

JARDINS BOTÂNICOS: ENTRE A LINGUAGEM DA CIÊNCIA E A COMUNICAÇÃO COM O PÚBLICO

Lilian Mariela Suescun Florez

Desenhista Industrial (Universidad Nacional de Colombia -UNAL)
Mestranda em Museologia e Patrimônio, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS - UNIRIO/MAST
Bolsista CAPES Pesquisa-dissertação: *Design da Experiência nos Jardins Botânicos* (projeto qualificado para defesa)
Orientador: Prof. Dr. Teresa Scheiner

Prof. Dr. Teresa Cristina Moletta Scheiner

Bacharel em Museologia (Museu Histórico Nacional) / Licenciada e Bacharel em Geografia (Universidade do Estado do Rio de Janeiro -UERJ)
Mestre e Doutora em Comunicação (Universidade Federal do Rio de Janeiro -ECO/UFRJ)
Professor Associado 2, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO
Coordenadora, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS - UNIRIO/MAST.
Membro do Conselho Executivo do ICOM
Pesquisador Associado, Université Jean-Moulin Lyon 3

Resumo

O texto relata de forma sucinta estudos realizados no Mestrado de Museologia e Patrimônio. Analisa a exposição como meio privilegiado de comunicação do museu e como ferramenta ideológica, enfatizando seu papel na construção de significados assim como a linguagem ou linguagens usada para apresentar o patrimônio do Jardim Botânico do Rio de Janeiro– JBRJ questionando a exposição atual e buscando identificar a quem se dirige o trabalho realizado. Finalmente, propõe uma linguagem museográfica mais comprometida com o público em geral, que possa aproximar-se do conhecimento científico.

Resumen

El presente texto relata de forma sucinta el estudio realizado en el Curso de Máster en Museología y Patrimonio. Se analiza la exposición como medio privilegiado de comunicación del museo y como herramienta ideológica enfatizando en su papel como productor de significados así como el lenguaje o lenguajes usados para presentar el patrimonio del Jardín Botánico de Rio de Janeiro - JBRJ cuestionando la exposición actual y buscando identificar a quien se dirige el trabajo realizado. Finalmente se propone un lenguaje museográfico más comprometido con el público en general, que pueda aproximarlos al conocimiento científico.

1. Introdução

No Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio UNIRIO/MAST, vimos desenvolvendo, desde março de 2009, a pesquisa *Design da Experiência nos Jardins Botânicos*. A principal discussão está relacionada com o estudo da **comunicação** nos museus e particularmente das

Lilian Mariela Suescun Florez
Prof. Dr. Teresa Cristina Moletta Scheiner

exposições. A pesquisa aborda os jardins botânicos - considerados pelo ICOM¹ como museus - desde a perspectiva da Museologia e do *Design*.

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

2. A exposição como veículo de comunicação dos Museus

É preciso explicar primeiramente que nos museus e portanto, nos jardins botânicos, a exposição cumpre a função de meio de comunicação por excelência, que tem por objetivo aproximar os visitantes à coleção de objetos e aos significados desses objetos. Maroevic comenta:

A exposição é um sistema organizado dentro de cada museu usando suas ferramentas profissionais e todas as facilidades viáveis, apresentadas para o público social e cultural; e compreendido sob a forma de objetos musealizados, relevante a toda coleção do museu².

Uma exposição é uma encenação, onde os objetos podem ser o fio condutor da narrativa e onde o público é o protagonista e quem dá sentido e vida àqueles objetos, com eles interagindo no tempo e no espaço. Quem escreve o roteiro é o profissional (ou profissionais) encarregado(s) da concepção da exposição; e o faz num trabalho em conjunto, envolvendo diferentes disciplinas, ou seja - este roteiro faz parte de um processo interdisciplinar, onde o grupo de roteiristas decide a organização dos elementos no espaço e as alternativas possíveis de composição. Mas quem modifica e dá outros e novos significados a esse roteiro é o público, que finalmente re-inventa o sentido, com as interpretações que oferece aquela encenação; e tudo isto se dá pelo nível de interação que o visitante tem com a exposição. Stefanou e Papadelli³ lembram que a exposição é um veículo de comunicação interativa, proposto com a intenção de estimular o conhecimento, experimentos e flexibilidade da imaginação. Ou seja, estimula a curiosidade dos visitantes, fazendo com que eles interajam [com o exposto] e é dessa maneira que o público oferece novas interpretações à exposição.

¹ ICOM – Conselho Internacional de Museus, órgão filiado à UNESCO.

² MAROEVIC, Ivo. A exposição como comunicação representativa. Op. Cit., p.73-79. [UNIRIO/PPG-PMUS. Projeto de pesquisa Termos e Conceitos da Museologia. Trad. do texto Tamine Gesualdi de Andrade]

³ STEFANO, Helene, PAPADELI Gabriella. Proposições para uma exposição do material arqueológico do período Bizantino em Thessaloniki. ISS 19, p. 61-67. In: **ICOFOM STUDY SERIES- ISS 19**. Op. cit. [UNIRIO/PPG-PMUS. Projeto de pesquisa Termos e Conceitos da Museologia. Trad. do texto Tamine Gesualdi de Andrade]

Lilian Mariela Suescun Florez
Prof. Dr. Teresa Cristina Moletta Scheiner

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

Lilian Mariela Suescun Florez
Prof. Dr. Teresa Cristina Moletta Scheiner

Quero dizer que o controle excessivo e absoluto da técnica pode ajudar a criar magníficos espetáculos visuais ou multimídia, que mobilizem os sentidos do visitante com plano cognitivo (curiosidade) ou motor (movimento), mas que dificilmente poderão gerar instâncias de verdadeira mobilização efetiva.⁴

O uso predominante da linguagem visual nos museus é determinante na hora de fazer do espaço museográfico um lugar de experiências, um lugar de relacionamento emocional dos visitantes com as peças de coleção. Para Scheiner⁵ “é o uso adequado das linguagens que irá contribuir para tornar a exposição um ‘espaço emocionante’, ajudando a tornar a experiência da visita uma experiência vivencial”.

Portanto as ferramentas expográficas também devem ser pensadas como complementos do espaço, agentes partícipes da encenação, já que desses elementos desenhados para servir de apoio à exposição depende grande parte da comunicação com o público. Segundo o modo como esta é organizada e planejada, seja através de recursos cenográficos, luminotécnicos ou de *design*, o público sentir-se-á incluído num espaço construído com esse fim; mas se, pelo contrário, os componentes são desenhados numa esfera independente, sem se ter em conta os objetos musealizados, acontecerão incoerências no processo de comunicação com o visitante⁶, ou seja, a nossa observação é ressaltar a importância da composição, do *Design*, dos suportes expográficos na sua relação com os objetos a serem expostos – e, claro está, com as políticas, ideologias e identidades do museu.

Para abordar as linguagens e ferramentas expográficas utilizadas no arboreto, utilizamos como fundamento teórico a semiótica de Peirce – que, segundo

⁴ SCHEINER, Tereza. Comunicação, Educação, Exposição: novos saberes, novos sentidos. in: **Semiosfera**. Ano 3, nº 4-5. 2007 (S.l.) disponível in: http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera45/conteudo_rep_tscheiner.htm. Acesso em: 25 maio. 2008.

⁵ Idem Ibid., Loc. Cit.

⁶ É de suma importância compreender que o visitante é capaz de perceber as contradições, os erros, os acertos, as incongruências, em fim, o que queremos dizer com tudo isto, é que o visitante não é ingênuo, que ele pode identificar quando uma coisa não combina com a outra [nota do autor].

Lilian Mariela Suescun Florez
Prof. Dr. Teresa Cristina Moletta Scheiner

Santaella⁷, “é uma das disciplinas que compõem uma ampla arquitetura filosófica concebida como ciência com um caráter extremadamente geral e abstrato”.

Em nosso caso, em que estamos discutindo as exposições, podemos estudá-las através da semiótica, mas é preciso ter um conhecimento prévio do campo da Museologia e ter uma experiência não só teórica, mas também técnica do processo de concepção das exposições. Santaella⁸ assim o assinala, os signos só têm sentido quando se conhece de fato o contexto, neste caso, o Museu. Portanto, profissionais de museus e de outras disciplinas que trabalham no processo das exposições são os agentes indicados para realizar um estudo semiótico do museu como signo e como contenedor de um universo de signos.

O contexto que nos compete neste estudo é o Museu e mais especificamente a exposição. Alguns teóricos da Museologia propõem que o **Museu é um signo**. Decarolis⁹, por exemplo, define o Museu como um espaço sógnico e simbólico, constituído de um sistema de signos que funcionam juntos, entrelaçando-se em um complexo código. Com esse sistema intrincado de signos, uns dependentes de outros e que trabalham num emaranhado de diferentes significados, cria-se o que poderíamos chamar de “linguagem do museu”. Alguns profissionais e teóricos de museus chamam este processo de **linguagem específica**. Aliau¹⁰ expressa que a exposição tem seu próprio sistema de relações significante e significado, proporcionando códigos que validam nossas normas culturais

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

⁷ SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005, p. XII

⁸ Idem. Ibidem, passim

⁹ “As a sign of a culture, the museum is a semantic operator, acting as 'habitat' of other signs, of other messages and as transmitter of aesthetic, cultural and functional significances. A museum is a sign itself, a complex one, shaped by the articulation of all its constituent signs”. DECAROLIS, Nelly. In: **ICOFOM STUDY SERIES- ISS 19**. Op. cit., p. 34.

¹⁰ “The exposition creates its own language, its own system of relations between signifier and signified, and provides a body of stories that validate our cultural norms”. ALIAU, Magdalena. Expositions: Language and selection. Op. Cit, p. 19

Lilian Mariela Suescun Florez
Prof. Dr. Teresa Cristina Moletta Scheiner

Jardins botânicos: entre a linguagem da ciência e a comunicação com o público

Lilian Mariela Suescun Florez e Teresa Cristina Moletta Scheiner

3. A linguagem expositiva e o modo como se apresenta no JBRJ

Destes componentes das experiências que determinam e caracterizam as exposições, o primeiro a ser percebido é o **espaço físico** - que envolve, contém e condiciona os outros signos que conformam a exibição nos museus.

O que percebemos em uma exposição inicialmente é a totalidade, que no primeiro contato vamos considerar desarticulada ou estética, cuidadosamente organizada ou descontextualizada; e segundo essa primeira impressão tendemos a agir naquele espaço. Gomes Filho¹¹ comenta: “A primeira sensação já é de forma, já é global e unificada... para a nossa percepção que é resultado de uma sensação global, as partes são inseparáveis do todo e são outra coisa que não elas mesmas, fora desse todo”.

O arboreto entendido como uma exposição apresenta duas abordagens: uma relacionada com seu caráter de permanência espacial, que tem a ver com a dificuldade de deslocar espécimes vegetais de grande peso e tamanho; e outra que é seu caráter temporal, relacionado com os ciclos naturais e com a transformação dos espécimes de acordo, por exemplo, com as estações do ano, fazendo com que a exposição permanente apresente mudanças ao longo do ano, sem precisar da intervenção humana¹².

O fato do arboreto do JBRJ se apresentar ao ar livre é uma particularidade condicionante da visita. Ao entrar no espaço da exposição, não conseguimos percebê-la em sua totalidade, nem nos damos conta dos limites porque não existem fronteiras físicas específicas como muros, paredes ou teto que possam determinar até onde podemos observar. Ainda assim esta suposta infinitude é também artifício paisagístico realizado, através de pontos de fuga que se abrem em três vertentes: Eixo central: Aléia Barbosa Rodrigues, seguida pela Aléia Custodio Serrão e pela Aléia Karl Glasl. O eixo central leva o visitante direto para uma das atrações monumentais no JBRJ, o Chafariz das Musas, imponente e atraente ponto que, sem dúvida, fará da experiência uma regressão na história da cidade do Rio de Janeiro.

Tanto os vazios quanto os espaços preenchidos constituem qualquer espaço construído. No espaço do arboreto os vazios são signos de circulação indicando as trilhas e percursos para o visitante percorrer; os vazios convidam a ser preenchidos, ocupados, pelas pessoas. Ora, os espaços preenchidos [canteiros, lago, estufas] convidam a ser observados, estimulam a dinâmica do percurso e o conhecimento das formas volumétricas que ocupam no espaço um lugar determinado e estratégico, como também diz Gomes Filho¹³: “Para a formação de unidades, é necessário que haja uma descontinuidade de estimulação [ou contraste]; sem isso, não poderíamos perceber a forma” ou espaço. Para

¹¹ GOMES, João. **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma. 6ed. São Paulo: Escrituras, 2004, p. 19

¹² ROCHA, Luisa Maria. **A musealidade do arboreto**. In: Revista Musas (IPHAN), 2009 v.5, p. 116,117

¹³ GOMES FILHO, João. Op. Cit., p. 20

Lilian Mariela Suescun Florez
Prof. Dr. Teresa Cristina Moletta Scheiner

configurar um espaço público se faz necessário então o entendimento destas duas condições: os espaços de descanso, percurso e circulação e os lugares a serem ocupados.

As **cores e a iluminação** são componentes que geram diferentes sensações e permitem interpretações. O uso destas ferramentas contextualiza o visitante no espaço, criando atmosferas ilusórias que permitem perceber de distintas maneiras o mesmo objeto, mas no Jardim o controle destes componentes é um trabalho quase impossível, luz e cor mudam segundo o capricho da natureza, mas esta configuração natural cria da mesma forma uma atmosfera.

Baudrillard¹⁴ acredita que tradicionalmente a **cor** é carregada de alusões psicológicas e morais, portanto é associada a uma construção cultural e ligada às nossas crenças, gostos, preconceitos, “é metáfora de significações culturais postas em índice”. Mas o que importa aqui é a cor como “valor de ambiência”. Não como um signo afastado da composição, mas como um componente essencial que fornecerá aos objetos diversas interpretações. A **luz** é um forte componente na configuração de atmosferas e de experiências visuais (e até mesmo de sensações térmicas). Por meio da manipulação das fontes de luz tanto natural como artificial pode-se sugerir emoções, sensações que convidam o público a interagir no espaço e com os objetos. Nos museus, a iluminação tem uma carga semiótica, ela fornece para os signos diferentes significados e interpretações por parte dos atores envolvidos no processo comunicacional.

Segundo o transcurso das estações ao longo do ano, cor e luz mudam. O mesmo fenômeno acontece em um só dia - onde podemos observar como a luz cria uma atmosfera diferente em cada horário, influenciando também na temperatura - fato que determina a extensão e os horários da visita ao JBRJ. A cor predominante no JBRJ é o verde, mas as mais diversas cores se fazem presentes, com os frutos e flores e isto muda dependendo da época do ano e do espaço que cada núcleo da exposição ocupado no arboreto. Eis como no arboreto do JBRJ existe um jogo perfeito de luz: sombras projetadas pelos galhos das altas árvores criam retículas, ritmo visual que cria espaços de descanso que se precisa enquanto a luz natural irradia com força.

O *design* dos **sistemas de informação e de sinalização** é tão importante quanto a configuração do espaço, a distribuição dos objetos e o efeito cênico obtido. Para informar através de texto se precisa de poder de síntese e do conhecimento das ferramentas gráficas que façam daquele texto uma informação atrativa. Tanto o espaço como os objetos musealizados e a informação escrita atuam como um sistema interligado, onde cada um é indispensável para melhor comunicar.

A museografia nos ensina que, para seduzir dentro dos espaços das exposições, não é suficiente a linguagem verbal: deve-se recorrer à iconografia como um apoio informacional que ajudará na compreensão das mensagens. Poli¹⁵ considera que a interpretação de textos depende da interação entre o discurso e outros registros lingüísticos, visuais ou auditivos, buscados pelo visitante. Para a

¹⁴ BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. SP: perspectiva, 1968, p. 38

¹⁵ l'interprétation des textes est fonction de l'interaction entre discours langagier et des autres registres, visuels ou sensoriels, qui sollicitent le visiteur. POLI, Marie- Sylvie. **Le texte au musée**. França: L'Harmattan, 2002, p. 31

Lilian Mariela Suescun Florez
Prof. Dr. Teresa Cristina Moletta Scheiner

autora, essa interação entre diversos recursos visuais e verbais é mais proveitosa do que a enunciação de textos que introduzem o visitante à exposição¹⁶. Com certeza a interação do público com os objetos será ainda mais enriquecedora, já que o visitante terá a oportunidade de escolher a linguagem que seja do seu interesse ou que chame mais a sua atenção.

No JBRJ existe um sistema de informação composto por totens de localização, dispostos nos pontos conjunturais do arboreto (Chafariz central, Lago Frei Leandro). Placas de sinalização localizadas em todas as aléias sinalizam direção e nome da aléia; e placas interpretativas, fixadas nos pontos privilegiados por sua estética e relevância histórica (casa dos pilões, gruta, Portal da Antiga Academia de Belas Artes, Orquidário, Bromelário), complementam-se com o folheto da trilha histórica que contém o mapa do arboreto e no qual são sinalizados os pontos centrais e de relevância histórica, além de alguns espécimes de importância simbólica (Pau Brasil, Canela); tudo é numerado no folheto e possui uma curta explicação. Do outro lado estão as placas de identificação, independentes do sistema descrito. Distribuídas em cada canteiro do lado de cada espécime, contêm informações tais como: nome científico, gênero, nome vulgar e procedência. De forma mais sóbria se apresenta a informação sobre uma placa retangular cor cinza ao nível do chão, tentando não tirar protagonismo aos espécimes.

O **painel expositivo** é o elemento base das exposições. É estruturador na medida em que mobiliza a visita em uma direção determinada, contextualizando o visitante no ambiente. A forma, material, cor e *design* variam muito de acordo com o museu e a temática da exposição. Dentro dos painéis se encontram a linguagem escrita e as imagens que apoiam os objetos musealizados. O trabalho do *designer* é articular dentro de um espaço plano tanto imagens como texto, tentando ser o mais específica e claro possível.

A **sinalização** é um aspecto sumamente importante na comunicação que o museu faz com seus visitantes. Colodrero¹⁷ diz que a sinalização é parte da ciência da comunicação visual que estuda as relações funcionais entre os signos de orientação no espaço e o comportamento dos indivíduos. Através da sinalização o visitante é orientado e direcionado, influenciando assim a maneira de circular pelo espaço. Para ser entendida deve existir um design uniformizado, normatizado, que permita a rápida apreensão e motive a circular de maneira confortável. Cada componente do sistema é essencial na hora de compreender o percurso sugerido, se o objetivo é seguir a trilha histórica, se precisa de cada placa de sinalização, folheto e totens dispostos ao longo do arboreto.

Tanto totens quanto placas de interpretação pertencem a uma família de objetos¹⁸ que por semelhança formal, de layout, de cor, agrupamos e consideramos como participantes de um sistema. Suportes de forma orgânica lembrando uma planta abraçam as placas que a sua vez se apresentam com formas curvas (como se

¹⁶ « Cette interaction sera d'autant plus féconde que les énoncés des textes qui introduisent le visiteur dans l'exposition... ». Ibid., passim

¹⁷ COLODRERO, Germán. **Señalética**. Disponível em: < <http://www.wolkoweb.com.ar/apuntes/>>. Acesso: 20 jun. 2009

¹⁸ Quando falamos de família de objetos estamos nos referindo especificamente ao *design* (forma, cor, dimensões) das placas

Lilian Mariela Suescun Florez
 Prof. Dr. Teresa Cristina Moletta Scheiner

fossem folhas ou frutos), fazendo analogias com a natureza. O objetivo com estas formas orgânicas é harmonizar neste espaço completamente vegetal. Para as placas de interpretação existem convenções nas cores azul, marrom e verde - cada uma representando uma informação específica: azul para os nomes das aléias, verde para indicar a direção e localização no espaço e marrom para a interpretação dos pontos de atração.

4. O Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Patrimônio de quem?

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

Como a representação teatral, a exposição destaca a comunicação cultural. Com a diferença de que ela não é um performance baseada na interpretação de atores, mas numa disposição de “coisas” colocadas num espaço com a intenção de torná-las acessíveis a um público¹⁹.

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

Diz-se freqüentemente que a constituição dos jardins botânicos e das coleções zoológicas traduzia uma nova curiosidade para com as plantas e os animais exóticos. De fato, já desde muito eles haviam suscitado interesse. O que mudou foi o espaço em que podem ser vistos e donde podem ser descritos²⁰.

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

¹⁹ DAVALLON, Jean. Comunicação e Sociedade: pensar a concepção da exposição. In: BENCHETRIT, Sarah; BEZERRA, Rafael; MAGALHÃES, Aline. **Museus e comunicação**. Exposições como objetos de estudo. Rio de Janeiro: Livros do Museu Histórico Nacional, 2010, p. 20

²⁰ FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo, Martins fontes, 2007, p. 145

Lilian Mariela Suescun Florez
Prof. Dr. Teresa Cristina Moletta Scheiner

apropriação desses espécimes- tratadas nos jardins botânicos, como objetos de coleção- no novo contexto em que se insere o espaço museográfico.

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

Lafuente e Saraiva comentam sobre o papel que o leigo cumpre frente ao desconhecimento da linguagem complexa da ciência:

Ao leigo resta-lhe o papel de adorar as maravilhas da ciência difundidas pelos múltiplos divulgadores, sem fazer demasiadas perguntas nem manifestar demasiadas dúvidas, pois o progresso científico depende da independência total dos cientistas dos problemas mesquinhos do cidadão. Qualquer intromissão por parte do público pode ser tomada como uma ameaça intolerável a independência do cientista²¹.

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

²¹ LAFUENTE, Antonio. SARAIVA, Tiago. **Ciência, técnica e cultura de massas**. In: O mundo Ibero-americano nas grandes exposições. Estudios Veja, 1998 (revisar fonte), p. 33

Lilian Mariela Suescun Florez
Prof. Dr. Teresa Cristina Moletta Scheiner

Mas, lembremos que nestes espaços teatralizados o visitante é o ator principal da encenação, já que é levado a interagir com os objetos; é ele que interpreta os conteúdos e legitima a ciência e os museus. No momento mesmo em que os museus começaram a questionar a função do público na construção dos discursos museológicos, os visitantes tornaram-se o centro de atenção dos museus. Assim o foco de interesse se trasladou do acervo para o público; e as transformações na forma e maneira de enxergar as exposições, antes definidas em função da conservação das coleções, agora têm como objetivo a transmissão de conhecimentos.

A participação do público é a razão da existência dos museus, e sem a opinião dos visitantes não vamos conseguir medir até que ponto ocorreu uma comunicação efetiva. É o visitante quem julga - não só por meio de questionários, mas também com a omissão, com o silêncio e com a falta de participação - se o museu é realmente um lugar de participação e de interação ou se é simplesmente um “cemitério da cultura”²² em que são depositados objetos “embalsamados”, supostamente “belos ou notáveis”.

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

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

O JBRJ possui características especiais que levam os diferentes públicos a considerá-lo um dos lugares preferidos no Rio de Janeiro. Estas características atraentes são: a coleção de plantas (o arboreto), os monumentos históricos (de mãos dadas com a história da cidade) e a aproximação com a natureza dentro de uma cidade tão complexa e tão urbanizada. Mas, estas características são usufruídas por quem? Quem mexe, quem age, qual grupo de pessoas curte, frequenta, transforma, contempla? O patrimônio é aquilo que uma sociedade transforma; e ao redor daquela transformação, produz sentidos que ocorrem a cada visita e em cada visitante: a sua relação com o objeto produz valor, significância. Gonçalves comenta:

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

²²

MOLES. Abraham A. *Teoria dos objetos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981, p. 75

Lilian Mariela Suescun Florez
Prof. Dr. Teresa Cristina Moletta Scheiner

entre outras oposições²³.

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

O valor de um bem cultural se justifica primeiro, na fruição de quem tem condições de “praticá-lo” de maneira mais contínua e repetida, diferenciada, íntegra e completa possível. O valor municipal, nesta perspectiva, vem antes do valor universal, como pode alguma coisa ser um bem para a humanidade inteira se não o é para os que estão em contato imediato com ela?²⁴

O patrimônio como categoria, segundo Gonçalves, deve ser entendido na diferença, e não só para diferenciar nações, mas também para entender os movimentos sociais: “(...) mais do que um sinal diacrítico a diferenciar nações, grupos étnicos e outras coletividades, a categoria “patrimônio” em suas variadas representações, parece confundir-se com as diversas formas de vida e de autoconsciência cultural”²⁵

É interessante percorrer este tema, indagar às pessoas, à instituição, sobre as mudanças da paisagem, as administrações do JBRJ. São múltiplos e diversos os significados sobre o acervo, a paisagem, os monumentos históricos do lugar. A pesquisa sobre patrimônio do Jardim Botânico do Rio de Janeiro desvela a melhor comunicação deste com o público, com uma linguagem, um discurso mais próximo com o visitante. Sabemos que para o cientista e pesquisador o JBRJ é patrimônio da cidade, mas: será que para a população em geral é entendido como patrimônio? Existe uma apropriação desse espaço pela comunidade? O Jardim botânico está no imaginário do carioca? E como o carioca se sente identificado com este patrimônio? Ou, pelo contrário, a instituição funciona como uma entidade comprometida com a indústria turística, onde os objetivos são apresentar a face de cidade atrativa? Para aferir essa sensação de pertencimento frente à população em geral podem ser usados instrumentos como questionários e entrevistas - não só estatísticas, mas com perguntas relacionadas com a identidade e frequência e o porquê do interesse pelo jardim, observando simultaneamente as atitudes e interação dos visitantes, através de metodologias etnográficas, que possam aprofundar neste tema. Podem ser pensados programas e projetos na busca de respostas a questões propostas neste artigo. Na nossa pesquisa, por enquanto trabalharemos a análise semiótica dos dispositivos, deixando aberta a possibilidade de aprofundar as entrevistas em estudos de doutorado.

É também essencial a implementação de políticas públicas que tornem os jardins mais participativos, não assegurando “uma verdade inquestionável” nem absoluta, mas nutrendo possibilidades de intervenção das comunidades. A comunicação e divulgação nos museus não são exclusivas no processo de distanciamento do

²³ GONÇALVES, José Reginaldo. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Coleção Museu, Memória e Cidadania. Rio de Janeiro, 2007, p. 114

²⁴ MENESES, Ulpiano Bezerra de. Patrimônio cultural: dentro e fora dos museus. In: Seminários de capacitação museológica, 2004, Belo Horizonte, MG. **Anais**. Instituto Cultural Flávio Gutierrez, Belo Horizonte, MG, p. 201

²⁵ GONÇALVES, José Reginaldo. Op. cit , p. 114

Lilian Mariela Suescun Florez
 Prof. Dr. Teresa Cristina Moletta Scheiner

público, que se confunde diante de tanta informação apresentada em códigos científicos, muitas vezes, indecifráveis. No arboreto do JBRJ podemos identificar características espaciais como o traçado que está relacionado não só com uma intenção estética, mas principalmente funcional. O espaço está dividido por aléias que a sua vez definem a forma dos canteiros distribuídos ao longo do percurso. Nos canteiros são exibidos espécimes segundo uma distribuição que nada tem a ver com a casualidade, pelo contrario trás a configuração destes espaços existe uma explicação relacionada com a sistemática. Plantas são agrupadas segundo suas características, pelas famílias taxonômicas, mas isto não é facilmente compreendido por um visitante comum que não conhece nem tem familiaridade com a ciência Botânica. Nem as placas interpretativas, nem folhetos, nem totens do JBRJ dão conta destas características espaciais singulares, que poderiam ser usadas para explicar ao público além da história do traçado e seus diferentes estilos paisagísticos o discurso científico que ali dormita.

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

Hoje que a ciência está em todo o lado e que ao mesmo tempo se apresenta mais opaca que nunca, parece-nos evidente o mérito de criação de redes de popularização de forma a aproximar a cidadania desse conhecimento que parece tão inacessível²⁶.

O Jardim Botânico não escapa à definição de ser um lugar aparentemente próximo à sociedade, ou pelo menos esse é o discurso; mas na prática, existe este entendimento do público com a botânica? O que procura o público que frequenta estes espaços? Estariam interessados no estudo da botânica? Seria possível um espaço para o diálogo? É importante ressaltar a importância de valorizar a participação do público para construção do discurso e da linguagem a ser veiculada nestes espaços. Melhorando a museografia podemos começar a gerar um dialogo com o público, decifrando o acervo do jardim e fazendo da experiência ao Jardim Botânico ainda mais agradável, não só para passear ou contemplar, como também para entender o que é o patrimônio e produzir este patrimônio com participação. Lafuente e Saraiva comentam:

Para evitar as derivas irracionistas há que inventar novas fórmulas que abandonem as velhas soluções divulgativas e experimentem com a noção de participação cidadã. Talvez os cientistas tenham que aprender a ser mais modestos (...) As fronteiras entre leigos e sábios, ou entre atores e publico, perdem a sua nitidez. Resta-nos saber e poder alternar a

²⁶ LAFUENTE, Antonio. SARAIVA, Tiago. **Ciência, técnica e cultura de massas**. In: O mundo Ibero-americano nas grandes exposições. Estudios Veja, 1998 (revisar fonte), p. 32

nossa condição, passando da platéia ao cenário consoante o fragmento da obra que se está a representar²⁷.

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

Considerações finais

A condição do arboreto do JBRJ ser uma exposição permanente, mas com uma dinâmica temporal relacionada às mudanças do acervo vivo, dependendo da época do ano, faz com que as opções criativas de intervenção sejam variadas. A dimensão sensorial surge então como estratégia emotiva e estética para aproximar o público da esfera cognitiva. Os jardins botânicos, por serem também veículos de comunicação, devem atentar para as possibilidades de criação e recriação de significados, que considerem como ponto de partida a participação do público na construção do discurso expositivo. Através da criação de jardins temáticos como o já existente jardim sensorial, onde o público se sente mais próximo do acervo ao ter contato tátil, olfativo, com os espécimes; e a estufa de plantas medicinais, onde se reconhece a utilidade das plantas para a ciência e a sociedade, é possível construir uma linguagem compartilhada, embora esta montagem seja permanente e precise de maiores recursos sendo uma produção ainda maior que se fossem exposições temporárias.

Exposições temporárias também podem realizar-se através de trilhas que abordem outras temáticas além da histórica, com o intuito de abranger diversas dimensões que estejam ocultas e que desvelem outros significados do JBRJ. Por exemplo, aproveitar as estações do ano para explicar o porquê da mudança dos espécimes vegetais, ressaltando que a coleção viva apresenta ciclos que podem ser percebidos ao longo do ano, modificações sofridas pelo clima, temperatura, entre outros. O JBRJ na atualidade precisa de mudanças que se façam de acordo com esta dinâmica natural: o *design* das placas interpretativas deve permitir troca, ou seja, sistemas meramente modulares que permitam a mudança contaste de acordo às condições do acervo.

Tantos os dispositivos expográficos quanto as narrativas a serem criadas devem ser tão dinâmicos quanto o acervo. Existem variadas temáticas que podem ser

²⁷ Idem, 38

Lilian Mariela Suescun Florez
Prof. Dr. Teresa Cristina Moletta Scheiner

objeto de exposição e que vão da perspectiva histórica até a sistemática botânica, passando por questões culturais tais como crenças religiosas, festas populares, culinária, medicina, estética ou até mesmo a fabricação de objetos de uso diário. Abre-se desta forma um leque de possibilidades em que se pode questionar o que é patrimônio e como as sociedades podem se aproximar e participar de seu processo de construção, em constante transformação. Canclini²⁸ propõe: “os museus, como meios de comunicação de massa, podem desempenhar um papel significativo na democratização da cultura e na mudança do conceito de cultura”.

Acredita-se assim, contribuir para a discussão sobre os processos de comunicação dos Jardins Botânicos; e ainda para uma análise de como estes podem se aproximar do público, pois como expor a ciência aproximando ao público sem deixar de aprofundar o tema? Como se devem expor os códigos científicos para um público não especializado?

Referências Bibliográficas

ALIAU, Magdalena. Expositions: Language and selection. In: **ICOFOM STUDY SERIES- ISS 19**. The Language of Exhibitions. Le langage de l'exposition. Vevey, Switzerland, October/octubre, 1991. p. 19.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: perspectiva, 1968

CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo. 2003.

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

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

DECAROLIS, Nelly. In: **ICOFOM STUDY SERIES- ISS 19**. The Language of Exhibitions. Le langage de l'exposition. Vevey, Switzerland, October/octubre, 1991, p. 33-36

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo, Martins fontes, 2007

GOMES, João. **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma. 6ed. São Paulo: Escrituras, 2004.

GONÇALVES, Jose Reginaldo. **Antropologia dos objetos**: coleções museus e patrimônios. Coleção Museu, Memória e Cidadania. Rio de Janeiro, 2007

LAFUENTE, Antonio. SARAIVA, Tiago. **Ciência, técnica e cultura de massas**. In: O mundo Ibero-americano nas grandes exposições. Estudios Veja, 1998

²⁸ CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo. 2003, p 169

Lilian Mariela Suescun Florez
Prof. Dr. Teresa Cristina Moletta Scheiner

MAROEVIC, Ivo. A exposição como comunicação representativa. Op. Cit., p.73-79. [UNIRIO/PPG-PMUS. Projeto de pesquisa Termos e Conceitos da Museologia. Trad. do texto Tamine Gesualdi de Andrade]

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Patrimônio cultural: dentro e fora dos museus. In: Seminários de capacitação museológica, 2004, Belo Horizonte, MG. **Anais**. Instituto Cultural Flávio Gutierrez, Belo Horizonte, MG.

MOLES. Abraham A. **Teoria dos objetos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981

POLI, Marie- Sylvie. **Le texte au musée**. França: L'Harmattan, 2002.

ROCHA, Luisa Maria. **A musealidade do arboreto**. In: Revista Musas (IPHAN), 2009 v.5

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005

SCHEINER, Tereza. Comunicação, Educação, Exposição: novos saberes, novos sentidos. in: **Semiosfera**. ano 3, nº 4-5 2007 (S.I.) disponível in: <http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera45/conteudo_rep_tscheiner.htm>. Acesso em: 25 maio. 2008.

STEFANOU, Helene, PAPADELI Gabriella. Proposições para uma exposição do material arqueológico do período Bizantino em Thessaloniki. ISS 19, p. 61-67. In: **ICOFOM STUDY SERIES- ISS 19**. Op. cit. [UNIRIO/PPG-PMUS. Projeto de pesquisa Termos e Conceitos da Museologia. Trad. do texto Tamine Gesualdi de Andrade]