

Trabalho de Conclusão de Curso

ANÁLISE DA EXPOSIÇÃO VIRTUAL "À BEIRA DA INSANIDADE: POR QUE VINCENT VAN GOGH CORTOU SUA ORELHA? COMO ELE LIDOU COM SUA DOENÇA?"

THATIANE DA SILVA



Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Curso de Graduação em Museologia

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA**

THATIANE DA SILVA

**ANÁLISE DA EXPOSIÇÃO VIRTUAL “À BEIRA DA
INSANIDADE: POR QUE VINCENT VAN GOGH CORTOU SUA
ORELHA? COMO ELE LIDOU COM SUA DOENÇA?”**

Florianópolis

2019

THATIANE DA SILVA

**ANÁLISE DA EXPOSIÇÃO VIRTUAL “À BEIRA DA
INSANIDADE: POR QUE VINCENT VAN GOGH CORTOU SUA
ORELHA? COMO ELE LIDOU COM SUA DOENÇ**

Trabalho de Conclusão do Curso de
Graduação em Museologia do Centro
de Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Federal de Santa
Catarina como requisito para a
obtenção do Título de Bacharel em
Museologia
Orientadora Prof^a. Renata Cardozo
Padilha, Dra.

Florianópolis
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da
UFSC.

Silva , Thatiane
ANÁLISE DA EXPOSIÇÃO VIRTUAL "À BEIRA DA
INSANIDADE: POR QUE VINCENT VAN GOGH CORTOU SUA
ORELHA? COMO ELE LIDOU COM SUA DOENÇA?" /
Thatiane
Silva ; orientadora, Renata Cardozo Padilha ,
2019.

63 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro
de Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em
Museologia, Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Museologia. 2. Museografia. 3. Comunicação
Museológica em âmbito virtual . 4. Representação
da Informação. 5. Curadoria Digital . I. , Renata
Cardozo Padilha . II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Graduação em Museologia. III.
Título.

Thatiane da Silva

**ANÁLISE DA EXPOSIÇÃO VIRTUAL “À BEIRA DA
INSANIDADE: POR QUE VINCENT VAN GOGH CORTOU SUA
ORELHA? COMO ELE LIDOU COM SUA DOENÇA?”**

Este Trabalho Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de “Bacharel em Museologia” e aprovado em sua forma final pela Coordenadoria Especial do Curso de Museologia UFSC.

Florianópolis, 15 de novembro de 2019.

Prof.^a Thainá Castro, Dra.
Coordenadora do Curso de Museologia (UFSC)

Banca Examinadora:

Prof.^a Renata Cardozo Padilha, Dra.
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Amicia Parreira Martins
Membro da Banca
Universidade Federal de Santa Catarina

M.^a Priscila Chagas Oliveira
Membro da Banca
Universidade Federal de Pelotas

AGRADECIMENTOS

Nesta longa jornada como estudante do Curso de Graduação em Museologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), agradeço aos meus professores e também aos servidores e técnicos desta grande instituição de ensino, pesquisa e extensão, pública, gratuita e de qualidade!

Agradeço também com meu imenso carinho, à Prof.^a Dra. Renata Cardozo Padilha, por ter contribuído de forma gratificante a produção científica deste Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Suas aulas, orientações e conselhos foram essenciais para o meu crescimento acadêmico. Também agradeço à M^a. Priscila Chagas Oliveira por ter aceitado ser parte integrante da banca e, em especial à Amícia Parreira Martins, por ter aceitado o convite e ter me proporcionado boas conversas, apoio moral e acadêmico desde meu período como estagiária na Galeria de Arte da UFSC. Sou imensamente grata, por ter contribuído em meu conhecimento, no que tange ao campo da Museologia e das Artes Visuais. Levarei este conhecimento para minha vida pessoal e também profissional.

Agradeço aos meus amigos, colegas por terem contribuído e acreditado em meu potencial; à minha família, por seu amor, pela estrutura do nosso lar e por sua compreensão pelas minhas ausências durante as aulas e nas pesquisas para a realização deste trabalho. À minha querida amiga, Luísa May, por ter me proporcionado bons diálogos, apoio e credibilidade ao longo deste trajeto. Também sou imensamente agradecida pelo apoio da minha grande amiga, Natacha da Silva, por ter dedicado o seu tempo e seu conhecimento em Língua Portuguesa para a auxiliar-me em parte da correção gramatical desta pesquisa. Ademais, agradeço ao Guilherme May, por ter contribuído em meu *abstract*: seu conhecimento fluente do idioma Inglês que foi essencial para tal fim.

Por fim, explícito novamente o agradecimento pela oportunidade de ter estudado em uma universidade federal, como a UFSC, e neste grande percurso ter conhecido pessoas as quais me agregaram bons momentos, conselhos, alegrias, conhecimentos e apoio moral, a qual levarei para o todo sempre!

“Se algo em seu íntimo lhe disser: ‘você não é um pintor’, é então que você deve pintar, meu velho, e também essa voz se calará [...]”. (VAN GOGH, 2017, p. 109)

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso tem como propósito principal apresentar a análise da exposição virtual “A Beira da Insanidade: Por que Vincent van Gogh cortou sua orelha? Como ele lidou com sua doença?” do Museu Van Gogh, localizado em Amsterdã, sob as perspectivas da disseminação e acesso à informação no âmbito do ciberespaço. Neste panorama, os objetivos específicos são: Compreender o conceito da cibercultura no campo da comunicação museológica; Verificar as possibilidades de diálogo entre as cartas e obras no discurso expositivo da exposição virtual; Identificar as formas de descrição da informação das obras na exposição virtual. A metodologia se caracteriza como documental e bibliográfica ao qual visa abordar o diálogo entre cartas e obras do artista por meio do acesso e a dinamização dos dispositivos virtuais para o público virtual. O resultado da pesquisa desdobra-se em um diagnóstico minucioso que tem como objetivo explorar o acesso e a dinâmica da exposição virtual através da narrativa expográfica, sustentada pela disponibilidade de metadados do acervo e do entretenimento dos dispositivos virtuais com o público virtual apresentados neste escopo curatorial. Conclui-se que esta pesquisa visa contribuir para expansão comunicacional ao que diz respeito ao campo da Museologia no ciberespaço.

Palavras-Chave: Museu Van Gogh. Exposições Virtuais. Público Virtual. Ciberespaço. Comunicação Museológica.

ABSTRACT

The purpose of this final paper is to present an analysis of the virtual exposition “On The Verge Of Insanity. Why did Vincent Van Gogh cut off his ear? How did he cope with his illness?”, from Van Gogh Amsterdam Museum, under perspectives of dissemination and access to information on the cyberspace. On this overview, the specific objectives are: Understanding the concept of cyberculture in the field of museological communication; To verify the possibilities of dialog between the letters and art pieces in the expository discourse of the virtual exposition; To identify the forms of description used on information about the art pieces at the virtual exposition. The methodology is characterized as documental and bibliographic , which intends to approach the dialog between letters and art pieces from the artist, through the access and boost of the public virtual devices. The research’s result unfolds in a detailed diagnostic, which intends to explore the access and the virtual exposition dynamics, through the exhibition narrative, supported by the availability of metadata from the collection, and the entertainment of the virtual devices to the virtual public, presented in this curatorial scope. In conclusion, this research intends to contribute to the communicational expansion, concerning the field of Museology on the Cyberspace.

Key words: Van Gogh Museum. Virtual Exposition. Virtual Public. Cyberspace. Museological Communication..

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: AUTORRETRATO, VINCENT VAN GOGH, 1887.	28
FIGURA 2: OS COMEDORES DE BATATA, VINCENT, VAN GOGH, 1885... ..	32
FIGURA 3: MUSEU VAN GOGH, AMSTERDÃ.....	35
FIGURA 4: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO (MASP).....	48
FIGURA 5: INSTAGRAM @VANGOGHMUSEUM	49
FIGURA 6: PÁGINA DO FACEBOOK DO MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA (MASC).....	50
FIGURA 7: DETALHES DO EVENTO.	51
FIGURA 8: AUTORRETRATO COM A ORELHA CORTADA, VINCENT VAN GOGH, 1889.....	64
FIGURA 9: EXAUSTA	68
FIGURA 10: EXAUSTA	68
FIGURA 11: AUTORETRATO COMO PINTOR, 1888.	69
FIGURA 12: METADADOS DA OBRA GIRASSÓIS.....	71
FIGURA 13: A CADEIRA DE GAUGUIN, VINCENT VAN GOGH,1888.....	72
FIGURA 14: COMPARTILHAMENTO NO FACEBOOK.	73

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	21
1.1	DELIMITAÇÃO DO PROBLEMA.....	23
1.2	JUSTIFICATIVA.....	24
1.3	OBJETIVOS	25
1.3.1	Objetivo geral.....	25
1.3.2	Objetivos específicos	25
1.4	METODOLOGIA	26
2.	UM OLHAR MUSEOLÓGICO SOBRE A EXPOSIÇÃO VIRTUAL DE VINCENT VAN GOGH.....	27
2.1	O ARTISTA VINCENT VAN GOGH	27
2.2	O MUSEU VAN GOGH.....	34
3.	A COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA NOS ESPAÇOS DA WEB	39
3.1	O USO DA INTERNET PARA A SOCIEDADE DO SÉCULO XXI	39
3.2	A INSERÇÃO DO CAMPO MUSEAL NO CIBERESPAÇO E SUAS USABILIDADES DE TECNOLOGIAS DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO (TIC).....	44
4.	UMA ANÁLISE DO DISCURSO EXPOGRÁFICO DA EXPOSIÇÃO “À BEIRA DA INSANIDADE: POR QUE VINCENT VAN GOGH CORTOU SUA ORELHA? COMO ELE LIDOU COM A SUA DOENÇA?	59
4.1	A EXPOSIÇÃO VIRTUAL.....	59
4.2	ASPECTOS DA COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA: O DISCURSO EXPOSITIVO DA EXPOSIÇÃO VIRTUAL	63
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
	REFERÊNCIAS	77

1 INTRODUÇÃO

Este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) visa apresentar a análise da exposição virtual “À Beira da Insanidade: Por que Vincent van Gogh cortou sua orelha? Como ele lidou com sua doença?”¹, sob a perspectiva da comunicação museológica, representação da informação e curadoria digital. Desta forma, apresentamos no escopo desta pesquisa como a abordagem comunicacional é transmitida para o visitante virtual durante o seu percurso expográfico, através da disponibilização de cartas escritas pelo próprio artista, pela representação da informação contida em seu acervo e pela interatividade dos dispositivos virtuais.

A exposição virtual analisada representa o auge da doença do artista Vincent van Gogh (1853-1890). O pintor é um dos maiores ícones da história da arte, sendo uma das principais referências do movimento pós-impressionista. Vale salientar, ainda nessa mesma perspectiva, que o pintor é um dos únicos artistas a deixar um legado manuscrito sobre suas próprias obras na história da arte. Suas cartas descrevem sua vida pessoal e artística, narrando seus processos de concepção, as técnicas utilizadas e as motivações racionais e emocionais que o inspiraram na criação destas obras.

Nesta pesquisa, apresentamos a importância da utilização das correspondências do artista para potencializar o discurso expográfico. Um dos exemplos a ser exposto é a obra *Autorretrato com a orelha cortada, 1889*, a qual, o museu não relaciona com o momento de maior colapso da doença de van Gogh, haja vista que existiria a possibilidade de relacionar esta pintura com as cartas, tendo como referência a correspondência do artista próximo a ele, Paul Gauguin (1848-1903), escrita em dezembro de 1889. É importante destacar que foram encontradas cerca de 900 cartas², sendo em média 600 destas destinadas para o seu irmão Theodorus van Gogh (Theo). Este é um importante acervo que oportuniza ao visitante virtual o acesso às reflexões e interpretações referentes à arte e aos conceitos de Vincent van Gogh.

Ao longo deste trabalho tratamos a importância da comunicação museológica para a Museologia, tendo com ênfase na comunicação em meio virtual. Neste sentido, é importante destacar o papel da mesma de

¹ On the Verge of Insanity: Why did Vincent van Gogh cut off his ear? How did he cope with his illness?

<https://www.vangoghmuseum.nl/en/stories/on-the-verge-of-insanity#2>

² Estas cartas se encontram conservadas no Museu van Gogh em Amsterdã, Holanda em três idiomas holandês, inglês e francês.

acordo com a carta de recomendação da Organização das Nações Unidas (UNESCO):

A comunicação é outra função primária dos museus. Estados Membros devem encorajar museus a interpretar e disseminar ativamente o conhecimento sobre coleções, monumentos e sítios dentro de suas áreas específicas de expertise e a organizar exposições, conforme apropriado. Ademais, os museus devem ser encorajados a utilizar todos os meios de comunicação para desempenhar um papel ativo na sociedade, por exemplo, organizando eventos públicos, tomando parte em atividades culturais relevantes e em outras interações com o público tanto em formatos físicos quanto digitais. (UNESCO, 2015, s/p)

Desta forma, será discutido como são realizados os procedimentos comunicacionais em espaços digitais, dando destaque à forma do uso do patrimônio digital e como o mesmo interage com o público na *web*. Ademais, serão retratados os procedimentos curatoriais, já que “[...] é possível considerar que a visita a uma exposição é uma experiência social que tem repercussão sobre o universo afetivo do visitante e em sua aprendizagem, aqui entendida como reificação de conhecimento e sentimentos.” (GONÇALVES, 2014, p. 91). Tendo em vista a relevância curatorial descrita pela autora, assim como no meio físico, o meio virtual também pode ser comunicativo através de sua curadoria digital.

Ao longo deste trabalho também será apresentada a representação da informação do acesso ao acervo virtual, sendo estes dados referentes à data, ano, autor, técnica, dimensões, crédito e numeração presente em seu conjunto de metadados referentes ao acervo. Neste ponto, será descrita a forma como o museu expõe as obras de arte de Vincent em meio virtual.

Nessa mesma linha, vale destacar a relevância do uso da tecnologia digital conectada à internet para o campo da Museologia e dos museus. De acordo com a autora Rute Machado Muchacho:

O museu, como importante meio de comunicação, tem de aproveitar todo este desenvolvimento comunicacional e tecnológico, no sentido de satisfazer as novas

correntes da museologia que se debruçam cada vez mais sobre o papel do museu na sociedade actual. Os novos media e em particular a internet são um instrumento precioso no processo de comunicação entre o museu e o seu público. A sua utilização como complemento do espaço físico do museu vem facilitar a transmissão da mensagem pretendida e captar a atenção do visitante, possibilitando uma nova visão do objecto museológico. (MUCHACHO, 2005, s/p).

Haja vista a fala da autora, neste contexto se acentua ainda mais a importância da usabilidade das exposições virtuais que vem sendo “[...] uma forma de ampliar a abrangência de sua atuação e de atrair novos públicos, ou seja, convidando os indivíduos da era global a conhecerem as exposições antes vistas apenas no espaço físico [...]”. (PADILHA, 2014, p.77).

Portanto, para tanto neste contexto, apresentaremos o conceito e o uso do ciberespaço como um novo suporte informacional que oportuniza ao visitante o acesso ao conhecimento de outras culturas através das exposições virtuais, pois ao entrar em contato com esse “[...] espaço museal por meio da tela de computador, conheça, explore e, ao mesmo tempo, aguçe seus instintos e seja motivado a conhecer o espaço físico, incentivando a empiria” (PADILHA, 2014, p. 78).

1.1 DELIMITAÇÃO DO PROBLEMA

Tendo como base a importância das exposições virtuais para o campo museal, é importante enfatizar que a comunicação está presente nos princípios básicos ao que diz respeito à consolidação das instituições museológicas, sendo estas instâncias representativas que visam comunicar através de seu acervo a memória, a história, a ciência, a arte e a cultura por meio de suas narrativas materializadas. Neste sentido, Cury (2009) aponta que para a formação do processo curatorial, se faz necessário o seguinte ciclo: pesquisa, salvaguarda e comunicação. Para exemplificar este ciclo, é importante termos em mente que a pesquisa e a salvaguarda apresentada pela autora que está pautada ao processo de conservação e documentação museológica, enquanto que a comunicação está relacionada às exposições e ao educativo. Nesse ponto, Cury (2009) também afirma que este processo (pesquisa,

salv guarda e comunicação), não deve ser compreendido apenas como uma cadeia operatória linear, pois neste caso pode ser interpretada como uma estrutura estática ou de forma mecânica e artificial.

Nesse segmento, como a análise da exposição virtual “À Beira da Insanidade: Por que Vincent van Gogh cortou sua orelha? Como ele lidou com sua doença?” pode servir como parâmetro para a usabilidade de exposições virtuais no ciberespaço? Como esta pode ser vista de forma dinâmica e como um instrumento informacional atrativo para o público virtual sob os aspectos da comunicação, representação e curadoria digital, sem que este seja interpretada como uma estrutura estática e artificial?

1.2 JUSTIFICATIVA

A escolha que me levou a pesquisar deste enigmático artista foi por se tratar de um dos ícones mais importantes da história da arte, sendo ele um dos vanguardistas do movimento artístico pós-impressionista. Suas obras-primas eram incompreendidas em uma época em que a arte era predominada pelas convenções e concepções acadêmicas, na qual as regras eram decididas pela burguesia. As cores de Vincent foram inovadoras, pois o pintor “conhecia a cor mais profundamente e dava-lhe um valor mais elevado do que a cor desempenharia na arte do futuro [...]” (LYNTON, 1979, p.47).

Além disso, Van Gogh foi um dos únicos artistas do mundo a produzir em vida correspondências na qual descrevia de maneira poética suas concepções artísticas, seus sentimentos e sua visão de mundo. É através dessas cartas que compreendemos a criação e o sentido de suas obras de arte. Estas são apresentadas conforme seus conceitos são emocionais, sociais, religiosos e etc. Pode-se afirmar nesse sentido, que seu legado é único na história da arte.

Outra faceta desta presente pesquisa está pautada no que diz respeito ao processo de inserção das exposições virtuais ao ciberespaço e a produção da cibercultura das mesmas. Neste sentido, a análise da exposição visa explorar um novo campo, o qual vem sendo constituído na nova museologia ao que se refere o campo virtual.

Ademais, é importante frisar que a exposição virtual “À Beira da Insanidade: Por que Vincent van Gogh cortou sua orelha? Como ele lidou com sua doença?” apresenta uma exposição inédita em quesito ao seu *layout*, pois ao buscar nas mais diversas plataformas da *web* encontraram apenas exposições em exemplares de formatação de

museus virtuais com o mecanismo 360 graus, presente no *Google Art Culture*, vídeos e catálogos de acervos disponíveis *online* que dispõem o seu acervo digital sem o acompanhamento de uma narrativa expográfica. Diante disto, a exposição do Museu Van Gogh permeia uma comunicação museológica diferenciada, pois o seu acervo é selecionado, organizado e sistematizado conforme a sua temática e, sendo assim se torna bastante dinamizado ao público virtual.

A exposição apresenta uma série de recursos que podem ser profícuos ao público virtual, aos estudiosos da história da arte e também, especificamente, aos especialistas e críticos de arte do Van Gogh, pois esta compõe-se de trechos das cartas escritas pelo próprio artista, que dialogam com a presente narrativa das obras, disponibilizando também suas descrições em formato de metadados.

Portanto, a exposição virtual é capaz de propiciar ao público virtual percepções cognitivas e sensoriais, sem que os mesmos estejam presentes fisicamente no espaço físico do museu, localizado na Holanda. De forma geral, esta mostra oportuniza o acesso a uma nova cultura, aos novos saberes, aos sentidos e às mais diversas formas de se ver a arte digital através da hiperconectividade.

1.3 OBJETIVOS

1.3.1 OBJETIVO GERAL

Analisar a exposição virtual “A Beira da Insanidade: Por que Vincent van Gogh cortou sua orelha? Como ele lidou com sua doença?” do Museu Van Gogh, sob a perspectiva da disseminação e acesso à informação no âmbito do ciberespaço.

1.3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- a) Compreender o conceito da cibercultura no campo da comunicação museológica;
- b) Verificar as possibilidades de diálogo entre as cartas e obras no discurso expositivo da exposição virtual;
- c) Identificar as formas de descrição da informação das obras na exposição virtual.

1.4 METODOLOGIA

A metodologia consistiu em pesquisa secundária, tais como: livros, dissertações, artigos e fontes eletrônicas. Além disso, a pesquisa debateu por meio do levantamento teórico a importância e o processo de inserção e atualização das exposições virtuais no ciberespaço, e como as mesmas produzem a cibercultura na *web*. Nessa linha, será apresentado com a utilização das cartas do artista e das obras de arte do mesmo, digitalizadas, podem potencializar o discurso expográfico para o conhecimento do público virtual.

Nesse aspecto apontado acima, o presente estudo está pautado na pesquisa documental, pois esta “[...] tem-se como fonte documentos no sentido amplo, ou seja, não só de documentos impressos, mas, sobretudo de outros tipos de documentos, tais como jornais, fotos, filmes, gravações [...]” (SEVERINO. 2007, p. 122). Conforme a citação do autor, a presente pesquisa apresenta documentos, que são as cartas de Van Gogh e a exposição virtual no site do Museu.

Ademais, Severino (2007) também menciona que a pesquisa exploratória tem como caráter proporcionar informações sobre determinado objeto, visando à construção de um campo constituído por um mapeamento de suas condições e manifestações do objeto ao qual está sendo estudado.

Neste sentido, será por meio deste método que será realizada de forma minuciosa a análise exploratória ao que diz respeito aos processos comunicacionais, representativos e curatoriais da exposição virtual do Museu Van Gogh.

2. UM OLHAR MUSEOLÓGICO SOBRE A EXPOSIÇÃO VIRTUAL DE VINCENT VAN GOGH

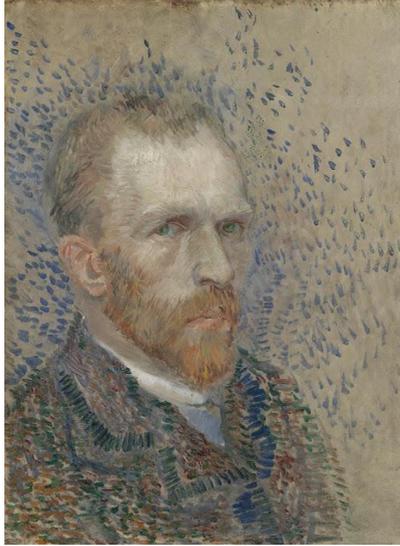
Esta seção tem como intuito apresentar o artista pós-impressionista Vincent Willem van Gogh, tendo como objetivo realizar uma reflexão entre o artista e a exposição virtual apresentada no último capítulo deste Trabalho de Conclusão de Curso. Além disso, será abordado como ocorreu o processo de salvaguarda de suas obras de arte e o importante papel de sua família no processo da construção do Museu Van Gogh, em Amsterdã, na Holanda.

2.1 O ARTISTA VINCENT VAN GOGH

O enigmático artista holandês Vincent Willem van Gogh (1853-1890), uma das figuras mais importantes da história da arte ocidental, especificamente, do movimento pós-impressionista do século XIX. Nasceu em 30 de março de 1853, numa pequena aldeia chamada Groot Zundert³, na Holanda. Primogênito de sua mãe Anna-Cornelia Cabertus e de seu pai pastor calvinista, Theodorus van Gogh.

³ Groot Zundert, hoje conhecida apenas como Zundert, é um município da província de Brabante do Norte. Segundo o autor catarinense, Jayro Schmidt, esta província “[...] na época era composta por pequenas e pobres aldeias voltadas para a terra e para a religião”. (SCHMIDT, 1996, p. 15).

Figura 1: Autorretrato, Vincent van Gogh, 1887.



Fonte: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0065V1962> (2019)

Um dado importante a ser destacado em relação a sua vinda ao mundo foi que Vincent recebeu o mesmo nome da criança natimorta de seus pais, que antecedeu exatamente um ano antes de seu nascimento. Segundo David Haziot, “para os psicólogos e psiquiatras, essa situação cria na criança uma grande culpa em relação ao desaparecido, pois o sentimento de ter provocado tal morte por ter nascido, por existir, se impõe no núcleo de sua personalidade.” (HAZIOT, 2013, p. 7). O mesmo afirma que “[...] a mortalidade infantil, na metade do século XIX, ainda fazia com que uma situação de Van Gogh ocorresse com frequência, e era de tradição dar o nome do filho falecido ao que vinha ao mundo depois dele”. (Haziot, 2013, p. 7). Tendo em vista este fato, entende-se que este pode ter sido um dos motivos que despertaram precocemente em sua vida os gatilhos emocionais mais obscuros, resultando em insegurança, e dificuldade de auto aceitação e instabilidade emocional.

O pequeno Vincent era o mais velho entre os seus cinco irmãos, Anna, Elisabeth, Willemien, Cor e Theodorus (Theo). E entre todos seus cinco irmãos, Theo, quatro anos mais novo que Vincent, foi com quem o artista criou um forte vínculo e quem acreditou em vida na potencialidade de seu trabalho artístico.

Diante disso, Theo é uma figura recorrente de cerca das mais de 900 cartas escritas por Van Gogh, pois além de irmão, Theo foi seu *marchand*⁴ e, conseqüentemente, o destinatário das mais de 600 cartas escritas por Van Gogh. É através dessas correspondências, que temos o conhecimento de toda a sua trajetória, desde de sua tentativa de seguir a carreira como pastor até como o artista que se tornou.

Em 1865, aos doze anos de idade, Vincent é enviado pelo seu pai para um colégio de regime de internato, localizado numa pequena cidade chamada Zevenbergen, próxima a Groot Zundert. Nesse período, foi estimulado aos estudos de teologia e filosofia.

Quatro anos mais tarde, em julho de 1869, aos dezesseis anos, Vincent deixa o internato para trabalhar como vendedor de quadros na Casa Goupil, em Haia, uma prestigiosa galeria de arte da Europa. É importante destacar, que o responsável pela contratação do futuro pintor foi o seu tio Cent, após uma conversa com o diretor do local, chamado Tersteeg. Cent era “participante de uma cadeia de galerias, a casa Goupil: em Haia, Paris, Bruxelas, Berlim, Londres e Nova Iorque.” (SCHMIDT, 1996, p. 17). .

Foi em Haia, que Vincent começou a desenvolver interesse pelos detalhes presentes nas obras de arte, praticando, em suas horas vagas, leituras e realizando visitas à museus (SCHMIDT, 1996). Nesse mesmo período, no ano de 1872, ocorre o juramento entre os dois irmãos durante um encontro em Rijswijk, Theo e Vincent juraram “[...] permanecerem sempre amigos para além do vínculo familiar e de se ajudarem mutuamente, aconteça o que acontecer. Vincent tem dezenove e Theo, quinze.” (HAZIOT, 2013, p. 33). É nesse juramento que se consolida o legado das correspondências, única, na história da arte.

Aos vinte anos, enviado pela Casa Goupil, Vincent fica hospedado em Londres. Na cidade, o jovem entra em contato com a arte inglesa e escreve da seguinte forma ao seu irmão, em 20 de julho de 1873⁵:

A arte inglesa não me atraía muito no começo, é preciso acostumar-se a ela. Contudo, existem aqui pintores hábeis entre outros Millais, que fez o *Huguenote*, *Ofélia*, etc., e que você certamente

⁴ Marchand é uma palavra de origem francesa que designa ao negociante de obras de arte.

⁵ Em 19 de janeiro de 1873, Theo parte para Bruxelas para trabalhar na filial da Casa Goupil.

deve conhecer por gravuras, é muito bonito. E Boughton, de quem você os *Puritanos* indo a igreja da nossa galeria fotográfica. Vi coisas muito bonitas dele. Além disso, entre os velhos pintores, Constable, um paisagista que morreu há uns trinta anos atrás, é esplêndido, com alguma coisa de Diaz, de Daubigny; e Reynolds, e Gainsborough, que pintaram sobretudo retratos de mulheres, e ainda Turner, de quem você deve ter visto algumas gravuras. (VAN GOGH, 2017, p.19)

Nesse mesmo período, sem perceber, Vincent começa a desenvolver sua habilidade artística, desenhando frequentemente a paisagem da beira do rio Tâmsisa, mas sempre que chegava em casa se decepcionava com a falta de semelhança entre seus desenhos e a aquela paisagem.

Em 1874, após uma desilusão amorosa, pela filha da pensionista sra. Loyer, chamada Ursula⁶, Vincent retorna para Holanda. Em julho do mesmo ano, retorna novamente para Londres com sua irmã Anna, mas por intervenção de seu tio Cent, é chamado até Paris. Após algumas semanas de sua chegada, o jovem se encontra em estado de desespero e retorna para Londres a procura de Ursula, no entanto, não a reencontra e volta a Paris. Em 1876, é despedido da Casa Goupil por conta do seu temperamento.

Mais tarde, Vincent decide ser pintor e é contratado, em abril de 1876, como professor numa escola de Ramsgate na Inglaterra. Dois meses depois, em julho, a escola é transferida para Isle Worth, a qual ele acompanha. Insatisfeito e confuso com este ofício, decide seguir a carreira de seu pai como pastor, pois em sua visão o ofício de pintor era belo, mas o de pastor era sagrado. Então, Vincent passa a trabalhar com o pastor Mr. Jones, mas por conta da falta de seu dom oratório logo é despedido. Após essa eventualidade, no Natal, Vincent volta para casa de seus pais.

Após o ocorrido, em maio de 1877, sua família decide encaminhá-lo para a Universidade de Amsterdã, onde estudou incansavelmente teologia, mas logo o estudo se torna uma tortura. Em julho de 1878, com 25 anos, ele abandona o curso, após 15 meses de

⁶ Vincent se apaixonou desesperadamente pela senhorita Loyer, na qual lhe pediu em casamento, no entanto, o seu pedido foi rejeitado.

estudo. No entanto, mesmo fracassado, sente a mesma necessidade e a vontade de seguir o mesmo caminho que seu pai, e então parte para Bruxelas com objetivo de cursar por um período de três meses um curso em uma escola preparatória evangelista, na qual não é nomeado, pois ainda possui “[...] as mesmas dificuldades. Vincent conhece mal o francês e não tem nenhum dom de oratória. [...] O pai acorre o filho desamparado. Finalmente dão a Vincent uma missão de seis meses.” (TERRASSE, 1997, p 8). Hospedado em Patürages, na casa de um vendedor ambulante chamado Van der Haegen, “ele visita os doentes e os reconforta, lê para eles o Evangelho. Algum tempo depois, deixa Patürages para ir a Petites Wasmes, a algumas léguas dali.” (TERRASSE, 1997, p. 9).

É em Wasmes, onde viviam os mineiros que trabalhavam incansavelmente com as minas de carvão, que Vincent se sente melancólico em relação a vida desses pobres miseráveis⁷. Segundo Ruprecht, ele “entrega-se por completo à sua exaltação mística. Passa a viver numa cabana de tábuas, dorme na terra nua, usa um velho camisolão de soldado; cuida dos doentes de tifo, despoja-se até de suas roupas.” (RUPRECHT, 2017, p. 11). É importante destacar aqui, que esses personagens que levam esse estilo de vida, são recorrentes nas obras do artista, um exemplo, é *Os Comedores de Batatas* de 1885, na obra ele representa a triste vida de uma família pobre de camponeses comendo batatas, utilizando uma técnica de luz e sombra e uma paleta em tons escuros.

⁷ “pobres miseráveis” era a expressão que Vincent utilizava para se referir aos mineiros (trabalhadores das minas).

Figura 2: Os Comedores de Batata, Vincent, van Gogh, 1885.



Fonte: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0005V1962> (2019)

Após algumas tentativas de ser missionário, Vincent desiste. Dessa forma, retoma aos desenhos, a visitar museus, apreciar e estudar obras de arte. Um certo dia, no ano de 1880, em Bruxelas, Vincent conhece Anton van Rappard. Com este jovem pintor, “que inicia o aprendizado da perspectiva, o situar geometricamente as formas no espaço, que será motivo de choque com suas emoções”. (SCHMIDT, 1996, p.28)

Cerca de um ano depois, em Haia, encontra-se com outro pintor, o seu primo Anton Mauve. Com ele, Vincent tem a oportunidade de ter correções feitas por ele e também de aprender a desenhar do natural e de conhecer os fundamentos da pintura. Segundo Schmidt (1996, p. 30), “são deste ano, 1882, as primeiras pinturas de Vincent. Inicialmente aquarelas e posteriormente óleos”. O mesmo salienta que Mauve foi um artista “aficionado pelos pintores da escola de Barbizon, paisagistas que influenciaram a formação dos impressionistas.” (SCHMIDT, 1996, p. 28) Por esta razão, Mauve foi um dos poucos de seus contemporâneos a entender o valor de suas obras, tendo em vista a influência de seu movimento que se assemelhava com o que Vincent produzia.

Mauve, foi um primo muito acolhedor, encontrou-lhe trabalho e hospedagem, no entanto, em um momento que Vincent entra em um estado de perturbação psicológica, ele apresenta um comportamento de caráter feroz e, conseqüentemente, os dois brigam e acabam esfriando a amizade já estabelecida.

O tempo em Haia, entre 1881-1882, foi bastante favorável no quesito de produção artística de Vincent, pois “chegou, aproximadamente, a duzentos desenhos, aquarelas e litografias e cerca de vinte pinturas a óleo. *Sorrow, árvore Açoitada pelo vento* sintetizam os resultados obtidos por Vincent.” (SCHMIDT, 1996, p. 34, grifos do autor)

No ano de 1885, no fim de março, ocorre a morte de seu pai e desta forma Vincent se afasta de sua família, mas mantém sua relação com Theo. No fim deste mesmo ano vai para Antuérpia, onde realiza o desejo de ver Rubens, importante pintor barroco do século XVII, e também onde se inscreve na escola de Belas-Artes, mas logo abandona devido ao motivo de ser alvo de críticas pejorativas dos professores de pintura e desenho. Nesse período, vai a Paris ao lado de seu irmão Theo em Montmartre, onde conhece diversos pintores, como Paul Gauguin, Emile Bernard, Toulouse-Lautrec, Signac e etc.

Em 1888, Vincent parte para Arles, nessa passagem se junta com Paul Gauguin na Casa Amarela e juntos decidem discutir e realizar o ateliê do meio dia, na qual reuniria os impressionistas e os pós-impressionistas. No entanto, o seu sonho é destruído, após diversas rivalidades com Gauguin. O mesmo avisa que irá partir, assim, desesperado pelo ocorrido, ele realiza a sua automutilação na qual leva ao seu maior colapso de sua doença em 25 de dezembro de 1888. Segundo Jayro, Vincent no estado que se encontra “[...] corta um pedaço da orelha esquerda e o sangue jorra em profusão. Tenta dominar a hemorragia e vai até Bout-d’Arles e oferece a Raquel, como uma lembrança, a parte mutilada envolta em um lenço” (SCHMIDT, 1996, p.78). Após o acontecimento, Vincent fica aos cuidados do médico Felix Rey.

Em maio de 1889, abandona Arles e involuntariamente se interna no sanatório particular Saint-Paul-Mausole próximo a Saint-Rémy. No ano seguinte, ocorre boas notícias, o nascimento de seu sobrinho (filho de Theo e Johanna), cujo nome é Vincent Willem van Gogh. O pintor se emociona ao saber o nome da criança, sendo assim presenteia os pais com uma de suas obras inspiradas na arte japonesa a Amendoeira *em Flor*, de 1890. No mesmo ano, vende sua única obra em vida, realizada no ano de 1888, a *Vinha Encarnada*.

Após sua passagem em Paris em 1890, parte para Auvers-sur-Oise em 21 de maio. Nesse período, fica aos cuidados do médico Paul Gachet. Em 27 de julho, ocorre um acontecimento inesperado, Vincent é encontrado morto no dia 29 de julho a uma e meia da manhã.

Atualmente, a morte de Vincent é uma incógnita, pois não foi deixado nenhum registro que comprove sua morte como um suicídio ou assassinato. Devido a este fato, existem muitas referências bibliográficas, vídeos, séries e filmes, como “Com amor, Van Gogh” (2017), que abordam a temática do artista debruçada nas mais diversas hipóteses. Diante a este caso, Vincent, para além da história da arte está presente no campo da psicologia e da psiquiatria, que estudam o caso de suas possíveis doenças que levaram a sua morte até o presente momento.

A escolha que me levou a pesquisar este enigmático artista foi, primeiramente, por se tratar de um dos ícones mais importantes da história da arte, sendo ele um dos vanguardistas do movimento artístico pós-impressionista. Suas obras-primas eram incompreendidas em uma época em que a arte era predominada pelas convenções e concepções acadêmicas, na qual eram decididas pela burguesia. As cores de Vincent foram inovadoras, pois o pintor “conhecia a cor mais profundamente e dava-lhe um valor mais elevado do que a cor desempenharia na arte do futuro [...]” (LYNTON, 1979, p.47).

Segundamente, foi pelo fato de ser um dos únicos artistas a produzir em vida correspondências na qual descrevia de maneira poética suas concepções artísticas, seus sentimentos e sua visão de mundo. É através dessas cartas que compreendemos a criação e o sentido de suas obras de arte. Estas são apresentadas cujo os conceitos são emocionais, sociais, religiosos e etc. Pode-se se afirmar nesse sentido, que seu legado é único na história da arte.

2.2 O MUSEU VAN GOGH

O Museu Van Gogh localizado em Amsterdã, Holanda, foi inaugurado em 2 de junho de 1973. A história da instituição está vinculada diretamente ao processo de salvaguarda do acervo que foi protegida pela própria família de Vincent Willem van Gogh.

Figura 3: Museu Van Gogh, Amsterdã.



Fonte: <https://tourtravelandmore.com/wp-content/uploads/2018/10/Van-Gogh-Museum.jpg> (2019)

Após a morte do pintor, em 29 de julho de 1890, o mesmo não deixou nenhum testamento para sua família. No entanto, em um acordo entre suas duas irmãs Anna, Elisabeth e seu irmão Willemien decidiram que a herança fosse destinada a Theodorus, “o Theo, o segundo filho na linha de nascimento, e quem se ocupava economicamente de Vincent, desde que este decidira dedicar-se à carreira do artista.” (RAPELLI, 2009, p. 9)

É importante enfatizar novamente, que Theo teve um papel imprescindível na carreira desse artista, que o apoiou até seu último suspiro, sem Theo não haveria um dos ícones mais importante da história da arte, o Vincent.

Em janeiro de 1891, Theo é internado em Paris e depois em Utrecht, por motivos de fortes crises violentas mentais na qual levaram a sua morte em 21 deste mesmo mês, aos 33 anos de idade.

Novamente, após a morte do segundo filho da linha da família, os irmão de Theo e Vincent não obtiveram nenhum direito hereditário. No entanto, todo o patrimônio do artista é passado para posse de Johanna Bongor, que havia se casado com Theo em 1889.

Com o seu pequeno filho chamado Vincent Willem, Johanna retorna para os Países Baixos, “mantendo a íntegra a enorme coleção de obras, vendendo apenas alguns deles para poder se manter-se, mas sem danificar o valor global do patrimônio.” (RAPELLI, 2009, p. 9) Em

1901, ela se casa novamente, com o pintor e crítico de arte chamado Johan Cohen Gosschalk, e é deste homem que ela recebe o apoio da promoção do trabalho de Vincent. Segundo Rappeli, “chegou-se assim à primeira e fundamental mostra de Van Gogh, que aconteceu em 1905, no Stedelijk Museum de Amsterdã.” (RAPPELLI, 2009, p. 9). Novamente, fica viúva e retoma ao sobrenome Van Gogh.

É importante destacar aqui as duas iniciativas importante de Johanna em relação a Theo e Vincent. Segundo as palavras da autora Rappeli:

A primeira, inteiramente privada, é a transferência dos restos mortais de Theo do Cemitério de Utrecht para o de Auvers-sur-Oise, ao lado da tumba do irmão (ainda hoje sepultura é identificada por lápides, muito simples, e por um tapete de hera). A segunda iniciativa, menos espiritual, mas historicamente mais significativa, foi a publicação integral das cartas de Vincent a Theo. (RAPPELLI, 2009 , p. 9)

Ressalta-se que durante todo esse processo, Johanna recebeu o apoio de seu filho, que desde de jovem “ajudava a sua mãe na administração do patrimônio do tio e do pai, quando adulto (e apoiado pela mulher Josina Wibaut), apelidado de “o engenheiro” por causa de seus estudos, torna-se personagem chave na história do Museu.” (RAPPELLI, 2009, p.9)

Em relação a publicação das cartas, é importante destacar a fala do autor João A. Frayze- Pereira:

Em agosto de 2001, anuncia-se em Amsterdã a abertura de um concurso internacional para selecionar tradutores das cartas do pintor holandês Vincent van Gogh, tendo em vista uma nova e definitiva edição de sua correspondência. Das mais de mil cartas escritas pelo artista ao longo de sua breve vida artística sobreviveram 900, 570 escritas em holandês (530.000 palavras) e 330 em francês (235.000 palavras), que serão traduzidas rigorosamente para o inglês. Mas nota-se, tal concurso não é um fato isolado. Relaciona-se a um extenso projeto desenvolvido pela equipe de pesquisadores do Museu Van Gogh acerca da correspondência do artista, projeto que não só

resultará na publicação da totalidade das cartas, devidamente acompanhadas de breves comentários explicativos que desvendaram passo a passo o mundo cultural subjacente a ela, mas também numa ampla exposição que vem sendo preparada há alguns bons anos e que deverá se concretizar em Amsterdã, no verão de 2002 [...] (FRAYZE-PEREIRA, 2002, s/p)

Percebe-se com a fala descrita pelo autor acima, a importância do trabalho pioneiro de Johanna Bonger, em relação a salvaguarda e também de sua iniciativa da publicação das cartas escritas por seu cunhado para o acervo do museu.

Quanto às obras de arte, é importante destacar a fala de Rappeli (2009) sobre a exposição de 1930 em Stedelijk, na qual a cidade solicitou a senhora Van Gogh a permanência das obras de Vincent no museu em que estava ocorrendo a exposição. Ela descreve da seguinte forma:

Em 1930 a sua coleção e a de Helene Kröller-Müller (proprietária de outra prestigiosa coleção de obras de Van Gogh na Holanda) foram apresentadas simultaneamente no Stedelijk para uma mostra, mas pouco tempo depois a cidade pediu que as obras ficassem em exposição permanente naquele museu. A senhora Van Gogh faz com que essa condição em um acordo, respeitando até o nascimento efetivo do Museu, exceto durante alguns dias durante a Segunda Guerra Mundial quando as telas foram escondidas entre as dunas de Castricum. (RAPPELLI, 2009, p.9).

Após a Segunda Guerra Mundial, Vincent Willem “[...] com muita mais sorte que seu pai, consegue organizar uma mostra itinerante pelos museus mais importantes da Europa e América do Norte: o sucesso do público é impressionante.” (RAPPELLI, 2009, p.10) Foi também neste mesmo período que ocorreu um aumento de críticos de arte sobre Vincent.

Em 1959, em Amsterdã na Holanda, ocorreu um fato muito importante, o diretor geral do Ministério da Cultura do país, na época H. J Reinink, propôs ao sobrinho de Vincent a possibilidade de criar uma sede para expor a coleção de seu tio de maneira permanente sob os

cuidados do Estado. Sendo assim, em 10 de julho de 1960, surge a Fundação Vincent Van Gogh, e após dois anos, é aprovada a compra de toda as obras de arte de propriedade de Vincent Willem pelo Parlamento holandês.

Um ano após o sucesso da exposição que celebrou o trigésimo aniversário do pintor holandês com o apoio da fundação Kroller-Muller de Otterlo, foi o momento de se pensar na projeção do museu que se estendeu por alguns anos. Dessa forma, o prédio passou por projetos de importantes profissionais, como Gerrit Rietveld, Van Dil J. van tricht e por Kisho Kurokawa.

O Museu Van Gogh, cumpre desde sua criação suas atividades museológicas, tais como: conservação do acervo, pesquisa, exposições, produções de materiais científicos e de divulgação de acesso ao público, etc.

Atualmente, a instituição possui um *website* no qual é possível comprar ingressos antecipados, realizar tours virtuais, questionários, atividades etc. Além disso, disponibiliza para o seus visitantes 20⁸ exposições virtuais, a qual possibilita explorar as obras de maneira dinâmica, tendo acesso aos conjuntos de metadados referente às obras e a ferramenta *zoom* em determinadas pinturas, onde oportuniza o visitante a ter o acesso nítido das pinceladas de Van Gogh

⁸ Acesse as exposições aqui: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/stories>

3. A COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA NOS ESPAÇOS DA WEB

Esta seção tem como intuito apresentar ao leitor os conceitos e ideias referentes ao ciberespaço, as Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) e o funcionamento da exposição virtual. Sendo assim, o presente escopo textual discorre sobre o impacto da produção da cibercultura para o campo museológico, mais especificamente no âmbito da comunicação que vem sendo ocasionada de forma acelerada pela produção informacional da sociedade contemporânea.

3.1 O USO DA INTERNET PARA A SOCIEDADE DO SÉCULO XXI

Atualmente sabe-se que o maior meio de comunicação é a Internet. No entanto, a Internet não foi criada com o objetivo de ser um canal de telecomunicação em âmbito mundial, mas sim como um meio de comunicação restrito em uma rede de computadores que surgiu com o nome *Advanced Research Projects Agency Network*⁹ (Arpanet) em 1969, mais especificamente no período da Guerra Fria nos Estados Unidos. Este novo meio de comunicação tinha como intuito conectar os laboratórios de pesquisa (SILVA, 2001). Na época, “a Arpanet era uma garantia de que a comunicação entre militares e cientistas persistiria, mesmo em caso de bombardeio. Eram pontos que funcionavam independentemente de um deles apresentar problemas.” (SILVA, 2001, s/p).

Após treze anos, em 1982, a Arpanet passou a ter enfoque no âmbito acadêmico apenas nos Estados Unidos. No entanto, posteriormente expandiu-se para as universidades de países como Holanda, Dinamarca e Suécia, passando a ser reconhecida por Internet (SILVA, 2001). Assim, o uso restrito ao âmbito acadêmico perdurou por alguns anos.

Contudo, entre os anos oitenta e início dos anos noventa, começaram a surgir os pioneiros da Internet comercial, os chamados *International Service Providers*¹⁰ (ISP), estes foram os primeiros a idealizar e a possibilitar aos usuários o acesso a rede de computadores mundial em suas residências. Mas foi em 1992, com a criação do *World*

⁹ Tradução nossa: Rede de Agência para Projetos de Pesquisa Avançada.

¹⁰ Tradução nossa: Fornecedores de Serviços Internacionais.

Wide Web (WWW) desenvolvido pelo Laboratório Europeu de Física de Partículas (Cern), que houve um aumento bastante considerável de usuários conectados na rede, surgindo assim o acesso às informações de forma instantânea, o conhecimento aos novos lugares, culturas e pessoas, de forma resumida dando origem ao ciberespaço.

Tendo como ponto de partida a criação do WWW, é importante exemplificar que este mecanismo de navegação “[...] constitui não apenas um imenso “território” em expansão acelerada, mas que também oferece inúmeros “mapas”, filtros, seleções para ajudar o navegante a orientar-se. O melhor guia para Web é a própria Web.” (LÉVY, 1999, p.87). Neste sentido, entende-se que para se adaptar a esta imensa massa de oportunidades apresentadas em um espaço/tempo, é necessário que o indivíduo a explore, para que assim consiga se situar em seus interesses pessoais e profissionais. Além disso, mais a frente, Lévy salienta duas definições acerca de dois modos opostos de navegar na *Web*, sendo estes chamados por ele de “caçada” e “pilhagem”. O autor os descreve da seguinte forma:

A primeira é a “caçada”. Procuramos uma informação precisa, que desejamos obter o mais rapidamente possível. A segunda é a “pilhagem”. Vagamente interessados por um assunto, mas prontos a nos desviar a qualquer instante de acordo com o clima do momento, não sabendo exatamente o que procuramos, mas acabando sempre por encontrar alguma coisa, derivamos de site em site, de link em link, recolhendo aqui e ali coisas de nosso interesse (LÉVY, 1996, p.87)

As duas definições apresentadas no trecho acima, mesmo sendo opostas, são passíveis de desvendar o estranhamento virtual em apenas um “click”, pois como foi visto anteriormente, a navegação na *Web* oportuniza ao usuário uma gama de informações instantâneas, sejam elas através de pesquisas imediatas ou prolongadas (aprofundamento em determinada área de conhecimento).

Neste contexto, é importante acentuar o que vem a ser a palavra virtual. De acordo com Lévy este vocábulo “[...] vem do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus*, força, potência. Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência e não em ato. O virtual tende-se atualizar-se, sem ter passado no entanto à concretização efetiva ou forma.” (LÉVY, 1996, p. 15; grifos do autor). Conforme esta citação, podemos afirmar que no senso comum da contemporaneidade o virtual

se opõe a algo que existe fisicamente, no entanto, não é uma substituição do que é físico e sim uma oportunidade de atualização e de expansão comunicacional. Seguindo essa mesma linha, mais a frente em outras palavras, o autor exemplifica que “[...] o virtual não se opõe ao real, mas sim ao atual.” (LÉVY, 1996, p. 16). Com esta afirmação, fica ainda mais evidente que o propósito do virtual não é opor-se ao que já existe, mas sim como um processo de atualização do que é real, o qual o autor denomina de “complexo problemático”, que tem como finalidade acompanhar um determinado acontecimento, situação ou até mesmo a um objeto em processo atual, na qual ele chama de “resolução” que se resulta em atualização. Sendo assim ele afirma que a mesma é:

[...] criação, invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e de finalidades. Acontece então algo mais que a dotação de realidade a um possível ou que uma escolha entre um conjunto predeterminado: uma produção de qualidades novas, uma transformação das idéias, um verdadeiro devir que alimenta de volta ao virtual. (LÉVY, 1996, p. 16)

No trecho citado acima, o autor refere-se ao diálogo entre o virtual e o atual originado pelo homem em determinada ocasião em processo de execução. Outro ponto a ser destacado nesse contexto, é o papel da virtualização, ao questionar sobre o que esta vem a ser, é importante levar em consideração que “[...] não é mais o virtual como maneira de ser, mas a virtualização como dinâmica. A virtualização pode ser definida como o movimento inverso da atualização. Consiste em uma passagem do atual ao virtual, em uma “elevação à potência” da entidade considerada.” (LÉVY, 1996, p. 17). Para enfatizar ainda mais a fala do autor nesse contexto:

A virtualização não é uma desrealização (a transformação de uma realidade num conjunto de possíveis), mas uma mutação de identidade, um deslocamento do centro de ontológico do objeto considerado por sua atualidade (uma “solução”) a entidade passa a encontrar sua consistência essencial num campo problemático. Virtualizar uma entidade qualquer consiste em descobrir uma questão geral a qual ela se

relaciona, em fazer mutar a entidade em direção a essa interrogação e em redefinir a atualidade de partida como resposta a uma questão particular. (LÉVY, 1996, p. 17)

Tendo como panorama a ideia de atualização e da virtualização, entende-se que ambas apresentam propósitos de execução, a primeira demonstra uma solução para determinado problema, já em contrapartida, a virtualização, como pode-se analisar no trecho acima, tem como intuito pôr ênfase de forma ontológica determinada situação em um caso particular.

Dado a importância da contextualização histórica da Internet e da virtualização, fica ainda mais evidente que neste campo se originou o ciberespaço. Sendo assim, pode-se discorrer sobre o que vem a ser o ciberespaço. Esta nomenclatura surgiu no início da década de 80, em 1984, com o escritor américo-canadense William Ford Gibson em uma de suas ficções científicas, o romance *Neuromancer*. Na obra, “[...] a exploração do ciberespaço coloca em cena as fortalezas de informações secretas protegidas pelos programas ICE, ilhas banhadas pelos oceanos de dados que se metamorfoseiam e são trocados em grande velocidade ao redor do planeta.” (LÉVY, 1999, p. 92) Lévy também explica que “no livro, esse termo designa o universo das redes digitais, descrito como campo de batalha entre as multinacionais, palco de conflitos mundiais, nova fronteira econômica e cultural.” (LÉVY, 1999, s/p) Além disso, mais adiante o mesmo acentua que alguns personagens surgem como heróis que “são capazes de entrar "fisicamente" nesse espaço de dados para lá viver todos os tipos de aventuras”. (LÉVY, 1999, 94)

Nesse sentido, a partir da leitura de Pierre Lévy, percebe-se que os personagens presentes na obra *Neuromancer* retratam a relação entre o homem e a máquina. Nesse aspecto, é importante destacar a fala de Assis:

Mais profunda no sentido em que o ciberespaço permite uma relação onde tanto o homem penetra no cerne da máquina, habita o seu mundo, quanto a máquina adentra nos mais recônditos cantos do cérebro. E menos visceral no que diz respeito a não obrigatoriedade de utilização de próteses internas. (ASSIS, 2010, s/p)

Sendo assim, é ainda mais perceptível o envolvimento do homem com a tecnologia, que os leva a quase um novo submundo, este

chamado de ciberespaço. Nesse aspecto, é importante destacar aqui o que viria a ser o ciberespaço para aquele a quem cunhou:

Ciberespaço. Uma alucinação consensual vivenciada diariamente por bilhões de operadores autorizados, em todas as nações, por crianças que estão aprendendo conceitos matemáticos... uma representação gráfica de dados abstraídos dos bancos de todos os computadores do sistema humano. Uma complexidade impensável. Linhas de luz alinhadas no não espaço da mente, aglomerados e constelações de dados. Como luzes da cidade, se afastando... (GIBSON, 2008, p.69)

Além da relação afetiva entre homem e tecnologia, por meio de computadores apresentadas por Gibson, outro aspecto que pode-se acentuar referente ao termo é a definição de Lévy, na qual ele explica: “Eu defino o ciberespaço como o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores.” (LÉVY, 1999, 94)

De acordo com a citação do autor, é possível perceber que o ciberespaço está diretamente associado à comunicação computacional tecnológica que interliga o homem ao um novo espaço desterritorializante. Nesse panorama, também é importante salientar o que vem a ser ciberespaço para Monteiro:

O ciberespaço é definido como um mundo virtual porque está presente em potência, é um espaço desterritorializante. Esse mundo não é palpável, mas existe de outra forma, outra realidade. O ciberespaço existe em um local indefinido, desconhecido, cheio de devires e possibilidades. (MONTEIRO, 2007, s/p)

Com os trechos apresentados pelos autores acima, pode-se supor que o ciberespaço está presente no mundo tecnológico digital, um espaço desterritorializante, não palpável, mas ao mesmo tempo acessível para que se possa usufruir do que oferece por meio do uso da Internet. Nessa mesma linha, para Assis:

O ciberespaço simboliza este abrir de janelas para outros campos, essa incursão finita, mas que nos leva por infinitos lugares. Para poder fazer essas

incursões pelos mundos do ciberespaço, a mente humana sofre um processo que aqui chamaremos de descorporificação. Assim, descorporificada, ou seja, retirada de seu corpo, a mente é capaz de adentrar na matrix, no ciberespaço. (ASSIS, 2010, s/p)

De fato, com a citação do autor é cada vez mais nítido, na contemporaneidade, o uso do ciberespaço. Além disso, de acordo com a expressão “abrir de janelas para outros campos” é possível pensar o ciberespaço como um lugar de possibilidade de ampliação de informação. Nesse panorama, ao aplicar para lente museológica, os museus vêm cada vez mais usufruindo destas novas janelas. Já há museus que existem somente no ambiente virtual, como por exemplo o Museu da Pessoa, que comunica e dissemina a sua memória na rede, assim como as plataformas *Google Arts Culture*, *Europeana Collections* e etc.

O ciberespaço está em pleno desenvolvimento, no entanto, já alcança na atualidade uma boa escala em termos de expansão. Isto vem impactando diretamente no funcionamento da sociedade, pois o ciberespaço lida diretamente com diversas áreas providas de ciência. De fato, com as informações e com a possibilidade de conhecimento proporcionado por este espaço virtual, a sociedade cada vez mais se torna dependente deste novo mundo virtual.

3.2 A INSERÇÃO DO CAMPO MUSEAL NO CIBERESPAÇO E SUAS USABILIDADES DE TECNOLOGIAS DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO (TIC)

Tendo como ponto de partida o desenvolvimento do ciberespaço na sociedade apresentado anteriormente, é importante destacar que “a tecnologia, as instituições, as mentalidades e as práticas mudam em velocidades diferentes. A tecnologia, sobretudo na era da chamada institucionalização da inovação, muda rapidamente.” (BURKE, 2012, p.309). Sendo assim, conforme a fala de Burke, é perceptível que existe um tempo de adaptação à tecnologia ao que se refere às pessoas e instituições. Tendo como base a apresentação histórica referente a origem da Internet apresentada no início deste capítulo, percebe-se que desde seu surgimento houve um processo cronológico para que alcançasse as instituições e posteriormente as

residências. Seguindo essa mesma linha, outro ponto a ser destacado é que:

A sociedade e suas instituições levam mais tempo para mudar, em virtude da chamada “inércia” institucional. O que mais demora para mudar são as mentalidades e as práticas, ilustrando a presença do passado no mundo do presente. (BURKE, 2012, p.309)

Considerando o trecho acima citado e direcionando esta lente para as instituições museológicas, é possível notar que a relação entre a tecnologia e os museus está em processo de mutação, principalmente no que tange as práticas de comunicação. Para entender melhor esta correlação, é imprescindível acentuar o conceito e a funcionalidade de comunicação. Dessa forma, segundo Desvallées e Mairesse “a comunicação (C) é a ação de se vincular uma informação entre um ou vários emissores (E) e um ou vários receptores (R) por meio de um canal [...]” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2014, p.35).

Nesse aspecto é importante salientar que a mesma opera no campo museal da seguinte forma:

No contexto dos museus, a comunicação aparece simultaneamente como a apresentação dos resultados da pesquisa efetuada sobre as coleções (catálogos, artigos, conferências, exposições) e como o acesso aos objetos que compõem as coleções (exposições de longa duração e informações associadas). Esta perspectiva vê a exposição não apenas como parte integrante do processo de pesquisa, mas, também, como elemento de um sistema de comunicação mais geral, compreendendo, por exemplo, as publicações científicas. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2014, p.35).

Tendo como base o conceito de comunicação e sua operacionalidade no campo museal, a mesma abarca novas práticas na era da informação, pois “a produção e a disseminação têm sido ambas auxiliadas pela crescente tecnologização do conhecimento, com o crescimento de instrumentos de observação, mensuração, registro, recuperação e distribuição da informação.” (BURKE, 2012, p.312). De

acordo com Burke, essa crescente tecnologização do conhecimento atinge diretamente a disseminação da informação, ou seja, atinge a sociedade em um todo e, conseqüentemente, os museus, já que estes são sedes de informação.

As práticas da comunicação consistem em novas formas de disseminar, e entre as novas maneiras estão as Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs). Nesse aspecto, é importante ressaltar que:

As TIC são um instrumento precioso no processo de comunicação entre o museu e o seu público. A sua utilização como complemento de uma exposição vem facilitar a transmissão da mensagem pretendida e captar a atenção do visitante, possibilitando uma nova visão do objecto museológico. (MUCHACHO, 2005, p. 580)

Nesse sentido, entende-se que as TICs são ferramentas interativas que estimulam aproximação do público/usuário com os objetos exibidos no meio virtual. Estes meios tecnológicos possuem uma linguagem museológica diferente do que se costuma presenciar nos espaços físicos, pois possuem em si diversas ferramentas virtuais que auxiliam na interatividade da visita, transformando-se em um momento único. Além disso, as mesmas ativam ao seu público/ usuário o interesse em conhecer o espaço físico, devido ao fato da disseminação do conhecimento da instituição na *web*.

Na atualidade os museus estão cada vez mais se apropriando das mídias sociais como *Facebook* e *Instagram*, as quais pode-se ter acesso através de *tablets*, *notebooks*, *smartphones*, etc. Segundo Martello (2001) as mídias são capazes de unir ideias, valores e interesses por meio de compartilhamento dos seus usuários, tendo em vista o conceito das redes sociais que “[...] leva a uma compreensão da sociedade a partir dos vínculos relacionais entre os indivíduos, os quais reforçariam suas capacidades de atuação, compartilhamento, aprendizagem, captação de recursos e mobilização.” (MARTELLO, 2010, p.27). Dessa forma, entende-se que as instituições museológicas podem por meio destes aplicativos potencializar sua comunicação diretamente com seu público/usuário através de curtidas, *posts*, *fanpages*, fotos e etc

Nesse mesmo panorama, é importante acentuar a rede que tem

vido bastante utilizada nos últimos anos na *web*, o *Instagram*. Estudos científicos têm comprovado que esta mídia em especial, tem sido “[...] uma solução dinâmica e contemporânea aos processos museais de compartilhamento de memórias e do patrimônio material e imaterial e suas representações.” (CHAVES; PAULO; SERRES 2016, p. 169) Nesse ponto, os museus podem aplicar os mecanismos disponíveis para abordar a narrativa do que é exposto através do uso de fotografias em sua *timeline*. Dessa forma, os usuários podem ter uma maior interatividade com as imagens postadas pela instituição por meio de *stories*, curtidas e comentários. Neste sentido, pode-se citar como exemplo o Museu de Arte de São Paulo (MASP) que possibilita aos seus estimados 324 mil seguidores a possibilidade de repostar as fotos tiradas por eles no museu em seu perfil @masp. Conforme a figura 4 abaixo, o museu apresenta esta ação através de uma postagem de um seguidor do seu *Instagram*, dando aos créditos a autoria da imagem e salientando em um texto na qual promove a mesma para os demais usuários.

Figura 4: Museu de Arte de São Paulo (MASP).

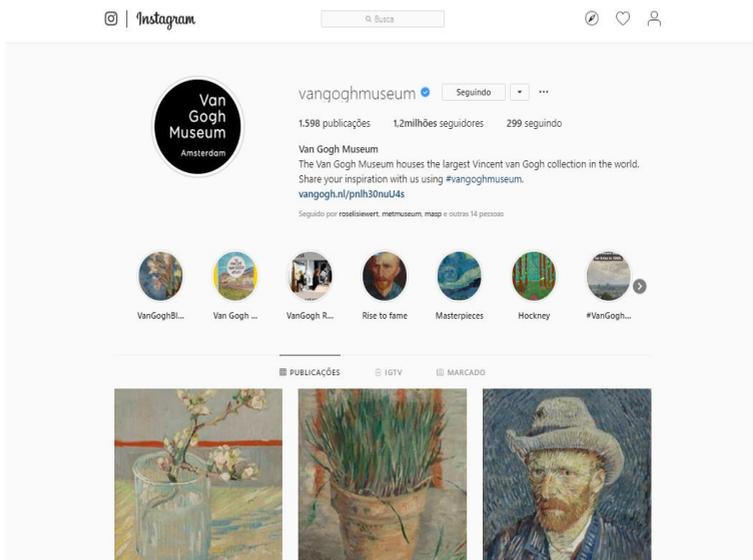


Fonte: Instagram @masp (2019)

Além disso, outro atrativo desta ferramenta é o mecanismo *stories*, o mesmo museu citado anteriormente, reposta imagens e informações acerca da instituição de seus seguidores nos stories do @masp. Neste caso os usuários devem “marcar” o @masp em suas fotos, vídeos ou *boomerangs* para que o museu possa compartilhar em

seu perfil durante um período de 24h. Outro museu que se pode destacar aqui é o Museu Van Gogh de Amsterdã, com o número estimado em cerca de 1,2 milhões de seguidores, a instituição disponibiliza em seu perfil diversas obras de arte de Vincent van Gogh com textos que as descrevem de forma dinâmica.

Figura 5: Instagram @vangoghmuseum



Fonte: Instagram @vangoghmuseum (2019)

Como pode-se ver, a figura 6 apresenta o perfil de *Instagram* do Museu Van Gogh. Nele encontra-se, em sua maioria, diversas imagens de reprodução das obras do artista, do qual o museu leva o nome, as mesmas são acompanhadas de *hashtags* e textos que abordam o conteúdo acerca de cada obra de arte, além disso, algumas delas possuem o diálogo com trechos escritos por Van Gogh em suas cartas. Sendo assim, o perfil consiste em ser bastante interativo com seu público, pois desperta em seus seguidores o interesse de conhecer mais a fundo o seu acervo. Como citado anteriormente, as *hashtags* que são indexadores bastante presentes nas redes sociais, tornando-se assim um

componente importante na interatividade social, pois essa “[...] possibilita “agrupar” usuários com interesses comuns ou que compartilham algum tipo de identificação.” (CHAVES; PAULO; SERRES, 2016, p.173), ou seja, o uso deste mecanismo acaba criando uma aproximação ainda maior com seu público, assim divulgando o seu acervo e seu espaço de forma mais interativa e, conseqüentemente, aumentando o seu número de seguidores.

Nesse mesmo panorama sobre as redes sociais, é importante destacar o mecanismo “evento” do *Facebook*, esta ferramenta permite que o administrador da página do museu divulgue as ações promovidas pela instituição museológica, como por exemplo, exposições, ações educativas e entre outras. Para exemplificar e ilustrar este contexto, destaca-se a página do *Facebook* do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), nela é possível analisar que a intenção primordial é divulgar a sua ação de forma mais ampla, alcançando um maior número de público. Para além disso, tem como propósito abranger a interatividade com seu público através de comentários, postagens, compartilhamentos acerca do evento.

Figura 6: Página do Facebook do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC)



The image is a screenshot of a Facebook event page. At the top, there is a search bar with the text 'Pesquisar' and a magnifying glass icon. To the right of the search bar, there is a profile picture of a person named 'Thatiane' and the word 'Página'. Below the search bar, there is a navigation menu with the following items: 'Eventos', 'Eventos', 'Calendário', 'Aniversários', 'Descobrir', and 'Organizando'. There is a blue button with a plus sign and the text '+ Criar evento'. The main content area shows a photograph of an art gallery with several framed paintings on the wall. Below the photograph, there is a section for the event details. The event is titled 'Rodrigo de Haro - 80 anos' and is scheduled for 'FEV 27'. It is a public event organized by 'MASC - Museu de Arte de Santa Catarina'. There are two buttons: 'Tenho interesse' (with a star icon) and 'Comparecerei' (with a checkmark icon). Below these buttons, there is a section for the event date and time: 'Quarta-feira, 27 de fevereiro de 2019 de 19:00 a 22:00' and 'há cerca de 3 meses'. There is also a location section: 'MASC - Museu de Arte de Santa Catarina' and 'Localizado no Centro Integrado de Cultura (CIC). Av. Gov. Irineu Bo...'. At the bottom of the event details, there are two tabs: 'Sobre' and 'Discussão'. At the very bottom of the page, there is a summary: '116 compareceram · 307 interessados' and a link 'Ver todos'.

Fonte: Página do Facebook do MASC (2019)

Outro ponto a ser percorrido neste corpus de análise, é a descrição acerca dos tópicos “detalhe” e “serviço”, como pode-se observar abaixo na figura 6 através da contextualização referente aos “detalhes”, percebe-se que a estrutura descreve o que vem a ser o evento e o que o mesmo vem ofertar para o seu público. Ou seja, dessa forma o usuário acaba obtendo informações sobre o evento criado pelo museu antes mesmo de visitá-lo fisicamente, resultando em um interesse prévio.

Figura 7: Detalhes do evento.

Detalhes
<p>Obras de Rodrigo de Haro estarão expostas no MASC - Museu de Arte de Santa Catarina entre os dias 27 de fevereiro e 26 de maio de 2019. As peças integram a coleção de Jeanine e Marcelo Colaço Paulo, que expuseram recentemente parte de seu acervo particular no museu.</p>
<p>O artista Rodrigo de Haro nasceu em seis de maio de 1939, em Paris. Desde meados dos anos 1950, vem construindo uma carreira influente na artes plásticas e na literatura catarinenses. A amizade do casal com Rodrigo, levou à constituição e preservação de um conjunto significativo de obras que permite a apreciação e compreensão do desenvolvimento do artista.</p>
<p>A exposição, com cerca de 100 obras, celebra a carreira Rodrigo de Haro e oitenta anos de vida dedicados a imagens, literatura, teatro, música e cinema, compondo uma personalidade única, forte e instigante. A curadoria é do membro do conselho do MASC, Ylmar Corrêa Neto.</p>
<p>Serviço:</p>
<p>Mostra Rodrigo de Haro - 80 anos Coleção Jeanine e Marcelo Colaço Paulo / Curadoria: Ylmar Corrêa Neto Local: MASC - Museu de Arte de Santa Catarina Visitação: 27 de fevereiro a 26 de maio de 2019 Horário de atendimento: terça a domingo, das 10 às 21h Classificação indicativa: livre Entrada gratuita.</p>

Fonte: Página do Facebook do

MASC (2019)

Em relação ao tópico “serviço”, exibido logo abaixo de “detalhes”, a finalidade é apresentar informações básicas sobre o evento, como local, horário de atendimento, entre outras, sendo elas cruciais para que o interessado possa se organizar. Dessa forma, as ilustrações apresentadas neste escopo, mostram o evento com a temática “Rodrigo de Haro - 80 anos” de forma intrigante, pois abarca de forma concisa, porém satisfatório, já que a mesma dissemina as informações de forma fundamental.

Diante da massa evolutiva tecnológica em âmbito mundial, é de extrema importância que os museus como instâncias representativas acompanhem este processo, tendo em vista que uma de suas vertentes é o acesso e a comunicação. Sendo assim, os mesmos podem se apropriar das mídias como *Instagram* e *Facebook*, que como vimos apresentam inúmeras possibilidades de interação com o público/usuário. Além disso, há possibilidades de outras Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs) como *blogs* e *sites*, que possibilitam a criação em formato digital do que lhe convém a divulgar para o seu público, disseminando conhecimento e informações. Por fim, uma das vantagens dos museus na rede é a possibilidade de servir como suporte de informação para as instituições e também como um meio que instiga o visitante virtual a conhecer o espaço físico.

Tendo como parâmetro as redes sociais como meio de comunicação na *web* para o campo museal, é importante destacar também o uso das exposições virtuais nesse mesmo âmbito já que a mesma possui o mesmo propósito. Mas antes de abordar esta questão, é importante salientar o que vem a ser curadoria, especificamente, no que tange à tipologia de arte. Sendo assim, entende-se que:

Numa exposição de arte, vemos quadros, esculturas e inúmeras peças, todos os objetos dispostos de determinada forma, integrando um ambiente com certa iluminação e cenografia específica. Temos textos e fichas técnicas, além de catálogos e até sons para compor um rico percurso de visitação criado para o público. Facilmente percebemos as obras, o ambiente, as informações e, muitas vezes, até os conceitos que organizam a mostra. Um pouco mais difícil é perceber que a exposição é criação de um profissional conhecido como curador. (MENEZES, 2011, p. 28)

Além da descrição acima, a autora afirma mais a frente que apesar de haver outros profissionais envolvidos na expografia local, a responsabilidade referente “[...] a direção conceitual e operacional quase sempre fica nas mãos desse indivíduo” (MENEZES, 2011, p. 28), sendo esse o curador. Dessa forma, em outras palavras, pode-se deduzir que a curadoria em espaços físicos, é realizada em conjunto, sendo guiada por um curador que terá como responsabilidade técnica e conceitual que

abarca em projetos referentes a escolha do acervo a ser exposto, a tabela de cores do espaço, iluminação e etc.

Tendo como pano de fundo a fala de Menezes em relação a importância do papel do curador em exposições, é importante destacar neste escopo a relevância da cenografia para as exposições, sendo assim, Gonçalves afirma que:

Na perspectiva da função comunicativa da exposição, cumpre observar como e quando se convencionam os modos de organização técnica e espacial da exposição ou se introduzem alterações nesses modos convencionados. é interessante observar que os recursos “cenográficos” criam para o receptor as estratégias que funcionam como chaves da exposição, pelas quais são possíveis a experiência estética e a apreensão de conteúdos. A “cenografia” cria condição intertextual para proporcionar a comunicação da arte de forma condicionar o efeito estético, ou seja, a recepção da arte em exibição. (GONÇALVES, 2004, p. 37)

Dessa forma, percebe-se que a cenografia serve como ponte entre o indivíduo e o objeto, pois a mesma cria uma narrativa através de sua apresentação expositiva. Isto posto, a autora enfatiza que “[...] é possível considerar que a visita a uma exposição é uma experiência social que tem repercussão sobre o universo afetivo do visitante e em sua aprendizagem, aqui entendida como reificação de conhecimentos e sentimentos” (GONÇALVES, 2004, p 91). Sendo assim, a curadoria de um espaço proporciona uma forma comunicacional através de sua estética e ideias que podem ser decodificadas pelo receptor, sendo este passível de alcançar o sensorial.

Sendo este o embasamento de curadoria expressado por Menezes e Gonçalves, seria também aplicável em espaços virtuais? A resposta é sim, pois como foi apresentado no início desta subseção, os museus vêm se integrando ao ciberespaço de diversas formas e, entre essas, as exposições virtuais. De acordo com Padilha (2014) essa é uma das formas que os museus possuem de:

[...] ampliar a abrangência de sua atuação de atrair novos públicos, ou seja, convidando os indivíduos da era global a conhecerem as exposições antes vistas apenas no espaço físico e que, muitas vezes, dependendo da localidade em que esses espaços

se encontravam somente algumas pessoas teriam oportunidade de visitá-las. (PADILHA, 2014, p.77)

Como se pode analisar no trecho acima, a autora enfatiza que estes espaços abrangem uma forma comunicacional que vai além das barreiras dos espaços físicos, o que conseqüentemente, cria novos vínculos com diversas culturas em um determinado espaço/tempo dentro do ciberespaço. Ao analisar a sociedade atual, percebe-se que esta vem crescendo de forma acelerada no que tange ao desenvolvimento tecnológico e também ao movimento constante da globalização. Com esta difusão informacional, cria-se na sociedade a necessidade de informações/conhecimento de forma instantânea.

Tendo como ponto de partida a circulação do conhecimento/informação da sociedade, é perceptível que o espaço virtual expositivo não é excluído neste contexto, muito pelo contrário, ele vem a proporcionar uma vivência única através do acesso a informação que se encontra disponível 24h por dia ao seu público. Sua curadoria se origina de patrimônios digitais que formam um *layout* expositivo acompanhado de textos, tabela de cores, vídeos e entre outros apetrechos de formato digital. Nesse sentido, vale ressaltar que o patrimônio digital, segundo Dodebei é:

Constituído por bens culturais criados somente em ambiente virtual ou por bens duplicados na representação da web e cobre materiais digitais que incluem textos, bases de dados, imagens estáticas e com movimento, áudios, gráficos, software, e páginas web, entre uma ampla e crescente variedade de coleções que representam desde objetos pessoais a acervos tradicionais de instituições de memória (DODEBEI, 2006, s/p)

De acordo com a fala de Dodebei, é possível supor que esses mesmos objetos criados em rede podem originar, em um determinado conjunto de objetos, uma cenografia digital designada por um projeto curatorial que parte de conceitos expográficos na *web*. Dessa forma, a proposta será comunicacional. Para além disso, o patrimônio digital possui garantia de “[...] sua proteção contra o perigo da perda, assim como garante sua autenticidade, sem negar sua condição de circunstancialidade processual.”(DODEBEI, 2006, s/p)”, ou seja, além de garantir sua salvaguarda e autenticidade, o mesmo se torna mais

acessível ao público quando inserido em determinada plataforma no ciberespaço.

Para enfatizar ainda mais a importância e o uso do patrimônio digital, é importante destacar neste escopo o seu conceito:

O conceito em uso de patrimônio digital tangencia a idéia de patrimônio virtual, quer dizer, o patrimônio intangível ou imaterial circulando na web[xxxii], em contraposição ao conceito de patrimônio edificado, de “pedra e cal”. O patrimônio intangível, assim como qualquer categoria que toma o patrimônio como seu substantivo, é formado pela escolha, decisão ou determinação daquilo que, em detrimento de outras possibilidades, passará a representar para um grupo fragmentos de sua memória. A atribuição de valor patrimonial impede o desaparecimento do bem, protege o seu uso, e garante a sua propriedade. (DODEBEL, 2006, s/p)

Diante a este conceito, é ainda mais frisado que este patrimônio intangível apresentado pela autora pode fornecer fragmentação e proteção da memória. Sendo assim, o mesmo pode manter-se atualizado diante de suas formas intrínsecas e extrínsecas, no que se refere às informações inseridas nestes dois âmbitos. Neste presente contexto, para as obras de arte Menezes aponta:

A obra de arte, nessa noção, teria um caráter virtual e não poderia ser reduzida ao objeto nem ao espectador. A obra de arte em cena numa exposição ou em um site estaria justamente nesta virtualidade que se atualiza constantemente e está submetida à visão do visitante do museu ou de um usuário do site. Uma pintura, por exemplo, se atualiza constantemente pela atividade de uma consciência viva que a aprecia. Falamos de obra, nessa visão dinâmica, somente quando o processo de leitura e percepção é ativado e desenvolvido na mente. A obra seria, assim, a constituição do objeto na consciência do espectador quando inicia um fazer de indagações, relações, comparações e outras atividades mentais simples ou complexas. A exposição assim compreendida pode ser uma experiência estética na consciência do visitante.

Um site de museu, seguindo essa visão, tem sua atualização na consciência viva do usuário. (MENEZES, 2011, p.43)

De acordo com a citação acima, uma obra de arte exibida em uma plataforma virtual tende a ser atualizada, pois está diretamente direcionada a consciência viva do receptor. Além disso, a autora acentua que a cena da obra de arte presente em exposições, ações culturais e nas plataformas da Internet promovidas e administradas pelos museus “[...] apresenta, mostra e cria sua mensagem com certa forma para garantir sua concretude como experiência estética no público.” (MENEZES, 2011, p. 43).

Nessa linha, de acordo com Menezes (2011), pode-se constatar que atualmente o ato de expor a obra de arte vem se potencializado através dos recursos humanos e tecnológicos disponibilizados na *web* para entrar em cena em formato digital. Além disso, a autora afirma que é a partir dessa forma de pensar que se cria sob a curadoria digital “[...] um trabalho de busca de uma determinada forma de comunicar a arte e de construir uma experiência estética na internet tanto para um visitante iniciante quanto para aquele que já está familiarizado com a arte.” (MENEZES, 2011, p.43).

Nesse panorama, pode-se afirmar que através da estética e da comunicação é possível exibir determinado patrimônio digital de forma autêntica sem perder sua autonomia por meio da curadoria digital. Dessa maneira, é importante enfatizar novamente que para além de sua autenticidade o apoio conceitual neste âmbito virtual tende ir além de obras organizadas, pois as mesmas acarretam significados que podem ser materializados na presença do público/usuário através de sua compreensão e percepção. (MENEZES, 2011).

Outro ponto positivo a ser avaliado, diante o ato de digitalizar e disponibilizar obras para a sociedade através do uso da Internet, é a preservação patrimonial, pois segundo Oliveira “[...] a digitalização e a informatização dos seus sistemas de documentação o é a melhor estratégia para a gestão, a preservação e a socialização eficientes dos acervos.” (OLIVEIRA, 2018, p. 90). A partir destes atos apresentados pela autora, é possível entender a digitalização como um dos meios de salvaguarda mais eficaz no que referimos a proteção da informação e da memória contidas no acervo físico.

Nesse aspecto, de maneira geral, podemos supor que as exposições virtuais e as demais TICs são ótimas ações para que os museus não caiam no esquecimento nessa nova sociedade do

conhecimento/informação, pois de certa forma estes novos meios de comunicação podem fazer com que os museus se adequem “[...] às novas necessidades informacionais decorrentes do mundo globalizado, que têm proporcionando consideráveis transformações sociais, políticas e culturais na sociedade.” (PADILHA, 2014, p.75).

Sendo assim, as exposições virtuais, originadas por um museu de um espaço físico ou não, contribuem, pois tendo “o ciberespaço como suporte da inteligência coletiva é uma das principais condições de seu próprio desenvolvimento” (LÉVY, 1999, p. 29), além disso, o ciberespaço é alimentado pela produção da cibercultura, sendo esta “[...] o conjunto de técnicas, de práticas, atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço.” (LÉVY, 1999, p.17).

Tendo como embasamento o conhecimento da utilização do ciberespaço como meio de expandir e potencializar a comunicação museológica através das TICs e do uso de exposições virtuais, é importante ressaltar neste contexto a representatividade do patrimônio artístico e cultural neste meio virtual. Nesse sentido, segundo os autores Alvares e Lima (2012) a representatividade na ciência da informação está diretamente associada aos processos de simbolização ao que diz respeito à informação e o conhecimento. Diante deste cenário, os autores se referem aos sistemas de organização que estão diretamente relacionados à “[...] análise, classificação, ordenação e recuperação [...]” (ALVARES; LIMA, 2012, p. 23) do objeto materializado.

Neste contexto, diante ao campo da tecnologia é importante acentuar que a informação tem como intuito propiciar uma obtenção clara do conhecimento, através do seu conjunto de dados que visam extrair significados presentes em determinada ideia, saber ou objeto. (ALVARES; LIMA, 2012).

Nessa linha, suponha-se que o número de registro equivalente a cada obra de arte representa um conjunto informacional passível de ser interpretado e decodificado, sejam eles numéricos ou alfanuméricos de bipartido ou tripartido. Na documentação museológica, entende-se que o processo de numeração e marcação de um acervo museológico é imprescindível para sua autenticidade e segurança, servindo também como um meio de recuperação de suas informações. (PADILHA, 2014).

Para exemplificar, os termos citados acima, é importante enfatizar que a utilização de identificação “numérico”, segundo Padilha (2014) é uma codificação constituída por números, que podem ser utilizados no formato de bipartido, ou seja, serem divididos em dois

eixos. Neste caso, pode-se ilustrar como exemplo a seguinte numeração: 16.001, nesta situação o número “16” representa o ano de aquisição, enquanto que o “ponto final” representa a divisão entre os dois campos, e os três últimos números a subseqüência do objeto no acervo institucional.

Além disso, Padilha (2014) também exemplifica que o alfanumérico é uma fusão do uso de letras e números, sendo estes passíveis para adequação de bipartido ou tripartido. Neste sentido, pode-se apresentar como exemplo, a seguinte forma: MVG.SF.001, neste caso, seu conjunto é analisado como tripartido, pois denota-se de três partes marcadas por dois divisores, sendo a primeira denominada pela “sigla” do “Museu van Gogh”, enquanto que a segunda representa a sigla da coleção *sunflowers* e por último a sua numeração subsequencial.

Tendo em vista os processos de identificação, podemos analisar nas mais diversas plataformas *online* a disponibilidade de representação patrimonial, como no caso apresentado acima, o qual demonstra uma partícula do conjunto de metadados que podem ser encontrados ao explorar o ciberespaço. Diante disso, o acesso aguça os aspectos cognitivos do visitante virtual e também a sua percepção de mundo, adquirida ao longo do tempo através de sua relação com conhecimento que o leva a assimilar e associar e, conseqüentemente, possibilitando a construção e a desconstrução de conceitos. (ALVARES; LIMA, 2012, p.24).

Dessa maneira, com esta comodidade de acesso à informação através do virtual, que podemos entender como qualquer tipo de “[...] entidade “desterritorializada”, capaz de gerar diversas manifestações concretas em diferentes momentos e locais determinados, sem contudo estar ela mesma presa a um lugar ou tempo em particular.” (LÉVY, 1999, p.49), ou seja, neste espaço em que o autor se refere ocorre um constante fluxo, pois os internautas podem interagir de forma transitiva na *web* com seus mais de diversos *sites* disponibilizados acessando-os em sua própria residência.

Com estas afirmações, pode-se compreender que na contemporaneidade é crucial que os museus se adequem a esta nova rotina gerada de forma contínua pela cibercultura, pois a mesma possibilita ao usuário/público estar em um tempo/espaço para usufruir do conteúdo gerado por instituições museológicas na rede.

4. UMA ANÁLISE DO DISCURSO EXPOGRÁFICO DA EXPOSIÇÃO “À BEIRA DA INSANIDADE: POR QUE VINCENT VAN GOGH CORTOU SUA ORELHA? COMO ELE LIDOU COM A SUA DOENÇA?”

Esta seção final tem como intuito apresentar ao leitor o que vem a ser e o que constitui a exposição virtual “À Beira da Insanidade: Por que Vincent van Gogh cortou sua orelha? Como ele lidou com a sua doença?”. Neste panorama, a mesma será analisada em três subseções, tais como: comunicação, representação da informação e curadoria digital de forma minuciosa sob a perspectiva museológica.

4.1 A EXPOSIÇÃO VIRTUAL

A exposição virtual “À Beira da Insanidade: Porque Vincent van Gogh cortou sua orelha? Como ele lidou com a sua doença?”, representa fortemente a postura de vanguarda de Vincent van Gogh diante do movimento pós-impressionista. A exposição virtual percorre através de sua curadoria digital, o ano de 1888 até o ano de 1890, tendo como o principal enfoque o período de Vincent em Arles, no ano de 1888, e posteriormente, em 1889 no sanatório Saint-Paul-Mausole, em Saint-Rémy-de-Provence.

Neste panorama, é apresentada por meio desta cronologia 16 obras de arte com a técnica óleo sobre tela, estas são: *Vincent van Gogh, Auto Retrato como Pintor, 1887-1888*; *Girassóis, 1889*; *A Cadeira de Gauguin, 1888*; *Retrato do Dr. Félix, 1889*; *Pátio do Hospital, 1889*; *Ainda Vida com um Prato de Cebolas, 1889*; *Asilo Saint-Paul em Saint-Rémy-de-Provence, 1889*; *Janela no Asilo, 1889*; *Pietá (depois de Delacroix), 1889*; *Retrato de um Homem de um Olho, 1889*; *Reminiscente de Brabante, 1890*; *O Levantamento de Lázaro (depois de Rembrandt) 1890*; *Raízes das Árvores, 1890*; *Dr Gachet, 1890*. *Auto Retrato com a Orelha Cortada, 1889*.

Além disso, a exposição também é composta por documentos em suporte de papel, tais como: A capa do romance autobiográfico de Gauguin, chamado *Avant e Après*, 1903; O relatório do ‘incidente de ouvido’ na primeira página do Fórum *Républicain*, 30 de dezembro de 1888; A carta de Félix Rey para Irving Stone com desenhos do ouvido mutilado de Vincent van Gogh, 18 de agosto de 1930; Uma petição por residentes locais em Arles, pouco antes de 27 de fevereiro de 1889;

quatro fotografias, sendo uma de Theo van Gogh, Dr. Félix Rey, Reverendo Frédéric Salles e Albert Aurier.

A exposição apresenta conjuntos de metadados de algumas das obras de arte citadas anteriormente, e a ferramenta *zoom*, a qual possibilita ao visitante explorar as pinceladas de Van Gogh de perto. Além disso, alguns objetos também apresentam a ferramenta lupa, nela é possível ter um maior conhecimento de determinada obra. Desta forma, a exposição instiga o visitante a explorar o seu conteúdo, oferecendo uma visita dinâmica por meio de seus dispositivos virtuais.

Neste contexto, é importante destacar que os museus começaram a utilizar a Internet a partir de 1990, após a expansão da rede mundial de computadores. Além disso, segundo Barbosa, Porto e Martins (2012), foi em 1997 na Califórnia que ocorreu a primeira conferência com a temática “*Museums and Web*”, a qual impulsionou pesquisas voltadas para a área virtual. Dessa forma, é relevante acentuar que de acordo com a mesa redonda que ocorreu em Santiago do Chile, em 1972, o movimento da Nova Museologia está relacionado com as concepções de museus, sendo pautadas na sua organização de “[...] interagir com os grupos sociais e com os membros da comunidade para que participam das ações de pesquisa e comunicação museológica.” (BARBOSA; PORTO; MARTINS, 2012, s/p)

Neste sentido, os autores também afirmam que foi devido às concepções da Nova Museologia que instigaram o norteamento para o entendimento dos novos recursos disponíveis na *web*, trazendo ao campo museal uma ampliação ao acesso à informação. (BARBOSA; PORTO; MARTINS, 2012).

Neste panorama, para realizar esta análise de âmbito virtual, o que nos levou a presente escolha desta exposição online do Museu Van Gogh, foi devido ao fato de sua forte representação no movimento pós-impressionista. Nesta exposição, é retratada a postura de vanguarda de Vincent van Gogh através de sua tentativa de fundar a Casa Amarela na cidade de Arles em 1888.

Nas cartas datadas no início deste mesmo ano, percebe-se explicitamente o desejo de Vincent em reunir os impressionistas. Dessa forma, ele escreve ao seu irmão em 10 de março de 1888, “gostaria, por várias razões, de instalar uma pousada que, em caso de esgotamento, poderia servir para trazer ao ar livre os pobres burros de carga de Paris, que são você mesmo e muito de nossos amigos, os impressionistas pobres” (Van Gogh, 2013, p.189).

O trecho desta carta nos faz refletir a visão da sociedade do século XIX perante a este movimento artístico. Sabe-se através dos mais

diversos estudos dos historiadores da arte que, desde o surgimento do impressionismo em 1860, havia uma certa desaprovação da sociedade, devido ao fato de que “os impressionistas rejeitavam a tradição acadêmica de representação do mundo” (LITTLE, 2010, p. 84). Nessa mesma perspectiva, Stephen (2010, p.84) enfatiza que “os impressionistas não estavam interessados em contar histórias e em pintar os costumes, tarefa que cabia aos pintores acadêmicos.”

Dessa forma, com a citação do autor acima, entende-se que ocorreu uma ruptura da arte acadêmica com o movimento impressionista. A maneira que os impressionistas representavam como a tinta, capturava suas impressões sensoriais com o uso de luz, cor e movimento através de suas pinceladas, era algo inovador e, conseqüentemente, repudiava a sociedade burguesa.

Para melhor entendimento, é importante destacar o que diz Stephen em relação às técnicas dos impressionistas:

Aplicaram cor em pinceladas mais soltas, distintas, em lugar de misturá-las com sombras e tons uniformes, e usaram cores mais claras e brilhantes. Essa busca séria, mais lúdica, do efeito e da sensação instantânea afastou os impressionistas da perspectiva e do uso de modelos. Também os levou a pintar *en plein air* (ao ar livre), em interação direta com a natureza. (LITTLE, 2010, p.84).

Com as técnicas aplicadas ao ar livre, descritas acima pelo autor, compreende-se ainda mais a ruptura com as convenções acadêmicas da época. No entanto, é importante frisar que houve certa insatisfação por parte de alguns impressionistas em relação à maneira em que informalidade espontânea era representada em suas obras. Mas é a partir de 1880, que os artistas ditos mais significativos do movimento “[...] começaram a trabalhar de forma mais independente em relação ao estilo, numa tentativa de ir além das técnicas que tinha desenvolvido para capturar efeitos instantâneos.” (LITTLE, 2010, p.85).

No movimento artístico posterior, iniciado em 1880 até o fim do século XX, ocorreu o pós-impressionismo tendo como os artistas centrais: Van Gogh, Gauguin e Cézanne. Insatisfeitos com as técnicas impressionistas voltadas para a luz, impressões instantâneas e de suas representações da natureza, os impressionistas tiveram “[...] foco na estrutura, além da recusa em imitar a natureza ou moralizar por meio temas narrativos.” (LITTLE, 2010, p.94). Dessa forma, o autor Stephen

destaca como exemplo a obra datada em 1889 *Montanhas em Saint-Rémy* de Vincent Van Gogh, para exemplificar suas pinceladas e suas cores inovadoras, Stephen discorre dessa maneira:

Com cores brilhantes e pinceladas, essa obra é típica do período final de Van Gogh e da preferência do Pós-impressionismo por cores fortes e formas simples. A pintura foi inspirada por sua reação emocional às montanhas de Saint-Rémy. Ele exemplifica o objetivo pós-impressionista de transmitir emoção de maneira a subverter as restrições sociais à comunicação. (LITTLE, 2010, p.95).

Na obra citada acima pelo autor, Vincent já se encontrava doente no sanatório de Saint-Rémy, onde também produziu outras obras como a *Noite Estrelada, 1889*, esta era uma pintura da vista de seu quarto. Vincent pintava em momento de sanidade, onde percebeu também o comportamento calmo e inofensivo dos doentes que viam ele pintar. Em relação ao comportamento do artista, David Haziot, explica que “Uma pintura tão avançada sobre seu tempo não podia achar melhor lugar do que em meio de loucos que, pelo menos, não pretendiam julgá-la com critérios racionalistas estreitos”. (HAZIOT, 2013, p.276). Nesta citação do autor, é possível interpretar que sua descrição é voltada para as críticas que a sociedade daquele século tinha sobre o movimento pós-impressionista antiburguês nada acadêmico.

Nesse período, Vincent pintou a natureza como lírios, lilases, troncos cobertos de hera, e entre muitas delas a obra presente nesta exposição virtual o *Jardim do Asilo, 1889*. Esta obra representa em uma de suas cartas o estado psíquico que se encontrava, dessa forma o artista descreve em uma de suas cartas para o seu irmão “quando lhe enviar as quatro telas do jardim, que estou fazendo aqui, você verá que, levando em conta que a vida aqui se passa sobretudo no jardim, isso aqui não é tão triste assim”. (VAN GOGH, 2017, p 353). Nessa fala, percebe-se que Vincent usava a pintura como refúgio de sua doença, pois lhe trazia calma.

É importante ressaltar que o período em que Vincent ficou no sanatório foi posterior ao episódio da sua automutilação que ocorreu em 25 de dezembro de 1888. Este episódio é retratado com diversas hipóteses por diversos biógrafos e estudiosos de Vincent. Nessa perspectiva, irei abordar do ponto de vista dos autores que associam a

automutilação com o fim da Casa Amarela em Arles, devido as cartas escritas por Paul Gauguin e pelo próprio Vincent.

A exposição “À Beira da Insanidade: Por que Vincent van Gogh cortou sua orelha? Como ele lidou com sua doença?” representa o auge do colapso de Vincent van Gogh, proporcionando ao visitante a visão de decepção e de extremo desespero do artista perante a descoberta do fim do seu projeto “Ateliê do Meio Dia”. Nesse sentido, o episódio da automutilação destrincha as diversas possibilidades que levaram a sua doença, na qual não se tem até o momento atual informações concretas, mas já existem diversas hipóteses do ponto de vista de vários estudiosos do artista, que trazem para o leitor a possibilidade do acúmulo de doenças, como: a cólera, epilepsia, uso excessivo de absinto, intoxicação por ingestão de tintas tóxicas, etc.

A partir deste ponto de vista, iremos abordar na próxima subseção através da divisão das interfaces expositivas¹¹, o discurso expográfico. Sendo assim, aprofundando além das técnicas que o museu se apropria por meio das cartas do pintor, mas também associar informações que exemplificam o estado psíquico presente nas obras.

Além disso, esta análise também visa discorrer três aspectos primordiais presentes na exposição virtual, sendo estes: a comunicação museológica, a representação e a curadoria digital citadas na seção anterior. Dessa forma, a exposição será analisada em três subseções, as quais irão explorar de forma investigativa a funcionalidade da exposição virtual do Van Gogh para o público.

4.2 ASPECTOS DA COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA: O DISCURSO EXPOSITIVO DA EXPOSIÇÃO VIRTUAL

A realidade virtual, cria ambientes propícios para a proliferação da transmissão do conhecimento e da informação, sendo estas “[...] sobretudo recursos de imersão dentro do ambiente, ativando a percepção humana através dos sentidos.” (BARBOSA; PORTO; MARTINS, 2012, s/p). Nesse sentido, além de instigar os aspectos cognitivos da mente humana, a mesma cria através de sua organização e sistematização do conhecimento condições sensitivas ao público virtual durante o seu percurso expositivo.

¹¹ Nesta presente pesquisa a nomenclatura interfaces servirá como distinção dos blocos expositivos da exposição virtual.

Diante disso, a comunicação museológica será examinada de forma minuciosa através do uso das cartas de Vincent van Gogh em determinadas obras, pois nelas se tornam ainda mais palpáveis os seus valores extrínsecos para o entendimento do receptor. Nesta perspectiva, é importante acentuar que estes valores estão direcionados ao contexto externo destes patrimônios artísticos, pois os mesmos apresentam nas fontes manuscritas uma potencialização do discurso expográfico. Dessa forma, será analisada em determinadas interfaces a ausência das cartas e a relação das mesmas com as obras de arte do pintor pós-impressionista.

Primeiramente, ao entrar na exposição, é apresentada ao fundo dela, a obra *Autorretrato com a Orelha Cortada*, datada no ano de 1889. Nesta interface expositiva, que chamaremos de “apresentação”, o museu expõe a obra apenas como uma imagem de fundo, nela não conseguimos acessar o seu conjunto de metadados e a ferramenta *zoom* como as demais obras de arte de Vincent.

Figura 8: Autorretrato com a Orelha Cortada, Vincent van Gogh, 1889.



Fonte: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/stories/on-the-verge-of-insanity#0> (2019)

Neste ponto, é importante destacar que o museu poderia contextualizar o *Autorretrato com da Orelha Cortada* de Vincent, pois tendo em vista a existência das fontes primárias conservadas pela própria instituição, que são as cartas escritas pelo próprio artista. Sendo assim, é relevante salientar o trecho da carta escrita por Paul Gauguin após o incidente da automutilação de Vincent, “os leitores de Mercure puderam ver, numa carta de Vincent, publicada há alguns anos, sua insistência em me fazer ir até Arles, para fundar, segundo suas ideias

um ateliê do qual eu seria o diretor.” (RUPRECHT, 2017, p. 301). No trecho citado, o artista Gauguin explicita a vontade e insistência de Vincent para fundar o Ateliê do Meio Dia. Além disso, ao longo da correspondência ele descreve o comportamento assustador de Vincent, sendo assim Gauguin escreveu: “nos últimos tempos de minha estada, Vincent tornou-se excessivamente brusco e barulhento, depois taciturno. Algumas noites o surpreendi, de pé, perto da minha cama.”. Em seguida, na mesma carta, ele descreve:

De repente, ele me jogou na cara o copo e o seu conteúdo. Aparei o golpe, e pegando-o forte pelo braço, sai do café, atravessei a praça Victor Hugo e, alguns minutos depois, Vincent achava em sua cama, onde em alguns segundos dormiu para se levantar somente na manhã seguinte. Ao despertar, muito calmo, ele me disse: “Meu caro, Gauguin, tenho uma vaga lembrança de que ontem à noite o ofendi”. - Eu o perdoo de bom grado e de todo o coração, mas a cena de ontem poderia se repetir, e se eu fosse atacado poderia perder as estribeiras e estrangulá-lo. Permita-me então escrever ao seu irmão para anunciar-lhe seu regresso. (GAUGUIN,, 2017, p. 305)

No trecho acima, percebemos nitidamente a frustração da relação de amizade entre Gauguin e Vincent, a qual veio piorar após Vincent ter ameaçado com uma navalha. Nesse sentido, é importante destacar novamente mais um trecho dessa carta:

Chegando a noite, acabara meu jantar e sentia a necessidade de ir sozinho respirar o ar perfumado dos loureiros em flor. Já atravessaram quase inteiramente a praça Victor Hugo, quando ouvi atrás de mim um pequeno passo bem conhecido, rápido e irregular. Virei-me no exato momento em que Vincent se precipitava sobre mim com uma navalha aberta na mão. Meu olhar nesse momento deve ter sido muito poderoso, pois ele parou e, baixando a cabeça, retomou correndo o caminho de casa. (GAUGUIN,, 2017, p. 305)

Após o comportamento de Vincent, Gauguin decide passar a noite em um hotel em Arles. No dia seguinte, a vizinhança é surpreendida com Vincent. Ele corta a sua orelha. Gauguin relata o episódio da seguinte forma:

Chegando a praça, vi reunida uma grande multidão. Perto de nossa casa, gendarmes e um senhor baixo, de chapéu-coco, que era comissário de polícia. Eis o que se passara. Van Gogh voltou para casa e imediatamente cortou sua orelha, exatamente na base da cabeça. Deve ter levado um certo tempo para estancar a força da hemorragia, pois no dia seguinte numerosas toalhas molhadas estavam estendidas nas lajes dos dois cômodos de baixo. O sangue sujara os dois cômodos e a escadinha que subia para o nosso quarto de dormir. Quando teve condições de sair, a cabeça envolvida por um gorro basco completamente enfiado, foi direto para uma casa onde, na falta de compatriota, encontra-se alguém conhecido, e deu ao sentido a orelha bem limpa e fechada num envelope. “Tome”, disse ele, “como lembrança minha”, depois fugiu e voltou para casa, onde se deitou e adormeceu. (GAUGUIN, 2017, p. 306).

Gauguin teve como objetivo desvendar as inverdades que circulavam na cidade de Arles sobre o acontecimento. Dessa forma, ele expõe nessa correspondência sua frustração perante aos comentários da vizinhança sobre si. Ele afirma, que os irmãos Van Gogh atribuíram a ele a sua loucura, sendo assim, segundo ele “seguramente, o acaso fez com que durante a minha existência vários homens que frequentaram minha casa e discutiram comigo enlouquecem.” (RUPRECHT, 2017, p. 300). Por consequência disso, Gauguin obteve uma má fama.

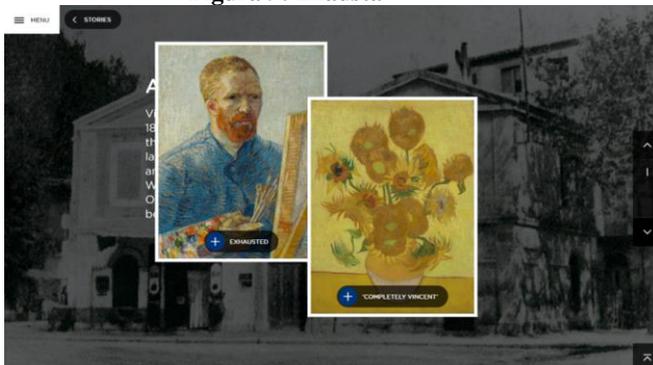
Nesse sentido, a correspondência é bastante importante para o contexto da obra, pois ela exemplifica o motivo de Vincent ter cortado sua própria orelha. Neste caso, é importante destacar que “a hipertextualidade da Internet possibilita, em certa medida, que as necessidades informacionais sejam satisfeitas, isso ao considerar que no meio virtual há uma gama diversa de discursos sobre arte e que os próprios usuários podem produzir tais discursos” (RODRIGUES;

CRIPPA, 2011, p.606). Nessa mesma linha, Castells (2011) também afirma que os elementos culturais presentes na sociedade são transmitidos e interligados através de hipertextos eletrônicos sejam eles no que figura a internet, sistemas audiovisuais etc, sendo estes os principais elementos de expressão cultural da sociedade.

Ao direcionar a citação acima dos autores, para a presente análise da interface da apresentação da exposição, percebe-se certa ausência ao que se refere a presença de um hipertexto que se interliga com a presente obra de arte mencionada anteriormente. Diante a isto, para que a disseminação deste conhecimento torna-se mais atrativa perante ao público virtual, o museu poderia dispor na exposição conjuntos informacionais através de um determinado hipertexto para que assim potencializa-se o seu discurso expográfico, como no exemplo analisado acima, a qual o conteúdo exposto na correspondência de Paul Gauguin explicita ao leitor o ápice da doença de Van Gogh.

Outro ponto instigante para o público virtual está presente na próxima interface, chamada “Um novo Começo” são os textos que dialogam de forma dinâmica com as duas obras de arte de Van Gogh, são elas: *Vincent van Gogh, auto-retrato como pintor, 1887-1888* e *Girassóis, 1888*. O primeiro texto apresenta para o receptor um panorama geral e sucinto da passagem do artista na cidade de Arles, em 1888. O mesmo não se torna cansativo, pois em poucas palavras é disseminado um conjunto de informações necessárias para compreensão do público virtual, sendo estas pautadas no desejo de Vincent van Gogh, o de se realizar uma comunidade de artistas, apoiada sob a expectativa da chegada e da participação de Paul Gauguin. Mais adiante, na mesma interface, os próximos textos estão diretamente relacionados a cada obra de forma separada, quando clicados na ferramenta “+” e posteriormente na lupa.

Figura 9: Exausta



Fonte: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/stories/on-the-verge-of-insanity#2>
(2019)

A primeira apresenta um pequeno texto intitulado como “Exausta”¹² (Figura 10), nele apresenta-se a pintura *Vincent van Gogh, autorretrato como pintor, 1887-1888*, a qual descreve¹³ o cansaço, a falta de paz e os sintomas de saúde do artista na cidade de Arles.

Figura 10: Exausta



Fonte: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/stories/on-the-verge-of-insanity#2>
(2019)

¹² Nome original: A Fresh Start

¹³ As capturas das imagens foram traduzidas pelo Google com o auxílio botão direito do mouse em “traduzir página”. A tradução foi realizada desta forma, pois este é um mecanismo utilizado pelo público virtual na *Web*.

Além disso, ao acessar o texto o visitante é direcionado a carta, a qual se encontra sublinha em seu escopo, como podemos ver nas imagens abaixo:

Figura 11: Autoretrato como Pintor, 1888.



Fonte: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0022V1962> (2019)

A obra *Girassóis* também apresenta sua própria narrativa em “Completamente Vincent”¹⁴, constando-se em seu escopo o *link* direcionado para carta n°740. No entanto, é importante salientar que ao explorar as cartas no *site The Letters* do próprio museu foram encontradas diversas cartas que dialogam com as obras do artista, como no caso de *Girassóis* que apresentam cerca de 50 cartas. Nesse sentido, seria bastante interessante a apropriação do *link* na exposição, já que ambos são pertencentes à mesma instituição.

Outro ponto a ser frisado neste contexto, é que determinadas obras de arte que não constituem essa narrativa durante o percurso expográfico é devido ao fato de serem salvaguardadas por outras instituições ou de coleções privadas.

As demais interfaces chamadas: “Doente em Arles”¹⁵ e “Um ano no Asilo”¹⁶ seguem o mesmo panorama da interface “O Novo Começo”, sendo composta por obras, fotografias e manuscritos a qual acompanham determinadas narrativas. Como pode ser analisado a exposição percorre as quatro interfaces de forma dinâmica, dispondo de informações sucintas, porém de forma satisfatória ao que se refere aos

¹⁴ Nome original: Completely Vincent

¹⁵ Nome original: Sick in Arles.

¹⁶ A year in the Asylum

textos apresentados, pois os mesmos abarcam uma linguagem acerca de cada objeto presente durante o percurso expográfico.

Sendo assim neste percurso é possível analisar “[...] um movimento em torno da construção de ambientes computacionais que procuram tornar a experiência de aprendizagem uma atividade em que o aprendiz tem maior controle sobre seu próprio processo de aprendizagem.” (CASA; RIBEIRO; SILVA, 2010, p. 267). Diante disto, pode-se afirmar que a presente exposição proporciona uma boa comunicação museológica na *web*, já que a mesma possibilita uma sistematização bastante concisa da informação para o seu público virtual.

4.3 A REPRESENTAÇÃO DA INFORMAÇÃO DAS OBRAS DE ARTE DE VINCENT VAN GOGH NA WEB

Na presente exposição virtual, é apresentada o segmento de uma ótica em torno de seu conjunto, a qual podemos designar de representação da informação. Nela, temos acesso alguns descritivos das obras de arte disponíveis em suas interfaces que possibilitam ao seu público virtual o acesso e a recuperação da informação, fornecendo também para os mesmos a probabilidade de gerar através de suas concepções e percepções a construção de novos conhecimentos, sem que ocorra a perda dos dados importantes contidos no objeto exposto. (CAFÉ; PADILHA, 2015).

Conforme esta observação, foi possível constatar a presença de cinco metadados atribuídos às obras salvaguardadas pela instituição e disponível pela mesma em sua exposição *online*. Neste ponto, é importante ressaltar que na exposição virtual, são apenas apresentados descritivos das pinturas que se encontram no Museu Van Gogh, em Amsterdã, pois aquelas que não possuem é devido ao fato de estarem fisicamente em outra instituição.

Dessa forma, apresentamos abaixo a figura 13 que apresenta informações essenciais como nome do autor, técnica, dimensões e créditos na parte superior da narrativa do objeto museológico.

Figura 12: Metadados da obra Girassóis

Girassóis

Vincent van Gogh (1853-1890), Arles, janeiro de 1889

óleo sobre tela, 95 cm x 73 cm

Créditos (obrigados a declarar): Museu Van Gogh, Amsterdã (Fundação Vincent van Gogh)

— DADOS DO OBJETO

Número F	F0458
Número JH	JH1667
Número do objeto	s0031V1962
Créditos (obrigados a declarar)	Museu Van Gogh, Amsterdã (Fundação Vincent van Gogh)
Dimensões	95 cm x 73 cm, 123,6 cm x 101,2 cm

Fonte: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0031V1962>, 2019.

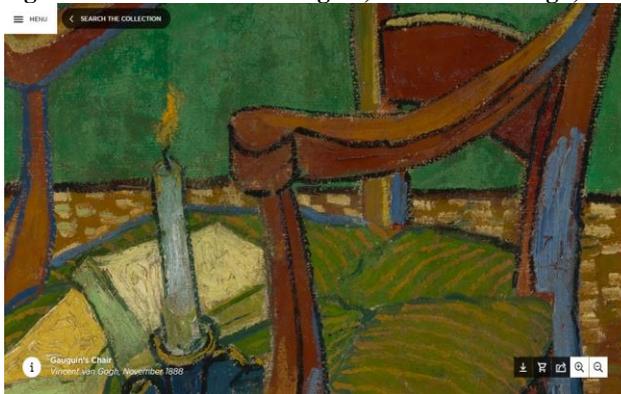
Abaixo do texto, temos “Dados do Objetos” que são o conjunto de metadados da pintura *Girassóis*. Nela, conseguimos identificar descrições como: Número F, Número H, Número do Objeto, Créditos, Dimensões. No entanto, como podemos observar o Número F e Número JH não possuem uma definição clara do que vem a ser, sendo assim, se tornam incompreensível, pois não podem abrir lacunas de possibilidades, como: número de coleção, número de registro e entre outros.

Entretanto, se observarmos em um todo, entende-se que estes descritivos são essenciais para o entendimento intrínseco das obras de arte do Van Gogh para o receptor. Neste contexto, se tornam mais palpável a cognição do mesmo, tendo em vista a junção deste conhecimento com os valores extrínsecos presentes na narrativa, a qual foi discutida na subseção anterior.

Outro ponto a ser discutido, é a exposição desses objetos no ciberespaço, como pode-se observar estes são acompanhados por um *layout* com dispositivos virtuais que consequentemente tornam o

percurso mais atrativo, tais como o “+”, lupa, zoom, *download*, compartilhamento e compra. Para exemplificar este procedimento, é necessário apresentarmos neste escopo de análise, a função de cada um deles. Sendo assim, partiremos para o “+”, este tem como função apresentar ao seu público mais informações sobre objeto desejado. Para isto ocorrer, é necessário que o visitante faça um “click” sob a ferramenta para que automaticamente seja designado a uma nova aba que visa discorrer uma pequena narrativa do objeto desejado. Seguindo essa mesma linha, temos a lupa, que se encontra no lado esquerdo inferior das obras, este mecanismo tem como finalidade levar também o visitante a uma nova guia, no entanto, mais detalhada, pois esta apresenta informações como: dados do objeto e texto, como vimos na figura 13. Outro dispositivo interessante neste percurso é o “zoom”, pois este possibilita que o visitante aproximar e afastar a pintura desejada, proporcionando ao mesmo o acesso a nitidez das pinceladas de Van Gogh o que consequentemente torna-se um momento instigante e único em tempo real. Veja abaixo a imagem da pintura *Cadeira de Gauguin* aproximada com a “lupa”.

Figura 13: A Cadeira de Gauguin, Vincent van Gogh,1888.

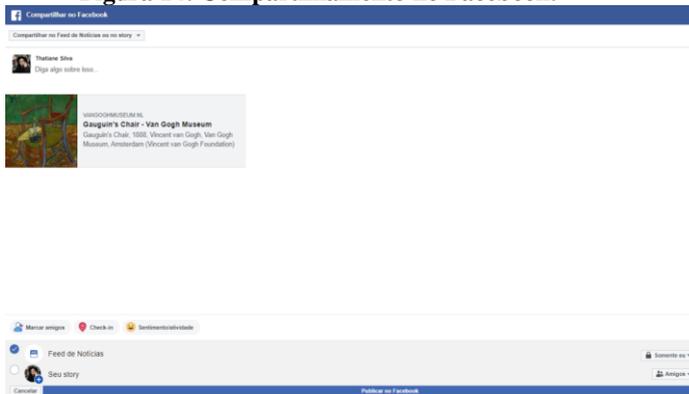


Fonte: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0048V1962>, 2019.

Além destes dispositivos, é apresentada na exposição virtual o “*download*”, a qual possibilita baixar de forma gratuita a reprodução das obras do artista em alta qualidade em formato de PDF. No entanto, é importante ressaltar que para realizar o *download* para fins comerciais o museu notifica que o interessado deve encaminhar uma solicitação ao Museu Van Gogh. Além disso, outro ponto a ser destacado é o ícone “compra”, ao clicar, abre-se uma janela com as seguintes informações:

pedir uma impressão para Canvas Giclée, Dibond Giclée e Artigo FineArt Paper, solicitando o tamanho desejado em cinco dimensões: 35x 45 cm, 40x50 cm, 70x90 cm, 105x135 cm e 140x180cm. Outro aspecto importante a ser frisado, é o uso do compartilhamento em redes sociais, sendo estas: *facebook*, *pinterest*, *twitter* e *email*.

Figura 14: Compartilhamento no Facebook.



Fonte: autora, 2019.

Como podemos analisar na figura acima, o exemplo do *facebook*, o uso da rede social potencializa a disseminação da exposição e, conseqüentemente, sua repercussão, pois já que esta pode ser apropriada dos demais mecanismos, como: stories, reações, comentários, compartilhamentos etc.

Diante desta análise, percebemos que a exposição percorre uma estrutura bastante concisa a que se refere a representação da informação, pois nela percebemos a presença de um padrão sistemático dos objetos, a qual auxilia na [...] recuperação automática da informação e promovem a consistência nos bancos de dados, tornando mais fácil o compartilhamento de informações [...] (LIMA; SANTOS; SEGUNDO, 2016, p. 56). Neste ponto, os autores se referem ao fluxo informacional entre instituições, sendo estas possíveis de serem utilizadas como um modelo construtivo de metadados e também como meio de normalizar a significação da representatividade das obras no ambiente virtual.

Pode-se afirmar que as obras de arte disponibilizadas nesta presente exposição virtual seguem uma representação sob o uso dos

metadados descritivos, pois através destes conjuntos os visitantes virtuais promovem um circuito informativo. Além disso, sua realidade aumentada é bastante interessante, pois esta alcança uma relação entre os objetos e o público virtual de forma diferenciada através de seus dispositivos virtuais, como vimos anteriormente.

Portanto, o Museu Van Gogh possui em sua tríade¹⁷, uma comunicação bastante concisa e interativa ao que se refere a usabilidade do ciberespaço, tendo em vista que “a função da comunicação museológica, mais especificamente, é responsável pelo estabelecimento do diálogo entre o indivíduo e o patrimônio cultural, seja por meio de exposições, publicações, catálogos ou projetos educativos e culturais.” (CAFÉ; PADILHA, 2015, p. 122).

¹⁷ Na Museologia a tríade é uma estrutura de instituições museológicas apoiada em três aspectos primordiais, estes são: preservação, pesquisa e comunicação.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo corroborar para a expansão da comunicação museológica no âmbito virtual, tendo como objeto de estudo a exposição virtual do Museu Van Gogh. Neste aspecto, a pesquisa resultou em 03 seções. Na primeira apresentamos quem é o artista pós-impressionista Vincent Willem van Gogh e a trajetória da criação do Museu Van Gogh, em Amsterdã. A segunda teve como intuito apresentar em sua contextualização teórica o desenvolvimento do ciberespaço para a Museologia, abordando em seu corpo textual a usabilidade de exposições virtuais e as TICs para os espaços museológicos. O resultado final desta pesquisa teve como propósito realizar uma análise acerca da exposição virtual de Van Gogh, apropriando-se dos aspectos que tange a disseminação e o acesso à informação na *Web*.

O presente trabalho abordou em seu escopo de análise um diagnóstico pautado sob a metodologia documental e bibliográfica, a qual teve como pretensão apontar em sua narrativa expositiva o diálogo entre cartas e obras de Vincent, através da perspectiva da comunicação museológica, que visou contribuir para a potencialização de seu discurso e o acesso ao conhecimento mais amplo das pinturas de Van Gogh e seus manuscritos. Além disso, discutimos a representação da informação, que através de um olhar ótico apontamos o funcionamento dos metadados apresentados em cada obra de arte presente nesta exposição virtual, contribuindo assim para uma sistematização concisa da informação para o público virtual. Ademais, este diagnóstico apresentou também em seu escopo o seu formato curatorial e a sua presente interatividade em seu *layout*, ao que diz respeito aos dispositivos virtuais do percurso expositivo, analisando em sua execução os benefícios para o público virtual.

Desta forma, podemos dizer que a exposição virtual “A Beira da Insanidade. Por que Vincent van Gogh cortou sua orelha? Como ele lidou com sua doença?” apresenta um modelo expositivo bastante interessante para o campo da Museologia, ao que se refere a produção da cibercultura no âmbito virtual. Pois, como podemos analisar, esta é sustentada por uma formatação que apresenta em seu contexto uma disseminação bastante interativa constituída por textos e *links* aos quais nos levam para as correspondências escritas pelo próprio Vincent no século XIX. Além disso, nos proporciona uma dinâmica instigante através de seus dispositivos, que como podemos perceber são capazes de gerar uma potencialização dos valores extrínsecos e intrínsecos das

pinturas do artista, já que estes nos possibilitam ver nitidamente as pinceladas de Van Gogh. Sendo assim, esta presente exposição é um produto gerado pela cibercultura, a qual cria uma hiperconectividade mundial, ou seja, é através do ciberespaço que podemos nos apropriar da disseminação e sistematização reproduzindo pela comunicação museológica. Neste aspecto, somos passíveis de criar por meio deste acesso às nossas próprias concepções e percepções acerca de diversos conhecimentos das mais variadas culturas.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Emanuel Cesar Pires de. CIBERESPAÇO E PÓS-MODERNIDADE EM NEUROMANCER DE WILLIAM GIBSON. In: VI ENECULT, 5., 2010, Salvador. **Encontro Multidisciplinares em Cultura**. Salvador: Ufba, 2010. v. 5, p. 1 - 10. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/wordpress/24841.pdf>>. Acesso em: 18 jun. 2019.
- BARBOSA, Cátia Rodrigues, Renata Maria Abrantes Baracho PORTO, and Cesar Eugenio Macedo de Almeida MARTINS. "Museus: sistemas de informação para uma realidade virtual." (2013).
- BURKE, Peter. Uma história social do conhecimento: II: da Enciclopédia à Wikipédia. Tradução Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. 414 p.
- CURY, Marília Xavier. Museologia, novas tendências. GRANATO, M.; SANTOS, CP; LOUREIRO, MLNM Museu e Museologia: interfaces e perspectivas. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, p. 25-41, 2009.
- CASTELLS, Manuel. Museus na era da informação: conectores culturais de tempo e espaço. Musas: Revista Brasileira de Museus e Museologia, n. 5, 2011.
- Chaves, Rafael Teixeira. "O Instagram como ferramenta de comunicação museológica: o caso do Museu das Coisas Banais." *RELACult-Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade* 2.1 (2016): 167-176.
- CASA, Marcos Eduardo; RIBEIRO, Alexandre Moretto; SILVA, João Luis Tavares da. Ambientes de Aprendizagem Inteligentes. In: VALENTINI, Carla Beatriz; SOARES, Eliana Maria do Sacramento. **Aprendizagem em Ambientes Virtuais**: Compartilhando Ideias e Construindo Cenários. 2. ed. Caxias do Sul: Educ, 2010. p. 262-278. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/aprendizagem-ambientes-virtuais/article/viewFile/393/323>>. Acesso em: 08 set. 2019.

DODEBEI, V. Patrimônio e memória digital. *Morpheus: Revista Eletrônica em Ciências Humanas*, ano 4, n. 8, 2006. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/morpheus/article/view/4759>>. Acesso em: 20 set. 2019.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: ICOM, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 2014.

FRAYZE-PEREIRA, João A.. Um Outro Van Gogh. In: GODOY, Luciana Bertini. **Ceifar, Semear: a correspondência de Van Gogh**. São Paulo: Fapesp, 2002. p. 13-275.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (Ed.). **Entre Cenografias: O Museu e a Exposição de Arte do Século XX**. São Paulo: Edusp, 2004. 164 p.

GIBSON, William. **Neuromancer**. Aleph, 2008.

HAZIOT, David. **Van Gogh Biografia**. Porto Alegre, L&PM, 2013. 15v.

MUCHACHO, R. Museus virtuais: a importância da usabilidade na mediação entre o público e o objecto museológico. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 4, 2005, Aveiro. Livro de Actas do... Aveiro: Universidade de Aveiro, 2005. p. 154 1547.

MUSEUM VAN GOGH. *On the Verge of Insanity . How did Vincent van Gogh cope with his illness?*. Disponível em: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/stories/on-the-verge-of-insanity#0>> . Acesso em: 13.abr.2019

PADILHA, Renata Cardozo; CAFÉ, Ligia; SILVA, Edna Lúcia da. O papel das instituições museológicas na sociedade da informação/conhecimento. **Perspectivas em Ciência da Informação**, [s.l.], v. 19, n. 2, p.68-82, jun. 2014. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/1981-5344/1889>.

UNESCO. Recomendação Referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade. Disponível em: <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000247152>> Acesso em: 13. abr. 2019.

LITTLE, Stephen. **Ismos: para entender a arte**. São Paulo, Globo, 2010. 159.

Lima, F. R. B., Santos, P. L. V., & Segundo, J. E. S. (2016). Padrão de metadados no domínio museológico. *Perspectivas em Ciência da Informação*, 21(3), 50-69.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução: Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.

LIMA, José Leonardo Oliveira; ALVARES, Lillian. Organização e representação da informação e do conhecimento. In: ALVARES, Lillian et al. (Org.). *Organização da informação e do conhecimento: conceitos, subsídios interdisciplinares e aplicações*. São Paulo: B4, 2012. p. 21-48.

LYNTON, Norbert. **O Mundo das Arte Enciclopédia das Artes Plásticas em Todos os Tempos. Arte Moderna**. Rio de Janeiro. S.A, 1979

MARTELETO, Regina Maria. “Análise de Redes Sociais – Aplicação nos Estudos de Transferência da Informação” – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, MCT/IBICT – UFRJ/ECO, 2001

MARTELETO, Regina. Redes sociais, mediação e apropriação de informações: situando campos, objetos e conceitos na pesquisa em Ciência da Informação. Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação. Brasília, v.3, n.1,p.27-46, jan./dez. 2010 Disponível em: <<http://www.brapci.inf.br/index.php/article/view/0000009339/e02c06fa980a4788118f8ef357e2d5c0/>> Acesso em: 12 jun 2019.

MONTEIRO, Silvana Drumond. O ciberespaço: o termo, a definição e o conceito. DataGramaZero: Revista de Ciência da Informação, v. 8, n. 3, p. 1-18, jun./2007.

OLIVEIRA, Priscila Chagas. MOVIMENTO INTERNACIONAL DE VIRTUALIZAÇÃO DA MEMÓRIA E INTERFACEAMENTO DA CULTURA. *Sillogés*, v. 1, n. 1, p. 75-98, 2018.

Rodrigues, Bruno Cesar, and Giulia Crippa. "Novas propostas e desafios das mediações culturais em museus virtuais." *El pensamiento museológico contemporáneo. O pensamento museológico contemporâneo*. 2011.

SÃO PAULO. EBNEZER TAKUNO DE MENEZES. . **Curadoria Digital**: Por uma Autonomia da Exposição de Arte na Internet. São Paulo: Funarte, 2011. 179 p. Disponível em: <http://stoa.usp.br/ebe/files/1/20481/MENEZES_Curadoria_digital.pdf>. Acesso em: 05 ago. 2019.

SILVA Werner Leonardo. **A INTERNET FOI CRIADA EM 1969 COM O NOME DE "ARPANET" NOS EUA**. São Paulo: Folha de São Paulo, 12 ago. 2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/foha/cotidiano/ult95u34809.shtml>>. Acesso em: 08 ago. 2019.

RAPPELI, Paola. **Museu Van Gogh Amsterdã**. Rio de Janeiro. Folha de São Paulo, 2009. 12v. Tradução: Lúcia Amélia Fernandes Baz e Renato Ambrosio.

SCHMIDT, Jayro. **Vincent Van Gogh Pintor das Cartas**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996. 5v.

SEVERINO, António Joaquim. Metodologia do trabalho científico. rev. *São Paulo*, 2007.

TERRASSE, Charles. Amargura e Solidão nas Cartas do Pintor Maldito. In: VAN GOGH, Vincent Willem. **Cartas a Théo**. 21v.. Porto Alegre: L&pm Pocket, 1997. p. 1-200. (II). Tradução: Pierre Ruprecht.

VAN GOGH, Vincent, 1853-1890, **Cartas a Théo/Vincent Van Gogh**; tradução de Pierre Reprecht. Porto Alegre: L&PM, 2017. 21v. (Coleção L&PM Pocket)