

Vânia Meleiro

vania.meleiro@gmail.com

Museus de Imprensa / A Imprensa nos Museus: estudo crítico de exemplos

O presente artigo baseia-se na Dissertação intitulada “Memórias vivas da Imprensa”, desenvolvida no âmbito do Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, segundo a orientação do Professor Doutor Rui Centeno e coorientação do Professor Miguel Tomé.

This article is based on the Dissertation entitled “Memórias vivas da Imprensa”, developed in the context of the Museology Masters, at Faculty of Arts and Humanities, University of Porto, under the supervision of Professor Rui Centeno and Professor Miguel Tomé.

Resumo

Como é representada a ciência e a técnica no contexto museológico? Quais os modelos de comunicação que norteiam a relação da representação da ciência e da técnica no contexto museológico com os públicos? Como é explorada a função dos museus enquanto construtores e difusores de uma imagem da ciência e da técnica através das exposições?

São estas as questões por detrás do presente artigo. Para responder às mesmas, estabeleceu-se uma análise crítica sobre o processo de musealização de várias coleções e edifícios relacionados com a área disciplinar da Imprensa, em contextos nacional e internacional: Museu Nacional da Imprensa (MNI) (Porto), Museu da Imprensa de Fafe, Museu de Imprensa – Madeira (MIM), Museu Gutenberg (Mogúncia, Alemanha), Museu Plantin-Moretus (Antuérpia, Bélgica), Museu Alemão de Tecnologia de Berlim (Alemanha) (DTMB) e Museu de Artes e Ofícios (Paris, França).

A seleção dos casos a estudar seguiu um duplo critério de pertinência concetual e de variabilidade tipológica.

Palavras chave

Museus de Ciência e Técnica; imprensa; exposição; comunicação

Nota biográfica

Licenciada em Gestão do Património pela Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto e mestre em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Colabora e desenvolve projetos no âmbito de serviços educativos em instituições culturais desde 2001.

Participou dos Encontros de Ciência, História e Arte com o Património (2013 e 2014), onde apresentou comunicações que exploram a relação entre os serviços educativos dos museus e o público escolar.

O trabalho desenvolvido durante o mestrado centra-se na temática dos museus de ciência e técnica, mais especificamente da área da Imprensa, fruto do trabalho que desenvolve no Museu Nacional da Imprensa. É coordenadora do Departamento de Serviços Educativos daquela Instituição desde 2007.

Abstract

How are science and technique represented in a museological context? Which are the communication models that guide the relationship between scientific and technical representations and the public, in a museum context?

These are the questions behind the present article. To answer them, a critical analysis of the musealization process of several collections and buildings, related with the printing press area, both in a portuguese and in an international context, were presented, namely: The Portuguese Printing Press Museum (Porto), Fafe Printing Press Museum, Madeira Printing Press Museum, Gutenberg Museum (Mainz, Germany), Plantin-Moretus Museum (Antwerp, Belgium), German Technological Museum (Berlin) and Arts and Crafts Museum (Paris, France). The case studies were selected according to a double criteria of conceptual pertinence and varied typification.

Key words

Science and technology museums; printing press; exhibition; communication

Biographical note

Vânia Meleiro has a degree in Heritage Management from Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto and a Master's Degree in Museum Studies from Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

She collaborates and develops projects within the educational services in cultural institutions since 2001.

Vânia has participated in the Science, History and Art with Heritage Meetings (2013 and 2014), where she presented communications that explored the relationship between the educational services of museums and schools.

The work developed during her masters focuses on science and technology museums, more specifically from the press area, as a result of the work produced in the Portuguese Printing Press Museum. She coordinates the Department of Educational Services of that institution since 2007.

Introdução

A descoberta do livro impresso conformou um conjunto de transformações culturais que assinalaram o fim da Idade Média. Por volta de 1450, Johannes Gutenberg inventou a técnica da impressão com caracteres móveis e já nos finais do século XV surgem, por toda a Europa, impressores a produzir livros que, acessíveis aos prósperos comerciantes, deixaram de ser apanágio do clero e da nobreza. Durante o período áureo da industrialização do século XIX, a introdução das máquinas de composição a quente e das velozes máquinas de impressão levou a um renovado incremento da produção e massificação do consumo de livros. A vulgarização das tecnologias e dos equipamentos atingiu uma escala mundial: as máquinas utilizadas na impressão de um jornal nos EUA eram idênticas às que existiam nos jornais e tipografias da Alemanha, Inglaterra, França e Portugal.

Na década de 80 do século passado, a fundição do chumbo foi substituída por novas tecnologias, tais como as impressões Offset e Digital, ditando a obsolescência de muitas das máquinas que equipavam as oficinas de tipografia e de imprensa. Perdida a função e descartados, alguns destes exemplares foram integrados em coleções, por vezes recolhidas por instituições de caráter museológico, com identidades e missões diversificadas mas convergentes no interesse em preservar uma herança em risco de desaparecer. No universo

das instituições que integram acervos relacionados com a impressão tipográfica, podemos identificar diferentes tipologias: museus genéricos de ciência e técnica; unidades especializadas no campo da imprensa; museus de história social ou local ou, ainda, museus de sítio ou mesmo ecomuseus. No contexto destas instituições, as coleções podem ser apresentadas publicamente segundo modelos comunicacionais e estratégias discursivas também bastante diversificadas, determinadas pela especificidade das missões e dos enquadramentos epistemológicos dos novos *lares* que os acolheram. Com o objetivo de expor com mais detalhe a problemática referida, recorreremos à exploração de sete casos reais que, não esgotando as possibilidades do campo de estudo, representam situações bastante distintas no que se refere aos projetos museológicos, aos programas museográficos e aos processos de constituição de acervos. Três deles localizam-se em território nacional, caso do Museu Nacional da Imprensa, do Museu da Imprensa de Fafe e do Museu de Imprensa – Madeira. Os restantes são estrangeiros: o Museu de Artes e Ofícios de Paris, o Museu Plantin-Moretus, de Antuérpia, o Museu Gutenberg e o Museu Alemão de Tecnologia de Berlim.

1. Museus de Imprensa: casos de estudo

Em paralelo com um fenómeno observado em grande parte dos países ocidentais, também em Portugal o processo de desindustrialização das cidades e de reconversão das áreas industriais coincidiu com a concomitante musealização e valorização de alguns desses espaços de memória que marcaram a paisagem cultural do século XX (Sampaio, 2002, p.5-13). O Museu Nacional da Imprensa (MNI) e o Museu da Imprensa de Fafe são fruto dessa atitude de salvaguarda. Surgidos ambos na década de 1990, assumiram o duplo objetivo de recolher os equipamentos gráficos em risco de desaparecimento e de divulgar a história inerente à evolução da Imprensa.

O MNI é um museu especializado, com um amplo e variado espólio ilustrativo da história e do desenvolvimento da imprensa e das artes gráficas no País. É constituído por máquinas gráficas e instrumentos, ferramentas e utensílios representativos dos principais setores das artes gráficas, tais como a pré-impressão, a impressão e os acabamentos e encadernação. O Museu da Imprensa de Fafe, que constitui um dos núcleos do Museu das Migrações e das Comunidades, pode ser identificado como um museu de História local, que tem como núcleo estruturante os espólios tipográficos e documentais dos jornais *O Desforço* (já extinto) e *Almanaque Ilustrado de Fafe*. O Museu de Imprensa – Madeira, em Câmara de Lobos,

possui um espólio que foi sendo recolhido pela Câmara Municipal do Funchal e é proveniente de várias tipografias da Região Autónoma da Madeira, nomeadamente, da extinta Imprensa Regional e do Jornal da Madeira, onde se destacam alguns equipamentos e máquinas originais dos séculos XIX e XX.

Estas três instituições enquadram-se no grupo dos museus de ciência e técnica, onde se incluem aqueles que, abarcando todas as técnicas, são representativos da civilização industrial (Alonso-Fernández, 2006, p.132). As suas raízes remontam aos gabinetes de curiosidades e espécimes, e afirmam-se logo desde os primeiros momentos da constituição dos museus públicos impulsionados pela queda do antigo regime na sequência da Revolução Francesa e simbolicamente marcada com a abertura ao público do Louvre, em 1793. Desde a sua formação, a preocupação dominante destas instituições é a exploração e a demonstração de princípios científicos ou técnicos, através da apresentação de objetos que os documentam e ilustram, a par com a representação da evolução histórica da ciência e da técnica, ou seja, procurando articular a difusão dos seus fenómenos gerais com os respetivos contextos históricos e socioculturais (*Ibidem*, pp.110 - 133).

O *Conservatoire National des Arts et Métiers*, fundado em Paris em 1794, é considerado o primeiro museu de ciência e técnica do mundo (Butler, 1992, p.43) e foi a partir deste modelo

que muitos outros museus foram criados durante o século XIX, tanto na Europa como nos Estados Unidos (Delicado, 2009, pp.176-177). As suas coleções, constituídas depois da Revolução Francesa, formam um património de referência acerca da História dos progressos técnicos e das ciências aplicadas à indústria, reunindo peças de natureza vária, tais como objetos manufaturados e produtos industriais, modelos pedagógicos, desenhos, fotografias, amostras, entre outros.

O desenvolvimento industrial e a intensificação das relações comerciais ocorridos durante a segunda metade do século XIX, aliados à convicção das elites políticas e económicas relativamente aos efeitos positivos do incremento do nível de instrução da população para a consolidação do sistema capitalista, tiveram reflexos diretos no universo museológico. Entre estes, conta-se o investimento na criação e dinamização de museus de Ciência e Técnica, imbuídos do papel de agentes de promoção da cultura científica e de formação técnica especializada (Duarte, 2007, p.66; Lourenço, 2010, p.177-179).

Em 1877, abriu ao público o Museu Plantin-Moretus, instalado na casa de habitação dessa família de Antuérpia, onde funcionou também a oficina de impressão daqueles que são considerados os maiores impressores dos séculos XVI e XVIII, Christophe Plantin e Jan Moretus. É um museu de carácter eminentemente histórico, com perfil de Casa-Museu ou de Oficina-Museu, que pretende

oferecer uma visão geral sobre a arte de imprimir a partir de meados do século XV até ao século XVIII, com base na vida familiar e profissional do clã Plantin-Moretus. Para além disto, procura contribuir para o entendimento das relações entre o desenvolvimento social, a investigação científica, os processos de trabalho e as modalidades do comércio durante o Renascimento, o Barroco e o Classicismo.

O *Gutenberg Museum*, localizado na cidade natal de Johannes Gutenberg, foi fundado em 1900 por um grupo de cidadãos que pretendia homenagear o inventor da Imprensa e dar a conhecer ao público em geral as suas realizações técnicas e artísticas. Não obstante este facto, esta instituição assume características típicas de um museu de imprensa, na medida em que também procura proporcionar aos visitantes uma visão ampla do desenvolvimento dos meios da reprodução da escrita, passando pelos setores das técnicas de impressão, arte da encadernação, impressos e *ex-libris*, arte gráfica, cartazes, papel e História da escrita, abarcando uma grande diversidade de culturas.

Alinhando com as referidas mudanças ocorridas no início da década de 80 surge, em 1982, o *Deutsches Technikmuseum Berlin*, instalado num complexo industrial e ferroviário desativado. À semelhança do exemplo anterior, este museu inscreve-se numa longa tradição de coleções científicas e técnicas que mostram numerosas facetas da tecnologia (antiga e moderna), onde se inclui a sua relação com a

História da Civilização e a vida quotidiana do Homem.

2. Modelos de comunicação da ciência e técnica em museus

Os casos apresentados permitem cogitar que, independentemente dos objetivos específicos de atuação de cada instituição, uma das funções fundamentais do museu de ciência e técnica é a divulgação científica, e esse papel, em boa parte, tem sido assegurado pelas exposições, sejam elas de longa ou curta duração.

Segundo Davallon (2003, p.191), a exposição é um “dispositivo social e simbólico que define, torna possível e organiza a comunicação entre o visitante e o que lhe é apresentado e o visitante e o mundo de origem do que é apresentado”. Apresentar um conjunto de objetos num local público não é o suficiente para torná-los compreensíveis. Por outro lado, dar sentido não é diretamente proporcional à quantidade de textos apresentados em posters, cartazes ou até catálogos. O sentido nasce também da disposição, cenarização, do uso de esquemas, fotografias e outras ferramentas de comunicação, visuais ou não. E esta dimensão semiótica das exposições interessa especialmente aos museus de ciência e técnica, que visam fazer com que o público descubra um mundo que lhe é desconhecido, que venha a adquirir algum conhecimento e, ainda, que

forme uma opinião sobre determinado assunto (Chelini& Lopes, 2008).

As formas de exposição das coleções, desde a época dos Gabinetes de Curiosidades até aos museus mais modernos, têm sido consideradas objetos de estudo (Rivière, 1989, p.88). No caso dos museus de ciência e técnica, Fernando Bragança Gil (1998) identifica três gerações, cada uma com as suas implicações na museografia, sendo que à primeira geração correspondem os museus “universalistas e/ou contemplativos; a segunda geração é caracterizada pela exibição e demonstração do fenómeno científico por excelência e a terceira geração é onde se fundem os elementos mais significativos das gerações anteriores numa continuidade.

Os Museus de Ciência de Primeira Geração (surgidos em meados do século XVIII), como é o caso do Museu de Artes e Ofícios de Paris, apresentam vínculos com as universidades e caracterizam-se pela saturação de objetos em exposição. Vocacionados para a apresentação dos aspetos materiais das respetivas disciplinas, aquelas induzem no visitante um modo de apreensão de tipo contemplativo que não evidencia a importância que as mesmas tiveram na evolução da ciência e da tecnologia. Por esta razão, o impacto destas exposições no público nem sempre foi positivo pois, tal como afirma Aurora Léon (1978) citada por Gaspar (1993, p.10), “para as camadas sociais de menor nível cultural, aquelas obras frias e distantes não

ofereciam satisfação nem ensino e o [museu] manteve-se reduzido ao seu público habitual”.

A segunda geração de museus de ciência, particularmente orientados para a divulgação científica, surge na segunda metade do século XIX. Nestes, a exposição apresenta-se como uma ferramenta capaz de tornar os indivíduos e a população em geral mais aptos a lidarem com a presença permanente da ciência e da tecnologia nas suas vidas diárias e a estar à altura do desenvolvimento da investigação de ponta (Lourenço, 2010, p.177). A produção de conhecimento é enfatizada pela interação entre os diferentes sentidos, procurando levar os visitantes a pensar e a agir por si próprios e a fazer conexões com a cultura quotidiana (Delicado, 2009, p.55). No Museu Gutenberg, por exemplo, procedeu-se à instalação de uma reconstituição da oficina daquele inventor, a qual se tornou numa das suas principais atrações, já que as técnicas da fundição, da composição e da impressão passaram a ser demonstradas visualmente, permitindo que os próprios visitantes possam experimentá-las.

Segundo Bragança Gil (1998, p.25), quer a primeira quer a segunda geração de museus de ciência estão incompletas quanto ao reconhecimento da importância da ciência e da tecnologia na sociedade contemporânea. Para tal, afirma ser necessário configurar-se uma Terceira Geração de Museus de Ciência e Tecnologia, que agregue e sintetize os aspetos ainda relevantes dos anteriores modelos e que

seja "não apenas uma sobreposição das gerações anteriores, onde deverá sentir-se constantemente a presença do elemento humano como criador e utilizador da Ciência e da Tecnologia”.

Perante o exposto, depreende-se que, durante muito tempo, acreditou-se que a exposição poderia viver dos objetos. Pensava-se que estes eram suficientes, por si só, para transmitir mensagens e ideias, para “falar deles mesmos” (Arriaga, 2009, p.103). Porém, a alteração do papel do museu na sociedade e as expectativas que esta lhe vai impondo, determinaram uma crescente desatualização dos discursos predominantemente focados no objeto em favor de políticas museológicas mais centradas nos públicos, o que acarretou, conseqüentemente, a necessidade de mudar a forma de conceber e de apresentar as exposições (Hein, 2000, p.44). Autores como Ángela Garcia Blanco (1999), Hooper-Greenhill (2001) e Francisca Hernández Hernández (2001) consideram que a exposição tem de ser capaz de tornar compreensíveis os conhecimentos que pretende transmitir, sem que seja necessária a intervenção de elementos de mediação exteriores à mesma. Em complemento, outros autores defendem que cada exposição é um caso único e sempre distinto, resultado da multiplicidade das circunstâncias que geram o campo de possibilidades e de combinações que podem ser estabelecidas entre as variáveis em presença: objetivos, temas, objetos, meios informativos,

recursos técnicos ou museográficos, características espaciais, entre outras (Alexander, 1979; Belcher, 1997; Davallon, 1989; Alonso-Fernández, 2001; Martínez, 2006).

Ao nível dos Museus de Imprensa, como é que isto se faz? Como é representada a Imprensa nos Museus? Que discursos, narrativas, temas, são explorados? Tal como referido anteriormente, os modelos comunicacionais podem ser muito divergentes, apesar de se apoiarem em temáticas comuns e da sua matriz epistemológica convergir com o universo das ciências e das técnicas. Os sete casos de estudo aqui apresentados são reveladores desta multiplicidade discursiva.

Considerando a estratégia subjacente, as exposições do Museu Nacional da Imprensa e do Museu Gutenberg podem classificar-se como exemplos da museologia da ideia, uma vez que conceptualizam o objeto como portador de informação e como suporte de significados referenciais (Blanco, 1999, p.126). De acordo com a grelha analítica desenhada por Margaret Hall (1987, p.25), estas exposições têm um carácter temático rigidamente estruturado, na medida em que empregam os objetos para contarem histórias mediante um processo linear. Em contraste, as exposições do Museu de Fafe e do Museu de Artes e Ofícios configuram uma estratégia comunicativa de tipo estético que procura favorecer a contemplação das peças do acervo, de acordo com o modelo da museologia do objeto. Aqui, a exposição é entendida como

espaço público onde tem lugar o encontro ou contacto com os objetos, selecionados e organizados segundo um discurso científico que permanece oculto e que resulta numa organização simples. Neste caso, considera-se que o objeto é capaz de falar por si só e que o visitante possui previamente as referências e as informações necessárias à descodificação da mensagem.

3. Análise crítica das estratégias de representação da imprensa

As qualidades e características dos espaços físicos das mostras intervêm no universo semântico do discurso e, muitas vezes, contribuem significativamente para a valorização e o reconhecimento da própria instituição. É o caso do Museu Plantin-Moretus, que permite ao visitante percorrer o edifício histórico onde viveu e trabalhou aquele clã, ou do Museu Gutenberg, que foi instalado numa das mais importantes casas antigas de Mogúncia. Num registo oposto, o edifício do Museu Alemão de Tecnologia de Berlim, pela contemporaneidade e espetacularidade da linguagem das formas arquitetónicas, afirma também uma identidade e uma forte presença no tecido urbano.

Relativamente às características espaciais das instalações, podem identificar-se inúmeros

aparatos cénicos que cobrem um extenso espectro de soluções, desde a produção de ambientes neutros à recriação histórica ou à produção de cenas de grande efeito dramático. De facto, a organização do espaço numa exposição tem um efeito determinante sobre o que o público vê e apreende e sobre a criação de conhecimento, razão pela qual se torna um dos aspetos basilares da exposição e do museu. Em Berlim, surge um interior de época, na forma duma secção de trabalho de uma tipografia de meados do século XX, reconstituída com mobiliário e maquinaria. Em Antuérpia, a abordagem patrimonial funda-se na autenticidade dos objetos e nas memórias que podem estimular uma maior empatia por parte dos visitantes, para o que foi fundamental a recriação dos espaços da casa e da oficina nos ambientes dos séculos passados. Este esforço de contextualização não deixa de omitir a biografia dos objetos no contexto da coleção ou o seu processo de musealização e de apresentação.

Na Mogúncia, considerando a história dos edifícios que compõem o complexo onde está instalado o museu e o elevado número de exposições patentes, percebe-se a tentativa de imprimir uma identidade clara a cada um dos núcleos, através da compartimentação e das características visuais dos espaços. Como resultado, assiste-se à criação de diferentes *cenas*, pelo uso expressivo dos meios plásticos e dos dispositivos tecnológicos. Assim, no edifício antigo, é mais evidente a utilização de cores

fortes, de grande quantidade e variedade de vitrinas e de luz artificial. No bloco mais recente, as exposições beneficiam de ambientes mais neutros e serenos, proporcionados por cores claras e atmosferas luminosas, onde predomina a luz natural, que fomentam a contemplação mais atenta dos objetos e uma relação mais cognitiva e menos sensorial com os conteúdos. Nas mostras "Memórias vivas da Imprensa" (MNI) e "Escrita e Impressão" (DTMB), a cor branca das paredes contribui não só para a criação de um forte destaque dos objetos, acentuando a sua dimensão escultórica, como para a redução da carga de informação visual. No caso do Museu Nacional da Imprensa, a cor avermelhada do pavimento e das ombreiras das janelas, contrastando com a neutralidade das paredes, concorre para a produção de um ambiente algo dramático e distintivo.

Em ambiente museológico, aplicam-se geralmente estratégias diversas e complementares na tentativa de enriquecer o processo comunicacional e de diversificar os discursos. No geral, todas as exposições evocadas apresentam espólios ricos e ilustrativos da temática da Imprensa. É o caso do Museu Alemão de Tecnologia de Berlim que expõe uma grande diversidade de peças, com evidentes qualidades estéticas e históricas e aptas a representar tópicos diversificados, de que são exemplo o conjunto de objetos diretamente ligados à vida social da cidade, como o jornal *Der Tagesspiegel*. Este acervo é

contextualizado com material interpretativo variado, formado por esquemas de funcionamento, dioramas, maquetas e textos, e complementado pelo núcleo sobre o fabrico e uso do papel. A utilização destes meios tridimensionais – modelos, maquetas, dioramas, ambientes ou reproduções de interiores e paisagens urbanas, por exemplo – tem tido muita importância nos museus de Ciências e de Técnica e são uma presença habitual nos mesmos, já que podem ser empregues para demonstrações (apresentando e explicitando um processo com a intenção de transmitir conhecimentos e procurando, para além disso, que possam ser acionados pelo visitante), para reproduzir ou reconstituir contextos originais e para integrar o visitante no próprio espaço imaginário. Também pode dar-se o caso da sua finalidade ser a substituição do original que, pelas suas características, não poderá ser exposto ou, ainda, poderá não existir no museu.

No que concerne ao mobiliário, refira-se o posicionamento de Margaret Hall (1987), quando refere que, apesar de ainda não ter sido criada a vitrina perfeita – caracterizada por especificidades tais como a completa segurança, a facilidade de acesso e a estabilidade, aliadas a uma estética agradável que não distraia o observador da contemplação das peças – há um número razoável de soluções, considerando a exposição pretendida. Por exemplo, para a exposição de objetos de tamanhos pequenos ou

bidimensionais são bastante apropriadas as vitrinas verticais, de posição e contemplação frontal; as vitrinas horizontais, semelhantes a mesas ou urnas de vidro planas e as inclinadas permitem a contemplação dos objetos dentro de um espaço autónomo, de modo análogo ao exigido por uma escultura. Esta valorização estética dos objetos, na sua dimensão escultórica, parece ser uma característica comum aos museus de Fafe e de Artes e Ofícios, onde aqueles aparecem destacados sobre plataformas. Estes suportes permitem ainda criar uma subtil barreira entre os objetos e o público. No primeiro exemplo, as peças recebem um fundo negro (o que poderá causar problemas de visualização pela eliminação do necessário contraste *figura-fundo*) e, no segundo, as grandes máquinas de impressão estão instaladas no centro da sala, convidando à contemplação circundante, como se de uma escultura se tratasse. Os tons claros e quentes das paredes e do pavimento reforçam esta demarcação visual. De ressaltar, também, a presença de mobiliário de assento junto aos equipamentos que permitem que os visitantes façam uma pausa no seu percurso, contribuindo para uma melhor visualização das peças e para um acesso mais demorado às informações. De forma subtil, a exposição do *Conservatoire* contrapõe duas dimensões temporais: o passado, materializado nos objetos e em parte do mobiliário utilizado na exposição, e o presente, representado pelos recursos tecnológicos e pelo aparato cénico.

Os textos são a forma mais usual, tradicional e preferida de transmitir ideias e estão presentes em todos os tipos de museu. A informação escrita é essencial para identificar os objetos e contextualizá-los, para descrever características e qualidades que de outra forma poderão passar despercebidas, para explicar princípios científicos, para orientar ou dar instruções aos visitantes. O modo como os visitantes apreendem essas mensagens ou mesmo se, de facto as lêem – sobretudo quando os textos são demasiado longos e pouco atrativos – tem sido objeto de intenso debate e escrutínio (Blanco, 1999, p.126). Em várias situações tem-se optado por hierarquizar a informação escrita, apresentando-a em diferentes suportes, tais como painéis de sala, folhas dentro de vitrinas, legendas ou mesmo em dispositivos informáticos. É também recorrente a tentativa de distinção de secções de texto mediante o uso de cores de fundo ou de tipos de letras diferentes, de forma a responder às diferentes necessidades do público. A título de exemplo, nalguns museus, as legendas infantis apresentam um boneco ou um texto curto, escrito na segunda pessoa do singular, por vezes sob a forma de pergunta “Sabias que...” (Delicado, 2009, p.462).

Nas exposições com dispositivos interativos, é comum encontrar textos no imperativo, que encorajam o visitante a tocar nas peças, que o informam sobre como manipular os dispositivos

ou que o questionam e procuram fazer refletir sobre o que observou. Estas estratégias são utilizadas no núcleo de comunicação do Museu de Artes e Ofícios, visando a transmissão dos conteúdos com clara vocação didática, pelo que as tradicionais legendas referentes a objetos individuais estão aliadas a meios audiovisuais, que apresentam informações sobre a temática da comunicação. Complementarmente, são também disponibilizados catálogos em suporte papel, com informações mais detalhadas sobre os objetos expostos.

Delicado (2009, pp.464-468) chama a atenção para o facto das informações contidas nas legendas poderem prejudicar a clareza ou autoridade dos objetos do museu mas, uma vez existindo, devem procurar fornecer interpretações alternativas e complementares que possam enriquecer a interpretação dos objetos. A exposição do Museu de Imprensa – Madeira tem uma intencionalidade comunicativa materializada nos textos e em grandes imagens de enquadramento constituídas por fotografias antigas ilustrativas do trabalho nas tipografias, algumas das quais originais e relativas a tipografias madeirenses. Porém, a insuficiência destes meios interpretativos em criar universos semânticos estruturados e coerentes leva a que o público fique dependente da sua própria capacidade de interpretação, determinada pelo nível de conhecimentos prévios. Perante a impossibilidade do próprio dispositivo

museográfico orientar o processo de construção de significado, a classificação da exposição torna-se ambígua e paradoxal.

Por outro lado, os discursos expositivos podem tornar-se complexos para público *não especialista*, quer pela insuficiência de recursos de mediação quer pelas limitações ao nível da linguagem empregue. Na maioria das exposições, a linguagem utilizada é formal, impessoal e assume a neutralidade própria de um texto científico. Procura atingir um equilíbrio difícil entre o rigor e a fidelidade aos conteúdos de teor científico e a acessibilidade a um público leigo. Se, nalguns museus, é visível uma preocupação em definir os termos técnicos, noutras é mantido o jargão científico, o que pode tornar a leitura difícil e alienar o interesse do público. Neste contexto, considera-se que o uso de metáforas e comparações, de cronologias e dispositivos retóricos como perguntas, contribuem para estimular a atenção do visitante ou para o levar a refletir. Este é um aspeto relevante no Museu da Imprensa de Fafe, no Museu de Imprensa – Madeira e no Museu Alemão de Tecnologia de Berlim. Neste último, os textos informativos são apresentados exclusivamente em alemão, o que certamente condicionará o acesso aos conteúdos por parte dos visitantes não familiarizados com a língua.

O uso de recursos multimédia em diferentes dispositivos interativos, tais como registos sonoros, projeção de filmes, computadores com jogos e simulações, acesso a bases de dados e

internet permite construir dispositivos complexos que apelam aos diferentes sentidos (Hernández, 2001, p.261), ampliando a informação disponibilizada e enriquecendo a experiência de visita.

Na generalidade dos museus de imprensa, conforme observado nos exemplos estudados, a interatividade é entendida como a possibilidade de experimentação e manuseamento dos objetos, especificamente daqueles relacionados com as artes de impressão. Não obstante, considera-se que na maioria destas instituições isto não se verifica, pois esta interação é condicionada, estando limitada a atividades de demonstração ou a *workshops* paralelos à exposição. A título de exemplo, nas oficinas da antiga casa impressora do Museu Plantin-Moreus é possível vestir a roupa de trabalho de um assistente de impressor do século XVIII, compor com tipos móveis e operar as máquinas de impressão mas, nas demais exposições, o acesso aos objetos é limitado pela existência de barreiras de segurança. O mesmo acontece no museu de Berlim, onde as peças estão protegidas por placas de acrílico e barras de metal, assim como, por sinalética que informa a proibição de tocar nas máquinas. Nas mostras "Memórias vivas da Imprensa" do MNI e "A Oficina de Gutenberg" do Museu Gutenberg, pelo contrário, fomenta-se a experimentação por parte dos visitantes. Na primeira, o acesso é livre a todos os visitantes e na segunda, apenas uma pessoa durante a visita pode experimentar a

prensa de Gutenberg e demonstrar o seu funcionamento ao resto do grupo. Importa ressaltar, no entanto, a importância de que o prazer da interação seja consequência da

exploração prévia da exposição, ou seja, que a interação deve ser utilizada como um meio e não como um fim em si mesma.

Exposições		Museu Nacional da Imprensa	Museu da Imprensa de Fafe	Museu de Imprensa – Madeira	Museu Gutenberg	Museu Plantin-Moretus	Museu Alemão de Tecnologia de Berlim	Museu de Artes e Ofícios
Critérios	Classificação							
Estratégia comunicativa	Estética		•					•
	Pedagógica	•		•	•		•	
	Lúdica					•		
	Evocativa					•		
Participação do Público	Interativa	•			•			
	Passiva		•	•		•	•	•
Modelo de Circulação	Sugerido			•				
	Estruturado						•	
	Não estruturado	•	•		•	•		•
Relação contendor / conteúdo	Direta				•	•		
	Indireta	•		•				
	Sem relação		•				•	•

Figura 1 _ Síntese das principais características das exposições dos casos de estudo analisados.

Outro aspeto que interfere com a perceção sensorial das exposições é o som ambiente. Se nuns casos é usada música clássica, nomeadamente, em museus de arte antiga, noutros são escolhidos sons alusivos à temática da exposição como, por exemplo, os ruídos de máquinas em funcionamento que constituem a paisagem sonora da exposição “Memórias vivas da Imprensa”, do Museu Nacional da Imprensa.

Considerações finais

Da análise destes sete exemplos, deduz-se que cada exposição é um fenómeno único e sempre distinto, determinados pela disparidade dos argumentos expositivos e pela multiplicidade de combinações que se podem fazer, dentro das circunstâncias e das variáveis materiais e concetuais em presença. Neste sentido, os diferentes métodos, funções e classificações utilizados na grelha anterior não são exclusivos ou incompatíveis entre si. Pelo contrário, podem estar presentes numa mesma exposição, sendo

mesmo desejável que alguns deles convivam. Tal como sugerem Chelini e Lopes (2008) citando Rivière (1989), a associação das funções estética e documental, por exemplo, permite adicionar ao rigor científico-técnico do discurso o poder de atração e de deleite, tendo presente a importância da encenação na eficácia comunicativa.

No que diz respeito aos casos analisados, aponta-se, em forma de conclusão, algumas questões e hipóteses para a prossecução de um dos principais papéis que lhes está reconhecido – a divulgação e construção de conhecimento científico. O recurso a elementos de compartimentação de ambientes contribui para a criação de identidades temáticas aos diferentes núcleos das exposições e para, subvertendo efeitos de isotropia espacial, proporcionar elementos de surpresa. A existência de materiais interpretativos variados, conjugando elementos multimédia assim como o fomento da interatividade, apesar de fundamentais, não

devem fazer desaparecer os objetos da coleção. Relativamente aos textos escritos, colocam-se quatro desafios: a) a necessidade de ter em atenção o vocabulário utilizado de forma a evitar o excesso de terminologia técnica, já que a maioria dos visitantes poderá ter dificuldade em percebê-la, ou, quando utilizada, estar acompanhada por meios semânticos complementares; b) o uso de dispositivos retóricos, tais como perguntas que simulam diálogo entre o *museu* e o público; c) a introdução de elementos que integrem as crianças no discurso; d) as características visuais da mensagem, nas quais se incluem a extensão dos textos, a proximidade do observador, a relação com os objetos a que se referem, a tipografia utilizada, entre outras. Por último, a introdução da dimensão humana e de valores multiculturais no discurso, através da apresentação de histórias de vida ou de narrativas sobre os contextos sociais ou pessoais em que as atividades decorriam.

Referências

- Alexander, E. (1979). *Museums in motion: an introduction to the history and functions of museums*. Nashville: American Association for State and Local History.
- Alonso-Fernández, L. (2006). *Museología y Museografía*. Barcelona: Serbal.
- Arriaga, A. (2009). *Concepciones de arte e interpretación en los discursos y prácticas educativas de la galería Tate Britain de Londres*. Dissertação de Doutoramento, Facultad de Ciencias Humanas y Sociales da Universidad Pública de Navarra, Navarra, Espanha.
- Belcher, M. (1997). *Organización y diseño de exposiciones: su relación con el museo*. Gijón: Trea.
- Butler, S. (1992). *Science and Technology Museums*. Leicester: Leicester University Press.
- Chelini, M. & Lopes, S. (2008). Exposições em museus de ciências: reflexões e critérios para análise. *Anais do Museu Paulista*. 16 (2), 205-238. Acedido novembro 30, 2015, em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-47142008000200007&script=sci_arttext.
- Davallon, J. (1989). Peut-on parler d'une "langue" de l'exposition scientifique? In B. Schiele, *Faire voir, faire savoir: La museologie scientifique au present* (47-60). Canada: Musée des Civilisations.
- Delicado, A. (2009). *A musealização da ciência em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- Duarte, A. (2007). *O Museu Nacional da Ciência e da Técnica*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- García, A. B. (1999). *La exposición: un medio de comunicación*. Madrid: Akal.
- Gaspar, A. (1993). *Museus e Centros de Ciências – conceituação e proposta de um referencial teórico*. Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Gil, F. B. (1998). Museums of Science or Science Centers. In M. A. Ferreira *et al.* (coord.), *Museums of Science and Technology* (24-41). Lisboa: Fundação Oriente.
- Hall, M. (1987). *On display: A design grammar for museum exhibitions*. Londres: Lund Humphries Publishers.
- Hein, G. (2004). John Dewey and Museum Education. *Curator*, 47 (4), 413 – 427.
- Hernández, F. H. (2001). *Manual de Museología*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Hooper-Greenhill, E. (2001). *Communication and communities in the postmuseum: From metanarratives to constructed knowledge*. Leicester: University of Leicester.
- Lourenço, M. (2010). Os Museus de Ciência Hoje. *Museologia.pt*, 4, 100-105.
- Martínez, J. G. (2006). *Dos museologías: Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*. Gijón: Trea.
- Rivière, G. H. (1989). *La Muséologie selon Georges Henri Rivière: Cours de muséologie, textes et témoignages*. Paris: Dunod.
- Sampaio, M. L. (coord.) (2003). *Actas do Colóquio de Museologia Industrial Reconversão e Musealização de espaços industriais*. Porto: Associação para o Museu da Ciência e da Indústria.