

MEDIAÇÃO CULTURAL, INFORMAÇÃO E ENSINO***CULTURAL MEDIATION, INFORMATION AND EDUCATION******Giulia Crippa¹******Marco Antonio de Almeida²*****Resumo**

O trabalho examina algumas das implicações teóricas e práticas do conceito de mediação cultural e da informação. A partir da descrição e da análise de um evento realizado em 2007 – uma exposição artística, cultural e científica –, são observados potencialidades e desafios das atividades de mediação cultural, com ênfase em seus aspectos formativos e educacionais.

Palavras-chave: Mediação. Informação. Cultura. Educação. Arte.

Abstract

The work examines some of the theoretical and practical implications of the concept of cultural and information mediation. From the description and analysis of an event held in 2007 – an exhibition artistic, cultural and scientific – are observed potentials and challenges of the activities of cultural mediation, with emphasis on training and educational aspects.

Keywords: *Mediation. Information. Culture. Education. Art.*

A EX-POSIÇÃO: UMA EXPERIÊNCIA DE MEDIAÇÃO CULTURAL**Introdução: história de uma exposição participativa**

Em 2007, por ocasião da semana de estudos do curso de Ciências da Informação de Ribeirão Preto, os autores deste artigo realizaram, com os alunos, uma atividade de criação de uma exposição, que assumiu características de *performance*, com a finalidade de discutir questões ligadas às ideias de arte, de ciência, de coleção e de mediação de tudo isso em âmbito museológico.

¹ Doutora em História Social. Professora do curso de Ciências da Informação e Documentação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: giuliac@ffclrp.usp.br – Ribeirão Preto, São Paulo, Brasil.

² Doutor em Ciências Sociais. Professor do curso de Ciências da Informação e Documentação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: marcoaa@ffclrp.usp.br – Ribeirão Preto, São Paulo, Brasil.

A exposição encontrou seu espaço no saguão de um prédio do Departamento de Física e Matemática, em um lugar que é, materialmente, um espaço de pesquisa, produção teórica e aprendizagem. Destituído de sua função originária, o espaço se tornou a chance de revisitar os mistérios da metafísica e da curiosidade que objetos e palavras expostos adquirem, quando alienados de seu contexto cotidiano e de seu valor de uso prático. Para favorecer a aproximação de públicos diferenciados por idade, sexo e interesses, os objetos expostos foram catalogados e referenciados, podendo ser apreendidos didaticamente em pouco tempo.

Nessa exposição buscamos alimentar a curiosidade através de Arte, Ciência e Tecnologia, visitando-as à luz da tradição erudita e barroca da *Kunstammer* e da *Wunderkammer*, antepassados ilustres do que chamamos museu. Nesses lugares dominavam, sim, as crenças em mitos e magias, mas foi neles que o olhar, raptado pelo encanto do desconhecido e maravilhoso, optou pelo caminho da observação, da experimentação e do debate destinados a caracterizar, ainda hoje, o conhecimento científico.

O público que se dispôs a participar na noite da exposição não foi homogêneo, pois compreendeu docentes, alunos, seus familiares (que não frequentam a vida acadêmica nem participam dela) e alguns profissionais da área de museus, arquivos e do compartimento cultural da cidade.

Ao longo deste artigo, serão explicitadas várias questões que embasaram a exposição e as reflexões que seguiram sua realização. Em um primeiro momento, falaremos das discussões mais atuais sobre a noção de mediação, pois a exposição e seus protagonistas, tanto do lado da ideação, da curadoria e da monitoria, quanto do lado do público, exigem as palavras entre o “imediate” dos objetos e as possibilidades e as capacidades de apropriação daquilo que se vê. Tratando-se de um público diferenciado, essas questões se colocaram desde a origem da proposta. Para oferecer, aqui, um exemplo, na instalação *O corpo imperfeito, ou tudo é vaidade ou a essência interior de todos nós*, parte integrante da exposição (cuja descrição segue no texto), a participação do público foi relevante tanto na criação do “objeto”, como na sua mediação e, finalmente, na sua fruição. Em um primeiro momento, esse “público” participou da própria “construção” da instalação, um esqueleto composto por “imagens” médicas que estruturaram um corpo humano em todas as suas partes (raios X, principalmente, mas não unicamente), fornecendo, voluntariamente, os “fragmentos” desse esqueleto em forma de exames aos quais se submeteu em algum momento de sua vida. Quando esse público visitou a exposição, encontrou, literalmente, “peças”, “partes” de si na instalação. Os “doadores” dos fragmentos realizaram, assim, uma parte substancial da

mediação: cada um, localizando seu próprio raio X, contava aos seus vizinhos a origem e as razões pelas quais realizou aquele exame médico. Finalmente, todos tiveram sob seus olhos um corpo anatomicamente completo, que possibilitou reflexões de outra natureza, entre a ciência e a metafísica, permitindo um vislumbre do pensamento “barroco” que não separa, ainda, a física da metafísica. Tudo isso será discutido de maneira pormenorizada na segunda parte do artigo, em que entramos no mérito da própria estrutura da exposição, com a descrição de suas partes e dos objetos selecionados, visando argumentar as formas de apropriação possíveis de todas elas.

EM TORNO DA NOÇÃO DE MEDIAÇÃO

O conceito de mediação cultural e da informação é o tipo de “curinga metodológico” que mereceria, por si só, uma discussão à parte, devido a seu caráter polissêmico. Neste trabalho, pontuaremos apenas um dos aspectos do tema, desenvolvido com maior detalhamento em outra ocasião (ALMEIDA, 2007).

Para as Ciências Sociais, a noção de mediação está intrinsecamente ligada às chamadas “teorias da ação”. A ação social, na tradição sociológica weberiana, é sempre situada e analisada na esfera da vida pública, mesmo quando, aparentemente, se trata de uma ação individual. Desse modo, a comunicação é um fenômeno que fundamentaria a ação, e aqui vale recordar as implicações que Jürgen Habermas retira desse fato em sua teoria da ação comunicativa. As mediações são, nessa perspectiva, as conexões que se estabelecem entre as ações sociais e as motivações (individuais/coletivas).

A revolução digital obviamente trouxe e ainda traz fortes mudanças socioculturais. Na perspectiva de diversos estudiosos, ela teria proporcionado um salto antropológico tão vasto quanto o provocado pela revolução neolítica. A introdução das novas tecnologias modifica potencialmente todas as esferas da sociedade. As tecnologias nos permitem ver o que não víamos antes, ao mesmo tempo que tornam o processo mais complexo, fazendo crescer as camadas de mediação e envolvendo indivíduos, grupos, instituições.

Esse viés sociológico do conceito de mediação sintoniza-se com o que, por exemplo, Jean Davallon considera como um dos sentidos de senso comum atribuído à ideia de mediação: a ação de servir de intermediário ou de ser o que serve de intermediário. Um dos sentidos correntes conferido à ideia de mediação é que ela se caracteriza não como uma mera relação entre dois termos equivalentes, mas como atividade que agrega uma qualidade suplementar à relação, levando-a a um estado mais satisfatório (DAVALLON, 2003). Parece

ser essa a perspectiva que se generalizou, no interior das Ciências Sociais Aplicadas (englobando as diversas áreas abrangidas pela Comunicação, Ciência da Informação e Educação), acerca do papel de “mediador”.

Por outro lado, a ideia de mediação acaba por cobrir coisas tão diferentes entre si, que vão das velhas concepções de “atendimento ao usuário” à atividade de um agente cultural em uma dada instituição – museu, biblioteca, arquivo, centro cultural – à construção de produtos destinados a introduzir o público num determinado universo de informações e vivências (arte, educação, ecologia, por exemplo), ao jornalismo cultural, à divulgação científica, à elaboração de políticas de capacitação ou de acesso às tecnologias de informação e comunicação, etc. Dada a amplitude de ações elencadas sob o rótulo “mediação”, parece inviável construir uma definição consensual do conceito. Resta, portanto, uma abordagem pragmática: a mediação, sempre contextualizada, converte-se em conceito plástico e flexível que estende suas fronteiras para dar conta de realidades muito diferentes entre si. (DAVALLON, 2003).

Autores como Dominique Wolton, Néstor Garcia Canclini, Jesus Martín-Barbero e outros reforçam a importância sociocultural e política das funções do mediador (CANCLINI, 1997. 2005. MARTÍN-BARBERO, 1997. WOLTON, 2003). Wolton recorda que nem todas as informações se encontram disponíveis de fato: muitas envolvem diferentes formas de acesso: econômicas, sociais, culturais. Em segundo lugar, ele chama a atenção para o papel estratégico e, na sua visão, libertador dos intermediários culturais e da informação. Nesse sentido, relembra o processo de “vulgarização” do século XVIII: aqueles que sabiam mais transmitiam seus conhecimentos, direta ou indiretamente, aos que sabiam menos, possibilitando a estes o ingresso no mundo do conhecimento, pressuposto do exercício efetivo da capacidade de julgamento esclarecido – um dos pilares da noção de cidadania. Nessa concepção combinam-se, na figura do mediador, os papéis de disseminador e de educador.

Um fator que deve ser considerado em relação a esse processo, no contexto da Sociedade da Informação, é o caráter polissêmico da internet e de suas aplicações: 1- aplicações do tipo serviço (vendas, pagamentos de impostos e taxas, cadastramento de dados pessoais, etc.). 2- aplicações do tipo lazer. 3- aplicações relacionadas à informação-notícia. 4- aplicações ligadas à informação-conhecimento (WOLTON, 2003). As desigualdades socioculturais se reencontram na utilização das quatro aplicações, mas é em relação ao conhecimento que as diferenças são maiores.

A informação-conhecimento já é seletiva pelo seu próprio conteúdo e também pelos procedimentos de pesquisa dos usuários. A forma de construir e apresentar a informação, prevendo os meios para acessá-la, não é universal, está relacionada muito mais aos esquemas culturais de quem a disponibiliza do que aos esquemas de quem a busca. Essa constatação demarca a ingenuidade — ou o oportunismo — do postulado de uma “neutralidade técnica” da organização da informação. Nesse sentido, torna-se evidente a importância dos processos de mediação cultural e da informação.

No caso das manifestações artísticas, as instituições desempenham papel fundamental — valeria mencionar aqui as perspectivas complementares de Becker (1977; 2009) e Bourdieu (1982) em relação ao papel das instituições no que tange à delimitação de fronteiras entre o que é considerado artístico e o que não é, que envolve a constituição de cânones, convenções e comunidades interpretativas. No caso das atividades de mediação da informação artística e patrimonial, estamos diante de um processo complexo, que implica um conjunto de operações e decisões que demandam, além da capacidade técnica dos mediadores, sensibilidade cultural e certo grau de habilidades criativas. Nesse caso, vale retomar o conceito de *comunidade interpretativa* de Becker, compreendida como “a rede de pessoas que faz uso de uma forma particular de representação — partilha algumas regras que governam aquilo em que seus membros deveriam acreditar e quando e por que deveriam acreditar nisso.” (BECKER, 2009, p. 76). As maneiras de falar de algo, a construção de representações sociais, como no caso da arte, dependem do modo de compreensão dos interlocutores. Produtores mudam o modo como contam sua história, quando querem atingir um novo público. Podemos sempre nos perguntar, portanto, a quem se destina a representação e quem compreende o que ela quer dizer. A escolha de linguagens determina o aumento ou a restrição do público, e, indiretamente, a maior ou menor necessidade de mediações subjacentes.

Não estabeleceremos, assim, uma definição fechada de mediação — a ideia de mediação acaba por cobrir atividades bastante diferentes entre si, desde aquelas focadas no “atendimento ao usuário”, como, por exemplo, a atividade de um agente cultural em uma dada instituição (museu, biblioteca, arquivo, centro cultural) até a construção de produtos destinados a introduzir o público num determinado universo de informações e vivências (arte, educação, ecologia). Também compreenderia a elaboração de políticas de capacitação ou de acesso às tecnologias de informação e comunicação. Desse modo, uma definição consensual de mediação parece impraticável: sempre contextualizada, torna-se um conceito plástico que

estende suas fronteiras para dar conta de realidades muito diferentes entre si (DAVALLON, 2003).

Este breve preâmbulo já aponta alguns desafios consideráveis dos pontos de vista intelectual e político compreendidos no conceito de “mediação”. Em que medida as Ciências Sociais Aplicadas estão – ou pretenderiam estar – à altura desses desafios? No caso específico das Ciências da Informação e da Comunicação, alguns setores têm-se mostrado mais sensíveis a esta perspectiva, buscando incorporar o “conhecimento local” dos usuários a partir de metodologias como os estudos de comunidade, a análise de domínio, a análise de redes sociais (MARTELETO, 2001). Essas metodologias e práticas informacionais apontam para a centralidade dos processos de mediação na sociedade contemporânea, podendo trazer subsídios valiosos para repensar a função política dos mediadores – incluídos aqui os profissionais da informação, da comunicação e da educação – nos processos sociais e culturais contemporâneos.

No plano dos processos educacionais também é possível vislumbrar novas perspectivas e desafios colocados pelas TICs. Como observa Belloni,

a incorporação dos meios técnicos pelas instituições de educação só será realmente eficiente e eficaz (isto é, adequada às demandas sociais) se incluir a reflexão sobre as “regras da arte” do meio técnico utilizado e sobre sua contextualização social, cultural, política e econômica, ou seja, se respeitar a dupla dimensão do uso pedagógico de qualquer mídia: ao mesmo tempo objeto de reflexão e instrumento pedagógico. (BELLONI, 2002, p. 37)

Para trazer subsídios concretos para a discussão dessas questões, examinaremos neste trabalho uma experiência de mediação cultural e informacional, que também tinha objetivos educacionais, realizada em 2007, no contexto das atividades da Semana do Curso de Ciências da Informação e Documentação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto (FFCLRP-USP).

A EX-POSIÇÃO: PROPOSTA E REALIZAÇÃO

A *performance* museológica *A Arte da Ex-Posição – Ensaio material para um improvável e impossível museu da Filô* foi concebida como um projeto que integrasse produções de três grandes campos do conhecimento presentes na USP de Ribeirão Preto: Artes, Humanidades e Ciências Naturais. A Ciência da Informação atuaria não só no sentido de fornecer o instrumental técnico para o tratamento expositivo do material elaborado para a

performance, como também procuraria estabelecer intersecções e pontes interdisciplinares entre esses três campos, convidando monitores e público a refletirem acerca dos processos de produção, legitimação e divulgação do conhecimento.

A *Arte da Ex-Posição* foi realizada no saguão de um prédio ainda a ser inaugurado, e que será incorporado ao conjunto de instalações da FFCLRP-USP. No amplo saguão (cujo pé-direito corresponde a dois andares) foram distribuídas quatro instalações de natureza artística e/ou científica, além de um espaço mercadológico – a “lojinha” do museu – destinado à comercialização de produtos relacionados ao evento (catálogos, kits “didáticos”, artesanato e assemelhados).

A primeira instalação, intitulada “Um grande colecionador devolve a individualidade aos objetos anônimos: Andy Warhol em Ribeirão Preto”, consistia na exposição da coleção particular de garrafas do popular refrigerante local “Guaraná Cotuba”, devidamente tratadas de acordo com os preceitos e os procedimentos da prática museológica, embutindo no processo uma leitura crítica desses mesmos procedimentos:

A coleção aqui apresentada pela primeira vez, gentilmente cedida por seu proprietário, Monsieur Waltér de Lacantin (pronuncia-se “delacantan”) instaura uma memória do objeto no espaço e nas relações de proximidade e distância com os outros objetos que a compõem: recalca os enunciados das categorias de conhecimento através de sua capacidade expositiva e de deslocamento, com uma série de remissivas, presenças e ausências. Encontra sua identidade na estética warholiana transposta na terceira dimensão e na discussão das políticas pós-coloniais. (A ARTE..., 2007, p. 3)

A segunda instalação, “Entre arte e ciência: *Vesalius tecnologicus* ou retrato da humanidade e suas apêndices filosóficas e tecnológicas”, refletia sobre a anatomia como ponte histórica entre a Arte e a Ciência. O trabalho consistia numa montagem de diversas imagens de partes do corpo humano realizadas mecanicamente (radiografias, ressonâncias sonoras e magnéticas, tomografias computadorizadas, etc.) que, distribuídas sobre uma grande chapa de acrílico, desenhavam, na soma de suas individualidades, um retrato coletivo do corpo humano desvelado à luz da tecnologia:

Pode-se afirmar, sem dúvida alguma, de que se trata de um retrato absolutamente coletivo, entendido como retrato metafísico de cada indivíduo: cada parte, anatomicamente correta, resultado do poder tecnológico alcançado pela medicina, se carrega de valores e medos ligados à dor e à fragilidade, no retrato dos ossos quebrados, dos órgãos falhando, lembrando-nos que nossa vida é como o relâmpago invisível de um raio X, breve e efêmera como uma bolha de sabão. (A ARTE..., 2007, p. 9)

A terceira instalação, “Espécime da fauna brasileira pela primeira vez oferecido aos olhos do mundo”, apresentava um marsupial recentemente descoberto, conhecido por Panguá (*Pangualicus brasiliencys*). Na instalação eram apresentadas a história de sua descoberta, as características biológicas da espécie, exemplares de coprólitos recolhidos na mata e o sequenciamento genético da substância tóxica liberada pelo animal, conhecida como p-adrenalina.

A quarta instalação, “Tecnologia desde sempre: a verdadeira história do Quincunx”, traçava um amplo painel histórico dos usos e dos desenvolvimentos desse aparato capaz de gerar uma aproximação fiel da famosa curva em forma de sino usada em diversas aplicações envolvendo probabilidades e eventos aleatórios. Além de vários pôsteres ilustrando essa história desde a Antiguidade, a instalação também se compunha de um modelo de quincunx utilizado para demonstrações para o público.

Na elaboração e na produção da *performance* museológica *A Arte da Ex-Posição*, procuramos contemplar um conjunto de temas e de reflexões em torno deles que fizessem um trânsito entre a teoria e a materialidade das instalações e das intervenções realizadas no espaço expositivo.

Memória

O primeiro tema a ser considerado é o da *memória*. A memória de cada objeto é ligada à sua contínua realocação nos lugares e espaços. Disso decorre a importância de um espaço expositivo longe de qualquer neutralidade abstrata, mas, pelo contrário, dirigido pela inevitável presença de um gesto crítico no ato de seu exercício e exposição. A memória não é neutra, mas é o resultado de uma prática. Acima de tudo, a memória é um elemento dinâmico, capaz de fazer deslizar as épocas uma sobre a outra – passado, presente, futuro – em um único espaço/tempo. Na memória volta-se a viver, movimentar, contorcer, desarticular, desconstruir, rebelar. Ela foge a toda gestão econômica, técnica e científica. Através da *performance* museológica *A Arte da Ex-Posição*, procuramos discutir e quebrar a cadeia do mercado ou do espetacular integrado, como o definia Guy Debord, para, finalmente, acessar um espaço crítico, substancialmente instável, dilacerante, perigoso (DEBORD, 1997).

Em outras palavras, uma vez desmontada a cadeia – tarefa que não é das mais simples – não se volta atrás, pode-se somente ir em frente: penetra-se no passado glorioso, mas, com base em sua desconstrução, abre-se a memória para o (seu) futuro.

Outro aspecto que procuramos contemplar aqui foi o das relações entre Memória e História. Nesse caso, buscamos criar algumas situações que problematizassem o caráter de *construção* tanto da memória quanto da história — especialmente, posicionando-nos contra uma ideia corrente, que beira o senso comum, de *naturalização* da memória pela história. Retomaremos esse ponto mais adiante.

Metáfora

Um elemento a chamar nossa atenção foi o da utilização da metáfora nos processos de mediação entre a realidade e o conhecimento. Durante a época barroca, que idealmente se coloca entre o final do século XVI e a primeira metade do século XVIII, é possível identificar algumas características do processo de transformação da realidade naquilo que os homens daquela época denominavam de *Teatrum Mundi*, o Teatro do Mundo (CRIPPA, 2008).

Como explica Raimondi (1978, 1995), a tradução, a transposição da realidade para seu conhecimento se realizava pela poética e pela ideologia da metáfora, de um lado. e, por outro, pela emblemática, como formas de classificação do universo. Nesse sentido, a metáfora é a ferramenta que permite considerar e representar as metamorfoses do universo. Para os maiores analistas do século XVII, ela corresponde a uma “máquina científica”, capaz de transformar e transfigurar continuamente os objetos. Emanuele Tesauro, pensador barroco, afirmava que a metáfora é o instrumento que permite ver, contemporaneamente, mais objetos em uma só palavra. Na linguagem da época, era definida como um teatro cheio de maravilhas, entendendo que nela muitos objetos mesclados viram uma unidade. A metáfora, por sua vez, leva à emblemática, que Tesauro define como o recurso a emblemas e símbolos designados para transmitir um conceito específico ou um ensino moral através de imagens.

Condição para uma reflexão que estabeleça relações ordenadas entre a Natureza e a metafísica é a produção de imagens metafóricas e emblemáticas capazes de ordenar e organizar uma realidade. É através da metáfora que se procura a solução do conflito, já que ela oferece respostas múltiplas em uma única expressão (FOUCAULT, 2002).

Foi nessa direção que a *performance* museológica se realizou, na tentativa de *instaurar* uma metáfora dos objetos no espaço expositivo. Estabelecidas relações de proximidade e distância com os outros objetos, a mediação entre os objetos e o público foi realizada recalcando os enunciados das categorias do conhecimento pertinentes à capacidade expositiva e de deslocamento de expectativas dos próprios objetos, com uma série de remissivas, presenças e ausências (CASTRO, 2000).

Assim, “um conjunto de objetos, naturais ou artificiais, mantido temporariamente ou definitivamente fora do circuito de atividades econômicas, sujeitos a proteções especiais, em lugar delimitado, arrumado para essa finalidade, expostos aos olhares do público” (POMIAN, 1984, p. 51) foi constituído com base na reflexão histórica sobre a relação entre Natureza e a Cultura, como é representado, com frequência, por objetos de coleção que expressam, ao mesmo tempo, o maravilhoso de ambas as origens: da pedra bruta às realizações de ourivesaria.

Quimeras: performance & tecnologia

Permitimo-nos, para definir os objetos expostos, usar o termo “quimera” – criatura fabulosa que resume, como metáfora, as articulações entre conhecimentos naturais, intervenções artificiais e sua irrealidade conceitual. Quimera era o monstro da mitologia grega enfrentado por Belerofonte, parte ave de rapina, parte leão e parte réptil, mas o termo designa também espécimes empalhados que, por razões de transporte, eram parcialmente “inventados” em sua reconstrução no espaço das coleções. É o caso da ave do paraíso, espécime originário da Oceania, que por longo tempo, na Europa, era constituída pelo corpo do animal original, no qual eram colocadas patas de galinha.

Uma quimera foi elaborada digitalmente para ser exposta no evento. Trata-se de um espécime brasileiro que foi denominado, conforme o sistema taxonômico de matriz biológica, *Pangualicus Brasiliencys*, vulgarmente chamado *Panguá*. A foto, criada mesclando um conjunto de elementos oriundos de vários outros animais, foi acompanhada por uma descrição cuidadosa de sua morfologia e de seus hábitos. e por um breve histórico de como se tornou conhecido, moldando a linguagem nos padrões correntes dos tratados de biologia animal. Todas as informações sobre esse animal foram compostas com o auxílio de apresentações gráficas e escritas pela monitoria. Somente o dado sobre sua inexistência foi silenciado.

O público reagiu sem mostrar qualquer dúvida sobre a autenticidade do animal. Sem comunicar à monitoria, a curadoria pediu para um membro do público encenar uma manifestação de protesto “ecológica”: aos gritos, o visitante acusou os organizadores de querer destruir, levando ao conhecimento público a possibilidade de sobrevivência de um animal tão raro e em perigo. Pediu a todos para subscreverem um abaixo-assinado solicitando “a devolução do panguá ao anonimato”. O público, desconcertado, começou a discutir entre si e com os monitores sobre a situação absurda, afirmando ser inaceitável a censura por parte de

nossa “ecologista”. Poucas pessoas expressaram dúvidas em relação à existência do panguá, dúvidas que a monitoria, devidamente instruída, rechaçou, usando o paradoxo da existência da foto e, principalmente, de um tubo de ensaio com “DNA de Panguá” (na verdade, a cadeia proteica de um tomate, extraída de forma caseira, utilizando detergente para louça). Somente durante a mesa-redonda que seguiu o evento foi esclarecida, definitivamente, a origem quimérica desse marsupial brasileiro.

Com a exposição do panguá, foi oferecida uma releitura do século XXI das “maravilhas” presentes nas *Wunderkammer* barrocas, através de uma linguagem “científica” e de uma mediação museológica “correta”, elaborada com base na literatura manualística. Por *Wunderkammer*, ou Gabinete de Maravilhas, entende-se o espaço das coleções entre os séculos XV e XVII, coleções em que ainda não havia distinção entre os objetos relativos ao mundo natural e os artefatos feitos pelo homem. em que o binômio Natureza/Cultura se encontrava ainda encadeado sem solução de continuidade.

Uma segunda quimera foi concretizada pela reconstrução de um esqueleto humano integral. O título da instalação homenageava o médico belga Andréas Vesalius (1514-1564), autor de um dos primeiros e mais completos atlas anatômicos (*De Humani Fabrica Corporis*) e considerado um dos pais da Anatomia. O centro dessa instalação consistia numa montagem de diversas imagens de partes do corpo humano, obtidas por meio de doações de raios X e outros exames médicos de alunos e docentes gerados pelas novas tecnologias médicas. Apoiado sobre uma chapa de acrílico iluminada por baixo, esse corpo neovesaliano apresentava as certezas dos resultados tecnológicos da fotografia. Por outro lado, o deslizamento para reflexões sobre incertezas foi reforçado pelas fraturas ósseas reveladas nas várias partes. A intenção da peça foi estimular a aproximação histórica com a época áurea da observação anatômica, o século XVIII e suas reflexões metafísicas sobre a fragilidade humana. Para realçar esse aspecto, oposto às “verdades” do dado tecnológico, a monitoria foi instruída a intercalar suas explicações com uma metáfora corrente no período barroco, a do *homo bulla*, o homem como bolha de sabão: com efeito, os monitores assopravam bolhas de sabão, enquanto ilustravam vários objetos que cercavam o esqueleto. Uma peça automotiva de uso incerto foi colocada ao lado de um registro escrito que ilustrava as pesquisas da engenharia médica no campo das novas ligas metálicas que auxiliam na reconstrução de partes ósseas perdidas (em homenagem aos produtos culturais de massa, em particular as histórias em quadrinhos da Marvel Comics, a liga estudada passou a se chamar de *Adamantium*). Um pouco de terra roxa foi colocada em uma placa de Petri e legendada como

“terra original”, proveniente do monte Ararat. Outras frases e citações, tanto de referências bibliográficas como de invenção da curadoria foram dispostas de maneira a compor um objeto ao mesmo tempo informativo e memorável. Se, em termos anatômicos, o objeto se apresentava tecnologicamente verdadeiro, pois cada parte sua denota a existência de alguém, o conjunto adquiriu um semblante bizarro, pois a padronização do tamanho de cada indivíduo é impossível. Interessante foi a reação do público, seja pelo reconhecimento dos que doaram as peças, seja pelo envolvimento que essas pessoas realizavam com os outros visitantes, apontando as partes de seu corpo que ajudaram a compor o conjunto.

Uma das instalações da exposição buscou abrir o caminho para uma discussão sobre a função da reprodução técnica no desaparecimento da unicidade do produto artístico. Foram colocadas vinte garrafas iguais de refrigerante em um arranjo que simulasse diferenças entre elas, “devolvendo” a aura aos objetos através de fichas catalográficas capazes de diferenciar suas origens, os encontros, as descobertas. Buscou-se reverter aqui, de forma irônica, o processo de “perda da aura” dos objetos artísticos a partir das inovações tecnológicas que levaram a sua reprodutibilidade técnica, tendo como referência o famoso ensaio de Walter Benjamin (BENJAMIN, 1987). A monitoria foi instruída para declarar esse conjunto de objetos sem qualquer qualidade estética nem de valor simbólico como parte de uma coleção maior. Uma rápida busca pela internet revelou que a marca escolhida foi das primeiras a se tornar “internacional”, permitindo que fossem impressas notícias verídicas sobre sua presença no longínquo Japão.

O último objeto exposto foi um instrumento científico-didático real, uma “máquina” para construir curvas gaussianas, composto por uma tábua de madeira inclinada, com pregos, entre os quais são liberadas bolinhas de metal que, na sua chegada ao ponto mais baixo, desenham as curvas. Novamente, uma busca pela internet se revelou de grande valia: descobrimos que tal máquina é vendida por várias empresas como sistema analógico para tomada de decisões, e seu preço varia entre U\$ 200 e U\$ 2000. O instrumento possui, também, um nome: Quincunx. Com base nisso, foi elaborado um histórico fictício de seu uso e funções nas várias épocas, com o requinte de ilustrações manipuladas que mostrassem o quincunx inserido em gravuras, pinturas e fotos de época.

Todos os objetos expostos adquiriram, no final de sua preparação, uma aparência de conhecimento legítimo pelo uso linguístico, pelo percurso didático e, principalmente, por estarem inseridos em um contexto acadêmico, por si só legitimador de verdades em uma realidade pouco acostumada ao exercício crítico.

Podemos afirmar que, na sua totalidade, os objetos expostos adquiriram, em função do aparato linguístico e didático construídos, uma construção linguística pseudocientífica, lá onde seu tecido era, a bem ver, de natureza poética. O deslocamento das garrafas de seu contexto cotidiano, de inspiração warholiana e benjaminiana. a imitação da biologia na experiência do panguá. a montagem de um corpo na sua totalidade, a partir dos fragmentos tecnológicos, fizeram o implausível verossímil, através do gesto da mediação aceita como autoridade pelo público.

Os curadores se tornaram mediadores do “imediato”, capaz de produzir uma osmose mútua entre o espaço expositivo e o público. A forma imediata, imemorável dos objetos, se transformou em memória mediada de um produto sem história.

A natureza poética da *performance* ofereceu espaço para discutir Ciência e Tecnologia, resgatando o maravilhoso científico do panguá, a pseudo-historicidade e as aplicações práticas do quincunx, o *nonsense* das precauções de segurança – tanto em relação a um fantasmático perigo de “tunelamento” do lugar da exposição (razão pela qual o público teve que envolver um pé em uma sacola de plástico) como de uma relação, sempre difícil, de distância/aproximação aos objetos. Tratava-se de uma brincadeira com os colegas do Departamento de Física. O tunelamento – conceito da física quântica – diz respeito à capacidade, no nível subatômico, de uma partícula superar um obstáculo e se “rematerializar” além dele. Dizíamos ao público que o local da exposição era “instável quanticamente”, devido a obras que efetivamente estavam sendo realizadas pelo Departamento de Física e Matemática em torno do prédio, e que as pessoas poderiam ser inteira ou parcialmente arremetidas a outra dimensão, caso não utilizassem a proteção das “capas moleculares” (meros sacos plásticos) nos pés. A ideia buscou reforçar o clima de “maravilhoso científico” que procuramos criar em torno do evento. Vários alunos concordaram em se tornar “seguranças” dotados de auriculares, óculos escuros e maneiras brutais, especialmente quando foi realizada a intervenção “ecológica” em prol do panguá e a “ecologista” foi levada com firmeza para fora do recinto, entre os olhares assustados e divertidos dos participantes.

Do ponto de vista de uma produção material de registros da *performance*, foi elaborado um catálogo que poderia ser adquirido na lojinha, além de estar disponível na internet. Também foi realizado um registro filmográfico do evento e das diversas intervenções, posteriormente depositado no *You Tube*.

MEDIAÇÕES E META-MEDIAÇÕES: BREVE REFLEXÃO SOBRE PRÁTICAS DE ACESSO À INFORMAÇÃO E A CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO

O museu – considerado, nas décadas de 1960 e 1970, em termos de “campo de concentração da memória” do qual era necessário fugir, para redescobrir as obras dentro de seu contexto territorial – tem sido, em tempos mais recentes, durante mais de uma década de “grandes exposições”, esquecido e depredado por uma volta vazia de atenção sob as insígnias do *marketing*.

Em outras palavras, aquilo que era o “templo da memória” se tornou lugar desmemoriado, ligado às novidades, como recita a missa do Mercado, com a eterna busca de novidade. O museu é, hoje, cada vez mais desenraizado em relação ao seu mundo-ambiente, cada vez mais embalagem neutra e indiferente aos conteúdos. A ideia de espaço expositivo, de museu, parece, a um primeiro olhar, conter em si uma forma de memória “deposta”. De fato, ele descontextualiza a obra, subtraindo-a de seu lugar originário.

O espaço expositivo cada vez mais se transformou em espaço vazio, em uma mera embalagem privada de memória, às vezes sem requinte, outras vezes extremamente requintado e estetizante. Estamos perante museus desmemoriados, ou em estado de amnésia. Uma amnésia que se traduz em uma profunda incapacidade de tornar funcionais, para a memória compartilhada, no longo prazo, novas informações não catalogáveis conforme velhos esquemas.

Trata-se de um sistema basicamente indiferente à dimensão crítica e incapaz de um verdadeiro relacionamento com a arte, com o *real* da arte, agora explícito em sua força paralisante: o mercado (público ou privado) está na base de todas as escolhas. a arte coincide com seu mercado e suas administrações, enquanto a crítica se entrincheira em uma impotência narcisista ou se encontra, também, à mercê do mercado, não no sentido banal pelo qual os críticos recebem dinheiro diretamente dos *marchands*, mas no sentido mais profundo de que críticos e diretores de museus perseguem o mercado como “gosto” da Indústria Cultural, para construir seus discursos.

Nesse processo convergem mecanismos de legitimação, tão bem descritos por Bourdieu (1982), que se alinham com os parâmetros de uma estética “pós-moderna” informada por um sentimento de nostalgia em relação ao passado, que termina por incorporar a História apenas como “paisagem”. Como já observou Fredric Jameson em relação ao cinema,

os filmes de nostalgia recolocam a questão do pastiche e a projetam em um nível coletivo e social, em que as tentativas desesperadas de recuperar um passado perdido são agora refratadas pela lei inexorável da mudança da moda e da emergente ideologia das gerações. [...] Ao confrontar com esses objetos finais – nosso presente social, histórico e existencial e o passado como “referente” – a incompatibilidade da linguagem artística da nostalgia com a historicidade genuína torna-se dramaticamente visível. (JAMESON, 1996, p. 46)

Desse modo, a “memória” – esse conceito tão onipresente e idolatrado nos últimos anos – converte-se em arcabouço formal, moldura estética dos objetos, mas apartada dos processos históricos concretos. A legitimidade raras vezes contestada da “memória”, fundada em uma unanimidade geralmente acrítica, oculta os mecanismos de “construção da tradição” (HOBSBAWM. RANGER, 1997. WILLIAMS, 1992). Os mecanismos de classificação, ordenação, catalogação, etc., quando pensados exclusivamente como procedimentos “técnicos” e “neutros”, acabam por colaborar, em diversos contextos, com esse ocultamento e com a legitimação de recortes e escolhas arbitrárias que, no entanto, aparecem como “naturalmente” históricas.

De um modo geral, a concepção de mediação como ação educativa que se estabeleceu hegemonicamente prioriza algumas modalidades de informação, de tipos de leitura e de práticas de intermediação cultural legitimadas pelo *status quo*, em detrimento de outras, que valorizariam o estabelecimento de vínculos mais orgânicos dos sujeitos com o conhecimento prático, racional e técnico. Enquanto essa primeira concepção se satisfaria com a assimilação e não com a apropriação da cultura artística e científica, desencadeando mediações e leituras esvaziadas, parece-nos fundamental refletir sobre este ponto, quando se tem em vista uma real inserção dos sujeitos na cultura. Torna-se fundamental, portanto, pensar em processos de apropriação e construção de significados de mão dupla, que envolvam sujeitos que, marcados ao entrarem em contato com as produções culturais (artísticas, científicas, técnicas), também tenham a possibilidade de imprimir nessas produções as suas marcas, ressignificando-as e reinventando-as – em outras palavras, apropriando-se criativamente delas. Nessa perspectiva, a apropriação, ao contrário da assimilação, implicaria uma postura mais ativa e menos passiva tanto por parte dos mediadores como do público interagente (CERTEAU, 1990).

Assim, um dos objetivos da *performance* “A Arte da Ex-Posição” foi, através da apropriação, de forma exarcebada e por vezes irônica desses procedimentos “invisíveis”, instaurar um espaço de dúvida e hesitação que propiciasse aos monitores e ao público a consciência da presença desses mesmos procedimentos, abrindo assim a possibilidade de

exercício crítico dos mesmos. Os casos mais evidentes foram os das instalações “Um grande colecionador devolve a individualidade aos objetos anônimos: Andy Warhol em Ribeirão Preto” e “Espécime da fauna brasileira pela primeira vez oferecido aos olhos do mundo”, que se propuseram a colocar em suspensão de credibilidade alguns procedimentos de classificação — e de legitimação — museológicos e científicos, respectivamente. Na mesma linha, também a instalação “Tecnologia desde sempre: a verdadeira história do Quincunx” consistiu num comentário crítico da narrativa histórica “fundadora” por meio de uma paródia de tons borgeanos. Não é fácil aferir o resultado dessas propostas, mas o retorno dos monitores e do público, na forma de busca de esclarecimentos, de questionamentos, de sorrisos discretos e até de gargalhadas abertas, nos faz crer que apontamos para o rumo certo.

Na ideologia de mercado, o museu deve se dotar de uma imagem fascinante, possivelmente *à la page*. Deve poder ser admirado e desejado por todos, sem distinção, como modelo para entender (melhor seria dizer consumir) as últimas tendências da arte mundial, o museu como hipermercado de uma memória *prêt-à-porter*.

Como afirma Sarlo,

as últimas décadas deram a impressão de que o império do passado se enfraquecia diante do “instante” (os lugares-comuns sobre a pós-modernidade, com suas operações de “apagamento”, repicam o luto ou celebram a dissolução do passado). no entanto, também foram as décadas da museificação, da *heritage*, do passado espetáculo, [...] e dos *theme-parks* históricos. daquilo que Ralph Samuel chamou de “mania preservacionista”. do surpreendente renascer do romance histórico, dos best-sellers e filmes que visitam desde Tróia até o século XIX, das histórias da vida privada, por vezes indiferenciáveis do costumbrismo, da reciclagem de estilos, tudo isso que Nietzsche chamou, irritado, de história dos antiquários. “As sociedades ocidentais estão vivendo uma era de auto-arqueologização”, escreveu Charles Maier (2007, p. 11).

Nossa proposta performática quis abrir espaço para discutir a possibilidade de lugares de mediação cujas escolhas não são ditadas pelo *marketing* e, conseqüentemente, são às vezes impopulares e limitadas no direcionamento para aqueles que querem aprender as dores e as felicidades da autonomia de julgamento. Talvez possamos, assim, contribuir para o estabelecimento de uma relação real com a memória do nosso tempo. A memória não se constrói na base de publicidade, simplificações e perguntas, mas requer esforço, exercício de julgamento, mediação, percursos críticos que inaugurem critérios de orientação compartilhados, como também abertura à incerteza, às cegueiras inevitáveis que permitem a aparição do invisível, que descortina novas visões, novas iluminações e novos iluminismos.

REFERÊNCIAS

A ARTE da Ex-Posição – ensaio material para um improvável e impossível museu da Filô. [Catálogo]. Ribeirão Preto: FFCLRP-USP, 2007. Disponível em:

<<http://sites.ffclrp.usp.br/cid/>>. Acesso em: 09 maio 2008.

ALMEIDA, M. A. Mediação cultural e da informação: considerações socioculturais e políticas em torno do conceito. In: Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 8., 2007, Salvador. **Anais...** Salvador: ANCIB. PPGCI-UFBA, 2007.

BELLONI, M. L. Mídia-educação ou comunicação educacional?: campo novo de teoria e de prática. In: BELLONI, M. L. (Org.). **A formação na sociedade do espetáculo.** São Paulo, SP: Loyola, 2002. p. 27-46.

BECKER, H. S. **Falando da sociedade.** Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2009.

_____. **Uma teoria da ação coletiva.** Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1977.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Obras escolhidas.** São Paulo, SP: Brasiliense, 1987. (v. 1).

BOURDIEU, P. O mercado de bens simbólicos. In: _____. **A economia das trocas simbólicas.** São Paulo, SP: Perspectiva, 1982.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo, SP: EDUSP, 1997.

_____. **Diferentes, desiguais e desconectados:** mapas da interculturalidade. Rio de Janeiro, RJ: Ed. UFRJ, 2005.

CASTRO, A. L. S. Mito, tempo e memória: a dimensão do sagrado e a temporalidade museológica. In: PINHEIRO, L. V. R., GONZÁLEZ DE GÓMEZ, M. N. (Org.). **Interdiscursos da ciência da informação:** arte, museu e imagem. Rio de Janeiro, RJ. Brasília: IBICT. DEP. DDI, 2000. p. 77-90.

CERTEAU, M. **L'invention du quotidien I:** arts de faire. Paris: Éditions Gallimard, 1990.

CRIPPA, G. A máquina protagonista: ensaio histórico sobre tecnologia e pensamento nas coleções barrocas. In: HOFFMAN, W. A. M., FURNIVAL, A. C. (Org.). **Ciência, tecnologia e sociedade.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2008.

DAVALLON, J. La médiation: la communication en procès? **MEI: Médias et Information (Médiations & Médiateurs)**, n.19, p. 37-59, 2003.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo.** São Paulo, SP: Contraponto, 1997.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas.** São Paulo, SP: Martins Fontes, 2002.

HOBBSAWM, E. J.. RANGER, T. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1997.

JAMESON, F. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo, SP: Ática, 1996.

MARTELETO, R. M. Análise de redes sociais: aplicação nos estudos de transferência da informação. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 30, n. 1, p. 71-81, jan.-abr. 2001.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. UFRJ, 1997.

POMIAN, K. Coleção. In: ROMANO, R. (Org.). **Enciclopédia Einaudi (Memória-História)**. Porto: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1984. p. 51-86. (v.1).

RAIMONDI, E. **Il colore eloquente: letteratura e arte barocca**. Bologna: Il Mulino, 1995.

_____. **Scienza e letteratura**. Torino: P.B.E., 1978.

SARLO, B. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2007.

WILLIAMS, R. **Cultura**. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1992.

WOLTON, D. **Internet, e depois?: uma teoria crítica das novas mídias**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

Recebido em: 27/09/2009
Publicado em: 13/01/2012