doutor em Museologia e Artes Cênicas.

O autor comenta que as exposições de ciência desenvolveram-se de acordo com suas próprias necessidades e que hoje cada vez mais se busca dinamizar a experiência do visitante, fazendo uso da interatividade para ativar, no corpo e na memória, conceitos abstratos, como a História e teorias científicas (SOUZA, 2012, p. 13). O autor comenta também sobre como a expografia se modifica para estabelecer outro potencial:

A expografia tem desenvolvido um papel importante neste conceito, muitas vezes complementa o conteúdo, exemplifica-o ou até materializa-o de uma maneira acessível e lúdica. A vertente chamada de *edutainment* (mescla das palavras educação e entretenimento em inglês) fomenta a possibilidade de usar recursos tecnológicos para ativar a exposição, o que torna possível, hoje em dia, entrar em uma sala e experienciar fisicamente o que são as camadas tectônicas, ou o ciclo de água, por exemplo (SOUZA, 2012, p. 138).

Foi nesse estudo de Souza (2012) que, por meio da *edutainment*, foi localizada a terminologia “visita teatralizada” de forma pontual, o que nos interessou especialmente.

Mescla das palavras educação e entretenimento em inglês, dá nome a uma vertente dentro da produção cultural contemporânea pautada na aproximação entre patrimônio cultural e indivíduo por meio de recursos lúdicos. Recursos audiovisuais; tecnológicos participativos e interativos; espaços expositivos dinâmicos e inusitados e visitas teatralizadas à exposição são recursos comuns, usados no *edutainment* para dinamizar o conteúdo de determinada exposição. Comumente empregado em exposições históricas e de ciência, este conceito é defendido como recurso efetivo para aproximar o público de assuntos tidos como “maçantes”, “conteudistas” como eventos históricos ou fenômenos científicos. Seu emprego também é justificado pela possibilidade de ativar, ou “dar vida”, a artefatos históricos, ou por trazer materialidade e dinamizar mostras cuja temática é o patrimônio imaterial – aquele sem evidências físicas – como a própria história, a música ou a Língua Portuguesa. No entanto, é pouco empregado em exposições de arte, pois caso, um recurso mediativo tão presente, entra facilmente em conflito com as obras exposta, tanto por sua presença estética, quanto pelo uso de recurso, muitas vezes os mesmos utilizados pelos objetos artísticos (SOUZA, 2012, p. 38).

O trabalho de Bebel Abreu, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, orientado pelo professor Luís Antônio Jorge, doutor em Arquitetura e Urbanismo, faz parte da área de concentração “Projeto, Espaços e Cultura”. Podemos perceber pela dissertação *Expografia brasileira contemporânea – Rio São Francisco navegado por Ronaldo Fraga*, que, segundo a autora, a ausência de documentação do processo de trabalho e das plantas e desenhos técnicos de exposições culturais configura uma lacuna relevante, seja como documentação de projetos de interesse público, seja pelo potencial desencadeador de novas produções.

Esta dissertação pretende contribuir para os estudos das exposições culturais brasileiras, enquanto instrumento de informação, educação e entretenimento. Traz um histórico da atividade no mundo e no Brasil, e apresenta um panorama do cenário nacional contemporâneo. Aborda os elementos constitutivos da linguagem narrativa inerente às exposições e faz a análise da mostra *Rio São Francisco navegado por Ronaldo Fraga*, reconhecendo-a como exemplo significativo desta manifestação cultural (ABREU, 2014, p. 12).

A tese *O teatro em museus e centros de ciências: uma leitura na perspectiva da alfabetização científica*, de Leonardo Maciel Moreira, teve a orientação de Martha Marandino, doutora em Educação, e fez parte do Programa de Pós-graduação em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

Essa pesquisa tem como objetivo analisar articulações estabelecidas entre o Teatro nos Museus e Centros de Ciência e a alfabetização científica, no intuito de desvelar como peças teatrais do projeto Núcleo de Artes Cênicas da Estação Ciência (NAC), da Universidade de São Paulo, podem favorecer a alfabetização científica. Para isso, focalizou-se em problematizar o teatro enquanto ação de museus e centros de ciências, bem como suas possíveis interações com a exposição. A pesquisa foi realizada na perspectiva da análise qualitativa e foi realizada em duas etapas, um estudo exploratório e um estudo de caso (MOREIRA, 2013, p. 6).

Moreira (2013) apresenta pontos bastante reflexivos no que diz respeito à relação entre Teatro e Ciência, que reside na possibilidade de se conhecer a ciência para além dos seus conceitos ou experimentos, focalizando em uma abordagem mais humanista: mesmo nessa tipologia de museu-ciência podemos evidenciar o princípio da emoção na relação entre público e museu ou museu e público. Além disso, o autor problematiza a questão.

Assim, cientistas poderiam ser desnudados em seres humanos, com suas emoções e conflitos, e os experimentos poderiam ser contextualizados, conhecendo-se os interferentes sociais que influenciaram nas grandes descobertas científicas. Nessa mesma perspectiva, seria problematizado o papel do cientista na sociedade, e sua imagem, questões a respeito do sentido da vida e do mundo e os dilemas éticos, políticos, religiosos e históricos relacionados à ciência (MOREIRA, 2013, p. 61).

Ressaltamos também a experiência deste autor, que, pela Universidade Federal de Ouro Preto, desenvolveu a pesquisa *Comunicação, Museologia e exposição: a potencialidade das Artes Cênicas no campo museal*, para obtenção do título de bacharel em Museologia, que teve por objetivo “verificar como estrutura-se esta atividade e quais seus objetivos, e como é pensada esta relação entre público e visitante não só no campo da museologia, mas também em relação ao ato de teatralizar” (PAES, 2012, p. 7).

E foi a partir das conclusões dessa monografia – “para tanto, além do trabalho interdisciplinar, seria interessante estabelecer uma análise acerca da metodologia aplicada às visitas teatralizadas, para servir de base para futuros desdobramentos da

prática em outras instituições museais” (PAES, 2012, p. 91) – que se desencadeou o desdobramento da mesma no mestrado. Assim sendo, esta pesquisa tem como objetivos específicos:

- ✓ Entender como as instituições museológicas possibilitam a inserção das visitas teatralizadas;
- ✓ Refletir como teoria e prática se coadunam nos campos da Museologia e do Teatro; e
- ✓ Ampliar, no meio museológico, as discussões para inserção do público nas exposições, por meio das visitas teatralizadas.

Portanto, temos os seguintes trabalhos, levantados e atualizados durante o mestrado. Observa-se que a pouca quantidade revela que há ainda um campo a ser aprofundado na confluência entre Museologia e Teatro.

Quadro 1: Levantamento de trabalhos acadêmicos que dialogam com o tema “Museologia e teatro”.

Título	Ano	Escola	Palavras-chave	Autor	Orientador	Nível
Espaço construído: o museu e suas exposições	2008	Unirio – Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio	Museu; Comunicação; Exposição; Linguagens da exposição	ENNES, Elisa Guimarães.	Dr. José Dias	Dissertação de Mestrado
A exposição como encenação e a intermediação museológica: parâmetros de técnica de encenação teatral que podem ser usados na exposição	2009	Unirio – Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio	Museu; Teatro; Exposição; Encenação; Arte; Intermediação	SILVA, Luisa Olinto do Valle.	Dr. José Dias	Dissertação de Mestrado
A cenografia e as megaexposições do século XXI	2012	USP – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas	Cenografia; Espaço expositivo; Exposição – Brasil; Mostra do redescobrimento	SOUZA, Lucas Fabrizzio Laquímia de.	Dr. Fausto Viana	Dissertação de Mestrado
Comunicação, museologia e exposição: a potencialidade das artes cênicas no campo museal	2012	UFOP – Departamento de Museologia	Museologia; Comunicação; Exposição; Teatro; Visitas teatralizadas	PAES, Gustavo Nascimento.	Msc. Priscilla Arigone Coelho	Monografia de Graduação
O teatro em museus e centros de ciências: uma leitura na perspectiva da alfabetização científica	2013	USP – Programa de Pós-graduação em Educação	Educação não formal; Teatro; Educação em Museus; Ciência; Exposição	MOREIRA, Leonardo Maciel.	Dr. ^a Martha Marandino	Tese de Doutorado
Expografia brasileira contemporânea: Rio São Francisco navegado por Ronaldo Fraga	2014	USP – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo	Exposição; Narrativa; Design; Comunicação; Curadoria; Expografia	ABREU, Bebel	Dr. Luís Antônio Jorge	Dissertação de Mestrado

Fonte: Elaborado pelo autor (2016).

Os trabalhos citados (Quadro 1) visam apontar semelhanças entre a exposição museológica e a encenação teatral, focalizando os conceitos de encenação, arte e exposição e a exposição em museus. Além disso, trazem estudos de caso para análise das aplicações dos elementos visuais e do *design* geral das exposições e sua interação com o teatro e, assim, reafirmam a interdisciplinaridade em prol da Museologia, nesse caso pelas áreas de Museologia, Artes Cênicas, Educação e Arquitetura e Urbanismo.

Levantamentos também foram realizados fora do Brasil, principalmente no que diz respeito à língua espanhola. Dessa forma, foi perceptível que instituições culturais estrangeiras se debruçam sobre o tema em questão, nesse caso específico, por meio do turismo cultural, que se centra na apreciação do patrimônio histórico-cultural e artístico de uma determinada região/destino e é uma modalidade de turismo cuja motivação ocorre, frequentemente, em conjugação com a realização de encontros artísticos, científicos, de formação e de informação.

Segundo publicações referentes à Animação do Patrimônio, como, por exemplo, *La interpretación del patrimonio em la Argentina: estrategias para conservar y comunicar bienes naturales y culturales* (MIRANDA; et al., 2007) e *La interpretación del patrimonio natural y cultural: una visión intercultural y participativa* (WACHTEL; SOLIS, 2013), os turistas culturais têm preferência pelos centros culturais, grandes museus, locais onde se desenvolveram, no passado, as grandes civilizações do mundo, pelos monumentos, grandes centros de peregrinação ou pelos fenômenos naturais ou geográficos. Vale ainda evidenciar que instituições museológicas na Argentina já estão ampliando o foco das visitas para portadores de necessidade especiais e divulgando o resultado piloto como positivo.

Outro recurso metodológico adotado nesta pesquisa foi a complementação do levantamento das instituições museais que trabalham com visitas teatralizadas, a partir da pesquisa do autor realizada durante o Trabalho de Conclusão de Curso, para a qual foi realizada uma pesquisa em um *site* de busca, além de contatos prévios com as respectivas instituições com a finalidade de obter informação sobre o público espontâneo interessado na atividade em questão. Foram levadas em consideração reportagens em meios de comunicação jornalísticos que apresentam programação cultural da cidade e/ou entrevista com os responsáveis pelas atividades ofertadas.

No Brasil, encontramos mais de 15 museus que trabalham com a denominação “visita teatralizada”; porém, ao realizarmos contato com eles, ficou perceptível uma insegurança no que diz respeito ao que consistia metodologicamente a atividade, muitas vezes, sendo reduzidas a “teatrinho” ou “apresentação de fantoche”. Ou ainda,

temos a concentração dessas atividades em empresas prestadoras de serviço que possuem uma limitação no que diz respeito a informações técnicas sobre a mesma.

Foi realizada também visita *in loco* a uma das apresentações ofertadas pelo Centro Cultural do Banco do Brasil em Belo Horizonte. Foram selecionadas também duas instituições no Rio de Janeiro para análise do tema, primeiramente o Museu de Folclore Edison Carneiro, criado em 1968, por parte de sua equipe ser uma das pioneiras nesse modelo de atividade. Contudo, atualmente, essa ação não é mais desenvolvida. Em contra partida, na atualidade, optamos por conhecer/aprofundar a pesquisa no Centro Cultural Justiça Federal, que ofertam atividades educativas que dialogam como o campo teatral. Fora isso, o Poder Judiciário do Estado do Rio de Janeiro, que oferece uma visita ao Antigo Palácio da Justiça, denominada “Por dentro do Palácio”, proporcionou o acesso ao *Relatório anual de 2015* (RIO DE JANEIRO, s.d.), ampliando a análise para compreender a atividade.

De tal modo, o presente trabalho encontra-se dividido em três capítulos. O capítulo 1, *A comunicação museológica, exposição e teatro: aproximação*, a partir do conceito de fato museológico, apresentado por Guarnieri (2010), aborda o fenômeno de comunicação, nesse caso mais específico, com a comunicação em museus pelas exposições. “A exposição museológica e a ação de educação são, no museu, as principais formas de comunicação com o público” (CURY, 2005, p. 13). A partir dos contextos dissertados, apresentamos a ação expográfica com seus diversos elementos e fatores na prática expositiva, uma vez que, nos últimos anos, temos observado um interesse crescente pelo estudo, pesquisa e debates no campo da produção cultural. Nesse capítulo, fazemos o esforço de estabelecer pontos em comum entre exposição e teatro, sempre na concepção da comunicação e nas formas de interpretação pelo público.

O segundo capítulo, *Visitas teatralizadas: a nível internacional*, contém a trajetória dos museus, com informações sobre a *living History* ou a “reconstituição histórica²”, que começou, como proposta, em instituições museológicas anglo-

² A *living History*, em livre tradução para o português denominado “história ao vivo”, é uma atividade que incorpora elementos históricos, o diálogo e caracterização em uma apresentação que busca ofertar aos participantes a volta no tempo, embora não necessariamente buscam reviver um evento específico na história por meio da encenação. A “história ao vivo” começou a dar os seus primeiros passos em Portugal, a partir da década de 1980, depois de ser implementada com grande sucesso na Inglaterra, por meio da ação do departamento The Historic Buildings and Monuments Commission for England, em 1979, que promoveu dois programas para as escolas de Suffolk: o projeto de reconstituição de Havering Hall, mansão do século XVIII, da época georgiana, no interior de Suffolk, onde uma multidão de criados serve o proprietário e sua família. Conforme pesquisa, os projetos de *living History*, orientados por Patrick Redsell, tiveram impacto também no Brasil, tendo sido esta técnica posta à prova em Massangana – “Um dia no engenho”. Até a conclusão desta dissertação, não foi possível encontrar mais dados referente a ação no Brasil. O estudo, a investigação, o aprofundamento, a experimentação prática e a aprendizagem de

saxônicas e, mais tarde, se expandiu para os países de língua espanhola. Essa atividade, a visita teatralizada, faz parte do conceito de *animación activa del patrimonio*, como comenta Muñoz (2007), também abordado no capítulo.

Com foco nas experiências brasileiras, o terceiro capítulo, *Visita teatralizada no Brasil*, apresenta questões no que se refere ao campo das exposições em museus, dialogando com as visitas teatralizadas e tendo como norte a experiência de aprendizagem instaurada pelos programas educativos dos museus.

1. A comunicação museológica, exposição e teatro: aproximação

Conforme Guarnieri (1990), a interdisciplinaridade deve ser o método de pesquisa e de ação da Museologia e, portanto, o método de trabalho nos museus e nos cursos de formação de museólogos e funcionários de museus. A inserção do teatro em instituições museológicas e culturais, como vem sendo apresentado, faz parte das discussões no que diz respeito à interdisciplinaridade na área museológica.

Durante muito tempo, prevaleceu uma visão transmissiva da comunicação, quando o emissor detinha grande parte do poder do processo comunicacional, e, ao receptor, era reservado o papel de observador. Segundo Cury (2007), esse caráter condutivista da comunicação alcançou os museus, evidenciado em processos que intencionavam impactos e influência sobre o público no processo de comunicação. Muito dessa postura ainda persiste hoje, manifestando-se de inúmeras formas e falas. Mas, com o aporte da área de Comunicação, outras teorias se colocam em prática, inclusive nos museus.

Há, no entanto, um modelo emergente de comunicação museológica que entende a comunicação como parte integrante da cultura. Neste modelo que se implanta, a dinâmica cultural – que se faz permanentemente dentro ou fora do museu – é participação individual e coletiva no processo de (re)significação cultural. Este modelo emergente entende comunicação como interação. Com ele, o modelo linear emissor-receptor é rompido e substituído por uma proposição dialógica que permita a negociação do significado da mensagem. O sentido do processo comunicacional desloca-se da mensagem para a interação, espaço de estruturação do significado da mensagem. Assim, há uma reciprocidade entre museu e público (CURY, 2007, p. 74).

A concepção e montagem de uma exposição são o efeito de um processo que envolve atividades administrativas, técnicas, políticas e científicas e que resulta em uma pauta museográfica. A depender da sua formação, permitem diversas experiências, inclusive as estéticas. Trata-se de um processo comunicacional e o meio

antigas técnicas são, em suma, as palavras de referência de quem deseja aproximar-se da “recriação histórica”. Fonte: CRAVIDÃO; SANTOS, 2013.

pelo qual o museu constrói suas narrativas; trabalha com recursos comunicacionais, utilizando diversas linguagens, lançando mão de tecnologias, recursos cenográficos, cor, luz, espaço, soluções gráficas e recursos multimeios (CURY, 2007).

Para tanto, as instituições culturais, intituladas museus, destinam áreas para exposição.

Espaço que abriga uma exposição, e sua existência independe da sua materialidade, ou seja, se foi construído exclusivamente para acolher a mostra ou se é um espaço pré-existente eleito para acomodá-la. Portanto, pode se materializar de diversas maneiras, assumir uma ou acumular diversas máscaras. É dentro do universo do espaço expositivo que é realizado o *layout* das exposições (SOUZA, 2012, p. 20).

As exposições, na maioria dos museus, são baseadas nas coleções e no conhecimento pesquisado e documentado pelo próprio museu. Segundo Ennes (2008), seus espaços devem ser observados no sentido metafórico como “espaço relacional”, espaço de “reforço e definição de sentido”, “espaço de trocas simbólicas”, em função da presença do visitante.

A exposição museológica é o resultado de várias intervenções, não apenas conceituais, mas físicas, de cunho comunicacional. É por meio da aplicação de técnicas e estilos, combinados à forma e à função, que é possível atingir os efeitos pretendidos, permitindo a avaliação visual, estética e sensível junto do processo de compreensão da informação contida nesse universo de imersão.

Uma das funções do espaço expositivo, defendida por Souza (2012), é a ambientação, que consiste no arranjo espacial para criar, recriar ou remeter a um determinado ambiente.

O espaço expositivo, por exemplo, apropria-se do espaço pré-existente, a arquitetura, para abrigar uma exposição. Uma instalação pode apropriar-se de ambas, arquitetura e espaço expositivo. Uma intervenção pode ser considerada o resultado da apropriação de um espaço ou objeto. Um artista pode se apropriar de um espaço ou objeto, intervindo nele para desenvolver seu trabalho. As intervenções são o produto de qualquer ação que modifique o estado inicial do objeto apropriado. Pode ser realizada, portanto, tanto a partir da adição de um novo objeto, quanto do emprego de uma ação do corpo sobre ele, ou até mesmo a sua destruição (SOUZA, 2012, p. 52).

São nesses espaços que ocorrem as exposições propriamente ditas. Conforme *Conceitos-chave de Museologia* (2014, p. 42), o termo “exposição” significa tanto o resultado da ação de expor quanto o conjunto daquilo que é exposto e o lugar onde se expõe.

“Partamos de uma definição de exposição emprestada do exterior e que nós não elaboramos. Esse termo – bem como a sua forma abreviada ‘*expo*’ – designa, ao mesmo tempo, o ato de expor coisas ao público, os objetos expostos, e o lugar no qual se passa a exposição” (DAVALLON, 1986). Atualmente, os termos *exposition* (em francês) e *exhibition* (em inglês) têm o mesmo sentido do termo em português “exposição”, que possui o mesmo

radical do primeiro, e aplicam-se tanto ao conjunto de coisas de naturezas variadas e formas distintas, expostas ao público, quanto às próprias coisas expostas e ao lugar onde acontece essa manifestação. Nesta perspectiva, cada uma dessas acepções pode definir conjuntos até certo ponto diferentes.

É na exposição que se potencializa o fato museológico, “a relação profunda entre o Homem, sujeito que conhece, e o Objeto, parte da realidade à qual o Homem também pertence e sobre a qual tem o poder de agir, relação esta que se processa num cenário institucionalizado, denominado museu” (GUARNIERI, 2010, p. 204).

Acompanhando as inúmeras modificações ocorridas na produção artística a partir dos anos 1960, com a criação de museus de arte em todo o mundo no fim do século XX, a expografia passou a incorporar elementos cada vez mais cenográficos, distanciando-se do cubo branco para incorporar o projeto da exposição como um objeto de arte, como afirma Gonçalves:

Dos anos 70 para cá, muitos governos passaram a investir na construção ou remodelação de museus. Os museus passam a ser “monumentos”, ícones da modernização da sociedade, emblemas da identidade cultural urbana, lugar obrigatório para frequência turística e de lazer e diversão para o cidadão. Os museus tornam-se pontos de referência centrais para a cultura. Passam também a ocupar um importante lugar na história da arquitetura. (...) É nesse contexto que uma nova dimensão para apresentação da exposição de arte vai aparecer. Acontece uma estetização da apresentação das exposições de arte, ao mesmo tempo que se dá a estetização da arquitetura (GONÇALVES, 2004, p. 66).

O conceito de cenografia adotado por Gonçalves (2004) compreende uma aproximação com o que ocorre no teatro, no qual as cenas são apresentadas em uma caixa preta, composta pelo espaço físico do palco e complementada pelo cenário. “Adota-se o conceito de “cenografia” no lugar do conceito de “museografia da exposição” porque se considera que há, na comunicação da exposição, uma aproximação muito direta com o que ocorre no teatro” (GONÇALVES, 2004, p. 20).

Como comenta Costa (2012), a caixa preta expositiva incorporou a cenografia teatral, transformando o cubo branco em preto, criando salas de projeção, que permitem à manipulação virtual do espaço, a experimentação perceptiva, a flexibilização, a aproximação entre o cotidiano e a arte, a intensificação da discussão entre conceito e objeto, por meio da distinção entre forma/imagem, guiado pelo projeto expográfico e mediado pela tecnologia.

A cenografia, de acordo com Ennes (2008), reúne aspectos formais e materiais em um conjunto estético e dá à exposição uma característica específica. Sua composição vai muito além de simplesmente reunir os elementos, pois abre possibilidades para o visitante elaborar sentidos ao criar uma atmosfera com luzes, cores, texturas e outros elementos sensoriais organizados para apresentar ambientes

que servem como suporte para as narrativas das exposições. É o espaço associado a elementos, envolvendo os sentidos no processo de interpretação.

Os recursos são variados, tais como ilustração, fotografia, mobiliário, legenda, textos, sons e cheiros. Outro dos elementos citados nos trabalhos consultados são as plantas arquitetônicas. Silva (2009), por exemplo, comenta, sobre o teatro, que a planta baixa de cenário determinará a posição e a distribuição dos móveis e objetos de cena. A disposição desses objetos, naturalmente, terá grande influência na relação entre os atores e na consequente compreensão pelo público.

Figura 1: Planta baixa do cenário de “Volta ao dia...”, Cia. Brasileira de Teatro.

Fonte: www.companhiabrasileira.art.br.

Para tanto, o termo “expografia” refere-se às técnicas para concepção, organização e manutenção do espaço expositivo. Segundo Cury (2005), o desenvolvimento da concepção e montagem é variável, cada processo vai apresentar dinâmicas e características distintas para manter conformidade com o ambiente, o público-alvo e a ideia base do projeto. O caráter multidisciplinar da construção da mostra, junto à busca pela inserção do visitante como participante ativo, reforça a

necessidade de tal consideração. Expor possui um significado além de colocar objetos em vitrines e/ou paredes.

Figura 2: Planta baixa do pavimento térreo de “Tempo ao tempo”, no Museu Hering.

Fonte: CURY; HUERTAS (2010). Acervo: Fundação Hermann Hering, Museu Hering.

Os recursos cenográficos utilizados nas exposições são estratégias que permitem a apreensão dos conteúdos a partir da experiência estética, como um *mis en exposition* para apresentar narrativas e discursos. Devem criar condições de uma leitura do tema apresentado, ou seja, construir a inteligibilidade com a composição de elementos e recursos próprios ao museu. A cenografia em exposição, a depender de como é constituída, tem a capacidade de alcançar a clareza pela sensorialidade de seus elementos.

Craig e Appia lançam as bases do que seria a cenografia do futuro, empregando recursos tecnológicos de ponta. Tecnologia avançada sempre foi presença constante na cenografia teatral: a própria estrutura do palco à italiana, por exemplo, vem dos avanços feitos na indústria náutica, no período das grandes navegações de conquista. Os dois também empregam a luz elétrica, novidade total para os teatros de então, e plantam as bases do teatro contemporâneo ao empregarem a luz como instrumento de revelação de estados emocionais. Não era mais apenas luz em cena, como promoveram durante séculos as lâmpadas de óleo e as velas. Era o início da fusão e integração das artes e ciências: dança, escultura, pintura, arquitetura, psicologia, física... (KOUDELA; ALMEIDA JUNIOR, 2015, p. 29).

Figuras 3 e 4: Cenas de “Volta ao dia...”, Cia. Brasileira de Teatro.

Fonte: www.companhiabrasileira.art.br.

Nas imagens acima, do espetáculo “Volta ao dia...”, podemos perceber outros elementos também presentes em exposições museológicas. A iluminação cênica, conforme Koudela e Almeida Junior (2015), está relacionada às qualidades controláveis da iluminação, que possui diversas finalidades. Ainda segundo os autores, não há concordância quanto aos elementos que compõem essas finalidades; portanto, apresentaram uma forma de agrupamento dessas finalidades, assim divididas:

Visibilidade seletiva: criar condições de visibilidade para o que está ocorrendo em cena, iluminando todo o campo de ação ou conduzindo o olhar para o que deve ser visto e, assim, afastar o olhar daquilo que não quer que seja visto. (...)

Revelação de forma: considera e reitera o aspecto tridimensional do espaço cênico e tudo o que está no campo de ação, articulando os elementos da iluminação para reforçar a terceira dimensão – a profundidade – dando volume aos objetos.

Composição: “é o uso da luz como elemento de desenho. O desenho em luz não é estático como um quadro pintado, a luz varia com o movimento proposto” (SARAIVA, 1990, p. 44). Esse pode ser representado pela passagem de um estado luminoso para outro. (...)

Criação de atmosfera: essa finalidade da iluminação cênica se configura como a responsável pela criação de climas que envolvem a Terra. (...)

Articulando todos os elementos da iluminação cênica citados anteriormente, a criação da atmosfera é resultado da opção estética de como os objetos serão revelados, selecionados e esculpidos; é também fruto dos movimentos de composição e a relação com os demais elementos que compõem a encenação, como os atores e seus movimentos, os figurinos e a cenografia. (...)

Se no primeiro conceito, luz, temos um fenômeno físico e, no segundo, iluminação, uma relação, no terceiro, temos a articulação de uma linguagem, configurando-se como campo artístico de pesquisa e manifestação expressiva e, portanto, sujeita a toda a subjetividade inerente a essa articulação, inclusive no que diz respeito à percepção do público (KOUDELA; ALMEIDA JUNIOR, 2015, p. 94-95).

Na exposição, podemos observar aspectos semelhantes, apenas considerando que nosso público não estará sentado na “plateia”, mas circulando pelo “palco” (SILVA, 2009, destaque nosso). Como vimos, pela distribuição de objetos, podemos

conduzir a trajetória do público dentro do nosso “espetáculo”, construção que deve ser estruturada pelos princípios da Comunicação e de direito ao público à interpretação.

O que o visitante observa e sente deve despertar-lhe um sentimento de apropriação. O circuito expográfico, nesse sentido, não é um fim em si, mas estratégia de comunicação fundamental.

A planta baixa, como registro gráfico da organização espacial, pode ser de grande ajuda ao profissional de exposição, fazendo-o definir as trajetórias e relações possíveis entre o visitante e o objeto e ajudá-lo na escolha do posicionamento do objeto em relação ao espaço e à narrativa. E, de fato, uma planta baixa é fundamental na idealização de uma exposição, um dos instrumentos principais da expografia.

Em ambos (exposição e teatro), a planta baixa tem em si uma proposta de relação do indivíduo com o objeto (o museológico e a encenação). A diferença é que, no teatro, o homem também estaria em exposição, ou cena, e, no museu, o homem é o produtor do objeto museológico em cena, ou em exposição. Esse ponto de vista, que prioriza o humano, usado no teatro, pode ser, em algum momento, também usado na exposição, evidenciando o produtor do objeto e colocando o público em cena como protagonista do processo curatorial.

A exposição utiliza diversos recursos e elementos, entre os quais, estão o edifício, a organização do espaço, os sons, as imagens e os objetos expostos. Ao utilizar esses fatores de forma planejada para o estímulo, a exposição oferece um efeito significativo no entendimento e na memória do visitante sobre o conteúdo apresentado, proporcionando uma comunicação eficiente do objeto.

Dessa forma, intensificar-se-ia também uma das funções primordiais da exposição museológica: a de oferecer ao visitante a apreensão de conhecimento por meio da apresentação dos objetos (SABINO, 2011).

Essa finalidade também é alcançada pela ação de educação, que apoia na comunicação museológica a preservação da memória. A exposição é, portanto, um meio de comunicação entre o objeto cultural e o homem com potencial para geração de conhecimento (LIMA, 2002), como alargamento discursivo ampliado pela educação.

Entre as funções prioritárias, estão, igualmente, o deleite afetivo, as relações de subjetividade que se estabelecem entre os indivíduos e as coisas. O museu é também lugar e oportunidade de devaneio, ou ainda, como afirma o autor, de sonho e de evasão do imaginário, que são funções psíquicas extremamente importantes para promover equilíbrio, liberar tensões, assumir conflitos, desenvolver capacidade crítica, reforçar e alimentar energia, projetar o futuro e assim por diante.

As propostas museográficas possuem uma nova demanda em que o autor utiliza o termo – cenografia – sempre no sentido do desenho museográfico. Esse assunto remete a uma pergunta que Meneses (1994) apresenta em *Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico*, por meio da indagação: “estar-se-ia desaconselhando à reconstituição de ambientes?” (MENESES, 1994, p. 30). E o autor deixa claro que “absolutamente não”. O que se tem que evitar é confundir tais reconstituições com “contexto”.

Esta suposição de que o dado empírico (o registro documental) pode ser tomado como informação, ou, pior ainda, como conhecimento ou síntese cognitiva, é responsável por alguns dos piores entraves ao conhecimento histórico em exposições museológicas, além de abrir espaço à ideologia, como aponta Shanks e Tilley (1987). Vale a pena ainda examinar, em pormenor, as principais insuficiências e distorções desta modalidade de recontextualização. Em primeiro lugar, ela congela arbitrariamente, num de seus vários contextos, objetos que têm histórias, trajetórias. Em segundo lugar, o conceito do objeto (que é, afinal, o eixo da musealização) introduz referências a outros espaços, tempos e significados numa contemporaneidade que é a do museu, da exposição e de seu usuário (MENESES, 1994, p. 30).

Recontextualizar, nos museus e nas exposições, significa trabalhar dentro do seu espaço físico e estabelecer e constituir, simbólica e socialmente, as tensões e entrecruzamento de diversas relações entre grupos étnicos, classes sociais, nações, categorias sociais, público etc. Ainda segundo Gonçalves (2004), as ideias e valores que norteiam essas relações são dramatizados por meio de uma “teia de significados”, pois, ao obter, por variados meios, objetos das mais diversas procedências, ao classificá-los como componentes de uma determinada coleção e ao exibí-los publicamente, os museus modernos não somente expressam como fabricam ideias e valores por meio dos quais as relações entre sociedades, grupos e categorias sociais são pensadas (GONÇALVES, 2004).

Assim, o museu como fenômeno e a Museologia como possibilidade de análise dessa instituição despertam interesses comuns, e as respectivas reflexões possibilitam um cruzamento de análise que converge para os estudos sobre a função social do pertencimento, a singularidade da ressignificação museológica dos bens culturais e a necessidade da educação da memória.

Em relação à inserção do teatro nas instituições museológicas, até que ponto é possível resgatar essa memória? Nesse caso, convém ter presente que memória não pode ser objeto de “resgate”, pois, segundo Meneses (2000), ela não deve ser confundida com os suportes pelos quais indivíduos, grupos e sociedades constroem e continuamente reconstróem uma autoimagem de estabilidade e permanência. Ainda conforme o mesmo autor, a memória é um mecanismo de esquecimento programado,

e, se a memória se constrói filtrando e selecionando, ela pode também ser induzida, provocada.

No entanto, os debates teóricos que marcaram o último século, tendo como protagonistas Henri Bergson e Maurice Halbwachs entre outros, aproximaram o tema da memória da vida social, inscrita em práticas sociais e colocaram em pauta a compreensão do passado como construção. Nesse sentido, a apropriação do tema memória foi objeto de investigações e discursos de teóricos que sinalizaram o seu uso em diferentes perspectivas, seja na utilização indiscriminada e excessiva ou como uma possibilidade de resistência e luta de minorias. (...) De outro lado, a criação de “arquivos de memórias” e o interesse pelos relatos de vida, como material a ser guardado e investigado, surgiram desde os fins dos anos de 1940. (...) De uma maneira geral, no campo da História, os estudos de memória voltaram-se para os temas de identidade, representações e práticas sociais. Para além dos embates acadêmicos, o argumento da memória foi apropriado pela literatura, pelo cinema e pelas artes (KOUDELA; ALMEIDA JUNIOR, 2015, p. 124-125).

No âmbito do teatro, o uso da memória aparece em diferentes processos, tanto na preparação e construção de personagens, como o uso da memória emotiva presente no sistema de preparação de atores construído por Stanislávski, quanto na criação da dramaturgia (KOUDELA; ALMEIDA JUNIOR, 2015).

Vale também ressaltar a questão da identidade, que possui um caráter orgânico (ou sistemático) de permanência, de resistência e de continuidade (jamais de alteridade), que impõe suas marcas e seus registros na memória coletiva (HALBWACHS, 1990). Guarnieri (2010) evidencia que essa memória, por sua vez, não é somente o passado (perspectiva), mas o registro do presente e a possibilidade do futuro (prospectiva).

Identidade e memória são, assim, ingredientes fundamentais da interação social, presentes em quase todos os seus domínios e, por isso, não poderiam, em hipótese alguma, estar ausentes dos museus que pretendem dar conta dos aspectos fundamentais de uma sociedade viva, no presente e no passado. A identidade e memória garantem a produção e reprodução da vida social, psíquica e biológica.

Por meio das exposições – não somente, mas fundamentalmente – as coleções museológicas, patrimônio musealizado, é colocado em *mise-en-scène* para o público, por meio de articulações conceituais estruturadas em narrativas postas à disposição do público (CURY, 2012, p. 3).

Cury (2012) evidencia que as narrativas são construções elaboradas com os objetos museológicos correlacionados entre si em um espaço dado. São essas amarrações que permitem compreender como a articulação conceitual se potencializa pelos objetos e propõem determinados sentidos utilizando outros elementos (a linguagem de apoio) e recursos (como delimitação espacial/circuito, mobiliário etc.).

Os processos de elaborações de exposições em museus devem levar em conta que a aproximação entre exposição e público deve se dar tendo o público como

referência. Isso significa que tanto os temas e assuntos escolhidos para serem musealizados quanto à elaboração do discurso expositivo deveriam se dar a partir do cotidiano dos receptores.

Durante as últimas décadas, as abordagens comunicacionais em museus vivenciaram uma mudança de paradigma que teve por premissa assumir o público como ator central no processo de comunicação.

Um dos aspectos marcantes do pensamento acerca do valor pedagógico da arte está no desafio de tentar esclarecer em que medida a experiência artística pode, por si, ser compreendida como ação de educação. Ou ainda, conforme Marandino (2008), os museus vêm sendo caracterizados como locais que possuem uma forma própria de desenvolver sua dimensão educacional. Para Meneses (2011), são várias as funções de um museu que o colocam como agência de educação:

Os museus têm potencial de exercer várias funções: fruição estética, conhecimento crítico, informação, educação, desenvolvimento de vínculos de subjetividade, sonho, devaneio... No meu entendimento, o grande privilégio do museu é poder articular – de preferência solidariamente – essa multiplicidade de funções, científico-documentais, culturais e educacionais (MENESES, 2011, documento eletrônico).

Identificados como espaços de educação não formal, essa caracterização busca diferenciá-los das experiências formais de educação, como aquelas desenvolvidas na escola, e das experiências informais, geralmente associadas ao âmbito da família.

Contudo, a caracterização e a diferenciação dos espaços de educação não formal não se constituem tarefa simples. Apesar de se reconhecer as especificidades educativas que os museus possuem, muitas vezes, os termos formal, não formal e informal são utilizados de modo controverso: o que é considerado por alguns como educação não formal, outros denominam de informal; isso faz com que suas definições estejam ainda longe de serem consensuais (MENESES, 2011, documento eletrônico).

Para este trabalho, entendemos educação não formal como qualquer atividade “organizada fora do sistema formal de educação, operando separadamente ou como parte de uma atividade mais ampla, que pretende servir a clientes previamente identificados como aprendizes e que possui objetivos de aprendizagem” (MARANDINO, 2008, p. 13).

Além disso, devemos levar em consideração também a educação informal, que diz respeito ao processo realizado ao longo da vida em que cada indivíduo adquire atitudes, valores, procedimentos e conhecimentos da experiência cotidiana e das influências educativas de seu meio – na família, no trabalho, no lazer e nas diversas mídias de massa (MARANDINO, 2008, p. 13).

Outro ponto de vista é colocado por Grinspum (2000), em sua tese, propondo o conceito de “educação para o patrimônio”, que contempla as práticas educacionais de museus de qualquer natureza, que podem ser entendidas como “formas de mediação que propiciam aos diversos públicos a possibilidade de interpretar objetos de coleções dos museus, do ambiente natural ou edificado, atribuindo-lhes os mais diversos sentidos, estimulando-os a exercer a cidadania” (p. 30). A autora acrescenta que:

(...) são diversas as ações ou práticas educativas que podem ser desenvolvidas num museu, as quais se traduzem em formas de mediação que possibilitarão a interpretação de bens culturais. Elas vão desde a tradicional visita “orientada”, “guiada”, “monitorada”, passando por encontros com professores, projetos específicos em escolas, ateliês, oficinas de férias, maletas pedagógicas, publicações direcionadas, exibição de filmes e vídeos e site. Estas ações podem estar inseridas em projetos ou programas como, por exemplo, programas para portadores de deficiências e programas para inclusão sociocultural (2000, p. 30).

Valer ressaltar o trabalho Moreira (2013) no que diz respeito ao teatro em museus e centros de ciência, enquanto alfabetização científica.

O teatro com temática científica vem sendo chamado pela literatura inglesa de *science theatre* e *museum theatre*. Black e Goldowsky (2000) o definem como uma maneira de relacionar conceitos científicos com seu contexto social e apresentar assuntos complexos e controversos de maneira inteligível e multifacetada, que vem sendo utilizada por museus, zoológicos e aquários. Na literatura de língua portuguesa temos encontrado o termo *teatro científico* (MOREIRA, 2013, p. 58).

O autor apresenta o contraponto do termo recente *teatro científico*, cuja utilização ainda não é consenso. O termo tem como preocupação a abordagem de temáticas científicas com uma vertente pedagógica, sendo sua finalidade a transmissão de conhecimento para um público, algo que aborde conceitos científicos, muitas vezes complexos. Para tanto, Moreira (2013) diz que a inserção do teatro visa torná-lo mais acessível, remetendo a discussão em sala de aula.

Consideramos ser necessário ressaltar um aspecto do termo *teatro científico* que tem sido negligenciado pela literatura, ao menos pelos autores a que recorreremos nessa pesquisa: esse termo carrega consigo a conotação de que somente nesse teatro há Ciência, o que subliminarmente tem significado as ciências da natureza. Isso pode ser facilmente constatado pelos exemplos de espetáculos apresentados pela literatura para o que seria o *teatro científico* (MOREIRA, 2013, p. 58).

Ainda assim, ele salienta que a denominação *teatro científico* tende a ignorar o próprio teatro como campo de produção de conhecimento e a desconsiderar a pesquisa nesse campo, que vem crescendo e procurando se legitimar.

A pedagogia do teatro fundamenta-se na ideia de que a arte cênica propicia que o estudante se veja em ação e, a partir dessa reflexão em movimento, descubra-se como indivíduo, analisando suas possibilidades, limitações e potencialidades

(SILVEIRA, 2009). O teatro consente que o homem possa “imaginar variantes ao seu agir, estudar alternativas”, pois essa arte possibilita que o ser humano se descubra “no ato de ver, de agir, de sentir, de pensar” e, assim, possa “se sentir sentindo, e se pensar pensando” (BOAL, 1996, p. 27).

Podemos perceber que, além dos elementos do teatro que dialogam para o campo da exposição, existe uma preocupação com a inserção do próprio teatro dentro das exposições propriamente ditas.

Emoção é a orientação que o diretor do Museu da Ciência de Barcelona (CosmoCaixa), Jorge Wagensberg, sugere para um maior sucesso na comunicação de conhecimento científico para o público, uma vez que ela não impõe barreiras sociais ou econômicas (BARATA, 2003). Nesse sentido, Gardair e Schall (2009) ressaltam que o teatro, assim como a ciência, nos fornece um modo de ver o mundo, sendo que, para isto, esse último preocupa-se em mobilizar as emoções do espectador. Na mesma linha, Oliveira e Zanetic (2004) argumentam que o teatro, ao trabalhar a sensibilidade, a percepção, a intuição e as emoções, pode levar ao público uma maior aproximação dos conteúdos científicos. O teatro, então, poderia potencializar a divulgação científica, contribuindo para uma maior aproximação da população ao conhecimento construído pela ciência e propiciar novas perspectivas de ver a ciência e o seu caráter humano (MOREIRA, 2013, p. 61-62).

No contato com diferentes instituições museológicas, foi perceptível que as ações com teatro são vistas como uma forma de tornar a exposição mais “lúdica” e “dinâmica”, aproximando, assim, público e exposição. Porém, os estudos sobre a inserção do teatro como elemento educativo da exposição ainda são incipientes e necessitam de maior aprofundamento no que diz respeito à absorção dessa atividade pelos museus, mas também pela eficácia comunicacional para os visitantes.

Nesta dissertação, os museus de ciência também foram considerados.

A articulação entre Teatro e Ciências da Natureza, no Brasil, visando à divulgação científica, é ainda recente e, por isso, apresenta diversos aspectos que precisam ser melhor estudados. Por exemplo, Lupetti (2006) relata problemáticas que o grupo Ouroboros enfrenta por seus integrantes não possuírem formação em artes cênicas. De uma perspectiva contrária, Carlos Palma, diretor do projeto Arte e Ciência no Palco, também relata em entrevista (MASSARANI; ALMEIDA, 2006) a resistência de atores profissionais em trabalhar com temáticas científicas, já que o processo de construção dos personagens envolve a compreensão dos conceitos científicos. O fomento à pesquisa na interface Teatro e Ciência é indispensável para que essa temática seja discutida com fundamentação científica, para que se tenha uma maior difusão em revistas de pesquisa e para que sejam produzidas perspectivas que auxiliem curadores, professores e pesquisadores interessados em desenvolver projetos nesse âmbito (MOREIRA, 2013, p. 72).

Valeria a pena retornarmos ao que entendemos como visita teatralizada. Conforme Paes (2012, p. 81), “seria interessante estabelecer uma análise acerca da metodologia aplicada, nesse caso, as visitas teatralizadas, para servir de base para futuros desdobramentos da prática em outras instituições museais”. Uma vez que os

museus inserem o teatro em seus programas de educação como forma de ampliar as potencialidades de interpretação de suas coleções e/ou narrativas, fomentam, assim, uma dialética maior ao inserir atores dentro da relação sujeito e objeto. Nesse caso, algumas instituições possuem atividades pontuais na área teatral em seus quadros, como serestas, “contação de história” e visitas teatralizadas.

2. Visitas teatralizadas: a nível internacional

No museu, desenhamos as dramatizações, sabendo que a seleção e tipo de ações teatrais estão em um relacionamento íntimo com seu espaço, forma e conteúdo. Argumenta-se que, sem levar em conta a profunda conexão entre o método e conteúdo, corremos o risco da “universalidade do método, basicamente entendida como uma série de passos rígidos, sequenciados; regras fixas; soma de técnicas e procedimentos válidos para resolver qualquer problema em quaisquer procedimentos situação ou contexto”³ (EDELSTEIN, 1997, p. 79, *apud* PUGLIESE, 2012, p. 99).

Como comenta Muñoz (2007), na Espanha, essa atividade faz parte do conceito de “*animación activa del patrimonio*”, e sua recente proliferação escassa ou nula regulamentação estão provocando a aparição de alguns questionamentos no que diz respeito à difusão/divulgação do patrimônio. Torna-se cada vez mais necessário classificar o que ajuda a distinguir uma atividade da outra, segundo critérios de qualidade, objetividade e planejamento.

2.1. Conceituação e metodologia

Muñoz (2007) comenta o “*Guía práctica para la interpretación del patrimonio: el arte de acercar el legado natural y cultural al público visitante*” (2001), de Jorge Morales, e apresenta a classificação dos meios interpretativos da denominação “*animación activa del patrimonio*”:

Começamos por definir o conceito de “animación del patrimonio” como um ambiente interpretativo que permite que o público a participar ativamente na descoberta da história, da cultura e dos valores ambientais de um determinado lugar, através da interação com intérpretes animadores caracterizado (MUÑOZ, 2007, p. 3).⁴

³ Tradução livre de “*la universalidad del método, entendido básicamente como una serie de pasos rígidos, secuenciados; reglas fijas; sumatoria de técnicas y procedimientos válidos para resolver cualquier problema, en cualquier situación o contexto*”.

⁴ “*Comenzamos definiendo el concepto “animación del patrimonio” como “un medio interpretativo que permite al público participar activamente en el descubrimiento de la historia, la cultura y los valores*

Em sua pesquisa, Muñoz (2007) se confrontou com termos como “*living History*”, “visitas animadas”, “visitas lúdicas”, “*animación activa*”, “*reconstrucción histórica*”, “visitas teatralizadas”, “*recreaciones históricas*”, “*reenactment*” etc.; porém, nenhum deles o convenceu. Para “*living History*”, não foi encontrada uma tradução exata em castelhano, mas é chamado de “história viva” em alguns lugares.

“Visitas animadas” é um termo redundante, uma vez que se entende que uma visita pode ser ou não desanimada. O mesmo vale para “*animación activa*”, que implica a existência de uma animação passiva que seria contraditória em seu significado. As “*recreaciones históricas*” e “*reenactment*” servem, principalmente, para a reprodução exata de fatos, vestuários, batalhas etc., deixando de lado o público (MUÑOZ, 2007).

Conforme Moreira (2013), na tese “O teatro em museus e centros de ciências: uma leitura na perspectiva da alfabetização científica”, busca-se entender como o teatro, no contexto dos museus e centros de ciências (MCC), se insere na perspectiva da alfabetização científica⁵, bem como desvelar suas características enquanto atividade educativa.

O teatro com temática científica tem sido chamado, pela literatura inglesa, de “*science theatre*” e “*museum theatre*”, que é uma maneira de relacionar conceitos científicos com seu contexto social e apresentar assuntos complexos e controversos de maneira inteligível e multifacetada, como vem sendo utilizado por museus, zoológicos e aquários. Na literatura de língua portuguesa, temos encontrado o termo “teatro científico”.

De acordo com Saraiva (2007), a expressão teatro científico é recente e sua utilização não é consenso. Essa autora argumenta que esse termo geralmente engloba espetáculos que ocorrem em MCC ou em escolas, com a preocupação de abordar os temas científicos numa vertente pedagógica. A finalidade é a transmissão de conhecimentos para um público-alvo, normalmente, estudantes. Os espetáculos abordam conceitos científicos,

ambientales de un lugar determinado, gracias a la interacción con animadores intérpretes caracterizados” (MUÑOZ, 2007, p. 3).

⁵ O termo alfabetização científica (AC) tem cada vez mais alcançado maior repercussão nos ambientes escolares, que vão desde a formação do professor até sua atuação em sala de aula. Contudo, o rótulo AC abrange um espectro muito amplo de significados. Segundo Chassot (2000), o termo representa “o conjunto de conhecimentos que facilitariam aos homens e mulheres fazer uma leitura do mundo onde vivem”. De acordo com Furió (2010), são as “possibilidades de que a grande maioria da população disponha de conhecimentos científicos e tecnológicos necessários para se desenvolver na vida diária, ajudar a resolver os problemas e as necessidades de saúde e sobrevivência básica, tomar consciência das complexas relações entre ciência e sociedade”. Já para Cobern e Aikenhead (1998), “caracteriza-se por ser uma via da aprendizagem em aulas de Ciências em que o aprendizado se dá por meio da aquisição de uma nova cultura, no caso, a cultura científica, considerando os conhecimentos já estabelecidos na cultura cotidiana do indivíduo” (SILVA, s.d.). Neste trabalho, não temos a pretensão de problematizar e defender os termos, mas sim evidenciar a problemática proposta por Moreira (2013), pois pode constatar o quanto o conceito de AC permanece ainda amplo em relação aos significados aos quais é atribuído, uma vez que nem mesmo a linha de investigação é completamente esclarecida.

muitas vezes complexos e complicados, de forma lúdica e agradável, visando torná-los mais acessíveis, remetendo posteriormente a discussão para a sala de aula. Consideramos ser necessário ressaltar um aspecto do termo teatro científico que tem sido negligenciado pela literatura, ao menos pelos autores a que recorremos nessa pesquisa: esse termo carrega consigo a conotação de que somente nesse teatro há Ciência, o que subliminarmente tem significado as ciências da natureza. Isso pode ser facilmente constatado pelos exemplos de espetáculos apresentados pela literatura para o que seria o teatro científico (MOREIRA, 2013, p. 58).

Os estudos de Moreira (2013) fazem com que, além dos pontos apresentados, possamos entender que a denominação “teatro científico” tende a ignorar o próprio teatro enquanto campo de produção de conhecimento e a desconsiderar a pesquisa nesse campo, que vem crescendo e procurando se legitimar.

A busca por um termo relacionado à inserção teatral na atividade museal é novamente abordada por Muñoz (2007) ao apresentar as desvantagens dos diferentes termos:

- Em primeiro lugar, acredito que os atores sejam apenas isso, atores. Eles não têm o lado humano do guia ou intérprete, então acredito que a comunicação seja de má qualidade, unidirecional.
- Os atores desenvolvem um roteiro fechado, sobre o qual o estado do público ou suas características não têm influência. O discurso não é flexível e não pode ser adaptado ao grupo.
- Não há interação entre atores e público, portanto, a experiência e a memória são menores.
- Não há mediação interpretativa para gerar um significado sobre um evento ou alguns eventos.
- É muito caro, porque se só há comunicação visual, é necessário maior investimento em vestuário, adereços, ambientação, etc. Além disso, há o risco de cair em um símile para as representações de um parque temático.
- Promove “Eu já vi”; o que não acontece com as atividades de animação do patrimônio em que o público participava ativamente. Estas são estimulantes, já que:
 - Favorecem que alguns participantes queiram repetir a experiência, atuando como cicerones para a família e amigos que mostram uma atividade que se sente como sua (como protagonistas). Elas são sempre diferentes, dependendo do grupo participante (MUÑOZ 2007, p. 4)⁶.

Como comenta Meneses (1994), as atividades envolvendo a teatralização vêm despertando entusiasmo cada vez maior e se apresentando como solução de todos os problemas e carências, nesse caso específico do museu histórico. As expressões

⁶ “- En primer lugar, creo que los actores son sólo eso, actores. No tienen el lado humano del guía o intérprete, por lo que a mi entender la comunicación es de peor calidad, es unidireccional.

- Los actores desarrollan un guión cerrado en el que no influye el estado del público o sus características. El discurso no es flexible y no puede adaptarse al grupo.

- No existe interacción entre los actores y el público, por tanto, la vivencia y el recuerdo es menor.

- No existe mediación interpretativa para generar un significado acerca de un suceso o unos acontecimientos.

- Es demasiado cara, ya que si sólo existe comunicación visual, se necesitan mayores inversiones en vestuario, atrezzo, ambientación, etc. Además se corre el riesgo de caer en un símil a representaciones de un parque temático.

- Favorece el “yo ya lo he visto”; cosa que no ocurre con aquellas actividades de animación del patrimonio en las que el público participa activamente. Éstas son mucho más frescas ya que:

- Favorecen que algunos participantes quieran repetir la experiencia actuando como cicerones para amigos y familiares a los que mostrar una actividad que sienten como suya (han sido protagonistas). Siempre son diferentes en función del grupo participante” (MUÑOZ, 2007, p. 4).

inglesas “*living History*” e “*living museum*” trazem a importância desse conceito para a Inglaterra e, mais que tudo, para os Estados Unidos, embora a difusão seja hoje universal e tenha até começado a chegar ao Brasil (p. 33).

Podemos ainda analisar a afirmativa de Meneses (1994) de que o “*living museum*” veio para decretar a morte do museu histórico tradicional. Isso porque começou a desenvolver estruturas complexas, como cidades inteiras (tal é o caso de Colonial Williamsburg, na Virgínia, EUA) e acabou com a reprodução de situações e ações, a completa teatralização da exposição. Ainda segundo o autor, essa modalidade, essencialmente de exposição, se desenvolveu a partir do modelo dos museus ao ar livre, cujo referencial imediato é o museu criado em Skansen, na Suécia, por Artur Hazelius:

Já no Museu de Skansen havia músicos ambulantes e dançarinos folclóricos, exibindo-se pelas ruas. Em outros museus, há os chamados *third person interpreters* que, vestidos a caráter, funcionam como guias – condição em que, por exemplo, podem aparecer fabricando velas com tecnologia e materiais antigos (as quais serão depois vendidas, obviamente a preços atualizados) ou ministrando aulas de música em cravos originais ou reproduzidos (MENESES, 1994, p. 33).

Para concluir a análise dos termos encontrados, “visitas teatralizadas” talvez seria o termo mais adequado para a ideia: visitas com atores. A improvisação é comum e recomendada, principalmente, em se tratando de apresentações para grupo, os atores sabem de recursos para além do texto, o espaço expositivo é o próprio recurso (MUÑOZ, 2007).

É para o público espontâneo que a “visita teatralizada” é realizada principalmente. A demanda leva em consideração o tipo de público e, nesse caso, é trabalhada a “*animación del patrimonio*” para dois públicos, o espontâneo (“visita teatralizada”) e o público escolar (“visita didáctica teatralizada”) (MUÑOZ, 2007).

Visita didáctica teatralizada: É um tipo de visita teatralizada destinada a educar e transmitir conhecimentos aos participantes, principalmente em idade escolar. Nela, se identificam e reforçam centros de interesse dos alunos, incentivando a sua participação por meio de testes, jogos etc. (p. 4)⁷.

O autor traz outros conceitos, tais como “*visita guiada teatralizada*” e “*interpretación ambulante teatralizada*”; porém nos deteremos ao termo “visita teatralizada”, pois é um dos mais recíprocos à realidade brasileira. Essa atividade faz parte da pauta das discussões atuais, tanto que o Vilamuseu proporciona o primeiro

⁷ “*Visita didáctica teatralizada: Se trata de un tipo de visita teatralizada destinada a educar y transmitir conocimientos a los participantes, principalmente escolares. En ella se identifican y se refuerzan los principales centros de interés de los alumnos, incentivando su participación a través de pruebas, juegos, etc.*”. (MUÑOZ, 2007, p. 4)

projeto de “visitas teatralizadas” interpretado por pessoas com deficiência, conforme seu *site*:

Durante o mês de junho foram oferecidas as primeiras visitas teatralizadas ao público interpretadas por membros do Tapis y Talaïes La Barbera dels Aragones, e em setembro novamente. Após seis meses de sessões, técnicas de teatro, preparação e ensaios, os componentes do grupo compensaram o trabalho anterior com a satisfação de realizar várias visitas para o público (LLORET, 2012)⁸.

O Vilamuseu apresentou o primeiro projeto de visita teatralizada interpretada por pessoas com deficiência durante a “Conferência do Dia Internacional dos Museus”, 18 de maio de 2012. O projeto, coordenado pelo Departamento de Educação e Ação Cultural, faz parte do Programa de Extensão Vilamuseu, que tem a inclusão como um dos seus eixos transversais.

O projeto é realizado com a colaboração do Departamento de Bienestar Social del Ayuntamiento de Villajoyosa por meio do Taller Prelaboral de Inserción Social (T.A.P.I.S.) para pessoas com dificuldades especiais de inserção social e /ou laboral, nomeadamente às pessoas com deficiência e do órgão autónomo local “Parra Conca” que gerencia o centro ocupacional para pessoas com deficiência intelectual e da Residencia Talaïes, cuja titularidade é da Conselleria de Bienestar Social (LLORET, 2012)⁹.

O objetivo final é o enriquecimento pessoal dos participantes em ambos os centros por meio das saídas ao museu, da preparação dos personagens, ensaios e execução da visita teatralizada para o público. “Neles, as capacidades de cada participante e as suas habilidades de expressão, interpretação e criatividade são potencializadas¹⁰” (LLORET, 2012).

Podemos perceber que a atividade que compreende a visita pode também ser explorada pelos fatores de sensibilização dos sentidos do visitante. Como aponta Scheiner (2003), a instituição será, portanto, uma poderosa construção sónica, que se constitui e institui a partir de percepções identitárias, utilizando o jogo de memória e expressando-se sob as mais diferentes formas no tempo e no espaço.

Para desenhar/elaborar uma visita de uma forma geral, Vidiella (2007) analisa os passos necessários. O autor apresenta cinco pontos a serem levantados durante

⁸ “Durante el mes de junio se han ofrecido las primeras visitas teatralizadas al público interpretadas por integrantes de Tapis y Talaïes en La Barbera dels Aragones y en septiembre se ofrecerán de nuevo. Después de 6 meses de sesiones, técnicas de teatro, preparativos y ensayos los componentes del grupo de Tapis y Talaïes han compensado el trabajo previo con la satisfacción de realizar varias visitas al público” (LLORET, 2012).

⁹ “El proyecto se realiza con la colaboración del departamento de Bienestar Social del Ayuntamiento de Villajoyosa a través del Taller Prelaboral de Inserción Social (T.A.P.I.S.) para personas con dificultades especiales de inserción social y/o laboral, en concreto a personas con discapacidad y del organismo autónomo local “Parra Conca” que gestiona el centro ocupacional para personas con discapacidad intelectual y la Residencia Talaïes, cuya titularidad es de la Conselleria de Bienestar Social” (LLORET, 2012).

¹⁰ “En ellos se potencian las capacidades de cada participante así como sus habilidades de expresión, interpretación y creatividad” (LLORET, 2012).

sua concepção: 1) Tipo de público; 2) Objetivos; 3) Conteúdo; 4) Desenho da atividade; e 5) Avaliação.

A relação das visitas apresentadas nos mostra cinco pontos que devem fazer parte da proposta e que, quando alinhados, visam à sua avaliação como forma de verificar se os objetivos e a linguagem proposta foram atingidos, dentro de três eixos, como apresenta Burgos (et al., 2013).

1. O eixo conceitual: as visitas teatralizadas estão fundamentadas pelo conteúdo teórico que forma o roteiro museológico, baseado nas pesquisas previas.
2. O eixo pedagógico: busca proporcionar dinâmicas para conhecer o público que possa participar dessa proposta. Ou seja, elaboram-se dinâmicas que interpelam o sujeito que fará parte do jogo teatral¹¹. Para isso, é necessário conhecer para se estabelecer um “encontro”.
3. O eixo comunicacional: deve articular os demais eixos citados – conceitual e pedagógico –, já que é o meio pelo qual se concretiza o jogo teatral, como veículo de interação do sujeito que intervém.

No trabalho *100% Patrimonio*¹², uma das duas visitas teatrais destinadas ao público infantil e familiar utilizou essa proposta como um convite ao jogo, ao entretenimento e à aprendizagem. A proposta, segundo Burgos (et al., 2013), consistiu em uma visita teatral, que conserva uma estrutura básica de visita com objetivo comunicacional, quando os visitantes são confrontados com uma exposição e um discurso pelas ações de um personagem fictício.

O cenário, nesse caso, o museu, força-nos a considerar a existência física de todos os participantes, do guia aos objetos arqueológicos e históricos em exposição. “O teatro como uma experiência intersensorial na qual a comunicação é estabelecida de forma verbal e não verbal, convidando os participantes a participar e se envolver com a cena e estabelecer os mesmos códigos de comunicação” (BURGOS; et al., 2013, p.18).

¹¹ “Jogo teatral: a abordagem de Spolin e Brecht torna o termo um conceito da pedagogia do teatro, precisando objetivos de aprendizagem com crianças, jovens e atores amadores principalmente. Spolin estabelece originalmente uma diferença entre *dramatic play* (jogo dramático) e *game* (jogo de regras). O termo *theater game* é originalmente cunhado por Spolin em língua inglesa. Do ponto de vista teórico, a diferença mais importante reside na relação com o corpo. Os *Spolin games* foram desenvolvidos como uma metodologia para ensinar a linguagem artística do teatro a crianças, jovens e atores interessados no teatro improvisacional, (...) são ao mesmo tempo atividades lúdicas e exercícios teatrais que formam a base para a abordagem alternativa do ensino aprendizagem. O jogo teatral é, na visão de Brecht, um comportamento próprio do ser humano, sendo que o desenvolvimento artístico do teatro como espetáculo é uma marca dentro de um *continuum* que segue da criança até o artista adulto” (KOUDELA; ALMEIDA JUNIOR, 2015, p. 109-111).

¹² A atividade faz parte da programação do museu municipal Vilamuseu, na Espanha, e é a nova identidade corporativa da Seção Municipal de Arqueologia, Etnografia e Museu de Villajoyosa, no Departamento do Patrimônio Histórico. Atualmente em construção, no local do antigo Colegio Esquermo de La Calle Colón, no centro da cidade, Vilamuseu preserva uma coleção excepcional com muitos itens exclusivos.

O jogo teatral *100% Patrimônio* foi realizado durante as férias no museu, em 2012. Ele colocou o patrimônio em cena, especificamente com a técnica *clown*¹³, que por não ser uma técnica fechada, permitiu aos educadores uma reflexão sobre a prática, possibilitando abrir novas interrogações sobre os significados elaborados de maneira conjunta com os visitantes espectadores (BURGOS; et al., 2013, p.18).

Figura 5: Personagens em cena.

Fonte: BURGOS (et al., 2013).

Ao falarmos em jogo, podemos entendê-lo como uma forma de “desenvolver a possibilidade de elaborar maneiras particulares de compreender o mundo, os acontecimentos cotidianos, tanto no que concerne à vida pessoal quando às questões sociais coletivas” (DESGRANGES, 2006, p. 89). Ou ainda, como comenta Spolin (2001), qualquer jogo digno de ser jogado é altamente social e propõe intrinsecamente um problema a ser solucionado.

Para tanto, podemos entender o jogo como uma forma natural do grupo que propicia o desenvolvimento e a liberdade pessoal necessários para a experiência, uma vez que, segundo Spolin (2001), os jogos desenvolvem as técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo em si, por meio do próprio ato de jogar.

Dessa forma, nas apresentações utilizam-se perguntas como: “Quem constrói o patrimônio?”, “As crianças não constroem o patrimônio?” etc., trazendo reflexões com novos enfoques relacionados à problemática do patrimônio, desde um olhar

¹³ Ligado inicialmente ao espaço da rua e da feira, o *clown*, contudo, se popularizou no universo do circo. “(...) No decorrer do século XX, emerge um *clown* solista, com novas linguagens e estilos de jogo, e abrem-se outros territórios de atuação: como, por exemplo, o cinema burlesco e o *music hall*. A diversidade acentua-se até os dias de hoje. Pouco a pouco, dilui-se um imaginário coletivo ainda muito colado ao nariz vermelho e a certa aparência – a maquiagem que amplia os olhos e a boca, o figurino largo e desajustado” (KOUDELA; ALMEIDA JUNIOR, 2015, p. 30-111).

construtivo e em constante transformação, potencializando características singulares próprias e alheias, onde não existem superioridades e inferioridades, nem algo correto ou incorreto.

Figura 6: Personagens em cena.

Fonte: BURGOS (et al., 2013).

Podemos perceber que as habilidades são desenvolvidas no próprio momento em que a pessoa está jogando e recebendo todo o estímulo que o jogo tem para oferecer. Para isso, a interpretação de lugares, acervos, coleções, saberes e fazeres culturais é, antes de tudo, um instrumento de comunicação com o morador, o visitante e o turista. A escolha dos meios e técnicas mais adequadas dependerá sempre, como veremos adiante, do lugar ou objeto a ser interpretado e do público a quem se destina a interpretação.

Como podemos perceber, essa atividade, em nível internacional, já faz parte da pauta das discussões científicas entorno da interpretação do patrimônio. Durante a pesquisa, encontramos a Asociación para la Interpretación del Patrimonio (AIP), cujo objetivo é a difusão da disciplina, o intercâmbio de informação, a formação e capacitação da comunicação com os visitantes. Podemos ter acesso aos resultados divulgados por meio da revista digital *Boletín de interpretación*, de acesso livre e gratuito, editada por Jorge Morales Miranda e Francisco Guerra Rosado.

Assim, temos a definição clássica de interpretação proposta por Freeman Tilden, em 1957, no livro *Interpreting our heritage*:

A interpretação é uma atividade recreativa que pretende revelar significados e interações por meio do uso de objetos originais, por um contato direto com o recurso ou por meios ilustrativos, não limitando-se a uma mera informação factual (p. 19)¹⁴.

Em uma tentativa de esclarecer esse conceito para a realidade latino-americana, a AIP propôs, em 2001, a seguinte definição tendo como base os trabalhos de Morales: “*La interpretación del patrimonio es el ‘arte’ de revelar in situ el significado del legado natural o cultural, al público que visita esos lugares en su tiempo libre*” (p. 17).

Outras definições, ao longo do tempo, foram evidenciadas.

A interpretação efetiva é um processo criativo de comunicação estratégica, que produz conexões intelectuais e emocionais entre o visitante e o recurso interpretado, proporcionando gerar seus próprios significados sobre esse recurso, para que o aprecie e desfrute (HAM; MORALES, 2008)¹⁵.

A ideia de processo se repete, “a interpretação é um processo de comunicação que produz conexões emocionais e cognitivas entre o interesse do público e os significados inerentes ao recurso”¹⁶ (NATIONAL ASSOCIATION FOR INTERPRETATION, 2000, p. 4).

Essas definições têm aspectos em comum, pois tratam de um processo comunicativo cujo objetivo é ajudar as pessoas a estabelecer conexões emocionais e intelectuais com o recurso que está sendo interpretado, seja ele natural ou cultural. Ainda assim, a definição de interpretação do patrimônio continua a evoluir, como a própria disciplina.

Partindo dos trabalhos desenvolvidos e publicados pelas associações, interpretação do patrimônio é a arte de revelar *in situ* o significado do legado, natural, cultural ou histórico ao público que visita os lugares. Haja vista que as pessoas que o visitam têm o direito de desfrutar do mesmo, devendo apreciá-lo e compreendê-lo, pois é dessa forma que poderá também contribuir para a sua conservação.

A tarefa de interpretar é mostrar aos visitantes o significado de um elemento do patrimônio buscando a provocação. Trabalha-se com as necessidades do visitante, mediado por duas formas de atendimento – forma autônoma e atendimento

¹⁴ “*La interpretación es una actividad recreativa que pretende revelar significados e interrelaciones a través del uso de objetos originales, por un contacto directo con el recurso o por medios ilustrativos, no limitándose a dar una mera información de los hechos*” (TILDEN, 1957, p. 19).

¹⁵ “*La interpretación efectiva es un proceso creativo de comunicación estratégica, que produce conexiones intelectuales y emocionales entre el visitante y el recurso que es interpretado, logrando que genere sus propios significados sobre ese recurso, para que lo aprecie y disfrute*” (HAM; MORALES, 2008).

¹⁶ “*La interpretación es un proceso de comunicación que produce conexiones emocionales y cognitivas entre los intereses del público y los significados inherentes al recurso*” (NATIONAL ASSOCIATION FOR INTERPRETATION, 2000, p. 4).

pessoal/grupo. E é no atendimento pessoal/grupo em que há a visita teatralizada. Para tanto, devemos ter claros os objetivos e finalidades de cada uma dessas ações, uma vez que possibilitam um relacionamento de troca, provocação e revelação.

Figura 7: Fluxograma da interpretação do patrimônio.

Fonte: Elaborado pelo autor (2015).

No *site* do Vilamuseu, foi identificada a abertura de um edital de “*Becas de formación 2009-2010*”, com bolsas para formação em visitas teatralizadas ao patrimônio cultural, destinadas ao público que possui graduação em “*animación sociocultural*”.

A oferta de bolsa de estudo na área demonstra a importância da aplicabilidade da atividade dentro da instituição e, como a mesma possui demanda para as diferentes formas de inserção das Artes Cênicas, pode proporcionar um diálogo com as diversas tipologias de museus e seus públicos.

Se considerarmos as técnicas de interpretação sobre o patrimônio como objetivo de ofertar o conhecimento, atribuir/criar valor, ensinar o seu significado, a sua história e a sua importância e contextualizá-lo a um nível mais global, para assim atrair mais visitantes/turistas, isso se reflete diretamente nas ações culturais ofertadas para os diferentes públicos. Para isso, o uso da interpretação do patrimônio como

instrumento de comunicação para os visitantes de um bem cultural potencializa atitudes de valorização recíproca entre público e patrimônio.

Figura 8: Visitas teatralizadas e guiadas ao Palácio de Fomento.

Fonte: Site do Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente.

Assim, entendemos as visitas teatralizadas como estratégia de interpretação do patrimônio.

(...) destinadas ao público em geral; são itinerários temáticos animados pelos intérprete caracterizados cuja principal missão é ajudar o público, por meio da interação, a interpretar e descobrir o valor dos elementos do patrimônio selecionados. Nas visitas teatralizadas, os visitantes participam ativamente convertendo nos verdadeiros protagonistas do roteiro (MUÑOZ, 2007, p. 4)¹⁷.

Em seu artigo de 2007, *“Una noche en el museo – Visitas teatrales en el museo de antropología (FFYH-UNC): acerca de patrimonios y discursos”*, o Museu de Antropologia da Faculdade de Filosofia e Humanas da Universidade Nacional de Córdoba, na Argentina, aponta algumas questões representativas no que diz respeito ao roteiro de uma exposição, que coloca os objetos em um espaço elegido e outorga sentido e produz narrativas gerais.

¹⁷ “(...) destinadas a público general; son itinerarios temáticos animados por animadores intérpretes caracterizados cuya principal misión es ayudar al público a través de la interacción, a interpretar y descubrir el valor de los principales rasgos patrimoniales seleccionados. En las visitas teatralizadas los visitantes participan activamente convirtiéndose en los verdaderos protagonistas del guión” (MUÑOZ, 2007, p. 4).

Enquanto as ferramentas devem prever a desconstrução desse discurso. Mas os sinais não são “sozinhos”. Visitas guiadas supõem a materialização desse discurso no corpo e voz de um guia, e devem incluir a implementação de ferramentas discursivas e argumentativas que propiciem o diálogo e a reflexão (BURGOS; et al., 2013, p. 3).¹⁸

O diálogo e a reflexão são pontos comuns nessa atividade, e suas teias narrativas dialogam com o patrimônio móvel e imóvel, ou seja, potencializam o patrimônio cultural em suas diferentes esferas.

Uma das estratégias para difundir é o recurso teatral no qual o público tem a possibilidade de participar em “tempo real” dos conflitos e situações, sendo alguns deles referentes ao cotidiano do bem patrimonial. Assim, as teatralizações nos museus representam e são, ao mesmo tempo, conceitos. Uma forma diferente não é apenas uma mudança de modo, mas, além disso, um conteúdo diferente.

Para essas instituições museais, o público é protagonista, que se une e dá sentido à exposição, ao museu e a si mesmo com diferentes ideias sobre ciência e antropologia. Estabelecer uma articulação com a comunidade implica uma “mediação” com diferentes estratégias combinadas ao discurso científico, à museografia e à didática (BURGOS; et al., 2013).

2.2. A construção da visita didática teatralizada

Como forma de participar dos eventos previstos para a comemoração do bicentenário do combate naval de Trafalgar¹⁹, o Conselho de Cultura da Junta de Andalucía decidiu, entre outras atividades, celebrar uma exposição para que pudesse conhecer os resultados que o Instituto Andaluz do Patrimônio Histórico, por meio do Centro de Arqueologia Subaquática, obteve com o Projeto Trafalgar.

Iniciado em 1999, o projeto teve por finalidade estudar, caracterizar e valorizar o estado de conservação dos naufrágios vinculados à história do combate naval para

¹⁸ “Al tiempo que debe brindar las herramientas para la deconstrucción de ese discurso. Pero las muestras no “están solas”. Las visitas guiadas suponen la materialización de este discurso en el cuerpo y voz de un guía, y deben contemplar la puesta en práctica de herramientas discursivas y argumentativas que propicien el diálogo y la reflexión” (BURGOS et al., 2013, p. 3).

¹⁹ A Batalha de Trafalgar foi uma das maiores batalhas navais da história. Ocorrida em outubro de 1805, lutaram a esquadra inglesa, de um lado, e as esquadras francesa e espanhola, de outro. Essa batalha aconteceu no cabo de Trafalgar, litoral sul da Espanha, próximo ao estreito de Gibraltar, durante as guerras napoleônicas travadas entre França e Inglaterra. Nesse momento, a batalha colocava em questão a invasão das ilhas britânicas, uma pretensão de Napoleão Bonaparte em acabar com o poderio econômico e militar inglês. Seu objetivo era direcionar as esquadras que se encontravam no Mediterrâneo para o apoio de outras que estavam próximas ao Canal da Mancha. Os 33 navios franceses e espanhóis posicionaram-se em linha, em uma estratégia comum de luta entre navios à vela na época. Em fila indiana e direcionados lateralmente ao inimigo, ampliava-se a área de ataque durante as batalhas. A marinha britânica saiu vitoriosa, causando grandes danos às forças de Napoleão, que, após essa derrota, desistiu de tentar invadir a Inglaterra, adotando outra tática contra os ingleses, o Bloqueio Continental (PINTO).

sua proteção correta. Foi solicitada à Junta de Andalucía a realização de uma exposição para ofertar o conhecimento/socialização do Projeto Trafalgar, para mostrar como a visão arqueológica do conflito contribuiu para a análise dos restos de alguns barcos, que foram danificados no mar e arremessados, pelo vento, à costa, mas foram preservados ao longo dos séculos, apesar do forte espólio ao qual estão sendo submetidos.

A exposição foi concebida no próprio Centro de Arqueologia Subaquática do instituto, com sede no antigo Balneário de Nuestra Señora de la Palma y el Real e ficou em cartaz de 19 de outubro a 16 de dezembro de 2005.

Um dos objetivos da montagem expositiva era trabalhar a imagem externa da exposição, nesse caso, a fachada, para atrair a atenção das pessoas que passavam em frente ao edifício. O exterior do prédio foi revestido com elementos visuais de grande formato, dentre eles, o nome 'Trafalgar' montado com letras de ferro, com ilustração de grande porte representando o navio da época. Sessenta bandeiras de nacionalidades espanholas, francesas e inglesas foram dispostas sobre a fachada, rememorando cada um dos barcos que partiram para o combate naval, além de dois painéis de introdução na entrada, que convidavam as pessoas a realizar a visita.

Figura 9: Capa do catálogo de *"Los naufragios de Trafalgar"*.

Fonte: MELERO; et al, 2007.

Os espaços/módulos expositivos se distribuíram conforme a estrutura do próprio edifício e suas limitações. Em contrapartida, teve-se a preocupação para fazer a exposição acessível a crianças, adultos e pessoas com deficiência.

A visita se iniciava na antessala. Nesse espaço, foram utilizados recursos fotográficos de grande formato, possibilitando ao público uma visão de como eram os barcos da época e como permaneciam seus restos debaixo do mar. No centro, havia um canhão de bordo francês e as marcas da fundição, o que poderia corresponder à parte da artilharia de um dos navios naufragados no combate.

Assim, a exposição foi ofertada em cinco módulos expositivos: 1) *Los navíos de línea*; 2) *Los naufragios en los archivos*; 3) *Análisis de las fuentes arqueológicas*; 4) *Los trabajos arqueológicos*; e 5) *La restauración*.

Figura 10: Espaço interno de “*Los naufragios de Trafalgar*”.

Fonte: MELERO; et al., 2007.

Figura 11: Vista do espaço expositivo.

Fonte: MELERO; et al., 2007.

O discurso era progressivo, ou seja, ofertando aos visitantes informações básicas do desenvolvimento do Projeto Trafalgar e do momento no qual estavam. A seleção dos textos foi feita com a intenção de fornecer ao público uma atitude de respeito e sensibilização para o patrimônio arqueológico subaquático, sobre o qual se mostraram jazida e elementos arqueológicos que poderiam corresponder a navios de Trafalgar, uma vez que o espólio a que estão sendo submetidos ainda impede de caracterizá-los.

Para aproximar o conteúdo da exposição aos cidadãos, foram utilizadas estratégias didáticas amplas e variadas, como um material audiovisual com o processo de alteração e destruição que vem sofrendo os navios naufragados e materiais de divulgação, *folders*, guias das salas e catálogo destinado a público especializado. Um catálogo didático também foi desenhado para resumir a exposição, contendo 16 fichas didáticas sintetizando a história e as incidências sofridas por cada um dos barcos naufragados no combate.

Além disso, foram oferecidas visitas guiadas gratuitas para a comunidade e para grupos escolares secundários e universitários, que foram atendidos pela equipe técnica do espaço. As visitas teatralizadas foram destinadas às crianças da escola primária, a fim de adaptar o conteúdo da exposição ao público de menor idade. Desde o primeiro momento, de acordo com o projeto, foram muitas escolas interessadas em reservar data e hora para participar da experiência.

Dirigidas pelo Centro de Arqueologia Subaquática e pelo Instituto Andaluz do Patrimônio Histórico, a partir do seu orçamento, as visitas teatralizadas foram concebidas em colaboração com a empresa de animação turística e sociocultural Animarte, responsável por sua execução e monitoramento.

2.3. Experiências e aprendizagem

Conforme apresentado, o Projeto Trafalgar proporcionou aos alunos conhecer o contexto histórico da batalha e avaliar o patrimônio arqueológico submerso nas águas.

O programa de visita teatralizada foi lançado em 25 de outubro de 2005 e concluído em 29 de novembro do mesmo ano e recebeu um total de 607 estudantes, com idades entre 8 e 11 anos, de escolas primárias do entorno.

A forma de avaliação adotada, no que diz respeito aos alunos, consistiu na aplicação de questionários que almejavam verificar a eficácia das visitas teatralizadas como meio de comunicação cultural. O questionário, segundo o *Boletín del Instituto*

Andaluz del Patrimonio Histórico, foi estruturado em três partes, que buscavam respostas com as seguintes finalidades e resultados:

1. A valorização (conhecer a opinião do público que assistiu à visita teatralizada) – A maioria avaliou como muito divertida (68,4%) ou divertida (26%). Seguido por 4,8%, que a consideraram normal, e somente 0,8% consideraram tedioso/enfadonho.

2. A sensibilização (comprovar se as escolas assimilaram o trabalho do centro que acolhe a exposição e a importância da conservação do patrimônio arqueológico subaquático) – A maioria (99,2%) considerou que houve sensibilização na atividade proposta.

3. A aprendizagem (estudar o nível de conhecimento adquirido atingido pelos alunos mediante esse tipo de visita) – 94,1% informaram que foi muito ou bastante o conhecimento/aprendizado adquirido com a visita, e somente 5,4% acharam pouco e 0,6% consideraram inexistente.

Como podemos perceber pelos dados apresentados, quase 2/3 dos estudantes entrevistados consideraram a visita “muito divertida”, seguidos por, aproximadamente, um quarto que a avaliou como “divertida”. A maioria relatou ter aprendido bastante durante a visita. Nessa mesma pesquisa, aparece, também, a quantificação dos estudantes que aprenderam pouco, o que representa 5,4%.

De acordo com os resultados com base na sensibilização, extraídos a partir do das respostas que os alunos deram nas perguntas incluídas no questionário sobre as visitas teatralizadas, foi possível ofertar o conhecimento do trabalho do Centro de Arqueología Subacuática e conscientizar os alunos sobre o importante papel que os cidadãos têm na conservação do patrimônio histórico de Andaluz, neste caso, o subaquático.

Quanto à aprendizagem, a avaliação das respostas relacionadas com os conteúdos históricos trabalhados durante a visita também foi positiva. Podemos observar a porcentagem de alunos que responderam corretamente, com a pontuação média de 4,31 em uma escala de 1-5 pontos.

Sim, parece ser decisiva a idade do aluno visitante. Assim, os alunos do terceiro primário (os menores entre os participantes) mostram um grau de aprendizagem significativamente inferior ao de seus companheiros em cursos superiores. É paradoxal observar como esses mesmos alunos do terceiro primário são os que mais se divertiram nas visitas, sendo seus resultados significativamente mais positivos e entusiasmados do que de seus companheiros do sexto primário (MELERO; et al., 2007, p. 62)²⁰.

²⁰ “*Sí parece ser decisiva la edad del alumno visitante. Así, los alumnos de tercero de primaria (los más pequeños entre los asistentes) muestran un grado de aprendizaje significativamente inferior al de sus compañeros de cursos superiores. Resulta paradójico observar cómo son estos mismos alumnos de*

Além disso, foi realizado um questionário dirigido aos professores que assistiram à visita, com o objetivo de conhecer a visão desses especialistas sobre as questões pedagógicas e educacionais. Em geral, os professores a avaliaram positivamente ou muito positivamente, e, em sua opinião, os alunos se divertiram bastante. Uma grande maioria dos professores, ainda, acredita que o conteúdo é apropriado à linguagem utilizada, à idade e às habilidades de seus alunos.

A maioria do professorado acredita que as visitas didáticas teatralizadas são adequadas principalmente para a educação primária e secundária e, em menor grau, para os alunos do ensino médio. Não consideram que deva ser dirigida aos alunos menores da educação infantil. Mais de 2/3 dos professores consideram que as visitas são muito eficazes para transmitir os conteúdos trabalhados. Uma porcentagem ainda maior, cerca de 3/4, também acredita que os alunos compreenderam os conteúdos históricos trabalhados e não se detiveram no nível anedótico ou superficial (MELERO; et al., 2007, p. 63)²¹.

Os aspectos positivos da visita assinalados pelos professores concentraram-se na metodologia utilizada, que buscou despertar a curiosidade e o interesse ao capturar a atenção do aluno. Além disso, destacaram o humor e a diversão como elementos importantes da visita.

Já os aspectos negativos apontados pelos professores:

(...) referem-se mais a questões organizacionais do que à própria visita. Como um aspecto a melhorar no futuro, é particularmente interessante e conveniente a elaboração de materiais para preparar a visita na sala de aula e avaliá-la, sugerido por alguns docentes. Finalmente, a totalidade do professorado afirma o seu desejo de assistir com os seus alunos a outras visitas desse tipo no futuro (MELERO; et al., 2007, p. 63)²².

Embora o projeto evidencie informações importantes sobre a concepção da exposição e seus recursos educacionais, vale ressaltar a inclusão do humor, conforme Muñoz (2007), como uma ferramenta de trabalho para o intérprete e, até mesmo, como elemento facilitador na transmissão de conteúdos. Porém, de acordo com o autor, não se trata de sucessivas piadas e situações cômicas, uma vez que isso pode

tercero de primaria los que más se divertieron en las visitas, siendo sus valoraciones significativamente más positivas y entusiastas que las de sus compañeros de sexto de primaria" (MELERO; et al., 2007, p. 62).

²¹ *La mayoría del profesorado cree que las visitas didácticas teatralizadas son adecuadas principalmente para educación primaria y secundaria, y en menor medida para los alumnos de bachillerato. No consideran que deban dirigirse a los alumnos más pequeños de educación infantil. Algo más de dos tercios de los profesores consideran que las visitas son muy eficaces para transmitir los contenidos trabajados. Un porcentaje aún mayor – aproximadamente tres cuartas partes – cree además que sus alumnos comprendieron los contenidos históricos que se trabajaron y no se quedaron en el nivel anecdótico o superficial* (MELERO; et al., 2007, p. 63).

²² *"(...) hacen referencia más a cuestiones de tipo organizativo que a la visita en sí misma. Como aspecto a mejorar en el futuro, creemos especialmente interesante y conveniente la elaboración de materiales para preparar la visita en clase y para evaluarla, sugerida por algunos docentes. Finalmente, la totalidad del profesorado afirma su deseo de asistir con sus alumnos en un futuro a otras visitas de este tipo"* (MELERO; et al., 2007, p. 63).

desvirtuar a mensagem e corre-se o risco de banalizar o objetivo da interpretação para o público, que deve perceber o trabalho sério de documentação e planejamento por trás da representação. Para os participantes e, especialmente, para quem contrata o serviço, deve ficar claro que “o humor é sério”.

3. Visitas teatralizadas no Brasil

O visitante, ao se relacionar com o campo teatral em um museu, poderá, de tal modo, conhecer um novo ambiente, entendendo-o como um espaço que potencializa reflexões, tais como os contextos históricos, políticos e sociais desmistificando a ideia de que é um lugar que abarca somente coisas velhas. Assim, tem-se a verdadeira dimensão pedagógica do museu; não a que se estabelece pela via formal das operações didáticas controladas, dependentes de logos, mas uma relação que se deixa fluir, de forma espontânea, entre a capacidade imaginativa do indivíduo e as múltiplas linguagens que uma exposição pode ofertar (SCHEINER, 2012).

Deve-se levar em consideração que toda exposição é forma de argumento cultural, e sua qualidade persuasiva residirá, exatamente, na maestria com a qual o museu faz uso das muitas linguagens, nesse caso, desenvolvendo, junto com o seu público e por meio dele, narrativas que lhe confirmem uma especial identidade (SCHEINER, 2012).

É a partir dessas experiências de aprendizagem que o programa educativo museal entra em ação, para desenhar e realizar atividades que comuniquem e cerquem o visitante com as coleções e objetivos da instituição, de uma forma didática, proporcionando espaços de encontro e saberes para as diferentes necessidades do público. Para isto, são ofertadas diferentes ações educativas pelos e, neste capítulo, daremos atenção para as visitas teatralizadas, que ocorrem nos diferentes espaços culturais museais, como forma de ampliar e problematizar as narrativas das exposições.

A realidade brasileira já evidencia a inserção de prestadores de serviço voltados para o teatro, ampliando as atividades do programa educativo, marcada pelo início das visitas teatrais no Museu Nacional de Belas-Artes e no Museu do Folclore, na cidade do Rio de Janeiro.

3.1. O teatro nos espaços culturais museais

Uma das formas de linguagem significativas atuais são as apresentações teatrais. De acordo com Pupo (2005), o uso do teatro no desenvolvimento social vem ampliando seu espaço de atuação, a partir de realizações de projetos em penitenciárias, hospitais e teatros comunitários. Essa atuação permite, assim, além da estética, uma dimensão sociopolítica que possibilita o acesso da maioria da população a bens simbólicos restritos apenas às classes dominantes, desencadeando um processo de democratização da cultura e a ampliação à cidadania (SILVA, 2009).

A solidificação das identidades individual e coletiva deve estar alicerçada em procedimentos didático-pedagógicos que propiciem ao sujeito a construção do conhecimento e a obtenção de respostas para suas inquietações, tendo a figura do educador como um mediador desse processo.

Quadro 2: Levantamento atualizado das instituições culturais que oferecem visita teatralizada.

Instituição	Estado	Natureza administrativa	Início	Fim
CCBB	Rio de Janeiro	**Outra	2012	Em processo
	Belo Horizonte		2014	Em processo
	São Paulo		2009	Em processo
	Brasília		Implantação	
Academia Brasileira de Letras	Rio de Janeiro	Privada	1997	2011
Fundação Eva Klabin		Privada	2010	2010
Casa de Rui Barbosa		Pública federal	2006	2007
IPHAN – Igreja de Portas Abertas		Federal	2007	2007
Espaço Cultural da Marinha		Pública federal	2001	-----
*Museu da Cidade		-----	2001	2001
Museu Casa do Pontal		Privada	-----	Em processo
Museu Casa de Benjamin Constant		Federal	2007	Em processo
Centro Cultural do Poder Judiciário do Estado do Rio de Janeiro		Pública municipal	2010	Em processo
**Centro Cultural Justiça Federal		-----	2011	Em processo
Museu Naval		Pública federal	-----	-----
OI Futuro Flamengo – Museu das Telecomunicações		Privada	-----	-----
Museu da República		Pública federal	-----	Não possui
Museu Histórico Nacional		Pública federal	-----	-----

Museu do Café	Santos/SP	Outra	-----	Não possui
Museu da Família Colonial	Blumenau/SC	Pública municipal	2010/2011	Em processo
Museu da Cidade	Recife/PE	Pública municipal	-----	Em processo
Museu Monteiro Lobato	São Paulo	Pública estadual	-----	Em processo
Museu Nacional do Mar – Embarcações Brasileiras	Santa Catarina	Pública estadual	-----	Em processo
Museu Vivo	Bahia	* Organização não governamental (ONG)	-----	Em processo

Fonte: Elaborada pelo autor (2016).

Obs.: “Natureza Administrativa” obtida da segunda edição do Cadastro Nacional de Museus. Em amarelo: instituições mapeadas pelo autor para o Trabalho de Conclusão de Curso, em 2012. -----: não foi obtido o ano. *Museu da Cidade: atribui-se ao Rio de Janeiro, por isso não consta a natureza administrativa.

**Centro Cultural Justiça Federal: não foi lançado no Cadastro Nacional de Museus.

Durante a realização desta pesquisa, a lista de instituições que trabalham com a denominação “visita teatralizada” (Quadro 2) totalizou 24 atividades. Para o Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB), foram consideradas cada uma das suas unidades (Rio de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo e Brasília). Dessa lista, a visita teatralizada da Academia Brasileira de Letras, no Rio de Janeiro, é a mais antiga, de 1997; 11 instituições mantêm a atividade ofertada; e não se sabe a data de início das atividades de dez instituições, por falta de documentação do trabalho e/ou de precisão dos dados, optando-se por inserir apenas as datas precisas. Em relação à natureza administrativa das mesmas, levamos em consideração os dados obtidos pela segunda edição do Cadastro Nacional de Museus.

O Centro Cultural Justiça Federal, vinculado à Presidência do Tribunal Regional Federal da 2ª Região, ocupa a antiga sede do Supremo Tribunal Federal, na cidade do Rio de Janeiro. Segundo entrevista, a visita orientada já fazia parte das ações educativas, sendo a visita teatralizada desenvolvida na exposição “África-Brasil, ancestralidade e expressões contemporânea²³”, em 2011. A atividade inseriu algo mais interativo, tendo como referência a vivência das visitas orientadas, em que o público, ao fim, solicitava os adereços e roupas para vestir e tirar fotos, principalmente a terceira idade.

²³ A exposição “África-Brasil, ancestralidade e expressões contemporâneas” homenageia a vida e arte do recém-falecido Abdias Nascimento, cujo acervo está sob a guarda do Ipeafro. Com base nos documentos e nas obras artísticas do acervo, criamos a mostra para complementar as atividades do Ipeafro, com educadores e pesquisadores (IPEAFRO).

Figura 12: Exposição “África-Brasil, ancestralidade e expressões contemporâneas”.

Fonte: IPEAFRO.

O processo de pesquisa e produção do texto é realizado pela própria equipe, recorrendo-se a outros profissionais da área em casos mais específicos. A pesquisa serve também para a elaboração de figurinos e adereço, encaminhada para costureira. Foi perguntado ao entrevistado sobre a denominação da atividade, e obtivemos como resposta: “não chamamos de teatro, pois não somos artista. Por isso, trabalhamos com a denominação ‘contação de história’. Nesse caso, somos educadores, e levamos o texto, para caso precisemos recorrer a ele”.

Mas, o que é a contação de histórias? Em princípio, o termo é definido como um neologismo para o ato de expor contos por meio da figura do narrador, que dá voz às histórias literárias.

O trabalho de contação de história também se reflete nas ações educativas do museu.

A contação de histórias é atividade própria de incentivo à imaginação e o trânsito entre o fictício e o real. Ao preparar uma história para ser contada, tomamos a experiência do narrador e de cada personagem como nossa e ampliamos nossa experiência vivencial por meio da narrativa do autor. Os fatos, as cenas e os contextos são do plano do imaginário, mas os sentimentos e as emoções transcendem a ficção e se materializam na vida real. (RODRIGUES, 2005, p. 4).

No Centro Cultural Justiça Federal, as atividades funcionam com pré-agendamento, e, dentre elas, duas são bastante solicitada por escolas e, até o momento, se mantém, “Rio Antigo – Um passeio no tempo” e “África hereditária – Interativa”.

África Hereditária – Interativa/contação de história: jogos, dramatizações e contações de histórias que convidam à reflexão sobre a cultura africana e

estimulam o público a participar como personagem das narrativas. A atividade se utiliza da força da palavra, do canto e da música a tradição dos griots (sábios e contadores de histórias) (BRASIL, 2016).

Desse mapeamento, vale salientar os que somaram à pesquisa apresentando novas informações referentes à oferta de visita teatralizada. O Museu Casa do Pontal²⁴, no Rio de Janeiro, conforme o *folder* institucional, é considerado o maior e mais significativo museu de arte popular no país. Tendo como idealizador e responsável Jacques Van de Beuque, desde 1996, a instituição desenvolve um programa de visitação educacional patrimonial. Atualmente, o museu disponibilizou uma vaga para estágio, conforme a página institucional em mídias sociais, tendo o perfil almejado voltado para o campo das artes cênicas.

Isso evidencia que alguns museus vêm procurando outro perfil de educador, e o fato de que a inserção de música e da atuação seja pré-requisito para a atividade amplia ainda mais a interdisciplinaridade na oferta cultural.

O modelo de visitação teatralizada, ainda segundo seu *site* institucional, tem como objetivo uma melhor absorção do conteúdo e o aumento do interesse por parte das crianças e adolescentes. A equipe é composta por atores, uma coordenação educacional e um serviço de pesquisa e de Museologia, que introduz os visitantes, de maneira lúdica e teatral, no universo cultural brasileiro.

Os estudantes são estimulados a refletir sobre as relações entre o mundo do campo e o das grandes cidades, os processos migratórios e as questões relativas ao uso do espaço urbano, dentre outras temáticas.

Os roteiros são diferenciados, adequando-se à faixa de idade do grupo. Ou ainda, segundo o *blog* da instituição, utilizam-se diversas linguagens, como a música, o teatro de bonecos, o cordel, a contação de histórias, desafios, trovas e versos do nosso universo cultural, trabalhando conceitos ligados à educação artística e contextualizando historicamente o acervo.

Conforme dados obtidos na visita, podemos verificar que a atividade possibilita o questionamento das crianças, por meio de um violeiro:

Violeiro: “Como chama a profissão de quem pesca?”. As crianças respondem: “Pescador”. Violeiro: “E a de quem caça?”. As crianças respondem: “Caçador”. (...) Violeiro (cantando): “O Antônio de Oliveira faz tudo de madeira. Quem faz tudo de madeira?”. As crianças: “O Antônio de Oliveira”.

E, assim, as crianças vão identificando as diferentes profissões e artistas pertencentes aos módulos expositivos. A turma, que foi dividida em duas, se

²⁴ Conforme *site* institucional, a missão do museu é trabalhar pela memória, reconhecimento e valorização da arte popular brasileira, por meio de atividades de pesquisa, preservação e divulgação ampla de seu acervo, o mais representativo desse gênero no país.

encontrou em um ponto comum da exposição, o módulo “Brasil: festa popular”. As crianças passaram a interagir com as narrativas contadas pelos violeiros. Nesse caso, os violeiros assumiram mais de um papel, utilizando adereços cênicos (barrigas feitas com almofada, adereços de cabeça etc.) para a construção das narrativas com as crianças, que ganharam voz na história. O jogo proposto pelos “mediadores-atores” demonstrou uma interação e uma dialética entre o contexto abordado durante a visita e a experiência das crianças inseridas dentro da narrativa.

Mais que informar, interpretar é revelar significados, é provocar emoções é estimular a curiosidade, é entender e inspirar novas atitudes no visitante é proporcionar uma experiência única com qualidade. Para atingir seus objetivos, a interpretação utiliza várias formas de comunicação humana – teatro, literatura, poesia, fotografia, desenho, escultura, arquitetura que lhe servem de veículos para expressar as mensagens: placas, folders, mapas, guias, centros, museus, etc. (MURTA; GOODEY, 2002, p. 14).

Entende-se que a interpretação oferece uma visão contextualizada e integral do território baseada tanto nos vestígios culturais como naturais. Ainda, utilizando-se de diferentes fontes de conhecimento e formas de comunicação, o ambiente interpretado convida e facilita ao visitante chegar mais perto, experimentar, interagir, conhecer, aprovar ou criticar a dimensão cultural naquele contexto.

3.2. Prestadores de serviços teatralizados

Um dos pontos que se destacou nesta pesquisa foi a prestação de serviço para execução de atividade teatralizada para espaços culturais.

A empresa Sapoti Projetos Culturais vem inserindo de forma significativa essa atividade nas instituições culturais. Conforme o *site* da empresa, são, ao todo, nove serviços prestados desde 1997.

Se analisarmos, por exemplo, o CCBB, em suas quatro unidades, três possuem e uma está em processo de implantação das visitas teatralizadas. Ao avaliarmos essas atividades ofertadas, observou-se que a estrutura conceitual do projeto trabalha com o patrimônio tanto material quanto imaterial.

As apresentações, com horário marcado e local de início determinado, já concentram as pessoas com um pré-interesse pela atividade. Além disso, aglutinam outras pessoas que passam pelo interior do espaço ou até mesmo pela entrada do edifício.

Figura 13: *Folder* visita teatralizada do CCBB-Rio.

Fonte: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL.

A peça de teatro para os visitantes da unidade de Belo Horizonte, por exemplo, que funciona em um prédio de 1930, fala da história local: “A gente contextualiza a história do prédio dentro da história da cidade. Essa visita trata de patrimônio, de memória, e a gente não perde de vista essas questões”, comenta Adriana Xerez, coordenadora do projeto (REPORTAGEM, 2014).

Desde a inauguração, há cerca de dois anos, o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-BH), na Praça da Liberdade, oferece uma visita teatralizada para contar a história do espaço. O passeio acompanhado pelo “Hoje em dia” foi guiado pelo “jornaleiro” Luís Eduardo, papel este revezado com a “dama dos anos 20” e a “deusa da Justiça” – personagens inspirados em antepassados (REPORTAGEM, 2014).

Na programação, conforme citado, a cada dia um ator entra em cena. Maria, uma das personagens representando a década de 1920, fala sobre a política e movimentos culturais e arquitetônicos de então. O comportamento típico da época é lembrado em um bate-papo, que, de acordo com a reportagem, é intimista.

Danilo Filho interpreta o barão do café Carvalho Dias, do fim do século XIX ou início do XX. O personagem narra que: “No dia 4 de abril de 1931, Belo Horizonte recebe a visita dos príncipes reais ingleses Edward e seu irmão George. Eles vieram

conhecer a produção de pedras preciosas da mina de Morro Velho, Nova Lima nos dias de hoje”.

Conforme depoimentos dos participantes, temos os seguintes registros: “Foi uma surpresa boa, que a gente não estava esperando, foi interessante” e “Uma maneira assim lúdica de conhecer o nosso passado” (REPORTAGEM, 2014).

As ações educativas desenvolvidas pelo CCBB ganharam destaque na rotina da instituição pela empresa Sapoti Projetos Culturais. Ainda em relação à unidade de Belo Horizonte, em outra reportagem, temos:

“Extra, extra, extra”, grita o jornalista, dando início à visita. Aos poucos, o público se junta para saber o que está acontecendo, e Luís trata logo de chamar todos para embarcar nesta viagem. Entre as curiosidades, o garoto conta que o local abrigou, anteriormente, a Secretaria do Estado de Segurança Pública e da Procuradoria Geral do Estado. De forma descontraída, a visita traz também um pouco da cultura de uma época longínqua. Exemplo é quando o jornalista se senta no piso do segundo andar e desafia os visitantes a jogar bolas de gude (REPORTAGEM, 2014).

Nessa atividade, podemos perceber a preocupação no que diz respeito à relação entre público, espaço construído, memória e ator.

O engenheiro de produção, Rodrigo Bramasse, 28 anos, entra na brincadeira, mas acertar as bolinhas que é bom, nada. “Vou te ensinar como se joga”, diz Luís a Rodrigo. Mas, opa, “perai”! Essa “bolinha” que você pegou agora, não está muito grande, não, “seu” Luís? O pessoal cai na risada, e a visita continua numa sala que já foi usada por um secretário de alto cargo tempos atrás. O mais inusitado, aponta Luís, é o banheiro, no fundo da sala, em que o porta-papel higiênico fica ao lado do mictório, em vez do vaso sanitário. “Algo me diz que quem usa o vaso precisa mais do papel higiênico [risos]”, brinca uma das visitantes. A caminhada passa num piscar de olhos, dura apenas cerca de 20 minutos, mas termina com a aprovação do pessoal. “Achei interessante, pois a abordagem é de forma lúdica, o que ajuda na assimilação dos detalhes e da história do lugar”, diz Bramasse (REPORTAGEM, 2014).

No que diz respeito aos responsáveis pela apresentação das visitas teatralizadas, são atores, como podemos perceber na entrevista.

Luís Eduardo, que, na vida real, responde pelo nome de Tamira Mantovani, 28, cursou Artes Cênicas na UFMG, é educadora do CCBB-BH e há cerca de seis meses interpreta o jornalista. “A gente estuda muito para fazer a visita, porque não é só teatro; é necessário conhecer realmente a história do prédio e saber também sobre as exposições”, ressalta (REPORTAGEM, 2014).

O CCBB também oferta visitas teatralizadas específicas para dias comemorativos, como a “Estação Bohemia”, em 12 de dezembro de 2013, quando Belo Horizonte completou 116 anos. Foi destinada aos adultos, um misto com contação de histórias.

Inspirada pelo livro “Rua da Bahia”, de José Bento Teixeira Sales, a atividade é realizada por quatro personagens vindos diretamente da década de 50 que narram histórias inusitadas, ligadas ao cotidiano da Belo Horizonte de então. Os participantes serão convidados a percorrer o prédio histórico que abriga o

Centro Cultural Banco do Brasil e durante o trajeto os personagens contarão causos sobre os detalhes do prédio, assim como seu contexto histórico e cultural. A Estação Bohemia será realizada apenas no dia 12 de dezembro, às 15h30 e 19h30 (SINAL, 2013).

Figura 14: CCBB-BH no aniversário da cidade.

Fonte: SINAL, 2013.

Vale ressaltar que a visita teatralizada não ocorreu nos espaços expositivos, e sim nos ambientes do edifício.

Em contrapartida, a unidade de São Paulo já utilizou o teatro como forma de informação e entretenimento para as filas das grandes exposições que ocorreram em 2015, uma alternativa para atenuar o tempo de espera.

Os serviços ofertados pela empresa Sapoti Projetos Culturais têm como base a inserção de músicas e a apresentação do bem cultural em questão. Para isso, utilizam figurinos que remetem ao contexto histórico que abordam.

A empresa Sapoti Projetos já realizou e realiza visitas teatralizadas para diferentes museus. Segundo o *site* institucional, esse trabalho perpassa pela redação de roteiro histórico e musical, elaboração de figurinos e adereços. Assim, os personagens apresentam, de forma teatralizada, os espaços do prédio ou a história da instituição. Outros museus também possuem a realização dessa atividade desenvolvida pela equipe do seu próprio quadro de colaboradores, porém em menor escala.

Além dos já citados Museu Casa do Pontal e do CCB, o Museu Casa de Benjamin Constant²⁵, pertencente ao Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), no Rio de Janeiro, também foi objeto deste estudo. Nessa instituição, assim como, desde 2001, no Espaço Cultural da Marinha, a atividade é desenvolvida pela empresa Raquel Brum Produções Artísticas, no mercado há mais de dez anos, com a coordenação da museóloga Vera Lucia de Carvalho Finkel.

O projeto para o Museu Casa de Benjamin Constant começou a ser concebido em agosto de 2007, para estreiar em 18 de outubro do mesmo ano. As músicas foram inseridas dando uma conotação a mais na encenação, por exemplo, “Quem nunca foi ao museu não sabe o que perdeu”. Quando questionada sobre a denominação “visitas teatralizadas”, a produtora Raquel Brum afirmou:

Este termo, concebido para este trabalho, proporciona uma interação maior do público com a exposição, visto que são dois atores caracterizados de Benjamin Constant e sua esposa Maria Joaquina, em uma encenação teatral percorrendo, junto com o público convidado, o circuito expositivo de longa duração do museu (LACERDA, 2012).

A produtora relatou que a proposta da visita teatralizada é tornar mais dinâmica a visitação pelo circuito expositivo. É uma encenação teatral com os dados históricos de cada setor da exposição.

Para isso, foi criado um texto teatral baseado em fatos históricos pertinentes à exposição. Esse texto foi aprovado pela direção do museu para que pudesse ser produzido e transmitido ao público de forma teatral e didática.

Raquel Brum fez um estudo dos figurinos, adereços e foi responsável por toda a criação, sempre de acordo com o contexto da apresentação no que diz respeito ao local da encenação e aos fatos históricos. Conforme relatado pela direção do museu na época, a indumentária de Benjamin Constant foi baseada na peça do acervo e reproduzida para a atividade em questão.

²⁵ O museu foi a residência de Benjamin Constant, figura de destaque na fundação da República brasileira, adquirida pelo patrimônio público em 1891, logo após seu falecimento. Localizado em uma área verde de 10,5 mil metros quadrados no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, possui uma exposição permanente de objetos, obras de arte e mobiliário que recriam o modo de vida do fim do século XIX e início do XX, época em que viveu Benjamin Constant (IBRAM).

Figura 15: Folder de “No tempo de Benjamin”, na 9ª Semana Nacional de Museus.

Fonte: Cedido por LACERDA, 2012.

Figura 16: Calendário cultural do Museu Casa de Benjamin Constant.

Fonte: Cedido por MUSEU CASA DE BENJAMIN CONSTANT.

Esses dados das três instituições – CCBB, Museu Casa do Pontal e Museu Casa de Benjamin Constant –, atualizados no decorrer desta pesquisa, mostram que a ação tem o seu reconhecimento e valorização pela gestão do museu. Em contrapartida, ainda não foi encontrado e/ou proposto nenhum estudo referente à absorção dessa atividade em relação ao público e exposição.

Uma instituição que teve como referência o trabalho desenvolvido pelo Museu Casa do Pontal foi o Museu da Família Colonial²⁶, na cidade de Blumenau, Santa Catarina. A inserção do teatro teve início entre 2010/2011 e ainda se mantém de forma pontual.

Conforme entrevista, a atividade já fazia parte da instituição, não havendo recebido uma denominação específica. Somente em 2011, veio a ser denominada lúdica, “devido a interação entre ator e público, pois traz a criança para o mundo que não é dela. Trabalhando, assim, o imaginário da criança”.

Para que a ação ocorra, são necessárias duas a três pessoas, teoricamente uma para cada imóvel. Porém, esse número pode variar, uma vez que as visitas são pré-agendadas. A ação contempla o público escolar até o terceiro ano, que participa do jogo teatral, vivenciando e acreditando; nos visitantes “pós-terceiro ano, observa-se que não interagem tanto, pois “sabem que não é o real”, devendo o responsável salientar que isso é uma apresentação/representação”. Vale ressaltar que não foi realizado um estudo avaliativo referente à experiência da visita para o público; a análise tem como resultado apenas as percepções dos profissionais envolvidos.

A visita lúdica também foi ofertada durante a Oficina de Capacitação de Professores ao museu, “ampliando o olhar dos próprios professores, potencializando novos recursos educacionais dentro do Museu da Família Colonial”.

A proposta é estruturada a partir da narrativa da exposição, conduzindo o visitante sempre na primeira pessoa, por exemplo, “aqui é a cozinha que eu tomava chá...”. Os personagens da visita lúdica são: Renata Dietrich, doutor Blumenau e Edith Gaertner. Nessa visita não é utilizada música, embora haja o interesse.

A visita lúdica colaborou para que os participantes entendessem aspectos dos objetos que não são utilizados mais no dia a dia, por exemplo, escarradeira (recipiente

²⁶ O Museu da Família Colonial é composto de três casas antigas, conhecidas como as “casas-museu”. A primeira, que pertenceu a Victor Gaertner, pai de Edith Gaertner, foi erguida em 1864, quando a colônia Blumenau ainda engatinhava. A segunda, nos fundos da primeira, foi construída nos anos 1920 e era habitada por Arnold Gaertner, sobrinho do dr. Hermann Blumenau. Finalmente, a terceira, incorporada ao município em 1967, é a mais antiga de todas, inaugurada em 1858 pelo imigrante alemão Hermann Wendeburg, secretário e guarda-livros do dr. Blumenau. As três casas do complexo museológico, de quase dois mil metros quadrados, estão cercadas por um horto florestal, que também possui um cemitério para gatos. Embora reconstruído, ele retrata como Edith homenageava os seus felinos quando estes morriam (Fonte: MUSEU DA FAMÍLIA COLONIAL).

em que se esgarça; cuspideira). Como foi relatado na entrevista, em um primeiro momento, “o público expressa reação de nojo; porém, com a visita, podemos apontar que as moradias antigamente não possuíam banheiro internamente, somente nas áreas externas”.

Uma das problemáticas apontada durante a entrevista consiste nos contratos de curto período, nesse caso, para estágio entre museu e instituições de ensino superior. Esses contratos são de um ano, podendo ser renovado por mais um. Parte das visitas lúdicas é realizada pelos estagiários e a preparação consiste, no primeiro ano, no domínio do roteiro regular e atendimento ao público visitante por meio de visitas guiadas. No segundo ano, tendo como base a experiência com o público visitante e o domínio da narrativa da exposição, ocorre o convite para que o mesmo venha encenar na visita lúdica.

A falta de um setor exclusivo para as ações educativas impossibilita a efetivação da ação e desdobramentos. “Como começou muito empiricamente, talvez a visita lúdica pudesse ter sido mais aprofundada”. O rompimento a cada dois anos torna-se um complicador, pois quem a realiza deve ter perfil comunicativo e didático.

Durante o processo de entrevista e contato com as instituições culturais, a atividade “Por Dentro do Palácio”, visita teatralizada pelo Antigo Palácio da Justiça, no Centro Cultural do Poder Judiciário do Rio de Janeiro (CCPJ-RJ), iniciou suas atividades, com o objetivo de fomentar a reflexão sobre valores de justiça, ética e cidadania, estimulando a aliança saudável entre sociedade e judiciário.

Em curso desde 12 de janeiro de 2011, o programa de visita teatralizada pelo Antigo Palácio da Justiça nasceu no âmbito do Centro Cultural do Poder Judiciário do Estado do Rio de Janeiro como resposta à demanda do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro de abrir as portas do Palácio para uma visitação ao público (RIO DE JANEIRO, s.d.).

Com a ajuda do teatro e a escolha de emblemáticos personagens ligados ao tema justiça, foi concebida a ação, atendendo aos públicos infantil e adulto.

Objetivos estratégicos:

- Aproximar o cidadão do Poder Judiciário;
- Estimular valores de Justiça e Cidadania.

Objetivos específicos:

- Apresentar à população o Antigo Palácio da Justiça como espaço de cultura e memória do TJRJ;
- Propor conhecimento sobre a arquitetura, a história do prédio e do seu entorno;
- Informar em linhas gerais sobre o funcionamento do Judiciário estadual (RIO DE JANEIRO, s.d.).

O CCBB e o Antigo Palácio da Justiça tem a preocupação com os elementos arquitetônicos do prédio em relação ao entorno, ampliando assim a noção de patrimônio, nesse caso o patrimônio imóvel.

Quando os portões do palácio foram abertos pela primeira vez, a visita teatralizada teve como anfitrião o personagem Ruy Barbosa por um ano. No ano seguinte, a personagem Têmis, a deusa grega das leis e dos juramentos, foi escolhida para ser a nova guia da visita.

Muitos de vocês me chamam de Justiça, porque de fato é este o valor que governo, mas deixem que me apresente com meu nome original: chamo-me Têmis e sou a antiga deusa grega das leis e dos juramentos. Para muitos poetas, sou a mãe da Lei, da Paz e da Igualdade. E o que é a Lei, oh, mortais, senão a garantia jurídica de que impere o bom senso entre os homens, para que convivam em paz e igualdade? Recebi-lhes, oh, divinos humanos, sob os altos tetos deste saguão que me faz lembrar o Olimpo, minha casa grega, e diante destas escadarias de mármore, que nos recordam os mais belos edifícios que povoam a magna Grécia. (Folder institucional).

Nos anos consecutivos, os visitantes passaram a ser guiados pela dupla Têmis e Ruy Barbosa, que, juntos apresentaram os tribunais e salões do edifício.

Conforme o *Relatório dos Resultados de 2015*, dentre os grupos recebidos, podemos destacar escolas públicas de diferentes regiões da cidade, grupos de universitários, líderes comunitários do programa “Justiça Cidadã”, diretores das escolas de magistratura e de presidentes dos tribunais de Justiça do Brasil.

Figura 17: Folder “Por dentro do palácio IV”.

Fonte: RIO DE JANEIRO, s.d.

O documento também relata que, nas comemorações do aniversário de quatoros anos do programa, foi lançada uma nova edição com os cicerones Justiniano, o Grande, do Império Romano do Oriente, e a sua amada Teodora.

Figura 18: Folder “Por dentro do palácio IV”.

Fonte: RIO DE JANEIRO, s.d.

“Por Dentro do Palácio” já recebeu, desde 2010, mais de 12.500 visitantes. Em 2015, foram 4.533 pessoas beneficiadas, divididas da seguinte forma:

Quadro 3: Quantificação dos visitantes em 2015.

Visitantes	Quantidade de pessoas
104 agendamentos, sendo 50 grupos escolares e 54 outros grupos	3.046
37 visitas abertas ao público	1.487
Totalizando 141 visitas	4.533

Fonte: RIO DE JANEIRO, s.d.

Ainda segundo o relatório, foi firmada uma parceria entre o CCPJ-RJ e a Secretaria Municipal de Educação da Cidade do Rio de Janeiro (SME-RJ), para o “Projeto Escola e Museu”.

“Projeto Escola e Museu” é um programa desenvolvido pela Secretaria Municipal de Educação da Cidade do Rio de Janeiro (SME-RJ), que tem como objetivo “promover a articulação de saberes por meio do acesso de professores e alunos das “Escolas do Amanhã” – escolas em áreas de vulnerabilidade social – a equipamentos culturais da cidade como atividade articulada ao desenvolvimento do currículo escolar” (RIO DE JANEIRO, s.d.).

De agosto a outubro de 2015, um total de 656 visitantes, entre alunos e professores, de 21 “Escolas do Amanhã”, passou pelo Antigo Palácio da Justiça. Em pesquisa promovida pela SME-RJ, os visitantes participaram do programa de visita teatralizada “Por Dentro do Palácio”, professores e alunos avaliaram os sete²⁷ espaços culturais que integraram o projeto em 2015.

No quesito, “o espaço que melhor recebeu os professores e suas turmas”, o primeiro lugar ficou com a Fundação Eva Klabin (50%), seguido pelo CCPJ-RJ (22,2%) e, em terceiro, pelo Museu de Arte do Rio de Janeiro (16,7%).

No item “o Museu ou Centro Cultural que mais os impressionou”, o Espaço Oi Futura ficou com 24,5%, o CCPJ-RJ com 22,4% e, com 16,3%, o CCBB.

A ação ficou em primeiro lugar como “o espaço cultural que melhor dinamizou suas atividades”, com 44,4% dos votos dos professores, o segundo lugar ficou empatado (11,1%) entre o Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro e o Museu de Arte do Rio, e, em terceiro, a Fundação Eva Klabin.

Analisando os resultados citados, podemos perceber que dois espaços culturais – CCPJ-RJ e CCBB – estão em destaque, instituições que inserem nas atividades educativas visitas teatralizadas e elementos do teatro como forma de diálogo para o público visitante. Os trabalhos das duas instituições fizeram parte da reunião da Rede de Educadores de Museus do Rio de Janeiro – REM/RJ (RIO DE JANEIRO, 2015), que tem como propósito promover encontros sistemáticos entre educadores de museus e outras instituições afins, de modo a compartilhar ideias, refletir sobre práxis profissionais e formar um grupo de estudos na área da educação em museus.

No ano de 2015, as discussões tiveram como pauta a temática “Visita teatralizada: experiências e potências”, no CCPJ-RJ, e, embora não tenhamos obtido

²⁷ Centro Cultural do Banco do Brasil, Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu de Arte do Rio, Espaço Oi Futuro, Fundação Eva Klabin e Centro Cultural do Poder Judiciário do Estado do Rio de Janeiro.

muito material referentes ao evento, sabemos que o mesmo reuniu 20 educadores do estado.

Nesse encontro, a diretora do CCPJ-RJ, Silvia Monte, e a coordenadora geral da Sapoti Projetos Culturais, Daniela Chindler, que desenvolve visitas teatralizadas no CCBB e na Academia Brasileira de Letras, explicaram a concepção e criação das visitas e falaram sobre o trabalho dos setores educativos. “A introdução do teatro nas visitas torna as atividades mais interessantes, mais dinâmicas e humaniza os prédios históricos”, afirmou Silvia Monte. Para a Daniela Chindler, as visitas teatralizadas rompem barreiras e abrem as portas dos prédios históricos ao público²⁸.

3.3. “A brincadeira do boi voador”

A cidade do Rio de Janeiro evidencia as primeiras inserções de teatro em museus, depois de exaustivos levantamentos, seja pelas mídias digitais e/ou impressas e até mesmo visitas *in loco*.

Temos como principais referências o Museu Nacional de Belas-Artes e o Museu do Folclore.

Nessa área de teatro animado é a primeira experiência do Edison Carneiro, apesar deste projeto ter começado em 83, no Museu Nacional de Belas Artes, com a encenação de *Chave da Memória* (BRINCANDO, 1987).

Para o Museu do Folclore, já existia um trabalho desenvolvido pelos idealizadores da equipe teatral, e que já obtinha resultados favoráveis no Museu Nacional de Belas Artes, em 1983.

Montamos este ano três histórias específicas para o Museu de Belas Artes, Folclore e Índio. Desde maio, estamos fazendo apresentações simultâneas, no Museu Nacional de Belas Artes, com *E, então, Dona Conceição* e, no Museu do Folclore, com *A brincadeira do boi voador*. Para o elenco, convidamos, ainda, os atores Vânia Alexandre e Itáercio Rocha (BRINCANDO, 1987).

Conforme entrevista, a proposta era considerada nova, já que almejava integrar o público dentro do contexto do museu por meio de um grupo de atores²⁹ e músicos. A Companhia das Cenas idealizou o projeto “O espaço do museu: uma odisseia no tempo”, com o convite do diretor do Museu Nacional de Belas Artes ao grupo.

A atividade ocorria para grupos de alunos previamente agendados e os mesmos eram recebidos pelo diretor do museu, Tônio Carvalho, nesse caso,

²⁸ Reportagem do Poder Judiciário do Estado do Rio de Janeiro, publicada pela Assessoria de Imprensa. Disponível em: <http://www.tjrj.jus.br/web/guest/home/-/noticias/visualizar/12612>. Acesso em: 29/05/2015.

²⁹ O projeto “O espaço do museu: uma odisseia no tempo” foi elaborado, inicialmente, por Maria Luiza Lacerda, Cristiano Mota, Ronaldo Mota, Tônio Carvalho e Sônia Piccinin, conforme experiência no Museu Nacional de Belas Artes.

caracterizado por um ator. A personagem principal, Dona Conceição, fica sabendo por meio de uma amiga que no museu existe um quadro “que é a cara dela”, resolvendo visitá-lo para conhecer/encontrar o quadro. Assim, ela se integra ao grupo de visitantes, e as cenas apresentadas estavam relacionadas com o conteúdo dos quadros. Um dos exemplos foi o painel de Cícero Dias³⁰, “Eu vi o mundo... Ele começava no Recife”.

Essa participação do visitante pode ser explicada tanto por Meneses (2005) quanto por Castro (1995) no que se refere ao museu fórum, que é a interação entre o público, objeto e museu, rompendo assim o conceito de museu templo (que trabalha com a sacralização e legitimação). Tanto o templo quanto o fórum poderiam ser instrumentos altamente conservadores; por sua vez, a dimensão crítica (o próprio nervo do fórum) era também capaz de desmistificar o templo e contribuir para que ele participasse da transformação da sociedade.

A proposta de interação suscitada pelos quadros em exposição, atores e visitante teve como base os esquetes teatrais.

O esquete é uma cena que apresenta uma situação geralmente cômica, interpretada por um pequeno número de atores sem caracterização aprofundada ou de intriga aos saltos e insistindo nos momentos engraçados e subversivos. O esquete é, sobretudo, o número de atores de teatro ligeiro que interpretam uma personagem ou uma cena com base em um texto humorístico e satírico, no *music hall*, no cabaré, na televisão ou no café teatro. Seu princípio motor é a sátira, às vezes literário (paródia de um texto conhecido ou de uma pessoa famosa), às vezes grotesco e burlesco (no cinema ou na televisão), da vida contemporânea (PAVIS, 1999, p.14).

Outro recuso utilizado pelos atores foi a reprodução das obras de arte no circuito expositivo, ou, ainda, atores/caracterizados que caminhavam pelo mesmo, conforme as referências dos quadros impressionistas.

O *Jornal do Brasil*, no *Caderno B*, em 06/06/1987, trouxe a coluna “Crianças, o museu está vivo”, da jornalista Eliana Yunes, que, desde 1986, começou a incluir, entre sugestões, a programação de museus. Nela, foi apresentado o Museu do Folclore Édison Carneiro, na cidade do Rio de Janeiro. Conforme a coluna, a instituição solicitou a um grupo de atores e músicos ligados ao Teatro Feliz Meu Bem uma proposta de visita, que resultou em *A brincadeira do boi voador*, por Sônia Piccinin, Tônio Carvalho, Ronaldo Mata, Cristiano Mendes e Vânia Alexandre. Desse modo, foi criado um passeio musical pelo acervo, que serviu de guia para um

³⁰ Cícero dos Santos Dias (Escada/PE, 1907 – Paris/França, 2003). Pintor, gravador, desenhista, ilustrador, cenógrafo e professor. O painel “Eu vi o mundo... Ele começava no Recife” é exposto em 1931, no Salão Revolucionário, do qual participam artistas de vanguarda. A obra apresenta uma série de pequenas cenas, nas quais retoma o universo presente nas aquarelas. O painel causa impacto pelo porte e pela concepção, impregnada de forças misteriosas do inconsciente e é a obra mais destacada do artista, antes de sua viagem à França (CÍCERO, 2016).

improviso dramatizado em que a cultura popular segue como centro de interesse do espetáculo.

A proposta é inteiramente revolucionária e tocante: não há como fugir às emoções criadas pelo enredo, que se desenvolve passando pelo inesperado das situações criadas pelas crianças. O bom humor, a descontração e o despojamento da condição popular mesclam personagens e visitantes, num roteiro de experiências e manifestações de vida que a arte oriunda de camadas simples da população registrou com perspicácia. (...) A dança da cavalhada em sombras projetadas na parede, o cruzamento das bandeiras, a velha Fiá e seu tear, os ritos de passagem dramatizados, os arranjos e sonhos de gente sertaneja, guiados pelo mistério do bumba meu boi desaparecido, mostram o museu vivo, em que o cotidiano das gentes está flagrado (YUNES, 1987).

O espetáculo *A brincadeira do boi voador* já trazia questionamentos importantes: “como fazer para tornar a visita a um museu uma atividade dinâmica e proveitosa, além de divertida? Como formar um novo público para os museus?” (BRASIL, 1988, p. 12).

Figura 19: As crianças e os espetáculos: integração total.

Fonte: BRASIL, 1988.

A brincadeira do boi voador foi o resultado prático dessa iniciativa, idealizada em 1987, conforme entrevista ao jornal³¹. O “projeto consiste em dinamizar as visitas aos museus, fazendo com que as crianças possam acompanhar as exposições participando delas, através de brincadeiras, músicas e história” (BRASIL, 1988, p. 12). A proposta teve como alvo crianças de 6 a 13 anos, tendo como base o roteiro “Auto do boi”. *A brincadeira do boi voador* teve como preocupação central:

³¹ Na época, o grupo se denominava Teatro Feliz Meu Bem. Sua primeira experiência de visita animada se deu no Museu Nacional de Belas-Artes, com o espetáculo “Museu Animado”.

Comprometer o visitante com um mergulho sensível e poético no imaginário popular, vivendo o resgate de sua memória de forma ativa, pois a manifestação popular e folclórica esta pulsando e só é objeto de museu se a considerarmos dentro de uma perspectiva contemporânea e participante! (BRASIL, 1988, p. 12).

Metodologicamente, a atividade/ação consistiu em chamar as crianças na calçada em frente ao portão do museu. Conforme a matéria, o grupo de crianças era surpreendido pelo Zé Burrinha, que, junto da velha Fiá, do Lambe-Lambe e de outros personagens, procura pelo boi que voou.

Era mais ou menos assim: O boi dependurado numa vara de pescar “voava” sobre a cabeça das pessoas. Aí começava uma cantoria de chamar o boi, pedindo pra ele descer. Vem cá meu boi formoso, vem cá meu boi maravilhoso, vem cá meu boi dengoso, vem cá meu boi orgulhoso, vem cá meu boi tihoso, vem cá seu boi lerdoso... os adjetivos iam se transformando em coisa ruim até o Zé perder a paciência e xingar o boi. Resultado: adeus boi. Pois é. Pois era. Aí não tinha outro jeito senão procurar o boi dentro do Museu (MOTTA, s.d.).

Também nessa proposta de apresentação, tínhamos a dona Maria da Luz, personagem que nem as professoras nem os alunos das escolas sabiam que fazia parte da apresentação. Para eles, era uma pessoa comum, que resolver seguir a visita. Conforme entrevista com a equipe do museu, as professoras ficavam inquietas vendo aquela mulher baixinha, falando alto, cheia de intimidades com um sujeito enfiado numa burrinha, se preparando para entrar junto com a turma da escola no Museu de Folclore. Somente depois é que descobriam que ela fazia parte da brincadeira.

No Museu

Lá dentro começava com um parto. É que tinha uma peça de barro que era um parto e a gente não podia perder essa oportunidade. A criança nascia, chorava. Fulgêncio, era esse o nome dele, tinha nascido. Um cantador cantava a história, desde bebê até a sua morte. A cena era de uma outra peça do acervo do Museu: a escada da vida. Contava passagens da vida do falecido.

Mas Maria da Luz, fogosa e buliçosa como só, puxava uma cantiga para espantar a morte. O refrão dizia a que vinha: “o que eu gosto mesmo, seu menino, é de uma brincadeira”. Em seguida aparecia um palhaço de folia, dizendo que o cortejo só continuaria se cruzassem bandeira (MOTTA, s.d.).

As crianças, junto com os personagens, conheciam o casarão do século XIX que abriga o acervo de peças do folclore brasileiro. A ação foi destinada às escolas públicas e privadas de primeiro grau e patrocinada pelas Indústrias Reunidas São Jorge S/A, além de ter recebido o apoio, entre outros, do Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen), da Secretaria de Ciência e Cultura do Estado, da Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro (Funarj) e da Secretária de Cultura do Município.

Os atores animam o público à visita, convidando-o a entrar e, a seguir, se transformam em personagens: o Zé da Burra, que sai à procura do boi que sumiu, um cantador, um personagem de Folia de Reis, uma tecelã Velha Fiá, entre outros que vão surgindo durante o percurso dentro do Museu. Por fim, o público, ao sair, encontra o boi. (...) Tudo é feito numa linguagem fácil, para permitir que a criança entenda o que está vendo. “Estamos fazendo as apresentações de forma lúdica e criativa”, explicam os atores, “de acordo com a proposta do Museu, mostrando detalhes das peças e sua origem, de maneira não cansativa e fugindo ao padrão sala de aula” (BRASIL, 1988, p. 12-13).

É necessário lembrar que o simples fato de expor já é uma forma de intermediação e encenação. A inserção das crianças na proposta de apresentação refletiu em um diálogo bastante lúdico e informativo entre museu, exposição e escola.

A coordenadora do Museu do Folclore, Cláudia Ferreira, contou que as primeiras crianças a participarem da visita animada foram do Lar Fabiano de Cristo e as da Escola Municipal Vital Brasil. E o contato delas com o grupo de teatro e o museu foi positivo: “As crianças se emocionam, se encantam com as representações e se interessam realmente por tudo o que está em exposição no museu”, disse (TEATRO, 1987).

Outro dado obtido durante a pesquisa neste jornal foi:

Um dos diretores do espetáculo, Tônio Carvalho, disse que está realizando trabalho semelhante no Museu Nacional de Belas Artes, toda terça-feira, às 10h30 e 14h30: “Cada espetáculo é realizado de acordo com o que expõem os museus. A *brincadeira do boi voador* é especial para ilustrar o folclore”. Tônio pretende levar o projeto a outros museus (TEATRO, 1987).

O Museu do Folclore, por meio de *A brincadeira do boi voador*, ofertava uma visita ao museu, criando novas plateias e um novo conceito de espaço.

Durante muito tempo – explica Lúcia Yunes, da Unidade de Difusão Cultural do Museu do Folclore –, a maior dificuldade dos museólogos era motivar principalmente as crianças a virem aos museus. Na verdade, para muitos, este espaço dá ideia de intocável, estático. Nós e os educadores tentamos modificar este conceito e, há algum tempo, são muitas as atividades artísticas/culturais que vêm sendo desenvolvidas nos museus. *A brincadeira do boi voador* é um espetáculo cênico que se mistura à própria ambientação do museu. As personagens conduzem a plateia ao entendimento do que é exposto. Para Cristiano Mota, um dos integrantes do grupo, a importância do trabalho está no fato de ele ser feito em cima do conteúdo do acervo. “Usamos como elementos da história as próprias peças do museu” (BRINCANDO, 1987).

Segundo os jornais, o trabalho, além do público escolar, chegou a ser visto pelo público em geral. Ressalta-se que eram destinadas 23 vagas para crianças na ação, que durava uma hora. Conforme as visitas ocorriam, foi perceptível que a mesma chamava a atenção do público adulto e ganhava repercussão na cidade, chegando a quatro apresentações semanais. Nesse momento, se reafirmou que essa proposta era experimental. “Entendemos que era um projeto experimental que não iria durar para sempre, tanto para o grupo quanto para o museu”. Para o museu, era a oportunidade de compreender como se estabelece a reação com diferentes públicos.

Nesse caso, abrangeram a turma de alfabetização de adultos, ganhando uma valorização não só para criança.

Já para o grupo de teatro, a ideia era itinerar por outros museus. Como vem sendo apontado, teríamos assim o Museu Nacional de Belas-Artes, o Museu do Folclore e já se suscitava a possibilidade de inserção no Museu do Índio. Cada um respeitando as narrativas expositivas e objetivos institucionais.

Para o Museu do Folclore, o processo de criação da visita alimentou-se diretamente das especificidade do acervo museológico. O diálogo entre museu e teatro possibilitou uma série de questionamento durante a abordagem.

Como a equipe teatral “lê” o museu no primeiro contato com o acervo?
Como a Companhia volta a “ler” a exposição permanente, após discussão conceitual com a equipe técnica do Museu?
Como atores percebem o relacionamento do público-alvo com o acervo?
Como esse público “lê” a exposição? Como se comporta nesse espaço? Em que medida se identifica com ele? Como se dá a relação entre os que passam na rua do museu? (MUSEU, 1988).

Essas e outras indagações levantadas pela equipe teatral foram “alimentando” a concepção de “A brincadeira do boi voador”. Ainda segundo o documento, a linguagem teatral ia se apropriando do museu e elaborando propostas cênicas, que, por sua vez, eram discutidas conceitualmente pela equipe do museu (pesquisadores, documentalistas, conservadores, difusão etc.). A repercussão ocorreu por meio da revitalização das discussões internas, problematizando a dimensão do papel fundamental do museu de transmitir conhecimento.

Na entrevista com essa equipe, pudemos perceber a dimensão que a atividade alcançou ao ganhar o Prêmio Mambembe de Teatro³².

1987 – Prêmio Mambembe
Grupo, Movimento ou Personalidade
Indicados:
Maneco Quinderé (pelo conjunto de trabalhos),
Teatro Feliz-Meu-Bem (pelo trabalho realizado em museus),
Carlos Wilson (pela continuidade no trabalho com e para adolescentes)
Vencedor: Teatro Feliz-Meu-Bem (Fonte: Site do Centro Brasileiro Teatro para a Infância e Juventude)

Durante a entrevista com os participantes da atividade, percebe-se que a equipe não vislumbrava a ação como teatro, pois era vista como algo misto, uma vez

³² Em maio de 1977, foi criado o Prêmio MEC – Troféu Mambembe, que, inicialmente, visava contemplar nove categorias: autor, diretor, ator, atriz, figurinista, cenógrafo, produtor e categoria especial referente a espetáculos das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Em 1978, foram acrescidas as categorias de revelação e de grupo, movimento ou personalidade, passando 11. Contudo, no Governo Collor (1990), juntamente com o desmonte dos órgãos culturais, os prêmios foram extintos. Uma nova mudança ocorreu em 1993 com a criação do Ministério da Cultura, a premiação voltou, chamando-se Prêmio MinC – Troféu Mambembe, agora sob a administração da Fundação Nacional das Artes – Funarte (Fonte: CENTRO BRASILEIRO DE TEATRO PARA A INFÂNCIA E JUVENTUDE).

que “não existia texto, e sim pré-texto, que servia para improviso em diálogos com os objetos museológicos”.

Ao ser questionada sobre o alcance do trabalho, a resposta foi: “aqui todos estavam envolvidos, da direção até a conservação, passando por antropólogos, museólogos, educadores. Todos participaram”.

Os desafios foram muitos, o espaço expositivo era pequeno, os objetos estavam um ao lado do outro e, em sua maioria, não possuíam vitrine de proteção. Foram colocadas em questão a conservação e preservação das peças expostas, uma vez que estavam trabalhando com um grupo de crianças e atores dentro da exposição e poderia ocorrer algum dano às mesmas. Os objetos museológicos passaram a ser objetos de cena, como a peça “Roda Viva”, de Geraldo Teles de Oliveira (GTO), com diâmetro de 76 centímetros, esculpida em madeira, que faz parte da cena em que o boi aparece.

Figura 20 – “Roda viva”, de Geraldo Teles de Oliveira (GTO)

Fonte: BISILLIAT; SOARES, 2005, p.99.

A problemática seria causar algum dano à peça de madeira, devido ao fluxo de pessoas dentro do circuito expositivo. Foram designados quatro técnicos do museu para supervisionar a visita, sendo dois educadores e dois conservadores/documentalistas, caso algo ocorresse com o acervo. A preocupação de acidentes pode ser justificada pela limitação do espaço, as peças não possuem proteção, como cúpulas e/ou vitrines, e por ocorrer a apresentação em diferentes pontos do circuito expositivo, tendo atores e criança na proposta teatral na exposição. No decorrer das apresentações, e, felizmente, por nunca ter ocorrido nenhum acidente, o número foi reduzindo até chegar a dois técnicos.

Fora a problemática da conservação do acervo, outro desafio apontado foi o de desconstrução da visita guiada para uma proposta de encenação, que potencializou novas dinâmica e narrativa para o espaço expositivo.

Este trabalho, hoje com quase três anos, já atendeu mais de 2.500 crianças das redes pública e privada de ensino. Durante todo esse período, o projeto tem sido alvo de uma avaliação permanente. Inúmeras questões vêm sendo suscitadas. Depoimentos de professores nos fornecem alguns indicadores que ajudam a acompanhar todo o processo.

“Depois da visita, tive que refazer meu planejamento”, afirmou uma professora em reunião. Segundo seu relato, a partir do que viriam, ela e as crianças perceberam que não havia mais sentido em regionalizar o estudo de folclore, porque perceberam que as mesmas manifestações populares ocorrem das formas mais diversas nos diferentes estados do país (YUNES; PICCININ).

Conforme passagem acima, podemos perceber que a instituição teve uma preocupação recíproca de avaliação entre os conteúdos didáticos escolares e o conteúdo proposto pela narrativa da exposição, ampliando as discussões no campo de ensino. A ação também evidencia um caminho na fusão das duas linguagens, museu e teatro.

Ainda, conforme documento interno do museu, temos a afirmação de uma professora, “toda relação da criança com o conhecimento tem que ser uma relação de prazer”, que nos remete a Scheiner (2003), em que parte da informação é transformada pela emoção, podendo, então, ser vivenciada, e que recoloca uma grande questão para os museus, o seu papel enquanto espaço de guarda e a dificuldade de torná-lo acessível aos seus visitantes.

“A brincadeira do boi voador” foi finalizada em 1990, por causa do *impeachment* do presidente Fernando Collor de Melo, época em que o Brasil passou por uma crise política, e a verba para a cultural foi reduzida significativamente.

Conforme relatado, o projeto de visita iniciou com verba do próprio museu e, posteriormente, foi conquistando apoio e patrocínio para seu aperfeiçoamento. Podemos perceber essa preocupação ao analisar os documentos internos em que são

evidenciados os aspectos orçamentários quanto à atividade iniciou, nesse caso, gastos para montagem e apresentações. Todavia, com o contexto político da época, o museu sofreu redução da própria verba destinada, e, além disso, os patrocinadores conquistados tiveram que suprimir as verbas para projetos culturais.

4. Considerações finais

A Museologia é uma ciência nova e em formação, fazendo parte das ciências humanas e sociais. Tendo como base o fato museal, proposto por Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, a relação profunda entre homem e objeto, devemos considerar a “percepção”, via emoção e razão, que desencadeia o envolvimento pela memória, sistematização das ideias e das imagens e suas relações.

O “homem” passa a ser considerado em si mesmo, sendo necessário estudá-lo igualmente em suas relações com os outros grupos humanos. Na verdade, o homem toma, agora, consciência do objeto enquanto parte do mundo natural e o transforma em imagem, ideia-conceito, o que significa que ele o incorpora ao mundo intelectual, internalizando-o.

A interdisciplinaridade deve ser o método de pesquisa e de ação da Museologia; portanto, o trabalho nos museus, cursos de formação de museólogos e funcionários de museus deve ser constante, considerando o necessário diálogo e trocas entre as áreas de conhecimento.

Sabe-se que é premissa básica das instituições museais realizar ações voltadas para a preservação, a investigação e a comunicação dos bens culturais. Em sentido amplo, o ato de preservar inclui a coleta, aquisição, o acondicionamento e a conservação desses bens; a missão de comunicar se realiza por meio das exposições, publicações, projetos educativos e culturais; e o exercício de investigar permeia todas as atividades de um museu, fundamentando-as cientificamente, pelos estudos das coleções ou do museu como instituição e constituição.

Este trabalho traz à tona os meandros no que diz respeito ao projeto das instituições e exposições, em diálogo com os elementos teatrais, em que o espaço e os objetos e seu conteúdo são fatores fundamentais para a comunicação ao público. E as atividades ofertadas pelos setores educativos possibilitam uma mediação entre público e exposição.

Conforme os objetivos desta dissertação, podemos perceber como teoria e prática coadunam no campo da museologia e do teatro. Isso se manifesta, fora do

Brasil, por meio da interpretação do patrimônio, em que, nas denominações, já está problematizada uma metodologia dialógica entre público e patrimônio. E, no Brasil, as propostas metodológicas são realizadas a partir das demandas dos próprios museus e centros culturais em busca de aproximações mais intensas com os públicos.

A não utilização da denominação “visita animada” deve ser levada em consideração. As visitas devem e tem por obrigação serem “animadas”, ampliando as narrativas das instituições e servindo, até mesmo, de desconstrução dos discursos impostos didaticamente.

No Brasil, ainda não encontramos esse grau de discussões. Precisamos evidenciar esse tipo de ação e compreender melhor como ocorre didática e metodologicamente a inserção do teatro nas atividades culturais. A pesquisa e visita *in loco* mostram essa preocupação, haja vista que estamos evidenciando um *boom* de instituições inserindo o teatro nas atividades educativas.

Embora, durante o contato com as diversas instituições, referente à suas ações, algumas não davam grande atenção para a atividade ofertada, reduzindo-a a “teatrinho” e/ou “algo lúdico”, isso não deveria ocorrer, pois, como comenta Marandino (2008), é didático todo teatro que visa instruir seu público, convidando o a refletir sobre um problema, a entender uma situação ou a adotar uma certa atitude moral ou política. Há uma busca de novos caminhos estratégicos para a comunicação em museus, mas a insegurança ainda denota grandes dificuldades de enfrentamento da questão.

A experiência museológica deve ser dialógica entre público e museu, já que não se constitui de um espaço neutro, como às vezes pode parecer à primeira vista. Retomando Scheiner (2012), toda exposição é a recriação de uma parcela de mundo, mas é também um espaço metafórico intencionalmente articulado e, como tal, é capaz de produzir um discurso especialíssimo, que configura a sua identidade e que a transforma num objeto perceptual específico. E, acredito ainda, que a inserção das atividades teatrais, quais sejam suas diferentes denominações, podem evidenciar a parcela do mundo e, até mesmo, do público que esse museu trabalha. Segundo a própria Scheiner (2012), 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.

Buscamos também entender, com base na interpretação do patrimônio, o alicerce para as ações voltadas ao patrimônio no caso específico dos museus. A interpretação está baseada na informação. Para poder elaborar a mensagem interpretativa, temos que buscar informações em diferentes fontes e contrastá-las,

fazendo uma seleção. A ideia é que a interpretação não esgote a informação, mas estruture o que quer contar e como vai contar conforme a relação público e intérprete.

Podemos perceber que existem estudos, como foi apresentado no segundo capítulo, que trazem à tona a preocupação de como atrair o público que não é cativo do museu, e, para isso, as discussões são amplas e os recursos propostos (visita guiada, materiais gráficos, difusão pelo próprio público visitante etc.) são bastante válidos. Traçar o elo, ou melhor, as reciprocidades que dialogam com o museu via teatro parece bastante oportuno, uma vez que temos inúmeras atividades inseridas nos programas de difusão dessas instituições que merecem um melhor aprofundamento/estudo.

A educação em museus implica processos específicos. Outro elemento também importante diz respeito à linguagem, à forma com que textos, imagens e objetos são apresentados nas exposições. O tempo no museu é essencial para as estratégias de comunicação, já que devemos levar em conta que a visita poderá ser a única na vida do indivíduo/grupo. Dessa forma, o tempo gasto em frente a um aparato, painel ou objeto em uma exposição é determinado tanto pela concepção da mesma quanto pelo trabalho do mediador, e/ou da visita teatralizada como mediação.

O espaço físico também determina a forma com que a visita é realizada. Como se trata, em geral, de um trajeto aberto, o visitante deve ser cativado pela exposição durante seu trajeto, e não esta deve ser compreendida como uma sucessão de temas independentes; sua apropriação implica na forma com que é pensado o próximo módulo expositivo, despertando no visitante a “curiosidade” para continuar a visita.

Conforme os objetivos deste trabalho, conseguimos expandir, no meio museológico, as discussões para inserção do público nas exposições, nesse caso, utilizando apresentações teatrais como forma de tornar a visita mais atrativa e participativa. Em contrapartida, as instituições não possuem uma avaliação da absorção das atividades ofertadas, ficando somente no campo das percepções dos envolvidos na ação.

A educação torna-se, então, uma das funções centrais dos museus. Por isso, trabalhamos com o conceito de curadoria como um ciclo de ações, relativas às atividades desenvolvidas em torno do acervo, proposto por Meneses, que vai da formação e desenvolvimento de coleções, pesquisa, documentação, conservação física das coleções, o que implica soluções pertinentes de acondicionamento e eventuais medidas de manutenção e restauração; comunicação e informação, que deve abranger, de forma mais aberta possível, todos os tipos de acesso, apresentação e circulação do patrimônio constituído e dos conhecimentos produzidos.

O uso simultâneo de diferentes linguagens e recursos, característico da linguagem teatral, possibilita reproduzir informações em diferentes ambientes e circunstâncias. Portanto, a ação “A brincadeira do boi voador” evidenciou a inserção dos recursos teatrais no espaço museu, e o sucesso do espetáculo, iniciado nos anos 1980, proporcionou uma desconstrução na forma de atender e receber o público, colocando-o como protagonista da encenação, por meio de jogo/brincadeiras, músicas e história promovidos pela visita teatralizada.

Os profissionais envolvidos na visita do Museu de Belas-Artes e do Museu do Folclore eram renomados e atuantes no campo teatral³³, atores, diretores e produtores, incluindo atrizes de teatro de revista, conforme entrevista.

A indicação do grupo Teatro Feliz Meu Bem para o Prêmio Mambembe de Teatro evidenciou o alcance da oferta educativa proposta pelas instituições. Embora necessite um maior estudo, por meio de entrevista com os profissionais que atuaram no trabalho, esta dissertação deixa registrada como a interdisciplinaridade para essa ação foi de grande importância, mesmo com os desafios e problemáticas evidenciadas ao conceber a ação nos anos 1980 no campo pedagógico museológico, em busca de novos pensamentos, formas e recursos de estabelecer uma relação dialógica entre público, museu e acervo.

O jogo teatral pode incentivar a transformação na aprendizagem, tornando os jogadores capazes de construir situações, objetos ou conceitos difíceis de serem trabalhados em palavras. Acreditamos que o jogo pode propor um problema que precisa de objetos, coisas ou pessoas que não estão na sala, e, para que os jogadores cheguem à resolução do problema proposto, devem agir criativamente e os construir imaginariamente, e não só devem construir como também devem interagir com eles. A pedagogia do teatro provoca, por meio de sua prática, o estímulo ao ato produtivo, além de elaborar, de forma reflexiva, conhecimentos em torno da vida social e suas relevâncias.

Deve-se notar que o presente trabalho tem como motivação indicar e sinalizar uma nova proposta pedagógica para os museus e ambientes culturais; porém, não pretende se configurar como um detalhado manual explicativo para a aplicação de tal proposta, mas sim trazer à tona as vivências e embasamentos teóricos que fomentam essas ações e fazem delas uma atividades diferenciadas para os museus.

Durante as pesquisas e visitas *in loco* em território brasileiro, conseguimos evidenciar, ou melhor, esboçar duas tipologias de visita teatralizada: a primeira, que

³³ Ronaldo Mota Mendes é compositor, cantor, ator, diretor e produtor musical. Toni Carvalho é dramaturgo, diretor teatral e autor de literatura para jovens, além de ter dirigido a Oficina de Atores da Rede Globo.

podemos denominar “mimese”, trabalha com a representação direta do real, como a visita “No tempo de Benjamin”, do Museu Casa de Benjamin Constant, e as ações das quatro unidades do CCBB; a segunda é a performance, forma de arte que combina elementos do teatro, das artes visuais e da música voltada para o jogo teatral, como o “Auto do boi”, juntamente com as atividades ofertadas pelo Museu Casa Pontal. Ainda avaliando os resultados dos museus, podemos destacar três tipos de personagens: histórico, anônimo e fictício. E, assim, temos dois perfis de público que participa das visitas teatralizadas, os que se enquadram na proposta do jogo teatral e os que são meros espectadores da ação.

Em síntese, temos muito que fazer nos museus no que se refere ao trato e consideração ao público. Por outro lado, temos que avançar nos estudos museológicos inserindo o público na pauta de investigação. Para tanto, além do trabalho interdisciplinar, reafirmamos, seria interessante estabelecer uma análise acerca da metodologia aplicada nas visitas teatralizadas e/ou uma avaliação de ação pelo olhar do público para servir de base para futuros desdobramentos da prática em outras instituições museais.

De acordo com *Conceitos-chave da educação em museus* (2014), dois dos grandes desafios da educação museal são, justamente, responder à expectativa de uma variedade tão grande de público e como atrair novos visitantes, sendo necessária uma adequação dos meios (discursos, recursos, métodos etc.) utilizados nos processos educativos para possibilitar a acessibilidade cognitiva e atitudinal na construção de conhecimentos (cognitivos, afetivos, sensíveis, críticos, desenvolvimento de habilidades etc.) a partir dos objetos e patrimônio preservados e/ou expostos pelo museu.

A inserção do teatro no museu, via visita teatralizada, evidencia um diálogo latente que os museus precisam colocar em pauta. É fundamental que os que atuem na área, independentemente da nomenclatura/denominação que recebam, tenham formação universitária, sejam profissionais (ou seja, contratados) e tenham sólida formação e prática na área de especificidade do museu e no campo pedagógico. Digo isso, pois, como evidenciado, fora do Brasil, não podemos cair no “caricato” e torná-la uma atividade extremamente cômica esvaziando as múltiplas narrativas que os espaços culturais possibilitam.

Vale lembrar Meneses (2005), que afirma que os objetos, enquanto materiais históricos, são fontes excepcionais para se entender a sociedade que os produz ou reproduz, uma vez que operaram com problemas históricos, evidenciando problemáticas que dizem respeito à dinâmica na vida das sociedades. Desse modo,

são documentos, suportes de informação, podendo qualquer objeto funcionar como tal e se definir em relação a uma terceira pessoa, externo ao seu contexto original.

O potencial do teatro é algo vivido pelas instituições, em suas múltiplas abordagem, como evidenciado, nos diferentes contextos expositivos e/ou nas ações culturais ofertadas aos diferentes públicos. A experiência museológica deve ser dialógica entre público e museu, já que não se constitui de um espaço neutro, como às vezes pode parecer à primeira vista. Para tanto, podemos perceber que existe uma preocupação dos museus no que diz respeito à fruição do conteúdo. Como afirma Grinspum (2000), são diversas as ações ou práticas educativas que podem ser desenvolvidas em um museu, as quais se traduzem em formas de mediação, que possibilitarão a interpretação de bens culturais.

5. Referências bibliográficas

ABREU, Bebel. **Expografia brasileira contemporânea**: Rio São Francisco navegado por Ronaldo Fraga. 2014. 188 f. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

ANTUNES & RODRIGUES. Cultura, Arte e Contação de histórias. In: **SEE/GO. Contação de histórias**: uma metodologia de incentivo à leitura. RODRIGUES, Edvânia Braz Teixeira; ANTUNES, Silmara Ferreira (orgs.). Goiânia: SEE/GO, 2007.

BISILLIAT, Maureen; SOARES, Renato. **Museu de Folclore Edison Carneiro**: sondagem na alma do povo. Editora: Empresa das Artes. 2005

BOAL, A. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

BRASIL. Justiça Federal. Tribunal Regional Federal da 2ª Região. Centro Cultural Justiça Federal. **15 anos**. *Folder*. Jun. 2016.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. SPHAN/Fundação Nacional Pró-Memória. Boletim 44. **Espetáculo**: o boi voador apresentado no Museu do Folclore tem como base o Auto do boi. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, nov./dez. 1988, p. 12-13.

BRINCANDO de folclore. **UH Revista**. 06 jun. 1987. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=tematico&pagfis=47029&pesq>>. Acesso em: 03 mar. 2016.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Museological action's mainfields**. Sociomuseology. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2007, p. 145-151.

BURGOS, et al. *100% patrimonio: la teatralidad como herramienta de comunicación*. In: **Revista Digital Cultura em Rede**, año 1, vol. I, p. 13-24, dic. 2013.

BURGOS, Silvia; et al.. *Una noche en el museo. Visitas teatrales en el Museo de Antropología: acerca de patrimonios y discursos*. In: **V Jornadas de encuentro interdisciplinario. Las ciencias sociales y humanas en Córdoba**. Facultad de Filosofía y Humanidades – UNC. Actas. Argentina: 2007.

CASTRO, Ana Lúcia Siaineis de. **O museu: do sagrado ao segredo**. Uma abordagem sobre informação museológica e comunicação. 2005 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Informação). Escola de comunicação – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 1995, p. 12-18.

CENTRO BRASILEIRO DE TEATRO PARA A INFÂNCIA E JUVENTUDE. Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude. **1987 – Prêmio Mambembe**. Disponível em: <<http://cbtij.org.br/1987-premio-mambembe/>>. Acesso em: 18 mar. 2016.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. CCB B Educativo. **Visitas teatralizadas**. Disponível em: <<http://www.ccbbeducativo.com.br/autismo/>>. Acesso em: 25 mar. 2016.

CICERO Dias. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. Verbetes de enciclopédia. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1787/cicero-dias>>. Acesso em: 21 set. 2016.

COSTA, Robson Xavier da. Expografia moderna e contemporânea: diálogos entre arte e arquitetura. In: ASENSIO, Mikel; et al. (eds.). *Museos y Arquitectura. Series de investigación iberoamericana de Museología*. 2012. Año 3. Volumen 8. p. 67-68. Disponível em: <<http://www.uam.es/mikel.asensio>>. Acesso em: 17 nov. 2015.

CRAVIDÃO, Fernanda; SANTOS, Norberto. **Turismo e cultura: destinos e competitividade**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

CURY, M. X. Análise de exposições antropológicas: subsídios para uma crítica. In: **Anais do XIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciências da Informação: A informação na sociedade em rede para a inovação e o desenvolvimento humano**. Rio de Janeiro: Ancib, 2012, v. 1, p. 1-20.

_____. **Comunicação museológica: uma perspectiva teórica e metodológica de recepção**. 2005. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

_____. Comunicação museológica em museu universitário: pesquisa e aplicação no MAE/USP. In: **Revista CPC (USP)**. 2007, vol. 3, p. 69-90.

_____. **Exposição, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. Museologia, comunicação museológica e narrativa indígena: a experiência do Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre. In: **Museologia & Interdisciplinaridade**. n. 1, 2012, p. 49-76. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/museologia/article/view/6842/5514>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

_____. Museologia, novas tendências. In: MAST Colloquia – Vol. 11. **Museu e Museologia**: interfaces e perspectivas. Museu de Astronomia e Ciências Afins – MCT. Rio de Janeiro, 2009, p. 25-41.

_____. Novas perspectivas para a comunicação museológica e os desafios da pesquisa de recepção em museus. In: **Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola**. Universidade do Porto. Porto: 2009, vol. 1, p. 269-279. 1.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. **A pedagogia do teatro**: provocações e dialogismos. São Paulo: Mandacaru, 2006.

DESVALÉES, André; MAIRESSE, François (eds.). **Conceitos-chave de Museologia**. Trad. de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

ENNES, Elisa Guimarães. **Espaço construído**: o museu e suas exposições. 2008. 195 f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-graduação, Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2004.

GRINSPUM, Denise. **Educação para o patrimônio**: museu de arte e escola. Responsabilidade compartilhada na formação de públicos. 2000. 157 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Conceito de cultura e sua interrelação com o patrimônio cultural e a preservação. **Cadernos museológicos**. N. 3. Rio de Janeiro: IBPC, 1990, p. 7-12.

_____. Conceito de cultura e sua interrelação com o patrimônio cultural e a preservação. In: BRUNO, Maria Cristina de Oliveira (coord.). **Textos e contextos de uma trajetória profissional**. Vol. 1. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado da Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HAM, Sam H.; MORALES, Jorge Miranda. *¿A qué interpretación nos referimos?* In: **Boletín de interpretación**. N 19, p. 4-7, sep. 2008.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras; GRUNBERG, Evelina; MONTEIRO, Adriane Queiroz. **Guia básico de educação patrimonial**. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Museu Imperial, 1999. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8132.pdf>>. Acesso em: 26 oct. 2015.

IBRAM. Instituto Brasileiro de Museus. Portal do Instituto Brasileiro de Museus. **Museus Ibram**. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/os-museus/museus-ibram/>. Acesso em: 12 out. 2015.

IPEAFRO. Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros. Ações. **Exposição CCJF (2011)**. Disponível em: <<http://ipeafro.org.br/acoes/exposicoes/exposicao-ccjf-2011/>>. Acesso em: 05 abr. 2016.

KOUDELA, Ingrid Dormien; ALMEIDA JUNIOR, José Simões de. **Léxico de pedagogia do teatro**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva; SP Escola de Teatro, 2015.

LACERDA, Raquel Pancotti Brum. **Raque Brum Produções**. 2012. Entrevista concedida a Gustavo Nascimento Paes, São Paulo, 22 maio 2012.

LIMA, Anny Christina da Silva. **Preservação pela comunicação**: a relação entre a exposição e a ação educativa. 2002. 167 p. Monografia (Especialização em Museologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo.

LLORET, Malena. *Primeras visitas teatralizadas al público de Tapis y Talaies*. In: **Vilamuseu**, 16 jul. 2012. Disponível em: <<http://www.vilamuseu.es/blog/2012/07/primeras-visitas-teatralizadas-al-publico-de-tapis-y-talaies/>>. Acesso em: 10 maio 2014.

MARANDINO, Martha. **Educação em museus**: a mediação em foco. São Paulo/SP: Genf/Feusp, 2008.

MELERO, Milagrosa Jiménez; et al. *Exposición Los naufragios de Trafalgar: aprendizaje con visitas teatralizadas*. In: **Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico**. nº. 61, 2007. p. 52-63. Disponível em: <http://www.iaph.es/export/sites/default/galerias/arqueologia-subacuatica/documentos/xPDF-39x_Exposicixn_Trafalgar-Visitas.pdf>. Acesso em: jun. 2016.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. A exposição museológica e o conhecimento histórico. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (orgs.). **Museus**: dos gabinetes de curiosidade à museologia moderna. Belo Horizonte/MG: Argumentum; Brasília/DF: CNPq, 2005. p. 15-84.

_____. A pesquisa no museu como produção de conhecimento original. In: **Anais do IV Seminário sobre Museus-Casas**. Pesquisa e Documentação. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002.

_____. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. In: **Anais do Museu Paulista**, Nova Série, v. 2, p. 9-42, jan./dez. 1994.

_____. O arqueólogo se debruça sobre o papel dos museus na sociedade contemporânea. In: **Revista E**, n. 164, 2011.

MIRANDA, J. M.; et al. **La interpretación del patrimonio en la Argentina: estrategias para conservar y comunicar bienes naturales y culturales**. 1ª ed. Buenos Aires: Administración de Parques Nacionales, 2007.

MORALES, Jorge. **Guía práctica para la interpretación del patrimonio: el arte de acercar el legado natural y cultural al público visitante**. Consejería de Cultura (Junta de Andalucía) y TRAGSA. 2ª ed. 2001.

MOREIRA, Leonardo Maciel. **O teatro em museus e centros de ciências**: uma leitura na perspectiva da alfabetização científica. 2013. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-04112013-114701/>>. Acesso em: 11 jun. 2016.

MOTTA, Cristiano. **A brincadeira do boi voador**. Lembrando. Documento Interno do Museu do Folclore Edson Carneiro. S.d.

MUÑOZ, Francisco Javier Benítez. *Reflexiones en torno a la animación del patrimonio*. In: **Boletín de interpretación**. España, n. 17, p. 3-5, oct. 2007.

MURTA, Stela Maris; GOODEY, Brian. Interpretação do patrimônio para visitantes: um quadro conceitual. In: MURTA, S. M.; ALBANO, C. (orgs.). **Interpretar o patrimônio**: um exercício do olhar. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Território Brasília, 2002.

MUSEU CASA DE BENJAMIN CONSTANT. Museu Casa de Benjamin Constant. Disponível em: <http://museubenjaminconstant.blogspot.com.br/>. Acesso em: 17 ago. 2015.

MUSEU DA FAMÍLIA COLONIAL. **Museu da Família Colonial**. [Blumenau]. Folder institucional.

MUSEU DO FOLCLORE EDSON CARNEIRO/CIA DAS CENAS. Documento interno do Grupo de Estudos. **A brincadeira do boi voador**. Comunicação da equipe do projeto. Set. 1988.

NATIONAL ASSOCIATION FOR INTERPRETATION. **Interpretación del patrimonio, una herramienta eficaz para la conservación**. 2000. p. 13. Disponível em: <<http://www.adam-europe.eu/prj/7760/prd/12/1/INTEPA%20Didactic%20Guide%20ES.pdf>>. Acesso em: jun. 2016.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço de arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PAES, Gustavo Nascimento. **Comunicação, museologia e exposição**: a potencialidade das artes cênicas no campo museal. 2012. 92 f. Monografia (Graduação) – Departamento de Museologia, Universidade Federal de Ouro Preto.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PINTO, Tales. Inglaterra e França na Batalha de Trafalgar. In: **Guerras Brasil Escola**. Disponível em: <<http://guerras.brasilecola.uol.com.br/seculo-xvi-xix/inglaterra-franca-na-batalha-trafficar.htm>>. Acesso em: 28 out. 2015.

PUGLIESE, Mercedes. *Dramas: experiencias de visitas teatralizadas. Los visitantes como patrimonio: el museo de las escuelas. Primeros 10 años*. In: **Los visitantes como patrimoni: el museo de las escuelas**. Museo de Las Escuelas. Buenos Aires: Ciudad, 2012, p. 98-105.

PUPO, M. L. S. B. **Entre o Mediterrâneo e o Atlântico**: uma aventura teatral. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, v. 1.

REPORTAGEM visita teatralizada CCBB-BH. **Hoje em dia**. 04 abril 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Yol0BfpTR0M>>. Acesso em: 02 nov. 2015

RIO DE JANEIRO (Estado). Poder Judiciário do Estado do Rio de Janeiro. Centro Cultural do Poder Judiciário do Estado do Rio de Janeiro. **Por dentro do palácio**: visita teatralizada pelo Antigo Palácio da Justiça. Ano V. 2016.

_____. Poder Judiciário do Estado do Rio de Janeiro. Centro Cultural do Poder Judiciário do Estado do Rio de Janeiro. Diretoria de Comunicação e de Difusão. **Relatório dos resultados de 2015**.

_____. Poder Judiciário do Estado do Rio de Janeiro. Centro Cultural do Poder Judiciário do Estado do Rio de Janeiro. Assessoria de Imprensa. 29 maio 2015. **Visitas teatralizadas aproximam o Tribunal de Justiça da sociedade**. Disponível em: <<http://www.tjrj.jus.br/web/guest/home/-/noticias/visualizar/12612>>. Acesso em: 21 set. 2015.

SABINO, Paulo Roberto. Arquitetura e expografia: um estudo de suas relações com museus e instituições culturais. In: **Caderno de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo**. Vol. 11, n. 2. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie. 2011, p. 43-55.

SCHEINER, Tereza. Comunicação, educação, exposição: novos saberes, novos sentidos. Representação. In: **Revista Semiosfera**. ECo/UFRJ, ano 3, n. 4/5, 2003. Disponível em: <seer.bce.unb.br/index.php/museologia/article/view/6842/5514>. Acesso em: 26 abril 2015.

SILVA, Luisa Olinto do Valle. **A exposição como encenação e a intermediação museológica**: parâmetros de técnica de encenação teatral que podem ser usados na exposição. 2009. 90 f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

SILVA, André Luis Silva da. **Alfabetização científica no processo de ensino-aprendizagem**. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/educacao/alfabetizacao-cientifica-no-processo-de-ensino-aprendizagem/>>. Acesso em: 02 nov. 2015.

SILVEIRA, E. A arte do encontro: a educação estética ambiental atuando com o teatro do oprimido. In: **Educação em Revista**. Vol. 25, n. 3. Dez. 2009, p. 369-394.

SINAL de Fumaça CCBB. **Aniversário de BH com Atividades Especiais**: 12 de dezembro de 2013. Disponível em: <<http://sinaldefumaca.com.br/ccbb-comemora-aniversario-de-bh-com-atividades-especiais/>>. Acesso em: jan. 2016.

SOUZA, Lucas Fabrizzio Laquimia de. **A cenografia e as megaexposições do século XXI**. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-05032013-103246/>>. Acesso em: 11 jun. 2016.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

TEATRO anima visita infantil a museu. **Jornal do Brasil**. Serviço. 15 maio 1987. Disponível em:

<<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=tematico&pagfis=47026&pesq>>. Acesso em: jun. 2016.

TILDEN, Freeman. ***Interpreting our heritage***. Third Edition. 1957.

VIDIELLA, Antoni Zabala. ***La práctica educativa: cómo enseñar editorial graó de serveis pedagogies***. 13ª ed. Oct. 2007.

WACHTEL, Suzete Moreira; SOLIS, Eloísa Tréllez. ***La interpretación del patrimônio natural y cultural: una visión intercultural y participativa***. 1ª ed. Lima: 2013.

YUNES, Eliana. O museu está vivo. **Jornal do Brasil**. Caderno B. 06 jun. 1987.

YUNES, Lucia; PICCININ, Sonia. **A brincadeira do boi voador**. Documento interno do Museu de Folclore Edison Carneiro. S.d.