**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA**

THAIS FERNANDA ALVES AVELAR

Espaços Museológicos: A Questão do Acesso pela Ótica das Identidades Culturais

São Paulo

2014

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA**

THAIS FERNANDA ALVES AVELAR

Espaços Museológicos: A Questão do Acesso pela Ótica das Identidades Culturais

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia – MAE/MAC/MP/MZ da Universidade de São Paulo - USP, como exigência para obtenção do Título de Mestra em Museologia.

Área de Concentração: Museologia

Orientadora: Prof.^a Dra. Marília Xavier Cury

Linha de Pesquisa: Teoria e método da gestão patrimonial e dos processos museológicos

São Paulo

2014

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

A948e Avelar, Thais Fernanda Alves.
 Espaços Museológicos: A Questão do Acesso pela Ótica das
 Identidades Culturais / Avelar. Thais Fernanda Alves – São Paulo,
 2014
 368 f.

 Dissertação (Mestrado em Museologia) – Programa de Pós-
 Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São
 Paulo.
 Museu de Arqueologia e Etnologia, 2014.
 Orientadora: Dr^a. Marília Xavier Cury.

 1. Museu. 2. Pinacoteca do estado de São Paulo. 3. Acessibilidade. 4.
 Identidade Cultural. 5. Estudo de recepção.

 I. Autor. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: AVELAR, Thais Fernanda Alves

Título: Espaços Museológicos: A Questão do Acesso pela ótica da identidades Culturais

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia – MAE/MAC/MP/MZ da Universidade de São Paulo - USP, como exigência para obtenção do Título de Mestra em Museologia.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof^a Dr^a Marília Xavier Cury

Instituição: USP/ MAE

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof^a Dra^a Marilúcia Bottallo

Instituição: Centro Universitário Belas Artes

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof^a Dra^a Ana Gonçalves Magalhães

Instituição: USP/MAE

Julgamento: _____

Assinatura: _____

RESUMO

Espaços Museológicos: A Questão do Acesso pela Ótica das Identidades Culturais

A presente pesquisa propõe-se discutir as práticas culturais no que tange à questão do acesso, tomando o espaço do museu e o campo museológico como objetos. Investiga-se, aqui, em que medida as questões econômicas, associadas às identitárias, atuam como possíveis vetores motivacionais de tais práticas culturais. Constituiu nosso ponto de partida o interesse em entender de que maneira o binômio *cultura x identidade*, em decorrência de sua gestão na instituição museal, intervém ou não no alargamento das distâncias entre esses equipamentos culturais que são os museus e demandas sociais específicas, assim como de que maneira converge para a edificação de fronteiras intangíveis mediadas pelas identidades culturais. Como extensão disso, serão investigadas as possíveis barreiras materiais e semânticas, compreendidas pela geografia, pela arquitetura, pelo discurso curatorial e pela mediação, que podem potencializar ou comprometer o acesso ao museu, analisando tais variáveis de forma crítica, transversal e interdisciplinar. A Pinacoteca do Estado foi escolhida como *locus* de estudo, onde foram confrontadas as categorias de análise citadas acima, nesse cenário – o museu, que se pressupõe ser um espaço de representação social – com o intuito de potencializar o seu caráter, que deve ser plural e apto a estabelecer um processo dialógico com diferentes tipos de público por meio de seu acervo, de modo que os diferentes interlocutores atuem como protagonistas na construção desse diálogo como um processo dialético. Para tanto, o museu será tomado como campo de cultura e analisado a partir de uma perspectiva socioeconômica e ideológica, sendo sempre compreendido como um sistema de ação contínua e interarticulada que deve visar uma produção de conhecimento aprazível e fluída, e que se materializa em práticas cotidianas.

Palavras-Chave: Museu. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Acessibilidade. Público. Identidade Cultural. Estudo de Recepção.

ABSTRACT

Museological Spaces : The issue of access from the perspective of cultural identities

This research discusses the cultural practices, assessing the issue of access, and adopting the space of the museum and the museological field as objects. It investigates to what extent the economic issues, associated with identity issues, act as potential motivational vectors of these practices. It is guided by an interest in understanding in how the binomial *culture x identity*, as a result of the management of the museological institution, does or does not intervene in the broadening of the distances between these cultural facilities and specific social demands, as well as converges towards the building of intangible borders mediated by cultural identities. AS an extension of that, the possible material and semantic barriers that may or may not potentiate access shall be investigated, barriers such as those constituted by geography, architecture, curatorial discourse and mediation, which may potentialize or compromise the access to the museum, analyzing such variables critically, transversely and inter-disciplinarily. Thus, the State's *Pinacoteca* was adopted as a study *locus*, where were confronted the categories of analysis mentioned above – in this scenario which is assumed to be a space of social representation – in order to strengthen its character, that should be plural and able to establish a dialogic process with different kinds of public by means of its collections, so that this public acts as protagonist on the construction of this dialogue as a dialectical process. For such, the museum will be considered as a space of culture, analyzed in a socioeconomic and ideological perspective, and understood as a system of continuous and inter-articulated action aiming at a pleasant and fluid production of knowledge that is embodied in everyday practices.

Keywords: Museum. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Accessibility. Public. Cultural Identity. Reception Study.

À minha família, ao Marcelo Vitale T. Da Silva, meu companheiro de todas as horas, às minhas avós, de quem herdei força e coragem, e a todas e todos que de forma apaixonada e crítica dedicam-se, através da arte e da educação do olhar e dos demais sentidos, em um ato de bravura e persistência, à transformação da sociedade pela via da sensibilidade e da autonomia dos sujeitos, edificando espaços mais plurais e de maior alteridade.

AGRADECIMENTOS

Compreendo o presente trabalho como consequência de um processo de escolhas, as quais se iniciaram muito antes do meu ingresso em minha atual universidade, mas que, no entanto, se maturaram nela. Estar neste exato ponto da minha trajetória acadêmica e de edificação pessoal é fruto, primeiramente, da crença e da motivação por parte da minha família, principalmente minha mãe, Vera Silvia Alves Avelar, e meu pai, Rubens Tadeu Avelar, os quais me conferiram alicerces sólidos e ensinaram-me que fazer escolhas e concretizar objetivos demandam confiança e determinação.

De outra parte, a maturação de meus pressupostos teóricos se reafirmou com os essenciais auxílios, participação e cumplicidade partilhados com a minha orientadora, Prof.^a Dra. Marília X. Cury, que, juntamente com outras amigas/companheiras de trabalho, confirmaram a crença de que, para além de todos os conhecimentos teóricos, a concretização de pressupostos só se efetiva empiricamente se a discussão conceitual estiver aliada a crença e atuação cotidianas.

Não me poderia furtar a agradecer a todas as amigas e aos amigos que incentivaram o desenvolvimento do presente trabalho, nomes que não caberiam em uma única página, mas que estão esculpidos no meu coração. Igualmente, agradeço aos companheiros da minha turma de pós-graduação, que nessa emocionante trajetória profissional, em momentos de angústia e ansiedade, ouviram e fizeram-se ouvir, em ato de cumplicidade, amizade e generosidade, fruto de um processo dialético e de aprendizado conjugado.

Agradeço à Pinacoteca do Estado de São Paulo pela concessão do espaço, pela possibilidade de debruçar sobre esse projeto político e cultural e por proporcionar a viabilização desse trabalho. Agradeço também a todas e todos que se prontificaram a não simplesmente responder um questionário, mas expor suas opiniões e pontos de vista e auxiliar-me no desvendamento de questões, olhares e inferências que me subsidiaram outras leituras possíveis sobre a questão do acesso pensada no plural. Sua participação como protagonistas na construção conjunta destas reflexões fez-se fundamental.

Por fim, o transcorrer de tal trajetória jamais se faria sem a contribuição fundamental de meu amigo, companheiro, excepcional profissional e amor da minha vida, Marcelo V. T. da Silva, que em toda essa caminhada manteve suas mãos unidas às minhas na concretização não só desta etapa, mas, também, de todos os objetivos de vida, na crença em valores comuns, como os manifestados no presente trabalho, e em tantos outros que se esboçam como reflexo de uma trajetória compartilhada.

SUMÁRIO

ÍNDICE DE TABELAS	12
INTRODUÇÃO.....	14
1. ACESSO: DESAFIOS E DILEMAS.....	23
1.1. Legislação e Políticas Públicas Federais: a acessibilidade como questão	26
1.2. Acesso Semântico: desconstruindo fronteiras intangíveis	29
2. MUSEU: A DIMENSÃO SIMBÓLICA MANIFESTA NO LOCUS	40
2.1. Lugar: um conceito para museus	43
2.1.1. Lugar: a gênese de um conceito	45
2.1.2. Acepções do conceito de lugar.....	48
2.2. O Museu como discurso: semânticas e ideologias inerentes ao processo	61
2.3. Política Cultural e os Reflexos na Política Institucional: alguns apontamentos	72
2.3.1. Política Cultural e Política Museológica: reflexões para uma cartografia da sociomuseologia	80
2.4. Semânticas do processo: discursos e simbologias impressas na arquitetura.....	90
3. COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA.....	119
3.1 Exposições Museológicas: A produção de discurso, construções de narrativas e instrumento retórico.....	128
3.2. Exposição “Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo” - <i>locus</i> , nexos, exposição e público	144
4. ESTUDOS DE RECEPÇÃO: O PÚBLICO COMO PARADIGMA DO MUSEU E DA COMUNICAÇÃO	164
4.1. Estudo de Recepção: a construção do experimento na Pinacoteca do Estado de São Paulo	172
4.2. Poéticas do processo: a ótica do interlocutor	174
Bloco G: Perfil de Público	175
I) Mapeamento Preliminar.....	175
II) Análise do Segmento Social.....	184
III) Análise da Frequência.....	189
Bloco A: Antecedentes da Visita	198
Bloco B: Relação com o espaço da Pinacoteca.....	204
Bloco C: Relação com a Exposição	218
Bloco D: Quanto aos textos da exposição.....	232
Bloco E: O público como sujeito das suas escolhas.....	248
Bloco F: Desdobramentos da Visita	293
5. IDENTIDADES CULTURAIS: AS SEMÂNTICAS, NUANCES E POÉTICAS DE FRONTEIRAS INTANGÍVEIS	300
5.1. Enquadramentos da Memória: os caminhos e descaminhos no trajeto entre o patrimônio cultural e sua conversão em herança cultural	308
5.1.2. Interlocuções, identidades, pertencimento, herança cultural e acessibilidade – intersecções entre teoria e prática pela ótica do público.....	329
CONSIDERAÇÕES FINAIS	336

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	340
ANEXOS.....	351
Anexo I	352
Anexo II.....	354
Anexo III.....	355
Anexo IV	356
Anexo V	357
Anexo VI.....	358
Anexo VII	359
Anexo VIII.....	360
Anexo IX	361
Anexo X.....	362
Questionário: Perfil de Público.....	363

ÍNDICE DE TABELAS

<i>Tabela 1 - Questão 23. Idade?.....</i>	<i>176</i>
<i>Tabela 2 - Questão 24. Qual é o seu gênero?.....</i>	<i>177</i>
<i>Tabela 3 - Questão 25. Como você se declara?</i>	<i>179</i>
<i>Tabela 4 - Questão 26. Renda familiar mensal</i>	<i>185</i>
<i>Tabela 5 - Questão 27. Escolaridade</i>	<i>187</i>
<i>Tabela 6 - Questão 28. Costuma frequentar museus?</i>	<i>189</i>
<i>Tabela 7 - Questão 29. Com que frequência?</i>	<i>190</i>
<i>Tabela 8 - Questão 30. Em quais dias da semana costuma frequentar instituições culturais/ museus?</i>	<i>193</i>
<i>Tabela 9 - Questão 31 você costuma ir</i>	<i>197</i>
<i>Tabela 10 - Questão 1. O que motivou você a visitar a Pinacoteca?.....</i>	<i>199</i>
<i>Tabela 11 - Questão 2. Para você foi fácil chegar à Pinacoteca?</i>	<i>204</i>
<i>Tabela 12 - Questão 3. O que você acha do prédio da Pinacoteca?.....</i>	<i>208</i>
<i>Tabela 13 - Questão 3.1 Quando você olha o prédio (do lado de fora) dá vontade de entrar?.....</i>	<i>209</i>
<i>Tabela 14 - Questão 3.1.2 Por quê?(Sim)</i>	<i>209</i>
<i>Tabela 15 - Questão 3.1.2. Por quê?(Não).....</i>	<i>213</i>
<i>Tabela 16 - Questão 3.1.2. Por quê?(Indiferente).....</i>	<i>215</i>
<i>Tabela 17 - Questão 3.1.2. Por quê?(Em Parte).....</i>	<i>216</i>
<i>Tabela 18 - Questão 4. Na sua opinião, a exposição tem uma organização?.....</i>	<i>218</i>
<i>Tabela 19 - Questão 4.1 Organização</i>	<i>219</i>
<i>Tabela 20 - Questão 4.1.2 Qual ?.....</i>	<i>220</i>
<i>Tabela 21 - Questão 5. Nas salas de exposição você percebeu a existência de um conjunto de texto e obra diferente, com outras visões sobre o tema da exposição?.....</i>	<i>222</i>
<i>Tabela 22 - Questão 5.1 Comente.....</i>	<i>223</i>
<i>Tabela 23- Questão 6. Qual é a ideia que a exposição te passou?</i>	<i>226</i>
<i>Tabela 24 - Questão 7. Você gosta de ler os textos da exposição?.....</i>	<i>233</i>
<i>Tabela 25 - Questão 8. Sinceramente, você leu os textos da exposição da Pinacoteca?</i>	<i>234</i>
<i>Tabela 26 - Questão 9. O tamanho da letra auxilia a sua leitura?</i>	<i>234</i>
<i>Tabela 27 - Questão 10. O tipo da letra auxilia a sua leitura?.....</i>	<i>235</i>
<i>Tabela 28 - Questão 11. As palavras são de fácil entendimento?</i>	<i>236</i>
<i>Tabela 29 - Questão 12. Você achou os textos fáceis de entender?.....</i>	<i>236</i>
<i>Tabela 30 - Questão 13. Os textos te ajudaram a entender a exposição?.....</i>	<i>237</i>
<i>Tabela 31 - Questão 14. Foram importantes para você? São informativos?.....</i>	<i>238</i>

<i>Tabela 32 - Questão 14.1 Por quê?.....</i>	<i>239</i>
<i>Tabela 33 - Questão 15. Você visitou a exposição por um caminho espontâneo ou procurou um mapa?</i>	<i>242</i>
<i>Tabela 34 - Questão 15.1 Por que essa preferência?.....</i>	<i>243</i>
<i>Tabela 35 - Questão 16. O que você gostou na exposição?</i>	<i>249</i>
<i>Tabela 36 - Questão 17. O que você mudaria na exposição?</i>	<i>252</i>
<i>Tabela 37 - Questão 18. A exposição te faz pensar em algo relacionado à sua vida?.....</i>	<i>258</i>
<i>Tabela 38 - Questão 18.1 Por quê?.....</i>	<i>258</i>
<i>Tabela 39 - Questão 19. A exposição te inspira?</i>	<i>266</i>
<i>Tabela 40 - Questão 19.1 Por quê?.....</i>	<i>267</i>
<i>Tabela 41 - Questão 20. Você se identifica com a exposição?</i>	<i>274</i>
<i>Tabela 42 - Questão 20.1 Por quê?.....</i>	<i>275</i>
<i>Tabela 43 - Questão 21. Você se identifica com alguma obra de arte?</i>	<i>284</i>
<i>Tabela 44 - Questão 21.1 Por quê?.....</i>	<i>284</i>
<i>Tabela 45 - Questão 22. Você pretende voltar à Pinacoteca?.....</i>	<i>293</i>
<i>Tabela 46 - Questão 22.1 Por quê?</i>	<i>294</i>

INTRODUÇÃO

A presente dissertação de mestrado propõe-se refletir sobre o processo cultural e as práticas museais, evidenciando que, para além das barreiras materiais de acesso, há que se enfocar e discutir as barreiras simbólicas e as fronteiras intangíveis que existem entre museus e o público. Logo, o museu enquanto instituição foi adotado como objeto de estudo e procurou-se rediscuti-lo na perspectiva do acesso em sua compreensão alargada, que abrange mais do que o acesso físico e econômico ao lugar, abarcando também o acesso semântico/simbólico, que compreende a representatividade identitária e cultural. Procurou-se, ainda, refletir em que medida a sua função/atuação como cenário de produção e intercâmbio de saberes, um *locus* de reflexão, construção e ressignificação do *eu*, se verifica ou não. Este estudo de recepção almeja, portanto, discutir as práticas culturais, tendo o museu e seu público como objetos de estudo, de modo a investigar se a Identidade pode atuar como possível vetor de promoção e difusão do acesso (e de seus reflexos), aqui compreendido em uma dimensão alargada – geográfica, semântica e empírica. Ou seja, objetiva-se discutir aqui a questão do deslocamento simbólico, para além das premissas de tempo e espaço, verificando de que maneira o binômio *cultura x identidade* pode configurar um fator de ampliação ou redução de distâncias, a depender do modo como essas categorias são geridas na sociedade e em instituições culturais, como o museu.

Nesse sentido, ponderar sobre os vetores constitutivos da identidade, tanto a dos museus como as do público, se faz relevante para o cumprimento do papel social dos museus.

Portanto, analisou-se também como se dá a relação com esses públicos, compreendidos em suas pluralidades, e se questões geográficas, socioeconômicas, arquitetônicas, simbólicas e discursivas/museográficas, determinadas pela gestão institucional e sua ação educativa, configuraram-se ou não como possíveis barreiras de acesso. E, em caso afirmativo, de quais maneiras isso se verifica.

Para tanto, tem-se como objetivo também a reflexão acerca da importância das práticas culturais em museus, entendidas como um direito social, para isso discutindo, inicialmente, o papel social dessas instituições e investigando se, e como, as questões identitárias e socioeconômicas podem atuar como variáveis e possíveis agentes motivacionais ou inibidores dessas práticas.

É evidente que fatores econômicos e políticos muitas vezes atuam como inibidores do acesso aos museus, visto que muitos indivíduos não possuem condições de suprir nem suas

carências básicas, relativas à subsistência. Tal fato acaba também por inviabilizar financeiramente o acesso desses indivíduos aos museus e faz, por vezes, com que a discussão sobre lazer e acesso aos bens culturais/ museológicos pareça, equivocadamente, supérflua.

Todavia, partindo do pressuposto de que a cultura e o acesso a ela devem compor o quadro das necessidades básicas do ser humano e que também, por diversos fatores, não são supridas, a discussão, aqui, parte da investigação de por que, mesmo havendo equipamentos culturais/museológicos, com entrada e transporte gratuitos, não há adesão de outros segmentos sociais para além dos que cotidianamente já frequentam espaços museais. Tal constatação alerta para a necessidade de discutir outras questões pertinentes a esse assunto, relativas ao modo como as políticas culturais são geridas nas instituições museológicas e aos referenciais nos quais essas políticas se baseiam.

Ponderar sobre tais questões nessa perspectiva leva-nos a determinadas inferências:

Tais políticas levam em conta, fundamentalmente, os obstáculos materiais às práticas culturais ou os preços elevados dos ingressos. Elas não atentam, no entanto para outros fatores, tão decisivos quanto os citados e que não se reduzem à dimensão econômica ou ‘da oferta’. (BOTELHO, 2007, p. 172)

Em síntese, o cerne desta pesquisa é a compreensão dos fatores que condicionam e motivam o acesso às práticas culturais que se dão nos museus.

[...] Ou seja, se o acesso a uma série de atividades de lazer não passa necessariamente pela limitação da disponibilidade de moeda, isso não significa que seu acesso seja mais livre, menos controlado politicamente, que outras dimensões da vida econômica. (GUTIERREZ, 2000, p.77-78)

Ao “[...] encararmos a autonomia como prática, como processo de modificação do poder e como exercício da liberdade, poderemos talvez pensá-la como trabalho social, político e cultural”, conforme Chauí (1984, p.75). Sublinha-se que “autonomia” pressupõe acesso como condição primeira de uma efetiva democratização cultural. Atentar para o fato de que a autonomia, tida como um trabalho social e, portanto, coletivo, é responsabilidade de todos nós, significa compreender que não podemos deixar sua efetivação condicionada ao desenrolar do processo histórico, ou a uma autorregulação social, política e cultural; será imprescindível nosso posicionamento e atuação visando a sua materialização, conforme também aponta Meneses (2000). Nessa direção, os museus têm uma posição a ocupar.

Ciente disso, a presente pesquisa se desvela articulando questões nas quais o lazer,

principalmente quando manifesto em práticas culturais, desponta como possibilidade de edificação pessoal, crescimento e formação crítica, a partir de hábitos que fomentem atitudes conscientes e socialmente responsáveis. Para tanto, o museu constitui um interessante *locus* de estudo, visto que, como espaço estigmatizado justamente pelo desenvolvimento de sua história institucional, padece de um acesso restrito, que aumenta ainda mais quando levadas em consideração variáveis que conformam diferentes perfis de público, compreendidas por questões econômicas, sociais e identitárias.

A multiplicidade de perfis de público, somadas a questões internas da instituição, como as diretrizes conceituais e de valores que orientam sua política institucional, atuação cotidiana e às formas adotadas para empreender a comunicação museológica, as quais, dependendo dos valores e diretrizes, podem contribuir para uma reconstrução de significados e identidades e para a rediscussão de questões pertinentes ao desenvolvimento social, determinando o diálogo entre o acervo/instituição e o público e também seu local em relação ele, são os fatores que, a depender de sua gestão, podem potencializar o museu como um *locus* acessível e reafirmar o papel social da presente instituição:

A função dos museus, enquanto agência educativa responsável pela mudança de mentalidades, difunde-se com maior intensidade a partir da década de 50. Noção esta fortemente definida a partir da década de 70. O projeto burguês de utilizar os museus para educar o povo nos gostos definidos pela classe dominante começou a dar mostras de exaustão à medida que o conceito de educação passou por revisão. (BARRETO, 1993, p.43)

Isso posto, ao intencionar melhor compreender a instituição museológica, partimos da percepção de Cury (2006, p. 22), segundo a qual “o [...] Museu [não deve ser] o lugar, templo das musas, que gerou a conceituação do museu-depósito de coisas. O Museu [deve pensar] no sentido das coisas no mundo e na vida e (re)elaborar constantemente a sua *missão poética*.” É imprescindível compreender as práticas culturais não como meros produtos, mas como práticas sociais que devem ser investigadas, desvendadas e compreendidas em diálogo com a complexidade social que as constitui e as circunscreve. Nesse sentido, o museu ascende como cenário no qual essas questões também estão presentes.

Se o museu hoje pode ser compreendido como cenário que torna possível a relação homem-objeto, ambos participantes de uma mesma realidade, a ação museológica deve ser entendida como uma possibilidade de crescimento e aprofundamento da consciência, uma consciência crítica e histórica que

possibilita a ação; a ação na qual o homem exerce sua plena humanidade, pois só se é humano no pleno exercício da liberdade e da criação. (GUARNIERI, 2010a, p. 242)

Logo, primeiramente, faz-se imperativo enfocar o protagonista da relação, abordando o ser humano visualizando-o como um ser cultural, com necessidades simbólicas as quais, sem estabelecer uma relação hierárquica, devem ser satisfeitas. Faz-se necessário, portanto, retomar o conceito de identidade cultural, paradigma norteador de muitas políticas culturais, que consiste em um sistema de representação que envolve uma gama de símbolos que devem ser “lidos” em relação à sua construção de significados. A ela se somam ainda as relações que os indivíduos estabelecem com seu grupo e com seu território, entendido como local de produção material e imaterial de valores e signos, que variam conforme quesitos temporais/históricos e geográficos.

Significa, ante o exposto, pensar os museus e suas relações em contraponto com as questões sociais. Nesse sentido, torna-se imperativo repensar a sociedade em que vivemos, bem como as bases sobre as quais está alicerçada, que apresenta paradoxos tais como a coexistência de desigualdades alarmantes, manifestas, por exemplo, no analfabetismo e na tecnologia de ponta, ou mesmo na virtualidade como possibilidade de estar (ainda que não fisicamente) em distintos lugares ao mesmo tempo, enquanto arames farpados, tratados políticos, armas nucleares e desigualdades sociais acirram conflitos, ampliam distâncias e solidificam fronteiras, alertando para a urgência em rediscutirmos os princípios que norteiam nosso modo de ser e estar no mundo.

Logo, a sociedade e o museu não podem abster-se de tais reflexões e de se posicionar em relação ao cenário atual, globalizado mas situado nacional e localmente.

As mudanças que se impõem em todas as nossas sociedades, tanto sobre o plano cultural como social e econômico, exigem a mobilização de todas as instituições que detêm e geram uma parte do capital de nossos territórios e de nossas comunidades, quer seja de natureza cultural, social ou econômica. Isso significa que o museu tem o seu papel específico a desempenhar no acompanhamento das mudanças e que ele deve sem cessar se (re)inventar. (VARINE-BOHAN, 2008, p.19)

A partir de tal reflexão quanto à necessária atuação museológica coerente com seu papel social, as mudanças sociais e a conjuntura que se apresenta, conclui-se que tal atuação não se constitui espontaneamente, mas também é fruto de um processo histórico, que deve ser

compreendido.

Ao refletir sobre a transição conceitual, processada tanto em âmbito internacional¹ como nacional², na qual, segundo A. M. Razgon, o objeto de estudo da museologia deslocou-se da instituição (1978) para o acervo/objetos (1982) e, posteriormente, para suas atividades (1988), é possível ressaltar que há um “consenso”, ou maior adesão, ao entendimento da museologia como uma relação tripartite entre homem (sociedade), objeto (patrimônio material/imaterial) e cenário³ (museu intra e extramuros). Dessa forma, não podemos nos furtar à reflexão de que, para além dos fatores objetivos em relação ao processo cultural e às práticas museológicas, é preciso discutir as questões simbólicas constitutivas da identidade (institucional e do público), para que essa se componha como parte do processo museológico e delineie-se como representativa dos públicos (homem/sociedade), compreendidos em sua heterogeneidade, potencializando o acesso aos recursos que assegurem a sua existência e efetividade nesses espaços.

Sendo assim, esta pesquisa almejou investigar se a identidade pode atuar como possível vetor de promoção e difusão da frequência aos museus, bem como seus reflexos no que concerne a questão do acesso, aqui compreendido em uma dimensão alargada – geográfica, semântica e empírica.

Para tanto, foi adotada como *locus* de estudo, como já dito, a Pinacoteca do Estado de São Paulo⁴, por desenvolver um trabalho que vem ao encontro das premissas sobre as quais está sedimentado o presente trabalho – a viabilização do acesso e o diálogo com diferentes demandas de público. Soma-se a isso a preocupação com a inclusão sociocultural, compreendendo um dos principais pilares do conceito de acessibilidade que baliza o presente

¹ A discussão sobre a transição conceitual da museologia no contexto internacional pode ser melhor compreendida nas obras de MENSCH, P. *O objeto de estudo da museologia* (1994) e MORAIS, S. C. *Delineamentos para uma teoria da Museologia*. Anais do Museu Paulista. São Paulo: USP: MP, v. 12, p. 237-268, 2004a.

² Nuances acerca da discussão sobre a transição conceitual da museologia no contexto nacional podem ser verificadas nas seguintes obras, com a ressalva de que tais visões são datadas e pontuais: CÂNDIDO, M. M. D. “As Ondas do pensamento Museológico: balanço crítico sobre a produção brasileira”. In: BRUNO, M. C. O.; NEVES, K. R. F. (coord.). *Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento: propostas e reflexões museológicas*. São Cristóvão: Museu de Arqueologia de Xingó, Primeira Parte – 2008; CURY, M. X. “Museologia. Marcos Referenciais”. Cadernos do CEOM, n. 21, 2005c; LOUREIRO, M. L. N. M. *Museus e Museologia: Interfaces e perspectivas*. RJ: MAST, 2009.

³ Tal discussão está relacionada ao alargamento do conceito de museologia proposto por Burcaw, em diálogo com o conceito de cultura material proposto por Desvalles, demandando também o alargamento do conceito de museu proposto por Sola.

⁴ Maiores aprofundamentos sobre a história de tal instituição, seu acervo e o trabalho pela mesma desenvolvido podem ser obtidos nas obras capitais de ARAUJO, M. M. *Os modernistas na Pinacoteca do Estado: o museu entre a vanguarda e a tradição*. Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002 e ARAUJO, M. M.; CAMARGOS, M. (Org.) *Pinacoteca 100 anos: destaques do acervo*. São Paulo: Prêmio, 2005.

trabalho. Nesse sentido, a presente instituição constitui um interessante *locus* de estudo, pois parte da perspectiva do público como uma demanda plural e heterogênea, ao mesmo tempo que questões como as mencionadas acima podem conferir um termômetro acerca das potencialidades e desafios de sua atuação e, nesse sentido, ofertar subsídios para refletirmos sobre a questão da acessibilidade, do trato com as identidades culturais e a efetivação dessas premissas, não apenas na Pinacoteca, mas nos museus de forma geral, ainda que haja especificidades nas formas de gestão e temáticas de cada instituição. Como metodologia adotamos a revisão bibliográfica de autores que possam fornecer nexos para a compreensão e ampliação dos conhecimentos produzidos sobre discussão museológica com foco nas práticas culturais, na(s) identidade(s), na historicidade dos museus, na comunicação museológica e nas formas de acesso/acessibilidade. O foco da discussão é a reflexão sobre o acesso em uma perspectiva alargada, discutindo as questões materiais, simbólicas, geográficas, arquitetônicas, o discurso curatorial e a política institucional, averiguando se esses atuam ou não como possíveis barreiras.

Atingir os objetivos definidos demandou utilizar uma metodologia calcada no multimétodo, mesclando enfoques de cunho quantitativo e qualitativo, e diferentes técnicas em um estudo de recepção, somados à instrumentalização de questionários, aplicados aos públicos da Pinacoteca do Estado de São Paulo, visando ao levantamento de informações que contribuíssem para ampliar a compreensão acerca das questões aqui discutidas.

Tais questionários foram estruturados em questões abertas e fechadas, e seu resultado foi aqui sistematizado. Suas análises mesclaram enfoques quantitativos – com o fito de subsidiar estimativas estatísticas – e qualitativos – mediante conclusões obtidas em diálogo com a revisão bibliográfica e a observação.

Para tanto, a pesquisa estrutura-se em cinco capítulos, que se propõem a abarcar as nuances e problemáticas que compõem o presente debate.

Capítulo 1 – Acesso: desafios e dilemas

Pensar o museu na dimensão de lugar significa ponderá-lo pelo viés das relações nele estabelecidas pela ideia de pertencimento; nesse sentido, é fundamental a compreensão das transformações processadas pela identidade frente às transições históricas e culturais, paralelamente às questões sociais, econômicas e os demais fatores que motivam ou não a adesão de determinados estratos sociais a manifestações culturais específicas, dentre elas, principalmente, a frequência dos espaços museais, cerne do debate aqui empreendido. O desvendar das complexidade e fatores que permeiam o processo de identificação do público

subsidiará inegavelmente o desenvolvimento de práticas culturais cujo debate e diálogo contemple a diversidade de público em sua diversidade. O evidenciar desse processo convergirá a ampliação do conceito de acessibilidade fazendo com que este seja diretamente proporcional aos públicos que pretende abarcar.

Capítulo 2 – Museu: a dimensão simbólica manifesta no locus.

Ao pretender estabelecer um elo entre o contexto social e questões que precedem as condições de acesso ao bem cultural, problematiza-se o quanto o acesso está condicionado não apenas às condições materiais, mas também às simbólicas e identitárias. Isso porque às diferentes concepções de acesso e centralidade do público na política institucional museológica estão contrapostas as variáveis socioeconômicas e culturais nas quais os diferentes públicos se inserem. Por esse viés, faz-se pertinente para a compreensão das premissas apresentadas o debruçar sobre as concepções de identidade e identificação. Igualmente, pondera-se o quanto a concretização do acesso em sua plenitude, não apenas ao acervo mas aos significados dos quais esse é o suporte, demanda também a assunção de um compromisso institucional. Nesse sentido, pondera-se sobre o acesso em sua dimensão lata, discutindo, por fim, o entrecruzar das várias nuances para compreender esse debate não apenas na perspectiva material, mas, principalmente, em sua dimensão simbólica, para a qual a identidade e o pertencimento são os principais vetores. Assim, reflete-se sobre o que significa acessibilizar plenamente tais espaços e conclui-se que, inegavelmente, uma apropriação efetiva demandará a revisão dos próprios paradigmas que alicerçam esse conceito e essa prática e da forma como as relações se estabelecem no museu.

Capítulo 3 – Comunicação Museológica

Parte-se, nessa seção, da discussão do processo de democratização cultural como questão chave da argumentação aqui empreendida, pensando, nesse sentido, no museu como um lugar de dimensões materiais, simbólicas e, principalmente, ideológicas. Por esse viés, parte-se do desvendamento das dimensões semânticas de sua constituição, aprofundando o debate sobre os vetores e valores que dela fizeram parte, para, a partir disso, debater seus desdobramentos, manifestos também nas formas como as relações estabelecidas pelo e no museu se processam.

Admite-se que o museu, enquanto instituição, é um espaço de representação social, e o que muda (ou não) no tempo e espaço são os grupos e interesses que ele representa, a depender da sua gestão e dos valores que essa respalda.

Capítulo 4 – Estudos de Recepção: o público como paradigma do museu e da comunicação

Museus são, por excelência, *loci* de trânsitos, fluxos e interlocuções diversas. Por esse viés, pode-se compreendê-lo, entre outras possibilidades, como espaço de comunicação. Logo, a tônica dessa seção reside no quanto o museu, como discurso, dissemina ideologias e conceitos. Assim, é posto em relevo que todo discurso, como estrutura maior da sintaxe por meio da qual são veiculadas mensagens, independentemente da linguagem ou do instrumento utilizado para essa veiculação, legitima-se a partir do diálogo que, sem exceção, tem a cultura como pano de fundo – justamente porque é a cultura, entendida como pluralidade e na sua dimensão antropológica, a qual confere instrumentos para a negociação dos significados, que tanto corroborarão ou negarão o discurso veiculado. Em outras palavras, constata-se que o significado/sentido é socialmente construído e, desse modo, pensar o museu como discurso significa refletir sobre suas várias interfaces, problematizando como elas se articulam na formação de um texto que pode ou não favorecer o acesso do público de forma geral.

Capítulo 5 – Identidades Culturais: as semânticas, nuances e poéticas de fronteiras intangíveis

Ao partir do pressuposto manifesto no título, adota-se o museu e as relações travadas nele como objeto de estudo no qual a cultura é enfocada em sua pluralidade, refletindo sobre uma política institucional gerida de forma a subsidiar a autonomia dos grupos nele presentes e fomentar iniciativas que possibilitem a sociedade como um todo a pensar a cultura e multiplicá-la, contribuindo para a sua manutenção e para uma nova educação do olhar e dos demais sentidos. Nesse sentido, pensar o público no plural e como sujeito de suas trajetórias históricas significa vislumbrá-lo em suas distintas vivências e experiências de classe, grupo e cultura(s), incluindo seus distintos referenciais nos debates museológicos, nas pautas comunicacionais e nas demais estratégias que favoreçam sua presença física e cultural nesses espaços. Para instrumentalizar e concretizar essa perspectiva vocacionada e comprometida com a compreensão do olhar do público, adotada por este estudo de recepção, recorreu-se à aplicação de um questionário ao público da Pinacoteca do Estado de São Paulo, cujos dados são nesse capítulo apresentados e relacionados com a bibliografia pertinente. Por meio disso, pretendeu-se compreender melhor as relações estabelecidas entre os diferentes públicos e a instituição museal em questão.

O presente trabalho justifica-se, portanto, por propor uma discussão e,

consequentemente, uma reflexão sobre o panorama apresentado, no qual o museu se constitui como um cenário onde é possível entrecruzar experiências culturais que favorecem a discussão do quadro social e, a partir disso, pleitear novas trajetórias históricas. Por isso, o eixo de observação crítica deve passar pelo entendimento das práticas culturais, vivenciadas no espaço museológico como a possibilidade de um aprendizado por meio da interação com diferentes públicos.

Não se pode ignorar que o museu também é um campo de forças, atuando como cenário de confrontos culturais. Sediando conflitos que transcendem as questões econômicas, conforme demonstram hipóteses deste trabalho, podem se configurar também como reivindicações de expressões identitárias, culturais e sociais.

Afirmar o museu como um campo de significações não basta; faz-se imperativo que ele favoreça experiências afetivas de memória, de pertencimento e integração, que se convertam em conhecimentos e aprendizados que transcendam as paredes institucionais e fomentem uma participação mais ativa na sociedade, mediante a interação social e a consciência de si.

1. ACESSO: DESAFIOS E DILEMAS

“Acessibilidade é aqui entendida num sentido lato. Começa nos aspectos físicos e arquitetônicos, mas vai muito além, uma vez que toca outras componentes determinantes, que concernem aspectos intelectuais e emocionais: acessibilidade da informação e do acervo. Uma boa acessibilidade do espaço não é suficiente. É indispensável criar condições para compreender e usufruir os objetos expostos num ambiente favorável. Para, além disso, acessibilidade diz respeito a cada um de nós, com todas as riquezas e limitações que a diversidade humana contém e que nos caracterizam, temporária ou permanentemente, em diferentes fases da vida.”

Instituto Português de Museus (2004), Coleção Temas de Museologia. Museus e Acessibilidade

Ao ter a sociedade como baliza das ações museológicas constata-se que a preservação não se encerra em si mesma, haja vista que o que dá sentido à preservação é a comunicação/difusão. Ou seja, se preservar pressupõe difusão e memória é salvaguardar para a posteridade, essa relação pressupõe a existência de um interlocutor, compreendido como sociedade/público.

Se preservar pressupõe o outro, isso significa que tal ação passa pela garantia e manutenção do acesso. Compreende-se, desse modo, que preservar é uma ação em cadeia que deve estar articulada com a difusão, em um processo democrático e acessível, como um exercício de cidadania previsto no Artigo 215 da Constituição Federal Brasileira de 1988, na Seção II – *Da Cultura*, assim como no IV Inciso do 3º parágrafo, incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005, onde se prevê o exercício pleno dos direitos culturais, o acesso às fontes de cultura nacional e a difusão das manifestações culturais e, por conseguinte, a síntese prevista no inciso citado, o qual prenuncia a democratização do acesso aos bens culturais.

Por esse viés, em acordo com Chagas e Storino (2012), é justamente nas dimensões poética e política da acessibilidade, entendida como conceito e prática ampliada, que reside a possibilidade da efetivação plena da cidadania cultural, conforme Chauí (1984 e 2006), compreendida como a potência circunscrita à pluralidade do ser humano.

Reconhecer essa diversidade implica viabilizar meios para que a diferença coexista e possa exprimir-se. Logo, é de vital importância que a acessibilidade seja viabilizada em suas várias desinências, a saber, a física, a econômica, a sociocultural, a cognitiva, a comunicacional, a semântica e a atitudinal, justamente para responder à especificidade e à diversidade da demanda de públicos.

Ao pensar o acesso à cultura como um exercício de cidadania faz-se necessário partir

da concepção de cidadão em sua plenitude, redimensionando a noção da cultura como direito, não como uma concepção abstrata mas como uma prática efetiva e resguardada de modo a que o neoliberalismo, enquanto prática econômica, não a corrompa, deturpando o direito de acesso e de decisão acerca da cultura e transformando-a em mercadoria a ser comercializada, reafirmando-a como um privilégio de classe.

Trata-se, pois, de uma política cultural definida pela ideia de cidadania cultural, em que a cultura não se reduz ao supérfluo, ao entretenimento, aos padrões do mercado, à oficialidade doutrinária (que é a ideologia), mas se realiza como direito de todos os cidadãos, direito a partir do qual a divisão social de classes, ou a luta de classes, possa manifestar-se e ser trabalhada, porque, no exercício do direito à cultura, os cidadãos, como sujeitos sociais e políticos, diferenciam-se, entram em conflito, comunicam-se e trocam suas experiências, recusam formas de cultura, criam outras e movem todo o processo cultural. (CHAUÍ, p. 138, 2006).

É vital que a acessibilidade circunscrita à questão da democratização cultural seja uma prática cotidiana; nesse sentido, é a maturação deste debate preconizado por transformações geopolíticas do século XX que criou o cenário propício e as condições para o amadurecimento, ainda em curso, dessa prática. Reverberando em várias instâncias da sociedade, entre elas, também nos museus.

Logo, ao transpor essa discussão para o âmbito museológico retoma-se o debate sobre o acesso, transcendendo o deslocamento entre origem e destino, mas como possibilidade de mover-se em um trânsito para além de dois pontos diametralmente opostos. Como um movimento que se pronuncie não somente na esfera geográfica mas também na semântica, na identitária e na cultural, cabendo-nos refletir sobre quais contrapontos devem ser estabelecidos.

Embora haja instituições se preparando para dialogar com a diversidade, que se reconhecer que muitos museus, como tantas outras instituições, por diversos fatores não estão aptos a receber e a dialogar com essa pluralidade. Reconhecida essa lástima, há, por conseguinte, que se refletir sobre qual diversidade é essa e quais são os aportes necessários para usufruir de cada espaço, de acordo com sua especificidade e a de seus públicos, e viabilizar as condições de acesso.

Se entendermos que diversidade pressupõe pluralidade, agregar um vetor ou mais nessa discussão não basta; é vital que contemplemos a todos e a todas as diferenças se realmente estamos dispostos a dialogar com a sociedade como um todo.

Justifica-se, desse modo, a importância de se pensar as instituições, de forma geral, entre elas os museus, os públicos e o acesso de modo amplo, plural e heterogêneo. Admite-se, muitas vezes, a inclusão como uma pauta e prática a ser executada cotidianamente, o reconhecemos. Contudo, segundo Aidar (2002), há que se reconhecer, paralelamente, a existência de um processo de exclusão, e precisamos, primeiramente, refletir a quem ela afeta e de quais formas se manifesta, objetivando compreender e criar subsídios para eliminar toda e qualquer forma de exclusão.

Posto isso, em acordo com Chagas e Storino (2012), cabe sublinhar que o acesso aos bens culturais, enquanto resposta ao exercício de um direito constitucional, não é fruto de um espontaneísmo, mas de um processo de lutas e enfrentamento por equidade de acesso, respeitando a especificidade de cada indivíduo ou grupo social, diversos entre si. E se o acesso aos bens culturais é um direito previsto na legislação, isso não significa que esteja plenamente garantido. Sua previsão legal é uma conquista, mas sua efetiva concretização prática advém factualmente da luta cotidiana, da consciência crítica, do enfrentamento e, não raro, da militância, de acordo com os autores acima mencionados.

Como uma questão paralela, ressalta-se aqui também que, igualmente importante, a garantia do acesso em suas várias desinências e aos diferentes públicos é assegurar o acesso aos demais itens necessários ao exercício de uma cidadania plena. Para tanto, é vital assegurar meios para que os distintos sujeitos sejam partícipes no processo de produção, conforme Botelho (2007) e de tomada de decisão. Incidindo em um processo de descentramento do monopólio exercido por longa data pelos mesmos grupos sociais, pois a mudança de mentalidade e ação passa também pela exposição de diferentes ideias e pontos de vista, advindos de diferentes trajetórias.

Parte-se aqui da concepção de que a representatividade desses públicos, igualmente pensados no plural, deve verificar-se na perspectiva deles como público e também como produtores culturais. Pois, conforme Guarnieri (2010), os sujeitos, enquanto atores sociais e agentes históricos, criam, a partir da sua experiência empírica, meios de conhecer a si e aos outros, bem como de aprender e ressignificar o mundo que os circunscreve.

1.1. Legislação e Políticas Públicas Federais: a acessibilidade como questão

A acessibilidade aos museus enquanto teoria e prática que dizem respeito a todo e qualquer cidadão está prevista na legislação vigente no território nacional, bem como em normas, declarações e tratados internacionais.

A título de uma compreensão sumária do quadro brasileiro quanto à presente questão, cabe esboçar brevemente um histórico das políticas públicas de acessibilidade, para que nos aproximemos da compreensão sobre como essa questão tem sido pensada e gerida.

Como marco inicial desse histórico cabe destacar a Lei nº10.098, de 19 de dezembro de 2000, que estabelece as normas gerais e os critérios referentes à questão da acessibilidade aos portadores de deficiência e às pessoas dotadas de mobilidade reduzida. Nesse sentido, o Art. 1º prevê a supressão de barreiras arquitetônicas e obstáculos das vias, espaços públicos, meios de transporte e de comunicação, edificações e mobiliários. Ainda referente a essa legislação, constam no Art. 2º as definições de acessibilidade, de barreiras arquitetônicas, de edificações e barreiras comunicacionais.

É interessante destacar o quanto a questão da acessibilidade em grande parte tem sido abordada atrelada à questão das pessoas que possuem alguma deficiência ou restrição física/cognitiva. Se, por um lado, isso revela a importância de estarmos aptos a dialogar com essa demanda de público, por outro, na própria definição proposta pela lei em questão, ao se referir a eles como dotados de capacidade limitada de se relacionar com o meio e de utilizá-lo, expõe-se uma questão a ser problematizada.

Ao pensar acessibilidade pelo ângulo das pessoas em relação às instituições e à sociedade, chega-se à constatação de que a inaptidão não é das pessoas, mas sim dos espaços, cujo caráter público não se cumpre efetivamente por uma ineficiência deles próprios em abarcar os diferentes públicos. Ao propor outra possibilidade de olhar ressalta-se a responsabilidade inerente a esses espaços e seus gestores, bem como sublinha-se a importância de deslocar a responsabilidade do indivíduo para os espaços e a necessidade de tratar essa questão como um tema de interesse e responsabilidade da sociedade como um todo.

Pensando justamente nessa responsabilidade social, e ainda no âmbito das políticas públicas, cabe destacar a Política Nacional de Museus (PNM), lançada em maio de 2003, com o objetivo de organizar e fortalecer o setor museológico brasileiro e de incentivar o desenvolvimento de pesquisas e a capacitação profissional no setor. Composta de sete eixos programáticos que balizam as ações do Ministério da Cultura no setor museológico, dentre eles põe-se em relevo especialmente a importância de desenvolverem-se metodologias de

gestão participativa nos museus, justamente por consistirem no meio que possibilita um diálogo mais próximo entre público e museu.

Pontua-se que a questão da acessibilidade é tratada com maior enfoque no PNM no Eixo 2: *Democratização e Acesso aos Bens Culturais*. Enfatiza-se, por esse viés, o Item 2.2, ao referir-se à necessidade de estímulo e apoio à gestão participativa nos espaços museais, enfatizando que para tanto é fundamental principiar pela discussão dos temas e conteúdos que permeiam a exposição museal. Avançando um pouco mais, caberia acrescentar como fundamental a discussão das premissas que regem o plano museológico e seu afinamento com a discussão sobre gestão participativa.

No que concerne ao Item 2.4, ressalta-se a importância de criar programas que objetivem a maior inserção do patrimônio cultural musealizado na vida social contemporânea.

Aprofundando nessa direção e argumentação, afirma-se que a preservação, por si só, não se justifica, se não for pensada inscrita em uma necessária contrapartida social, ou seja, a sua comunicação e seu acesso pela e para a sociedade, pensada no plural, como de fato o é.

Em atenção ao Item 2.7 do Eixo 2 do PNM, faz-se essencial destacar a sua menção à necessidade de apoio às ações que visem a democratização do acesso aos museus e, paralelamente, o desenvolvimento de políticas de comunicação com o público, trazendo-o à tona como sujeito histórico e social, com o qual deve-se empreender um diálogo horizontal.

Há que se destacar, por fim, o Item 2.8, referente à criação de medidas e cooperação no que concerne à socialização de experiências. Aludindo ao seu subitem 2.8a, põe-se relevo a socialização de experiências que, entre outras formas, deve-se dar por meio da realização de programas de comunicação com públicos gerais e específicos. Ou seja, o empreendimento de ações dentro dos museus deve passar pelos seus diferentes tipos de atuação, em franco diálogo com os públicos, compreendidos no plural, mas sem perder de vista as singularidades e especificidades da instituição museológica.

Compreende-se, portanto, a Política Nacional de Museus (PNM) como a edificação de uma nova conjuntura nacional brasileira no que se refere ao debate museológico e à acessibilidade, permeada pelos temas da diversidade, da afirmação da identidade cultural e da inclusão sociocultural.

No traçar dessa linha cronológica, cabe sublinhar a Instrução Normativa nº 1, de 25 de novembro de 2003, referente ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que dispõe sobre as normas da acessibilidade dos bens culturais imóveis, acautelados em nível federal e outras categorias.

Conforme o Item 1, estabelecem-se as diretrizes e recomendações para a viabilização das condições de acessar os bens culturais imóveis e horizontalização das possibilidades de fruição e usufruto dos bens pelo conjunto da sociedade, principalmente as pessoas com algum tipo de deficiência e de mobilidade reduzida.

Pontua-se também que o item 1.1, com base na Lei Federal nº 10.098/2000, na NBR9050/2004 da ABNT, elaborada no Comitê Brasileiro de Acessibilidade (ABNT/CB-40) pela Comissão de Edificações e Meio (CE-40:001.01), estabelece os critérios e parâmetros técnicos referentes às condições de acessibilidade a serem observados nos projetos, construções, instalações e adaptações de edificações museais, no mobiliário, nos espaços e equipamentos urbanos, como também prevê a eliminação ou redução de barreiras no que concerne a promoção da acessibilidade aos bens culturais móveis, em uma experiência compatibilizada com a necessária preservação do bem.

Há também a Lei nº 11.904, de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, trazendo como vetores as questões da diversidade e da acessibilidade, que constam na subseção *Do Estudo, da Pesquisa e da Ação Educativa*, e que no parágrafo 2º ressalta a importância dos estudos de público, somado ao Art. 29, que ressalta a importância da participação comunitária e do respeito à diversidade, contribuindo para a ampliação do acesso aos bens culturais. Destacam-se também, na Subseção III – *Da Difusão e do Acesso aos Museus*, os Artigos 31 e 35, que, respectivamente, discorrem sobre a importância das ações de comunicação como meio de propiciar o acesso público, bem como sobre a necessidade dos museus caracterizarem-se pela acessibilidade universal de diferentes públicos.

Faz-se menção também à Lei nº 10.906, de 20 de janeiro de 2009 (10), a qual institui o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), que consiste, conforme o Art. 1º, em uma autarquia federal, para a qual o Art. 2º estabelece as diretrizes, definindo as instituições museológicas como *loci* de onde é possível ampliar as possibilidades de construção identitária.

Cabe ressaltar que, segundo Nascimento Junior (2012), o IBRAM tem incluído a questão da acessibilidade dos diferentes públicos e a inclusão social como pautas em seus Planos de Ação anuais, manifestos no programa Museus e Acessibilidade.

Ainda no âmbito das políticas públicas brasileiras, cabe salientar o Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM), o qual teve as suas diretrizes elaboradas e aprovadas na 4ª edição do Fórum Nacional de Museus. Constitui parte integrante do Plano Nacional de Cultura, construído de modo participativo entre dezembro de 2009 e dezembro de 2010, com

validade prevista para o período de 2010 a 2020, e também da Conferência Nacional de Cultura, da qual a questão da acessibilidade constitui um dos pilares, ao constituir-se como uma das diretrizes prioritárias deferidas no 4º Fórum Nacional de Museus e incorporada ao PNSM, referendando a importância de estabelecer uma política de acessibilidade universal aos museus e bens culturais.

Sumariamente, apresentamos um apanhado geral de importantes diretrizes, fundamentais para a mudança do panorama museal e a efetivação da acessibilidade como uma das pautas fundamentais do presente debate. Contudo, se no âmbito das políticas públicas estas emergem como uma questão patente, sublinha-se que ainda há muito a caminhar no que concerne ao exercício dessa prática inscrita em uma concepção alargada de acessibilidade, que contemple os diferentes públicos, na qual as instituições estejam cientes da especificidade destes últimos e preparadas para dialogar com cada um deles.

1. 2. Acesso Semântico: desconstruindo fronteiras intangíveis

Pensar o museu pela perspectiva da recepção significa orientar as atividades e a missão institucional, significa ter o público como paradigma e vetor das ações empreendidas. O que não significa ficar refém de um grupo ou segmento de público específico, mas, ao contrário, estar pronto e disponível para dialogar com todos, em suas especificidades e nuances.

Pensar o museu pela ótica do público demanda, primeiramente, refletir sobre a questão da acessibilidade.

Se incluir pressupõe ampliar a acessibilidade, é imperativo que se reflita sobre o que exatamente ela significa em termos simbólicos e, principalmente, em desdobramentos materiais/reais.

Esmiuçar as significações e consequências do entendimento da acessibilidade em termos gerais e em âmbito museológico especificamente demanda que sejam compreendidos seus significados em perspectiva lata.

Partindo de um viés etimológico, nota-se que “acessibilidade” é um substantivo feminino que significa a qualidade do que é acessível, do que tem acesso. Dado o caráter genérico de tal constatação, faz-se necessário aprofundar tal definição. Nessa intenção, enfatizamos que, entre outras atribuições que permeiam a definição do verbete, destacam-se como adjetivações sinônimas a *facilidade* – sem reduzir a qualidade da informação – e a *possibilidade* – no sentido de viabilizar a aquisição de algo ou possibilitar o trânsito.

Adensando ainda mais a constituição semântica do termo, e consequentemente da prática, compreende-se a acessibilidade como condição para utilização, com segurança e autonomia, total ou assistida, dos espaços, principalmente no que se refere à mobilidade em equipamentos urbanos, nas edificações, nos serviços de transporte e nos dispositivos, sistemas e meios de comunicação e informação, por pessoas que possuam algum tipo de deficiência ou com mobilidade reduzida.

Essa concepção traz elementos importantes para que se possa aprofundar na definição de acessibilidade e no seu desdobramento como prática. Primeiramente, chama a atenção a questão de a acessibilidade ser associada à condição para a utilização, o que remete à possibilidade de usufruto de algo. Usufruto alicerçado pelos pilares da segurança e da autonomia, chamando a atenção para que os espaços se construam de modo a favorecer o trânsito nos espaços.

Paralelamente, apresenta-se como elemento agregado a tal definição de acessibilidade a possibilidade inerente ao usufruto do espaço e, ao partir da dimensão material do espaço construído/edificado, aponta-se a arquitetura como possível barreira, ou seja, ressalta-se que a forma como sua espacialidade é construída pode inviabilizar o acesso, emergindo como um possível limite em relação ao trânsito de públicos específicos.

Assim, a acessibilidade pensada nesses termos apresenta como potencialidade a reflexão sobre como a materialidade da edificação inibe e inviabiliza o trânsito de pessoas que possuam algum tipo de deficiência ou restrição que afete sua locomoção, mas, por outro lado, também apresenta limites nessa abordagem.

Observar e problematizar a construção de espaços edificados, sejam eles culturais ou funcionais, a partir da perspectiva do acesso físico ao local tem uma potencialidade incrível, na medida em que favorece o trânsito de demandas de públicos caracterizados por alguma restrição física. E nesse bojo emerge como pauta a questão dos públicos que possuem algum tipo de deficiência. Chamando a sociedade, e de dentro dela as instituições, para a devida responsabilidade no que se refere à adequação de seus espaços a esses públicos. Favorecendo o trânsito livre e autônomo, a criação da possibilidade de deslocamentos mediante a adaptação do espaço, bem como a viabilização da aquisição da informação através da tradução da mesma em braile e instrumentalizando outros sentidos na construção do conhecimento, colocando em xeque a hegemonia no olhar.

Em âmbito museológico, esse debate e mesmo o exercer dessa prática em termos mais plurais verifica-se no trabalho realizado por Tojal (2007), ao apontar como problemática

a urgência e a importância de políticas públicas voltadas a esse segmento.

Contudo, o que chama a atenção em relação aos termos inerentes a essa compreensão de acessibilidade é que, apesar da sua suma importância e da sua intenção em agregar o público especial ao debate, expondo as condições necessárias para o seu acesso iconograficamente, essa definição mantém-se atrelada à imagem de um dos vários grupos que compreendem o segmento maior, dos públicos que possuem deficiência. Ou seja, a acessibilidade, pensada na perspectiva de inclusão desses públicos, enfocados no plural e de acordo com a especificidade que permeia cada uma de suas demandas, ainda permanece pensada ou representada no singular, metonimicamente personificada na figura do cadeirante, como evidencia o símbolo internacional de acessibilidade.⁵

Salvaguardado todo o debate inerente à escolha desse símbolo, cremos ser relevante refletir sobre a possibilidade de ele traduzir um coletivo tão heterogêneo, que, dessa perspectiva, deve ser mencionado no plural.

Centrando a atenção na iconografia do termo e em sua potencialidade, nota-se que os debates empreendidos nessa direção têm avançado, partindo de uma análise comparativa entre o símbolo tradicional e a sua posterior releitura.

Símbolo Internacional para Acessibilidade (versão tradicional)

Se em um primeiro momento a constituição do símbolo, enquanto emblema e linguagem iconografia, é pensada para identificar os locais acessíveis, por outro lado traz

⁵ Destaca-se que o Símbolo Internacional de Acessibilidade, criado pela desenhista dinamarquesa Susanne Koefoed, foi aprovado e adotado no 11º Congresso Mundial sobre Reabilitação de Pessoas Deficientes, realizado pela Rehabilitation International (RI) na data de setembro de 1969. A título de padronização ficou estabelecida que a cor do fundo é o preto ou o azul escuro e a cor da figura sentada é branca; ou o inverso: a figura em preto ou azul escuro sobre o fundo em branco. O Brasil adotou este símbolo por meio da Lei n. 7.405, de 12/11/85, que disciplina rigorosamente o seu uso, “não sendo permitida nenhuma modificação ou adição ao desenho” deste símbolo. Para maior detalhamento consultar SASSAKI, Romeu Kazumi. *Símbolo internacional de acesso: diretrizes oficiais*. São Paulo: Prodef/Apade, 1996.

como questão a forma como as pessoas o leem: ao desconhecerem o seu carácter internacional, emerge a dúvida quanto a se o leem como acessível a todos os públicos ou acessível aos cadeirantes.

Questionamento à parte, vale ressaltar que o tradicional símbolo internacional de acessibilidade, da forma como foi tracejado, expõe um personagem estático e dotado de pouca autonomia em uma cadeira de rodas. Contudo, com o surgimento de um desacordo em relação ao carácter estático da representação, o símbolo passou por uma reformulação, na intenção de traduzir o debate acerca da caracterização e representação do cadeirante.

A representação estática e do carácter dependente associados ao cadeirante foi substituída por um personagem em movimento, expressando um ser autônomo, proativo e independente.

Todavia, esclarece-se que a reformulação do presente símbolo foi adotada oficialmente em Nova York. Sua mudança concretizou-se pela ação de designers do *Gordon College*, em Massachusetts, responsáveis pela criação do novo símbolo, com um personagem dinâmico e ativo, expresso pelo novo posicionamento do corpo, para a frente, com braços sinalizando movimento e prontidão para qualquer ação ou mudança de percurso.

Fonte: <http://jornaldachapada.com.br/2013/07/17/nova-york-adota-novo-simbolo-internacional-de-acessibilidade/>

Pontuadas as simbologias e o foco no acesso físico, na arquitetura como barreira material, na atenção ao segmento de público com algum tipo de deficiência ou restrição de mobilidade, na definição do símbolo internacional de acessibilidade e nas modificações inerentes à sua leitura iconográfica, faz-se fundamental pontuar, paralelamente, os limites dessa definição, sem deixar de reconhecer a importância do debate por ela alcançada. Ou seja, essa definição tem como potencialidade a atenção e o foco no público com algum tipo de deficiência, e enaltece um entendimento da acessibilidade extremamente relevante, ao evidenciar, entre tantas barreiras de acesso, a barreira material/arquitetônica. Contudo, ao crer que é possível extrapolar ainda mais o conceito de acessibilidade, em direção a outros terrenos pouco ou nada visitados, convidamos ao aprofundamento em direção a outras possíveis nuances do termo.

Logo, ao crer que acessibilidade deve ser pensada em âmbitos ainda maiores e imersa em tantas outras complexidades, haja vista que parte-se aqui do público como paradigma pensado no plural e em suas várias nuances, e ante a limitação e parcialidade inerentes ao conceito de acessibilidade tanto dos museus como também fora deles, faz-se imperativo lançar mão de um outro conceito, que dê conta da diversidade e da complexidade com as quais se pretende aqui dialogar.

Mediante o exposto, torna-se assaz importante lançar mão de um outro conceito, esmiuçando a sua definição. Tendo por objetivo evidenciar que o contato do público com a instituição museológica se dá por vias que demandam a transposição de outras barreiras além da material/arquitetônica, sem diminuir a importância da reflexão mas tencionando trazer à

tona tantas outras complexidades que se interpõem entre o público e a instituição museológica, é imperativo que nos detenhamos em minúcias sobre a definição de acesso.

Partir do entendimento do verbete “acesso” justifica-se por, primeiramente, ser o radical que dá origem à palavra acessibilidade e que, portanto, oferta-nos maiores indícios sobre o significado do acesso em termos materiais/práticos e simbólicos/semânticos.

Remetendo à definição etimológica, “acesso”, derivado do latim *accessus*, significa “aproximação”, “chegada”, e *accedere*, verbo que dá origem a *accessus*, significa “chegar a”. Fracionando o verbete em prefixo, radical e sufixo pode-se aprofundar esse entendimento morfológico: *ad* (prefixo que significa “a”, “para”) + *cedere* (radical que significa “ir”, “mover-se”). Observa-se que na junção de radical e prefixo obtém-se um vocábulo que pressupõe trânsito, movimento e deslocamento, cabendo a reflexão sobre qual trânsito ele pressupõe, se o transcorrer entre dois pontos (origem e destino) ou se, para além da dimensão geográfica, é possível pensar em um deslocamento em outra esfera, manifestada na dimensão do simbólico e da identidade.

Aprofundando ainda mais a compreensão do que se entende por acesso gramaticalmente, quando em sua acepção como substantivo masculino constata-se que pode designar, entre outras coisas, um comportamento ou estado patológico. No âmbito da informática, pode designar capacidade de efetuar uma comunicação através de um dispositivo.

Ao ter em vista que a definição que passa pelo caráter patológico e comportamental não se faz útil para a proposta aqui esboçada, podemos abdicar dela para que se possamos debruçar-nos sobre a que se centra no âmbito da informática, como uma dimensão da comunicação ou linguagem, mas que traz como elemento interessante para a reflexão e problematização a ideia de capacidade, associada ao acesso como prática.

Transpondo essa discussão para o âmbito museológico, retoma-se a discussão sobre o acesso nos termos pensados anteriormente, de um deslocamento entre dois pontos, ou como possibilidade de mover-se em um trânsito para além de dois pontos diametralmente opostos, mas estendendo-o a um movimento que se pronuncie fundamentalmente não somente na esfera geográfica mas, também, na semântica, na identitária e na cultural.

Logo, se pensar o acesso equivale a pensar em deslocamento e movimento, que na esfera cultural e museal se pronunciam de diferentes formas, refletimos e problematizamos aqui em que medida essa discussão tem relação com a capacidade – mote da compreensão do acesso na dimensão da informática – é coerente com os objetivos dessa análise.

Em verdade, ao concordar que acessar ou acessibilizar está intimamente relacionado com criar condições e tornar viável, pode-se lançar mão de um dos adjetivos que compreendem a ideia de acessibilidade e, nesse caso, crê-se que a acepção mais adequada seria “favorecer e criar possibilidades”.

Julga-se, portanto, mais acertada a utilização do termo “possibilidade” do que do termo “capacidade”, por partir do princípio de que este, por sua vez, aludiria à meritocracia. O que se opõe drasticamente à premissa da qual aqui se parte, pois a ideia de mérito pressupõe que todos teriam condições iguais, o que por si só diluiria o caráter plural e os demarcadores de diferença inerentes não só aos públicos que possuem algum tipo de deficiência, mas a todos de modo geral.

Paralelamente, refutamos a ideia de capacidade pois, ao aludir ao mérito, centra todo o debate acerca do acesso em uma questão de esforço individual, isentando as instituições e suas respectivas gestões de um compromisso social e de responsabilidades inerentes ao seu ofício. Responsabilidade essa da qual não podem e não devem abster-se.

Ter o museu como *locus* de reflexão em diálogo com as proposições realizadas significa pensar o acesso na perspectiva de “possibilidade” e não simplesmente de “capacidade”; significa estar ciente de que tal ato envolve outras instâncias para além do indivíduo ou da capacidade individual. Ter essa convicção como ponto de partida implica necessariamente romper com a ideia de mérito, uma vez que parte-se aqui da existência de distintas trajetórias sociais, históricas e culturais.

Abre-se, assim, o debate para que se possa lançar mão da definição de acesso em diálogo com a questão da cultura. Emerge, nessa perspectiva, a contraposição de duas nuances, pontuadas por Coelho (2004), em relação ao acesso cultural, opondo consumo cultural ao uso cultural. Reflete-se, assim, sobre as formas como isso se verifica.

Por consumo cultural compreende-se a exposição passageira do produto cultural, sem que dela haja algum legado ou algo que marque os indivíduos. Dentro dessa perspectiva, questionamos se realmente é possível passar por algo sem que ele nos toque de alguma maneira. E, se a resposta é afirmativa, será que podemos centrar toda a responsabilidade desse processo no indivíduo? Se pensarmos o acesso como fruto da interação entre instituição museológica e o(s) distintos públicos(s), é possível que a responsabilidade e mesmo o desinteresse sejam responsabilidade apenas de uma das partes desse processo? E se acessar é mover-se, não apenas geograficamente mas também semanticamente, é possível considerar que de fato algo foi acessado? Em todo caso, só há relação quando ambos os partidos se

permitem a isso.

Retomando o outro contraponto dessa proposição de acesso cultural, remete-se ao conceito de uso cultural, proposto por Coelho (2004), estabelecendo que, uma vez em contato/diálogo com algum produto/bem cultural, esse último imprime uma marca no indivíduo, transformando-o de algum modo. Eis a dimensão da experiência proposta por Bondía (2002).

Nota-se que na contraposição dos conceitos de consumo e de uso cultural a principal diferença consiste na transformação desencadeada (ou não) no público em face do contato/acesso ao bem/produto cultural. Cabe sublinhar que parte-se aqui do entendimento de produto cultural não na dimensão de mercadoria, mas de algo que é síntese de um trabalho, de uma cultura.

O que fica patente é como a concepção de uso cultural é permeada pela ideia de transformação, remetendo, conseqüentemente, ao caráter pedagógico dos bens/produtos culturais, bem como das instituições museológicas.

Esmiuçando e complexificando ainda mais o debate acerca do conceito de acesso e suas respectivas desinências, cabe aqui também debruçarmo-nos sobre a definição de acesso físico, apontada por Coelho (2004), compreendida pela possibilidade (dando a dimensão do viabilizar) de contato ou exposição direta a um produto cultural, forma de produção cultural ou *locus* de cultura (no sentido lato). Dado o caráter de tal definição, é possível perceber pontos de intersecção com a definição de acessibilidade apontada anteriormente, pensada na perspectiva de possibilitar o acesso e de romper com as barreiras materiais/arquitetônicas. Revela-se que essa constitui uma faceta importante no que concerne ao debate sobre acessibilidade e acesso, mas evidencia-se que a compreensão dessa questão de modo ainda mais alargado e nas suas várias interfaces demanda que se parta também de outros pontos de vista.

De tal modo, faz-se igualmente relevante a reflexão sobre o acesso econômico, também compreendido como possibilidade econômica de produzir, consumir ou usufruir de algo, conforme salienta Coelho (2004). Contudo, cabem aqui também algumas ressalvas. São elas, primeiramente, a relativa à questão de que, realmente, a posse material pode subsidiar o acesso aos materiais e recursos. Mas é imperativo que não se associe a carência de recursos a pobreza produtiva ou incapacidade cognitiva. Seguir por essa argumentação equivaleria a dizer que nas classes menos favorecidas economicamente a produção cultural é menos farta, destituída de beleza, menos referendada em valores sólidos e destituída de complexidade e

técnica.

Paralelamente, não há como isentar a constatação e assunção de que inevitavelmente o acesso passa também pela via econômica, e que a limitação ou impossibilidade de dispêndio de recursos pode inviabilizar ou comprometer o acesso, não somente aos bens culturais mas também aos gêneros de subsistência. E isso nos traz o desafio de como lidar com essa questão.

No que tange aos serviços e produtos relativos ao lazer, principalmente no segmento cultural, verifica-se que esses estão sujeitos à mesma lógica, ou seja, o acesso depende em grande parte de informação e capital para poder ser adquirido, porém as questões econômicas não são os únicos fatores inibidores do acesso.

[...] Ou seja, se o acesso a uma série de atividades de lazer não passa necessariamente, pela limitação da disponibilidade de moeda, isso não significa que seu acesso seja mais livre, menos controlado politicamente, que outras dimensões da vida econômica. (GUTIERREZ, p. 77-78, 2000)

Para além disso, constata-se que não só a questão econômica pode atuar como uma barreira ao acesso ao lazer e às práticas culturais como também outros fatores, de cunho político e ideológico, desempenham esse papel.

Todos estes apontamentos sobre as várias especificidades do acesso e dos desafios que tangenciam a questão da acessibilidade, por mais que gerem maiores questionamentos do que respostas concretas, são relevantes, na medida em que favorecem um exercício crítico, denotando a complexidade do presente debate.

Em termos práticos, orientar a questão da acessibilidade ponderando os vários fatores, limites, potencialidades e desafios que a subjazem implica na articulação de políticas públicas que abordem a questão com base em sua complexidade e diversidade.

Logo, mesmo cientes de que a transposição efetiva dessa barreira econômica demanda uma mudança estrutural na sociedade e no regime econômico, isso não significa que nada seja possível fazer. Portanto, não podemos abster-nos de trilhar um caminho que possibilite que atores sociais, ainda que desprovidos de recursos materiais ou imersos em uma situação socioeconômica desfavorecida, tenham acesso a práticas culturais de qualidade. É imperativo crer e viabilizar condições para que o acesso ao bem cultural aconteça de modo belo e, igualmente, transformador.

Viabilizar o acesso, nessa perspectiva, significa assumir um compromisso e uma postura política coerentes com um projeto de sociedade mais equânime e plural, não apenas na sua composição mas também como partícipes nesse processo.

Logo, ainda no que concerne às manifestações do acesso, propostas por Coelho (2004), salienta-se também a importância do acesso intelectual, também compreendido como “acesso cognitivo”. E aqui cabe mais uma ressalva, referente ao modo como se viabiliza o acesso aos bens culturais, principalmente nos espaços museológicos. Ou seja, nesse ponto do debate, o acesso demanda inegavelmente a intersecção com correntes pedagógicas que partam da compreensão da construção do conhecimento não apenas pela via conteudista ou behaviorista, entendendo que há outras tantas possibilidades de aprendizagem e de apreender o bem cultural que não apenas por vias formalistas, sem desmerecer a importância que isso possa ter para alguns, mas defendendo que há, sim, outras formas, inclusive cognitivas de perceber e se apropriar materialmente, afetivamente, simbolicamente e cognitivamente do bem.

Logo, cientes de que seja possível viabilizar a apropriação efetiva do bem cultural, propomos aqui uma ampliação epistemológica, convergindo para o que aqui se intitula “acesso semântico”. Ou seja, ao compreender que a apropriação efetiva do bem cultural passa necessariamente por mais que o acesso intelectual, compreendido como o entendimento de suas características formais e teóricas, enfatizamos que a apreensão em sua plenitude demanda, imperativamente, que os referenciais socioculturais de seus interlocutores sejam contemplados. O que desemboca em um caminho bifurcado: se, por um lado, contemplar os referenciais socioculturais do público significa partir de seu repertório como possibilidade de empreender uma leitura do bem cultural, lançando mão dos aportes da pedagogia construtivista, que parte do sujeito e de suas experiências para construir o processo de reflexão, de leitura do mundo e mesmo de apreensão do bem a partir do olhar destes sujeitos, por outro lado partir das referências dos sujeitos e atores sociais significa pensar não apenas sua difusão, mas sua produção, e nisso esbarra-se não apenas em uma nova política de acervo ou tipologia institucional, mas em um debate sobre qual(is) memória(s) será(ão) preservada(s). No encontro dessa bifurcação entre produção e difusão, o que está em questão é saber sobre quais sujeitos estamos falando, e a qual(is) nos dirigiremos como nosso interlocutor. E ao pensarmos o interlocutor no plural e como um sujeito crítico e ator social inegavelmente não podemos furtar-nos a contemplar e dialogar com as referências e os repertórios social, semântico e cultural do mesmo.

De outro modo, ao empreender ações voltadas ao público que não contemplem tais perspectivas pode-se incorrer no equívoco ou em uma postura política que convirja não somente para o limar e o ignorar das referências do mesmo, mas também, por consequência, a sua própria existência e, de tal modo, acarrete o sentimento de não pertencimento relativo ao não abarcar dos referenciais socioculturais. Quando não for o público contemplado, deve-se aludir a ele de forma respeitosa e despojada de um olhar hegemônico, eurocêntrico e/ou elitista.

Na confluência de todas essas formas de acessibilizar o bem cultural é que reside e se materializa o acesso cultural. É nessa dimensão alargada e multifacetada que se gesta a possibilidade de um deslocamento em outra esfera, para além da distância longitudinal entre dois pontos – origem e destino. Nota-se, mediante o exposto, que a identidade/identificação cultural, nesse contexto, constitui uma fronteira intangível, na qual a impossibilidade de acesso se dá não apenas pelo déficit de condições que viabilizem o deslocamento físico/geográfico no espaço, pois a questão é que esse distanciamento se dá em outra conotação, tratando-se também de um distanciamento identitário, constituindo-se numa fronteira intangível entre público e museu/obra enquanto cenário que abarca manifestações e bens culturais cuja gestão se alicerça na distinção hierárquica entre determinados segmentos sociais e culturais.

Logo, ao pretender estabelecer um elo entre o contexto social, a questão do tempo livre e as práticas de lazer, principalmente no âmbito cultural, evidenciando como o acesso nem sempre está condicionado apenas às condições materiais, mas também às identitárias, faz-se extremamente pertinente debruçarmo-nos sobre a concepção de identidade, para nos aproximarmos da compreensão das premissas apresentadas. E, reconhecendo que o acesso passa pela transposição de barreiras materiais e simbólicas, traçar estratégias para rompê-las e favorecer o acesso dos distintos públicos significa a assunção de um compromisso do qual não nos podemos abster.

2. MUSEU: A DIMENSÃO SIMBÓLICA MANIFESTA NO *LOCUS*

Refletir sobre nossa sociedade requer, numa postura corajosa, encará-la levando em consideração sua heterogeneidade, articulada em uma trama de relações e interesses diversos que delineia a complexidade de seu cenário. Refletir sobre a conjuntura atual demanda que nos remetamos às transformações processadas nos mais diversos ramos da atividade humana, nas quais alguns eventos pontuais foram fundamentais para a mudança social no cenário do qual o museu também faz parte.

Dentre os fatos históricos cuja reverberação desencadeou novos rumos e mudanças significativas sobre a compreensão do mundo, destaca-se o advento da Segunda Guerra Mundial, cujos efeitos delinearão uma nova conjuntura geopolítica e estenderam-se também à esfera museal, desdobrando-se em intensos debates sobre seu fazer e a concepção da mesma.

Convergindo, concomitantemente, as intensas transformações e a redefinição do papel dos museus, a substituição do então tradicional colecionismo pela nova noção de acervo e a afirmação da museologia como disciplina reabriram o debate sobre o papel social do museu enquanto instituição. Nesse momento se deu a criação do ICOM⁶ associado à UNESCO⁷.

É desse contexto que emerge a crise institucional do Museu, haja vista que a nova conjuntura mundial atribuiu ao mesmo a responsabilidade de repensar-se. Nessa perspectiva, conforme Scheiner⁸, a crise identitária do museu é fruto do processo de redefinição da relação homem x museu, redefinição essa que pressupõe a existência de um “novo homem” e de um “novo museu”, bem como a reformulação conceitual desta instituição. Conforme Varine-Bohan (2008), a coleção/acervo deixa de ser sua finalidade e passa a ser o meio para a realização de seu papel, ou seja, o diálogo com sociedade, por meio das memórias

⁶ O Conselho Internacional de Museus (ICOM) é uma organização internacional voltada a representar os museus e profissionais de museus. Criada em 1946, tem como missão preservar, conservar e partilhar patrimônio cultural.

⁷ A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) foi fundada em 16 de Novembro de 1945, no pós-guerra, com o objetivo de contribuir para a paz e segurança no mundo por intermédio da educação, da ciência, da cultura e das comunicações.

⁸ Essa discussão pode ser melhor compreendida sob a luz da obra CÂNDIDO, M.M.D. “As Ondas do Pensamento Museológico: balanço sobre a produção brasileira”. In: BRUNO, M.C.O. e NEVES, K.R.F. (Coord.). *Museus como Agentes de Mudança Social e Desenvolvimento: propostas e reflexões museológicas*. São Cristóvão: Museu de Arqueologia de Xingó, 2008:53-72.

musealizadas, evidenciando a mudança do foco de ação museológica. A promoção desse deslocamento do eixo central da atuação do museu, fundamentado a partir de então no público, acarretou um processo de (re)democratização da instituição museal e trouxe novas responsabilidades e desafios, a configuração de novas demandas e um novo modo de se colocar frente a isso.

Logo, ao nos debruçarmos sobre o cenário socioeconômico e cultural contemporâneo, relacionando-o à provocação pertinente de Meneses⁹ acerca da inquietante questão que cogita a existência ou não de um futuro para o museu, tem-se que a mesma instituição que tem entre suas premissas a salvaguarda do patrimônio e de índices da cultura material das sociedades vê-se colocada em risco, dados os desafios conjunturais. Ou seja, um novo processo de crise se apresenta a essa mesma instituição frente à conjuntura e problemáticas atuais. É, portanto, fundamental refletirmos sobre os pilares conceituais que alicerçam o museu na contemporaneidade, enquanto conceito e prática institucional, o que justifica a reflexão acerca das diretrizes que compreendem o fazer museal.

Acrescenta-se a definição de Guarnieri (1989) à perspectiva por ela mesma ressaltada do caráter processual de tais pilares conceituais, cujo desenvolvimento passou, ao longo dos séculos, por reformulações, até que se desdobrasse na concepção atual. De tal modo, conforme Meneses (2012), não devemos pressupor um modelo único de museu, bem como é fundamental historicizá-lo, haja vista que, nas palavras do mesmo, não se compreende um museu pelo próprio museu.

Nessa perspectiva, Varine-Bohan (2008) ressalta a edificação do museu como um espaço de reivindicação e representação sociocultural, desencadeando um movimento teórico e prático que culminou no surgimento de museus com novas temáticas.

Admite-se, aqui, que o museu constitui um espaço de representação social; contudo, questiona-se os alicerces que estruturam essa representatividade, entendendo que o que muda (ou não) no tempo e espaço são os atores sociais, os grupos e os interesses dos quais essa representação é o suporte.

Por conseguinte, não se pode ocultar a dimensão do museu como um espaço de comunicação e, nessa perspectiva, ele constitui-se, por excelência, em uma instituição discursiva e argumentativa, o que demanda que reflitamos criticamente sobre como se constituem tais discursos, quem são os atores sociais que os proferem e a quem esses

⁹ Aula inaugural do curso de mestrado interunidades em Museologia e Gestão Patrimonial da Universidade de São Paulo, “Os museus têm futuro?”, ministrada pelo professor Ulpiano B. de Meneses no Conselho Universitário em 7 agosto de 2012.

discursos se reportam. Principalmente se temos como ponto pacífico que tais discursos disseminam ideologias e conceitos.

Por sua vez, todo discurso veicula textos que, independentemente da linguagem, afirmam-se por intermédio da cultura, que viabiliza a negociação do significado, seja de modo a corroborar ou a negar o discurso veiculado. Isso significa dizer que o significado/sentido é socialmente construído. Nesse sentido, há que se pensar o museu como discurso construído por uma gramática polissemiótica, compreendida pela comunicação museológica, pela arquitetura, pelas identidades/identificações e pelos fatores socioculturais. Isso torna necessário refletir sobre essas suas várias correntes formadoras, problematizando de quais maneiras elas se articulam como um texto que pode, ou não, favorecer o acesso do público.

Sendo assim, partimos da discussão sobre o processo de democratização cultural como questão balizadora do estudo aqui empreendido, refletindo sobre o museu como um lugar dotado de dimensões materiais, semânticas e ideológicas. Prima-se aqui, portanto, pelo desvendamento das dimensões simbólicas de sua edificação, aprofundando o debate sobre os referenciais e valores que permeiam a sua constituição para, a partir disso, verificar seus desdobramentos não só na constituição do Museu como instituição, mas, principalmente, sobre as formas como as relações nesse *locus* se processam. Ao travar a discussão sem encerrá-la, Guarnieri (1989, p.185) interroga: “E como pode a Museologia não somente acompanhar, mas auxiliar, a História, enquanto resultado da ação humana, nesta nossa América, na qual a aspiração máxima é a afirmação da identidade, em um diálogo igual e fraterno?”.

Com isso a autora procura atentar-nos para o fato de que os museus não devem ser vistos, no transcorrer do processo histórico, apenas como um espaço de registro das relações humanas e desse processo, mas, sim, como mediador e ator social, que age diretamente na sociedade que nos circunscreve, que se paute por debates horizontalizados com seus públicos para, assim, propor diálogos e criar espaços mais alargados que possibilitem a emergência e afirmação de identidades, viabilizando que as discussões partam de novos vetores sociais e culturais.

Para tanto, é preciso primeiramente debruçarmo-nos sobre o museu visando a compreensão de como se organiza e opera, para que sejam desvendadas as maneiras de fazê-lo dialogar com seus interlocutores, criar vínculos e favorecer o pertencimento com relação a ele, de modo que se converta em um lugar em que se possa ser (em sua diversidade) e estar (geográfica, cultural e semanticamente) presente e representado.

2.1. Lugar: um conceito para museus

Pensar outras formas possíveis de relação está intimamente relacionado à construção do museu como um lugar para ser vivido e experienciado. Contudo, as discussões sobre o conceito de espaço e o papel que ele desempenha em relação à sociedade e de suas relações, segundo Santos (1997), pouco têm sido abordadas, cabendo acrescentar que tal constatação pode se estender às discussões teóricas subjacentes como ao conceito de lugar, que também têm sido negligenciadas no processo de entendimento da sociedade, não apenas em âmbito geográfico, mas também museológico.

Consideramos que a interdisciplinaridade e transdisciplinaridade como métodos gestam a ampliação dos pontos de vista e dos conhecimentos produzidos, já que ao tomar a intersecção de distintas disciplinas multiplicam-se as possibilidades e caminhos de entendimento sobre a sociedade, suas produções e relações.

A legitimidade da interdisciplinaridade na museologia, como em outras áreas do conhecimento, afirma-se, assim, como método de pesquisa e de ação museológica, conforme Guarnieri (2010a). Isso faz com que seja benéfico e necessário dialogar, neste trabalho, com outros aportes teóricos, como a geografia, a antropologia e a sociologia.

Logo, retomando as considerações tecidas acima quanto ao “espaço” e ao “lugar”, pensar o museu implica refletir sobre sua constituição em diálogo com essas duas categorias, trazendo à tona os sujeitos e as relações como variáveis importantes. Uma vez que são os sujeitos históricos que constituem a sociedade e que atuam como protagonistas na produção dos espaços/lugares, de modo geral, e do museu, especificamente, isso significa que ambos os aspectos devem ser ponderados e refletidos criticamente enquanto construções sociais e que, portanto, não podem ser discutidos alheados a elas. Contudo, obviamente, essa constatação não basta, é preciso evidenciar quais são os atores sociais envolvidos nesse processo, bem como os fatores para a construção desse espaço e sua conversão em um lugar, nas perspectivas aqui propostas.

Desse modo, pensar o espaço como uma construção social demanda situá-lo não apenas geograficamente, mas também historicizá-lo, dialogando com as nuances da micro e da macro-história para além de suas versões oficiais. Isso, justamente por compreendermos que são as dinâmicas sociais que não apenas dão forma, mas, também, constituem simbolicamente os espaços e as relações, assim como os laços de pertencimento que os convertem em lugar, por excelência, e *locus* de memórias.

Embora a memória seja basicamente um processo interno, a sua projeção não se realiza em um vazio: a memória precisa de espaço para ser ativada e estimulada. Nesse sentido, lugares concretos, onde se realizam eventos, acontecimentos históricos ou práticas cotidianas, e representações visuais (mapas e fotos) e não visuais (literatura, música) podem servir como possíveis referenciais espaciais para a memória. [...] Para essa finalidade, torna-se necessário discutir a relação entre memória e espaço, para mostrar a memória do espaço. (SEEMANN, 2002-2003, p. 44)

Por esse viés, conforme Moraes (2002), há que se pensar a geografia como disciplina que versa sobre a construção material e simbólica do espaço, constituindo um amplo e eficaz veículo ideológico, visto essa que também se pode estender aos museus. Evidenciando, em uma perspectiva dialética que é fundamental compreender a produção do espaço em seu viés político.

Por pensamento geográfico entende-se um conjunto de discursos a respeito do espaço, que substantiva as concepções que uma dada sociedade, num momento determinado, possui acerca do seu meio (desde o local ao planetário) e das relações com ele estabelecidas. [...] Este processo não é isento de tensões, antagonismos, e muito menos autônomo em relação ao movimento político da sociedade. Ao contrário, tais valores são componentes fundamentais desse movimento, na medida em que o espaço (sua gestão, sua representação, os projetos e imagens a seu respeito) representa um dos condutos mais eficazes do poder [...]. (MORAES, 2002, p. 32-33)

Faz-se necessário, por esse viés, enfocar o sujeito histórico, com seus valores e interesses, enquanto produtor do espaço e ator social das relações e processos históricos e sociais que sobre esse mesmo espaço são produzidas.

“Espaço” é um termo abstrato para um conjunto complexo de ideias. Pessoas de diferentes culturas diferem na forma de dividir seu mundo, de atribuir valores às suas partes e de medi-las. As maneiras de dividir o espaço variam enormemente [...], assim como as técnicas de avaliação de tamanho e distância. (TUAN, 1983, p. 39)

No entrecruzar das percepções de Moraes (2002) e Tuan (1983), observa-se o emergir de uma premissa importante do Espaço, referente à sua dimensão discursiva e ideológica, que encontra no substrato da cultura os subsídios que vão possibilitar refletir sobre

os valores que permearam a concepção de espaço para os distintos indivíduos. Sujeitos cujas visões, valores e interesses, gestam-se no seio de um grupo em resposta ao contexto e às conjunturas políticas e históricas, já que, entre “[...] homem e objeto, (...), a relação profunda depende não somente da comunicação das evidências do objeto, mas também do recinto do museu como *agente da troca* museológica” (GUARNIERI, 2010a, p. 124).

A partir dessa perspectiva, evidencia-se a necessidade de novas formas de mensurar os espaços e, principalmente, de medir as distâncias, que ganham contornos maiores que a perspectiva geográfica e física, determinadas em metros ou quilômetros. Pensar o espaço nessa conotação demanda a revisão de paradigmas e também dos “metros” com os quais demarcamos os espaços/lugares.

Há, por tanto, que se criar uma unidade de medida cujos cálculos sejam baseados nas variáveis “espaço”, “tempo” e “pertencimento”, mas compreendidas de forma alargada, cujas definições sejam dadas pela forma como cada um vivencia essas duas dimensões. Por esse viés, conforme Tuan (1983), a conversão do espaço em lugar passa pela aquisição de significado, entendendo que o sentido é construído nas experiências e valores dos atores sociais inseridos em seus grupos socioculturais. Logo, um *locus* por excelência deve dialogar com essa diversidade de referenciais.

2.1.1. Lugar: a gênese de um conceito

A compreensão do processo de conversão dos espaços em lugares advém da geografia humanista, a qual tem por foco as relações subjetivas que o homem trava com o ambiente, o qual é apropriado e vivenciado em suas atividades cotidianas, seja de trabalho ou lazer. Esse conceito encontra o seu duplo na abordagem fenomenológica, da qual Tuan (1971) é um expoente, e na qual o conceito de mundo é circunscrito ao conjunto de vivências individuais e subjetivas do indivíduo. Estendendo o debate à geografia crítica, essa se pauta em conceitos como “espaço geográfico” e “território”, muito embora alguns geógrafos críticos, como Milton Santos (1997a) e (1993) elaborem o conceito de lugar como um espaço produzido por duas premissas; uma delas são as vivências cotidianas dos indivíduos, e outra, o conjunto formado pelos processos econômico, político e social, que compreendem o processo de globalização. Por esse viés, a diferença entre a geografia humanista e a crítica consiste no fato de que a primeira pauta-se pelas experiências subjetivas e cotidianas, enquanto que a segunda vislumbra tais experiências pelo viés das influências dos processos relacionados à globalização, no que concernem as vivências dos indivíduos e a forma como

esses vivenciam os lugares.

A geografia humana, por sua vez, originou-se no fim do século XIX e foi concebida por Friedrich Ratzel, o qual encontrou esteio para as suas reflexões entre os geógrafos adeptos da escola francesa, dentre eles, Vidal de la Blache, os quais partiam da concepção tayloriana de cultura, também influenciada pelo darwinismo, mas abordando-a de maneira diferenciada, enfocando a cultura como construção sobre a qual também o ambiente poderia incidir, determinando-a ou influenciando-a.

Apesar de a abordagem cultural ter um papel importante na geografia da primeira metade do século XX, ela permanecia em grande parte circunscrita aos meios utilizados para modificar o ambiente, compondo técnicas de agricultura e domesticação de animais. Essa perspectiva esteve intimamente relacionada às correntes de pensamento da época, e o positivismo foi a corrente filosófica que norteou muitas de suas concepções, cujas epistemologias não eram compostas pela subjetividade humana.

Embora já se esboçasse na época certo interesse pela simbologia da paisagem, ainda imperava a concepção funcionalista, não havendo espaço para debates maiores do que os que se centravam na dimensão material da atividade humana, bem como as suas marcas na paisagem.

Cabe destacar que, no transcorrer desse debate epistemológico, a década de 1970 constitui um marco político e cultural que viabilizou a revisão de paradigmas. Nesse contexto, o positivismo já dava mostras de esmaecimento, o que abriu margem para uma nova perspectiva, por meio da qual a subjetividade dos indivíduos se constituía como uma baliza para esse campo de estudo.

Paralelamente, nas ciências sociais, também o estruturalismo, cujo ápice se deu entre as décadas de 1950 e 1960, dava mostras de desgaste à medida que seus limites vinham à tona, na época, fazendo emergir outras metodologias para a compreensão da sociedade, imersas em outras complexidades e contemplando o indivíduo em suas discussões, compreendendo-o como parte de um processo historicamente construído.

Cabe ressaltar que, dada a abrangência da escola francesa estruturalista, dissidentes formaram outra corrente de pensamento, compreendida pelo estruturacionismo, mesclando concepções do estruturalismo com a iniciativa individual, o qual teve com expoente Pierre Bourdier (1980) e Antony Guidens (1984), sendo que esse último influenciou enormemente o pensamento geográfico da década de 1980, dado ao caráter que o lugar, enquanto possibilidade de sintetizar experiências sociais, adquire em sua obra.

Faz-se interessante notar que o período em questão, a década de 70, é dotado de grande efervescência política, e que, em seu cenário geopolítico, transformações socioculturais impactaram diversas correntes de pensamento, cabendo destacar aqui, a geografia e o debate em torno das questões da geografia cultural e humanista, assim como, da museologia, resultando da Nova Museologia. E, dentro da especificidade do debate que os circunscreve, o ser humano, na perspectiva de sujeito dos seus processos, é agregado às discussões como centralidade.

A centralidade das transformações socioeconômicas e geopolíticas vivenciadas nessa década é enorme, e impactou diversos campos do saber humano, sem restringir os seus reflexos, reverberações e mudanças apenas à geografia e à museologia. Também a antropologia e a etnologia foram alvo de reformulações epistemológicas no que concerne à sua estruturação enquanto teoria.

Dentre as transformações, a do conceito de cultura foi fundamental, na medida em que foi justamente a sua reformulação que conferiu alicerce e subsídio à maturação dos debates empreendidos nas várias áreas do conhecimento, sem excetuar a geografia, a antropologia, a etnologia, a museologia e as demais ciências sociais.

Ao entender a intrínseca relação existente entre geografia e cultura, e ciente dos vários fatores que permearam a sua reformulação e mudança conceitual, Claval (2011) esmiúça as várias nuances e intersecções referentes ao desenvolvimento e inter-relação desses dois campos que dialogam entre si, detendo-se também no desdobramento dessa inter-relação no âmbito da Nova Geografia.

A denominação "Nova Geografia", também intitulada "Geografia Pragmática" ou "Geografia Quantitativa", inicialmente proposta por Manley (1966), surge em oposição à Geografia Regionalista, e foi gestada no bojo de um conjunto de ideias e abordagens que começaram a se desenvolver e difundir durante a década de 1950 e promoveu profundas modificações na abordagem metodológica da Geografia. Dentre as ideias que a gestaram estão o método positivista e o neopositivismo lógico. Essa corrente geográfica surgiu por uma necessidade de exatidão, através de conceitos teóricos e calcada na explicação matemático-estatística e no empirismo. Seu predomínio se deu na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, com maior ênfase no período compreendido pela década de 1960 a meados de 1970. Contudo, na década de 1960 a Geografia Pragmática começou a sofrer duras críticas, principalmente quanto ao fato de não considerar as peculiaridades dos fenômenos, e por valer-se dos dados considerando-os como a totalidade vista de forma homogênea, desconsiderando as

especificidades que o rigor matemático não apreende nem comporta.

Dados o limite e as críticas desferidas à Nova Geografia, ou Geografia Pragmática, surge na década de 1970 a Geografia Crítica, alicerçada no materialismo histórico dialético, com o fito de romper com a Geografia Pragmática e Contemporânea. Esse novo paradigma emerge com o fito de endossar um processo de transformação social, voltado a repensar a questão da organização espacial proposta pela Nova Geografia, e a debruçar-se sobre as relações dialéticas estabelecidas entre as formas espaciais e os processos históricos que incidem sobre os grupos sociais.

Ressaltados os limites e críticas à Nova Geografia, cabe destacar que foram as suas dimensões sociais e políticas que motivaram Claval (2011) a reconhecer a necessidade de uma abordagem cultural na geografia.

No mais, de acordo com Claval (2011), interessa-nos saber que as críticas desferidas à Nova Geografia, preconizadas por teóricos ingleses e adeptos da fenomenologia, salientavam a necessidade de um estudo mais profundo das intersecções entre cultura e geografia, referendando a necessidade de tomar como pauta o ser humano em sua dimensão de sujeito nesse processo. O que nos traz de volta ao ponto inicial desse debate e à necessidade de empreender esse percurso, com o fito de termos claro o ponto que se intersecciona com objetivo aqui proposto, que diz respeito ao entendimento das acepções do conceito de lugar, sob a égide da museologia.

2.1.2. Acepções do conceito de lugar

O lugar como categoria de análise tem emergido como um importante instrumento de leitura das tensões sociais e ofertado outras chaves de leitura para decodificar o cenário à nossa volta.

É nesse trânsito de leituras e também das diversas formas de perceber o Lugar como categoria e chave de leitura do mundo que, na década de 1970, o existencialismo, unido à fenomenologia, passaram a constituir o aporte para ler e interpretar o Espaço com base no modo como ele é experienciado pelos sujeitos históricos. A partir das definições da Geografia Radical, sedimentada sobre o marxismo, a definição de Lugar calcada na perspectiva do regional sobre o global passa a ser vislumbrada como uma construção social em resposta à relação travada entre espaço, tempo e natureza, um local com função determinada, a partir do qual se estabelece a visão do mundo.

A partir do entrecruzar dessas duas formas antagônicas de entendimento do lugar,

contemporaneamente se tenta traçar nexos sobre o entendimento de Lugar dialogando com as tensões do mundo moderno.

Se, num primeiro momento, o Lugar fundamentou a gênese da geografia (ainda restrita a uma perspectiva positivista), as mudanças que perpassaram a transformação dessa disciplina, por sua vez, também permearam a própria definição da categoria “lugar”, atribuindo a esse conceito novos contornos e nuances, de modo que gradativamente se converteu em um conceito polissêmico. Dentre suas diferentes definições, a empreendida pelos geógrafos humanistas e os fenomenólogos é a que mais se aproxima da acepção pretendida com o diálogo interdisciplinar entre geografia e museologia aqui empreendido.

A pluralidade de acepções do conceito de lugar subjaz a inúmeras transformações e percepções. Indícios dessa mudança supracitada sobre o entendimento de Lugar na contemporaneidade podem ser observados nas teorizações de Sauer (1998), ao compreender a geografia vinculada ao estudo da “paisagem cultural”, paisagem esta vislumbrada como a síntese da ação/atuação cultural sobre o meio – agregando, portanto, a subjetividade ao conceito de lugar.

Contudo, percebe-se que essa nova concepção de lugar tem íntima relação com o conceito de paisagem cultural que se afirmou na Escola de Berkeley no início do século XX, nos EUA. Nesse cenário, Sauer (1998) emerge como um dos principais expoentes do conceito de paisagem cultural na geografia, já preconizado por ele em 1925 em *A Morfologia da Paisagem (The Morphology of Landscape)*. Influenciado pela tradição alemã, Sauer (*ibid.*) versa sobre os conceitos de “paisagem cultural” e de “paisagem natural” para, assim, poder maturar e elaborar o seu conceito de paisagem cultural, caracterizado pelo conjugar das variáveis física e cultural. De tal modo, a paisagem cultural se dá na intersecção entre as características físicas do meio e suas formas de uso por um determinado grupo cultural, compreendida como resposta a um processo cultural¹⁰.

Logo, a paisagem cultural, enquanto ferramenta analítica, consiste em um espaço cuja morfologia é resultado não apenas da ação dos fatores naturais, mas também das escolhas e da atuação humana. Para sintetizar esse duplo vetor de constituição da paisagem, discussão fortemente amadurecida no contexto alemão, criou-se o termo *Landschaft*, para sintetizar a dualidade da paisagem cultural.

[...] A paisagem cultural, como um registro da atividade humana sobre a Terra, propicia um guia inestimável para os valores das pessoas que a

¹⁰ Vide Sauer, 1998.

elaboraram. Esse registro é mais valioso do que questionários ou respostas subjetivas fornecidas, porque ele é um registro de ação, não simplesmente de intenção. Ele espelha as prioridades políticas, econômicas e sociais das sociedades que o criaram, indo além da retórica política e constitucional. (GUELKE, 1982, p. 222)

É justamente na afluência da teorização sobre o conceito de lugar e da especificidade da definição proposta por Sauer (1998) que reside o interesse da presente abordagem e do diálogo interdisciplinar entre a geografia e a museologia. Ou seja, compreender de que maneira o museu, como um espaço/meio, é moldado pela ação dos grupos culturais que nele atuam – seja como gestores ou como público –, com o fito de desvendar como as dinâmicas culturais (inscritas na forma como essas relações se processam) e, principalmente, como a edificação do museu como um lugar geográfico, material, simbólico e cultural impactam e influenciam as relações com os distintos públicos.

Justificam-se, por esse viés, essa empreitada e o versar pelo campo da geografia como disciplina e área do conhecimento para tecer nexos e diálogos com a museologia, buscando interfaces e interseções que subsidiem uma compreensão melhor do museu dentro da perspectiva de um lugar geográfico e fundamentalmente simbólico.

Como vimos, esse processo comporta vários níveis: a consciência, a internalização, a concentração, a alimentação do repertório da memória, ponto de partida, de senso crítico que elabora as comparações. Ao mesmo tempo, o homem em relação com o objeto (parte de uma realidade da qual ele também participa e sobre a qual é capaz de interferir) passa de um comportamento passivo, de simples função, a um comportamento potencialmente ativo e criativo. Ele deve, então, não somente formular julgamento, mas transformações. Ele é capaz de compreender e aceitar a novidade, as transformações de uma sociedade em contínua evolução e todo o processo científico, histórico e social. (GUARNIERI, 2010, p.124)

Essa relação profunda e intrínseca entre o sujeito histórico, os objetos enquanto índice de sua cultura e identidade, e o cenário/*locus*, manifestado no museu como um espaço que favoreça a identificação por meio da difusão dos distintos referências socioculturais, evidenciam o museu como um lugar cuja edificação é não só material, mas também, efetivamente, semântica. Avançando na compreensão de como a discussão de lugar se desenvolve, no que tange à proposição de Sauer e à validade e importância de seu trabalho,

sublinha-se que um dos limites apontados às suas concepções reside justamente no fato de sua definição encontrar restrições no aprofundamento do simbolismo da paisagem, pautando-se majoritariamente pelas características materiais para a análise da mesma. Limites esses que, em 1970, viriam a ser apontados e aprofundados pela Geografia Humanista e pela Nova Geografia Cultural, a qual considerou a importância dos sentidos e do corpo na interpretação da paisagem.

Novas perspectivas apareceram no domínio dos estudos sobre paisagem no final dos anos setenta. A paisagem cessou de ser concebida como um dado objetivo. O enfoque foi, a partir de então, colocado na dialética entre a dimensão objetiva e a dimensão subjetiva do olhar e sobre a relação entre a paisagem como marca da cultura e a paisagem como matriz da cultura. (CLAVAL, 2007, p. 160)

Por esse viés, são trazidas à tona características fundamentais para o entendimento da relação do homem com o espaço, patenteando o quanto a cultura imprime marcas na paisagem e no meio - seja ele natural e/ou construído - que evidenciam símbolos constitutivos da identidade cultural do grupo que interage sobre ele.

Logo, partindo da paisagem cultural para pensar o espaço como consequência da transformação cultural, passa-se a evidenciar a dimensão do lugar enquanto construção geográfica, mas também social e cultural, e possibilita-se trazer um paralelo para a discussão museológica, na expectativa de entender que o museu é um espaço construído geograficamente, mas que se transforma em resposta à interação com o público, bem como em resposta à forma como o grupo cultural o gerencia e às premissas que orientam a construção simbólica e institucional do espaço museal.

Decifrar como o espaço/lugar se edifica geograficamente, materialmente e, principalmente, semanticamente implica saber ler o texto que subjaz às camadas sedimentadas sobre a constituição do lugar, seja ele museológico ou não. Ou seja, em acordo com Cosgrove e Jackson (2007, p.137) há que se compreender a paisagem como um texto que deve “[...] ser lido e interpretado como um documento social”.

É na convergência com a ideia de construção de uma paisagem cultural (e suas nuances) que se afunila no conceito de lugar como categoria geográfica e tencionando tais questões em seu contraponto na museologia.

Lukermann é um dos primeiros a dialogar com a obra de Sauer no debate sobre o Lugar ser permeado pelas vertentes natural e cultural, discutindo as propriedades locacionais

do lugar e trazendo a perspectiva da geografia como ciência dos lugares.

O ponto culminante do estudo geográfico é a descrição da Terra em ordem geográfica. A chave para tal ordem está no conceito locacional de lugar. Enfatizar o relativo, o cultural, a experiência histórica da humanidade, em relação aos atributos físicos da área, é fazer o estudo completo da geografia - o estudo dos lugares. (LUKERMANN, 1964, p.172).

Desta forma, o estudo dos lugares passaria a compreender uma equação que conjuga a variável do *locus* mais a relação com seu entorno. A síntese dessa equação teria como produto o Lugar compreendido para além das características morfológicas, agregando as crenças, valores e significados subjetivos que também compõem a morfologia e a semântica desse *locus*.

Cabe destacar que Lukermann, em sua definição de lugar, traz uma variável fundamental, que se refere à experiência: “[...] O conhecimento do lugar é um simples fato da experiência.” (LUKERMANN, 1964, p. 167-168). Vide as considerações do presente autor, preconizam-se questões que viriam mais tarde a ser problematizadas e discutidas por Tuan (1971 e 1974) e ao longo da década de 1980. A inclusão da experiência como variável, segundo Horzel (1999), leva a aproximações entre o que os fenomenólogos chamam de mundo e o que os geógrafos humanistas concebem como lugar. Na intersecção entre esses dois olhares, exprime-se o lugar pelo viés da fenomenologia:

[...] a percepção é sempre percepção da coisa total, compreendida num campo mais amplo, o qual, por sua vez, é abrangido em um horizonte de significados mais distantes. O conjunto desse complicado sistema de sempre mutáveis significados, 'próximos' e 'longínquos', ligados aos sempre mutáveis momentos de atualidade e potencialidade da percepção, eis o que se chama 'mundo' na fenomenologia. (LUIJPEN, 1973, p.106).

Em outras palavras, o entendimento do conceito se concretiza ao estar ciente de que os limites e potencialidades de um fato só são compreendidos ao observá-lo no seio das suas relações, conforme Horzel (2003). Fato que, no diálogo com museologia, pode ser interpretado como o reforço da ideia de que o museu, enquanto um agente político, cultural e social, tem um papel a cumprir, compreendido pela necessária devolutiva à sociedade. Almeja-se, portanto, que essa devolutiva seja construída pela via do diálogo e na perspectiva

de compreender as formas como o público apreende e dialoga com tal espaço/lugar, compreendido como museu. Compreensão essa que, por esse viés, só pode ser apreendida pelo observar atento de como as relações se verificam nesse lugar intitulado museu, justificando, assim, a validade e a importância dos estudos de recepção.

É no bojo dessa discussão que o lugar, enquanto conceito, se afirma como central, pois é através dele que se experiencia e vivencia-se o espaço. Ao mesmo tempo que o estreitar do diálogo entre geografia e fenomenologia é verificado a partir da obra de Relph (1980) *Place and placelessness*, na qual se afirma a dimensão do lugar apreendido por meio da experiência, as proposições de Tuan (1983), que seguem nessa mesma direção, afirmam que o lugar e os objetos possuem valores cuja apreensão demanda a experiência e proximidade simbólica e afetiva. Por esse viés, o lugar distingue-se do espaço, pois sua construção demanda conhecimento sobre esse, assim como gera atribuição de valor. Ou seja, o lugar é edificado através das relações processadas no mesmo e da resposta a elas, alicerçando-se sobre significados advindos dessa interação.

Partir da fenomenologia para desvendar as nuances que perpassam o entendimento do Lugar significa ter a experiência como vetor principal no desvendamento do *locus*. Logo, se faz necessário que nos debruçemos sobre as concepções de Tuan (1983) para desvendar cada uma das camadas que subjazem ao entendimento e à relação como lugar.

Primeiramente, há que se pontuar o quanto o Lugar está inserido em uma dimensão de experiência comum, de familiaridade, de compartilhamento, o que pressupõe identificação. Por esse viés, concebe-se que os lugares são espaços aos quais atribuímos valor e, para além disso, é onde se travam relações nas quais se aprofundam os laços de identidade. Adentra-se, assim, o terreno do simbólico, pois, segundo Hall (1997), a representação e o sentimento de pertencimento são mediados pelo simbolismo, ao classificar nossa relação com o mundo e seu interior/exterior.

Logo, devemos centrar nossa atenção na maneira como a sociedade de modo geral compreende o mundo à sua volta e, mais especificamente, de que maneira o público concebe o museu como lugar a ser experienciado.

Desse modo, faz-se assaz importante divisarmos o museu como um lugar a ser apropriado, e que nessa perspectiva é (ou pode vir a ser) experienciado em face do modo como se atribui valor e significado a ele e às relações professadas nele, tendo em mente que a cultura emerge como uma variável importante na compreensão desse processo. O trânsito entre o entendimento do espaço e a sua conversão em lugar se reflete em uma equação que

articula duas variáveis: experiência e identidade/identificação. Deve-se enfatizar, no entanto, que a experiência, assim como a identidade, é diversa. E, desse modo, existem diferentes formas e intensidades de se relacionar com o espaço e convertê-lo em um lugar dotado de significado. Como aponta Tuan (1983, p. 6): “[...] o que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor [...]”. Cabe, então, compreender a forma como esses espaços são experienciados, principalmente os museus e, nesse caso específico, enfatiza-se o quanto ainda são escassos estudos nessa direção e o quanto potencializar essa vertente possibilita maior compreensão de como se dão a comunicação e a relação entre a instituição museológica e os diferentes públicos. Isso, além de ofertar maiores subsídios para que o museu adeque esse canal de comunicação com o fito de que a visitação converta-se em experiências e sentimentos de pertencimento e identificação.

Enquanto um dos vértices da identidade, a identificação compõe-se de camadas de significados, cujos sentidos são gestados no seio do grupo e da cultura da qual o sujeito histórico faz parte, ou com aqueles com os quais dialoga e estabelece vínculos.

Por esse viés, a identidade, enquanto processo, se constitui por uma sucessão de valores e referenciais, ora articulados pela complementaridade e, ora, pela oposição, o que demonstra o quão complexa é a formação do ser humano, que não está isenta de conflitos, e salienta o quanto a construção da identidade, na perspectiva de um processo, está intimamente vinculada (mas não de modo determinante) às trajetórias sociais e históricas.

Ante as várias interfaces que constituem tais vivências, faz-se necessário nos aprofundarmos de modo mais detido sobre o que aqui estamos intitulado “experiência” e sobre como ela se constitui. Sobre isso, Tuan (1983, p. 9) já declarou: “experiência é um termo que abrange as diferentes maneiras através das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade.” Aprofundando essa definição, podemos entender que, dentre as diferentes maneiras pelas quais alguém conhece algo, a instância maior desse aprendizado dos atores sociais é o seu repertório de vivências, que confere um arcabouço através do qual esse sujeito lê o mundo. Divagando um pouco mais, pode-se dizer que “o real” e sua construção são mediados pelos referenciais e valores socioculturais desse sujeito, e é a partir disso que ele tangencia e edifica seu mundo cotidianamente, processo sempre passível de mudança a cada vez que algo o transforme ou mude o curso de sua percepção.

Partindo da asserção de Tuan (1983) segundo a qual a percepção é um vetor da experiência, pode-se lançar mão da definição proposta por Bondía (2002):

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. (BONDÍA, 2002, p. 21)

A fala de Bondía traz à luz um ponto fundamental da experiência, que consiste em ser tocado, atingido, perpassado por algo, ou seja, ser sujeito e objeto de mudança, de transformação, de ressonância, espaço para trânsito de ideias, de sentimentos e percepções. É tornar-se outro, sem deixar de ser você mesmo. O que requer permitir-se e, mais do que isso, fazer parte, estar inteiro, integrado. Ou seja, duas das dimensões da experiência, para que ela exista, podem ser lidas como “permitir-se” e “pertencer”, podendo uma ser consequência da outra. Em uma perspectiva dialética, permitir-se e pertencer não dependem única e exclusivamente do sujeito, mas, principalmente, daquele que interage com ele, seja um outro sujeito ou uma instituição.

Tuan (1983) considera que a experiência encontra-se alicerçada sobre duas bases, o pensamento e o sentimento, como maneiras de travar conhecimento.

Aprofundando essa definição, em um ato de “decupagem” evidencia-se que o pensamento compõe uma dimensão da experiência; corroborando, Bondía (2002, p. 21) pontua: “[...] pensar não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece [...]”. Ainda sobre a dimensão do sentimento, Tuan (1983) acrescenta que ele consiste em uma resposta a algo que se passa a nós e nos afeta, aproximando-o da dimensão de experiência apresentada por Bondía (2002), e aprofunda a discussão pontuando que o sentimento como vetor da experiência dialoga com a memória.

Na intersecção das variáveis e nuances que perpassam o edificar da experiência, a memória emerge como uma questão fundamental, retomando a dimensão do repertório, dos valores socioculturais e, por conseguinte, a noção de pertencimento.

Por pertencimento compreende-se o estabelecimento de laços/vínculos, somado ao sentimento de adesão e compartilhamento de uma visão de mundo comum e que gere o reconhecimento mútuo, motivando os atores sociais a sentirem-se partícipes de um mesmo espaço/tempo.

Neste sentido, a cultura - vislumbrada em seu sentido antropológico - é entendida como um processo socialmente construído e cujo entendimento, de modo sumário, pode-se

conceber alicerçado sobre duas variáveis: as práticas culturais e seus significados/interpretações intrínsecos e partilhados.

Cabe ressaltar que as dinâmicas dos sistemas culturais e suas respectivas atualizações de sentido gestam-se no cotidiano dos atores sociais e no exercício de sua cultura, de acordo com Geertz (1978). É nesse contexto que atores sociais constroem e organizam seu modo de estar no mundo, expressando-se como consequência de um processo social, histórico, cultural e identitário. Nesse sentido, o sentimento de pertencimento se verifica pelo aproximar e pela afinidade com códigos culturais compartilhados, em visões de mundo que dialoguem e em valores que abarquem a pluralidade cultural dos grupos sociais, sem que seja estabelecida uma relação de hierarquia ou de desvalorização dos referenciais culturais dos mesmos. Em síntese, “pertencimento” é sentir-se contemplado, abarcado, partícipe e não à margem. É ser interlocutor, é identificar-se e ser identificado. É fazer parte.

Logo:

Do mesmo modo que o movimento do Sol interfere na leitura que temos do espaço, é o movimento do Homem que acaba por definir o caráter específico do Lugar. É a sua apropriação pelos diferentes usos e hábitos culturais que lhe confere a sua identidade. O Lugar é um ponto de encontro de homens e culturas, e, ao mesmo tempo, de usos que dão suporte à sua existência e que definem a cadência do passar do tempo. (PIRES, 2010, p.8)

O Lugar é, por esse viés, mais que um cenário, é um construto, cuja edificação se dá não apenas pelo cimento e tijolos como matéria-prima; antes disso, são os valores, as simbologias, as memórias e a historicidade que imprimem ao sítio a dimensão de Lugar, mediada pela atuação dos sujeitos históricos e sociais. Nessas simbologias gestam-se a afetividade, o pertencimento e a identidade; no entrecruzar dessas variáveis concebem-se a experiência e o sentido de Lugar.

A partir dessa perspectiva, também, o Lugar exprime-se como uma dimensão de vivência que transcende a visão aristotélica de lugar como a posição de um corpo no espaço (localização) ou, em outras palavras, há que se aprofundar essa noção de Lugar como presença não apenas geográfica e física, expandindo a concepção de presença física para presenças cultural, social e simbólica. Assim, Pires (2010, p. 6) afirma que “[...] cada Lugar não é um espaço indiferenciado, existem pontos singulares em cada sítio que lhe dá origem, que são identificados [...] pelas suas próprias características simbólicas e afirmam a sua identidade.”

Nesse ensejo, cabe trazer a tona algumas das concepções de Bachelard (2000) nas quais o espaço edifica-se como expressão da intimidade e instrumento de análise da alma humana. Nessa dimensão, pode-se traduzir o Lugar pelas relações que viabiliza e comporta, exprimindo-se como Lugar, evidenciando o quanto o *locus* pode dizer sobre os atores sociais, compreendidos em uma perspectiva subjetiva, mas também como expressão do grupo do qual fazem parte.

Em uma leitura possível sobre as proposições de Bachelard (2000) pode-se constatar, através da análise poética dos espaços convertidos em lugares a criação de uma estratigrafia dos sujeitos, pois há, nas minúcias como os *loci* são edificadas e as relações se processam, evidências sutis onde são gestados vínculos profundos e indelévels.

Nessa leitura há, portanto, uma subjetividade impressa ao Lugar, tanto pelos sujeitos sociais que com ele se relacionam quanto pelas relações nesse *locus*/sítio mediadas e por ele abarcadas. E é justamente nessa faceta e entendimento dos Lugares que se pensa os museus como um espaço que, a depender do modo como as subjetividades, as relações e os objetivos são pautados, na interface com os distintos públicos, possa, ao mediar diferentes valores e referenciais culturais, constituir-se como um lugar não só de produção cultural, mas principalmente de difusão, fruição e pertencimento. A ratificação dessa dimensão do Lugar, pautado em relações tão plurais quanto os sujeitos que venham a experienciá-lo, vai depender de muitos fatores, a serem aqui discutidos e explorados. Transitar na contramão dessa perspectiva pode contribuir não apenas para a exclusão de determinados grupos e demandas socioculturais, mas, principalmente, de seus referenciais culturais e valores, fazendo do museu um espaço restrito, podendo adquirir um novo caráter para os que dele não usufruem, não se veem e dele não se sentem parte ou seja, o de não lugar.

Nessa perspectiva, lançar mão da interdisciplinaridade e tomar como instrumento os aportes das ciências sociais, remete-nos ao contexto em que a antropologia passou por uma brusca mudança, na qual seu objeto, outrora “distante”, exótico, passou para o que Augé (1994) chama de “antropologia do próximo”.

Ao problematizar a própria antropologia, Augé (*ibid.*) reflete sobre ela na contemporaneidade, deslocando a discussão de seu método para seu objeto.

É no limiar dessa discussão que Augé (*ibid.*) define os chamados “não lugares” como espaços de passagem, incapazes de dar forma a qualquer tipo de identidade.

Ao intentar delinear esse quadro, questionando se a antropologia é um instrumento capaz de apreender tais transformações, gestadas no que o autor convencionou chamar de

“supermodernidade” ou “sobremodernidade” (enaltecendo a continuidade de um processo que é elidida pelo batismo “pós-modernidade”), constituindo uma nova conjuntura e organização social sobre as quais o autor em questão se debruça, esmiuçando alguns fatores que as alicerceiam.

Primeiramente, Augé (1994) pontua a necessidade de rever o conceito de tempo, cuja transformação impactou muitas formas de ver o mundo. Cabe destacar a revisão do conceito de progresso, muitas vezes alcançado pelo exercício da barbárie. A tecnologia também emerge como um dos fatores que implodem as fronteiras e reinventam a noção de tempo, mensurado em *kilobytes* de velocidade e não apenas em segundos, minutos e horas. Nessas mudanças, a própria noção de história como conceito passa por transformações¹¹, e é nessa perspectiva que o autor propõe que a categoria “tempo” não basta para interpretar o mundo.

Outro fator a ser destacado nessa leitura de mundo é a de reformulação da categoria espaço, intimamente relacionada não apenas com a revisão de fronteiras e distâncias propiciada pela tecnologia, como também pelas novas conformações espaciais, êxodos e a criação de novos fluxos, seja de informações, bens, serviços e/ou pessoas. O alto índice populacional e as conurbações reduzem nossas dimensões espaciais. Sintetizam-se, assim, novas relações e novas necessidades, rápidas e urgentes como a temporalidade que nos suporta. É nesse ensejo que se gestam os não lugares.

Multidões e indivíduos comportados em locais de trânsito, uma passagem sem vínculo, sem raiz, sem objetivo outro que não seja mover-se para além, sem que disso crie-se algo. A essência dos não lugares, diante da implosão das barreiras de tempo e espaço, permite-se estar em todos os lugares e, ao mesmo tempo, em lugar algum. É possível estar sem ser, filosoficamente; indivíduos em trânsito vago diluem a poética dos lugares em relações esvaziadas, onde não se lavra qualquer experiência.

E a resposta para o indagar sobre se é possível passar por algo sem que essa passagem configure uma experiência é que basta que se trate de qualquer coisa que não desperte nada, que não crie sentido, que não marque, que não toque, que não reverbere e que, por isso mesmo, não se caracterize por outro adjetivo que não as palavras “qualquer” ou “indiferente”. Em um mundo onde a apatia tem imperado, onde a velocidade estonteante dos fatos nos anestesia e a intensa e sucessiva novidade cria uma equação onde cada novo fato anula o antigo, nada nos surpreende e o único desejo é saber o que sucede após determinado momento. Não é de se espantar que fomentar experiências cuja meta seja criar sentido seja um

¹¹ Vide Augé (1994), que em face de tamanhas transformações evidencia a percepção da história não como algo dado ou linear, mas como construção sempre em processo, edificada por atores sociais, conjunturas e interesses.

desafio.

Há, nesse interstício, outro problema com relação aos não lugares, que consiste justamente em seu caráter de uniformidade padronizada que dilui as especificidades dos atores sociais e elimina a dimensão de sujeitos desses atores.

Todos esses fatores, quando aglutinados em solo museológico, convergem para uma apatia, revestida de pseudoneutralidade que acaba por colocar em xeque o projeto de uma instituição museológica revestida da complexidade que o tecido social abarca, e, desse modo, pode fazer com que os acervos sejam explorados aquém das potencialidades, cada qual, dotado de especificidades – que podem e devem ser exploradas e– minar a inclusão de outras demandas de públicos, com os quais se poderia vir a dialogar, caso se estivesse disposto a dialogar com eles.

Há, portanto, na ideia de uniformidade, a criação de um hiato que, no que diz respeito às instituições museológicas em relação com os diferentes públicos, pode edificar fronteiras geográficas e semânticas, materializando um distanciamento de outra ordem. Emerge, por esse viés, a concepção de “estrangeiro” proposta por Augé (1994), delineando a impossibilidade de um sujeito reconhecer-se totalmente nos outros, pois haveria entre eles uma distância intransponível.

Esboça-se, assim, um desafio aos museus, manifestado na urgência da subversão dessa fronteira simbólica, a saber, o diálogo com as diferenças e as especificidades em sua pluralidade.

Logo, não lugares propiciam o ruir dos sentimentos de grupo e de pertencimento, acirram individualidades exiladas do sentido de identidade. São caracterizados, entre outras coisas, como locais de trânsito, nos quais subjetividades se diluem; são indiferentes. São, ainda, na perspectiva trazida por Augé (1994), reflexos de uma conjuntura social, o que nos remete para novo objeto da antropologia: a contemporaneidade.

Estendendo, aqui, esse debate para a museologia, esse pode se configurar um desafio a ser encarado pelos museus em seus processos de musealização e difusão, expresso nos conflitos e tensões que permeiam a constituição do tecido social.

Observa-se, por esse viés, que as relações e a forma como elas se constituem e/ou são mediadas é que vão contribuir para que espaços, sejam eles museais ou não, constituam-se como lugares de memória. Ao ver-se, ao sentir-se parte, seja por ver-se representado, seja por ver reportado ou representado – icônica ou discursivamente – algo que diga respeito a si e aos seus, cria-se um vínculo, um sentimento de pertencimento e identidade. Refletir a diversidade

é inequivocamente consequência de uma política institucional, de um processo de diálogo e do amadurecimento de diretrizes gestadas no âmago de um processo discutido, dialogado e concebido imerso na complexidade social que nos circunscreve, requerendo também enfrentar os conflitos e as barreiras institucionais. E, não raro, expressa-se como consequência da atuação de pessoas/profissionais norteados pelo respeito, sensibilidade, alteridade e compromisso social.

Em uma perspectiva diametralmente oposta ao não lugar é que se situa o Lugar antropológico, na esfera do simbólico, caracterizado por viabilizar a emergência das identidades e onde ascendem sujeitos. O conhecimento dessa dimensão só é possível pelas relações interpessoais, relações entre sujeitos que veem e se dão a ver, reciprocamente, pela via do diálogo, seja com o discurso icônico das obras de arte ou com as políticas e premissas institucionais que asseguram que o espaço museal seja mais que paredes, tijolos e obras dispostas no espaço, mas sim um lugar construído simbolicamente, com discursos semânticos e matrizes afetivas que difundam valores e conhecimentos pela ótica da reflexão: um lugar que espelha e reflete a multiplicidade e a heterogeneidade que constituem a sociedade da qual emergem tais sujeitos. Um lugar cujos gestores estão cientes da responsabilidade de não se isentar ao debate sobre a complexidade e conflitos inerente a essa mesma sociedade.

Cabe, ainda, mais uma problematização proposta por Augé (1994), referente ao que conceituou como “espaços do público”, que compreendem espaços de debate gestados na interação entre os atores sociais.

A materialização do espaço como lugar e como fórum delineia-se na sua dimensão de espaço do público a partir da interação entre os atores sociais, ao debaterem questões de interesse comum e atuarem como partícipes no processo de tomada de decisão. Esse espaço também se exprime nas várias dimensões do sítio como *locus* histórico, identitário, relacional e simbólico, sendo que a sua constituição como tal se dá justamente pelo modo como tais relações se constroem e se perpetuam no espaço que se sintetiza o lugar, tanto pela sua dimensão física – enquanto espaço construído – como também pela sua dimensão simbólica – como reflexo das relações nele processadas.

Faz-se fundamental ressaltar, conforme pontua Augé (1999), que as concepções de lugar e não lugar não são estanques ou irreversíveis, uma vez que possuem concretude irrefutável porém também se exprimem nas posturas, nas atitudes e sobretudo, nas relações travadas entre os espaços e as pessoas. Há, portanto, entre os lugares e não lugares uma metamorfose possível e uma inegável potencialidade, uma vez que nos não lugares pode

haver lugares. Subjaz a essa potencialidade uma responsabilidade da qual não podemos nos abster, concernente ao fato de que lugares em potencial, como os museus, não constituam em não lugares, o que reafirma seu caráter relacional, histórico e identitário, assim como todos os lugares, sejam eles antropológicos, fenomenológicos e/ou museológicos.

O que fica patente, tanto na perspectiva de Tuan (1983) como de Augé (1994), é que tais categorias são aproximações das várias nuances que esses lugares e não lugares podem possuir, sem restringirem-se a elas. E, para além disso, como bem sublinhou Sá (2006) retomando postulados de Ferreira (2004), há que se pensar lugares e não lugares não simplesmente em uma perspectiva dicotômica, mas referendando os pontos nodais que podem haver entre o espaço construído e o espaço vivido/experimentado na perspectiva de experiência, proposta por Bondía (2002).

É nessa ambição que se propõe esse debate ao campo da museologia, na expectativa de uma reflexão crítica que reafirme as instituições museológicas como lugares físicos e simbólicos. Fóruns, gozando mais do *status* de espaço do público do que simplesmente de espaço público, na confluência de distintas experiências dos diferentes atores sociais. Almeja-se, portanto, que sejam mais que espaços de (in)formar, mas lugares de (trans)formar, refletindo o engajamento e o compromisso com um projeto de sociedade plural não apenas em sua composição, mas também nos processos de reflexão, participação social e de tomada de decisão.

2.2. O Museu como discurso: semânticas e ideologias inerentes ao processo

Ao procurar percorrer os itinerários que possibilitem desvendar as maneiras como os discursos se constituem e se alicerceiam como ferramentas ideológicas e de construção de formas de ver e conceber determinadas questões, em um movimento de digressão, cabe aqui lançar mão das discussões preconizadas pela Escola Francesa de Análise de Discurso (AD), definida inicialmente como “o estudo linguístico das condições de produção de um enunciado”. Contudo, ressalta-se que essa escola não se restringe a um estudo linguístico, transcendendo a análise gramatical e agregando os elementos externos à constituição formal da língua que constituem vetores fundamentais para a abordagem discursiva, manifestados nas dimensões históricas, sociais, culturais, políticas e ideológicas, refletindo criticamente sobre o espaço em que tais discursos se dão e as projeções que eles criam em relação a outros discursos difundidos na sociedade.

Um conceito fundamental da escola francesa refere-se às condições de produção do

discurso. Debruçar-se sobre o universo de produção do discurso significa compreendê-lo como uma prática social que abarca um sem-número de variáveis fundamentais, como os interlocutores, o contexto histórico-social, o lugar de fala, a imagem que fazem de si, a imagem que projetam do outro e o assunto de que estão tratando. Isso evidencia que a produção discursiva é referendada em um juízo de valor socialmente construído. É fundamental que todos esses aspectos sejam levados em conta quando se intenta compreender os sentidos subjacentes aos discursos.

Outro componente fundamental da análise de discurso é compreendido pela formação ideológica, definida como o conjunto de atitudes e representações, ou imagens, que os interlocutores têm sobre si mesmos e sobre o outro ao qual se dirigem, e a questão em pauta. Evidencia-se que essas representações que os interlocutores fazem de si e do outro estão relacionadas à posição e ao lugar social de onde proferem seus discursos.

Retoma-se por esse viés, a dimensão contextual da produção discursiva, e o quanto a sua edificação está fortemente sedimentada sobre relações de poder que disputam pontos de vista, posições, visões de mundo e etc., podendo exprimir tensões e conflitos imersos em uma perspectiva ideológica.

É preciso por em relevo o quanto o conceito de ideologia passou por várias acepções ao longo do tempo, seja na perspectiva filosófica, na marxista, na sociológica, ou outras. Não cabe aqui aprofundarmo-nos no histórico de suas modificações, o que pode ser observado de forma mais detida em Chauí (1991). Na perspectiva do presente trabalho, por ideologia compreende-se que:

[...] Além de procurar fixar seu modo de sociabilidade através de instituições determinadas, os homens produzem ideias ou representações pelas quais procuram explicar e compreender sua própria vida individual, social, suas relações com a natureza e com o sobrenatural. Essas ideias ou representações, no entanto, tenderão a esconder dos homens o modo real como suas relações sociais foram produzidas e a origem das formas sociais de exploração econômica e de dominação política. Esse ocultamento da realidade social chama-se ideologia. (CHAUÍ, 1991, p. 21)

Entre as várias acepções de um conceito tão polissêmico¹², cuja significação obteve

¹² Cabe pontuar que o termo ideologia aparece pela primeira vez em 1801, no livro de Destutt de Tracy, *Eléments d'idéologie* (Elementos de Ideologia), que enfoca o desvendamento da gênese das ideias, tomando-as como fenômenos naturais que se exprimem na relação do corpo humano com o meio ambiente, e concebendo as faculdades sensíveis como responsáveis pela formação de todas as nossas ideias, elencando como vetores o

diferentes contornos no tempo e no espaço¹³, como já dito, a título do interesse aqui proposto cabe destacar algumas de suas nuances, que vêm ao encontro da perspectiva aqui adotada:

[...] a ideologia não é sinônimo de subjetividade oposta à objetividade, (...) não é pré-conceito nem pré-noção, mas é um “fato” social justamente porque é produzida pelas relações sociais, possui razões muito determinadas para surgir e se conservar, não sendo um amontoado de ideias falsas que prejudicam a ciência, mas uma certa maneira de produção das ideias pela sociedade, ou melhor, por formas históricas determinadas das relações sociais. (CHAUÍ, p. 1991, p. 31)

Em acordo com as proposições de Chauí (1991) observamos a cristalização do conceito de ideologia, vislumbrada como um discurso com forte orientação política implícita e, por vezes, explícita, em sua constituição. Nesse sentido, corroborando com Moraes (2002), a ideologia, enquanto valor simbólico, é produzida e consumida socialmente no seio da sociedade que a concebe. Portanto, conforme Moraes (*Ibid.*, p. 45) é fundamental captar “[...] seus contextos de formulação, suas difusões e condições de assimilação, os agentes desse movimento e os interesses veiculados (...). Enfim, rastrear a eficácia política dessas ideologias”.

É no bojo dessas constatações que se pensa aqui a construção discursiva, ou seja, toma-se a ideologia como um de seus vetores constitutivos. Cabe destacar ainda a existência de outros dois gêneros que compreendem a sua formação, subdivididos em “gênero discursivo primário” e “gênero discursivo secundário”, conforme Bakhtin (1992),.

Por gêneros de discursos primários (ou livres) compreende-se aqueles que se exprimem na vida cotidiana e estão intimamente relacionados com as situações nas quais são produzidos, expressos pelos diálogos travados no dia-a-dia.

Por gêneros de discurso secundários compreende-se os verificados em situações de “troca cultural” e nos contextos de produção social, como nas produções artísticas, científicas, políticas, jurídicas, etc. Esses discursos (textos literários, exposições museológicas, discurso

querer (vontade), o julgar (razão), o sentir (percepção) e o recordar (memória). É interessante destacar que, a partir desse entendimento sobre a ideologia, a percepção e a memória constituem-se como vetores que orientam a conformação das ideias e, por consequência, dos discursos alicerçados por intermédio delas.

¹³ Pensando em espaço como um dos fatores que orientaram a variação semântica do termo “ideologia”, pontua-se que, em acordo com postulados de Marx, os pensadores franceses e ingleses procuram distinguir o tipo de ideologia que produzem: entre os franceses, a ideologia é, sobretudo, política e jurídica; entre os ingleses, é fundamentalmente econômica. A concepção marxista de ideologia também é plural, contudo, cabe destacar que a sua compreensão depende do entendimento de que Marx não separa a produção das ideias e as condições sociais e históricas nas quais são produzidas. Neste entender, tal separação já caracteriza um processo ideológico.

científico, político e etc.) podem incorporar os discursos primários, que perdem a partir de então sua relação direta com o real, passando a ser uma representação de uma situação concreta de comunicação.

Sublinha-se que nessa divisão de gênero discursivo proposta por Bakhtin aparecem de forma muito cindida a produção social e a de troca cultural fortemente vinculada aos ambientes institucionais. Contudo, ressalva-se aqui que essa divisão cartesiana do conhecimento só evidencia uma relação hierárquica, já no estudo discursivo, entre os espaços onde se dá a produção cultural e do conhecimento. Seria errôneo supor que as relações e discursos travados no cotidiano estivessem livres das influências contextuais e de quem os profere, assim como desconsiderar que nessas instâncias também ocorram produção cultural e conhecimento. Contudo, sublinhados os limites dessa proposição, esses diferentes gêneros evidenciam diferentes possibilidades de situações e, principalmente, de contextos onde a prática discursiva se dá. Pondo em foco, principalmente, o gênero discursivo secundário, observa-se que ele traz à tona o quanto a produção discursiva transcende as fronteiras literárias e aflui para espaços cuja aura de sacralidade e neutralidade por muito tempo os isentou de serem vistos como instituições argumentativas, cabendo aqui trazer, como exemplo que converge ao interesse desta análise, as instituições culturais, dentre elas, os museus.

Nesse sentido, faz-se fundamental debruçarmo-nos também sobre a língua enquanto elemento fundamental da construção do discurso e que também se estabelece como um fato social. A sua constituição enquanto tal gesta-se a partir da necessidade da comunicação. O acordo com essa assertiva demanda compreender os demais vetores constitutivos que permeiam esse debate. Dentre as várias linhas teóricas que compreendem o campo da linguística e das demais disciplinas que versam sobre a construção do discurso e os elementos que o constituem, sem nos determos de modo aprofundado nas correntes – haja vista que não é o fito do presente trabalho –, cabe destacar as discussões sobre a língua e linguagem preconizadas por Saussure¹⁴ e a sua teorização dicotômica e hierarquizante entre língua e fala, alvo de posteriores críticas. Esse postulado, posteriormente, foi rejeitado por Bakhtin, ao entender esse último estudioso que a língua, enquanto um dos vetores sobre os quais se alicerça o discurso, não pode ser compreendida como asséptica, abstrata, ideal e, portanto, desvinculada da fala.

¹⁴ Ferdinand de Saussure foi um linguista e filósofo suíço cujas elaborações teóricas propiciaram o desenvolvimento da linguística enquanto ciência autônoma. No âmbito da teoria geral dos signos, propôs que esta fosse chamada de Semiologia. Cabe destacar que a discussão teórica por este preconizada teve grande influência sobre o campo da teoria da literatura e dos estudos culturais.

No abrir dessa senda, Bakhtin¹⁵, acrescenta a necessidade de compreender o quanto a linguagem deve ser lida e compreendida imersa em uma dimensão contextual que não pode ser perdida de vista, pois esse contexto também é parte integrante do que é comunicado.

Entre as várias especificidades que compõem a formação da língua, nas quais não vamos nos deter neste momento, contudo, sobre a língua e a linguagem cabe pontuar apenas que a produção de discurso passa pela utilização de ambas como ferramentas.

Nesse sentido, há que se compreender a linguagem como ferramenta que possibilita articular os processos históricos por intermédio dos fenômenos linguísticos que constituem os processos discursivos. De tal modo, é através desse instrumental, entre outros, que os atores sociais exercem sua capacidade de atribuir sentido a si, aos outros e à conjuntura social, histórica, política e cultural. Logo, a língua, utilizada como instrumento na construção de linguagens possíveis, deve ser compreendida em sua perspectiva histórica e simbólica.

[...] captar a multiplicidade dos seus aspectos e funções é construir uma ciência e uma teoria estratificadas, cujos diferentes ramos abrangem os diferentes aspectos da linguagem, para poderem, num tempo de síntese, fornecer um saber sempre mais preciso do funcionamento signifiante do homem (KRISTEVA, 1969, p. 21).

Contudo, é vital salientar que discurso, língua e linguagem não são conceitos análogos. Há diferentes entendimentos, nos âmbitos conceitual e informal, sobre como o discurso é compreendido.

A linguagem, em sua pluralidade de possibilidades, constitui um dos pilares da produção do discurso. Por esse viés, pode-se compreender o discurso como a comunicação empreendida entre interlocutores, seja pela via da fala, da escrita ou da visualidade – através da fotografia, das artes plásticas, do patrimônio, da cultura material e etc. –, evidenciando que as diferentes possibilidades de linguagem constituem-se como diferentes formas de texto, cuja construção comunicativa e argumentativa possui a especificidade inerente aos códigos de cada linguagem utilizada.

Por esse viés, o texto – em suas várias possibilidades e formatos – constitui a espinha dorsal do discurso, e alcançar a sua compreensão demanda vislumbrar seu contexto e as suas

¹⁵ Filósofo e pensador russo, teórico da cultura europeia e das artes, Mikhail Mikhailovich Bakhtin dedicou-se com afinco à pesquisa da linguagem humana. Sua produção é heterogênea e versa sobre uma pluralidade de assuntos – o marxismo, a semiótica, estruturalismo, a crítica religiosa – e como a crítica literária, história, filosofia, antropologia e psicologia. Em sua produção, cabe destacar a criação do conceito de polifonia na literatura – que ressalta o quanto um discurso é permeado por tantos outros –.

formas de produção – quem o produz, a quem é endereçado, quando e onde é produzido –, somados ao desvendamento dos valores e crenças do interlocutor, assim como às características históricas, sociais e políticas e, principalmente, desnudar quais relações de poder permeiam a sua edificação, evidenciando quais são os interesses que determinam a sua produção.

Sublinha-se que ambos os interlocutores desse processo comunicacional são seres situados no tempo e no espaço e que integram uma comunidade/grupo, refletindo os valores culturais, sociais e as crenças que, articuladas em conjunto, sintetizam também as ideologias do grupo no qual esses próprios interlocutores estão inseridos.

A existência de dois ou mais interlocutores unidos por meio da comunicação intermediada por distintas linguagens é que confere o caráter dialógico dessa comunicação, cujos sentidos podem ser múltiplos e sempre alicerçados nos próprios repertórios e referências dos participantes. Todo discurso é permeado por outros discursos, que os antecedem e os formam; discursos com os quais corroboramos e passamos a endossar, ou discursos que refutamos, total ou parcialmente, e sobre os quais tecemos nossas argumentações, em um novo discurso, evidenciando o caráter “polifônico” como um elemento importante e que permeia a sua constituição.

Nessa interação entre os distintos discursos na formação de um novo discurso, criado pela corroboração e/ou pelo refutar de determinadas asserções, exprime-se outro vetor da constituição discursiva, compreendido como “interdiscursividade”. Esse fator evidencia que todo discurso recria-se por meio de sua interação e reedição em discursos posteriores, que subsidiam a formação de novos discursos, onde vêm à tona novos e antigos conflitos. No entrecruzar dos distintos discursos faz-se evidente que eles, por uma via argumentativa, constroem uma tese e, por isso mesmo, constituem arenas de disputa, de tensões e sentidos negociados entre diferentes posições sociais, culturais, econômicas e ideológicas. As tensões evidenciam a emergência dos conflitos que deflagra a assimetria entre os atores sociais, expressa pelas desigualdades e desníveis em relação aos lugares que esses atores ocupam e os poderes que exercem. O que muitas vezes está em disputa são visões de mundo, interesses que refletem projetos sociais dissonantes, manifestados na forma como essas relações se estabelecem.

Logo, cada interlocutor, professor dos valores e crenças, reflete, de modo não automático e não determinante, as perspectivas desse grupo do qual faz parte e/ou com as quais também corrobora, sem diluir sua subjetividade.

Por sua vez, são as variáveis dialéticas – tempo e espaço –, acrescidas da cultura e do social constitutivos que conferem o contexto de edificação desses interlocutores enquanto sujeitos e que delineiam o contexto de produção do discurso por eles proferidos.

Cabe ressaltar que a produção de discurso não se verifica apenas entre os indivíduos; também as instituições, entre elas os museus, se constituem como atores sociais e produtoras de discurso.

Por esse viés, se faz assaz necessário constatar que todo discurso se edifica como produção de sentido, o qual tem em suas entranhas os posicionamentos políticos, culturais, sociais e ideológicos. Tal produção de sentido, imerso nos referenciais do interlocutor, denuncia o quão falaciosa é a ideia de neutralidade que se arroga à produção discursiva e às instituições, que se consistem em produtoras e difusoras de discursos.

Essa constatação nem sempre se expressa de forma nítida, haja vista que muitas vezes não é um posicionamento admitido, faz com que seja necessária sutileza para apreender os sentidos subjacentes aos entreditos, as nuances e também aos silêncios – pois as ausências revelam um processo de seleção que prioriza determinados olhares em detrimento de outros.

Logo, compreender a produção dos discursos imersos nas complexidades aqui expostas demanda que nos atenhamos à produção de sentido e às formas como essa produção se verifica no âmbito da comunicação museológica.

Primeiramente, entende-se que a atribuição de sentido é uma forma de apreender o mundo à nossa volta. Contudo, o esforço de apreensão do mundo se dá por meio de uma leitura que só é possível realizar com o auxílio das lentes da cultura que nos alicerça. É por meio daquilo que miramos, observado pelas lentes dos nossos valores culturais, que sintetizamos a apreensão do mundo, mediada pela atribuição de sentido respaldada pelo repertório que nos é comum/conhecido. Retomam-se, desta maneira, as proposições de Bakhtin (1992) evidenciando o quanto a produção de sentido é respaldada pela perspectiva contextual dos interlocutores da produção discursiva.

Cabe ressaltar que a tentativa de compreender o mundo e as diferentes culturas a partir de nossos próprios referenciais pode, por vezes, gerar visões anacrônicas e etnocêntricas, posto que nem sempre nossa forma de apreender o mundo dá conta de entender as diferenças. Evidenciam-se, assim, a potencialidade e os limites inerentes ao lançar mão dos repertórios subjetivos. Ressalta-se que recorrer a eles não significa limitar-se a eles, mas tomá-los como pontos de partida, inclusive para desconstruí-los, se for necessário.

Feito esse aposto, igualmente o conceito de “voz”, proposto por Bakhtin (1992), é

fundamental para entendermos como a produção discursiva exterioriza uma perspectiva, a partir da construção dos seus enunciados – aqui compreendidos não apenas como categoria formal do discurso ou elemento da linguística, mas como sentença que se profere carregada de toda a dimensão contextual do interlocutor. É a partir dos enunciados, compreendidos segundo a ótica acima mencionada e o conceito de “voz” expresso na perspectiva bakhtiniana, que se observa o quanto todo enunciado que compõe o discurso é, inequivocamente, a projeção de um ponto de vista.

Expressar um ponto de vista é posicionar-se. E, ao assumir um posicionamento por meio das práticas discursivas, evidencia-se a dimensão processual das concepções identitárias, nas quais a produção de sentidos reflete o processo de reconhecimento do outro – seja pelas diferenças ou pelas semelhanças – e do reconhecimento de si no mundo refletindo na assunção de determinados posicionamentos.

Ao transcender o domínio da linguística, a Análise do Discurso proporcionou um deslocamento teórico que orbitou outros campos semânticos e disciplinares. Dessa forma, nos anos de 1960, instrumentalizou a interdisciplinaridade entre três domínios teóricos: a linguística, o marxismo e a psicanálise, interseccionados para subsidiar uma leitura crítica e reflexiva.

Lançando mão de alguns aportes da psicologia social, bifurcada nas vertentes sociocognitiva e interacional, é possível observar duas possibilidades de produção de sentido. A primeira alude ao caráter seletivo da produção de sentido, conforme Codol (1988), e a segunda remete a um fator intrínseco da interatividade na comunicação, a qual possibilita a interpretação, de acordo com Blumer (1986), evidenciando que a polifonia também permeia a produção de sentido.

De acordo com a perspectiva da psicologia sociocognitiva, constata-se que a produção de sentido é social e fundamentalmente dialógica, expressa pela comunicação em suas distintas linguagens – verbal (escrita e oral), icônica e gestual. Sublinha-se que a produção de significado via discurso – seja no plano subjetivo e das relações interpessoais ou no das institucionais – cria relações de concorrência, que dizem respeito à disputa pelo ponto de vista que imperará, frente à criação de realidades, remetendo à materialidade das representações e seus desdobramentos.

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupos que as forjam. Daí, para cada caso,

o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações as supõe como estando sempre colocadas num campo de concorrências e competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. (CHARTIER, 2002, p. 17)

Há que se estar ciente de que tanto as linguagens, quanto as vozes que mediam a construção discursiva, quanto a atribuição de sentidos e as representações subjacentes à forma como nos vemos, como vemos o outro e como somos vistos são construções sociais e históricas.

As representações sociais estão, portanto, intimamente relacionadas à consciência social constituída em uma dada formação social, denunciando que o processo de produção de sentido e significado tem natureza polissêmica.

As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção de mundo social, os valores que são os seus, e o domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, por tanto, afastar-se do social – como julgou durante muito tempo uma história de vistas demasiado curtas –, muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de afrontamento [...]. (CHARTIER, 2002, p. 17)

A polissemia inerente às linguagens utilizadas por seus interlocutores na produção do sentido evidencia a natureza metafórica dos discursos, assim como a natureza ideológica dos mesmos, lançando mão de duplos sentidos conforme a sua conveniência, reafirmando que a produção discursiva se verifica no que é dito, mas, principalmente, no não dito, conforme salienta Pêcheux (1997).

Logo, atingir a compreensão sobre como se dá a produção/atribuição do sentido, passa pelo entendimento dos processos da construção social que antecede e respalda a formação dos nossos valores e o enquadramento que utilizamos para ver o mundo.

Faz-se vital, por esse viés, o entendimento da importância que os repertórios afetivos e cognitivos possuem nesse processo de formação e atribuição de sentido. Por conseguinte, há

que se compreender a formação tripartite desses repertórios: os imaginários sociais, as práticas discursivas e os processos de socialização, todos reflexos da historicidade gestada no tempo presente, que olha para o passado para responder às demandas contemporâneas, tecendo “tradições inventadas”, conforme Hobsbawm (2012).

Pode-se entender por “tradição inventada” o conjunto de práticas regimentadas por um acordo de regras, tácitas ou abertas, e socialmente aceitas. Podem, ainda, ser de natureza ritual ou simbólica, elaboradas para legitimar determinados valores e normas de comportamento, seja pela repetição, seja pela naturalização. E que, por sua vez, buscam a consagração arrogando pra si a dimensão de uma continuidade histórica, como forma de se autolegitimar.

Reafirma-se, graças a tal perspectiva, a necessidade de compreender os processos de produção do sentido, a quem a continuidade dos modos de ver e sentir beneficia e a que projeto de sociedade ele serve.

É justamente pela polissemia de vozes e interesses que se deve ler os processos de formação discursiva, suas continuidades e suas ressignificações, pré-concebidas em historicidades que respaldam o modo de ver contemporâneo e as semânticas inerentes aos sentidos produzidos e veiculados. Propõe-se, portanto, a leitura desses discursos nas suas dimensões dialógica, polissêmica, processual, contextual, ideológica, institucional, geográfica, histórica, política, cultural e social. A presente pesquisa parte do entendimento do museu como instituição discursiva e construtora de narrativas, imersas em contextos culturais, políticos, socioculturais e, principalmente, ideológicos. Isso posto, debruçamo-nos sobre a instituição museológica com o fito de compreender como essa construção de narrativas, também se esboça como a construção de discursos nos quais são priorizadas determinadas versões da história, determinados protagonismos, determinados valores e referenciais socioculturais, em detrimento de outros.

Como duas faces da mesma moeda, seleção e descarte reafirmam-se em um processo cujo ocorrer não se dá de forma natural, mas condicionada aos atores sociais que gerem a produção da memória que muitas vezes conjuga-se no singular.

Indicar que as memórias e os esquecimentos podem ser semeados e cultivados corrobora a importância de se trabalhar pela desnaturalização desses conceitos e pelo entendimento de que eles resultam de um processo de construção que também envolve outras forças, como por exemplo: o poder. O poder é semeador e promotor de memórias e esquecimentos.

(CHAGAS, 2002, p. 44)

Mediante o exposto, compreender a forma como as relações e a gestão da memória acontecem, nas instituições culturais – de forma geral – e nos museus – de modo específico – demanda o debruçar sobre as relações de poder que subjazem esse processo, bem como os interesses que norteiam essa seleção.

Reconhecer que existem relações ente o poder e a memória implica em politizar as lembranças e os esquecimentos. A memória – voluntária ou involuntária, individual ou coletiva – é, como se sabe, sempre seletiva. O seu caráter seletivo deveria ser suficiente para indicar as suas articulações com os dispositivos de poder. (CHAGAS, 2002, p. 44)

Nessas articulações entre salvaguarda e descarte enquanto reflexos de um processo de seleção construído e produto de relações de poder, que nem sempre se evidenciam, como um olhar sobre história, pode-se indagar se os museus preservam realmente o passado ou se o que preservam são discursos construídos através dos objetos:

Os museus dão a impressão de que preservam o passado. No entanto, longe de preservarem um significado eterno inerente a objetos, eles atribuem novos significados a objetos que foram retirados do tempo e do espaço em que foram originalmente produzidos. (SANTOS, 2002, p. 117)

A citação acima põe em relevo o fato de que os objetos não possuem sentido imanente, mas, sim, constituem-se nos elementos de uma sintaxe que se articula na forma de um discurso iconográfico.

Os museus são agências classificadoras; eles reordenam os objetos que selecionam segundo critérios próprios. [...] Os museus, portanto, estão sempre construindo novas narrativas a partir dos objetos que selecionam, sejam esses oriundos do passado ou do presente. (SANTOS, 2002, p. 117)

Não se pode deixar de considerar que à forma como os objetos são expostos subjaz uma série de deliberações institucionais nas quais estão expressos os índices que orientam a atuação dessas instituições, o que reafirma os objetos enquanto “morfemas” que constituem a grafia desse discurso. Assim, conforme Santos (2002, p. 118), faz-se evidente que a [...] forma pela qual os objetos são selecionados, estudados, analisados, expostos varia enormemente de acordo com os propósitos de cada museu e com as determinações inerentes às sociedades em

que se inserem.” A condução na contemporaneidade varia de acordo com os valores que regem o plano museológico e a política institucional, bem como de acordo com a forma como pensam a atuação social e com qual projeto de sociedade essas vêm a compactuar.

Ressalta-se, uma vez mais, que, assim como outras esferas da atuação humana, os museus também não são espaços neutros, isentos de conflitos, posto que, são inequivocamente um espaços de poder.

Admitir a presença de sangue no museu significa aceitá-lo como arena, como espaço de conflito, como campo de tradição e contradição. Toda instituição museal apresenta um determinado discurso sobre a realidade. Esse discurso, como é natural, não é natural [...]. (CHAGAS, 1999, p. 19)

Tendo em vista as responsabilidades inerentes ao fazer museológico, sublinha-se aqui, conforme pontua Le Goff (1994), que cabe aos profissionais e cientistas da memória lutar pela democratização desta mesma, fato que se complementa pela assertiva de Guarnieri (2010) ao afirmar que o museólogo é também um trabalhador social, endossando a perspectiva de que, enquanto profissionais e cidadãos, também temos que nos engajar nessa causa de forma ética e comprometida. A assunção desse compromisso demanda, por consequência, que compreendamos como os discursos museológicos são apropriados pelo público.

Isso posto, compreende-se que a conjuntura social não é algo estático, e reflete os conflitos advindos justamente de um processo social cujas assimetrias se gestam em um sistema desigual. Em outras palavras, não são naturais. Ao contrário, toda construção social é sempre reflexo de um processo e, enquanto construção, são sempre passíveis de mudança.

2.3. Política Cultural e os Reflexos na Política Institucional: alguns apontamentos

Entende-se aqui o museu como uma instituição social e cultural. Deste modo, a sua construção como tal não está isenta das transformações e influências sociais e culturais, embora possua autonomia no que concerne sua gestão. A presente discussão inicia-se trazendo apontamentos gerais e sumários, sem a pretensão de um estudo amplo e minucioso, sobre a política cultural, na intenção de que esses constituam disparadores para, ao partir da dimensão macro da cultura, manifesta na política cultural, buscar subsídios para a compreensão dos possíveis reflexos dela na política museal, também entendida aqui como um equipamento cultural, buscando contrapontos para refletir sobre sua gestão.

Pensar Estado e cultura no Brasil, assim como propõe Oliven (1984), demanda que se atente não só para as rupturas, mas, fundamentalmente, para as continuidades inerentes a ela e seus desdobramentos nas políticas culturais e museológicas.

Rever as formas como essa relação se processa está intimamente relacionado ao entendimento de como a memória nacional é gerida, quais os litígios que ela encerra e, principalmente, os enlaces que lhe subjazem, principalmente quando se pensa em memória e, por conseguinte, identidade nacional.

São essas diversas variáveis que permeiam a relação dialética entre Estado e cultura, e que, inegavelmente, permeiam a constituição das políticas culturais.

Tal condição traz de fundo uma questão que não se pode perder de vista, que diz respeito a qual classe, e seus respectivos valores, são contemplados no erigir metonímico da sociedade brasileira. Dito de outro modo, conforme Oliven (1984, p. 44), a “[...] escolha de qual tipo social considerado como representativo da nacionalidade remete à questão paralela de decidir quem são os produtores válidos da cultura brasileira e, em última análise, de determinar o que é considerado como cultura.”

Nesse jogo político, observa-se que muitas vezes o que é concebido como cultura tem orbitado referências da elite, cujos valores são referendados em políticas que primam por universalizar tais referências, oriundas de uma única demanda social, como se fossem representativas de todo o tecido social. Desse modo, não basta reconhecer que a cultura da classe dominante tem franco espaço de difusão nas políticas culturais, é preciso compreender as dinâmicas inerentes a esse processo de reelaboração e difusão de referenciais.

Portanto, constata-se que o estabelecimento de políticas culturais tem como pano de fundo concepções políticas que primam pelo enaltecimento de um projeto referendado em valores hegemônicos, que prima, entre outras coisas, pela manipulação dos símbolos nacionais, e é importante ressaltar que ainda que tal projeto remonte a tempos e interesses pretéritos, estes ainda se editam, em alguma medida, respondendo à cristalização de imaginários sociais e projetando-se na forma como as relações se edificam.

Logo, a reformulação das diretrizes da política cultural deve estar atrelada também a mudanças na política social. Assim sendo, conforme propõe Machado (1984), este problema é político, e não individual. Desse modo, sua resolução deve vir precedida de um debate democrático entre todas as instâncias e atores sociais envolvidos e interessados.

Não acredito, assim, que o objetivo principal de uma política cultural deva e possa ser a conservação do passado, mas sim a ampliação do espaço de

criação do presente, o alargamento dos canais de acesso aos processos de produção, de circulação e consumo dos bens culturais.

(MACHADO, 1984, p. 14)

Há, portanto, que se indagar que história, que memória e que identidade têm orientado a construção dessa política. Igualmente, indagar-se-á qual a legitimidade de uma política que prima pela elite como único locutor nesse processo.

Da mesma forma, é preciso respeitar e promover não a visão idealizada de uma suposta identidade cultural (por vezes ingênua, por vezes intencional, mas sempre politicamente instrumental), mas sim a pluralidade cultural enraizada na grande diversidade social, regional e étnica do país.

(MACHADO, 1984, p. 14)

Pontua-se o quanto a(s) identidade(s), dentro dessa perspectiva, possibilitam outro panorama possível no quadro da política cultural, onde ocorra a emergência de outros atores sociais como protagonistas e partícipes nos processos decisórios e nas pautas e demandas de uma política cultural pensada e gerida para a pluralidade e heterogeneidade da sociedade, o que traz outros pontos de partida e questionamentos:

Quais poderiam ser as melhores formas permanentes de participação/representação dos setores interessados da sociedade no processo decisório da política cultural, tanto no que diz respeito à formulação e implementação, quanto no que se refere à avaliação dos resultados?

(MACHADO, 1984, p. 15)

Dialogar com outros públicos, tendo-os como interlocutores e partícipes desse processo, demanda outra postura política e forma de tratar a gestão das memórias e dos referenciais que passam a fazer parte da agenda política e cultural. E requer, ainda, conforme aponta Machado (1984), que se evite a grande tentação de levar pacotes culturais pré-fabricados, ou ainda, de priorizar em uma perspectiva hierárquica e paternalista o que deve ou não ser usufruído como cultura pela maioria da população. Pautar-se pela pluralidade de referências significa também conceber os diversos atores sociais como sujeitos nesse processo, capazes de fazer as suas escolhas. Respeitar tais demandas não significa edificar políticas culturais que fiquem reféns de um ou outro segmento cultural. Ao contrário, significa ofertar o maior número possível de opções para que cada qual possa fazer sua escolha.

Frente ao exposto, aos desafios e dilemas inerentes aos fazeres político, cultural e

social, em um contexto no qual as desigualdades são incomensuráveis e muitas vezes alicerceiam-se na legitimação de privilégios, faz-se extremamente necessária a proposição de uma política cultural que dialogue com tais problemáticas, com o fito de suprir tal déficit social e dialogar com a pluralidade de demandas, colocando a noção de privilégio em xeque. O que significa, por esse viés, o estabelecimento de prioridades que contemplem referenciais plurais, geridos de forma idônea e responsável.

Fazem-se necessárias, por conseguinte, além da estruturação do organograma que compõe a política cultural, a transposição do paradigma que enaltece a cultura pensada no singular e de forma vertical, ainda restrita à disseminação da cultura clássica, norteadas por valores do século XVIII e XIX, alicerçada na concepção das “belas-artes”, que não reflete sobre o fato de que, em uma perspectiva dialética, primar pelas ditas “belas artes” é reconhecer a existência das “feias-artes”, sem se questionar nem mesmo de onde advém o conceito de belo, ou mesmo de arte ou cultura.

Estabelecer uma política cultural que rompa com tal estrutura e atente não só para os monopólios culturais como também para as dificuldades econômicas, que muitas vezes cristalizam-se como empecilhos ao acesso, fazendo frente ao privilégio de um grupo em detrimento de outros, significa enfrentar esses desafios e viabilizar o acesso em sua pluralidade. Pois uma política verdadeiramente efetiva deve subsidiar o acesso aos bens culturais, mas, anteriormente, assegurar meios de viabilizar tal prática, bem como fomentar iniciativas de produção, para que, a partir de então, elas possam ser acessadas.

Avançar na reflexão sobre o perfil cultural das práticas culturais da população exige que se parta dessa dinâmica da pluralidade (no plano de produção de suas “raízes”) e da unificação (no plano do controle de distribuição e dos circuitos de consumo), condições para que se estabeleça uma política pública articulada que contemple as várias dimensões da vida cultural, sem preconceitos elitistas ou populistas. (BOTELHO, 2007, p.172)

Os gestores da política cultural devem estar aptos a identificar e incluir as singularidades relativas às demandas de públicos que, na maioria das vezes, não têm seus referenciais culturais contemplados nos planos de preservação dos acervos salvaguardados – os quais, na maioria das vezes, nem se aproximam de ser esboçados como pleito e muitas vezes nem se formalizam como demandas, afastando-se da possibilidade de se converter em direitos usufruídos.

Para tanto, é imprescindível o combate a essa maneira de fazer política, norteadas pela

noção de privilégios e por concepções que deturpam e colocam em xeque a noção do que é de usufruto público e a limitação deste direito. O desafio é empreender políticas que favoreçam o usufruto e acesso de todos, uma vez que:

A dimensão do que é público vai perdendo cada vez mais sua dimensão política de contrato social e acaba reduzindo-se à administração do trânsito, da rede de água e esgoto, etc. Na verdade, o espaço público vai diminuindo ao ser capturado e privatizado, restando apenas e tão somente aquele necessário para a circulação de mercadorias, inclusive humanas; esvazia-se assim a dimensão coletiva e de uso multifuncional do espaço público [...] (ROLNIK, 2000, p. 182)

Muitas vezes, quando se trata de política cultural, imagina-se que uma possível solução é dada pela solicitação de mais equipamentos culturais e pela exigência de ampliação da qualidade das manifestações culturais. Isso denota a existência de demandas que creem ser a ampliação da quantidade desses equipamentos uma possível solução à questão da democracia cultural. Tais demandas são legítimas na medida em que, dependendo da localidade, principalmente quando se pensa nas regiões periféricas, a ausência ou escassez de equipamentos culturais é algo nítido e alarmante, trazendo à tona o debate sobre a concentração de equipamentos culturais nas áreas centrais e mais abastadas economicamente.

Por outro lado, ao solicitar maior qualidade das manifestações veiculadas pressupõe-se haver um parâmetro, ou padrão, que forneça bases de comparação para tal reivindicação.

Todavia, a questão da política cultural é mais complexa, e não pode furtar-se ao comprometimento em não reproduzir determinadas concepções sobre a cultura, visto que algo tão amplo não pode ser enquadrado por visões anacrônicas, preconceituosas e restritivas – ou, pelo menos, não deveria:

Nessa linha, a democratização é entendida como um movimento de cima para baixo, capaz de disseminar, a um único número cada vez maior de indivíduos, essa herança feita de práticas e representações que, pela sua universalidade, compõem um valor maior em nome da qual se formulam as políticas públicas na área da cultura. (BOTELHO, 2007, p. 172)

É imprescindível discutir a política, principalmente em sua dimensão cultural, em diálogo com as questões sociais, pois essas fornecem indícios sobre os interesses, as

prioridades e a ordem em que são tratadas, além de, obviamente, expor qual o grau de importância que essas questões na vida de um cidadão e do Estado e, quando não admitem, o porquê de isso não ocorrer – o que fornece subsídios à compreensão de como isso se verifica ou não na vida das pessoas e indica por onde a discussão deve começar.

Não se pode, portanto, negar uma questão de grande importância, principalmente no que tange à administração intimamente ligada aos meios estatais de tais questões, na qual a burocracia ascende como uma grande engrenagem articulada em prol da manutenção de determinados interesses e em detrimento de outros, evidenciando seu sentido dentro do sistema no qual está inserida e constituída:

A irracionalidade burocrática é aparente: serve para disfarçar e ocultar formas precisas de exercício de poder (ainda que sejam pequenos poderes). Um processo (documento que dá existência administrativa) pode em algumas horas ou em muitos meses ser despachado: a diferença não é determinada pela complexidade do assunto, mas pela vontade de quem faz caminhar ou parar nos escaninhos e nas gavetas. (CHAUÍ, 2006, p. 77)

Romper com esses padrões significa um avanço no que tange à efetivação da cidadania cultural, visto que ela deve abarcar, para além dos padrões instituídos e que muitas vezes distanciam-se da pluralidade desse direito, o acesso, na possibilidade de produção e de fruição das informações e demais manifestações culturais, sejam essas materiais ou imateriais.

Botelho (2007, p. 173) aponta que na atualidade “[...] parece claro que investir na democratização cultural não é induzir a totalidade da população a fazer determinadas coisas, mas sim oferecer a todos a possibilidade de escolher entre gostar ou não de algumas delas”. Contudo, tal ideal precisa ser disseminado para que se viabilize sua concretização. É necessário, portanto, enfrentar o problema da relação que o Estado estabelece com a cultura, uma vez que o primeiro adquiriu uma postura de provedor em detrimento da de fomentador. Paralelamente há que se discutir a relação entre cultura e mercado, na qual a primeira é tratada como produto a ser comercializado, moldada e estandardizada com o fim de responder ao imaginário constituído. Também é preciso estabelecer um questionamento da relação entre cultura e criadores, visando rediscutir o processo de produção, as ideologias envolvidas, os meios de difusão e fruição.

Mas o maior desafio e o princípio desta discussão é, imperativamente, a revisão do conceito de cultura calcado na distinção entre cultura erudita e popular (ou de massa), que atribui uma visão pejorativa e de pouco valor a essa última categoria.

O pressuposto é de que existe um legado que tem valor universal e, sem maiores discussões, deveria ser assimilado como repertório de qualquer pessoa 'culta', em oposição às práticas consideradas 'locais', vistas como expressões de saberes particulares, em princípio mais limitados do que os herdados pela alta cultura. (BOTELHO, 2007, p.172).

O exposto por Botelho remete às políticas de democratização cultural dos anos 1960 e 1970, calcadas na noção de que as desigualdades de acesso se dão apenas pela falta de oportunidade de conhecimento daquelas consideradas primordiais. Ou, conforme Coelho (2004, p. 145), embora “[...] essa seja uma expressão cujo conteúdo, no senso comum, varie acentuadamente, em seu sentido mais recorrente democratização da cultura é, na essência, um processo de popularização das chamadas artes eruditas [...].”

Não podemos deixar de atentar para o fato de que o cerne na democratização cultural deve residir na ampliação do acesso à cultura em suas várias acepções. Assim, aponta Coelho (2004, p. 145), “políticas de democratização cultural se apoiam não na noção de serviços culturais a serem prestados à população, mas no projeto de ampliação do capital cultural de uma coletividade no sentido mais amplo desta expressão”.

É, então, extremamente relevante não só rediscutir as bases sobre as quais as políticas culturais estão sendo alicerçadas, mas também sua relação com os interesses governamentais e a afinidade desses com o modo de gestão das mesmas, visto que, segundo Chauí (1984, p. 8), “[...] um dos instrumentos mais poderosos e eficazes da legitimação do Estado contemporâneo são as práticas culturais e industrial, encarregadas de disseminar, conservar e difundir a ideologia da classe dominante.” Reafirmamos, desse modo, a importância de debruçar-se sobre o conceito de “público” – no sentido estatal/comunitário – e a dimensão da política nessa vertente, não só como espaço de expressão e manifestação mas também como instituição que engloba serviços e práticas comuns a todos os cidadãos.

E, partindo desse pressuposto de que se possa pensar em uma política gerida de forma a subsidiar a autonomia dos grupos e fomentar iniciativas que confirmem à sociedade como um todo o poder de pensar a cultura e multiplicá-la, uma vez que ela se dá todos os dias, sofrendo metamorfoses diárias, e que, também, incentivos contribuiriam para a sua manutenção, perpetuação e para uma nova educação do olhar e dos demais sentidos.

Aponta Chauí (1984, p. 75) que ao “[...] encarmos a autonomia como prática, como processo de modificação do poder e como exercício da liberdade poderemos, talvez, pensá-la como trabalho social, político e cultural”, e desse modo aproximar-nos de uma verdadeira

democratização cultural, para todas e por todos.

Atenta a autora para o fato de que a autonomia, enquanto um trabalho social e coletivo, é responsabilidade de todos nós, e dessa maneira, não podemos deixar sua efetivação condicionada ao desenrolar do processo histórico ou à autorregulação social, política e cultural; pois, ela necessitará majoritariamente de nosso posicionamento e atuação, visando a sua materialização:

Ora, essas mesmas pessoas, que não pintoras nem escultoras, nem dançarinas, também são produtoras, no sentido antropológico da palavra: são, por exemplo, sujeitos, agentes, autores da sua própria memória. Por que não oferecer condições para que possam criar formas de registro e preservação da sua memória, da qual são sujeitos? (CHAUÍ, 2006, p. 137).

É preciso que políticas públicas pautem-se pela concepção de cidadania em sua plenitude, para as quais a cultura seja não só um verbete redigido no direito constitucional, mas, para além de uma concepção abstrata, seja de fato experienciada, vivenciada e reconhecida como uma prática efetiva e cotidiana. Do contrário, apenas se continuará reeditando uma política na qual a cultura consiste apenas em um privilégio de classe.

Trata-se, pois, de uma política cultural definida pela ideia de cidadania cultural, em que a cultura não se reduz ao supérfluo, ao entretenimento, aos padrões do mercado, à oficialidade doutrinária (que é a ideologia), mas se realiza como direito de todos os cidadãos, direito a partir do qual a divisão social de classes ou a luta de classes possa manifestar-se e ser trabalhada, porque, no exercício do direito à cultura, os cidadãos, como sujeitos sociais e políticos, se diferenciam, entram em conflito, comunicam-se e trocam suas experiências, recusam formas de cultura, criam outras e movem todo o processo cultural. (CHAUÍ, 2006, p.138).

Cada prática cultural tem seu processo histórico, sua peculiaridade, e é justamente essa diversidade que assegura a riqueza de cada uma dessas manifestações. É graças a isso que a diversidade ascende como a chave da compreensão de nós mesmos, do entendimento de que nossa edificação enquanto ser humano depende justamente dessa mescla de vários símbolos e valores.

Conforme Faria e Garcia (2002, p. 60), “[...] a defesa da diversidade como fator de enriquecimento cultural não deve impedir a interculturalidade nem permitir a defesa cega das tradições”, pois a interculturalidade fomenta o desenvolvimento cultural, e o apego cego às

tradições pode impedir a proliferação de linguagens culturais que se norteiem por premissas distintas das já instituídas. Ao reconhecer a diversidade cultural, é possível optar entre distintas práticas culturais, sem que uma necessariamente exclua a outra. Tal constatação pode nos libertar das amarras que nos condicionam ora aos valores e práticas veiculadas pela mídia, ora aos valores e práticas instituídos por um determinado segmento social. Aponta Botelho (2007, p. 173) que “isso significa dizer que ninguém tem um comportamento estritamente homogêneo nas preferências culturais”..

Logo, cidadania cultural deve ser compreendida como uma liberdade que congregue o direito de expressão, de participação nos processos e decisões acerca da cultura, bem como o direito à diversidade, visando uma efetiva democracia cultural.

2.3.1. Política Cultural e Política Museológica: reflexões para uma cartografia da sociomuseologia

Partir das proposições gerais sobre a política cultural nacional constitui um meio de observar qual conceito de cultura tem balizado as ações da política cultural e como a sua instrumentalização tem-se dado.

Observar as formas como o diálogo entre política cultural e a política museal tem-se processado demanda que nos debrucemos, primeiramente, sobre o instrumento que arregimenta as diretrizes institucionais e que baliza a sua atuação.

Nesse sentido, há que se compreender como uma ferramenta importante, tanto de gestão quanto de planejamento e avaliação, o Plano Diretor dos museus.

O Plano Museológico é um instrumento que auxilia a elaborar e implementar a gestão museológica visando o equilíbrio entre os diferentes setores da instituição, desde o técnico administrativo até a salvaguarda e comunicação do acervo.

Há nisso uma importante ressalva e também um desafio: alinhar todos os setores do museu, para uma comunicação eficiente na qual todos estejam integrados e cientes quanto aos conceitos e perspectivas que orientaram o fazer museológico. Isso é vital para uma atuação sinérgica e coerente. Do contrário, o que se verifica são setores unidos pela concorrência, e a atuação de um é minada pelo desacordo com o outro.

Para que tal situação não ocorra, é vital afinar, entre todos os profissionais atuantes nos distintos setores da instituição, as premissas e objetivos institucionais.

Desse modo, o Plano Diretor constitui uma proposta metodológica cujo sucesso depende também de uma visão processual da cadeia operatória da curadoria, que permite a

estruturação do plano de gestão.

Contudo, para gestões já iniciadas e em curso, o Plano Diretor constitui também um interessante instrumento metodológico que permite avaliar e corrigir os rumos, bem como projetar novas ações. O Plano Diretor consiste em um instrumento de planejamento que auxilia o museu a traçar metas e objetivos e os meios de atingi-los. Contudo, esse planejamento deve ser antecedido por um debate conceitual, afinado entre todas as instâncias institucionais. Decerto, cada setor tem suas especificidades e metas a comprimir, mas nenhuma dessas deve estar desvinculada do propósito maior do museu.

Portanto, há que se estabelecer um consenso entre todos os atores envolvidos sobre a projeção do futuro museológico que se pretende atingir, compreendido pela visão, pela missão e por propósitos estratégicos. Sublinha-se aqui que a concretização plena das metas previstas no Plano Museológico/Plano Diretor está intimamente relacionada com o pleno consenso sobre que tipo de museu deseja-se edificar.

Em síntese, o Plano Diretor, de acordo com Davies (2001), consiste em uma estratégia que estabelece métodos para que o museu atinja seus objetivos em um prazo determinado. Isso significa considerar a destinação e aplicação dos recursos humanos, financeiros e equipamentos em um planejamento de longo prazo.

Algumas das vantagens do Plano Diretor são o fato de que ele auxilia na salvaguarda do acervo e de que todos acabam tendo uma visão clara do intuito do museu e de como atuar em prol de sua concretude. Pois é este instrumento que trás as definições do museu, compreendido por sua finalidade, seu público alvo, sua projeção para o futuro, sua estratégia para concretizá-la, sua plataforma de investimento dos recursos e o método de avaliação.

Isso dito, chama-se aqui atenção para o fato de que o estabelecimento da finalidade museal deve conter a sua orientação política, ter delineados os valores que a permeiam e os referenciais culturais que alicerceiam a sua atuação.

Igualmente, a definição do público alvo exprime a quem as atividades e ações estão orientadas.

Mas há desafios inerentes a esse Plano, a saber: como propor medidas que habilitem os museus a dialogar com os distintos públicos sem diluir a especificidade de cada museu? Ou, anteriormente a isso: há interesse, independentemente da especificidade do museu, em dialogar com os distintos públicos? Ou ainda: esses públicos serão agregados como partícipes do processo museológico, juntamente com seus referenciais socioculturais, e contemplados na perspectiva de um diálogo horizontal? Em outras palavras: como a diversidade de públicos

está contemplada?

Paralelamente, há que se observar se a projeção de futuro esboçada pela instituição museológica em seu Plano Diretor dialoga com as mudanças socioculturais e, principalmente, se está engajada, a partir da sua atuação orientada pelo diálogo com a diversidade. , em outro projeto de sociedade, que seja mais equânime e plural.

É a forma como a projeção de futuro é delineada no Plano Diretor que determinará qual a melhor estratégia para concretizá-la: as ações que deverão ser empreendidas pelos museus têm íntima relação com o desenho que se planeja para o futuro da instituição. Fato observado, por exemplo, quando se detecta para onde são canalizados os investimentos dos recursos da instituição. Eles podem ser aplicados, conforme a plataforma de investimentos, nos setores com menos infraestrutura ou com demandas mais urgentes, ou então ser canalizados a um setor sempre priorizado, em detrimento de outros nos quais investimentos são mais necessários. Logo, a aplicação dos recursos reflete também as prioridades institucionais e quais setores estão sendo mais priorizados.

Nesse sentido, a implementação de um plano de avaliação reflete uma postura compromissada por parte das instituições e a preocupação com a dimensão processual da atuação museal. O avaliar *prima* não simplesmente pelo verificar da coerência entre objetivo proposto e prática exercida. Para além disso, reflete uma preocupação em compreender como está a situação para “a outra face da moeda”, a sociedade, compreendendo-a como interlocutor, manifesto através do público. Avaliar significa “testar o canal comunicativo” e se certificar de que alguma resposta chegou a quem ou onde estava endereçado.

Todas as questões mencionadas alinhavam todos os pontos, não apenas do Plano Diretor, mas da política institucional que orienta a atuação museológica, evidenciando os compromissos e valores sobre os quais cada instituição se alicerça.

Por esse viés, pensar a atuação política da instituição museológica, seja através de seu Plano Diretor ou da sua atuação cotidiana (ciente de que muitas instituições não têm suas diretrizes arregimentadas em um Plano Diretor redigido, lavrado e executado) significa pensar o intuito com qual essa atuação é concebida e edificada.

Pensar o Plano Diretor como uma das facetas que exprimem a atuação museológica, juntamente com sua prática cotidiana, significa vislumbrar esses elementos imbuídos de uma série de relações e valores que, em última instância, são relações de poder, que subjazem à possibilidade de deliberação.

E compreender a atuação política institucional demanda, principalmente, que sejam

compreendidas as nuances e minúcias inerentes aos processos e relações que se dão no espaço institucional do museu para, a partir de então, chegar aos interesses que estão para além dos objetivos esboçados no Plano Diretor, aqueles que ultrapassam o texto e constituem as ações cotidianas.

São de fato esses interesses e a forma como essas relações se processam que conferem o contorno e a espinha dorsal da atuação institucional.

Compreender a forma como os valores que alicerçam a prática dos museus se esboça demanda que sejam analisados os valores que têm orientado a agenda cultural de forma geral. Observando que diálogos e intersecções é possível diagnosticar.

Sem pretender estabelecer uma relação direta e determinante entre produção cultural e perfil de público, convidamos à reflexão sobre quais demandas de público têm tido suas referências¹⁶ contempladas.

Por referências compreendem-se memórias, identidades. Expressões de subjetividades que encontram resposta, metonimicamente no seio do(s) grupo(s) que integram teias de relações que remontam agências, produções, conhecimentos e saberes silenciados, ocultados e invisibilizados por políticas culturais que só conjugam cultura no singular.

Logo, pensar práticas culturais significa também pensar público. E seria conveniente refletir a que perfil de público têm-se endereçado tanto as políticas públicas de cultura como a política institucional museológica.

São todas essas questões que estão em jogo em uma política cultural ou em uma política institucional museal.

Delinear uma política institucional que traga à tona os conflitos inerentes à sociedade e se proponha a dialogar com a diversidade de repertórios colocando em xeque premissas hegemônicas significa delinear outra cartografia museológica, uma cartografia sociomuseológica.

Nesse sentido, o espaço museológico deve ser entendido como cenário de disputa acerca de qual representação de grupos e valores socioculturais será assumida, justificando desse modo, o refletir sobre esse espaço na perspectiva proposta pela cartografia social. Debruçando-nos sobre a forma como as relações se constituem e vislumbrando-as como construções mediadas por interesses e ideologias. Logo, vemos que:

¹⁶ Por essas referências compreendemos memórias, identidades, expressões de subjetividade, que encontram resposta, metonimicamente, no seio do(s) grupo(s) que integram; teias de relações que acarretam em agências, produções, conhecimentos e saberes silenciados, ocultados e invisibilizados por políticas culturais que só “conjugam” a cultura no singular.

Todos os conceitos com os quais representamos a realidade à volta dos quais constituímos as diferentes ciências sociais e suas espacializações, a sociedade e o Estado, o indivíduo e a comunidade, a cidade e o campo, as classes sociais e as trajetórias pessoais, a produção e a cultura, o direito e a violência, o regime político e os movimentos sociais, a identidade nacional e o sistema mundial, todos estes conceitos têm uma textura espacial, física, simbólica, que nos tem escapado pelo fato de os nossos instrumentos analíticos estarem de costas viradas para ela mas que, vemos agora, é a chave da compreensão das relações sociais de que se tece cada um destes conceitos. Sendo assim, o modo como imaginamos o real espacial pode vir a tornar-se a matriz das referências com que imaginamos todos os demais aspectos da realidade. (SANTOS, 1988, p. 141)

Dialogar o museu com a sociedade na perspectiva de incluir outros atores sociais que historicamente não tiveram suas demandas, bem como seus referenciais socioculturais, contemplados no espaço institucionalizado do museu demanda o entendimento desse como um espaço de poder, o que significa empreender um processo de democratização material e simbólica.

Aliando as premissas da interdisciplinaridade, o efetivo compromisso social, a democratização, o empoderamento e insurgência de outros olhares e experiências socioculturais no espaço museal é que se empreende o diálogo com a geografia e lança-se mão do conceito de cartografia social.

Iniciativas recentes apontam o surgimento de cartografias com denominações como “novas cartografias sociais”, “cartografias participativas”, “cartografias da ação”, “contramapeamentos”, entre outras. Tais cartografias se distinguem pela representação de aspectos da realidade (fenômenos, processos, elementos, atores, ações, etc.) pouco valorizados nas representações espaciais cartográficas hegemônicas – aspectos transformados em “não-existências”, como diz Boaventura de Souza Santos. (SANTOS, 2012, p. 1)

Para esboçar uma cartografia museal pela perspectiva da pluralidade social, recorre-se à cartografia social como instrumento de reflexão e análise de como as relações entre os grupos sociais e o espaço museal se processam na dimensão de um exercício de poder, o qual também permeia as disputas, no campo dos valores socioculturais, acerca do que vai ou não ser legitimado. Essa análise também deve refletir acerca de como o espaço, no caso, o museal

pode atuar para a manutenção do *status-quo* ou refutá-lo em prol de uma horizontalização da esfera de poder, na medida em que inclui outros atores sociais ao debate nele processado – o que demanda uma política institucional materializada em um plano museológico, ou em um Plano Diretor, norteado por uma gestão comprometida com tais ideais, o que não se faz sem a revisão e o despojar-se de certos privilégios. Em decorrência disso:

A valorização política e analítica da dimensão espacial de fenômenos, processos, objetos e atores coloca os instrumentos de representação espacial cada vez mais no centro de disputas de poder. Esta valorização do espaço é que faz com que a cartografia cada vez mais se cruze com jogos e disputas, ou ela própria se torne objeto de disputa. (SANTOS, 2012, p. 1)

A legitimidade da cartografia social e a sua justa transposição para o campo em questão – o museal – deve-se ao fato de pautar-se pela pluralidade de experiências, cuja representação é permeada por disputas de poder em suas várias desinências como a econômica, política, cultural e social. Pois o que está em jogo são representações de grupos culturais e valores, imersos em uma disputa na sociedade capitalista. Disputa essa que encontra-se presente nos espaços geográficos de forma geral, e nos museais de modo específico. Logo:

O tensionamento das relações de poder que elas trazem nos aparecem em três esferas centrais: no **processo de produção cartográfica**, em que atores (movimentos sociais, gestores públicos, cartógrafos, etc.) disputam a participação na elaboração dos instrumentos de representação cartográfica; no **objeto cartográfico**, em que se disputa o que se cartografa e como se cartografa; no **uso da cartografia**, que cada vez mais aparece como um instrumento de grupos desfavorecidos. (SANTOS, 2012, p. 2)

Para estabelecer um paralelo das proposições acima, concebidas no âmbito da cartografia social, no campo museológico, bastaria reescrever o presente excerto substituindo as sentenças nessa ordem: “processo de produção cartográfica” por “processo de produção museológica” ou “cadeia operatória da museologia”; “cartógrafo” por “museólogo”; “representação cartográfica” por “representação museológica”; “objeto cartográfico” por “objeto museológico/musealizado”; “o que se cartografa” e “como se cartografa” por “o que se musealiza” e “como se musealiza” e “uso da cartografia” por “uso da nova museologia”.

Estabelecida essa analogia, se a cartografia social se pretende um instrumento de

legitimação de grupos desfavorecidos, a museologia comprometida com o efetivo cumprimento do seu papel social tem o dever de dialogar com a sociedade e, nisso, vê-la de modo diverso, agregando as referências socioculturais de grupos que por muito tempo também foram negligenciados em seus espaços.

[...] Cartografias que, voltadas para transformações sociais, propõem-se ser instrumentos de representação, num sentido amplo do que é representação – algo que exprime o real, mas também ajuda a produzi-lo. [...] Nesse sentido, tanto no Brasil quanto nas mais diversas partes do mundo, objetos cartográficos vêm sendo utilizados como leituras (sociais) do território, que são confrontadas às leituras oficiais e/ou de atores hegemônicos, e também instrumentos de (fortalecimento) de identidade social e de articulações políticas. (SANTOS, 2012, p. 3)

Nisso, percebe-se que ao trabalhar com as representações e as formas de representar, questionando-as enquanto um duplo do real, e partindo de outras formas de representação como um edificar de outra dimensão de realidade possível evidencia-se o quanto há de construção e ressignificação nisso que é delineado como real, o que, analogamente, no espaço museológico se observa nos objetos, na sua forma de comunicação por meio das exposições, compondo narrativas que em primeira instância são lidas em diálogo com a sociedade. Assim como a cartografia social traz à tona conflitos que evidenciam processos de disputa onde emergem outros atores sociais, tem-se a convicção de que o museu, ao constituir-se também como arena de disputas, não pode eximir-se do conflito, nem negá-lo ou furtar-se ao necessário diálogo com os distintos públicos que compõem a sociedade.

Aliar cartografia social e mapeamento participativo deflagra um movimento no qual os próprios grupos se automapeiam, bem como aos seus processos, o que significa compreendê-los como atores sociais e protagonistas na tessitura e também no registro de sua história.

No âmbito da museologia, um paralelo é possível quando a inserção de tais grupos no debate museológico compõe a pauta da política institucional, de forma a que os diversos grupos sociais sejam vislumbrados como partícipes em tais processos. Isso significa contextualizar as referências de tais grupos pelo olhar deles próprios, inclusive os processos, práticas, lutas e conflitos por eles vivenciados e, por meio disso, será possível aplicar o conceito de inclusão, vivenciado em seu sentido lato, não como um conceito, mas como prática que se quer cotidiana.

Assim, fazer uso da cartografia social no contexto museológico traz à tona valores e atores sociais que cotidianamente tiveram suas referências e memórias negligenciadas ou silenciadas por construções e representações hegemônicas, logo a pertinência desse aporte teórico justifica-se, entre outras coisas, por revelar a problemática das identidades.

Incorrer nessa postura política, que traz à tona outras agências e referências, como parte da atuação profissional do cartógrafo e também do museólogo, significa compreender a cartografia coletiva¹⁷ e, paralelamente, a gestão dos processos museológicos e comunicacionais como algo a ser compartilhado com o público que se pretende/quer-se representar. Constituindo uma outra política do olhar, por meio da qual não só *o que*, mas também o *“como”* e o *“de quem”* são problematizados e tensionados.

[...] A cartografia participativa emerge então como uma dimensão desta batalha política que tem no seu centro dimensões simbólicas e estéticas, que não podem ser negligenciadas. A prática do mapeamento participativo visa, então, revelar problemas, mostrando conexões e responsabilidades, a fim de denunciá-los através de representações gráficas que melhoram a organização das práticas de transformação. Com isso, incentiva-se uma conexão entre palavras e imagens, e a carta se torna meio de representação da realidade e também um meio de conhecimento. Considerando que o visual pode proporcionar uma forma de compreensão da vida social ampliada, revela a necessidade de trabalhar a partir de uma “política de visão” que acontece com o pensamento crítico. (SANTOS, 2012, p. 7)

Igualmente, no espaço do museu as batalhas e disputas travadas em prol da inserção e reconhecimento de outros grupos socioculturais e dos seus respectivos valores, crenças, posições e projetos implica o desconstruir de certo imaginários oficiais e pré-conceitos sociais.

Observa-se, então, que a dimensão política dessa instituição está muito além da sua função de preservação e salvaguarda. Está também contida e manifesta principalmente no que se preserva, com que finalidade e critérios, que esboçam um projeto de presente e futuro com base na sedimentação da memória, muitas vezes compreendida ou apresentada no singular. Isso evidencia não só uma postura política, mas um viés pedagógico na sua atuação, que na

¹⁷ A denúncia do eurocentrismo presente nas representações cartográficas hegemônicas levou a atitudes como as realizadas pelos iconoclastas. Dentre eles, destaca-se um casal de ativistas argentinos que incentiva o uso do mapa coletivo como ferramenta estética e política, dedicando-se à ações sociais insurgentes que instrumentalizam a cartografia coletiva com o fito de empreender outra possibilidade de “política do olhar”.

contemporaneidade ainda se (re)edita, estruturada de modo a veicular ideias que tenham implícito um caráter disciplinador do público.

Contudo, o museu é um *locus* cuja edificação não está dada. É um cenário de continuidades, permanências, mas também de rupturas e subversões. O que vai orientar o seu caminhar por um ou outro itinerário são justamente a sua posição política e o convergir dos interesses com os quais se compactua ou não.

Identificar e reconhecer esse lugar de notável relevo dos museus em diferentes temporalidades e localidades implica o reconhecimento de que eles são, ao mesmo tempo, casas de memória, lugares de representação social e espaços de mediação cultural. Como casas de memória eles podem ser acionados visando o desenvolvimento de ações de preservação e de criação cultural e científica; como lugares de representação eles podem ser utilizados para teatralizar o universal, o nacional, o regional, o local, o étnico e o individual e como espaço de mediação ou de comunicação eles podem disponibilizar narrativas menos ou mais grandiosas, menos ou mais inclusivas para públicos menos ou mais ampliados. (NASCIMENTO JUNIOR; CHAGAS, 2006, p. 11)

Há que se compreender o museu dentro da complexidade em que está imerso, nas teias de relações que o respaldam e o legitimam, bem como nas que o contestam. Requer, portanto, atenção e ciência dos interesses políticos que permeiam tal prática. Interesses esses que nem sempre constam redigidos de forma óbvia na política institucional ou no Plano Diretor, mas são sempre expressos e patentes na prática cotidiana, onde mais se exerce as práticas políticas, ainda que tacitamente.

Almeja-se que o museu, como parte da sua política, seja território – enquanto aquilo que se pode apropriar – e *locus* – onde se estabelecem laços de pertencimento – compreendido como edificação socialmente construída e experienciada.

Em outras palavras: a construção, na contemporaneidade, de uma política museal democrática e de interesse público precisa considerar a museodiversidade brasileira, bem como as reflexões, os debates, as práticas e as poéticas características desse universo em expansão. A aceitação dessa afirmação – que bem poderia ser tratada como hipótese – implica também a aceitação de que uma política pública de museus no Brasil de hoje está colocada diante de pelo menos sete desafios: 1. Trabalhar com o direito à

memória como um direito à cidadania; 2. Desenvolver modelos de gestão que estimulem redes de sistemas de museus; 3. Democratizar o acesso aos, e a produção de bens culturais musealizados; 4. Desenvolver e estimular a criação de programas de educação em museus e de formação e capacitação pessoal; 5. Criar dispositivos de valorização do patrimônio cultural musealizado e do patrimônio cultural passível de musealização, seja ele tangível ou intangível; 6. Apoiar e implementar projetos ancorados no respeito à diferença e na valorização da memória de comunidades populares e, último na ordem, mas não na importância, 7. Institucionalizar procedimentos democráticos de investimento no campo dos museus. (NASCIMENTO JUNIOR; CHAGAS, 2006, p. 13)

Pensar, gestar e gerir um museu edificado sobre premissas plurais e ancorado em distintos referenciais socioculturais requer mais que um exercício de retórica, requer um debate conceitual e ideologicamente afinado com a prática ética, responsável e comprometida com a diversidade de olhares e repertórios, pois de nada vale um discurso sem uma prática coerente.

Sublinha-se, uma vez mais, que a nova museologia tem a exigência de outro posicionamento político às instituições museológicas – em outras palavras, significa colocar em xeque a ideia da pseudoneutralidade de “certos modelos” de museus e trazer à tona não só a sua dimensão política mas, também, qual dimensão de atuação política que se espera da mesma, delineando o museu como uma arena na qual memória e poder estão dialeticamente relacionados em um cenário de disputas.

As reflexões e as práticas colocadas em curso pela denominada “nova museologia” introduziram também novas questões políticas e colocaram em xeque teorias e práticas clássicas, consagradas. Ainda que hoje se possa fazer uma análise crítica da nova museologia, não se pode negar as suas contribuições e não se pode deixar de enfrentar os problemas que introduziu, sem que isso caracterize uma determinada tendência política. Em outras palavras: a nova museologia contribuiu para a valorização das pessoas, dos territórios e do patrimônio cultural, para acentuação da dimensão política dos museus e também para a compreensão de que eles são processo, onde estão em jogo, ao mesmo tempo, memória e poder, esquecimento e resistência, tradição e contradição. (NASCIMENTO JUNIOR; CHAGAS, 2006, p. 13)

Como bem salientam os autores em questão, ambos agentes da atual política nacional

de museus, não se trata de oscilar entre adjetivos antagônicos, “nova” ou “velha” museologia, ou sobre uma visão maniqueísta, boa ou má. Trata-se sim, de praticar uma museologia crítica.

Os museus estão, portanto, inteiramente mergulhados na política e, por isso, também estão em relação com a liberdade e com a ausência de liberdade. De outro modo: os museus, assim como a memória e o patrimônio, tanto podem servir para confirmar quanto para transformar; tanto podem servir para tyrannizar quanto para libertar. (NASCIMENTO JUNIOR; CHAGAS, 2006, p. 14)

Ratifica-se, assim, o caráter político dos museus e que essa sua dimensão, algumas vezes, é controlada com o fim de privilegiar alguns em detrimento de outros, mas, em outras, para empreender um processo de democratização que priorize a maioria, a despeito de alguns. Trilhar qualquer um desses itinerários não se faz sem partilhar de valores e premissas políticas que corroborem com tais valores.

Por esse viés, conforme Nascimento Junior e Chagas (2006, p. 14), crê-se no “[...] exercício do direito à memória, ao passado, ao presente e ao futuro, do direito à preservação, à mudança e à criação é um repto para uma política de museus na contemporaneidade.”

Ante tudo que foi exposto, não se pode deixar de mencionar que uma política museal socialmente engajada e comprometida com a sociedade em sua heterogeneidade, não pode se furtar ao compromisso com o direito à cidadania, à identidade e ao (re)conhecimento da própria história.

2.4. Semânticas do processo: discursos e simbologias impressas na arquitetura

[...] Se há objeto e forma – e é difícil supor arquitetura sem objeto e forma – eles não são o sujeito da frase, mas a conjunção, a partícula que liga, possibilitando novos sentidos ao que foi ligado. Sua presença não é conspícua e sua duração não se mede em anos, décadas ou séculos. Sem deixar de ser arquitetura, não é avaliado pelas qualidades intrínsecas de sua forma, mas pelo seu papel conjuntivo, pelo que promove. (GUATELLI, 2012, p. 11)

A cultura enquanto substrato material e simbólico da produção humana manifesta-se na paisagem, também nas construções arquitetônicas, exprimindo um sistema de signos e

simbologias que permitem visualizar ambas – paisagem e arquitetura - como construções cuja matéria prima compreende, além dos elementos materiais e naturais, a ação antrópica.

Considerada como um texto, a paisagem é vista desempenhando importante papel na sociedade: por meio dela o sistema social é comunicado, reproduzido, experimentado e explorado. [...] A paisagem é interpretada diferentemente pelos grupos locais e de fora, e evidenciar como essas interpretações foram construídas constitui importante papel para o geógrafo cultural. A retórica da paisagem coloca em questão os processos pelos quais ela, enquanto um texto, é lida, seja pelo impacto objetivo de suas formas, seja por meio das figuras de linguagem nelas impressas. A paisagem tem uma textualidade e uma intertextualidade. (ROSENDAHL, 2007, p.10)

Essa leitura da paisagem é reflexo das mudanças ocorridas no final do século XX, nas quais a relação entre indivíduo e ambiente é pensada em novos termos, marcando uma transição do enfoque sobre os aspectos objetivos, centrado especificamente na sua dimensão geográfica e física; para os aspectos subjetivos da paisagem, os quais são compreendidos, respectivamente, pelo modo de ver e pela relação sujeito/objeto. A partir dessa nova óptica, a paisagem passa a ser vislumbrada predominantemente como uma construção, na qual a percepção do espaço ultrapassa a dimensão visível dos vestígios físicos da atividade humana sobre o solo. Por esse viés concebe-se que a paisagem é permeada pelo sistema de valores humanos, incorporando as relações e constituindo um índice dos valores e ações humanas, cujas dimensões imaterial, política e cultural são admitidas como vetores que imprimem marcas indeléveis no espaço/paisagem. Admite-se, portanto, que a confluência desses fatores influencia a constituição da forma e do conteúdo da paisagem e define, desse modo, relacionamentos complexos entre as atitudes das pessoas e a sua percepção sobre o meio.

De acordo com Berque (1998), a paisagem admite simultaneamente duas facetas, compreendidas como paisagem-marca e paisagem-matriz. A paisagem consiste em uma marca pois reflete e exprime o trabalho de um grupo – seja ele social, cultural ou ambos –, mas também é matriz pois antecede aos esquemas de percepção, de concepção e de ação que concatenam a relação entre o espaço, a natureza e as relações neles processadas e expressas. Claval põe em relevo que a paisagem possui ao mesmo tempo uma faceta funcional e outra simbólica, transformando-se em uma “vitrine permanente” da cultura. Logo, o que a princípio se concebia como natural passa a ser compreendido como uma resposta às relações sociais e, portanto, admite-se que a paisagem agrega elementos geográficos, mas, também, as relações

socioculturais que vão imprimindo forma e conteúdo à mesma.

Logo, a Paisagem Cultural, conforme Wagner e Mikesell (2003), pode ser compreendida como a síntese da intersecção entre grupos humanos/sociais, suas referências culturais e elementos da natureza matizados na paisagem.

De tal modo, pensando na construção da paisagem e na arquitetura como parte dessa mesma paisagem, observa-se que a edificação de ambas é composta por elementos materiais e pela ação antrópica, sintetizando traços de uma cultura cujos valores se expressam nas simbologias que constituem tanto a paisagem quanto a arquitetura, e que delineiam os contornos dessa interação entre *paisagem/arquitetura/museu* e *entorno/atores sociais/relações*.

[...] A arquitetura é uma continuação do esforço humano para aumentar o conhecimento através da criação de um mundo tangível que articula as experiências, tanto as sentidas profundamente como aquelas que podem ser verbalizadas; tanto as individuais como as coletivas. (TUAN, 1983, p. 112)

Conforme Tuan (1983), o espaço arquitetônico revela e instrui, e é nessa senda que nos interessa pensar arquitetura – mais especificamente a arquitetura que comporta/abarca instituições museais, compondo o duplo arquitetura/museu.

Para partir do específico – arquitetura de museus – para o macro – arquitetura – pontuam-se aqui algumas especificidades inerentes à arquitetura de museu para traçar alguns apontamentos e reflexões em relação à discussão geral da arquitetura.

O desenvolvimento histórico da arquitetura de museus gerou modelos e modismos arquitetônicos. Ao observar as influências históricas e os vetores que nortearam a sua constituição, é possível verificar que no século XIX palácios e os edifícios nobres foram convertidos em museus.

Destaca-se, assim, que se encontrou nos monumentos, mediante a sua restauração, uma forma de preservação e uma resignificação voltada à reinserção sociocultural ao servir de sede para os museus. A ciência desse acontecimento traz à tona uma primeira questão, a de que inicialmente os museus não tiveram uma arquitetura pensada para a sua finalidade. Pelo contrário, os museus se adaptaram a arquiteturas já existentes. Porém, não ingenuamente, palácios e monumentos foram destinados a servir de sede aos museus, e a destinação de espaços que simbolicamente aludiam à nobreza e às classes dominantes pode ser relacionada com o papel político e os antecedentes históricos dos museus, fortemente associados às elites e grupos hegemônicos. No pós a Segunda Guerra Mundial e com a consolidação da Nova Museologia, o caráter social do museus passou por uma revisão conceitual e técnica.

Conforme Fernández (1999), tais usos apresentavam limitações, que se caracterizam pela dificuldade de circulação do público, problemas de iluminação, climatização, segurança, manutenção, flexibilidade espacial e espaços de serviço outros, o que não significa que esse tipo de arquitetura não se reedite na contemporaneidade e nem que não haja museus sediados em edifícios tombados.

En cualquier caso, la tipología de los museos según su arquitectura – es decir, la historia de la arquitectura de los museos – está trabada desde sus orígenes hasta los tiempos actuales por los modelos del “museo-templo” o el “museo-palacio”, como hemos comprobado en su consideración histórica. El esteticismo y el cientificismo de la época ilustrada y su continuidad están marcados en este sentido por una concepción neoclásica e historicista, cuyo esquema estructural se repite en la construcción de los principales museos, tanto de arte como de ciencias o historia natural; y lo mismo en su exterior (monumentalidad de la fachada, escalinatas, columnas in antis, frontones, decoración clasicista imitando templos griegos...) como en su interior (elevados techos, amplias escaleras, mármoles y piedras labradas, lucernarios y cúpulas) en sus espacios de distribución. (FERNANDÉZ, 1999, p. 272-273)

Conforme assinala Fernández (1999), com a independência dos modelos arquitetônicos dos *uffizis* de Florença (arquitetura neoclássica), dois modelos privados influenciaram a arquitetura museológica, a saber, os gabinetes e as galerias, os quais remetem à concepção “Duplo de Goeth”, segundo a qual o museu organizaria seu acervo focando parte dele para o público iniciado e parte para o público geral, o que por si só já evidencia um viés restritivo e discriminatório.

Se inicialmente a disposição dos objetos já exprimia indícios de uma busca relacionada à um ideal classificatório, observa-se que, tanto em termos de arquitetura como em termos de museografia, começam a ser delineados indícios de como ambas as linhas dialogam e pautam o diálogo com os públicos. Sublinha-se que a herança neoclássica e greco-romana da estrutura física é reflexo da herança cultural e dos usos e interpretações dos museus. O fato de inicialmente terem sido sediados em edifícios destinados a outros desígnios evidencia que a finalidade cultural e a funcionalidade da arquitetura são ideias modernas. A partir das revisões conceituais e práticas pelas quais os museus passaram, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial e sua reverberação no campo museológico, observa-se uma revisão

dos conceitos de monumentalidade e sacralidade próprias a essa velha forma de conceber a arquitetura.

Nesse sentido, conforme Fernadéz (1999), o movimento neolustrado consolidou duas tendências arquitetônicas, referentes a sua funcionalidade, aludindo ao museu como *locus* do espetáculo e monumento artístico, configurando tipologias socioarquitetônicas. Assim, frente às reformulações e transformações históricas que imprimiram novos contornos à arquitetura de modo geral, e à arquitetura de museus, especificamente, são destacadas aqui, a título do objetivo proposto, duas modalidades de edifícios de museus.

Como já sublinhado, haviam os monumentos históricos reutilizados. Posteriormente, passaram a existir os edifícios de nova planta, construídos para serem museus. Embora a demanda não seja nova, a existência de arquiteturas edificadas exclusivamente para sediarem museus é algo recente.

O surgimento dessa segunda categoria constituiu uma resposta aos esforços para tentar adaptar coerentemente acervo e estrutura arquitetônica museológica, nem sempre foram bem sucedidos.

Põe-se em relevo que há os que defendam a reutilização de monumentos para abrigar museus como um modo de salvaguardar essas construções do ostracismo e da destruição, fazendo-as passar por reformas adequadas para abrigar instituições de natureza museológica. A título de exemplo, cabe apontar o quanto a própria Pinacoteca do Estado de São Paulo também passou ser sediada em um edifício que inicialmente não fora construído para ser um museu, abrigando originalmente o Liceu de Artes e Ofícios, o que evidencia a atualidade dessa questão. Por sua vez, os que se posicionam contrariamente à reutilização de edifícios históricos para sediar museus evidenciam que dificilmente se consegue uma restauração que não descaracterize o prédio e que contemple a funcionalidade atual necessária aos museus. Além de ser muito onerosa a reforma de tais edifícios. Salvaguardadas as críticas e defesas quanto à validade da reutilização de monumentos como sede dos museus, há que se pensar como a arquitetura, enquanto linguagem, dialoga com as premissas desses museus, bem como de que maneira ela pode ser ressignificada. No afã de reutilizar monumentos e nos paradoxos do que concerne a sua utilização para fins museais, o ICOM¹⁸, juntamente como o ICOMOS¹⁹, na Polônia, em 1974, estabelecem alguns critérios para a seleção e utilização

¹⁸ O ICOM – International Council of Museums é uma organização internacional de museus e seus profissionais que se compromete com a conservação, continuação e comunicação com a sociedade da herança natural e cultural, presente e futura, tangível e intangível.

¹⁹ O ICOMOS – Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios é uma organização não governamental associada à UNESCO. A sua missão é promover a conservação, proteção, uso e valorização de monumentos,

desses edifícios: valor documental, valor da representatividade social e/ou histórico e valor estético do edifício histórico. Assim, a utilização de edifícios históricos como sede de museus passou a ser aprovada desde que fosse factível e funcional seu uso como museu.

No que concerne aos edifícios de nova planta, sublinha-se que desde o século XIX a funcionalidade é predominante sobre o valor estético, que deve estar em consonância com o programa museológico.

No mais, para além da funcionalidade, das características plásticas, estéticas e históricas do edifício, há ainda que se ponderar outras questões que também devem ser referendadas e contempladas pela arquitetura de museus.

São elas as questões da acessibilidade, pensadas para além das barreiras materiais, agregando ao debate, a dimensão simbólica da arquitetura e a questão da comunicação visual, refletindo também sobre a fachada e sobre ela comunicar ou não o tipo de equipamento que sedia, sobre ser o museu público e sobre os textos subjacentes à sua materialidade, evidenciando a sua constituição semântica.

Agregam-se a essas as questões de ser o museu um centro cultural de confluência de várias linguagens, debates e atores sociais e de precisar estar resguardado do tráfego e de vibrações, o que pressupõe uma localização distante dos grandes centros urbanos, ou em regiões afastadas do fluxo, o que por sua vez já colocaria em xeque algumas das premissas da acessibilidade.

Convidamos, assim, à reflexão sobre em quais pilares se assenta o debate sobre a arquitetura de museus e em que patamar esse diálogo pondera as relações com o público pensado no plural, e seus desdobramentos frente ao efetivo compromisso social.

Sublinha-se que o debate sobre as questões relativas à arquitetura e à museologia tem-se dado em âmbito internacional, com grande afinco na década de 1960, mas já encontravam eco nas pautas da reunião realizada em Milão em 1934 sob o título “Museografia e Arquitetura”.

Dentre os debates empreendidos sobre essa temática, destacam-se os organizados pelo ICOM em 1961 e os do México em 1968, nos quais se estabeleceram os pilares e códigos internacionais referentes ao desenvolvimento da museologia e da museografia em relação à questão arquitetônica.

Tais debates empreendidos na década de 1960 auxiliaram a demarcar as especificidades inerentes ao papel do arquiteto de museus e ao papel dos profissionais de

museus, contribuindo para uma maior solidez da teoria de arquitetura de museus que, ao longo dessas seis décadas, tem sistematizado os princípios e normas de aplicação e funcionalidade de acordo com as características e necessidades atuais relativas ao desenho, construção, ocupação e funcionalidades museológicas em todos os aspectos, incluindo toda a adequação museográfica e arquitetônica ao programa museológico.

Compreende-se assim, que a arquitetura de museus constitui-se também como parte da grafia do discurso museológico. Vislumbrá-la como uma construção em sentido lato constitui o primeiro passo para que seja realizada sua crítica e, a partir dela, se desenvolvam outras possibilidades de sentidos/significações e aprendizagem.

No processo de entrelaçamento entre conteúdo e *contenedor*, entre um “dentro” e um “fora” – no caso da arquitetura, o espaço gerado pelos engendramentos da forma e agenciamentos programáticos, no da escrita, os sentidos gerados pela articulação e jogo de palavras – ganhariam força, e uma força geradora de outras significações, os interstícios, as lacunas, compreendidos como um “*entre coisas*”, um “*entre ser uma coisa e outra*” que se cria na articulação do definido em direção ao indefinido; ou melhor dizendo, residiria no processo de (des)articulação das partes, que parecem ter um grau de definição, a possibilidade de indefinição. Estamos falando da quase construção de uma indeterminação das coisas. Seria possível? (GUATELLI, 2012, p. 23-24)

Ao se trabalhar com museus, aqui interseccionados com a questão da arquitetura, é necessário um processo de desnaturalização e que esses dois fatores sejam concebidos como resultado da cultura.

Debruçar-se sobre essa temática, interseccionando museologia e arquitetura para compreender o processo que desencadeia a interação-tensão entre sujeito e objeto para além de algo tangível, e que, desse modo, se constitui como objeto de análise. O que, por sua vez, justifica a relevância e pertinência do estudo de recepção para compreender esse processo pela óptica dos interlocutores do museu: o público.

Primeiramente, há que se esclarecer que a especificidade da arquitetura e o que a difere das demais linguagens artísticas consiste no fato de ela constituir um discurso tridimensional que inclui o homem.

Por conseguinte, há que se admitir que a dimensão onde se projeta e concretiza a arquitetura é o espaço, que em uma perspectiva mais ampla pode ser concebido como a

paisagem, ou seja, os diversos elementos que perpassam e interagem na construção da arquitetura, agregando, para além da dimensão material, a dimensão simbólica, conforme Nesbitt (2008).

Se a representação de algo muda sempre que se muda a perspectiva, conforme Zevi (1996), então há no objeto não apenas três dimensões, mas uma quarta, compreendida pelo tempo e o reflexo das transformações que incidem sobre esse último em resposta ao deslocamento sucessivo do ângulo visual, em outras palavras, a forma de apreendê-lo como algo que muda no tempo e no espaço. Uma conquista cubista, que favoreceu a arquitetura ao propiciar que essa se distinguisse da cenografia pela possibilidade de exteriorizar as várias dimensões que subjazem no interior de algo. Contudo, cabe ressaltar que o espaço arquitetônico não se esgota nessas quatro dimensões. Cabe ressaltar que, diferente da pintura e da escultura, a quarta dimensão da arquitetura é experienciada pelo deslocamento do sujeito no espaço. É ele, o sujeito, através da sua movimentação no espaço, que apreende a edificação a partir de diferentes perspectivas, conferindo ao espaço uma realidade integral. Logo, compreende-se que a materialidade da arquitetura só se efetiva nessa relação entre espaço e sujeito que o experiencia nessa quarta dimensão (tempo/deslocamento).

Nesse sentido, conforme Tuan (1983, p. 141), o “[...] espaço também tem significado temporal ao nível das experiências pessoais do dia a dia. A própria linguagem revela a íntima conexão entre pessoas, espaço e tempo.”

Contudo, cabe destacar que a arquitetura não se encerra na quarta dimensão; ao contrário, ela abre uma senda que permite que o espaço arquitetônico possua, nas palavras de Zevi (1996), “infinitas dimensões e perspectivas”, as quais só podem ser apreendidas nas relações que os sujeitos travam com ela.

Dizer que arquitetura consiste em belas edificações não basta para apreendê-la, pois, antes, há que se refletir criticamente sobre o que se considera ou não belo, e que isso só é possível, com base em um dado referencial, patenteando que a concepção de belo é referencial, varia no tempo e no espaço e conforme a perspectiva adotada – a qual pode ser compreendida como o referencial cultural e estético partilhado. Isso posto, é inegável o grau de subjetividade e seleção que há nessa definição. Pontua-se então:

A definição mais precisa que se pode dar atualmente da arquitetura é a que leva em conta o espaço interior. A bela arquitetura será a arquitetura que tem um espaço interior que nos atrai, nos eleva, nos subjuga espiritualmente; a arquitetura feia será aquela que tem um espaço interior que nos aborrece e

que nos repele. O importante, porém, é estabelecer que tudo que não tem espaço interior não é arquitetura. (ZEVI, 1996, p. 24)

É inegavelmente necessário refletir sobre qual perspectiva de interior está-se falando. Trata-se de um interior físico, metafísico ou, ainda, da intersecção dessas duas variáveis manifesta no mesmo *locus*. Há uma poética que se verifica na experiência do Lugar para além da sua dimensão material que, se suprimido, torna a arquitetura mera cenografia.

A abordagem do sítio, elemento fundamental para a constituição do Lugar, pode ser feita numa perspectiva fenomenológica e poética, interpretativa do seu carácter original e, em simultâneo, por uma via concreta e pragmática, através do desenho como instrumento racionalizador para a transformação do Lugar em função da Arquitetura que o apropria. (PIRES, 2010, p.8)

Ao conceber o *locus* nessa perspectiva observa-se que o belo não constitui uma mera perspectiva estética; ao contrário, o belo encerra-se na função social da arquitetura, ou seja, ao constituir-se como espaço de experiência.

Contudo, como atesta Zevi (1996), cabem aqui duas ressalvas. A primeira consiste em que apesar do espaço interior ser a especificidade da arquitetura, a experiência do *locus* não se verifica apenas ao adentrar um recinto; ao contrario, atestar isso seria negar toda a importância, o valor e a influência que a paisagem cultural e que o espaço urbanístico têm nesse processo. O que significa reconhecer a sua dimensão plural, manifesta nos seus valores social, económico, histórico, artístico e etc.; é essa pluralidade de vetores constitutivos que sintetiza o edifício.

A segunda ressalva importante refere-se ao fato de que o espaço não é verificado como o protagonista na arquitetura, mas é ele quem esgota a experiência arquitetônica. Igualmente, a interpretação espacial é instrumento suficiente para avaliar uma obra arquitetônica. Aponta-se a centralidade do espaço, compreendido em uma perspectiva macro como fator de propulsão da experiência, verificada não apenas no interior mas em todas as interfaces de relação e experienciação do espaço/paisagem em sua perspectiva geográfica e cultural. Logo, a percepção, enquanto uma perspectiva subjetiva socioculturalmente construída, emerge como fator para avaliar e mensurar não só a experiência, mas também a própria arquitetura, uma vez que a sua edificação enquanto tal sintetiza-se pela relações e experiências advindas dessas.

Todavia, o problema da representação do espaço, longe de ter sido resolvido, ainda

nem foi colocado em questão. E se são ineficientes os meios e os recursos utilizados, há que se aprofundar o debate sobre a presente problemática, pondo em evidência, em acordo com o viés aqui proposto, a urgência de, para além dos planos, elevações, cortes e fotografia, criar meios que deem conta de apreender a forma como esse espaço é experienciado.

Respectivamente atesta Zevi (1996), à ineficiência das plantas, esta deve-se ao alto grau de abstração inerente a tal instrumento e à sua inexpressividade no que tange à experiencição visual e concreta da arquitetura.

As fachadas são outro elemento a ser aqui problematizado. Assim como a concepção das representações das plantas, também as das representações das fachadas são sempre fruto de seleções, que não abarcam a totalidade, exprimindo um dos tantos possíveis olhares sobre a arquitetura. No que tange, ainda, à representação das fachadas, cabe destacar que são dotadas de apenas uma dimensão, de maneira que a priorização do relevo em detrimento de outras formas de representação acaba exprimindo-se em uma grafia abstrata que não dá conta de apreender uma das dimensões fundamentais da arquitetura, manifesta na relação de *escala* entre as dimensões do edifício e as dimensões do ator social.

No que tange à representação fotográfica, seu enquadramento é também uma forma de seleção do olhar, o que já exprime a impossibilidade, enquanto uma forma de representação, de captar a totalidade, revelando a parcialidade desse instrumento.

Cada fotografia engloba o edifício de um único ponto de vista, estaticamente, de uma maneira que exclui esse processo, a que poderíamos chamar “musical”, de contínuas sucessões de pontos de vista que o observador vive no seu movimento dentro e ao redor do edifício. Cada fotografia é uma frase separada de um poema sinfônico ou de um discurso poético, cujo valor essencial é o valor sintético do conjunto [...]. (ZEVI, 1996, p. 50)

A limitação e a parcialidade dos instrumentos utilizados para representar o espaço arquitetônico reflete, primeiramente, o viés formalista por eles priorizado. Por conseguinte, sem excluir a importância que a materialidade manifestada na forma possui, chama-se a atenção para uma dimensão difícil de apreender, que se refere ao sujeito e à relação que ele estabelece com o espaço arquitetônico, sobretudo no que diz respeito à forma como ele o experiencia.

São as diferentes leituras e significados advindos dessa escala que é sintetizada a partir da relação entre edifício e sujeito que é entrevista a parcialidade dessas representações,

que se constitui em objeto e interesse a ser aqui perseguido e desvendado. Há, portanto, um hiato no detectar das formas como tais relações se desvelam e deflagram-se como uma experiência de fato, pois:

Existe um elemento físico e dinâmico na criação e apreensão da quarta dimensão com o próprio caminho; é a diferença que existe entre praticar esporte e olhar os outros enquanto praticam, entre dançar e ver dançar, entre amar e ler um romance de amor. [...] Onde quer que exista uma perfeita experiência espacial a viver, nenhuma representação é suficiente, precisamos nós mesmos ir, ser incluídos, tornarmo-nos e sentirmo-nos parte e medida do conjunto arquitetônico, devemos nós mesmos nos mover. Todo o resto é didaticamente útil, praticamente necessário, intelectualmente fecundo; mas é mera alusão e função preparatória dessa hora em que, todos nós, seres físicos, espirituais e, sobretudo, humanos, vivemos os espaços com uma adesão integral e orgânica. Será esta a hora da arquitetura.

(ZEVI, 1996, p. 52)

Aproximar-se da potência e da sutileza que perpassam o edificar não só do edifício arquitetônico mas, principalmente, da sua função social demanda uma reflexão sobre alguns vetores que permeiam o delinear desse processo.

Primeiramente, há que se compreender que entre os vetores que orientam a construção arquitetônica constam os pressupostos sociais referentes ao construtivo que intersecciona as variáveis econômicas, sociais e culturais, não em abstrato, mas, sim, sempre referendando um grupo, que é, em geral, o grupo que encomenda a edificação do edifício.

Por conseguinte, os pressupostos intelectuais que se exprimem pelo agregar da individualidade e da coletividade, projetando perspectivas e ideias a serem atingidas, assim como os pressupostos técnicos, referentes ao progresso das ciências e técnicas, acrescidos do que Zevi (1996) intitulou “mundo figurativo e estético”, constituído pelos valores e parâmetros que, oscilando no tempo e no espaço, acabam modelando e referendando o gosto e as predileções.

No interseccionar desses vários fatores é que se gesta a arquitetura, como resposta e iconografia índice dessas variáveis que, antes de qualquer coisa, são valores que orientam a prática e o fazer humano no tempo e no espaço.

Em outras palavras, a arquitetura se constitui como emblema, ou produto, que reflete a supremacia da classe dirigente, incorporando por vezes um “mito religioso”, ora a

descoberta de uma técnica, ora um propósito coletivo, ou os valores culturais e artísticos hegemônicos. Em um caso ou em outro, o que se evidencia é que a arquitetura consiste em uma resposta, ou exemplo, dessas variáveis, que se manifestam no âmbito material e na forma como relações se constituem no espaço arquitetônico de forma geral e nos museais em específico, não só pela forma como ele é representado, mas, principalmente, lido e experienciado (ou não) pelo público, como resposta ao símbolo que constitui. Pois, como afirma Jacques Derrida, o projeto arquitetônico não deixa de ser uma escrita, fazendo aqui menção a crítica desferida ao que o autor concebeu como “escrita fonética”, alicerçada sobre uma suposta linguagem estável, essencial e portadora de um único significado ou forma de apreensão da edificação. Conforme Tuan, que: “[...] o símbolo é direto e não quer mediação linguística. Um objeto se torna um símbolo quando sua própria natureza é tão clara e tão profundamente manifestada que, embora seja inteiramente ele mesmo, transmite conhecimento de algo maior que está além.” (TUAN, 1983, p.129) Se um símbolo demanda mediação, já traz implícita a necessidade de uma desconstrução²⁰, ou seja, que sejam atribuídos ao símbolo outros sentidos. E, paralelamente, na perspectiva derridariana, compreendendo que ele é endereçado aos seus interlocutores, dada a vastidão subjetiva desses últimos, não pode se encerrar em uma única possibilidade de leitura. Fato esse que, no caso do museu, traz à tona a necessária reflexão sobre que símbolo o museu constitui, de quais formas ele é lido e, a depender dos sentidos que ele reporta, se justifica uma necessária desconstrução e/ou mediação. Isso pode ser exemplificado pela arquitetura dos museus e os sentidos que ela reporta ao público. Cabe aqui uma ressalva: ao propor uma desconstrução não se tenciona “implodir” nenhuma edificação, mas, de outra parte, tenciona-se, na perspectiva proposta por Derrida, reorganizar este espaço onde as ambiguidades e os diferentes matizes insurgem viabilizando outras (re)significações.

Retomando a perspectiva da arquitetura como um texto e/ou suporte de um discurso e focalizando nas simbologias, nos valores entranhados na edificação arquitetônica e sobre as suas possibilidades de interpretação, na perspectiva proposta por Zevi (1996) e dialogando com Guatelli (2012), cabe ainda fazer mais alguns apontamentos no que se refere a outros

²⁰ A desconstrução constitui uma das mais importantes manifestações do pós-estruturalismo. Constituindo-se como uma prática filosófica e linguística, centra-se no exame dos fundamentos do logocentrismo do pensamento – referente à oposição binária de categorias filosóficas na tentativa de privilegiar um termo em relação ao outro. Esse procedimento, que também se aplica aos fundamentos da disciplina arquitetônica, tem como um dos expoentes Derrida, que, por meio do desconstrucionismo, analisa as operações retóricas para evidenciar os vetores constitutivos e fundamentação de cada argumentação, expondo como um conceito é construído. Cabe pontuar que a desconstrução também revela as oposições e pressupostos do texto assentados sobre frágeis premissas, verificando o que pode ter sido ocultado ou excluído, e constitui parte da crítica pós-moderna.

subsídios necessários à sua leitura.

Se, para o texto, a alternativa está no jogo argumentativo das circunstâncias conceituais aparentes e espectrais ou aparentemente evidentes *no* texto e *além* do texto (para Derrida, o trabalho do rastro, as presenças ausentes, o que não *mais* ainda está lá, dentro e fora do texto), jogar com as circunstâncias espaciais, programáticas, passa a ser o recurso no campo da arquitetura. (GUATELLI, 2012, p. 12)

Cabe destacar, desse modo, os fatores políticos que permeiam as edificações. As tipologias e estilos arquitetônicos muitas vezes constituem ícones de uma época, de um governo/regime, de um grupo hegemônico, de uma classe social.

A alternância entre um e outro estilo não se faz ingenuamente; ao contrário, a adoção de um em detrimento do outro sempre é uma opção calcada também em pressupostos, em acordos e negociações políticas, dos quais a arquitetura emerge como emblema de um pacto selado. De tal modo, conforme Tuan (1983, p. 129), o “[...] espaço arquitetônico continua a articular a ordem social, embora talvez com menos estardalhaço e rigidez que no passado. O ambiente moderno construído ainda mantém uma função educativa: seus sinais e cartazes informam dissuadem”.

No que concerne à interpretação filosófico-religiosa, cabe destacar que essa se subdivide em duas possibilidades de leituras: fenômenos históricos que perpassam a história da arquitetura e simbolismo. No que concerne à interpretação filosófico-religiosa, de acordo com Zevi (1996, p. 142), “a arquitetura é o aspecto visual da história”. Logo, a alternância entre regimes filosóficos e segmentos religiosos reflete-se também no estilo arquitetônico. A título de exemplo evoca-se o estilo renascentista, ícone do protestantismo, assim como o barroco foi erigido como emblema do catolicismo.

Ao adentrar na perspectiva econômica e social da arquitetura, observa-se que cada estilo constitui um reflexo ou diálogo com um modo de organização social e econômica. A adoção de um ou outro estilo reflete, inequivocamente, a emergência de um modo de organização social, e a substituição de um por outro reflete um momento de mudança nesse processo organizativo, constituindo emblemas dos estilos e das formas de organização social e econômica. Nesse sentido, conforme pontua Zevi (1996, p. 144), a “[...] arquitetura é a autobiografia dos sistemas econômicos e das instituições sociais.”

No que tange à concepção técnica da arquitetura, é preciso deixar claro que partir desse ponto de vista para analisar as edificações desvinculando-o de outras questões acaba por

levar a olhares funcionalistas e reducionistas, que ignoram o quanto partir apenas da perspectiva técnica para ponderar avanços construtivos na verdade é ineficiente, pois muitas vezes um estilo arquitetônico de séculos anteriores é reeditado na contemporaneidade não graças a uma ausência de aperfeiçoamento técnico, mas porque a adoção de um determinado estilo reporta a valores que se quer endossar/enaltecer novamente. Cabe pontuar ainda que a limitação e a ineficiência desse viés interpretativo se evidenciam na medida em que excluem as relações, interesses e simbologias inerentes aos estilos arquitetônicos e às escolhas que os precedem.

Pensando nestas outras dimensões inerentes à arquitetura que não se restringem à sua constituição material e não mais a vislumbram de modo asséptico e à parte do mundo, mas referendada na relação com os atores sociais, e partindo dos subsídios ofertados pelos aportes da psicopsicologia, que avança na intenção de perscrutar os sentidos subjacentes a essa relação, reiteramos aqui que é principalmente o desvendar das reações que tal encontro (entre atores sociais e locus edificado) desperta e das reações subjetivas (manifestas física e cognitivamente) e seus desdobramentos que constituem o objeto de interesse do presente estudo. Sua compreensão demanda o entrecruzar de outros fatores, entre eles, o entendimento do ator social inscrito no seio de um grupo, professor de certos valores, relacionando-o às demais variáveis, anteriormente citadas, que permeiam a arquitetura em uma perspectiva simbólica.

E se é justamente a perspectiva, ou as várias possibilidades de perspectivas, que conferem à edificação novos olhares, relações e reverberações. É a partir desse prisma que convidamos a observar e refletir sobre a arquitetura.

O processo de habitar e ativar esse espaço arquitetônico, que interfere de alguma maneira nos modos de existência daí advindos ou a ele atrelados, impõe-se num sentido contrário ao do mundo estático e imagético das esculturas. O movimento de conciliação entre a razão de ser coisa e o despertar da imaginação e do pensamento a partir da coisa projetada vai além da fruição possibilitada pela contemplação estética do objeto artístico. (GUATELLI, 2012, p. 17)

Adentrar um recinto pode desencadear uma reação equivalente ao arremessar saltitante de uma pedra sobre a superfície cristalina de um lago. A pedra, ao deslizar pela superfície, causa reverberações. Analogamente, na relação entre a coisa projetada e o sujeito/ator social também se observam reverberações, que se constituem como resposta à

sobreposição de camadas de sentido identificadas na forma edificada e lidas de diferentes formas a depender do repertório sociocultural do seu interlocutor.

Assim, é vital o debruçar sobre a arquitetura para compreender de quais formas essa é percebida pelos atores sociais e quais sensações e ações desencadeiam. Refletindo, principalmente sobre se a forma como ela é percebida pode constituir um fator agregador ou de dispersão de determinados grupos.

Nesse sentido, a Teoria de *Einfühlung* emerge como uma importante contribuição, na medida em que se debruça sobre a empatia com o objeto (no caso, o objeto arquitetônico), trazendo à tona uma relação de identificação e, quiçá, de pertencimento, que propicia uma experiência estética e afetiva. Evidencia-se, assim, que o conteúdo da arquitetura é seu conteúdo social. O que nos traz a tônica do presente debate, que consiste no fato de que o sentido só se completa nas relações, haja vista que uma edificação arquitetônica sem utilidade social é nada mais que uma bela forma a constituir-se como invólucro do vazio. Pois não há nada que dê mais sentido às materialidades e mais pungência ao inanimado que as relações processadas nesses espaços.

Observa-se, assim, uma mudança de paradigma ocasionada pelo pós-estruturalismo²¹, na medida em que, de acordo com Guatelli (2012, p. 18), a “[...] relação forma-matéria, preponderante nas questões estético-artísticas, dá lugar à relação força-matéria; a matéria não como construtora de formas, mas como agenciadora de situações a serem ativadas por uma ação no espaço.”

Logo, há que se refletir sobre como tais relações entre força e matéria se verificam e o que as influencia, o que as motiva, o que as ressignifica e o que, ao entrecruzar-se com ela, faz com que se convertam em uma experiência que edifica e (re)significa os seres e as formas de ver, ser e estar no entrecruzar de fatores sociais, psicológicos e artísticos.

Se todo o conteúdo social e seus efeitos psicológicos advêm da materialidade da edificação e refletem-se no modo como as relações se desencadeiam, interpretar o espaço significa lê-lo no entrecruzar de todas essas variáveis. Compreender como os estímulos

²¹ O pós-estruturalismo funda a crítica dos signos, questionando se esse – o signo – compor-se-ia apenas de duas partes, compreendidas como significado e significante, ou se ele poderia abarcar tantos outros significantes que ativa e também dos quais se diferencia. Pode-se também demarcar a passagem do estruturalismo para o pós-estruturalismo a partir da substituição da linguagem entendida como algo objetivo pela concepção de que a linguagem é o discurso de um sujeito ou indivíduo. No que tange ao paradigma pós-estruturalista e a arquitetura, Foster, em sua obra *(Post) Modern Polemics*, pontua que o pós-estruturalismo traz duas questões vitais acerca da arquitetura pós-moderna, compreendidas como a emergência do estatuto do sujeito e sua linguagem, acrescida do estatuto da história e sua representação, enfatizando que ambas são construções mentais delineadas pelas representações que a sociedade lhes imprime. Evidencia-se, por meio do paradigma pós-estruturalista, que a realidade é totalmente construída, admitindo a multiplicidade de histórias narradas a partir de outros pontos de vista, para além dos expressos pela elite no poder.

gerados pelo espaço arquitetônico influenciam as formas de perceber e construir sentidos é vital, não só por atribuir significado a esses espaços, como também para compreender as maneiras como eles propiciam experiências que reverberam e constituem elos de passagem para outras formas de acessar o conhecimento e, principalmente, de constituir relações que gerem laços de pertencimento.

Mas cabe aqui aprofundarmo-nos em direção ao que e como se desvela esse pertencimento, debruçando-nos especificamente sobre como essa relação se desvela no âmbito dos espaços arquitetônicos museológicos.

No entrecruzar das variáveis Tempo, Espaço e Matéria é que se gesta o espaço arquitetônico. Contudo, a intersecção desses fatores como componentes de um texto e possibilidade de experiências efetivas demanda outra variável importante, que completa o significado desse espaço, ou ainda, que atribui significado ao mesmo.

Todo espaço se concebe não simplesmente para ser contemplado, mas, sim, para ser vivido, experienciado. Para tanto, a presença de interlocutores se faz necessária.

Nesse sentido, para compreender como e quais percepções e significados as edificações suscitam e desencadeiam, faz-se necessário decompor o espaço em Forma, compreendendo-a como mais que texturas, cores, aromas, geometrias. Compreender as formas é conhecer os meios, não da sua edificação, nem simplesmente a técnica, mas, sim, o que ela suscita e como reverbera. Mas, para reverberar, não basta que ela se mantenha ereta e impávida; há que ter em suas entranhas e reentrâncias trânsito, fluxo, diálogo.

Cores, texturas, geometrias, planos, desníveis, patamares, sobreposições, todos agora constituem fonemas nas “entrelinhas” e nos silêncios. Sutis grafias se manifestam no diálogo, na justaposição, no contato, no olhar, no adentrar ou não, mesmo na hesitação; tudo constitui-se como resposta à forma como percebe-se e apreende-se o espaço. Mas nada disso é possível sem o interlocutor.

Adensar a compreensão dessa outra interface da arquitetura, gestada no encontro com os interlocutores, no intuito de desvendar e compreender a forma como esse espaço é apreendido, demanda lançar mão de outras dimensões.

Logo, uma quinta dimensão a ser agregada à equação do Espaço é a proxêmica, termo cunhado por Edward T. Hall, que se refere às observações e teorias inter-relacionadas, relativas à percepção e ao uso que o homem faz do espaço como elaboração semântica especializada da cultura. Hall (2005), ao propor o conceito de proxemia e teorizar sobre o uso que os atores sociais fazem do espaço, foca na comunicação e no relacionamento interpessoal.

Em uma perspectiva lata, a proxemia abarca o significado social do espaço, examinando como o homem alicerça inconscientemente o espaço pessoal e social.

Partindo da delimitação entre o espaço individual e o coletivo, estabelece-se limites e fronteiras, cujas dimensões podem se apresentar física e milimetricamente calculadas, Rector e Trinta (1986) definem a proxemia como o uso que os atores sociais fazem do espaço, abrangendo o ambiente, natural e/ou construído, até às fronteiras, consciente ou inconscientemente edificadas, na interação pessoal. Contudo, na perspectiva aqui proposta, compreende-se que essa fronteira também se pode verificar semanticamente, de forma intangível.

Evidencia-se, por esse viés, que a utilização do espaço é determinada culturalmente e a percepção dele, na perspectiva distante ou próxima, constitui-se como uma resposta dos sistemas sensoriais visual, auditivo, olfativo e tátil. Cabe agregarmos a esse quadro a cultura e os fatores sociais como mais duas variáveis que podem imprimir a essa distância um caráter não apenas geográfico mas, principalmente, simbólico.

Nesse sentido, sublinha-se o quanto as análises proxêmicas devem englobar as especificidades de cada sociedade e cultura, uma vez que indivíduos professantes de culturas e valores diferentes possuem, igualmente, formas diferentes de se comunicar e se relacionar.

Ao tencionar compreender, por meio da proxemia, essas formas sutis de percepção e uso do espaço, é preciso atentar para as suas ramificações, de acordo com a segmentação da comunicação proposta Knapp (1972)²². Desse modo, a proxemia analisa o espaço sob três perspectivas: *fixa* – manifestas, por exemplo, por paredes, portas; *semifixa* – exemplificada, por exemplo, por mobiliários – e o espaço das relações interpessoais – manifestado na interação humana.

Mediante o exposto, conforme Tuan (1983, p.129):

“[...] a arquitetura continua a exercer um impacto direto sobre os sentidos e sentimentos. O corpo responde, como sempre tem feito, aos aspectos básicos do plano, como interior e exterior, verticalidade e horizontalidade, massa, volume, espaciosidade interior e luz.”

Evidencia-se que o interessante no interseccionar dessas três dimensões manifesta-se

²² M. L. Knapp, em uma tentativa de sistematizar os campos da comunicação não verbal, propôs a seguinte subdivisão: cinésica (movimento do corpo); proxêmica (uso e organização do espaço físico); paralinguagem (modificação das características sonoras da voz); tacêsica (linguagem do toque); e características físicas (forma e aparência do corpo).

na territorialidade que esta edifica, a qual, conforme aponta a ciência proxêmica, compreende uma territorialidade individual e coletiva, advinda da percepção, delimitação e interpretação do espaço, e em cuja dinâmica a cultura emerge como moderadora.

Contudo, é preciso salientar que pouco ainda se conhece sobre a constituição dessa territorialidade. Essa lacuna, por sua vez, traz à tona a relevância dos estudos de recepção como meio de desvendar e aprofundar o entendimento dessa categoria. É patente, por esse viés, que a cultura é a mediadora das relações que permeiam a construção disso que se constitui para além do visível e da dimensão material das paredes erguidas. Ou, dito de outra forma, conforme Wagner & Mikesell (2007, p. 28), “a cultura resulta da capacidade de os seres comunicarem-se entre si por meio dos símbolos”.

Apreender e compreender a arquitetura e os sentidos que a perpassam como resposta às relações travadas nela enquanto *locus* demanda ainda que nos debruçemos sobre alguns dos paradigmas pós-modernos da teoria arquitetônica, compreendidos pela fenomenologia, pela estética, pela teoria linguística – que abarca a semiótica, o estruturalismo, o pós-estruturalismo e o desconstrucionismo –, o marxismo e o feminismo. Contudo, a título de convergência com os pressupostos aqui propostos, nos deteremos apenas sobre a fenomenologia e a teoria linguística.

Para tanto, compreender a arquitetura por esse viés demanda um adentrar nas sendas filosóficas, de modo que, focando-nos no paradigma fenomenológico, volta-se a atenção para as relações corporais estabelecidas com o *locus*, e aos sentidos gestados em resposta à apreensão dos mesmos

O foco na experiência, pensando as respostas corporais como resultado de um identificar-se ou não com os espaços, advém da necessidade de refutar o formalismo como única forma de apreensão da edificação arquitetônica, abrindo caminho para o que se convencionou chamar de “estética do sublime”²³. Heidegger e Bachelard constituíram os vetores da discussão fenomenológica na arquitetura. Enquanto o primeiro debruçou-se sobre o conceito de “habitar” relacionado com o ato de construir, Bachelard discutiu, filosófica e poeticamente, a relação com os espaços dessa habitação como metáfora subjetiva do ser.

Põe-se aqui em relevo, então, que Norberg-Schulz (1980), ao interpretar o conceito

²³ A fenomenologia e a estética são, simultaneamente, paradigmas filosóficos referentes às formas de recepção da obra de arte. O Sublime constitui uma categoria estética surgida no período pós-moderno, para a qual a experiência estética é fundamental. Cabe pontuar que o Sublime, enquanto conceito, passa por revisões, sendo negligenciado pelo racionalismo positivista e posteriormente, no período pós-moderno, antagonizado com o conceito de belo, enquanto seu par dialético. Embasado no desconstrucionismo e na psicanálise, o sublime, na perspectiva de um estranhamento, pode ser interpretado como a ruptura com paradigmas e o deslocamento de lugares comuns/familiares, propondo a reflexão pela experiência, antagonizando com o que é familiar.

heideggeriano de habitar como “sentir-se seguro e protegido em um lugar”, estabelece uma conexão entre a arquitetura e o ato de habitar. O autor é também um dos principais defensores da fenomenologia da arquitetura, objetivando a construção de um “espaço existencial”. Tal perspectiva é endossada por Perez-Gomes (1990), que também propõe ampliar o conceito heideggeriano, corroborado por Norberg-Schulz (*ibid.*), sobre o “espaço existencial” segundo o qual esse último é edificado a partir de uma identificação cultural. Na perspectiva de Perez-Gomes, essa edificação só se dá ao atentar para uma “dimensão metafísica” da arquitetura, compreendida pela sua dimensão simbólica.

Considera-se, assim, que para produzir um edifício que reflita a identidade de um grupo – casa, edifício religioso ou outros – a sua concepção tem que partir duma abordagem interpretativa do Lugar, tem que reconhecer os seus símbolos de identidade e proporcionar a interação entre os seus utilizadores e os diferentes espaços de pertença individual ou social. (PIRES, 2010, p.9)

É justamente essa dimensão simbólica da arquitetura museológica, acrescida do contexto histórico, político e das formas pelas quais essa é apreendida pelo público, que constitui o cerne deste debate e valida a pertinência do estudo de recepção.

Nessa direção, acrescenta-se também a pertinência do paradigma da teoria linguística, cuja reestruturação desencadeou mudanças no foco da crítica cultural pós-moderna.

Faz parte do cabedal da Linguística a semiótica – termo proposto por Peirce – também conhecida como “semiologia” (termo proposto por Saussure²⁴). O estruturalismo, bem como o pós-estruturalismo e seu adendo, o desconstrucionismo, conferem um novo contorno à várias disciplinas das humanidades, especialmente à antropologia, à sociologia, à literatura e à filosofia. No âmbito da arquitetura, a década de 1960 é fundamental para a compreensão de como esse paradigma retoma o foco sobre o significado e o simbolismo dessa ciência. Transpondo a discussão sobre como o significado é transmitido por meio da linguagem para o âmbito da arquitetura, essa última passa a ser admitida como uma linguagem/texto que pode ser lido e interpretado.

De acordo com essa perspectiva e no entrecruzar desses dois paradigmas, a arquitetura passa a consistir em um texto que media, através das formas materiais, e

²⁴ Saussure fundou os conceitos de “significante” e “significado”, caracterizando-os como elementos que possuem uma relação estrutural na composição do signo linguístico. Apreender essa dimensão demanda atentar também para a linguagem como um sistema de termos interdependentes, dentro do qual o valor de cada termo funda-se na relação com os demais.

simbologias, os sentidos impressos- nas materialidades das paredes. Depreender tais significações só é possível ao debruçar sobre as relações processadas nesse *locus*, para, a partir de então, depurar elementos mais sutis e perenes que constituem a edificação de tais espaços, bem como as formas de senti-lo, apreendê-lo e experienciá-lo.

Assim:

[...] Devemos focalizar nossa atenção tanto sobre a significação quanto sobre a retórica da paisagem. Devemos também investigar o papel da textualidade e da intertextualidade no debate sobre os discursos e na disputa sobre o significado da paisagem. Esses debates e disputas, que podem se fundamentar em interesses materiais reais, frequentemente desempenham um papel significativo no processo político. (DUCAN, 2004, p.121)

Pensar a arquitetura em diálogo com a paisagem que a circunscreve demanda compreendê-la inserida em um contexto geográfico, mas também social e cultural. Estar em posse do conhecimento desse fato possibilita compreender que a sua constituição traz impressa os valores culturais e símbolos do grupo cultural que participa da construção desse espaço.

Logo, há que se aprofundar o entendimento de construção do *locus*, esmiuçando a compreensão sobre todos os atores sociais que fazem parte desse processo. Igualmente, há que se compreender o arquiteto e a planta como partes dessa construção, que se constitui como insígnia de um projeto imagético, plástico, social, cultural e político, trazendo em seu bojo todos os valores e ideias pré-concebidas como premissas na construção do *locus*, em correspondência a uma finalidade que ele venha a desempenhar. Por conseguinte, são também partícipes na construção do lugar os pedreiros, que, a partir de seu trabalho manual e intelectual, materializam o croqui do arquiteto em paredes sólidas e portadoras de discursos que silenciosamente sedimentam-se sobre elas. .

Com relação às demais pessoas que passam a pensar a gestão e a função do lugar, sublinha-se que também elas podem imprimir novos usos e significados aos mesmos ou reafirmar discursos embutidos em fachadas majestosas, que despertam ao mesmo tempo curiosidade e dúvidas sobre a possibilidade de livre trânsito no respectivo espaço. Logo, emerge a questão de o quanto a fachada do museu também constitui uma primeira mediação com o público.

A possibilidade de um não condicionamento e de um não direcionamento da apropriação e do uso do interior, em função da imagem ou dos significados

advindos da forma exterior, expõe a fragilidade do controle das destinações espaciais; assim, a pretensa coerência entre forma e espaço perde sentido quando o exterior se neutraliza ao constituir-se como invólucro de um interior também em seu indelével papel de indutor de totalidades deterministas. (GUATELLI, 2012, p. 22)

Essas questões se fazem mais latentes quando transpomos para a museologia essa discussão interdisciplinar, cuja complexidade demanda transitar tanto pelo universo da geografia quanto pelo da arquitetura. Pensar o museu como *locus* perscrutado a partir das várias nuances que os aportes geográficos nos ofertam e em diálogo com a arquitetura, ainda que muitos museus não se encontrem em espaços cujas arquiteturas tenham sido pensadas para sediar museus, traz à tona discursos e possibilidades de leitura que apresentam, no bojo de suas escolhas, pistas para que possamos identificar os valores e interesses que permeiam a construção de tais espaços. O que, em um segundo momento, traz como inquietação maior o desvendar de como tais espaços são lidos e apropriados pelo público. O que, por sua vez, nos faz retomar a questão sobre quais são os sujeitos que vão encampar a construção desse lugar em suas várias nuances e quais, de fato, vão usufruir dele em sua plenitude.

Desvendar os motivos e questões que mediam o trânsito no museu, tornando-o um lugar do qual se possa lançar mão, demanda que se construa uma estratigrafia de seus lugares e escavem-se, uma a uma, as camadas de sentido sedimentadas e amalgamadas à construção de seus espaços.

Ponderar sobre a arquitetura como um dos constituintes materiais e simbólicos do *locus* implica em refletir sobre as relações processadas entre as pessoas e os espaços, pautando-se por componentes psicológicos que são o reflexo das interações que se dão em determinada conjuntura sociocultural. São justamente as sensações de identificação, pertencimento e bem estar no *locus* que o distinguem dos demais espaços, outorgando-lhe a categoria de lugar.

Cabe pontuar que por trás de todo processo de valoração e valorização do espaço há a forma como esse é percebido e os valores que serão atribuídos a ele, que nada mais são que a própria resposta à forma como é percebido. O desvendar do modo como se dá esse processo de percepção, segundo Castello (2007), viabiliza-se justamente através da percepção ambiental, contemplando as variáveis materiais, simbólicas e subjetivas.

No que tange a essa última, sem diluir especificidades há que se pensar o indivíduo

como partícipe de um grupo cujos valores ele professa e compactua. Por meio da fenomenologia²⁵, pode-se aproximar dessa compreensão. O que, na perspectiva de Canter (1997), verifica-se ao afirmar que o lugar se constituiria como unidade sociofísica de experiência ambiental.

Em ambos os autores, o que fica patente é que o significado de Lugar é gestado nas intenções e experiências humanas que ele próprio abarca.

Dito de outra forma nas palavras de Pires (2010, p.6), “[...] além de marcar uma posição no espaço, o Lugar afirma-se, sobretudo, pela sua autonomia cultural, que é reconhecida tanto pelas vivências que propicia como pelo carácter físico dos elementos constituintes do seu espaço [...]”

Desse modo, a “aura” compreende, dentre os elementos morfológicos do lugar, uma dimensão material e abstrata que imprime determinadas marcas ao *locus*, estimuladas pelo imaginário. Por esse viés, refletir sobre o lugar implica vislumbrá-lo em:

[...] uma outra situação, na qual as interações estabelecidas entre as pessoas e o ambiente envolverão fenômenos de natureza mais subjetiva, fenômenos que envolveram as histórias de um lugar – se originam das ficções e dos contos populares que fluem dessas interações subjetivas – e que ressaltam o papel executado pela dimensão temporal, uma dimensão que, embora carregada de imponderabilidades, envolve também as formas materiais que abrigam tais abstrações. Os lugares, nessa categoria, se qualificam a partir da evocação da “memória” coletiva das pessoas a respeito dos fenômenos do ambiente onde vivem essas pessoas, evocam a formação histórica de sua cidade, evocam as formas construídas de acordo com os padrões arquitetônicos vigentes em diferentes períodos históricos [...]. (CASTELLO, 2007, pp. 17-18)

Pensar o lugar é compreendê-lo como síntese desses vários entroncamentos, sejam históricos, subjetivos, políticos, culturais, sociais, entre tantos outros possíveis, que se exprimem na dimensão da memória e da construção de narrativas.

A criação de um Lugar pressupõe a existência de um conjunto de características físicas com uma identidade própria que, associadas a uma

²⁵ A percepção ambiental é uma área do conhecimento voltada à compreensão da relação entre as pessoas e os ambientes como meio de identificar possíveis lugares. Nesse sentido, a fenomenologia constitui-se como um importante aporte filosófico, postulado primeiramente por Edmund Husserl com uma grande ênfase transcendental. Posteriormente, a partir da contribuição dos filósofos Heidegger e Merleau-Ponty, acabaram por imprimir à fenomenologia um caráter mais próximo do existencial.

estabilidade temporal, sugerem, também, um conjunto de características socioculturais particulares. Desse modo, são identificáveis relações fortes entre o Lugar e a História, patentes na expressão formal da Arquitetura e do seu espaço. Espaço arquitetônico que se afirma como suporte de vida no tempo presente e como testemunha dos valores do Lugar para a sua História. (PIRES, 2010, p.8)

Desse modo, sem pretender encerrar em uma tipologização limitada a definição de um conceito tão polissêmico e transcendente, podemos refletir sobre os lugares em três concepções, propostas por Castello (2007) com o fito de averiguar qual é o papel que a dimensão espacial ocupa no modo como as relações nele se desenvolvem. Castello (2007) intitulou “Lugares de Aura” aqueles cujos estímulos vêm da perspectiva espacial. A seguir, intitulou “Lugares de Memória” àqueles nos quais a dimensão temporal constitui-se como vetor, e, por fim, “Lugares da Pluralidade” àqueles cuja estruturação se dá pelas relações interpessoais. Lugares de Aura são concebidos, na perspectiva de Castello (2007), na acepção clássica de *genius loci* – termo latino que alude à atmosfera e ao “espírito” do lugar –, atribuindo ao *locus* uma dimensão simbólica “etérea”. Essa perspectiva advém de concepções preconizadas pelos romanos e encontra eco na literatura arquitetônica-urbanística moderna, segundo a qual, a partir da abordagem poética concebida por Norbert-Schulz (1980), a aura na arquitetura passa a ser concebida como um estímulo que influencia a percepção do lugar. O *genius loci* seria uma característica natural dos lugares e tenderia, conforme as percepções humanas, a atribuir notoriedade ao lugar.

Contudo, partindo da perspectiva de que essa aura estaria, não apenas impressa na forma, mas, principalmente, refletida a forma como essa obra/arquitetura do *locus* é recebida, e que nesse sentido, configurar-se-ia como uma construção sociocultural, cuja notoriedade seria edificada em resposta aos valores professados por aquele que observa. Cabe aqui lançar mão de um outro ponto de vista sobre a aura. Dialogando com Benjamin (1994) nas várias acepções e contornos que o autor em questão vai atribuindo ao termo ao longo de seus escritos, cabe chamar a atenção para a primeira definição de aura presente no texto “Pequena História da Fotografia”. Tendo por foco a obra de arte, concebeu ele a aura como uma trama particular de espaço e tempo de aparência única de uma distância latente, por mais próximo que possa estar, exprimindo um distanciamento da ordem do simbólico, aludindo por esse viés à ideia de singularidade e autenticidade. Cabendo acrescentar que a essa noção de distância se exprimiria a ideia de excepcionalidade e a sobreposição de distintos tempos, na qual a aura

seria reflexo das várias associações que a obra adquiriu como testemunho de sua existência histórica, cujo sentido se completa no presente a partir da sua recepção pelo público.

Trazendo esse paralelo para a discussão acerca do caráter aurático do lugar arquitetônico e museológico no processo de síntese da arquitetura do museu, observa-se ao contrapor dessas duas concepções de aura, que na perspectiva de Norbert-Schulz essa “aura” presente no *genius loci* adviria de um caráter formal “natural do *locus*”, compreendido pelas suas autenticidade e singularidade, o que Benjamin (1994) complementa, explicando que a aura e seu caráter excepcional estariam não na objetividade da obra mas na forma como essa obra é apreendida pela recepção. Justificando a pertinência de investigar as relações e as formas da produção de sentido gestadas no *locus* de forma geral e, em específico, no *locus* museal.

Em continuidade a isso, sem incorrer no risco de um falso silogismo, compreende-se que se a memória pressupõe vivências/experiências, que serão ressignificadas a partir das demandas do presente. Cabe refletirmos sobre quem são os sujeitos que estão experienciando os espaços museais, o que inegavelmente tem total relação com as memórias que ali estão sendo conjuradas.

No caso do museu, a memória pode ser pensada em duas ramificações: primeiramente, a memória que está sendo salvaguardada nesse espaço e a memória que se produz a partir da vivência/experiência desse espaço. Nos dois casos, há que se refletir sobre quais são os sujeitos que têm sido objeto dessas duas formas de conceber a memória no espaço museal.

Tal indagação nos leva, assim, à terceira categoria proposta por Castello (2007), o Lugar da Pluralidade. Observa-se que esse caráter do Lugar está intimamente relacionado à presença do contraste, das diferenças, da sociabilidade e da coexistência com a diversidade em sua heterogeneidade.

A título de uma maior compreensão, pode-se subdividir os lugares da pluralidade, conforme Castello (*ibid.*), em duas possibilidades conceituais dicotômicas: os lugares heterotópicos e os privatópicos. Nos Lugares da Pluralidade heterotópicos, concebidos por Castello (*ibid.*) na perspectiva Foucaultiana (1997), há o usufruto do *locus* por grupos de diferentes origens sociais e étnicas, e os museus pertencentes a essa categoria são heterotópicos porque, ao serem abertos ao público, podem comportar uma multiplicidade de “outros”. Contudo, incorrer nessa afirmação categórica demanda que sejam analisadas as diversas variáveis institucionais, averiguando em que medida a diversidade e a pluralidade de

públicos constituem seu objetivo maior, primeiramente na redação de sua política institucional e, em seguida, no cotidiano e nas atividades por essa entidade executadas e difundidas, o que só se apreende em um estudo de recepção sério e comprometido.

A validade e pertinência de debruçar-se sobre os lugares da pluralidade heterotópicos exprime-se ao evidenciar, na perspectiva de Foucault (*ibid.*), percepções mais agudas e precisas da ordem social e sobre a forma como ela está estruturada.

Paralelamente, os Lugares da Pluralidade privatópicos, ao contrastarem com os heterotópicos, refletem uma perspectiva unidimensional do *locus*, composto por um grupo homogêneo de atores sociais, colocando em xeque o próprio conceito de Lugar da Pluralidade. Essa dimensão do Lugar calcada na homogeneidade de atores sociais reflete o viés individualizante que elimina a dimensão de comunidade e erige barreiras defensivas, alicerçadas sobre meios repressivos/coercitivos e equipamentos de vigilância, se opondo à diversidade e à alteridade.

A estrutura arquitetônica apresentada pelos museus certamente contribuiu para que um novo padrão de normas e atitudes se impusesse sobre o comportamento usual encontrado nas tavernas, circos, feiras livres e festas populares. Os museus europeus, ao abrirem suas portas a um grande público, detinham uma estrutura que trazia certo constrangimento aos que não estavam acostumados com ela. Basta lembrarmos do Ermitage, do Louvre, do Museu de Viena e de tantos outros. O prédio do Museu Britânico, como vimos, foi construído em estilo majestoso e serviu de modelo a museus no mundo todo. (SANTOS, 2002, p. 128)

Nesse sentido, sem incorrer em um anacronismo ou em uma falsa dicotomia que associa pobreza econômica a pobreza estética, mas, sim, compreendendo que certos símbolos e estilos arquitetônicos refletem valores de grupos sociais mais abastados economicamente e que isso pode influir sobre o sentimento de pertencimento do público frequentador dos museus, há que se equacionar nas instituições museais outros fatores que, a depender de sua gestão, podem convergir ou não para o sentimento de pertencimento e identificação. Pontua-se o quanto a localização, a proximidade a meios de transporte, o caráter monumental da arquitetura, a divulgação, a forma de comunicação, os valores e tarifas, a disponibilidade (ou não) de gratuidade, o ocultamento da sua dimensão pública podem contribuir para que mais do mesmo se configurem como a demanda de público dos museus, que, por esse viés, se conjugará no singular .

Nessa direção, cabe novamente refletir sobre como o museu enquanto *locus* e sua arquitetura – em face dos vários fatores que a permeiam e dos valores, símbolos e textos dos quais metonimicamente é suporte – podem se constituir como partes de uma engrenagem que se articula para receber públicos que não exprimem a diversidade da estratigrafia populacional em gênero, classe social, acessos culturais, renda, e referenciais identitários.

Pontua-se aqui que o lugar, em suas múltiplas dimensões, pode agregar sobre um único *locus*, ambas as tipologias propostas por Castello (2007), haja vista que estas três designações Lugres da Aura, Lugares da Memória e Lugares da Pluralidade se originam da interação entre as pessoas e os ambientes. A convergência dessas múltiplas faces do lugar evidencia que no entrecruzar da aura e da memória pode-se gestar também o Lugar da Pluralidade, enquanto centros de troca e do coletivo, a depender do modo como a política institucional está orientada e é exercida na prática cotidiana. Rumar na direção de um outro itinerário museológico possível, pela via da heterogeneidade e da diversidade, significa orientar-se por uma possibilidade e atuação onde:

[...] a pluralidade assume um papel de fenômeno determinante, condição *sine qua non* na constituição do lugar, visto que, sendo o lugar uma construção social, sua pluralidade é o que necessariamente estará a lhe garantir a dimensão social indispensável em sua experiência. [...] São esses últimos os fenômenos intervenientes que evocam imagens, consubstanciam a imaginação, acionam a faculdade de trazer à lembrança imagens percebidas – ou de formar novas imagens através da combinação de ideias – pelas quais o lugar comunicará sua existência. São estas as dimensões envolvidas na constituição de um lugar, iniciando pela experiência coletiva vivida com a *pluralidade* presente no lugar, e completando com as imagens estimuladas pela *aura* e/ou *memória* que modelam a configuração daquele lugar. (CASTELLO, 2007, p. 18)

Refletir sobre a construção dos lugares ou sobre a conversão do espaços em lugares pela perspectiva aurática castelliana, demanda compreender a força do enraizamento histórico associado à sua vocação, cuja apreensão pela pluralidade é que demarcará de fato a percepção desse lugar e mesmo a resignificação dessa aura, não mais como algo imanente à forma, mas como reflexo da interação com o espaço e elaborada a partir das relações que esse espaço congrega e viabiliza, evidenciando, segundo a perspectiva benjaminiana, o quanto essa dimensão excepcional da aura não está impressa necessária ou exclusivamente na dimensão

material da obra de arte – incluindo nisso a arquitetura. Analogamente, quanto às instituições museológicas, ressignificar o espaço museológico não mais pela via da aura de sacralidade mas, sim, da pluralidade, é que possibilitará uma nova percepção e a reconfiguração do caráter aurático pela via da identidade, sintetizando o museu não na forma de um mero espaço expositivo ou imponente edifício arquitetônico, mas sim de um *locus* de pertença e de identificação.

O espaço arquitetônico corresponde a um Lugar em particular que reflete os diferentes níveis culturais que estão na base da sua origem conceitual e os provenientes das diversas apropriações por usuários, culturalmente mais ou menos diferenciados, que contribuem decisivamente para a definição e expressão da sua identidade e caráter formal. (PIRES, 2010, p. 8)

Interessa-nos refletir sobre o caráter social que os lugares, em especial os museais, representam na construção social, no diálogo empreendido entre a sua gênese, a sua função sociopolítica e a necessária interlocução com a pluralidade. Cientes de que há uma construção social subjacente à edificação dos lugares e que essa última abarca os fenômenos e valores que compreendem o imaginário social.

Nesse sentido, retoma a ideia de lugares e não lugares proposta por Augé (1994), a partir da dimensão construída/física do espaço e da forma com ele é vivido/experimentado por meio das práticas sociais, uma vez que são elas que permitirão definir o espaço como um lugar ou um não lugar. O debruçar sobre tais questões interessa-nos por evidenciar o papel que a experiência, individual ou coletiva, do lugar reflete na formação do imaginário, em resposta a como esse lugar é percebido e como isso impacta em sua construção e no processo de identificação ou não com ele.

Para pertencer a um Lugar qualquer pessoa tem a necessidade de se situar a partir da afirmação da sua identidade como ser individual e como membro de um grupo. O sentido de identidade é influenciado por elementos fundamentais do Lugar, como a vida do cotidiano, a linguagem e a cultura do seu povo. (PIRES, 2010, p.8)

A partir desse posicionamento a arquitetura representa um importante substrato e um texto cuja interface com o público media discursos, sentidos e respostas, ainda que silenciosos, dos seus interlocutores – o público.

O constatar dessa situação evidencia um processo comunicacional cujos canais

precisam ser afinados se o real compromisso a ser firmado pelo museu, for o diálogo com a pluralidade que compreende o seu entorno, materializado na paisagem cultural.

Interessa-nos refletir sobre o caráter social que os lugares, em especial os museológicos, representam na construção social, no diálogo empreendido entre a sua gênese, a sua função sociopolítica e a necessária interlocução com a pluralidade. Cientes de que há uma construção social subjacente à edificação dos lugares e que essa última abarca os fenômenos e valores que compreendem o imaginário social.

Logo, o Plano Museológico é um aparato que auxilia a elaborar e implementar a gestão museológica visando o equilíbrio entre os diferentes setores da instituição. Tal feito subjaz a uma importante ressalva e grande desafio: alinhar todos os setores do museu, unidos em uma comunicação eficiente na qual todos estejam integrados de forma sinérgica e cientes quanto aos conceitos e perspectivas que orientaram o fazer museológico.

A reconfiguração das relações, dos atores sociais e reconfigurações do espaço museal reafirma a legitimidade o aporte da cartografia social e a sua justa transposição para o campo em questão – o museal – ao referendar a pluralidade de experiências, cuja representação exprima a diversidade de olhares, sujeitos, experiências e formas de apreensão do locus o qual se constitui como espaço de disputa.

Portanto, há que se compreender o museu imerso na complexidade que o circunscreve, permeado por teias de relações que o respaldam e o legitimam, mas que também o contestam. Apreender tal *locus* requer atenção e ciência dos interesses políticos que permeiam tal prática. Interesses esses que nem sempre constam redigidos de forma nítida na política institucional ou no Plano Diretor, mas que estão sempre expressos e latentes na prática cotidiana, onde mais se exerce as práticas políticas institucionais, ainda que por acordos tácitos.

Diante tudo que foi exposto, não se pode deixar de sublinhar que uma política museológica comprometida com a sociedade em sua heterogeneidade, não pode se furtar a encampar a luta pelo direito à cidadania, à identidade e ao (re)conhecimento da própria história.

Mapear a atuação museológica e as políticas que alicerçam sua prática, implica em decodificar a presente instituição e admiti-la como um texto permeado por minúcias, complexidades e ideologias.

Compreende-se assim, que a arquitetura de museus constitui também parte da grafia do discurso museológico. Vislumbra-la como uma construção em sentido lato é o primeiro

passo para que seja realizada sua crítica e, a partir dela, se desenvolvam outras possibilidades de sentidos e aprendizagens.

Desvendar como os estímulos gerados pelo espaço arquitetônico influenciam as formas de perceber e construir sentidos é vital, não só por atribuir significado a esses espaços, como também para compreender as maneiras como eles propiciam experiências que se constituem como elos de passagem para outras formas de acessar o conhecimento e, principalmente, de constituir relações que gerem laços de pertencimento.

Refletir sobre o museu como *locus* perscrutado a partir das várias nuances que os aportes geográficos nos ofertam e em diálogo com a arquitetura, ainda que muitos museus não se encontrem em espaços cujas arquiteturas tenham sido pensadas para sediar museus, traz à tona discursos e possibilidades de leitura que apresentam, no bojo de suas escolhas, pistas para que possamos identificar os valores e interesses que permeiam a construção de tais espaços. O que, em um segundo momento, traz como inquietação maior a necessidade de desvendar como tais espaços são lidos e apropriados (ou não) pelo público. E isso nos faz retomar a questão sobre quais são os sujeitos que vão encampar a edificação desse lugar em suas várias nuances e quais, de fato, vão usufruir dele em sua plenitude.

Desvendar os motivos e questões que mediam o trânsito no museu, tornando-o um lugar do qual se possa lançar mão, demanda que se construa uma estratigrafia de seus lugares e escavem-se, uma a uma, as camadas de sentido sedimentadas e amalgamadas à construção dos museus.

Pensar o lugar museal, por esse viés, é compreendê-lo como síntese desses vários entroncamentos, sejam históricos, subjetivos, políticos, culturais, sociais, entre tantos outros possíveis, que se exprimem na dimensão da memória e da construção de narrativas.

É vital, desse modo, compreender de quais formas os distintos públicos se relacionam com o museu e em que medida esse é acessado e apreendido como locus de experiência, pertencimento e identificação.

3. COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA

Ao entender, primeiramente, a comunicação como um processo que envolve inúmeros sujeitos, ativos e com distintos referenciais, e empreendendo tal discussão no contexto museológico, por comunicação museológica compreende-se o conjunto de ações, manifestadas na produção de material didático, materiais de apoio, kits, palestras/cursos, exposição e educação, no qual é possível notar os diferentes entendimentos sobre o público e a relação travada com estes.

Sublinhada a especificidade e segmentos da comunicação museológica, destaca-se que comunicação em museus refere-se às ações de comunicação realizadas em um museu, enquanto que a comunicação museológica consiste em uma subárea de conhecimento da museologia. Ressalta-se, ainda, que embora tais áreas/conceitos estejam relacionados, a comunicação museológica é que fundamenta e respalda conceitualmente as ações de comunicação a serem desenvolvidas nos espaços museais, o que conforme Cury (2009) também contribui para deflagrar a construção de conhecimento/campo teórico nessa área. Ponderar sobre a comunicação como um campo do conhecimento, e sua especificidade dentro da esfera museológica, implica o necessário entendimento do campo da comunicação na sua dimensão teórico-metodológica, sem se abster da necessária revisão que a permeia, bem como às próprias ciências sociais, no contraponto estabelecido por Baccega (2000-2001).

O estudo desse campo incorpora os resultados das ciências, sobretudo as sociais. No processo mesmo de incorporação, temos um primeiro momento de *metassignificação*, uma vez que cada ciência se desloca de seu domínio de origem, com suas configurações, e passa a fazer parte de um outro. Mas há outros processos, configurando outros níveis de *metassignificação*: ao compor o novo campo, cada ciência vai encontrar-se com outras que também aí figuram nas mesmas condições, ou seja, na condição de *metassignificação*, e vai dialogar com elas, reconstruindo-se, cada uma delas, nessa interdiscursividade. A interdiscursividade implica o diálogo com os outros discursos, ao mesmo tempo que revela a especificidade do discurso construído nesse processo. (BACCEGA, 2000-2001, p. 20-21)

Evidencia-se que a sua utilização no âmbito da museologia não se faz sem alterações, conforme se observa na multiplicidade de modelos e teorias que revestem esse campo teórico e prático, cujas revisões e reestruturações anunciam rupturas, mas que só se efetivam como rupturas para além do campo conceitual, quando vislumbradas na prática. É nítido que, assim

como as mudanças no cerne da atuação museológica vêm acontecendo há décadas, aquelas relativas à comunicação advêm de um campo interdisciplinar sustentado pelas ciências sociais, evidenciando que este debate é anterior às discussões empreendidas no âmbito da museologia, embora também o permeie.

Igualmente, no contexto museológico as mudanças dos modelos comunicacionais vigentes nas instituições museais estiveram, conforme Cury (2005b), intimamente relacionadas à mudança do entendimento de como a relação entre os museus e os distintos públicos deve-se processar, na perspectiva de que o papel social do museu seja não só uma pauta da Declaração de Santiago no Chile, mas sim uma prática cotidiana nos museus. Ressaltando que nem toda prática museológica pauta-se, ainda, pelo diálogo horizontalizado com o público e que, por conseguinte, nem todo modelo comunicacional editado nos museus pauta-se pela dimensão de que seu interlocutor é um sujeito dos seus próprios processos, cujas experiências socioculturais anteriores podem, sim, agregar muito ao processo comunicacional.

Logo, no campo museológico, as necessárias revisões e transformações advêm principalmente da Nova Museologia, gestada em uma conjuntura que já prenunciava mudanças estruturais nos plano geopolítico e social, de modo geral, e na museologia, de modo específico. Nesse sentido, a comunicação, como um dos elementos que permeiam a constituição do campo museológico, igualmente situada no tempo e no espaço, não esteve isenta de tais transformações; contudo, no que concerne às rupturas – aqui pensadas em contraponto ao contexto museológico – observa-se que a adoção de um modelo ou teoria comunicacional em detrimento de outro está intimamente relacionada com o perfil institucional. Por esse viés, romper ou reeditar modelos comunicacionais, na perspectiva museológica, está intrinsecamente ligado à (re)edição de determinados perfis institucionais, seja em uma perspectiva mais tradicional de museu ou em uma mais próxima da concepção de museu integral²⁶ e do necessário papel social que o museu deve cumprir. É no bojo dessa discussão que se situa a questão das rupturas e reedições de modelos comunicacionais de modo geral, e de comunicação museológica, mais especificamente. O que, para Lopes (2000-2001), também se prenuncia como uma mudança em reflexo de uma conjuntura sociocultural.

[...] Não obstante, são análises reveladoras da complexidade e multidimensionalidade dos fenômenos comunicativos num mundo cada vez

²⁶ O conceito de “museu integral” foi gestado em 1972 na mesa redonda de Santiago do Chile, apontando para a necessidade dos museus latino-americanos terem um papel social mais ativo, colocando em xeque a premissa do colecionismo, a concepção tradicional de museus, a noção de patrimônio oficial, bem como a necessidade de uma atuação extramuros.

mais globalizado, multiculturalizado e tecnologizado, mas, também, cada vez mais fragmentado e desigual. (LOPES, 2000-2001, p. 54)

Ao discernir possíveis contradições conceituais sublinhadas em Cury (2009b) e as transformações teórico-práticas em consequência de uma conjuntura sociocultural, bem como de acordo com Lopes (2000-2001) e com o contraponto aqui estabelecido entre rupturas e reedição de modelos comunicacionais em face de como é pensada a relação com o público e de como é gerido o papel social dos museus na esfera museológica, observa-se a comunicação como área do conhecimento que subjaz ao campo e ao processo curatorial/curadoria. Curadoria essa aqui entendida como um processo denso e complexo, em cujo rol de atuações destaca-se, a título do interesse em questão, a comunicação, como uma das ações desse processo. Posto isso, de acordo com Cury (2009a) pontua-se a existência de outras atribuições que brevemente pode-se mencionar.

As ações do processo curatorial são: formação de acervo, pesquisa, salvaguarda (conservação e documentação museológica), comunicação (exposição e educação). Apesar de ser cadeia operatória, não deve ser entendido como sequência linear, o que a caracterizaria como estrutura estática, mecânica e artificial. Ao contrário, uma visão cíclica seria a melhor representação do processo, visto a interdependência de todos os fatores entre si e a sinergia que os agrega e que agrega valor dinâmico à curadoria. Se um museu deve ser dinâmico, igualmente o deve ser o processo curatorial. (CURY, 2009a, p. 33)

Sobre a curadoria como uma linguagem e possibilidade de construção de relações nesse universo comunicacional e museológico, faz-se necessário pontuar que, conforme Cury (2009a), o conceito de curadoria é algo dinâmico, cujo entendimento se altera no tempo e no espaço, e mesmo no seio de uma mesma instituição lhe podem ser atribuídas diferentes interpretações, de acordo com cada setor. Sobre essa questão, Bruno (2008) corrobora com Cury (*ibidem*), e salienta que o longo percurso de construção do conceito de curadoria trouxe relevantes reflexões para o campo museológico.

No entanto, Cury (*ibidem*) pontua que todo esse processo de transformação convergiu para a ampliação desse conceito, pelo qual todos os atores sociais envolvidos nesse processo passam a ser concebidos como curadores – o que está intrinsecamente relacionado à

mudança de foco da museologia que em 1971²⁷ e, por conseguinte, em 1972²⁸, prenunciava a emergência de seu papel social, conforme mencionado anteriormente – o que, mais adiante no tempo e no espaço, com o conceito de ecomuseu traz à cena o protagonismo da comunidade como partícipe desse processo.

Em contraponto, e ainda sobre essa conjuntura e o conceito de curadoria, Bruno (2008) sublinha que seu caráter interdisciplinar desloca a figura do curador da centralidade e unicidade desse processo, que, mediante o caráter social do patrimônio a ser musealizado e a reivindicação da inserção de outros atores sociais, faz emergir a necessidade da participação comunitária, trazendo novos e necessários desafios.

Por esse viés, o presente debate tem como vetor um processo de mudança que passou a constituir a espinha dorsal da (nova) museologia e das instituições museais, compreendidas pelo seu papel social, que, em última instância, refere-se ao diálogo com os públicos compreendidos no plural e interpelados de um modo que respeite sua subjetividade, suas experiências prévias, repertórios e valores socioculturais.

A museologia, há décadas, deslocou o seu objeto de estudo dos museus e das coleções para o universo das relações, como: a relação do homem e a realidade; do homem e o objeto no museu; do homem e o patrimônio musealizado; do homem com o homem, relação mediada pelo objeto. Esse universo de relações deve ser enfrentado na perspectiva transdisciplinar, dada a sua complexidade. Se a museologia é disciplina com objeto de estudo, o enfrentamento desse objeto deve ocorrer com clareza e com bases teóricas fundamentadas nas ciências humanas e sociais. (CURY, 2009b, p. 273)

Em acordo com a proposição de Cury (*ibid.*) acerca do caráter interdisciplinar da museologia, observa-se que, ao ter como objeto de estudo as relações sociais do homem com o objeto museológico/patrimônio, faz-se extremamente relevante dialogar e versar sobre temáticas que permeiam a sociologia e a antropologia, nas quais a comunicação, como teoria e prática, também se inscreve.

²⁷ A presente discussão insere-se no bojo da IX Conferência do ICOM que ocorreu em 1971, regida sob o tema “o museu a serviço do homem ontem e hoje”, que propôs uma revisão radical da função do museu, a partir de então não mais centrado no objeto, mas sim no público, deflagrou a urgência de seu papel social e cunhou o conceito de ecomuseu.

²⁸ Em 1972 ocorreu a Conferência de Santiago no Chile, ratificando a função social do museu, cuja força motriz advém da Declaração de Santiago no Chile, configurando-se como marco inicial da nova museologia.

Prenunciamos, dado o exposto, o trilhar de um caminho museológico e comunicacional cuja transformação e viabilidade estão intimamente relacionadas a um protagonismo do público e ao efetivo cumprimento do papel social do museu, inscrito nesse contexto social sempre em processo de transformação. Porém, destaca-se que nortear a gestão museal, a comunicação museológica, a curadoria e as demais ações que permeiam a cadeia operatória da museologia pelo diálogo com o público não significa estar refém de demandas sociais de grupos específicos ou “modismos” enaltecidos sensacionalisticamente, como uma possibilidade de ampliação de audiência ou, ainda, tratar o público apenas como números que justifiquem maiores investimentos e patrocínios, os quais muitas instituições museais realmente demandam (dado o parco orçamento do qual dispõem, mas o qual não justifica fazer da demanda de público simplesmente um joguete de *marketing* para captação de recursos). Ao contrário, significa, em primeiro lugar, compreender que o museu situa-se em primeira instância no seio de uma sociedade complexa, desigual, hierárquica e conflituosa e, em meio a ela, ter ciência de que a sociedade, em última instância, não é uma entidade abstrata, mas um coletivo de pessoas, seres desiguais e singulares, diversos por excelência. Contudo, é com essa diversidade de pessoas e públicos que devemos dialogar. Desafiador, de fato, é; porém, é uma necessidade premente e um compromisso do qual não podemos nos abster. Logo, ainda que cada museu, dentro da sua especificidade, acabe tendo um público-alvo específico, isso não deve servir de alibi para que se furte ao diálogo horizontalizado com os demais tipos de público. Igualmente não significa primar por um referencial artístico cultural em uma perspectiva hegemônica, ou seja, ter como base de um acervo expoentes das artes clássicas não significa construir um discurso expositivo ou uma ação educativa que em seu subtexto lide com as demais manifestações culturais como algo menor, como se houvesse uma “baixa” e uma “alta” arte e/ou cultura. Paralelamente, também se esclarece aqui que ter o público como pauta primeira significa dialogar com suas referências, inseri-lo nos debates e problemáticas tangenciadas pelo acervo/instituição, contemplando seus referenciais socioculturais e artísticos.

São as referências que vão traçando percursos de leitura. Por isso dizemos que a comunicação está imersa na cultura. É uma prática cultural que produz significados, ou seja, a partir do que está e já é naquela cultura, ressemantizam-se os significados em cada ato de comunicação. Implica sempre, como vimos, emissão e recepção, resultando na construção de sentidos novos, renovados – ou mesmos sentidos reconfigurados –,

produzidos nesse encontro. (BACCEGA, 2000-2001, p. 29).

Crê-se aqui que um trabalho desenvolvido na perspectiva de diálogo e inclusão dos diferentes públicos pode despertar o desejo de retorno ou mesmo de tantos outros públicos a ir a frequentar uma instituição da qual se sintam parte, representados e/ou partícipes em um processo de diálogo horizontalizado. Agir nessa perspectiva inequivocamente pode desencadear um aumento de demanda de um museu e, de fato, impactar positivamente a aquisição de recursos e o subsídio de novos projetos, o que é extremamente legítimo.

Ante a complexidade e a densidade aqui esmiuçadas na intenção de evidenciar os prós e contras, bem como os conflitos, desafios e limites, das abordagens comunicacionais no contexto museal afinado com o cumprimento de seu papel social e do diálogo com o(s) público(s), contemplando seus referenciais, valores socioculturais e repertório, afirma-se que a comunicação, mais que uma faculdade dos seres, é uma área do conhecimento e campo de atuação, segmentado em várias linguagens e presente em distintos “territórios”, constituindo uma arena de disputa de valores e significados ora divergente, tencionando e questionando premissas fundantes, ora como espaço negociado. É, sem dúvida, espaço também de disputa, *locus* que pode colocar em evidência outras possibilidades de olhares e narrativas.

Nesse campo se constroem sentidos novos, renovados, ou ratificam-se os mesmos sentidos com roupagens novas, sempre inter-relacionados à dinâmica da sociedade, lugar último e primeiro onde os sentidos verdadeiramente se constroem. (BACCEGA, 2000-2001, p. 20)

Observa-se que a atuação no campo museológico, pautada pela comunicação, oscila entre a eminência constante do público, contemplado ora como mero receptor passivo, tácito e crente de ser o museu um *locus* “da verdade” e não de olhares, e ora como sujeito, participe na construção dos seus próprios significados.

Nessa direção, realça-se, em acordo com Baccega (2000-2001, p. 30), o público como “[...] receptor-sujeito que vai ressignificar o que ouve, vê ou lê, apropriar-se daquilo a partir de sua cultura, do universo de sua classe, para incorporar ou não às suas práticas”, vindo ao encontro da visão de público que aqui tenciona-se endossar.

No entrecruzar dessas três variáveis, museus, comunicação e públicos, partindo da premissa do(s) público(s) como sujeito, vê-se delinear uma nova possibilidade de diálogo, edificado pela interação, pela horizontalidade, pelo dialógico e, não raro, permeado por conflitos, manifestados nas distintas visões de mundo. O que, na perspectiva abordada, não é

demérito, mas sim consequência de um processo que se pretende efetivo e revolucionário, por subverter o monólogo e viabilizar espaço para outras vozes, outros olhares, outras posturas epistemológicas, profissionais e, por último porém não menos importante, humanamente cidadã – cujo esboço faz-se na revisão de modelos já esgarçados.

[...] O emissor e o receptor existem, mas ambos são enunciadore e enunciatários, indivíduos e sujeitos, posto que cada uma das partes, a seu tempo, apropria-se de discursos que circulam em seu meio, reelabora-os e, então, cria os seus próprios discursos. (CURY, 2005b, p. 30)

Mantida a dimensão de dois polos, porém vislumbrados em outra conotação, na qual o exercício de elaboração da mensagem parte não de um único polo, mas em uma dimensão de diálogo, a mensagem é produzida, enviada, recebida, ressignificada e novamente encaminhada.

Os receptores tornam-se coprodutores do produto cultural. São eles que o (re)vestem de significado, possibilitando a atualização de leituras, o rompimento de caminhos preestabelecidos de significados, a abertura de trilhas que poderão desaguar em reformulações culturais. (BACCEGA, 2000-2001, p. 30)

Nesse âmbito, a comunicação e os atores envolvidos na mesma promovem uma alternância de papéis, não mais pautados pela passividade ou pelo sentido fechado de uma mensagem, mas, ao contrário, pelo fato de o conhecimento ser produzido e (re)significado por ambos os sujeitos envoltos no processo. Visão essa endossada por Cury (2005b) e Baccega (2000-2001).

O campo da comunicação constitui-se a partir de uma multiplicidade de discursos que originam e configuram a unicidade do discurso da comunicação. O comunicador é o indivíduo/sujeito que o assume. Enunciador/enunciatário de todos os discursos em constante embate na sociedade, ele é o mediador da informação coletiva. (BACCEGA, 2000-2001, p. 20)

Entende-se, assim, a comunicação primeiramente como um processo, que na conjuntura esboçada envolve distintos sujeitos, ativos e com distintos referenciais. Tal constatação, ao reeditar-se nas linhas que se seguem, pode parecer a princípio redundante, mas na verdade consiste em um instrumento retórico, no qual a repetição é tomada como

instrumento para que essa premissa seja uma constante, editada cotidianamente nos espaços museológicos.

Baccega (2000-2001) afirma que o campo da comunicação constitui-se da diversidade de discursos que se entrecruzam e edificam-se como outro discurso. Logo, conforme a autora em questão, esse é um campo gerido por sujeitos em um processo dialógico de apropriação e ressignificação, em diálogo com os tantos outros discursos que permeiam a constituição desses mesmos sujeitos. Por esse viés, eles são simultaneamente enunciadores/enunciatórios. Ou seja, se há um enunciador, seja ele indivíduo ou instituição, há também um interlocutor, sujeito/indivíduo/grupo, que pode ser compreendido como o público, ocupando ativamente tanto a posição de enunciário como a de enunciador. Ao vislumbrar o interlocutor como sujeito ativo nesse processo subverte-se não só a forma como os processos comunicacionais são pensados ou geridos como também, no caso dos museus especificamente, ao considerar o repertório, contexto histórico e semântico que esses diferentes públicos possuem e do qual lançam mão ao serem solicitados pelo discurso museológico, evidencia-se que esses sujeitos se apropriam desses processos e os ressignificam conforme seus próprios referenciais, valores e critérios de validação. Justificando, assim, colocar a tônica do presente debate no público como sujeito. Assim, o sujeito a quem algo é comunicado reflete, (re)elabora, ressignifica e comunica uma devolutiva, denotando uma outra postura que não apenas orbita a esfera do comunicado, mas a transpõe, oscilando e orbitando também a esfera do comunicador. Dito de outra forma, Baccega (2000-2001) complementa:

O mesmo ocorre com o indivíduo/sujeito ao qual se destina o produto: enunciário do discurso da comunicação, esse indivíduo/sujeito é também enunciário de todos os outros discursos sociais que circulam no seu universo, os quais ele mobiliza no processo da leitura/interpretação. Como a comunicação só se efetiva quando ela é apropriada e se torna fonte de outro discurso, na condição de enunciário está presente a condição de enunciador. Ele é, portanto enunciário/enunciador. (BACCEGA, 2000-2001, p. 20)

Elucida-se que a produção abordada no excerto acima refere-se, no contexto museológico, às ações de comunicação em geral, cujo foco na presente análise centrar-se-á nas exposições e, por conseguinte, nas ações educativas, por serem entendidas, entre as várias formas de comunicação em museus, como as principais interfaces de contato e diálogo com o

público. Paralelamente e em consonância com o proposto, Cury (2005b) remete-nos à dimensão do consumo dessas ações comunicacionais, ressaltando que tanto o conceito de produção aqui citado como o de consumo escapam à esfera econômica e se projetam na dimensão do seu usufruto na perspectiva cultural.

O consumo de exposição é a possibilidade de o público se apropriar do modelo proposto pelo museu, reelaborá-lo e recriá-lo na forma de um novo discurso. A compreensão de como o público se apropria das exposições e de como elabora os seus modelos face ao que foi criado e produzido pelo museu é um dos fatores motivadores desta pesquisa. (CURY, 2005b, p. 367)

Em acordo com o ressaltado por Cury (2005a, 2005b, 2009a e 2009b), acerca da presença de vários sujeitos tanto no processo comunicacional como na esfera museal, e por Baccega (2000-20001), põe-se em relevo a necessidade de este “*eu*” plural – aqui compreendido como a instituição museológica – evidenciar os valores que a permeiam ao dialogar com esse(s) outro(s), compreendido(s) pelo(s) diferente(s) público(s), – vislumbrando os outros atores sociais que constituem a instituição, uma vez que ela não é uma abstração, mas uma entidade gerida por pessoas e visões, por elas contempladas.

O “*eu*” plural deve tornar-se claro e manifestar essa clareza para o outro; fazer aflorar a importância dos indivíduos/sujeitos de ambos os polos, na configuração das verdades, dos valores que permeiam o imaginário, dos comportamentos que estão presentes no cotidiano das pessoas, dos grupos, das classes sociais. São essas verdades, valores e comportamentos que, formando a consciência social, ideológica e estética, vão atualizar as manifestações dos produtos da indústria cultural. (BACCEGA, 2000-2001, p. 20)

Por fim, enaltece-se que nessa postura, permeada por todos os fatores anteriormente elencados, em contraponto à comunicação museológica e ao trato com o público, demanda que sejam problematizadas as formas como essas relações se desvelam, trazendo a nu os valores, os referenciais hegemônicos e o jogo de interesses inscritos na sociedade, de modo geral, e no museu, como uma dimensão metonímica dessa, ou de determinados extratos sociais da mesma, que gerem os espaços museais.

Reivindica-se, portanto, um posicionamento político claro por parte dos museus.

Mais que isso: é preciso falar, agora, dessa construção de sentidos sociais

que se dá no encontro de produtos midiáticos/receptores, no bojo da construção das práticas culturais, da construção da cidadania. É desse lugar que devemos nos relacionar com eles. É esse o lugar de onde temos que esclarecer qual cidadania nos interessa, parece-nos sempre oportuno reiterar. (BACCEGA, 2000-2001, p. 31)

É nesse interstício que reside a importância da comunicação, intercambiada com a educação e com perspectivas de aprendizagem. E nisso reside a necessidade de diálogo plural, horizontalizado e respeitoso nos espaços de socialização de experiências e vivências culturais e não só neles, os quais, geridos pelo conceito do respeito à diversidade de olhares e entendimentos, deflagrem a (re)construção da cidadania em uma perspectiva igualmente plural em todas as possibilidades dos seres de serem.

3.1 Exposições Museológicas: A produção de discurso, construções de narrativas e instrumento retórico

Sabe-se que a comunicação museológica compreende um grande arcabouço, no qual distintos instrumentos são utilizados para dialogar com a sociedade. Dentre esses instrumentos, cabe destacar a exposição museológica, não como único canal e possibilidade para tal diálogo, mas como um importante veículo, uma vez que traz implícitas muitas das premissas da instituição que a sedia, justificando assim que nos debruçemos sobre ela.

A exposição, entendida como um cenário, é o meio ambiente criado e que facilita ou limita a relação do homem com a cultura material, ou seja, facilita ou limita a participação do público na vida cultural no que tange à sua relação com o objeto material. (CURY, 2005b, p. 367)

Justifica-se, assim, que a presente análise paute-se pela discussão empreendida no campo da museologia, dialogando também com a ampliação do conceito de museu²⁹, que segundo Cury (2005a) também está intimamente relacionada à consequente ampliação do

²⁹ A ampliação do conceito de museu está intimamente relacionada com o conceito de museu integral, ao ser cunhado na Mesa Redonda de Santiago no Chile em 1972, que entre outras demandas se propôs a questionar noções consagradas no campo da museologia, principalmente o colecionismo, despertando a atenção para a importância da participação comunitária nesse processo, bem como a necessidade de novos métodos de trabalho e de repensar a formação profissional na área. Trouxe, assim, uma nova perspectiva de atuação, fora das fronteiras tradicionais, o que culminou em uma crise institucional. Um maior entendimento dessa questão e de suas transformações pode ser obtido em ARAUJO, Marcelo Matos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira. (org.) *A memória do pensamento museológico brasileiro: Documentos e depoimentos*. Comitê Brasileiro do ICOM, 1995.

conceito de público, compreendido em sua heterogeneidade e, por conseguinte, do conceito de patrimônio cultural.

A questão é que, do ponto de vista museal, a definição de “recinto apropriado” ampliou-se, e pode estar delimitada pela musealização, ou seja, pela sistematização das propriedades comunicativas que têm as construções humanas, sejam elas materiais ou imateriais: ecomuseus e museus “de região” ou “de território” estendem sua abrangência até extensões bem maiores do que um mero espaço delimitado por paredes, muros ou cercas. (BITTENCOURT, 2008, p.5)

Desse ponto de vista, e partindo de concepções acerca da museologia e das discussões teóricas de museus, é possível traçar paralelos e refletir sobre os museus, suas exposições e a impossibilidade de eles se isentarem de seu papel e de seu compromisso social, intimamente relacionado ao caráter pedagógico que aqueles adquirem ao sediar exposições, as quais, por sua vez, veiculam ideias, valores e ideologias.

Há que se pontuar, dada a importância de tal constatação e a ideia vigente de neutralidade e imparcialidade atribuída falaciosamente aos meios de comunicação, de modo geral, incluindo-se os espaços museais e, neles, as ações institucionais empreendidas, que, não raro e com destaque especial à exposição, produzem e difundem discursos imbuídos de valores e ideologias. É exatamente nesse ponto que jaz a importância do que se pretende grifar, ou seja, todo discurso constrói-se alicerçado em premissas, e essas encontram esteio no seio das ideologias das quais são vetores. Decifrá-las não é tarefa fácil e nem se faz sem o entendimento de que todo discurso é produzido por um dado sujeito (indivíduo, grupo social e/ou instituição), igualmente endereçado a outros sujeitos (indivíduo, grupo ou instituição), cujos esforços de elaboração não se fazem sem visar objetivos definidos previamente e que não raro estão permeados pela manutenção de relações de poder. Pois, de acordo com Baccega (2000-2001, p.25), ao “[...] tratar de ideologia não podemos prescindir de buscar o lugar social da produção das formas simbólicas que circulam nas redes, o lugar social dos receptores dessas formas e as formações sociais nas quais ambos se encontram”. Para tanto, há necessariamente que se compreender o fato de a exposição, de modo geral, constituir-se fundamentalmente como um elemento de comunicação, segundo aponta Cury (2006), e que, conforme o debate contemporâneo, centra a sua atenção na aprendizagem do público.

[...] O público de museu apropria-se do discurso museológico, (re)elabora-o, e então cria e difunde um novo discurso, e o processo recomeça, sendo que

esse novo discurso será apropriado por outros, e a história se repete. É mais que um processo, é uma dinâmica, e são vários os sujeitos que participam dela. (CURY, 2005, p. 39)

Evidencia-se, nessa perspectiva, o entendimento da exposição como um fato, que, não de modo isolado, possui consequências e desdobramentos, haja vista que ela é aberta ao público. De tal modo, faz-se imperativo refletir sobre a responsabilidade inerente ao ato de edificar uma exposição.

O museu é o espaço de inúmeros sujeitos, do passado e do presente, daqui e de outros lugares, de culturas diferentes, com o mesmo ponto de vista ou com divergentes e diferentes posições. Ao admitir que há um sujeito, muitos outros aparecem. Um sujeito se faz na relação com o outro, nos fazemos sujeitos na interação com outro sujeito, isso porque a comunicação provoca o estabelecimento de vínculos, e os vínculos só são possíveis com a comunicação dos sentidos. Melhor dizendo, não somos sujeitos sozinhos e não (re)significamos sozinhos, nos (re)significamos com os outros, é uma atuação mútua e compartilhada entre o público e o museu. (CURY, 2005, p. 40)

Logo, entendem-se o museu e os espaços museológicos por excelência como consequência de um processo histórico e social, construídos a partir de premissas selecionadas e elencadas como prioridades em detrimento de outras, caráter esse de seleção cujas prioridades variam conforme a temporalidade, a geografia, os valores e interesses circunscritos a determinada historicidade e atores sociais.

A construção do sentido das formas simbólicas está diretamente relacionada à formação socioeconômica. E é só aí que podemos verificar em que direção elas estão, predominantemente, sendo usadas: se na manutenção do *status quo*, servindo apenas para perpetuar as relações de poder, se na sua modificação, trilhando o caminho da mudança dessas relações de poder. (BACCEGA, 2000-2001, p. 25)

Dito de outro modo, há que se ter em vista que toda produção de sentido é gestada no âmago da sociedade, seja para negá-la, para corroborar com o que nela está posto ou para esboçar outra(s) possibilidade(s) de caminho(s). Por esse viés, põe-se em evidência que toda produção de sentido é também ideológica, e deve ser compreendida ponderando-se sobre o

tempo e o espaço nos quais é concebida, mas, principalmente, refletindo-se sobre a conjuntura socioeconômica que a respalda, pois todo símbolo em alguma medida é alegoria de seu tempo e seu espaço, do grupo que o cunha e/ou da conjuntura política que o circunscreve, além de trazer em seu bojo os valores socioculturais do grupo que metonimicamente representa.

As formas simbólicas, as representações circulam entre sujeitos, entre os quais obrigatoriamente haverá uma interseção, maior ou menor, de interpretação, a qual lhes permite compreender o que veem, ouvem ou leem: permite-lhes comunicar-se. [...] Em outras palavras: o próprio receptor reconstrói o polo da emissão. (BACCEGA, 2000-2001, p. 26)

Toda produção de discurso, independentemente da sua natureza – com especial destaque à exposição museológica, em face de ser suporte de simbologias – adquire um caráter alegórico. Todo sentido/simbolismo, ao ser colocado em contato com distintos sujeitos, igualmente produtores de distintos valores e referenciais socioculturais, é ressignificado. É nessa intersecção que a comunicação se concretiza, em um processo de ressemantização que, em última instância, é um sentido negociado. Seguindo essa linha de raciocínio, se a exposição como um canal de comunicação subjaz à possibilidade de fomentar um processo reflexivo a partir da mensagem, é imperativo questionar o que e como se comunica, mediante qual viés, de quais perspectivas, sob qual olhar, que valores estruturam esse discurso, a quem se dirige tal mensagem, quem a profere, com quais interesses, a quem ela serve, etc. Se a constituição da mesma não for observada com base nessas e em tantas outras possibilidades de interrogação, e se não houver margem para que ela seja visualizada como um olhar e não como a totalidade efetiva sobre algo, corre-se o enorme perigo de produzir e disseminar uma visão unilateral. Não obstante, vale ressaltar, assim, os limites e potencialidades inerentes a tal meio de comunicação.

A mediação exercida pela exposição aponta para a importância dessa mídia, mas também aponta para os problemas nela contidos. [...] Trabalhar com as coisas para, por intermédio delas, permitir entender muito mais do que elas mesmas, demandaria domínio da linguagem das coisas e da linguagem museal. No museu, é com as mesmas coisas que o essencial (não a totalidade, é claro) deve ser ‘dito’. [...] Fazer mediação em museus é um desafio. (BITTENCOURT, 2008, p. 6)

Por conseguinte, e ainda conforme Bittencourt (*ibidem*), ao pensar comunicação é

inevitável pensar a linguagem, seus códigos, o que e como comunica. Se dizer o essencial é fundamental e se não há espaço para, em uma exposição, explorar a totalidade de um debate, há efetivamente que ao menos evidenciar a complexidade das questões expostas, situar o debate no qual elas se inserem e os vários olhares sobre elas. Se, conforme Meneses (2000), os museus são *loci* mais de perguntas do que efetivamente de respostas, por isso há que se deixar espaço para a reflexão e para o debate. Corroborando com tal perspectiva, sublinha-se a fundamental importância das proposições do Seminário Geral da UNESCO, ocorrido no Rio de Janeiro em 1958³⁰, principalmente no que concerne às exposições em museus.

As exposições, definidas como meio de comunicação específico dos museus, foram tipologizadas a partir de uma preocupação com a compreensão pública de seus conteúdos. Mais do que impor determinados pontos de vista, recomendou-se a montagem de exposições didáticas e propositivas, tendo em vista a diferenciação dos diversos acervos institucionais. (MARTINS, 2006, p. 18)

Assim, a exposição é fruto de um processo que envolve uma série de ações sobre o objeto museológico, que passam pela seleção, aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação. Salvaguardada a importância que cada uma dessas etapas do processo tem, faz-se imperativo que nos debruçemos sobre a questão da seleção e dos critérios que a norteiam. Critérios esses que raramente são colocados em evidência no que diz respeito à concepção e à montagem da exposição. Nessa direção, Cury (2006) sublinha que a adoção de um modelo curatorial/comunicacional deve apresentar quais premissas nortearam tal processo, haja vista que, de acordo com Pessanha (1996), a neutralidade não é uma característica inerente aos espaços museológicos, onde a seleção é uma premissa fundamental. Logo, o ato de escolher pressupõe optar e, por vezes, privilegiar um olhar em detrimento de tantos outros; assim, segundo Bruno (2008, p. 17): “definir é, sobretudo, expressar um ponto de vista, registrar uma análise resultante de uma experiência e propor um caminho de

³⁰ Faz-se fundamental destacar a suma importância desse seminário. Dentre as discussões empreendidas por ele destaca-se como mote central a reflexão acerca da função educativa dos museus e sobre como eles poderiam efetivar-se como *locus* de educação perante a sociedade. Ao constituir-se como um ambiente favorável ao intercâmbio de experiências, principalmente no que tange aos países latino-americanos, realizaram-se também discussões sobre arquitetura, restauração e museografia, além de debates sobre a epistemologia da museologia, compreendida como disciplina, além de ter sido identificado o objeto museal como um fenômeno da comunicação, à qual as exposições constituem suporte, demandando que se refletisse sobre seus conteúdos e sobre a compreensão do público sobre os mesmos.

percepção a partir de um olhar subjetivo e contaminado pelas artimanhas da própria formação profissional.” E não só dessa última, mas possivelmente também pelos valores e “verdades” do grupo sociocultural e econômico no qual se está inserido.

Os acervos dos museus, tomados em conjunto, detêm um patrimônio cultural que, pela multiplicidade de fruições e leituras que permite, constitui extraordinária ferramenta para a compreensão e documentação do ambiente e da cultura dos povos. Mas, se tomado especificamente, o acervo de um museu reflete uma seleção deliberada de objetos, em geral aleatória e circunstancial. Essa seleção depende dos objetivos do museu, do que se deseja conservar (testemunho, modo de vida, tecnologia, informação, etc.) e, por que não, das crenças e idiossincrasias dos dirigentes e curadores. Evidentemente, a forma de selecionar objetos (e desenvolver um acervo) varia conforme o tipo de museu. (SANJAD E BRANDÃO, 2008, p. 29)

Posto isso, se a seleção guarda em si resquícios de contradições e deliberações imperativas, veem-se nela também os riscos e as potencialidades que oferta.

Definir é, portanto, conviver com tensões, articular antagonismos para possibilitar esclarecimentos, permitir avanços em campos de conhecimento, ter a liberdade para fazer opções e diminuir as distâncias entre aqueles que sabem e ensinam e aqueles que aprendem e consomem. (BRUNO, 2008, p. 17)

Contudo, no que tange a outros espaços culturais, se o espaço em questão não for efetivamente um espaço museológico e, portanto, não for organizado conforme os preceitos museológicos, o fato de sediar uma exposição demanda que sejam primados os procedimentos inerentes ao fazer museológico, na medida em que as exposições são uma forma de comunicação específica do museu, embora não restritas a ele.

Haja vista que a curadoria, para além de uma prática organizativa, constitui-se como o fazer de um tecelão – ponto por ponto constrói-se a narrativa – nesse fazer não se excetua a técnica, a criatividade e, por vezes, o autodidatismo. Em todo caso, enquanto narrativa que constrói sentido através dos objetos/obras de arte, é pela utilização do acervo, elencado e selecionado segundo um propósito específico, previamente delimitado, que se constitui a exposição em um processo curatorial, compondo um texto que articula imagens, palavras e objetos/obras de arte, inscritos em uma proposta/temática maior da qual metonimicamente são suportes.

Se a seleção é o que preconiza o edificar de uma exposição, e se essa, por sua vez, constitui um discurso, não podemos nos eximir também de refletir sobre como essa relação entre exposição e discurso é deflagrada em nos espaços museais, o que implica o reconhecimento de que os objetos museológicos, mais do que possuírem uma dimensão artefactual, possuem uma dimensão semântica, cujas tangibilidade e inteligibilidade demandam um esforço para ver além do seu valor imediato.

Si se admite la importancia de conocer los objetos de una manera objetiva y de una manera subjetiva para poder relacionarnos con ellos no sólo en cuanto a su existencia física sino también en cuanto a su posible existencia simbólica, tenemos que reconocer entonces que los museos tienen una función que desempeñar. (HOOPER-GREENHILL, 1998, p. 203)

Emergem, então, interrogativas: qual papel seria esse? A quem ele estaria relacionado? Quem o estabelece? Quem é responsável pela sua execução e pela forma como é executado? Se partirmos da falsa ideia de neutralidade dos espaços museais e da abordagem iluminista³¹, esse papel está intimamente relacionado à disseminação do saber, estabelecido de modo unilateral, hierarquizado e veiculado “de cima para baixo”, sob o mote da “pedagogia da transmissão”³². Ou então, ao retomar as concepções da Mesa Redonda de Santiago do Chile em 1972, tem-se como resposta que tal papel está intimamente relacionado ao compromisso com a sociedade, a atenção às demandas sociais e o necessário diálogo com elas. Demanda-se, por conseguinte, questionar quais são os atores sociais envolvidos nas duas possibilidades de entendimento da função desses espaços, bem como a política institucional que rege tais espaços. Só aí será possível inferir as diretrizes que norteiam o desenvolvimento e o entendimento de tal função, que inegavelmente passa pelo crivo de um processo regido pela seleção.

Propor sentidos, no contexto em questão, está totalmente relacionado com a interação discursiva entre público e exposição. Assim, considerar o que o público tem a manifestar é assaz importante, mas se não for entendido como desdobramento dessa interação, incorre-se

³¹ No século XVIII o museu pretendia ser um espaço pedagógico, contudo, continuava sendo frequentado por iniciados. Porém, a Revolução Industrial, sob o mote do progresso e da educação para o trabalho, somados ao ideal didatista do Iluminismo, deflagrou um novo cenário para a inserção de novas demandas sociais nesse espaço.

³² Essa discussão está intimamente relacionada às mudanças nos paradigmas educacionais, à superação da concepção pedagógica iluminista, do conceito do interlocutor como tábula rasa – refutado por Paulo Freire –, bem como do behaviorismo e da consequente ascensão da pedagogia construtivista, a qual incidiu não só nas práticas de aprendizagem dos espaços formais como também esboçou a perspectiva de que ela pode acontecer em tantos outros lugares, entre eles os museus.

no equívoco de uma visão parcial. Ou seja, a visão do público e seu posicionamento a respeito da exposição decorrem não de um ato isolado ou instantâneo, mas como consequência desse processo de comunicação.

Assim, podemos verificar a importância dos meios de comunicação para a discussão da ideologia. Com eles, a produção e circulação de formas simbólicas dão-se não apenas de maneira rápida como também extrapola o espaço e o tempo, superando o contexto social no qual são produzidas, afetando pessoas em lugares distantes e em culturas diferentes. (BACCEGA, 2000-2001, p. 28)

Reconhece-se que o museu é um cenário no qual diferentes atores sociais podem atuar, entretanto, questiona-se aqui em que medida as narrativas propostas por eles são em sua maioria entoadas ou protagonizadas pelos mesmos atores sociais de sempre. Indaga-se, dessa forma, se o museu, enquanto instituição e espaço de representação social, edifica-se como espaço onde as diferenças podem coexistir ou se o que predomina é a atuação dos mesmos atores sociais/grupos, munidos dos mesmos interesses, dos quais essa constitui emblema e suporte.

Posto isso, há que entendê-lo, entre outras possibilidades, como espaço de comunicação, no qual se destaca a exposição como grande suporte de veiculação de valores culturais e ideologias respaldadas institucionalmente. Mas o que chama a atenção é o quanto as simbologias veiculadas pela curadoria, anteriormente disseminadas pela própria instituição museológica, acabam por convergir para a construção de imaginários e para a legitimação dos mesmos, algo exemplificado pelos discursos da História oficial, endossada pelos museus históricos, e os discursos cientificistas, tão em voga no século XIX, segundo Schwarcz (2005). Logo, a tônica desse debate reside no quanto o museu dissemina ideologias e conceitos e expressa assertivas categóricas como “o que é arte”, “qual produção cultural é uma legítima expressão da produção brasileira” (como se uma produção no singular conseguisse representar um país tão heterogêneo, negligenciando que a própria ideia de nação brasileira é uma construção), conforme Chauí (2010). Contudo, o que tais conjecturas trazem de relevante e mais surpreendente é que, independentemente da frequência ou não nos espaços museais, tais ideias se disseminam no inconsciente/consciente coletivo.

É no cotidiano que se jogam as modificações ou a manutenção da ideologia construída. [...] Por isso, as manifestações de poder que mais atingem as pessoas são aquelas que regem as atividades cotidianas. Na produção dos

meios de comunicação, em qualquer gênero, utiliza-se sobremaneira do cotidiano. (BACCEGA, 2000-2001, p. 26)

Reconhece-se, pois, que essa produção de sentido pelo público é algo (re)elaborado a partir do que a exposição comunica como discurso, cuja mensagem é dotada de um sentido anterior ao público, e no entrecruzar dessa com seu interlocutor, do qual emerge um olhar polissêmico, fruto de uma releitura a partir dela e do seu repertório próprio – releitura que por vezes corrobora com as ideias veiculadas – e, entre as tantas outras possibilidades de desdobramento e atuação do público em consequência de uma exposição, pode também gerar a necessária postura de questionamento, de crítica e de desconstrução, pois, de acordo com Cury (2006), musealizar pressupõe preservação, e preservação pressupõe juízo de valor, necessitando, portanto, de um compromisso com o interrogar.

Avaliar e traçar nexos sobre os desdobramentos dessa interação constituem o ramo da atuação museológica referente aos estudos da recepção. Evidencia-se, por esse viés, que ponderar sobre as várias possibilidades de leitura do discurso museográfico significa tomar uma postura comprometida com os desdobramentos daquilo que se veicula. Faz-se nítido o quanto os estudos de recepção, ao se pautarem pelas impressões e visões do público, são fundamentais, ao ter em vista que a exposição não é um fim em si mesma e que ela só se justifica na interação com seu público.

Se musealizar, conforme Cury (2006), consiste em imprimir aos objetos o *status* de documento, como eixo da musealização, há que se reconhecer em tal ato uma ação política impregnada de subjetividade e de atribuição de valor sociocultural. Não obstante, musealizar implica nos passos básicos que constituem esse processo, sendo eles a seleção, a aquisição, a pesquisa, a documentação, a conservação e a comunicação. E, ao entendermos que a seleção é, por vezes, um ato imbuído de subjetividade, é na pesquisa que reside a possibilidade de não incorrer no equívoco de visões reducionistas, embasadas no senso comum e em perspectivas pejorativas, que acabam por destituir a agência histórica de determinados atores/grupos sociais.

Não se conclua, porém, que os meios de comunicação representam o único fator de transmissão da ideologia nas sociedades modernas. Embora constituam fatores privilegiados, pois intervêm em todas as esferas, a operacionalização da ideologia também se dá nas falas despreocupadas do cotidiano, arena onde normalmente se joga o futuro, e em todos os discursos sociais nos quais se banham os sujeitos. (BACCEGA, 2000-2001, p. 28)

O que chama a atenção e merece o devido destaque é que a disseminação de ideologias e valores, como estratégias inscritas muitas vezes no bojo de um projeto político, seja ele estatal ou institucional, adquire uma envergadura de dimensão estrutural, pois, se os meios de comunicação são de vital importância para a difusão de valores socialmente construídos, a legitimidade dos mesmos se dá na esfera pública e também na privada, como espaços de convivência cotidiana.

Se por um lado a comunicação de massa tornou-se um fator fundamental de transmissão de ideologia na sociedade moderna, por outro é importante não se esquecer que a ideologia opera numa grande variedade de contextos da vida cotidiana: das conversas entre amigos à solenidade das agências de educação. (BACCEGA, 2000-2001, p. 28)

Com a missão de incitar a reflexão e a análise crítica, desenvolvida em todas as esferas da sociedade, e no intuito de favorecer a desmistificação de estereótipos ancorados no senso comum e contribuir com o exercício crítico, indaga-se como as exposições podem ser pensadas no sentido de cumprir uma orientação junto ao seu público, ao perceber que, como ressalta Pessanha (1996), é preciso entender os museus e demais espaços museológicos no conceito de “instituições argumentativas”.

Ascende, por esse viés, a contrapartida de tal feito – a exposição – que é um meio de interlocução com o público e, por consequência, o desdobramento disso, manifestado no papel educativo que tais instituições veem a cumprir.

Atualmente os debates sobre o papel educativo do museu afirmam que o objetivo não é mais a celebração de personagens ou a classificação enciclopédica da natureza, e sim a reflexão crítica. Se antes os objetos eram contemplados, ou analisados, dentro da suposta “neutralidade científica”, agora devem ser interpretados. (MAGALHÃES; RAMOS, 2008, p. 58)

É vital, de tal modo, que o museu enquanto instituição não se isente do necessário diálogo com a sociedade que o circunscreve e, igualmente, não perca de vista que seus interlocutores, manifestos na *persona* do público, são sujeitos/agentes de seus processos de das suas próprias escolhas.

“Es importante poder liberarse de significados que nos han sido dados para poder darles uno nuevo, y con ello dar un nuevo significado a la realidad y la existencia. El acto de percibir es el primer paso para poder llegar al poder

simbólico de las cosas.” (HOOPER-GREENHILL, 1998).

Delineiam-se, diante da complexidade do panorama apresentado, os conflitos, tensões e as potencialidades inerentes tanto ao fazer museológico como aos processos comunicacionais, dentre esses, os processos expositivos/curatoriais e a educação em museus, os quais, aliados na perspectiva da pluralidade, da autonomia e da aprendizagem, podem esboçar um novo pleito no que concerne a um outro projeto, seja ele institucional ou social.

Para assumir seu caráter educativo o museu coloca-se, então, como o lugar onde os objetos são expostos para compor um argumento crítico. Sem problemáticas historicamente fundamentadas não é possível produzir uma exposição histórica com qualidade de reflexão crítica. A problemática, a possibilidade de negar as perguntas tradicionais, as indagações que solicitam dados ou informações sobre datas, fatos ou certas personalidades. (MAGALHÃES; RAMOS, 2008, p. 58)

Obviamente, e tendo em vista que, conforme Meneses (2000), os objetos não falam por si sós, a criticidade da exposição está intimamente relacionada à forma como é pensada, edificada e como o discurso proferido é articulado. A questão é: a exposição não se pode furtar a ofertar dados como datas, nomes de personagens históricos e etc.; em contrapartida, também não se pode centrar apenas em tais informações e escamotear problemáticas mais complexas inerentes ao que está sendo exposto/abordado. É a partir desse entendimento que as exposições, de modo geral, e as históricas, especificamente, devem ser pensadas e materializadas, entendendo que toda exposição, por si só, possui uma historicidade, haja vista que nenhuma se faz despojada do tempo e espaço que a circunscrevem. Por esse viés:

Um princípio básico que constitui a “história-problema” é a sua íntima relação com o conhecimento crítico enredado na própria historicidade das várias dimensões constitutivas da vida social. A “história-problema” enxerga o passado como fonte de reflexão acerca do presente, indagando sobre as inúmeras tensões e conflitos que se fazem em mudanças e permanências. Assim, a história deixa de ser uma sucessão de eventos e assume a condição de pensamento sobre a multiplicidade do real. (MAGALHÃES; RAMOS, 2008, p. 58)

Então, não podemos nos furtar a questionar o que significa uma exposição, a sua abordagem e o recinto que a sedia, ao ter em vista que como “[...] quer que seja, lugares de

memória são portadores de identidades dos povos que eles representam, formadores e reprodutores da memória coletiva de grupos e nações [...]”, conforme aponta Thiessen (2009).

Faz-se necessário, portanto, trazer à tona a seguinte perspectiva, apontada pelos autores abaixo mencionados:

Qualquer exposição é sempre uma leitura a partir de determinados parâmetros e, por isso mesmo, nunca pode assumir a condição de conhecimento acabado, para (con)vencer o visitante. A partir de problemáticas históricas, que se fundamentam em certos critérios de interpretação, não há “dados” expostos, mas sim modos de provocar reflexões. (MAGALHÃES; RAMOS, 2008, p. 59)

Contudo, se a exposição é suporte de uma leitura do mundo e, para tanto, deve ser problematizada à luz da história e da historiografia, apontando que o que há ali exposto não encerra a totalidade, mas são, sim, fragmentos que, isoladamente, não são suficientes para provocar uma leitura coesa, se não permitirem refletir criticamente e nem apresentarem a complexidade que reveste cada situação/problemática exposta.

Coleção ou problemas? É, antes, de uma problemática que se deve partir. Mas, já que se trata de museu, de uma problemática que possa ser montada (ou melhor, montadas) com objetos materiais. Portanto, instaura-se uma dialética, sem exclusão, em que a problemática define um horizonte de documentação potencial desejável e em que, por sua vez, categorias documentais permitem delinear territórios de problemas a serem formulados e explorados. [...] Uma ilustração tornará mais clara esta necessidade de considerar uma relação dialética entre objetos e problemas (MENESES, 1994, p. 17)

É justamente nesse interstício, entre objeto e a problemática inerente à abordagem dada ao mesmo, que se centra essa discussão, ao ter em vista que a exposição se propõe a traçar narrativas, estabelecendo nexos e problemáticas pertinentes as quais sejam estabelecidas entre os objetos e os problemas que permeiam a sua visualização e entendimento. Quando abordados na exposição, em uma perspectiva pedagógica, trariam para a sociedade desdobramentos significativos, principalmente quando respaldados por abordagens históricas. E, por esse viés, talvez a proposição de novos olhares e abordagens possa nos aproximar de uma sociedade menos desigual, não apenas socialmente, mas também

na disputa ideológica e hierárquica entre os diferentes gêneros, classes e referenciais socioculturais e artísticos.

Assim, na aproximação entre o entendimento do tema abordado na exposição, a discussão historiográfica e a própria memória gerida pelo próprio espaço onde ela se reproduz e ancora, busca-se aqui apontar a seletividade que perpassa esse movimento ao longo do tempo, quando o conhecimento produzido deixa vestígios que são apropriados no sentido de integrar exposições e nelas fazer serem figuradas escolhas que representam as sociedades que os produziram, mesmo que em fragmentos, demandando efetivamente um novo horizonte.

Ver más allá del valor material inmediato de los objetos permite a la persona superar el nivel inferior de objetivos de la existencia material inmediata y alcanzar niveles superiores de conocimiento del mundo y del lugar que ocupa el propio yo dentro de contextos más amplios como son la sociedad, la especie humana y la naturaleza en general. (HOOPER-GREENHILL, 1998, p. 203)

Apresentar essa perspectiva, do objeto e da exposição como a construção de narrativas, evidencia que a constituição de um discurso pressupõe recortes e ideologias. O que não necessariamente vem a ser um problema, pois todos, de distintas formas, ao compor seus discursos, o fazem ancorados em valores e ideologias com os quais têm acordo. A questão é que dependendo de quem é o sujeito que constrói tal discurso, ele tem uma responsabilidade diferenciada, principalmente quando o sujeito edificador de tal discurso é uma instituição pública (ou não), dotada de caráter eminentemente pedagógico e investida de certa responsabilidade social. Por conseguinte, o que se diz é de assaz importância, pois, reconhecido este compromisso social e com base nos valores éticos que devem permear a política de todas as instituições, e entre elas, mais especificamente as museais e culturais dotada de vocação pedagógica, há fundamentalmente que se ponderar sobre a construção e os desdobramentos de tal discurso.

Ao buscamos, por fim, interpretar certas relações de poder entre a palavra impressa e o objeto exposto no ambiente museológico, significa, aqui, pensá-los como um duplo que se articula com o fito de situar o objeto acerca de suas características elementares e contextuais, o que também visa potencializar a legitimidade do discurso empreendido pelo objeto museológico, principalmente quando a ele é impingida a alcunha histórica. Demandando, por esse viés, o respaldo documental. Daí a necessidade e a legitimidade do texto disposto em legendas ou com sínteses de conceitos tratados na exposição, somado à linguagem pictórica

e/ou acrescido de objetos tridimensionais no espaço expositivo.

Expor ao olhar está entre as principais funções de um museu. Por meio das suas mostras, temporárias ou de longa duração, o museu oferece ao público o contato com os vestígios do passado. Esse contato pode ser realizado de várias formas, que vão desde a experiência sensível até a construção da consciência histórica, podendo passar pelo espetáculo, pela chamada “interatividade” e pela crítica, dependendo do tom que é dado à tradução de um conceito, uma ideia ou uma determinada abordagem da história em uma narrativa tridimensional que combina imagens, objetos, textos e outros recursos. (MAGALHÃES; RAMOS, 2008, 51)

Em acordo com Magalhães e Ramos (*ibidem*) tenciona-se deixar claro o modo como, no presente trabalho, compreende-se uma exposição, bem como seus elementos constituidores, acrescida dos atores sociais responsáveis pela sua constituição. Passando pela questão do contato com o artista, ponderação sobre a pertinência da obra, aquisição da obra, negociação do uso do espaço e exposição de fato, sublinham-se outros aspectos.

Se pensarmos a exposição como um discurso, logo iremos concluir que, assim como em um texto escrito (frase, carta, livro etc.) todos os elementos – letras, palavras, espaços, sinais gráficos, autores, leitores, meios, sons e silêncios, produtores e receptores, lugares da escrita – são constituintes de seus sentidos. Em uma exposição todos os seus elementos são integrantes do seu discurso: os objetos em exibição, os textos de apresentação de seus realizadores (curadoria, dirigente institucional) e patrocinadores, bem como os explicativos (textos de núcleos temáticos, legendas das peças), as imagens complementares, a ficha técnica, o aparato de segurança das peças e do público (tanto os equipamentos quanto o pessoal), o mobiliário, o edifício, os agentes envolvidos (curadores, técnicos e demais autores), as instituições que realizam, promovem e patrocinam a mostra. (CONDURU, 2008, p. 73)

Ao entender que em uma exposição podem (co)existir variados elementos significativos que interagem com os objetos, conforme argumentado, foca-se agora em um aspecto mais específico: o texto.

Isso significa reconhecer que o desafio teórico e metodológico para a construção de exposições historicamente fundamentadas passa necessariamente pelas múltiplas relações entre os objetos e as palavras. É

claro que as condições para a existência desses relacionamentos não podem ser interpretadas como algo natural ou eterno. E, nesse sentido, nunca é demais salientar que não se pode falar em uma relação, e sim em várias maneiras de compor pontes e abismos entre a materialidade das coisas e a materialidade da escrita. De qualquer modo, o fundamental é problematizar essas tensões sem esquecer que foram-se constituindo alguns poderes verbais diante das coisas, que foram compondo relações de dependência entre o mutismo dos utensílios e o falatório das letras. Estamos diante de uma longa tessitura de convênios e quebras de contrato, um jogo de concórdias e querelas, uma infinidade de traições. (MAGALHÃES; RAMOS, 2008, p. 68)

Partindo da perspectiva da exposição como narrativa e ao ter também por objetivo a compreensão da mensagem comunicada, é preciso uma postura crítica e atenta ao dissecar seus códigos, refletir sobre o conteúdo e a intencionalidade que a permeiam. Faz-se essencial, portanto, a reflexão acerca dos elementos que estruturam essa narrativa/discurso. É nessa intersecção entre o discurso e os vetores que o compõem que se deve centrar a análise em questão, entendendo que os objetos museológicos constituem o discurso/narrativa a ser aqui analisado. Ao ter como premissa que a exposição é fundamentalmente edificada a partir de pinturas/objetos tridimensionais, acompanhadas de textos adicionais, é de extrema relevância refletir sobre a necessidade desse aporte.

Inicialmente, compreendemos que a pintura, como um suporte iconográfico, traz em seu bojo conotações semânticas que por si só já estruturam e difundem um discurso. Contudo, ao recorrer, paralelamente, à utilização de textos em diálogo com as pinturas/obras, trava-se uma relação entre objeto e palavra pelo viés da legitimação, posto que o diálogo entre esses que se constituem como duplo – texto e obra – explícita que não são elementos inerentes um ao outro, mas frutos de uma relação construída para traçar paralelos entre a materialidade e a locução empreendida no texto. O que, conforme Magalhães e Ramos (2008), não é um processo isento de tensões, pois há nesse duplo – obra e texto – um sentido negociado, firmando um convênio com a difusão de conceitos e valores.

Resta, porém, o fato de que conhecimento e fonte não são biunívocos. A natureza da fonte não pode ser a mesma que a do conhecimento, nem determinar a natureza do conhecimento (pode, sim, definir limites, alcance, prioridades, pontos de força, etc.). Por isso, tomar um referencial exclusivamente documental recortando tipos de objetos é procedimento

insuficiente. (MENESES, 1994, p. 16)

Posto isso, e seguindo a análise acerca da instrumentalização do texto em diálogo com as obras expostas, esboça-se como premissa que o estabelecimento de tal relação deva-se essencialmente ao mutismo inerente aos objetos/obras, posto que os mesmos, conforme Meneses (2000), só possuem uma dimensão físico-química, demandando, por esse viés, o uso da palavra para conferir legitimidade ao discurso que se deseja empreender. Ressalva-se que no caso da exposição e o duplo texto/obras, de modo geral, acaba por se constituir, por si só, em uma linguagem visual. Entretanto, a necessidade de um discurso legitimado pela palavra advém da relação hierárquica estabelecida entre as formas de constituição do saber; nesse duelo, quem goza de maior legitimidade é a cultura dos “letrados”. Assim, a palavra é tomada como instrumento com o fito de imprimir legitimidade ao discurso da obra, que, da forma como é articulada, aspira adquirir um caráter documental.

Está em jogo, portanto, o poder das palavras diante das coisas, o direcionamento de sentido promovido pela escrita. [...] Ora, é nesse caleidoscópio de poder e fraqueza, de abundância e necessidade, que vai-se compondo a trama de (de)pendências entre a palavra e o objeto. (MAGALHÃES; RAMOS, 2008, p. 69)

Se em alguma medida a relação entre obra e texto viabiliza a ênfase em dado olhar ou o respaldo historiográfico como aval final de legitimidade, isso não significa que construir uma expografia pautada apenas em objetos e legendas não viabilize a possibilidade de diálogo. O que vai favorecer que isso ocorra ou não é a clareza do conceito expositivo, sua disposição no espaço de modo organizado, sem perder de vista a relação com o público como sujeito.

Nomes e mais nomes, a começar pelo nome do museu e da exposição. Isso não é inocente. O ato de nomear faz-se em determinadas opções. [...] Por diversas razões, vinculadas sempre a certos posicionamentos políticos e procedimentos interpretativos, o destino atual do patrimônio é ser cada vez mais emplacado. Em lugares de memória, a imagem, com todo seu poder monumental, continua carecendo do alfabeto. Está em jogo, então, a imposição da palavra na exposição de objetos, a proposição da escrita para posicionar restos e vestígios em espaços de lembrança. (MAGALHÃES; RAMOS, 2008, p. 71)

Há na utilização do texto como aporte à exposição uma dupla possibilidade: por um lado, a sua utilização em caráter retórico, afirmando visões previamente estabelecidas, e por outro a possibilidade de incitar a reflexão, não a partir de um texto pronto, com sentido acabado, mas baseado em premissas que incitem a investigação e dotado de lacunas que permitam ao interlocutor ser sujeito das suas constatações, participe na construção do conhecimento. Consistindo na outra face desta mesma “moeda”,

[...] não se pode negar que, nos atos nominativos, há também uma abertura para o senso reflexivo. E a abertura deve ser politicamente norteada. Entre textos ditos “informativos”, por que não escrever palavras provocativas sobre o objeto? Por que não colocar questionamentos acerca do que está exposto, levando o visitante à reflexão?

(MAGALHÃES; RAMOS, 2008, p. 71)

A resposta a tais perguntas inequivocamente depende do modo como as instituições são geridas, da política institucional adotada, do entendimento que se tem de exposição, da gestão desses processos e dos diferentes e divergentes conceitos de pedagogia que se adota ou não nesses espaços pretensamente educativos, haja vista que são abertos ao público.

3.2. Exposição “Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo” - *locus, nexos, exposição e público*

Ao ter em vista que o presente trabalho consiste, entre outras possibilidades de olhares, em um estudo de recepção, interessado no entendimento de como o público se relaciona com o museu para a averiguação de que maneira essa relação se professa em tais espaços, optou-se pelo desenvolvimento desse estudo na Pinacoteca do Estado de São Paulo, uma vez que tal instituição tem inscrito no rol de suas prioridades o trato com o público visto em sua diversidade e especificidade, conforme atestam programas como o PISC – Programa de Inclusão Sociocultural³³ e o PEPE³⁴ – Programa Educativo para Públicos Especiais, entre

³³ O Programa de Inclusão Sociocultural, gestado no Núcleo de Ação Educativa da Pinacoteca, visa promover aos grupos em situação de vulnerabilidade social o acesso qualificado aos bens culturais presentes no museu. Intencionando contribuir para a promoção de mudanças qualitativas no cotidiano desses grupos e ainda para a formação de novos públicos de museus. Tendo como ponto de intersecção, entre as premissas desse programa e a pesquisa em questão, o favorecer da noção de pertencimento cultural, bem como a criticidade dos indivíduos.

³⁴ O Programa Educativo para Públicos Especiais edificou-se como o fito e como possibilidade de fruição da arte às pessoas com necessidades especiais, sejam elas, sensoriais, físicas ou mentais. Almejando, por meio de estímulos multissensoriais e lúdicos empreender outras possibilidades de visualizar as obras para além da hegemonia do olhar e evidenciando que ao constitui-se como um espaço de artes visuais, (re)edita-

outras iniciativas desenvolvidas pela presente instituição.

A Pinacoteca do Estado de Paulo consiste em um museu de artes visuais, tendo por foco principal a produção brasileira que data do século XIX até à contemporaneidade. Fundada em 1905 pelo Governo do Estado de São Paulo, configura-se como o museu de arte mais antigo da cidade, estando vinculado à Secretaria de Estado da Cultura. Sedia-se no antigo edifício que anteriormente abrigou o Liceu de Artes e Ofícios, projetado no final do século XIX pelo escritório do arquiteto Ramos de Azevedo. Recentemente, esse edifício passou por uma reforma com projeto do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, no final da década de 1990.

Vale ressaltar que o intuito de adotar o presente *locus* não o põe na mira de um processo de análise na perspectiva de um estudo de avaliação. Ao contrário, justamente por nos interessar a visão do público na esfera dessa relação o presente trabalho constitui um estudo de recepção. Não obstante, ao pautar-se pela análise dessa relação pelo viés do público, faz-se necessário o entendimento dessa instituição situada no espaço e no tempo, respectivamente compreendidos pela Pinacoteca – como opção adotada – e pela contemporaneidade – como período histórico que nos cerca. Assim, esclarece-se que o *locus* em questão situa-se no Estado e na cidade de São Paulo, na Praça da Luz, nº2, no bairro do Bom Retiro, exatamente em frente à Estação da Luz e ao Museu da Língua Portuguesa. A localização é, entre outros fatores, um importante ponto a ser analisado, uma vez que está relacionada com a existência ou não de uma estrutura de transporte, o que depõe inevitavelmente as possibilidades de acesso por parte do público. A proximidade com a Estação da Luz é um elemento cuja importância se realça, por sediar uma extensa malha ferroviária, pois possui interligação com a linha Azul e a Amarela do metrô, bem como interligação com as linhas 7 - Lilás e 11 - Coral da CPTM, abarcando assim uma grande parcela da cidade de São Paulo, que pela linha Azul pode advir tanto das zonas norte e sul, como das oeste e leste, pela linha Amarela, além de abarcar contingentes populacionais localizados das extremidades da capital paulista, compreendidas por Guaianazes – através da linha Coral – e Calmon Viana – pela linha Lilás da CPTM. Entre as várias saídas possíveis da Estação Luz, há uma saída sinalizada por placas no interior da estação, cujas escadas dão direto no portão principal da Pinacoteca.

Como opção de transportes rodoviários, conta-se com uma vasta gama de linhas de transporte que passam próximo à Estação da Luz e/ou trafegam por vias próximas às linhas do

metrô que têm ligação com a mesma. De tal modo, destaca-se uma grande variedade de linhas de ônibus que trafegam nas proximidades da Pinacoteca³⁵.

Evidenciar as opções de transporte público para chegar à Pinacoteca se faz relevante na medida em que tratar de público implica visualizá-lo em suas diferenças socioeconômicas, o que nos leva à reflexão acerca de como essas pessoas acessam o espaço de modo geral, e nisso os transportes emergem como uma questão específica e condição primeira para chegar ao museu. No que se refere ao público que vai ao local por meio de transporte particular, sublinha-se que o estacionamento de veículos na rua é permitido somente em locais indicados. Há locais onde o estacionamento é permitido somente com o preenchimento do cartão de Zona Azul. O formulário é vendido por folha ou por talão em casas lotéricas e bancas de jornal. Cada folha de Zona Azul pode ser usada somente pelo período de uma hora. Contudo, a Pinacoteca dispõe de estacionamento gratuito no local, embora a capacidade de abarcar veículos não seja compatível com a quantidade de público que a instituição pode comportar, assim, o cartão da Zona Azul acaba por consistir numa alternativa viável. Adverte-se que aos que tiverem dúvidas quanto ao acesso, há uma vasta gama de informações em *sites* de busca geral e mesmo no site da Pinacoteca. Faz-se interessante destacar que ao buscar informações sobre a Estação da Luz conjuntamente aparecem informações fazendo menção à Pinacoteca, o que dinamiza e facilita o processo de busca.

No que concerne ainda à sua localização, a Pinacoteca está junto ao Parque da Luz, dotado de uma área verde de 113 mil m², também conhecido como “Jardim da Luz”, por ser o mais antigo jardim botânico da capital paulista. O espaço em questão foi criado ainda no período colonial, e em 1981 o parque foi tombado como patrimônio histórico, abrigando no jardim importantes esculturas da Pinacoteca do Estado de São Paulo, com cerca de 50 exemplares de artistas renomados, como Lasar Segall e Leon Ferrari, entre outros. De tal modo, compreende-se que a proximidade entre tais espaços se dá não apenas na perspectiva geográfica, mas também como uma área verde que se configura como ampliação do espaço expositivo. O parque também dispõe do Bosque da Leitura, serviço para adultos e crianças com os principais jornais do dia e revistas semanais. O local funciona de terça-feira a domingo, das 10h às 16h, com entrada franca. Ainda no que se refere ao Parque da Luz, enfatiza-se que é frequentado por um grande número de pessoas em situação de rua e de transeuntes em busca de profissionais do sexo e, dada a proximidade com a chamada

³⁵ Constam no Anexo I as linhas de transporte rodoviário e público que trafegam nas imediações da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

“cracolândia”³⁶”, também é possível visualizar no entorno a presença de usuários de drogas. A menção a esse tipo de público em nada tem a ver com endossar o coro daqueles que apoiam o processo de gentrificação social inscrito no bojo do projeto “Nova Luz”. Pôr em evidência tal conjuntura significa localizar não apenas geograficamente mas também política e socioeconomicamente o local no qual a Pinacoteca está, evidenciando o grande processo de exclusão, fruto da incomensurável desigualdade social que assola a capital com um dos maiores orçamentos da união, porém ainda desprovida de políticas públicas compatíveis com as demandas relatadas.

Por esse viés, localizar a Pinacoteca é sinalizar também os conflitos que a margeiam, uma vez que, pautar-se pelo efetivo compromisso do papel social requer que não nos abstenhamos da conjuntura esboçada e pensemos possibilidades de diálogo, uma vez que tais problemas advêm de uma conjuntura estrutural, mas também sem nos isentarmos do que nos é possível, ou seja, viabilizar formas de dialogar com o contexto apresentado e que permeia, inegavelmente, o local que a circunscreve.

Nota-se que a Pinacoteca possui uma posição privilegiada do ponto de vista da oferta de transporte público, também por estar próxima a outros importantes equipamentos culturais e museológicos, como o Museu de Arte Sacra, a Sala São Paulo e os já citados Museu da Língua Portuguesa e Parque da Luz, sem deixar de mencionar a Estação Pinacoteca, que também abriga o Memorial da Resistência. Logo, constata-se que a presente instituição, ao encontrar-se margeada por outros equipamentos culturais, pode ser considerada inserida em um circuito, e, por essa perspectiva, talvez seja interessante a viabilização de uma política casada de divulgação recíproca entre esses equipamentos culturais/museológicos, como estratégia de divulgação do acervo e forma de potencializar demandas que frequentam um desses espaços desconhecendo que ali há também tantos outros que poderiam, talvez, também lhes interessar.

No que concerne à identificação do local, nota-se que na via principal, a Avenida Tiradentes, em frente à entrada da Pinacoteca há uma placa marrom³⁷, que contém o nome da

³⁶ Para maior compreensão das tensões e problemáticas que permeiam a área em questão, ver o artigo “Da cracolândia aos “nóias”: percursos etnográficos no bairro da Luz”, o qual, a partir da etnografia, denota a composição social mencionada na presente pesquisa e no bairro discutido, problematizando o quanto a cracolândia, na perspectiva dos autores em questão, emerge como território itinerante, lançando mão do conceito de territorialidade para melhor expor o caráter social e transitório do lugar geográfico/simbólico/socioeconômico do qual falamos.

³⁷ A placa em questão, dotada de uma coloração característica, manifestada no matiz marrom, na verdade responde à de padronização do sistema de sinalização turística, que indicam a presença e localização de bancos, rodoviárias, aeroportos e entre outros, também indica a localização de equipamentos culturais, museológicos e patrimônios culturais, auxiliando a chegada ao destino pretendido e a localização do turista visitante. A título de

Pinacoteca em português e inglês, sem maiores informações do que seja essa instituição. Havendo conhecimento de que as placas marrons são parte de uma sinalização turística e que além de localizarem elementos de infraestrutura local indicam a presença de equipamentos culturais e bens patrimoniais, pode-se ter então uma pista do que consiste, sem conhecimento anterior, a Pinacoteca.

Ainda sobre o tema da identificação do equipamento cultural e museal em questão, nota-se que identificá-lo é tarefa difícil se já houver conhecimento prévio sobre sua localização e arquitetura. Contudo, ao não ter conhecimento anterior sobre sua localização ou mesmo sobre sua arquitetura, o que pode-se conceber como identidade visual, constata-se que identificá-la pela arquitetura não é uma tarefa intuitiva, uma vez que ela por si só não dá indício sobre a que seja destinado o prédio. Igualmente o nome “Pinacoteca”³⁸ também, por si só, sem conhecimento prévio do seu significado, cuja etimologia é de ascendência grega e latina, não oferta maiores subsídios para decifrar o edifício em questão.

Sobre o referido, e mediante observação empírica, no que concerne ao visitante/público que pela primeira vez se propõe a conhecer a Pinacoteca, sem conhecimento anterior sobre a mesma, percebe-se que nem a arquitetura, nem o nome da instituição são subsídios suficientes para decifrar ou informar de antemão a natureza e especificidade desse espaço. Não obstante, infere-se que tal “barreira” semântica tenha sido identificada pela instituição, que para tanto lançou mão de recursos visuais, como faixas, hoje conhecidas como *banners*³⁹, dispostas ao longo da fachada principal da instituição, com informações importantes. Em uma delas, os dizeres “Arte no Brasil: Uma História na Pinacoteca do Estado de São Paulo” dá indícios de que nesse lugar há obras de arte e brasileiras, dando margem para que se possa inferir que a Pinacoteca, entre outras coisas, é também um museu. Na segunda faixa/*banner* nota-se a inscrição de informações sobre a existência de dias específicos de visitação para entrada gratuita, sendo eles os sábados (o dia todo) e as quintas-feiras após as 17h. Próximo à entrada pelo portal principal é possível observar um espécie de

maiores esclarecimentos sobre o tema, consultar o Manual de Sinalização disponível em:

http://www.turismo.gov.br/turismo/o_ministerio/publicacoes/cadernos_publicacoes/12manual_sinalizacao.html.

³⁸ A palavra pinacoteca vem do grego *pinakothêke* e refere-se à coleção de pinturas votivas colocadas nos santuários em homenagem às divindades, chamadas, cada uma delas, “*pinax*”. Em latim, a palavra *pinacotheca* torna-se sinônimo de galeria de quadros ou museu. Na concepção moderna, designa uma coleção de quadros específica, uma galeria de pintura ou ainda o acervo de pinturas de um determinado museu. A presente definição pode ser encontrada em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=6179.

³⁹ Ambos os *banners* são passíveis de ser visualizados em fotos da fachada principal nos Anexos II e III deste trabalho.

placa⁴⁰ afixada no mesmo, com informações primordiais, haja vista que verbalizam que o espaço em questão é, sim, um museu, de natureza estatal, o que atesta o seu caráter público, ao anunciar sua gestão pela Secretaria da Cultura do Estado, ao ter em seu nome a insígnia do Estado de São Paulo (na placa), cujo acervo é primordialmente calcado nas artes visuais. E seus dizeres são convidativos e elucidativos, ao esclarecer que as suas portas estão abertas a todos, cabendo aqui a ressalva de que, nessa inscrição, dá-se mostras de que lá se pensa o público em sua diversidade. Essa mesma placa anexada ao portão principal anuncia os dias e horários de visitação, bem como valores relativos às tarifas, estabelecidas em R\$ 6,00 (inteira) e R\$ 3,00 (meia-entrada para estudantes, maiores de 60 anos e menores de 10 anos), especificando ainda que nos sábados em período integral, e às quintas após às 17h a entrada é gratuita. Como informações adicionais, a placa de tamanho módico ainda expõe que o espaço possui uma loja e um café em seu interior. Por conseguinte, em uma espécie de divulgação casada convida seu leitor a visitar a Estação Pinacoteca, identificando a sua localização no Largo General Osório, nº 66, e identificando também a natureza do seu acervo, compreendido por obras de arte moderna e contemporânea. Menciona, em paralelo, que no mesmo prédio situa-se o Memorial da Resistência, a biblioteca – explicando que é possível consultar suas publicações –, e localizando também a presença do Centro de Documentação e Memória no mesmo recinto, todos setores da Pinacoteca.

O texto com todas essas informações encontra-se disponível em português e inglês, dando indícios de que a instituição tem uma projeção relevante não apenas no circuito nacional, como também no internacional, contando também com a frequência de público estrangeiro. Ressalta-se que a placa é discreta e de proporções modestas, o que faz com que ela facilmente passe despercebida, apesar da síntese de informações essenciais à qual ela é suporte.

À primeira vista, há poucos indícios de que seja uma instituição pública, principalmente se a placa citada, identificando-a como uma instituição estatal, não for notada a princípio. Pois, se na entrada principal há em letras grandes o nome da instituição, ou seja, Pinacoteca, não há em anexo os dizeres de que ela é do Estado de São Paulo, pista importante sobre o caráter público do espaço, e, dada a relevância de tal informação, pontua-se que ela deveria ganhar maior ênfase, uma vez que é justamente tal informação, ante a tudo que a fachada, a arquitetura e o nome não comunicam sobre a possibilidade de acesso, posta nas faixas/*banners*, que pode ofertar a ciência primordial e encorajar o público curioso e

⁴⁰A placa em questão pode ser observada no Anexo IV.

desprovido de conhecimento da natureza do espaço a entrar. Pois, ainda que a placa tenha um texto convidativo e elucidativo, se passa despercebida, dado ao seu tamanho e a concorrência com outras informações no espaço, toda a boa intenção e efetividade da informação, por ela comunicadas, são neutralizadas, diminuídas.

Em contraponto, as faixas anteriormente citadas e dispostas na fachada trazem o *layout* em cores vibrantes, além de informações relevantes, demonstrando sua proeminência como comunicação visual ao delinear a sua efetividade pelas cores utilizadas, pelo tamanho da letra e estética adotada, rompendo de certa maneira com a austeridade da arquitetura, despertando curiosidade e atraindo o olhar ao oferecer informações essenciais, como os dias de gratuidade e horário, sendo uma ótima estratégia de atração, pois o fato de não passar pela limitação da disponibilidade do valor do ingresso, nesses dias específicos, já é por si só um convite que se faz viável aceitar. Todos esses elementos em conjunto ressignificam a identidade visual desse espaço/edifício, que ao longo de sua trajetória histórica já assumiu distintos usos e finalidades e cuja ostensividade da arquitetura e a assepsia da fachada, para alguns ou muitos, talvez nunca tenha pronunciado mais que curiosidade e receio sobre a possibilidade de acessá-lo ou não.

Cabe destacar que defronte à portaria principal, ainda no estacionamento, há seguranças que, além de cumprir a função de assegurar o patrimônio, também se disponibilizam, ao serem solicitados, a dar informações ao público. Sobre a presença dos seguranças, cabe sublinhar sua postura ímpar no presente espaço, reafirmando a ideia de que há uma postura, e, porque não dizer, um tipo de público esperado. Sobre a postura adotada pelos seguranças da Pinacoteca, sublinha-se que ela não advém de um espontaneísmo, mas da consciência acerca da importância do trabalho de treinamento desses funcionais, delineado no Projeto de Consciência Funcional, no qual tais profissionais passam por atividades que possibilitam o entendimento deles sobre a natureza desse espaço, bem como sobre a forma como devem atuar – indo totalmente ao encontro do entendimento do papel social que tal espaço deve cumprir e que está intrinsecamente relacionada com o trato com o público.

Para acessar a porta principal de entrada à Pinacoteca é preciso seguir pela escada bifurcada que dá acesso ao rol de acolhimento. Nessa escada há uma placa pequena que orienta em qual direção está a entrada, na intenção de controlar e organizar o fluxo, visto que uma das extremidades da escada destina-se à estrada e a outra à saída. Contudo, também essa placa é discreta e passa facilmente despercebida. Assim, é possível observar que o público, ao passar diretamente pela placa, pode incorrer no equívoco de subir as escadas pelo lado que se

adotou como saída. Sobre os dizeres da placa, esses estão nos idiomas português e inglês.

Ainda na parte externa do prédio e na lateral direita da escada nota-se a existência de uma porta lateral com uma rampa e corrimão de apoio, dotada de uma placa igualmente discreta, identificando em dizeres trilingues, em português, espanhol e inglês, que a porta em questão destina-se ao acesso de cadeirantes. Porém não havia a presença de nenhum segurança ou recepcionista próximo da porta. De qualquer forma a maçaneta da porta encontrava-se a uma altura considerada satisfatória para acesso e manuseio por cadeirantes.

Ao subir pela escadaria principal, percebe-se a presença de seguranças tanto no estacionamento como na entrada do portão principal. No topo da escada que dá acesso ao *hall* de entrada conta-se com a presença de um recepcionista, que em dias de entrada gratuita entrega o tíquete que assegura a possibilidade de ingresso e contagem de público visitante. Ao final da escada e antecedendo o *hall* de entrada há um corredor, no qual há dois guarda-volumes gratuitos situados cada um em uma das extremidades do corredor. Nas duas portas principais que dão acesso ao interior da instituição não há recepcionistas, entretanto, o fato de as portas serem automáticas, ativadas por um sensor que capta movimentos, à medida que se aproxima delas elas se abrem e configuram um convite para entrar. Ao adentrar o *hall* há sofás e dois balcões, um do setor de educação, com educadores disponíveis para acompanhar visitas caso solicitados. E há outro balcão destinado às informações, com recepcionistas que se pronunciam, igualmente, caso sejam solicitadas. Há também nesse ambiente um *display* com *folders* trilingues (português, inglês e espanhol), portadores de informações e mapas localizando os espaços e exposições, banheiros, galeria tátil, loja, café, áreas visitáveis pelo público e áreas restritas em três plantas⁴¹ relativas ao térreo, primeiro e segundo andares. Nas paredes desse mesmo espaço também há afixadas três plantas, relativas ao térreo, primeiro e segundo andares, e igualmente localizando os espaços de exposições, banheiros, galeria tátil, loja, café, áreas visitáveis pelo público e áreas restritas. Todos esses recursos associados e acessados ao entrar dão uma sensação de autonomia ao visitante para circular no espaço.

A título de organização, percebe-se que as exposições temporárias⁴² encontram-se situadas no térreo e no primeiro andar; contudo, como não são o foco do presente trabalho, não nos deteremos aqui em análises sobre elas.

⁴¹ Para maior detalhamento do espaço da exposição ver anexo V (mapa do térreo), anexo VI (mapa do 1º andar) e anexo VII (mapa do 2º andar).

⁴² Sobre as exposições temporárias vigentes na Pinacoteca destacam-se como fazendo parte da programação e seus respectivos períodos de exibição consultar o site da instituição.

Como parte integrante da programação⁴³, além das exposições há também cursos e palestras realizados periodicamente na instituição, dentre eles vale destacar o programa intitulado Sempre às Quintas, que conta com a apresentação de palestras e cursos toda quinta-feira, às 19h, no auditório, com entrada franca, mas sendo necessário retirar o convite com trinta minutos de antecedência ao desenvolvimento da atividade, cuja programação pode ser acompanhada no site da Pinacoteca.

Assim, a título de uma análise mais aprofundada, optou-se pelo debruçar sobre as temáticas e questões da exposição de longa duração intitulada “Arte no Brasil: Uma História na Pinacoteca do Estado”, justamente por entender que constituiu o que se poderia conceber como “âncora da instituição”, na qual se crê estarão presentes muitas das premissas, valores e ideologias institucionais, fazendo com que a presente exposição constituísse um importante e interessante cenário a ser observado para traçar maiores nexos sobre a viabilidade da relação com o público e os “moldes” nos quais tais relações se inscrevem.

No que se refere especificamente à exposição de longa duração, observa-se que a princípio não era fácil de ser localizada, não por ausência de informações disponíveis em *folders* ou ofertadas pelos funcionários no local, mas simplesmente por uma diferenciação conceitual, haja vista que nas plantas arquitetônicas e *folders* ela estava identificada como exposição do acervo e não como exposição de longa duração, dando a entender que as demais, temporárias, não são por excelência parte do acervo.

Após entendimento de que o que se procurava com o nome de “longa duração” era entendido como exposição do acervo da instituição, a confusão ainda se seguia nos mapas e *folders*, uma vez que nas plantas há a localização de cada sala com seu respectivo nome, mas não é indicado que fazem parte de um conjunto maior que compreende a exposição de longa duração ou do acervo institucional.

Como possibilidade de inferência, ao identificar nas plantas que as exposições de curta duração sediam-se no térreo e no primeiro andar, ficaria a cargo do visitante presumir que a do segundo andar se referia à de longa duração/exposição, do acervo institucional, mesmo que a pessoa não conhecesse o termo. Mas sempre se pode interpelar um segurança ou orientadora de público, caso haja dúvidas ou equívocos.

No que se refere à identificação do título da exposição, constata-se que também não foi fácil nem intuitiva, pois o título encontrava-se, de modo discreto, em uma planta de

⁴³Site da instituição onde é possível conferir toda a programação de cursos, oficinas e palestras <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=576&c=1041&s=0&friendly=cursos-e-palestras>

distribuição que se encontrava ao pé da escada que dá acesso ao andar da exposição. E, assim como as demais placas, possuía tamanho módico, embora fossem elegantes esteticamente e harmônicas com o conjunto da exposição. Contudo, a reunião desses fatores que aqui se analisa como positivos possui uma ressalva da maior importância, uma vez que esse conjunto impinge à planta e às placas uma descrição que faz com que passem despercebidas. Talvez tamanhos um pouco maiores resolvessem o problema, sem prejuízo à estética e com ganho à visualização. Sobre a dificuldade de identificar o nome da exposição de longa duração esclarece-se que essa procura se fez a despeito dos *folders* existentes, mas buscando apoio nas informações articuladas pelo próprio espaço. E nisso, quando se faz a articulação da faixa/*banner* da entrada com os dizeres “Arte no Brasil: Uma História na Pinacoteca” com a planta do segundo andar, expressa no *folder* e na placa com a planta, com as várias salas da exposição, no patamar do segundo andar ao lado da escada, e com o termo “Exposição do Acervo da Pinacoteca”, em um exercício de articulação percebe-se, ironicamente, que todo momento essas coisas trataram do tema da exposição de longa duração. Depois desse processo exploratório e ao refletir sobre o tema da exposição de longa duração, intitulada “Arte no Brasil: Uma História na Pinacoteca”, esboça-se uma síntese da temática da exposição e desperta-se a curiosidade sobre um tema tão amplo. O tema também adquiriu um ar de ambiguidade ao ter-se um contato mais aprofundado com a história do prédio que sedia a instituição, uma vez que ela, além de abrigar o Liceu de Artes e Ofícios no início do século XX, posteriormente cedeu espaço para a Escola de Belas Artes de São Paulo – revela-se a ambiguidade citada, manifestada na ideia de uma história da arte brasileira (na) Pinacoteca, ou seja, no espaço em questão como cenário, ou contada (pela) Pinacoteca, o que transcenderia o universo de análise e mesmo de relação com esse espaço, evidenciando uma história que teria ocorrido em tantos outros lugares, mas que ali encontrava o espaço pra narrativa.

Por fim, há que se relatar a importante parceria estabelecida entre educativo e curadoria da Pinacoteca, refletindo um consenso significativo sobre o quanto é importante maturar as estratégias comunicacionais e expográficas em diálogo com as perspectivas educacionais que regem o museu. Todavia, na intenção de salvaguardar as especificidades de ambos os setores, observa-se que a parte destinada às problematizações tecidas pelo educativo são destacadas pela cor cinza atribuída à parede.

Cada sala é dotada de uma temática específica que constitui um capítulo da narrativa composta pelo todo da exposição, e abarca cada uma delas essa parede cinza, que possui obras e questionamentos que incitam à reflexão em relação à discussão proposta por cada uma das

salas. Pontua-se que, para além da cor da parede, as linguagens e temporalidades das obras expostas na parte da curadoria destinada ao educativo exprimem um demarcador de diferença em relação à forma de suscitar a reflexão, sem destoar da temática proposta. A vitalidade e a potência desse diálogo subjazem à participação ativa do interlocutor, compreendido como o público. Contudo, é inegável a vital importância de tal iniciativa.

Pontuada a questão, sublinha-se que, ao pretender dar conta da amplitude de manifestações artísticas de matriz brasileira, a exposição acabou por negligenciar certas vertentes, ao se afunilar nos seguintes temas distribuídos em onze salas de visitação, que compreendem módulos da exposição ancorados temporalmente apenas no século XIX:

Sala 1

Tema: A tradição colonial

Reunia obras ramificadas em quadros e artefatos religiosos, com os quais se estabeleceu uma forte ligação com o barroco, fazendo menção à tradição artística do Brasil colonial endossada pelo imaginário europeu.

Sala 2

Tema: Os artistas viajantes

Reunia uma seleção de pinturas de paisagem assinadas por artistas estrangeiros também conhecidos como “artistas viajantes”, do período de 1820 a 1890. A pertinência de tratar o protagonismo de tais artistas no contexto brasileiro advém do fato de terem sido responsáveis pela introdução da pintura de paisagem e de natureza mortos, tão difundidos na cena europeia.

Sala 3

Tema: A criação da Academia

A presente sala versava sobre as obras de Jean-Baptiste Debret, Nicolas Taunay e Zéphérin Ferrez, fazendo menção à Missão Francesa de 1816, contextualizando a criação da Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro e a instauração de um novo sistema artístico, no qual o modelo francês emergiu como vetor constitutivo. Tendo como expoentes Agostinho José da Motta e Pedro Américo, entre outros responsáveis pela incursão de novos referenciais e padrões de gosto ao ambiente artístico brasileiro.

Sala 4

Tema: A Academia no fim do século

A sala expôs obras de Rodolfo e Henrique Bernardelli, bem como de outros professores e alunos que transitaram pela Academia no período entre 1890 e 1915, cabendo destacar Zeferino da Costa, Belmiro de Almeida e Pedro Weingärtner.

Sala 5

Tema: O ensino acadêmico

Essa sala debruçou-se sobre o sistema de ensino nas academias de belas artes, abarcando alguns aspectos centrais, compreendidos como o exercício do desenho, os estudos do corpo humano, as reproduções de pinturas dos grandes mestres e a viagem à Europa como prêmio principal, fruto da competição proposta pelas instituições.

Sala 6

Tema: Os gêneros de pintura

Reunia brasileiros dos quatro gêneros propostos pelo ensino acadêmico de arte, compreendidos como a paisagem, o retrato, a pintura histórica e a natureza morta, dando mostras do alcance da difusão do modelo francês.

Sala 7

Tema: Realismo Burguês

Nessa sala tratou-se de um tema da arte intimamente relacionado com questões políticas, incluindo aí o mecenato, largamente praticado e que no século XIX constituiu a base do sistema artístico, não raro influenciando a forma como a obra seria constituída e seria expoente de valores da classe dominante economicamente. As obras de Almeida Junior, Eliseu Visconti e Oscar Pereira da Silva, entre outros, reunidas nessa sala, revelavam a consolidação do gosto burguês no Brasil.

Salas 8 e 9

Tema: Das coleções para o museu

Reuniam obras advindas de doações, que vieram a constituir o acervo da Pinacoteca do Estado. Dentre os donatários destacam-se a Família Azevedo Marques (1949), a Família Silveira Cintra (1956), Alfredo Mesquita (1976/1994), entre outros.

Sala 10

Tema: Um imaginário paulista

Também nessa sala mais um tema de vigor político foi tratado, referente aos discursos e imaginários endossados pelas instituições museológicas no século XIX. Focando a análise na imagem que São Paulo busca projetar sobre si. Sobre o tema, telas em que Almeida Junior emerge como possibilidade de problematizar e refletir sobre a tipificação do caipira paulista contrapunham-se a imagens da transformação da paisagem urbana de São Paulo.

Sala 11

Tema: O nacional na arte

Já nesta sala, escapando às delimitações do foco no século XIX, reuniram-se obras de diferentes períodos históricos e artísticos que versavam sobre a problemática do entendimento e (re)criação da ideia de Nação brasileira, mote do modernismo paulista.

Seguindo a análise da exposição, retoma-se a crítica anteriormente colocada quanto à proposição do nome, dos temas e o alcance da questão. Pois o nome, de início, dá ideia de uma amplitude histórica, a qual é contemplada de alguma maneira pela entidade, embora centre sua construção teórica no século XIX. Contudo, no que se refere à amplitude artística, observa-se que fica circunscrita às expressões artísticas da Academia, o que tem íntima relação com o período histórico privilegiado. Mediante o exposto, ressalta-se que embora o recorte abordado – apesar da ampla temática – esteja bem delineado, ele se encontra em dissonância com o título da exposição, uma vez que este dá a dimensão de uma amplitude de linguagens artísticas e tempo histórico que ela não contempla. Igualmente observa-se que esta, apesar de tangenciar, na Sala 11, expressões que dialogam com temas do modernismo, de modo geral esteve fortemente centrada em obras da arte clássica, o que mais uma vez está intimamente relacionado ao período histórico priorizado no desenvolvimento do conceito da exposição, no espaço dividido em tópicos que possuem um recorte amplo, mas que afunila o tema diante da abertura que o título propõe. Acrescenta-se também que ao propor discorrer sobre arte brasileira seria necessário dialogar com outras vertentes e possibilidades de arte das quais a abordagem acadêmica de arte não dá conta. E, nisso, acabar-se-ia retomando inevitavelmente o debate sobre arte e brasilidade, bem como o que advém do cruzamento desses dois conceitos tão amplos e, não raro, isentos de consenso. Pontua-se, contudo, que se por um lado o título da exposição pode abrir margem para expectativas nem sempre

contempladas; de outra parte, pode refletir um desconhecimento por parte do público de que as escolhas do museu se dão com base em seu acervo, que é sempre dotado de limites e potencialidades. Contudo, não se nega que seria interessante problematizar essas duas perspectivas – limites e potencialidades do acervo – em estratégias comunicacionais, tencionando e ampliando o debate.

Sobre a construção do conceito da exposição, disposto nos temas das salas que em conjunto expõem a construção de uma narrativa histórica, observa-se que com o fito de respaldar a visão não apenas artística, mas também histórica, que a exposição propõe, foram utilizados, em conjunto com a leitura das obras, pequenos textos com excertos de obras, visões de autores, historiadores e outros atores sociais que tivessem um posicionamento ou uma produção que possibilitasse adensar ou trazer mais questões para pensar as obras expostas.

Interessa-nos pensar essa relação estabelecida entre obra e texto em uma exposição que tem a história com um dos vetores que permeiam a sua constituição. Levando-nos a interrogar em que medida essa articulação se faz para negar ou afirmar um olhar sobre a obra. E, se assim for, não há de fato nenhum problema se, ao invés de repousar em um desses dois extremos – negar/afirmar –, for proposta a problematização, pois olhares (no plural) devem ser sempre possíveis. O problema se deflagra se tal articulação, realizada em um ar de veracidade entre ambos, texto/obra, imprimir o *status* de documento ao dueto e encerrar outras possibilidades de olhares, ao se presumir como fato dado e não como construção em um período histórico e artístico regido sob as premissas do seu tempo.

Sobre o espaço e as áreas destinadas à exposição, observa-se que havia uma distribuição das obras no espaço que favorecia a circulação e o trânsito do público, além de, terem-se pautado pela utilização de obras emblemáticas ao invés de uma enorme gama de obras da mesma linguagem ou corrente, o que poderia gerar uma confusão visual e dificultar o transitar ou mesmo o contemplar das obras e o refletir sobre elas, que demandam um tempo que, em circunstância do pouco espaço e grande trânsito de pessoas, é inviabilizado. O que, por esse viés, reflete uma boa organização/ocupação do espaço.

No que se refere à existência de um trajeto/caminho proposto, nota-se que, como a exposição era regida por um caráter histórico, a linearidade do discurso permeou não só a construção da narrativa expositiva como também se apresentou ao público como indicação. O que é possível de inferir mediante a constatação de que a exposição compunha uma narrativa, disposta em temas que se organizavam cronologicamente, conforme a numeração que jazia

em cada uma das salas/temas. Assim, o percurso foi sugerido (entre outras possibilidades) pela numeração das salas, divisão dos espaços e temas aos quais cada uma delas se propôs, e a divisão das salas/temas se fez não apenas pelas divisórias das salas, mas também pela cor. Assim, evidencia-se que o trajeto era proposto por números, mas também por cores, e a diferença de cor indicava que o tema também mudara, embora ainda se relacionassem, o que é possível inferir, em um ato de digressão, ao notar na planta da exposição ilustrada no *folder*, uma gradação de cor que indica uma progressão, ou seja, como se as cores dispostas em uma gradação indicasse um trânsito cromático, que alegoricamente indicasse um trânsito/percurso contínuo respaldado pela alternância e relação entre as cores, temas e numeração cronológica ascendente das salas.

Ao refletir sobre a importância das obras, conforme aborda Meneses (2000), da perspectiva da cultura material como especificidade do museu, observa-se que elas adquiriram a devida centralidade no que concerne à construção da narrativa e à evidência material do pensamento artístico e histórico em discussão na exposição. Intimamente relacionados ao tema tratado, sem promover concorrência entre obra e tema, mas afinados para compor a coesão da sintaxe do texto que narram.

No que concerne aos recursos expográficos utilizados, sublinha-se a existência de etiquetas como recurso de identificação da obra, as quais traziam não apenas o nome do autor(a) e o nome da técnica, mas também uma informação muito importante e que nos chamou a atenção. Assim, ao destacar-se dentre as informações tradicionais que as legendas normalmente comunicam, punha-se em relevo a informação sobre a procedência da obra ou local de aquisição, e o donatário. A relevância dessa informação e o seu merecido destaque referem-se ao fato de ela projetar não só uma mudança de conjuntura política e posicionamento sobre os meios de aquisição de acervo, mas também dar mostras de como a Pinacoteca, de acordo com o olhar dessa pesquisa, entende a amplitude do seu papel social, que os museus de modo geral devem cumprir. Ou, dito de outro modo, o compromisso que a instituição firma ao não adquirir obras de procedência desconhecida ou escusas, como, por exemplo, as advindas de furtos. Evidenciando uma nova política de construção do acervo nos museus, em contraposição à sua gênese, cujas raízes repousam sobre a pilhagem como grande vetor de formação das coleções.

No que se refere ainda aos recursos expográficos, destacou-se a presença de etiquetas/placas diferenciadas⁴⁴ associadas a algumas obras, contendo o desenho adesivado de

⁴⁴ No Anexo VIII constam as etiquetas/placas que faziam menção à descrição por áudio-guia de obras

um fone de ouvido, indicando que, em acordo com a política de inclusão de deficientes visuais, algumas obras possuíam informações transmitidas por áudio-guia, possível por meio de fones auriculares oferecidos gratuitamente ao público para serem utilizados durante a realização da visita. Cada uma dessas etiquetas/placas que faziam alusão à presença do áudio-guia era numerada, para identificar ao público qual obra estava sendo descrita. Embora haja controvérsias sobre o uso do áudio-guia como ferramenta que, ao primar por uma descrição específica, pode limitar a compreensão ou circunscrever a possibilidade de entendimento, por outro lado, ressalta-se que favorecer uma possibilidade de contato, ainda que restrita, nesse caso específico pode ser melhor do que não ofertar nenhuma. Mais do que uma afirmação categórica, a reflexão sobre tal controvérsia vem apenas sinalizar um, dentre tantos outros, desafios inerentes ao ato de viabilizar a acessibilidade em sua pluralidade. Desafio esse do qual não podemos nos abster.

Dentre os demais elementos expográficos utilizados cabe destacar a presença de textos reflexivos em cada uma das salas, contendo uma problemática relativa ao tema proposto, incitando à reflexão e estabelecendo o dueto com uma obra de linguagem artística diferenciada das que reúne o conjunto de obras utilizadas para discutir a temática, incitando uma ruptura e um estranhamento que esboçavam outra possibilidade de caminho para pensar. De modo que a contraposição se fez como recurso e possibilidade de construção do conhecimento.

Em relação aos demais recursos expográficos, como mapas e gráficos, cabem as mesmas ressalvas feitas às placas, ou seja, eram elegantes e harmônicos, porém de dimensão módica. Talvez, se apresentadas em tamanho um pouco maior, teriam maior efetividade. Contudo, no que se refere às informações às quais esses recursos eram suporte, afirma-se a importância das mesmas, daí a necessidade de realçá-las. Valendo destacar que elas, dispostas nos mapas, *folders*, ou nas interrogativas propostas nos espaços expositivos, contavam com lâminas dos textos impressos nas salas, em idioma inglês e em espanhol.

Sobre a pertinência do mobiliário, sublinha-se que são elegantes e harmônicos, não concorriam com as obras e nem se faziam inferiores ao conjunto dentro do espaço expositivo. Em altura e posicionamento no espaço, observa-se que estavam dispostos de maneira conveniente do ponto de vista da visualização por crianças e cadeirantes. E, em adendo à questão do acesso dos cadeirantes às obras, sublinha-se que as mesmas e os demais suportes

de obra em sua maioria possuíam a base vazada⁴⁵, permitindo que esse público específico se aproximasse mais da obra, encaixando-se à base, suporte ou mobiliário da obra.

No que se refere à acessibilidade aos deficientes surdos, havia a presença de uma educadora surda e que dominava a Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) para se comunicar com esse público e acessibilizar os conteúdos e discussões da exposição.

Por fim, em um exercício de intersecção de todas as variáveis elencadas, constatou-se que a exposição, de modo geral, respondeu ao que se propunha, embora a grandiosidade do tema criasse uma expectativa maior do que o recorte contemplado pela mesma. Mas facilmente sanada, na perspectiva de que o espaço abarcava tantas outras temáticas por intermédio das exposições de curta duração, residindo aí um modo de saciar outras curiosidades que porventura a temática da exposição de longa duração tenha fomentado e não tenha contemplado.

Contudo, saltava aos olhos tamanha diversidade, contemplada também no trato com o público, destacando-se aí o viabilizar do diálogo com o público especial.

No que se refere à inteligibilidade da exposição, ao coadunar com a visão de que são possíveis distintos olhares, percepções e entendimentos em acordo e respeito com o repertório de cada público, inegavelmente a exposição “Arte no Brasil: Uma história na Pinacoteca do Estado de São Paulo” era inteligível, mas de distintas formas, de acordo com a subjetividade de cada público em relação ao que foi proposto e visto sobre a exposição.

E, por fim, destaca-se que de modo interessante e em consonância com a mudança em trânsito do paradigma museológico, da supervalorização do acervo para a do público sem perder de vista o valor e a especificidade da qual gozam os espaços museais, constata-se que sim, o patrimônio manifesto no acervo da Pinacoteca é valorizado não só pela sua exposição, mas principalmente pelo que antecede sua exposição, contemplando o público como a enorme gama de iniciativas e ações relacionadas à preservação e conservação. Paralelamente, observa-se que o público e o reconhecimento da sua importância e protagonismo são realçados na medida em que os textos de apoio presentes no espaço expositivo, interrogativo e instigante solicitavam não só sua participação como também valorizava o exercício cognitivo e as possibilidades de outros olhares relacionados à temática proposta, admitindo que esse(s) público(s) tem, sim, muito a dizer.

Pensar o museu como *locus* de experiência e pertencimento demanda que se

⁴⁵ No anexo IX é possível visualizar um exemplo de mobiliário acessível a cadeirantes e crianças.

descubram as motivações e vetores que mediam os trânsitos no museu, convertendo-o em um lugar do qual se possa apropriar; demanda que se construa uma estratigrafia de seus lugares museais e escavem-se cada uma das camadas de sentido que subjazem à construção dos museus.

Pensar o lugar museal, por esse viés, significa compreendê-lo como síntese desses vários vieses, sejam históricos, subjetivos, políticos, culturais ou sociais, que se manifestam na dimensão da memória e da construção de narrativas.

É capital, portanto, entender de quais formas os distintos públicos se relacionam com o museu e em que medida esse é acessado e apreendido como *locus* de experiência, pertencimento e identificação.

Primeiramente, entende-se que a atribuição de sentido é uma forma de apreender o mundo à nossa volta. Contudo, o esforço de apreensão do mundo se dá por meio de uma leitura que só é possível realizar com o auxílio das lentes da cultura que nos alicerça. É por meio daquilo que miramos observado pelas lentes dos nossos valores culturais que sintetizamos a apreensão do mundo, mediada pela atribuição de sentido respaldada pelo repertório que nos é comum/conhecido.

Pensar museus, patrimônio/bem musealizado e público é pensar o entrecruzar dessas variáveis, a construção de discursos, de olhares possíveis, olhares desejáveis, olhares viabilizados, olhares que se sobrepõem através de discursos e que em contrapartida podem anular os demais ou evidenciar a existência de outros tantos, desconhecidos. Ou seja, em qualquer espaço – e disso não se excluem os museus – o que está em jogo é a veiculação de um discurso que exprime um olhar, um ponto de vista e valores, dos quais é suporte. E, nisso, a edição, enquanto prática de atualização do sentido, se faz não em uma via de mão única, apenas do público para o museu, mas também na dos museus para o público. E, embora pleiteemos outra possibilidade de construção de significado (uma que se dê através do olhar do público), não se pode perder de vista que, não raro, as posturas antigas ainda se editam.

Por esse viés, faz-se fundamental constatar que todo discurso se edifica como produção de sentido, o qual tem em suas entranhas os posicionamentos políticos, culturais, sociais e ideológicos. A produção de sentido, imersa nos referenciais do interlocutor, denuncia o quão capciosa é a ideia de neutralidade que se arroga à produção discursiva e às instituições, que se constituem em produtoras e difusoras de discursos.

Nem sempre é expressa de forma nítida essa constatação, haja vista que muitas vezes o posicionamento não é admitido, fazendo com que seja necessária sutileza para apreender os

sentidos subjacentes, nos “entreditos” e nos silêncios – pois as ausências revelam um processo de seleção que pretere determinados olhares em detrimento de outros.

Entender a produção dos discursos imersos nas complexidades aqui apresentadas demanda que nos atenhamos à produção de sentido e às formas como essa produção se verifica na política institucional, na sua forma de gestão, na arquitetura, na curadoria e, subjacente a ela, na exposição.

Logo, ao partir da exposição como narrativa, visando à compreensão da mensagem comunicada, é essencial refletir sobre os elementos que a estruturam como discurso, o que demanda uma postura crítica e atenta ao dissecar seus códigos, ao refletir sobre o conteúdo e a intencionalidade que a permeia. Decodificando os elementos da sintaxe que a estruturam na forma de um texto cuja construção é fruto de seleção. Seleção de abordagem, de vocabulário e de um olhar. O que não deve estar isento de crítica e de problematizações.

A partir dos apontamentos empreendidos, faz-se imperativo realizarmos periodicamente uma revisão acerca dos nossos pressupostos, partindo da perspectiva de que os museus e demais espaços culturais não são espaços neutros, justamente para não incorrer no risco de (re)editar essa falsa premissa, haja vista que essa (pseudo)sacralidade deve ser refutada, se realmente pretendemos avançar rumo a uma instituição plural.

É justamente na necessidade do cumprimento do seu compromisso social, ciente da realidade que circunscreve a instituição museal e do imprescindível diálogo crítico e horizontalizado com a sociedade, que jazem a vocação educativa e a possibilidade de efetivação dessa demanda. Para tanto, há fundamentalmente que se ter claro de qual concepção de museu se está partindo, entendendo quais valores que constituirão vetores e alicerces de suas práticas, e que eles estão intimamente relacionados com os atores sociais que as gerem e os interesses que as circunscrevem, pois as instituições museológicas não são espaços pré-determinados, ao contrário, são reflexo de uma construção histórica, social e da mentalidade e atuação daqueles que as regem e dos valores com os quais estão comprometidos.

Essa empreitada complexa e apaixonante motiva-nos a ir além no desvendamento dessa relação profunda e intrínseca com o sujeito histórico, na qual os museus constituam-se como espaços que favoreçam a identificação como uma das interfaces da acessibilidade, por meio da difusão dos distintos referenciais socioculturais, propiciando a adesão de diferentes sujeitos e grupos, materializando o museu como um lugar cuja edificação é não só material, mas também efetivamente semântica, evidenciando que é nessa dualidade que sua apropriação

deve-se dar.

4. ESTUDOS DE RECEPÇÃO: O PÚBLICO COMO PARADIGMA DO MUSEU E DA COMUNICAÇÃO

Pensar a comunicação em uma perspectiva dialógica, na qual sujeitos sociais dialogam a partir de suas referências socioculturais, é a perspectiva que se formou a partir de um longo processo de transformação e entendimento da dinâmica da comunicação museal, desde os modelos lineares descritos por Cury (2005a), passando pelos unilaterais, até os hipodérmicos abordados por Hooper-Greenhill (1998):

Como fruto de um processo histórico de mudanças na forma de compreender a comunicação, emergiu a concepção de que tanto o emissor quanto o receptor são sujeitos que formulam, comunicam, refletem sobre o comunicado, (re)elaboram, (re)significam e (re)transmitem a mensagem em outra perspectiva, e de que é nesses termos que se dá o diálogo. Essa concepção evidencia que os modelos condutivistas e lineares, problematizados por Cury (2005b), possuem limites no que concerne a uma abordagem que se pretenda holística e inscrita na complexidade que tais processos manifestam, conforme a mesma autora.

Nisso, emerge uma nova conjuntura:

Os estudos de recepção estão preocupados com as características socioculturais dos receptores. Desse modo, o foco se desloca para as práticas sociais e culturais mais amplas, nas quais eles estão integrados. É nesse espaço que se estudará a ressignificação que os receptores produzem com relação aos produtos dos meios de comunicação. (BACCEGA, 2000-2001, p. 30)

Posto isso, em acordo com Baccega (200-2001), constata-se que a pesquisa de recepção reside justamente no interstício entre os meios de comunicação e a sua audiência, conforme também sublinha Lopes (1993).

Nesse sentido, as pesquisas de recepção, enquanto corrente teórico-metodológica, apontam a necessidade de um modelo teórico-interpretativo inscrito em uma óptica de análise complexa e crítica, que, no entrecruzar das ciências humanas e sociais, lance mão da interdisciplinaridade e de multimétodos que viabilizem e coadunem-se com a necessidade de olhares polissêmicos no que concerne à recepção, à comunicação e à produção de sentido.

A partir de Baccega (2000-2001), deve-se enfatizar que todo discurso veicula mensagens a partir do diálogo, que, sem exceção, tem a cultura como pano de fundo,

justamente porque é a cultura (entendida no plural e na sua dimensão antropológica) que confere instrumento para a negociação do significado⁴⁶.

Ao mesmo tempo, nota-se que os modelos comunicacionais também prenunciaram mudanças de perspectivas, igualmente considerando os valores culturais do público/interlocutor e as suas experiências prévias; segundo Falk e Dierking (1992), como consequência de modelos sociocognitivos desenvolvidos da década de 1990. No contexto museológico, essa revisão conceitual, desponta outra possibilidade de perceber o público e de refletir sobre sua experiência, desemboca na premissa do cumprimento com o papel social.

Assim, o público compreendido como agente de seus próprios processos e ascende como elemento fundamental de análise das práticas em museus. Compreender essa relação pela percepção do público delinea a potência mas também os desafios do estudo de recepção.

Assim, é preciso reconhecer que qualquer nova compreensão sobre o lugar do receptor em comunicação esbarra, desde logo, nos limites semânticos do próprio termo, como também nos pressupostos teóricos e sociocontextuais de quando e onde foi introduzido. (SOUSA, 1995, p. 14)

A convergência dos estudos de recepção e da comunicação advém dos trabalhos desenvolvidos na década de 1980, conforme apontado por Sousa (1995). E, ainda que a questão, o campo de pesquisa, não sejam inéditos, conforme apontam Sousa (1995) e Cury (2009), constata-se que a abordagem que se pretende dar aos estudos de recepção o é:

São novos e instigantes os enfoques e as posturas com que a questão vem sendo tratada, de sorte a deslocar os modos de ver e analisar o receptor em comunicação. Os enfoques que expressam mudanças nas práticas de comunicação e cultura, num processo marcado pela tensão e disparidade entre mudanças sociais e tecnológicas, refletem também novas estratégias interdisciplinares em curso, visando não apenas superar limites ou dificuldades de suas áreas-objeto de estudo, mas dar conta de forma mais efetiva da contribuição do conhecimento ante a pluralidade e velocidade das mudanças que caracterizam a sociedade atual. (SOUSA, 1995, p. 13)

Quanto às pesquisas de recepção, embora encampem diversificadas posições teóricas, na confluência das mudanças gestadas também no seio das ciências sociais é que

⁴⁶ O significado/sentido é socialmente construído, uma vez que, conforme Baccega (2000-2001, p. 29), sem “[...] esse diálogo com a cultura, com as referências culturais, de ambos os polos, com a cultura e entre eles mesmos, teríamos uma parcialidade que impediria a constituição de sentido.

reside a sua centralidade, como sublinha Lopes (1993), justificando assim importância que a “inter/transdisciplinariedade”, associada ao multimétodo, confere ao olhar multifacetado, denso e complexo, imperativamente necessário para o desvendamento e entendimento de das percepções do público sobre as práticas museais.

Desse modo, a apropriação das ciências sociais para a constituição desse campo se dá num processo espiralado de metassignificações, que redundam, obviamente, em novas posturas metodológicas, a partir das quais se poderá dar conta da efetividade dos processos comunicacionais. (BACCEGA, 2000-2001, p. 21)

Admitida tal perspectiva e refletindo sobre os estudos de recepção, com foco exclusivamente na América Latina, Lopes (1993) sublinha que nesse contexto geográfico específico tais estudos são demasiado recentes, oriunda da década de 1980, fruto de uma premente necessidade em refletir de um modo outro sobre a cultura e a comunicação, em uma abordagem gramsciana, que transcendesse a consideração dos paradigmas funcionalistas, semióticos e frankfurtianos como única possibilidade de análise e entendimento dessas duas grandes áreas compreendida como a cultura e inscrita nela, a comunicação.

A recepção, portanto, não é um processo redutível ao psicológico e ao cotidiano, mas é fundamentalmente cultural e político. Isto é, os processos de recepção devem ser vistos como parte integrante das práticas culturais que articulam processos tanto subjetivos como objetivos, tanto micros (ambiente imediato controlado pelo sujeito) como macros (estrutura social que escapa a esse controle). A recepção é, então, um contexto amplo e contraditório, multidimensional em que as pessoas vivem o seu cotidiano. (LOPES, 1993, p. 85)

Levando a discussão para o cenário no qual se averiguam tais questões, os museus, observa-se que apesar do debate conceitual empreendido tanto no campo da comunicação como no campo da recepção como teoria e método, ainda se editam tanto modelos comunicacionais superados e também não são empreendidos estudos de recepção com a incidência necessária em instituições que afirmam que seu papel inscreve-se no bojo da sociedade e que têm como vetor constitutivo sua relação com o público. Ressalta-se, porém, que reconhecer o caráter comunicacional do museu não basta para afirmar que a relação entre instituição e público aconteça com eficácia. No entanto, o que se busca é o lugar da recepção

e dos estudos de recepção na comunicação e, assim, na comunicação em museu.

Muitos desses enfoques e posturas são ainda incipientes em sua produção tanto quanto em sua socialização no meio acadêmico. Não é, pois, de se estranhar que alguns estudiosos, mesmo na área de comunicação, vejam como inócuo e desnecessário indagar hoje sobre o sujeito da recepção e outros entendam que a questão da recepção é uma temática já exaurida. (SOUSA, 1995, p. 13)

Contudo, ainda que se (re)editem tais posturas nas quais o público não seja encarado como partícipe, observa-se, na prática, a emergência paulatina do paradigma que o contempla na sua dimensão de sujeito histórico, social, político e cultural, o que converge com outros olhares na sociedade e nas comunicações, conforme defende Cury (2006). Prenunciam-se, assim, indícios da materialização de uma conjuntura geopolítica, inicialmente esboçada no pós-guerra, que fomentou o protagonismo da humanidade como sinal de alarme sobre os rumos da nossa sociedade e sinalizou a necessidade de outro caminho caso realmente se desejasse fazer diferente.

Ser sujeito do seu tempo e dos seus processos é ser construtor e destrutor, ator social que faz escolhas, elenca, hierarquiza, distingue, opta, observa, reflete, confronta, corrobora, diverge, refuta, reformula, dialoga. Que age e reage cognitivamente, afetivamente, racionalmente, simbolicamente, materialmente e se posta em um processo de mão dupla, sempre subvertendo a postura de receptor e gravitando entre a atuação de enunciador e a de enunciatário.

Subversão da postura de receptor é o que se processa com a emersão de um sujeito que nunca foi submisso, mas, a cujas colocações nem sempre se abriu espaço, para que fossem ouvidas. Contudo, não se pode mais escamoteá-lo, uma vez que o público dos museus, enquanto sujeito, está não só fisicamente mas cognitivamente e semanticamente posicionado em reação ao que lhe é comunicado, difundido, recebido, (re)significado e (re)comunicado:

A inter-relação entre o público e o que é comunicado e as interpretações, sentidos e inferências que se obtém disso consiste no substrato da recepção, a qual influencia a museologia e o museu.

Porque a pesquisa de recepção ocorre na relação do público com o patrimônio musealizado, o campo para a construção de experimentos empíricos de coleta e análise de dados é a museografia, campo autônomo e auxiliar, como é a etnografia para a antropologia. Por outro lado, o campo para a construção da

interpretação dos dados coletados e analisados – transpondo esses dados descritivos para um contexto compreensivo e teórico – é a museologia. (CURY, 2009, p. 275)

Deve-se partir da premissa de que o processo comunicacional é também um processo negociado, e que essa perspectiva se projeta nas relações advindas do encontro do homem/sociedade com o patrimônio/bem musealizado, encontro esse inscrito em uma realidade que diga respeito a esse homem/sociedade e, portanto, faça-lhe sentido. Corrobora-se, portanto, com a perspectiva proposta por Cury (2009), sobre a possibilidade de ler o fato museológico pela ótica da comunicação. Logo:

[...] a partir da definição de Guarnieri, podemos entender o fato museológico como um processo comunicacional, numa perspectiva da interação entre o museu e a sociedade. Para tanto, o museu vai ao encontro da cultura ao assumir que a significação da mensagem museal é uma construção cultural que acontece a partir das mediações do cotidiano do público visitante, ou seja, o cotidiano cultural sustenta a interpretação do público, da mesma forma que o receptor (o visitante de museu) é construtor ativo de sua própria experiência museal. (CURY, 2009, p. 276)

Por esse viés, pensar o patrimônio/bem museológico é, entre outras coisas, pensar a construção do discurso do qual ele é suporte. No entrecruzar entre o sujeito e o discurso impresso no patrimônio/bem musealizado é que se dão as referências para a construção do ser, compreendido por sua faceta social, cultural e histórica que se faz nas suas vivências sociais, no território que o circunscreve e nos outros pelos quais transita, bem como nas referências socioculturais, dentre as quais o patrimônio dos museus – dimensão da cultura que ele professa e pratica ou de uma cultura.

O museu é uma instituição complexa porque lida com a preservação e a comunicação do patrimônio cultural. Essas duas responsabilidades são constitutivas da sua natureza institucional: preserva-se para comunicar relações sociais mediadas pelo objeto musealizado, e comunica-se para preservar o patrimônio como vetor de conhecimento sobre essas relações. (CURY, 2006, p. 2)

É no bojo dessa complexidade que o patrimônio/bem musealizado se apresenta como vetor de um discurso; é no bojo dela que também dialoga com a construção do ser, cujo

significado não se dá passivamente nem isento de conflitos. Portanto, é sempre uma construção negociada, ou, ao menos, deveria ser.

O universo de cada indivíduo é formado pelo diálogo desses discursos, nos quais seu cotidiano está inserido. E é a partir dessa materialidade discursiva que se constitui a subjetividade. Logo, a subjetividade nada mais é que o resultado da polifonia que cada indivíduo carrega. (BACCEGA, 2000-2001, p. 20)

No âmbito da comunicação museal, (re)editar significados demanda que o público interlocutor contate o patrimônio, leia-o, dialogue com ele, reflita, infira, averigue se ele se inscreve em sua ótica, em seu cotidiano, seus códigos, se é/foi gestado no seio de uma produção simbólica, social e cultural da qual esse público faz parte. E se assim for, ali, no espaço do museu e em contato com esse patrimônio que, *a priori*, pode ou não lhe dizer respeito, ao confrontar-se com ele, ao mirá-lo, ao indagá-lo, ao observá-lo, ao refletir e ponderar sobre ele em diálogo com seus referenciais socioculturais, o interlocutor inscreve nele uma marca simbólica, e ele, no seu interlocutor. Nenhum deles passa ileso, mesmo que seja o caso de o público refutá-lo ou de ignorá-lo. Mas, de todo modo, olhar esse patrimônio de frente, dialogar e debater com ele é inegavelmente um apossar-se dele, um ato de (re)edição; é, sobretudo, exercitar uma postura ativa na construção e (re)construção de seu significado. Nesse sentido:

Editar é, portanto, construir uma realidade outra, a partir de supressões ou acréscimos em um acontecimento. Ou, muitas vezes, apenas pelo destaque de uma parte do fato em detrimento de outra. Editar é reconfigurar alguma coisa, dando-lhe novo significado, atendendo a determinado interesse, buscando um determinado objetivo, fazendo valer um determinado ponto de vista. (BACCEGA, 2000-2001).

Mediante o exposto, a validade dos estudos de recepção jaz, justamente, no desvendamento de como tais relações se processam por meio da atuação e do olhar do público.

A pesquisa de recepção é, no entanto, uma possibilidade de problematização do fato museológico (relação entre o homem e o objeto mediada pelo museu, qualquer que seja o seu formato), aprendendo a identificá-lo e a delimitá-lo na realidade empírica, apreendendo-o. Em síntese, a aproximação das áreas

de comunicação e recepção para possibilitar o posicionamento do cotidiano do público e suas interpretações e significações junto ao universo patrimonial das coisas musealizadas. Também, entender como as mensagens museológicas são apropriadas, reelaboradas e inseridas no cotidiano do público visitante, ou seja, como as mensagens museológicas são veiculadas na vida das pessoas e qual o impacto sociológico dessa veiculação. (CURY, 2009, p. 277)

Pensar museus, patrimônio/bem musealizado e público, é pensar o entrecruzar dessas variáveis, a construção de discursos, de olhares possíveis, olhares desejáveis, olhares viabilizados, olhares que se sobrepõem através de discursos e que em contrapartida podem anular os demais ou evidenciar a existência de outros tantos, desconhecidos. Ou seja, em qualquer espaço – e nisso não se excluem os museus – o que está em jogo é a veiculação de um discurso que exprime um olhar, um ponto de vista e valores, dos quais é suporte. E nisso, a edição, enquanto prática de atualização do sentido, se faz, não em uma via de mão única, apenas do público para o museu mas também dos museus para o público (como por longa data se fez). E, embora pleiteemos outra possibilidade de construção de significado (uma que se dê através do olhar do público), não se pode perder de vista que, não raro, as posturas unilaterais ainda se editam:

Aqui está um dos pontos básicos da reflexão sobre o espaço onde se encontram comunicação e educação: que o mundo é editado e assim ele chega a todos nós; que sua edição obedece a interesses de diferentes tipos, sobretudo econômicos, e que, desse modo, acabamos por perceber até a nossa própria realidade do jeito que ela foi editada.

(BACCEGA, 2000-2001, p. 22)

Construções e reconstruções se fazem a todo o momento, seja por parte do público, seja por via institucional, quando é gerida por via de uma ótica processual disposta a se rever e a sempre encaixar o diálogo com a sociedade, abrindo espaço para que outras vozes, a dos públicos se pronunciem. Assim, conforme Cury (2009, p. 276), “a pesquisa museológica, na forma como apresentamos, é pesquisa de recepção de público de exposição e de outras ações de comunicação, onde o processo museal todo é revisto, revisitado a partir do ângulo de visão do público.”

O museu é um espaço de retórica, a qual se exprime, também, na exposição enquanto uma das ramificações da comunicação museológica. De tal modo, as ações educativas

compreendem ações onde podem ser reiteradas ou refutadas, a depender da posição política do educador e das possibilidades de debater criticamente com os públicos, isentos esses de sanções e censuras que o espaço ou gestão possa, porventura, impor-lhes.

Contudo, centrando a análise, por hora, apenas nos processos museográficos e na vitalidade que eles apresentam enquanto possibilidade de construção de discurso e de diálogo, e não apenas monólogos, observa-se que:

A museografia (da qual a expografia faz parte), aqui entendida como conjunto de ações práticas que existem e acontecem em sinergia sistêmica – a *praxis* museal – é campo de conhecimento autônomo ligado ao museu – a instituição – ao mesmo tempo que auxiliar da museologia – a disciplina. Então, a museografia é o suporte que a pesquisa de recepção em exposições necessita para se realizar como pesquisa em museologia, porque corrobora a construção do experimento investigativo de análise e interpretação dos dados coletados. (CURY, 2009, p. 276)

Preconiza-se, assim, a validade da museografia como instrumento de análise no *locus* do museu, para viabilizar e validar a observação e o desenvolvimento de estudos de recepção, pautando a análise do fato museológico pelo olhar do interlocutor – o público. Nesse sentido, enfatiza-se:

[...] De fato, o entendimento de museu e das exposições como processos de comunicação vem sendo amadurecido, e esse entendimento deve dar um salto qualitativo de maneira a conscientizar essas instituições (e seus profissionais) quanto a modelos de comunicação, considerando que existem vários, e que a escolha de um consiste em posições tão políticas quanto acadêmicas. (CURY, 2006, p. 3)

Compreender as percepções, impressões e sentidos que o público atribui aos diferentes processos comunicacionais desenvolvidos nos museus justifica a pertinência do estudo de recepção como ferramenta que potencializa o diálogo entre museu e sociedade. Desse modo, cabe-nos apenas mais uma ressalva, conforme sublinha Cury (2005a) e (2009): pesquisar *no contexto do* museu é diferente de pesquisar *o* museu. Essa sutil diferença demarca o enfoque da nossa ação.

4.1. Estudo de Recepção: a construção do experimento na Pinacoteca do Estado de São Paulo

Ao ter ciência de que, em acordo com Almeida (2004), no contexto brasileiro o desenvolvimento dos estudos de público ainda possui pequena dimensão, embora significativa, conforme também pontua Cury (2005a) em sua análise, observa-se que tal carência acarreta o não entendimento ou o não reconhecimento da validade de tais estudos, o que acaba por delinear um quadro no qual a maioria dos museus desconhece o público com o qual dialoga ou pretende dialogar. Dito isso:

A pesquisa de recepção de público é importante para o museu, porque são os usos que o público faz dele que lhes dão forma social. A pesquisa de recepção é fundamental para a museologia, porque é uma das possibilidades de produção de conhecimento e construção teórica. (CURY, 2009, p. 275)

Incorrer nessa mesma direção, renunciada, talvez, pelo não entendimento de algumas (ou muitas) instituições de que dialogar com o interlocutor pressupõe conhecê-lo ou estar disposto a tal, elevando-o à condição de prioridade dentro do processo museológico, mais uma vez, não apenas como discurso, mas eminentemente como prática. O que significa que é preciso pôr a tônica do debate, primeiramente, nos estudos de recepção, com o fito de desvendar esse público e, em seguida, nos estudos de avaliação, tencionando um processo contínuo de afinação desse diálogo e da relação com a sociedade.

Isso só se faz quando a instituição tem claras, segundo Almeida (2004), suas visão e missão, e as tem afinadas entre todos os sujeitos integrantes da cena museológica, compreendidos por Cury (2005a) como “público institucional” – funcionários de distintas instâncias – e “público como demanda” – a sociedade como um todo.

Refletir criticamente sobre a relação travada entre instituição museológica e público, focando em como essa relação se desvela no olhar do público, metodologicamente implica em empreender um estudo de recepção e, em um segundo momento, adotar uma postura complementar em resposta ao desenvolvimento desse estudo, o lançar mão de um estudo de avaliação, para afinar o canal de comunicação. De tal modo, sublinha-se, ao ter foco na recepção:

Estudos de recepção contribuem basicamente em três frentes: (1) para colaborar com a construção de conhecimentos necessários à construção dos discursos museológicos; (2) para a construção de teoria museológica naquilo que concerne à teoria da comunicação em museu; e (3) para informar o

museu sobre o seu alcance institucional e sobre as formas de participação do público no processo de (re)significação da cultura material.

(CURY, 2005a, pp. 94-95)

Pontuadas validade e tônica de tal estudo e, centrando-nos mais detidamente no alcance institucional e na participação do público, coadunamos com a premissa elencada por Almeida (2004) de que as motivações e expectativas do público podem ser desencadeadas, entre outros fatores, pelas tipologias. Isso, não de modo determinante – uma vez que demandas específicas não estão circunscritas apenas ao seu universo de abrangência –, mas admitindo que temáticas que permeiem seu universo e cujos referenciais digam-lhes respeito podem acabar por incentivar sua frequência dos espaços museais, o que significa que adotamos a tese da tipologia como uma possível variável motivacional de tal prática, assumindo que públicos específicos podem ter interesses específicos.

Contudo, ao compreender que distintos fatores, de diferentes maneiras, intervêm na prática do público, faz-se necessária a construção de um instrumento compatível com o universo de análise. Logo, ao pretender estabelecer um elo entre o contexto social e a questão do tempo livre e das práticas de lazer – principalmente no âmbito cultural –, evidenciando como o acesso nem sempre está condicionado apenas às condições materiais, mas também às identitárias.

A pesquisa de recepção desenvolvida na Pinacoteca Do Estado de São Paulo, na exposição “Arte no Brasil: Uma história da arte na Pinacoteca do Estado de São Paulo” fez uso de um questionário, munido de perguntas abertas e fechadas, para traçar um quadro que fornecesse pistas para a compreensão dos olhares e experiências do(s) público(s) no *locus*.

Este estudo de recepção, voltado para o desvendar das questões do acesso pela ótica do público, tem como instrumento de análise 45 questionários respondidos, compostos por 31 perguntas, abertas e fechadas e subdivididas em sete blocos de análise, sendo que o último possui uma divisão em três segmentos, aplicados ao público espontâneo.

Os questionários eram oferecidos para o preenchimento ao público espontâneo presente no segundo piso do museu, em visita à exposição de longa duração “Arte no Brasil: Uma História na Pinacoteca do Estado”.

O enfoque no público espontâneo, tendo por objetivo seu olhar sobre o museu de modo geral e as suas percepções sobre a exposição de longa duração, deve-se justamente por entender que nela estão presentes as premissas, os valores e as ideologias institucionais, as quais devem ser observadas para a análise da relação estabelecida entre o público e a

Pinacoteca do Estado de São Paulo.

O período de aplicação dos questionários foi do dia 29 de maio de 2014 ao dia 24 de julho de 2014. A coleta de dados ocorreu sempre às quintas e sextas-feiras, com exceção dos dias em que houve jogo da Copa do Mundo⁴⁷.

A aplicação às quintas-feiras, justificou-se por ser um dia em que ocorre a gratuidade na entrada da Pinacoteca, que permanece aberta das 17 às 22 horas – horário de visitação que transcende o horário comercial, o que pode possibilitar que pessoas da região e de fora dela possam visitar o museu no período pós trabalho. Destaca-se que a coleta se deu no horário da gratuidade de ingresso. De outra parte, realizou-se a aplicação do questionário às sextas-feiras, dia em que a visitação não é gratuita e cujo horário de encerramento das atividades se verifica às 18 horas.

Pretendeu-se, inicialmente, realizar a aplicação aos sábados, em virtude de ser um dia de grande visitação, por ter gratuidade no período integral de funcionamento e por ser um dia em que as pessoas que trabalham na escala 5x2⁴⁸ teriam livre. Contudo, em face de uma impossibilidade, a aplicação restringiu-se aos dois dias anteriormente mencionados.

Dada a estrutura do questionário, na análise dos dados visou-se a compreensão dos nove blocos nos quais se subdivide o questionário, compostos por: (1) antecedentes da visita, (2) relação com o espaço da Pinacoteca do Estado de São Paulo, (3) relação com a exposição, (4) textos da exposição, (5) público como sujeito de suas escolhas, (6) desdobramentos da visita e (7) perfil de público, subdividido em 3 partes: (a) mapeamento preliminar, (b) segmento social e (c) frequência a museus.

Ressaltamos que, por tratar-se de uma análise qualitativa, o aspecto mais expressivo dos resultados está no quão reveladores e surpreendentes eles podem ser. E, principalmente, no quanto as nuances de cada um deles se expressam juntamente às poéticas e aos processos que permeiam a relação entre o público e a instituição museológica

4.2 Poéticas do processo: a ótica do interlocutor

Entendendo que o estudo de recepção é também a construção de narrativas orientadas pela ótica do público, fazemos a observação de que os resultados apresentados

⁴⁷ Nas datas 28 de junho de 2014 e 04 e 28 de julho de 2014.

⁴⁸ O sistema de trabalho 5x2 consiste na escala de trabalho em que se trabalha 5 dias na semana, em geral de segunda à sexta, e folga-se em dois dias, em geral os finais de semana. Contudo, é mais comum o sistema 6x1, no qual as pessoas trabalham seis dias na semana, em geral de segunda a sábado, e folgam em um único dia, geralmente o domingo. Pontuar a especificidade dessa escala de trabalho significa sublinhar o tempo que as pessoas têm disponível para empregar em outras atividades que não o trabalho, destinando-o as práticas de lazer e práticas culturais, dentre elas, as visitas a museus.

manifestam uma conjunção das percepções dos interlocutores do museu, e que a organização desses resultados não necessariamente seguiu a linearidade das questões, mas as articulou com a finalidade de tecer conjunções e correlações que favoreçam um mergulho na subjetividade dos presentes interlocutores.

Aproximarmo-nos de compreendê-los demanda, entre outras coisas, vislumbrar aquilo que tangencia o perfil de cada um deles sem encerrá-los ou circunscrevê-los àquilo que a princípio serviu de baliza e inferência para apreendê-los como sujeitos, mas inseridos também dentro de grupos sociais, culturais e etc.

Bloco G: Perfil de Público

I) Mapeamento Preliminar

A título de desvendamento de quem é o público de nosso *locus*, delineou-se uma teia de variáveis, articuladas em uma gama de questões, com o fito de traçar o perfil de seu público e, através das informações colhidas, tecer conjecturas acerca de suas demandas.

Para tanto, na última parte do questionário pauta-se por traçar o perfil do público através de uma análise tripartite, mesclando como variáveis renda, grau de instrução e frequência ao espaço museológico.

Ainda no que se refere a traçar o perfil do público, abriu-se espaço para que o público informasse sua idade, gênero e se declarasse étnico-racialmente. O pontuar dessas outras três variáveis, ao mesclarem-se com as três elencadas acima, responde à possibilidade de traçar um perfil desse público que evidencie como o gênero e a questão étnico-racial, em face da cristalização de papéis sociais, demarcam diferenças nos ofícios exercidos, nas remunerações obtidas, justificando que se reflita criticamente sobre eles e as maneiras como impactam a questão dos acessos, dentre eles, aos bens culturais.

Logo, dados do último senso do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) e do IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada) ofertaram um olhar mais detalhado sobre os acessos e práticas culturais divididas por gênero, entendendo que contrapondo seus dados com as estatísticas sobre grau de instrução foi possível traçar um quadro de relação entre grau de instrução, gênero e acesso aos bens culturais. Quadro esse que, somado à variável étnica, em relação às mudanças entre os percentuais étnicos que compõem a população brasileira identificados no último senso, possibilitaram adensar mais ainda as análises, na medida em que reconhece-se que parte da população autodeclarada negra ou parda, por razões históricas, tem acessos restritos, principalmente no que concerne às

várias instâncias e áreas da sociedade.

Observar as práticas culturais, no entrecruzar da faixa etária, gênero e da questão étnico-racial, em contraponto ao grau de instrução, renda e frequência, possibilitará traçar um quadro que reflita, no contexto do museu, como a questão do acesso aos bens culturais é impactado por essas variáveis, que refletem um quadro histórico e social que precisa ser problematizado e refletido criticamente, tanto no âmbito dos espaços culturais e museológicos, como em uma análise macro, inscrita no seio da sociedade, de modo geral.

Descrição Analítica da Questão 23: “Idade”

Tabela 1: “Questão 23 - Idade”

Grupo etário	Nº de Declaração
Crianças (0 - 12 anos)	0
Jovens (15 - 29 anos)	26
Adolescentes (13 – 18 anos)	4
Adultos (30 – 59 anos)	13
Idosos (60 anos ou mais)	0

A definição do universo amostral teve como filtro privilegiar indivíduos que compreendem o público espontâneo, ao qual a aplicação do questionário deu-se de forma aleatória, sem que se priorizasse uma faixa etária específica.

Contudo, visando uma melhor tabulação dos dados, como o termo “idade” é muito abrangente, optou-se pelo seu desmembrar em 5 categorias, compreendidas por crianças, adolescentes, jovens, adultos e idosos.

Estabelecida a divisão etária por segmento, dentre o público questionado contabilizaram-se nenhuma criança, quatro adolescentes, vinte e seis jovens, treze adultos e nenhum idoso⁴⁹. Evidenciando, de acordo com essa amostragem, que as impressões e pontos de vista ofertados ao presente estudo apresentaram-se como posições de jovens e adultos.

Estratificar a presente amostragem em faixas etárias responde ao fato de que,

⁴⁹ Respectivamente, a definição etária das categorias “criança”, “adolescentes”, “jovens”, “adultos” e “idosos” deve-se às deliberações previstas no ECA - Estatuto da Criança e do Adolescente, no Estatuto da Juventude e pela Organização Mundial da Saúde. A pertinência de compreender tais definições justifica-se pelo fato de que tais conceituações referendam políticas públicas em resposta às dinâmicas, construções sociais e direitos.

segundo a população economicamente ativa (PEA), a possibilidade de ingresso no universo do trabalho e, por consequência, de obtenção de renda, estão intimamente relacionadas à faixa etária, à realização de um ofício e ao usufruto de determinados acessos. Para aprendizes estabelece-se a faixa etária de 14 anos, e para trabalhos com carteira assinada, pessoas maiores de 16 anos. De outra parte, enfatiza-se que estar na faixa etária estabelecida como apta ao exercício do trabalho não significa que todas as pessoas nessa faixa etária estejam empregadas, usufruam de renda e, portanto, tenham acesso a tudo que passa pela disponibilidade de recursos financeiros para ser usufruído.

De outra parte, a faixa etária também possibilita vislumbrar os acessos à formação educacional e o seu grau de instrução. Fator esse que também tem íntima relação como o processo e formação cidadã e subjetiva de cada sujeito, sendo o ambiente escolar é um dos grandes atores sociais responsáveis pela construção do repertório subjetivo de cada um deles – embora não se excetue que sua formação se dê em outros ambientes que transcendem a esfera escolar, aos quais se atribui igual valor.

Descrição Analítica da Questão 24: “Qual é o seu gênero?”

Tabela 2: “Questão 24 - Qual é o seu gênero?”

Gênero	Declarações
Feminino	28
Masculino	15
Outros	0

O presente universo amostral abarca a declaração de 28 mulheres e 16 homens autodeclaradas(os) e nenhum autodeclarado(a) “outro(a)”.

Estratificar a presente amostragem segundo a questão de gênero faz-se por evidenciar, conforme dados do IPEA, que os acessos aos postos de trabalho, cargos de chefia e remuneração apresentam diferenças quando pensados em relação aos ofícios exercidos por homens e mulheres.

Ao debruçarmo-nos sobre a diferença entre as remunerações de homens e mulheres, ainda que no exercício dos mesmos cargos, revela-se que, além de um forte peso do patriarcado, o machismo ainda orienta a forma – desigual – como as relações profissionais, entre outras, se estabelecem. Conforme dados, observa-se também que no âmbito das

promoções salariais os homens são priorizados e necessitam de um menor tempo de carreira para serem promovidos do que o das mulheres, principalmente em empresas domésticas⁵⁰.

Sublinha-se que essa diferença de remuneração, no caso das mulheres, impacta ainda mais a questão dos seus acessos, principalmente quando se constata que tanto entre mulheres autodeclaradas brancas quanto entre as autodeclaradas negras elas lideram as chefias das famílias⁵¹, implicando no fato de que possuem gastos maiores.

Esquadrinhar o perfil de público na perspectiva do gênero alude, então, às diferenças de renda e ao impacto que isso gera na questão dos acessos, limitados pela questão econômica. Contudo, a estratificação da amostragem na perspectiva de gênero traz ainda outra dimensão do acesso, pensado em questões estruturais, como por exemplo o acesso aos sanitários. Isso sem nos aprofundarmos nas questões dos estigmas e dos preconceitos que rondam essa questão.

Traz-se à tona, ainda, a questão do gênero que ultrapassa, ou coloca em xeque, a concepção do “feminino” e do “masculino” enquanto essências, e apresentamo-los aqui como construções sociais. Tal discussão exprime-se na categoria “outros”, definida como questão aberta, o que permitiu que pessoas transgênero⁵² e outras se autodeclarassem. Partir dessa perspectiva de autodeclaração sobre o gênero significa admitir que as definições não devem ser engessadas e nem limitar as identidades, de forma que a melhor definição para uma pessoa é aquela que ela própria se arroga.

Ressalta-se, contudo, que a não existência no presente universo amostral de autodeclarados pertencentes a outro gênero que não o masculino ou o feminino não significa que não haja a necessidade de políticas públicas e institucionais em cujo plano de acessibilidade também seja contemplado o diálogo com as especificidades desses sujeitos e seus grupos.

Lidar com a pluralidade de sujeitos que compõe a demanda de museus, como reflexo da heterogeneidade que forma a própria sociedade, significa enfrentar os desafios de dialogar e estruturar-se para recepcionar tais grupos, sempre orientando-se pela perspectiva do respeito à diferença.

A complexidade dessa questão implica, portanto, pensar acessibilidade entrecruzada com uma questão básica de infraestrutura relacionada à especificidade do gênero. Ao ter essa

⁵⁰ Os presentes dados constam no estudo: Diferenciais de Gênero na Promoção em Grandes Empresas da Indústria Brasileira, realizado pelo IPEA – Instituto de Pesquisas e Econômica Aplicada, n. 42, fev. 2010.

⁵¹ Os presentes dados constam no Brasil: Retrato das desigualdades de gênero e raça, realizado pelo IPEA, 2006.

⁵² Por “transgênero”, como grupo heterogêneo e multifacetado, concebem-se pessoas travestis, transexuais, *crossdressers*, *agêneras*, *bigêneras*, *genderfuck* e tantas outras classificações.

demanda como público expõe-se uma questão aparentemente simples: qual sanitário terão disponível, pensando, por exemplo, no caso das travestis? Usarão o feminino ou masculino?

Na maioria dos casos, para evitar constrangimentos, acabam utilizando, quando há, o de deficientes, mas ofertar isso como única opção seria tratar essa diferença como uma “excrecência”. Quais políticas de acessibilidade poderíamos empreender para dar conta dessa pluralidade de sujeitos? Obviamente, ofertar o sanitário de deficientes, na presente óptica, constituir-se-ia como um constrangimento para qualquer instituição que pretenda empreender políticas de acessibilidade que dialoguem e não excluam ou constriam as diversidades.

Decerto, possuir uma deficiência não deve ser fator de constrangimento nem considerado um demérito, porém, tratar a diferença como patológico, sim. Enfatizar as complexidades que permeiam tal questão significa não simplesmente apresentar quantos autodeclarados de ambos os gêneros foram entrevistados(as), mas revelar, nos silêncios, ausências e “entreditos”, as questões e problemáticas que subjazem a tais especificidades, as quais devem ser ponderadas no exercício de elaborações de políticas de acessibilidade dentro e fora dos espaços museais.

É no âmbito dessa complexidade que a presente questão se insere.

Descrição Analítica da Questão 25: “Como você se declara?”

Tabela 3: “Questão 25 - Como você se declara?”

Declaração Étnico-racial	Nº de Declarações
Negro(a)	5
Pardo(a)	11
Branco(a)	13
Oriental	0
Indígena	0
Não sei responder	4
Outro	10
Ultimamente não sei responder	1
Brasileira(o)	3

Todos	2
Moreno	1
Preto	0

A presente questão centra-se no reconhecimento da complexidade que permeia a construção e atuação dos sujeitos ponderando a questão étnico-racial como um dos vértices da identidade cultural, que, por sua vez, é pensada aqui como uma das variáveis que se refletem na questão do acesso aos bens e espaços culturais, dentre eles, os museus.

Para tanto, identificaram-se no presente universo amostral, partindo do princípio da autodeclaração, cinco negros(as), onze pardos(as), treze brancos(as), nenhum oriental, nenhum indígena, quatro pessoas que não souberam responder e dez autodeclarados “outros”, especificados, também, conforme o princípio da autodeclaração.

Em relação aos autodeclarados negros, uma pessoa afirmou sensibilizar-se muito com a questão da desigualdade étnico-racial, por ter sofrido muito preconceito. Sendo, portanto, uma ferida aberta para ela.

De acordo com tal declaração, veem à tona os conflitos que perpassam a questão da construção da identidade, tendo por um de seus vértices a questão étnico-racial. Logo, observa-se que o afirmar da identidade nessa perspectiva tem um viés de embate e, por isso mesmo, constitui-se em primeira instância como um posicionamento político, vide o racismo exprimir-se como uma chaga que corrói e mina a afirmação da identidade nessa dimensão.

Dentre os onze interlocutores que se declararam pardos, observa-se que uma pessoa declarou ter encontrado dificuldade para se autodeclarar, evidenciando o quanto a afirmação da identidade pela via étnico-racial é uma questão ainda por se resolver.

No que concerne à ausência de autodeclarados indígenas, revela-se um hiato histórico no que se refere a esse segmento da população.

Em relação à ausência de autodeclarados orientais⁵³, cabe pontuar que, ainda que esses não constem na presente amostragem, constituem um grande contingente da população brasileira, tanto com imigrados como com nisseis e sanseis, o que refuta o mito das três raças fundadoras do Brasil, evidenciando que outras etnias constituem a formação da população brasileira.

⁵³ Pontua-se que a categoria oriental é ampla, heterogênea, que, no presente contexto, volta-se às populações oriundas de países como Japão, Coreia, China, entre outros.

No que tange à alternativa “não sei responder”, assinalada por quatro pessoas, um interlocutor afirmou não saber responder se encaixava-se em alguma classificação específica. Novamente, a afirmação da identidade pela via étnico-racial emerge como uma questão não resolvida.

Com relação aos dez interlocutores que declararam “outros” como opção, uma pessoa afirmou não saber a utilidade da declaração étnica e que não achava bom rotular a sociedade por esse viés. Afirmou ainda que não queria ser rotulado. De outra parte, é interessante sublinhar que o mesmo não se opôs a declarar seu gênero como um fator que compõe sua identidade.

É interessante notar que o gênero parece algo irrefutável da perspectiva da construção do sujeito, evidenciando como os papéis sociais associados ao gênero não são uma questão para tal interlocutor, embora a autodeclaração étnico-racial, na perspectiva do mesmo, seja algo de menor relevância no que tange à identidade.

Todavia, sublinha-se que estratificar a amostragem na perspectiva étnico-racial faz-se não para criar uma divisão, uma vez que as desigualdades raciais já evidenciam uma cisão, mas justamente para, ao reconhecer a existência de um problema que se reflete nos acessos desse segmento da população, a partir disso pensar prognósticos que respondam e deem conta de pensar ferramentas para lidar com tal situação.

Ainda no que concerne aos autodeclarados “outros”, sendo essa uma questão aberta surgiu uma infinidade de classificações, cabendo destacar: um interlocutor autodeclarou-se “pessoa”, aludindo ao caráter universal da condição de sujeito, como uma identidade plana. Outras três afirmaram-se “brasileiros(as)”, aludindo novamente à dimensão da identidade nacional. Paralelamente, duas pessoas declararam-se “todos” e uma declarou-se “moreno”, fazendo uma menção visível à miscigenação. E uma pessoa declarou-se “preta”, conforme a nomenclatura proposta pelo IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

Entende-se que empreender uma política de acessibilidade plural significa, primeiramente, ter ciência da complexidade e da diversidade manifestas no tecido social, principalmente no caso brasileiro.

Estratificar o universo amostral do presente experimento significa trazer à tona os conflitos e as complexidades que o permeiam. Nesse sentido, tão importante quanto compreender as nuances que perpassam o gênero como fator de construção identitária é esquadrihar os sujeitos interpelados na perspectiva da autodeclaração étnico-racial.

Partir da perspectiva da autodeclaração étnico-racial como um demarcador de

identidade e afirmação política já seria suficiente para abordá-la como um vetor a ser vislumbrado em uma política que seja regida pelo princípio da pluralidade.

Contudo, há nesse princípio duas questões que devem ser aprofundadas. Primeiramente, a de que em uma sociedade étnico-racialmente estratificada as diferenças de acesso, antecedidas pelas diferenças nos postos de trabalho, sinalizam a existência de um processo de desigualdade no qual a questão étnico-racial constitui um demarcador das assimetrias no tecido social, conforme Munanga (2008) e Hasenbalg (2005).

Compreende-se, desse modo, que as desigualdades de gênero e raça são estruturantes da desigualdade social brasileira. Fato esse que já foi largamente evidenciado pela sociedade civil organizada e, em especial, pelos movimentos negros, feministas e de mulheres, bem como por pesquisas acadêmicas, pelo IBGE e pelo IPEA ao longo das últimas décadas.

Tais estudos e enfrentamentos políticos constituíram instrumentos de denúncia que apontaram para as piores condições de vida de mulheres e negros, para as barreiras à participação igualitária em diversos campos da vida social, como também para as consequências que essas desigualdades e discriminações produzem não apenas para esses grupos específicos mas para a sociedade como um todo. Justificando, assim, a pertinência de interseccionar as questões de gênero com as questões étnico-raciais, na medida em que possibilitam delinear um quadro que nos permite ver com mais detalhes a especificidade que há nas assimetrias entre mulheres e homens, brancos e negros, e que se potencializam no segmento das mulheres negras, como as que padecem de acessos mais precários em todos os níveis, vide dados do IPEA (2006).

Descortina-se, desse modo, um universo onde, apesar de a igualdade estar prevista nos textos constitucionais, ela não se efetivou em sua totalidade no tecido social, uma vez que os indicadores oferecidos por instrumentos como as pesquisas realizadas pelo IBGE em relação aos PNDA (Pesquisa Nacional de Amostra por Domicílio) e dados ofertados pelo IPEA, entre outros, explicitam as desproporcionalidades que permeiam a constituição dessa desigualdade, em âmbito étnico-racial e de gênero.

De outra parte, segmentar a amostragem na perspectiva da declaração étnico-racial, significa também colocar à prova o conceito de identidade nacional homogênea e harmônica. Significa, por conseguinte, colocar em xeque o mito da democracia racial, que alude a uma pretensa identidade nacional isenta de conflitos e alicerçada no mito das três raças fundadoras, enaltecido por Darcy Ribeiro (2012)⁵⁴.

⁵⁴ Maiores aprofundamentos sobre esse debate podem ser obtidas na obra *O povo brasileiro: a formação e o*

O produto final dessa equação que articula o mito da democracia, endossado por Freyre, e as três raças fundadoras, de Darcy, é a ideologia da mestiçagem, que unifica os diversos sob a alcunha de um discurso de convivência harmônica entre todas as camadas sociais e grupos étnicos. Diluindo as especificidades históricas, as segregações não institucionalizadas, as assimetrias nos acessos, sob essa pretensa ideia de unidade, fundada na brasilidade e no ideal do mestiço.

A questão não é negar a fundação de uma identidade nacional pautada no encontro com o diverso e na síntese de uma identidade pluriétnica; pelo contrário, é evidenciar que a ideologia do mestiço, ou do “moreno”, endossada pela elite brasileira sob o mote da mestiçagem, na verdade encobre os conflitos e assimetrias que permeiam a assunção de um passado histórico que ainda na contemporaneidade se reedita na perspectiva de manter a população negra alijada de seus direitos como cidadãos, vide os indicadores apresentados.

Sublinha-se, por fim, que ainda que a democracia racial já tenha sido tão desnudada por diversos estudos acadêmicos, ainda se difunde como a dimensão de um discurso de unidade que mascara os conflitos de natureza étnico-racial, conforme Munanga (2008). Isso significa que a sua desconstrução discursiva não foi suficiente para que tal imaginário perverso e dissimulado de uma realidade excludente não se reeditasse como mote de afirmação de uma identidade cultural e nacional ainda calcada no mote de uma pretensa harmonia entre os distintos grupos.

Apresentar e reconhecer as nuances de tal panorama se faz fundamental, tanto para o empreendimento de políticas públicas que tenham a questão a identidade cultural como um fator como também para políticas de acessibilidade que reconheçam as especificidades e pluralidade desse universo que reveste a sociedade brasileira como um todo, e o universo amostral do qual se parte na presente pesquisa, bem como os entraves e circunstâncias históricas e sociais que perpassam os seus acessos e a ausência deles.

Por fim, afirma-se a pertinência em examinar a amostragem em uma perspectiva étnico-racial justamente por entender que como uma questão mal resolvida e resposta a uma perspectiva ideológica revela desigualdades que se refletem, inegavelmente, também na questão do acesso em suas várias nuances. Planejar uma política de acessibilidade que responda à pluralidade e especificidade dessa demanda significa encarar os desafios que a perpassam de frente.

É importante ressaltar que a igualdade a qual assumimos como parte da política

pública geral e da acessibilidade traz como pressuposto a ideia de respeito à diversidade. Isso significa uma igualdade na diferença, ou seja, implica admitir que para que todos tenham assegurado o seu direito à igualdade faz-se necessário que se considerem as especificidades de cada grupo.

Para que todas e todos tenham acesso às práticas culturais, por exemplo, faz-se fundamental reconhecer as particularidades e as necessidades específicas inerentes às singularidades da população indígena, ao histórico de escravidão da população negra e seu legado para posteridade, bem como os papéis sociais impingidos aos homens e às mulheres.

Reconhecer a diferença constitui, por esse viés, um instrumento primordial para o alcance da igualdade e para a consequente aproximação dos indicadores sociais de cada um dos grupos que compõem a sociedade, de modo a subsidiar uma política de acessibilidade que abarque as especificidades da demanda social.

II) Análise do Segmento Social

O presente tema constitui um subitem do bloco “Perfil de Público”, e abarca a intersecção de duas variáveis, renda e grau de instrução, compreendo-os como fatores correlacionados, mas não de modo determinante, uma vez que nem sempre a renda está associada ao grau de instrução, embora se presuma que quanto maior o grau de instrução, maior a renda disponível, conforme a relação estabelecida entre graus de instrução, cargos ocupados e remunerações proporcionais.

De todo modo, essa inter-relação constitui um meio de averiguar, justamente, a existência de uma proporcionalidade desses elementos, entendendo que quanto maior a renda, maior a possibilidade de usufruir de um estudo de qualidade e avançar na escalada da formação educacional.

Entende-se, não de modo determinante, que os acessos à educação por parte das pessoas como menor renda são mais dificultados, justamente porque nas regiões periféricas o número de vagas em escolas muitas vezes é incompatível com a quantidade de crianças em idade escolar. Entende-se também que a evasão escolar também se apresenta como resposta à necessidade de complementar a renda familiar, já que muitas vezes crianças e adolescentes passam a exercer algum ofício e não conseguem mais conciliá-lo com a escola.

Todo esse quadro inegavelmente impacta os acessos dessa população de forma geral, dos quais não se excetua o acesso aos bens e práticas culturais.

Descrição Analítica da Questão 26: “Renda Familiar Mensal”

Tabela 4: “Questão 26 - Renda Familiar Mensal”

Renda	Nº de Declarações
a) Até 1 salário mínimo (R\$ 724,00)	5
b) De 1 a 2 salários mínimos	1
c) De 2 a 5 salários mínimos (De R\$ R\$ 1.448,00 à R\$ 3.620,00)	17
d) De 5 a 10 salários mínimos (De R\$ 3.620,00 à R\$ 7.240,00)	10
e) De 10 a 30 salários mínimos (De R\$ 7.240,00 à R\$ 21.720,00)	11
f) De 30 a 50 salários mínimos (De R\$ 21.720,00 à R\$ 36.200,00)	1
g) Mais de 50 salários mínimos (Mais de R\$ 36.200,00)	0
h) Nenhuma renda.	0

Ao entender que a questão do acesso também se intersecciona com a renda como possibilidade de usufruto de bens e serviços, entre eles os culturais, que demandam disponibilidade de recursos financeiros, aprofunda-se a presente discussão a partir do detalhamento da renda dos interlocutores.

Entre os que declararam possuir renda familiar de até um salário mínimo (R\$ 724,00) constam 5 pessoas; dentre essas, cabe pontuar que um autodeclarou-se pardo, dois se autodeclararam negros e uma pessoa autodeclarou-se negra.

No que se refere aos que têm renda de um a dois salários mínimos (de R\$ 724,00 a R\$ 1.448,00), consta um homem, que se autodeclarou na condição étnico-racial “outro”.

Sobre os que declararam possuir renda de dois a cinco salários mínimos (de R\$ R\$ 1.448,00 a R\$ 3.620,00), contam dezessete interlocutores, sendo que dois são adolescentes autodeclarados negros, um interlocutor na faixa etária jovem e autodeclarado negro, um interlocutor adulto e autodeclarado negro, um jovem autodeclarado pardo e uma interlocutora adulta e autodeclarada parda.

Em relação aos que possuem renda de cinco a dez salários mínimos (de R\$ 3.620,00 à R\$ 7.240,00), constam dez interlocutores, dentre os quais se destacam duas pessoas autodeclaradas pardas e um autodeclarado moreno.

Referente aos que declararam possuir renda de dez a trinta salários mínimos (de R\$

7.240,00 à R\$ 21.720,00), constam onze interlocutores, dentre eles, dois interlocutores autodeclararam-se pardos.

Com relação ao segmento social com renda de trinta a cinquenta salários mínimos (de R\$ 21.720,00 à R\$ 36.200,00), consta apenas interlocutor, o qual se autodeclarou pardo.

Referente ao segmento com renda de mais de 50 salários mínimos (mais de R\$ 36.200,00), não se contabilizou nenhum interlocutor, bem como nenhum dos interlocutores da amostragem declararam não possuir nenhuma renda.

Observa-se por fim, a grande incidência de interlocutores orbitando entre três faixas de renda, respectivamente dezessete interlocutores pertencentes ao segmento de renda entre e dois a cinco salários mínimos (de R\$ 1.448,00 à R\$ 3.620,00), onze interlocutores com renda de dez a trinta salários mínimos (De R\$ 7.240,00 à R\$ 21.720,00) e dez interlocutores com renda de cinco a dez salários mínimos (de R\$ 3.620,00 à R\$ 7.240,00).

Nota-se, por esse viés, que a maioria dos interlocutores que compreendem a presente amostragem possui renda de R\$ 1.448,00 à R\$ 21.720,00, tratando-se de membros de classe mais abastada economicamente, uma vez que o salário mínimo brasileiro no período vigente deste trabalho é de R\$ 724,00 brutos, o que, por si só, expressa o predomínio de uma dada classe, pelo menos na amostragem em questão.

Refletir sobre como a renda se expressa como um dos vértices relativos ao acesso justifica-se simplesmente por entender que a maioria de nossos acessos passa primeiramente pela questão financeira, desde as questões de subsistência básica ao usufruto de outras necessidades.

Ressalta-se que por subsistência pode-se compreender desde questões como alimentação, moradia e educação, até o acesso à produção e difusão cultural. Não se estabelece aqui uma relação hierárquica entre os gêneros de primeira e segunda necessidade, uma vez que todo ser tem necessidades materiais e simbólicas, e que todas elas devem ser encaradas como fundamentais.

De outra parte, não se nega que a, depender do contexto socioeconômico de cada ator social, tais ordens de prioridade alteram-se. Para interlocutores cujas questões como alimentação e moradia já estão superadas, viajar pode constituir uma necessidade de subsistência, mas, dada a realidade da maioria da população brasileira, exceções à parte, moradia, alimentação, educação e segurança constituem – ainda – gêneros de primeira necessidade. Nesse sentido, o dispêndio de recursos em práticas de lazer muitas vezes pode constituir algo secundário, não pela ausência de desejo de usufruir de tais bens culturais, mas,

fundamentalmente, pela limitação de recursos financeiros. Mesmo nos casos de gratuidade, há que se ponderar gastos com transporte e alimentação como fatores que ampliam as distâncias geográficas e simbólicas entre públicos menos abastados e os museus. Aprofundar o estudo nessas variáveis significa criar uma estratigrafia das camadas que compõem a questão do acesso e o mapear dos elementos que constituem barreiras à efetivação do mesmo.

Descrição Analítica da Questão 27: “Escarlaridade”

Tabela 5: “Questão 27 – Escolaridade”

Escolaridade	Declarações
a) Ensino Fundamental Incompleto	4
b) Ensino Fundamental Completo	0
c) Ensino Médio Incompleto	6
d) Ensino Médio Completo	1
e) Superior Incompleto	16
f) Superior Completo	16

Entre os que possuem Ensino Fundamental incompleto constam quatro interlocutores; desses, dois são adultos autodeclarados negros, um autodeclarado pardo e um autodeclarado moreno, na opção “outros”, e uma autodeclarada parda.

Nenhum interlocutor declarou possuir Ensino Fundamental completo como formação.

Dentre os que declararam possuir Ensino Médio incompleto constam seis interlocutores, sendo que três são interlocutoras autodeclaradas brancas, uma interlocutora autodeclarada negra, uma interlocutora autodeclarada parda e um interlocutor autodeclarado branco.

Dentro os que possuem como formação Ensino Médio completo, consta um interlocutor.

Já os que possuem como formação Ensino Superior incompleto contam dezesseis interlocutores, contudo, cabe aqui destacar algumas declarações, sendo uma interlocutora autodeclarada parda com renda de até um salário mínimo, um interlocutor autodeclarado preto na opção “outros”, com renda de até um salário mínimo, um interlocutor autodeclarado

negro, também com renda de até um salário mínimo e uma interlocutora negra com renda de dois a cinco salários mínimos.

Por fim, entre os que possuem como formação Ensino Superior completo constam dezesseis interlocutores; dentre as declarações três se autodeclararam pardas e duas dentre essas possuem renda de cinco a dez salários mínimos, um interlocutor é autodeclarado preto em resposta à categoria “outros” e possui renda de dois a cinco salários mínimos, uma interlocutora autodeclarada negra, com renda de até um salário mínimo e uma interlocutora autodeclarada parda, de renda dois a cinco salários mínimos, e um autodeclarado “mestiço” na categoria “outros”, com renda de dois a cinco salários mínimos.

É interessante notar que excetuando a categoria “Ensino Fundamental completo”, que não consta como formação de nenhum interlocutor, nos demais níveis observam-se pessoas com uma formação diversa frequentando o espaço museal.

Nota-se, contudo, que o maior índice de formação entre os interlocutores questionados é de formação com Ensino Superior Incompleta/Cursando e com Ensino Superior Completo.

Constata-se que a maior proporção é de mulheres em todos os níveis de formação declarados, e entre elas encontram-se remunerações distintas, desde as que possuem Ensino Médio e Fundamental, com a mesma remuneração, compreendida por um salário mínimo, até mulheres com Superior incompleto e que têm renda de dois a cinco salários mínimos. Cientes de que uma maior remuneração em geral está associada a um maior nível de formação, observam-se, como em tudo, contradições nessa premissa, exemplificada pela declaração e uma interlocutora, negra, com Ensino Superior completo e remuneração de um salário mínimo, evidenciando assimetrias entre nível de instrução e remuneração, bem como que essa não é uma equação que encontra uma relação diretamente proporcional entre essas duas variáveis, grau de instrução e remuneração. Principalmente quando se acrescentam as variáveis “gênero” e “étnico-racial”.

No que concerne à estratificação étnico-racial entrecruzada com a formação, observa-se, apesar do alto índice de evasão escolar da população negra e da menor porcentagem deles no Ensino Superior, vide dados do IPEA, observou-se a presença de negros e negras autodeclarados em todos os níveis de formação na presente amostragem, o que reflete um avanço, embora não se ignore aqui que a amostragem de uma análise qualitativa não reflita a totalidade que uma abordagem quantitativa expõe.

A presente questão primou pelo desvendar da escolaridade dos interlocutores que

compreendem a amostragem do presente estudo, justamente por compreender que o déficit na questão do acesso ao ensino pode evidenciar outras dificuldades de acesso, que precisam ser levadas em consideração quando se planeja uma política de acessibilidade.

Abarcou-se aqui, vide as declarações, a formação no ensino formal, compreendendo que o universo escolar forma muitos dos valores, referências e repertórios dos sujeitos enquanto atores sociais. Porém, assim como ressaltado anteriormente, não se ignora que o conhecimento transcende o espaço de educação formal e admite nesses ambientes não formais de produção de conhecimento igual valor.

III) Análise da Frequência

A frequência é um subitem do 7º bloco, “Perfil de Público”, segmentada em variáveis cujo interseccionar possibilitou-nos traçar um mapa da visita, pensando em frequência, dias da semana em relação à gratuidade do equipamento, assiduidade e sobre ser essa uma prática social, coletiva e/ou autônoma e individual.

Descrição Analítica da Questão 28: “Costuma frequentar instituições museus?”

Tabela 6: “Questão 28 - Costuma frequentar instituições museus?”

Sim	Não	Às vezes
24	13	06

Ao serem interpelados sobre frequentar ou não museus, vinte e quatro interlocutores afirmaram que “sim”, sendo que dois interlocutores afirmaram frequentar museus apenas em viagens, evidenciando ser essa uma prática associada ao turismo e não à vivência cotidiana em sua própria cidade.

Entre os que declararam que não costumam frequentar museus, constam treze interlocutores, dentre eles, três possuem Ensino Superior completo, evidenciando que o nível de escolaridade não necessariamente é um fator de adesão à prática de visitar museus. Uma adolescente negra justificou, a falta de frequência alegando que é difícil ter tempo, pois estuda e trabalha, denotando que o tempo absorvido pelas obrigações trabalhistas e pelas atividades escolares acaba por comprometer a maior parte do seu tempo, restando pouco tempo livre para aplicar em outras atividades, como ir ao museu.

Ainda no que se refere aos que declararam não ter o costume de frequentar museus,

uma interlocutora autodeclarada parda, de renda de cinco a dez salários mínimos, alegou não haver museus em sua cidade, evidenciando que frequentar museus depende de muitos fatores, inclusive de haver, no planejamento da cidade, instituições de memória, como os museus.

Entre os que declaram às vezes frequentam museus constam seis interlocutores, dentre eles, um interlocutor afirmou, também, que não há tantos museus onde mora, revelando que ou são museus pequenos, ou com acervos com pouca rotatividade e que, na perspectiva dele, uma nova visita não o (re)significaria. Cabe pontuar que essa alternativa foi sugerida pelo público, denotando a eventualidade da prática.

Dentre os que declararam eventualmente frequentar museus, constam dois interlocutores. Sublinha-se, também, que essa alternativa foi sugerida pelo público, denotando a eventualidade também dessa prática.

Por fim, pontua-se que a maior incidência é dos que frequentam museus e que, entre os que alegam não frequentar, constam barreiras econômicas, como longas jornadas de trabalho e questões que refletem um problema de política pública, ocasionando a pouca incidência de museus no interior, vide declaração dos interlocutores. Trazendo à tona a questão da concentração de equipamentos culturais, entre eles os museus, nas grandes capitais e nos bairros mais abastados.

Descrição Analítica da Questão 29: “Com que frequência?”

Tabela 7: “Questão 29 - Com que frequência?”

Frequência	Nº de Declarações
a) 1 vez por semana	0
b) 2 vezes ao mês	4
c) mais de 8 vezes ao mês (obs.: Já chegou a frequentar museus 182 vezes em um único mês)	1
d) Nunca vou	0
e) Uma vez ao mês	7
f) Uma vez a cada dois meses	3
g) Uma vez a cada três meses	1
h) Uma vez por semestre	1

i) Duas vezes no semestre	1
j) Uma vez ao ano	10
k) Duas vezes ao ano	7
l) Uma a duas vezes ao ano	1
m) Três vezes ao ano	3
n) Três a quatro vezes ao ano	1
o) Quatro vezes ao ano	1
p) Uma vez na vida	1

A presente questão debruça-se sobre a periodicidade com que o público interpelado frequenta museus, avaliando o intervalo, se semanal, se mensal ou anual.

Logo, vide as declarações presentes na Tabela 7, contata-se que quatro interlocutores afirmaram frequentar museus quatro vezes ao mês, o que reflete a visita a museus como uma hábito frequente, pois se considerarmos que o mês tem em média quatro semanas, isso significa uma frequência por semana.

Entre os que selecionaram a opção “outros”, como questão aberta, estabeleceram suas próprias frequências, para além das que já estavam previstas no questionário. Constatam sete interlocutores que declararam ir ao museu uma vez ao mês, sendo que dentre esses, uma interlocutora se autodeclarou negra, com renda de até um salário mínimo e com formação superior completa. Sublinha-se, também, que entre eles consta um interlocutor que é professor e sempre vai à Pinacoteca com os seus educandos.

Ainda no que se refere à opção “outros” para a frequência aos museus, três interlocutores afirmaram ir uma vez a cada dois meses, um interlocutor afirmou ir uma vez a cada três meses, um interlocutor afirmou ir de três a quatro vezes ao ano, sendo que esses se autodeclarou negro e com de renda de até um salário mínimo. Ressalta-se que, ainda no âmbito dos que declararam a opção “outros” como frequência, consta um interlocutor que vai uma vez por semestre ao museu, um interlocutor que vai duas vezes por semestre, um interlocutor que foi um vez na vida, e dez interlocutores que vão uma vez ao ano.

Ainda com relação aos que declararam “outros” como opção, põe-se em relevo que um interlocutor, que vai de uma a duas vezes ao ano, sublinhou que costuma ir a museus principalmente quando viaja, sendo uma das primeiras coisas que visita nas cidades aonde vai,

e afirmou que eles mostram “o que a cidade é”. Mais uma vez, prevalece a óptica do museu como espaço de conhecimento e apresentação. Outra questão é a visita a museus estar restrita a momentos de viagem e não à uma prática cotidiana em sua própria cidade, mesmo quando há museus nela.

Por fim, sublinha-se que sete interlocutores afirmaram ir duas vezes ao ano, e dois interlocutores afirmaram ir como turistas, mas que não costumam frequentar museus na própria cidade. Ainda nessa mesma direção, três interlocutores afirmaram ir ao museu três vezes ao ano, e dois afirmaram ir quatro vezes ao ano.

E, excepcionalmente, um interlocutor afirmou ir ao museu mais de oito vezes ao mês, declarando até que já houve um mês em que frequentou museus 182 vezes, e, na fala desse ator social, frequentar museus constitui, mais que um hábito, uma “obstinação”. Pontua-se que a frequência estarrecedora declarada pelo mesmo representa uma paixão quase compulsiva, e curiosa, na medida em que costuma frequentar tais espaços contabilizando o tempo, para que seja possível visitar três ou mais no mesmo dia – levantando a questão sobre qual é a qualidade dessa apreciação. De todo modo, como tempo de deleite é sempre um fator subjetivo, faz-se patente a dimensão da ida ao museu constituir uma paixão que evidencia o quanto estabelecer uma relação de afetividade e cumplicidade entre museu e público é uma realidade tangível, a depender da política institucional empreendida.

Chama a atenção, apenas, que a maior frequência aos museus se dá com as periodicidades de uma vez ao ano, vide as declarações de onze interlocutores, e duas vezes ao ano, conforme declaração de seis interlocutores.

Observa-se, diante do exposto, que a frequência a museus, de acordo com as declarações, é esparsa, com exceção do interlocutor que frequenta museus mais de 8 vezes por mês. Essa é uma atividade cuja periodicidade em sua maioria conta com uma visitação uma vez ao ano, o que mostra o caráter eventual que a visitação a museus possui na vida desses interlocutores. De outra parte, a declaração de sete interlocutores cuja frequência se verifica duas vezes ao ano pode delinear que essa prática se dá nas férias ou em viagens, conforme corrobora a declaração dos que afirmaram ser essa uma prática por eles exercitada em atividades de turismo.

As declarações na Questão 28, na qual se apresenta como motivo da parca visitação a museus a não existência dos mesmos nas cidades natal dos entrevistados, conotam, além da necessidade de políticas públicas que deem conta desse problema, a importância de desvendar o que subjaz a uma frequência parca a museus.

Análise da Questão 30: “Em quais dias da semana costuma frequentar instituições culturais/museus?”

Tabela 8: “Questão 30 - Em quais dias da semana costuma frequentar instituições culturais/museus?”

Frequência	Nº de Declarações
a) Segunda-feira	0
b) Terça-feira	1 (assinalou B e E)
c) Quarta-feira	6
e) Quinta-feira	6
f) Sexta-feira	3 (1 assinalou E e F)
g) Sábado	17 (1 assinalou C, E e G)
h) Domingo	13 (9 assinalou G e H)
i) Todos	1
j) Nenhum	1
k) Feriados	1
l) Indiferente	3
m) Qualquer um	3

Aprofundando-nos nas declarações do público sobre os dias de sua preferência para frequentar museus, observa-se, alguns interlocutores assinalaram mais de uma alternativa no que concerne aos dias de sua preferência.

Ninguém assinalou a segunda-feira como um dia que costuma frequentar museus; sublinha-se, contudo, que embora os museus da capital paulista fechem às segundas-feiras, salvo raras exceções, observa-se que alguns museus do interior abrem às segundas-feiras, justificando a presença de tal alternativa, ainda que ela não tenha sido assinalada como uma possibilidade por nenhum dos interlocutores interpelados.

Como alternativa de frequência, a terça-feira foi sublinhada por um interlocutor adolescente autodeclarado branco e com renda de até um salário mínimo. Observa-se que a gratuidade não é uma questão para ele, ao ressaltar que prefere outro programa no final de

semana e, portanto, a escolha da terça-feira.

Com relação aos que optaram pela quarta-feira, constam seis interlocutores, entre eles destaca-se um interlocutor com renda de cinco a dez salários mínimos, três interlocutores com renda de dois a cinco salários, sendo que dentre eles consta uma interlocutora autodeclarada negra, e, por fim, um interlocutor com renda de um a dois salários. Como justificativa para frequência nesse dia, um interlocutor sublinhou que porque esse dia é mais tranquilo e vazio. Mediante a renda da maioria dos interlocutores que declaram essa opção, observa-se que o valor do ingresso não é uma questão que interfere no acesso dos mesmos.

No que se refere à quinta-feira, seis interlocutores declararam optar por esse dia para visitar museus, dentre esses, sublinha-se que um interlocutor possui renda de dois a cinco salários e outros dois interlocutores declararam possuir renda de dez a trinta salários. Por fim, um dentre eles justificou a frequência na quinta-feira por ser mais tranquila, além de ser de graça após às 17 horas, referindo-se, nesse caso, especificamente à Pinacoteca. É interessante notar que embora a renda não seja um fator limitador do acesso para maioria dos interlocutores que declararam preferir a quinta, a gratuidade emergiu como um fator de influência no dia escolhido para a visita.

Em relação aos que declararam preferir a sexta-feira para frequentar museus, constam três interlocutores, dentre eles enfatiza-se que dois autodeclarados negros possuem, respectivamente, renda de até um salário mínimo e de dois a cinco salários mínimos. Consta, ainda, entre os declarantes, um interlocutor com renda de dez a trinta salários mínimos. Observa-se novamente, em face das remunerações declaradas pelos interpelados, que a renda não constituiu um fator limitador do acesso.

No que tange aos que declararam optar por frequentar museus aos sábados, constam dezessete interlocutores. Cabe sublinhar que a predominância de interlocutores que optam por tal dia reflete o fato de a gratuidade ser um grande atrativo, vide afirmação dos mesmos, sendo também priorizado pelas pessoas com rendas mais altas, cujo motivo deva-se, talvez, à questão da jornada de trabalho, em regime de escala 5x1 (trabalham cinco dias e folgam um, ou seja, trabalham de segunda a sexta).

Destaca-se que o domingo também esteve entre as preferências do público, de modo que treze interlocutores declararam preferir esse dia. Entre os interlocutores que declararam essa opção, destaca-se que um interlocutor se autodeclarou pardo e com renda de até um salário mínimo. É interessante ponderarmos o quanto a jornada de trabalho, associada à renda, pode influenciar o dia de escolha.

Como opção sugerida pelo público, agregou-se como alternativa de resposta a opção “todos os dias”, constando como declaração de um interlocutor, com renda de cinco a dez salários. O caráter indiscriminado dessa afirmação revela que gratuidade e horário de funcionamento não são questões que compõem sua preocupação, enfatizando como o fator “classe social”, associado à renda, denotam que determinados elementos simplesmente não são uma questão para alguns sujeitos, uma vez que tal segmento não goza de restrições.

A opção “nenhum” também foi acrescentada como sugestão do público, contando com adesão de um interlocutor com renda de dez a trinta salários mínimos, evidenciando que a associação entre maior renda e maior frequência aos museus não necessariamente se exprime como uma recíproca verdadeira ou definitiva.

Entre as categorias sugeridas pelo público constam também os feriados, alternativa assinalada por um interlocutor, evidenciando que aqui a preocupação central seria a folga do trabalho. Pondera-se que, caso essa alternativa tivesse sido inclusa desde o início da aplicação do questionário, talvez contasse com maior adesão do que apenas a do interlocutor que a sugeriu.

Ser indiferente o dia da frequência também constituiu uma opção sugerida pelo público, à qual consta a adesão de três interlocutores, entre eles uma pessoa autodeclarada parda, com renda de cinco a dez salários mínimos, evidenciando que a questão orçamentária não é um fator orientador a sua escolha. Contudo, ao sublinhar que prefere o período das férias ou de viagem a questão da jornada de trabalho se apresenta como um fator que orienta a escolha. Pontua-se que entre os três interlocutores dessa questão um afirmou que sua frequência se orienta pelos dias que tem livre, evidenciando que, mais uma vez, a questão da jornada de trabalho se apresenta como um fator na hora de escolher qual dia ir ao museu.

Aproximando-se da alternativa anterior, três interlocutores afirmaram que preferem qualquer dia da semana, e um dentre esses três interlocutores afirmou que fica feliz em pagar três reais pela entrada na Pinacoteca, embora um outro interlocutor tenha afirmado, paralelamente, que opta por qualquer dia que haja gratuidade e/ou pouca fila. Mais uma vez, a questão econômica se apresenta como um fator inibidor ou direcionador da frequência e, por consequência, do acesso. Embora se pontue que a gratuidade por vezes venha acompanhada de filas, dada a adesão de um público maior. Por outro lado, a declaração de satisfação com o valor do ingresso revela que, no que tange à relação custo-benefício, esse interlocutor percebe esse valor como uma quantia modesta em relação ao que o museu lhe permite usufruir.

Contudo, ressalva-se que nem sempre o que é considerado acessível pra uns é

também pra outros. Evidenciando que o acesso não é algo universalizado, haja vista que as condições de cada pessoa não são universais. Igualmente, crer que o valor do ingresso pode ser inacessível para determinados públicos não significa que não se reconheça o valor desse acervo, o qual não se mensura em reais, mas sim no que ele pode despertar, algo que não se quantifica nem se pode mensurar.

Por fim, chama-se a atenção para o fato de que o final de semana constitui a preferência da maioria do público para frequentar museus. Há nessa constatação dois elementos que a justificam: primeiramente, a questão econômica relacionada à gratuidade, e, a seguir, o fator da disponibilidade de tempo.

Logo, a presente questão estrutura-se com o fito de compreender quais são os dias da semana escolhidos pelo público para frequentar museus e as motivações dessa escolha.

Primeiramente, sublinha-se que a relevância da presente questão gesta-se na perspectiva de que a gratuidade de cada museu dá-se em dias específicos. No caso da Pinacoteca, às quintas-feiras após as 17 horas e aos sábados em período integral.

Atentar para o dia em que a gratuidade é vigente em cada museu traz à tona uma série de outras questões, como por exemplo o fato de que a gratuidade, em um primeiro momento, deveria ser utilizada com o fito de acessibilizar o museu em dias e horários que favoreçam a frequência de públicos que possuem jornadas de trabalho extensas e cuja renda é muito baixa.

Nesse sentido, indagar quais dias da semana o público opta por frequentar os museus traz indícios sobre a gratuidade ser um elemento que influencia ou determina a sua vinda ao museu.

De outra parte, no âmbito institucional, conjectura-se se o estabelecimento da gratuidade, por exemplo, em uma terça-feira, em uma instituição com horário de fechamento às 18 horas, possibilita que de fato seja usufruída pelo público trabalhador, cuja jornada comercial de trabalho, em geral, estende-se até às 18 horas.

Logo, reflete-se nesta parte o quanto uma política que realmente prima pela acessibilidade compreende a gratuidade como medida direcionada, principalmente, ao público que trabalha em horário comercial, ou seja, no mesmo horário de funcionamento do museu, e aos que possuem baixa renda.

Nessa direção, a gratuidade aos finais de semana, especialmente aos domingos, ou em dias que os museus fiquem abertos após as 18 horas, reflete qual público está sendo priorizado com tal medida.

Análise da Questão 31: “Você costuma ir...”

Tabela 9: “Questão 31: Você costuma ir...”

Você costuma ir	Nº de Declarações
a) Sozinho(a)	6
b) Com a família	18
c) Com escola/faculdade	3
d) Com amigos	11 (1 assinalou D e E)
e) Namorado(a)	3
f) Indiferente	4 (1 assinalou A e F)
g) Outros	0

Debruçamo-nos aqui sobre as declarações dos interlocutores, esclarecendo que eles, por vezes, assinalaram mais de uma possibilidade de resposta quanto ao fato de preferirem vir sozinhos ou acompanhados.

Dentre as declarações observa-se que seis interlocutores optaram por visitar museus sozinhos, apresentando indícios de subjetividade no que tange à escolha do itinerário da visita, bem como do ritmo e do tempo de contemplação.

Pontua-se que dezoito optaram por frequentar com a família, o que permite conceber a visita como uma prática de socialização e formação na instância do informal e da construção conjunta de um hábito.

A seguir, três interlocutores declararam vir com a escola/faculdade, delineando-se a visita atrelada a uma perspectiva pedagógica. No que concerne a esses três interlocutores que declararam vir com a escola/faculdade, sublinha-se que um dentre eles assinalou que foi ao museu uma vez na vida e que não costuma ir em nenhum dia. Logo, ao assinalar essa alternativa, demonstra que frequentar tal espaço expressa-se apenas como resposta a uma demanda escolar. De outra parte, a visita atrelada a uma demanda escolar revela o quanto o ambiente de educação formal constitui, a depender da forma como essa relação se verifica, um grande incentivador na frequência aos espaços museais.

Ademais, onze interlocutores afirmaram frequentar com amigos, novamente aludindo a uma atividade com caráter coletivo e de socialização.

E, por fim, três interlocutores afirmaram vir com os(as) respectivos(as) namorados(as), denotando que os momentos de um casal também passam pelo usufruto compartilhado dos museus, (re)significando a dimensão de uma experiência de cumplicidade e um hábito cultural partilhado a dois.

Entre os que declararam ser indiferente contabilizam-se quatro interlocutores, evidenciando que visitam tais espaços independentemente da companhia. No que concerne à alternativa “outros”, nenhum interlocutor a assinalou.

Em síntese, observa-se que a maior frequência dos espaços museológicos se faz em companhia da família e de amigos, reforçando o caráter de socialização e coletividade dessa prática, da qual o final de semana são os dias preferidos, tanto entre as pessoas de menor renda quanto entre as pessoas mais abastadas. No caso específico da demanda de público mais abastada, a preferência pelo final de semana se deve, vide as observações anteriores, pela questão da jornada de trabalho.

Igualmente, a frequência a tais espaços se dá, no presente universo amostral, por pessoas em sua maioria com formação superior completo e incompleto. Embora, entre essas, também se tenha encontrado a afirmação de não frequentar museus e, em contrapartida, a adesão com assiduidade de um dos interlocutores, gari trabalhador do Parque da Luz, autodeclarado pardo e com renda de até um salário mínimo. Evidenciando, assim, que não se pode estabelecer uma relação direta entre frequência e escolaridade como fatores determinantes, uma vez que é preciso avaliar outras premissas para tecer tal afirmação. Alegar essa correlação sem ponderar sobre a complexidade do universo apresentado significa simplesmente incorrer na reafirmação de preconceitos e na reprodução do senso comum.

A presente questão objetivou compreender se a vinda ao museu apresenta-se como uma prática realizada em grupo, e portanto como um fator de socialização, ou se exprime-se como um passeio autônomo, realizado individualmente. Entende-se, por esse viés que a prática em grupo, além da perspectiva da socialização, favorece a contemplação conjunta e o debate. De outra parte, compreende-se que visita individual, traz a perspectiva de um tempo de observação e reflexão subjetivo, denotando outra forma de dialogar com o espaço.

Em ambas as possibilidades, observa-se que o espaço museal contempla essas distintas possibilidades que imprimem ao espaço inícios de subjetividade e apropriação que para cada ator social exprime-se de forma específica.

Bloco A: Antecedentes da Visita

O presente bloco tem como objetivo central compreender os fatores que motivaram a ida do público à Pinacoteca do Estado de São Paulo, criando para isso um inventário de suas motivações e identificando se já tinham conhecimento prévio do museu, ou, em caso negativo, quais fatores constituíram motivações ou justificativas para o público frequentar tal espaço.

Descrição Analítica da Questão 1: “O que motivou você a visitar a Pinacoteca?”

Tabela 10. Questão 1. O que motivou a visitar a Pinacoteca?

Motivo	Nº de Declarações
a) Passou em frente	2
b) Ver as novidades desde a ultima visita	2 (respondeu B e F)
c) Estudos e trabalhos da escola/faculdade	6
d) Encantamento da primeira visita	1 (respondeu C e D)
e) Conhecer	13
f) Visitar as exposições de curta duração (novas)	2
g) Rever a exposição de longa duração	1
h) É um passeio interessante/cultural	4
i) Pelas obras/acervo	2
j) Turismo	3
k) Curiosidade	1 (assinhou O e P)
l) Arte	2 (assinhou E, J e L)
m) Acompanhar amigo/namorado/família	6
n) Gosto pelo antigo/histórico	1
o) Visita escolar	4
p) Trabalha no Parque da Luz e trouxe a irmã	1 (assinhou Q e C)
q) Gosta do lugar e da paz transmitida	1
r) Valorizar os artistas	1 (assinhou S e R)
s) Ver uma exposição da Estação Pinacoteca	2 (2 assinalaram a U e C)

t-) Para ter um banho de cultura	1
u) Interesse por arte e museus	2 (assinou X e V)
v) Vem desde criança	1 (assinou a Z, Y e W)
x) Fonte de cultura brasileira	1
z) Espaço de recordações	1

A presente análise debruça-se, primeiramente, sobre os antecedentes da visita. Para isso, a questão nº1 interroga quais os motivos da visita à Pinacoteca. Dentre as declarações do público, encontraram-se vinte e cinco distintos motivos, sendo que muitos alegaram mais de uma razão para a visita. Alguns motivos aparecem com maior ocorrência.

Inicialmente, uma das principais motivações, declarada por treze dos 43 interpelados, foi conhecer a própria Pinacoteca, o que revela um interesse especial por ela e revela que muitos(as) estavam ali pela primeira vez.

Dentre os que declararam estar lá para conhecê-la, alguns vieram sozinhos, outros, em companhia de amigos e familiares, ou por indicação dos mesmos. Destaca-se que um dentre os questionados afirmou que estuda próximo ao local; que sempre passou em sua frente, porém nunca havia entrado, seja por ausência de tempo, falta de curiosidade, insegurança quanto à gratuidade e/ou devida à imponência da arquitetura ou tanto outros fatores, finalmente decidiu conhecê-la. Há que se destacar que algo mudou no cotidiano dessa pessoa e a fez romper as possíveis fronteiras entre ela e o museu.

O segundo motivo mais declarado foram os estudos e trabalhos da escola secundária ou da faculdade, o que revela que os conteúdos trabalhados nos museus, e mesmo no museu em si, têm sido interesse e tema de abordagens em sala de aula, o que revela que a escola é uma mola propulsora no incentivo à visita aos museus.

Na visita com cunho pedagógico ao museu é que reside a possibilidade de a instituição criar formas de diálogo, identificação e pertencimento, justificando o retorno ao museu e seu experimentar como um *locus* nos moldes propostos por Tuan (1983) e Bondía (2002).

Dentre as declarações, duas pessoas afirmaram retornar para ver as novidades e mais duas declararam vir para ver as exposições de curta duração, significando que já são frequentadoras da Pinacoteca do Estado de São Paulo e que estão cientes da dinâmica de alternância das exposições de curta duração do museu. O regresso para ver tais exposições significa que há um inegável interesse pelo museu, pelas exposições que veicula e, quiçá,

denota a possibilidade de vínculo.

Outras duas pessoas declararam ir para ver as obras do acervo. Essas respostas evidenciam o interesse específico pelas obras expostas na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Destaca-se que outras duas pessoas afirmaram vir à Pinacoteca pela arte e, por arte, pode-se subentender tanto as obras do acervo como a concepção do museu como *locus* de arte. É interessante, contudo, refletirmos sobre essa concepção do museu como *locus* de arte e que legitima o que é arte.

Entre as declarações do público, duas pessoas declararam que o motivo da visita deveu-se ao passar em frente ao prédio. Contudo, sublinha-se que um dos declarantes já conhecia o espaço e entrou para saber se havia novas exposições. A outra pessoa disse ter sentido vontade de se aproximar, e que a Pinacoteca é bem restaurada, evidenciando que a arquitetura, constitui um fator de curiosidade e atração – sendo essa curiosidade apontada como motivação por uma única pessoa das 43 questionadas.

Por conseguinte, a soma das pessoas que declararam que o motivo da visita deveu-se às novidades, às novas exposições (as de curta duração), às obras, ao acervo e à arte, totaliza dez declarações, das 43 prestadas. Acrescenta-se que apenas uma pessoa declarou voltar ao espaço para rever a exposição de longa duração, isso leva-nos a questionar se as pessoas que já visitaram e retornam apenas para ver as exposições de curta duração creem ter esgotado as possibilidades de leitura, sentido e olhares que essa instituição oferece.

Dentre as motivações também esteve a visita à Pinacoteca como um passeio cultural, na fala de cinco pessoas, cabendo destacar a fala de mais uma pessoa que afirmou ir ao museu para “ter um banho de cultura”, totalizando aproximadamente 12% da amostragem.

Ao refletir sobre a declaração dessas cinco pessoas que afirmam o museu como *locus* de cultura, constata-se a intersecção com afirmações anteriores, nas quais o museu ascende como *locus* de arte e, sem deslegitimar a verdade que pode permear essa concepção museológica, há que se questionar o quanto o museu, ao alicerçar-se ou ser visto a partir de tais concepções, não traz embutida, seja na gestão dos equipamentos museológicos ou na visão do público, uma ideia pré-concebida do que seja cultura e arte. De tal modo, faz-se importante sinalizar que o simples mencionar de “arte” e “cultura” no singular já denota um problema epistemológico e ideológico.

Ressalta-se também que essas mesmas pessoas também consideraram o museu como uma instituição importante no circuito cultural, o que revela o reconhecimento do papel desempenhado pela instituição.

O que, por sua vez, conduz à resposta de mais três pessoas, que declararam o turismo como a motivação de irem à Pinacoteca. Ou seja, tal visita, além de uma prática de lazer, marca o museu como um ponto turístico na cidade de São Paulo, ao evidenciar que a instituição é uma opção na agenda dos viajantes. Isso afirma a projeção que tal instituição possui; contudo, também leva a indagar se o museu é um fator de atração apenas em momentos de viagem. Será que essas pessoas também costumam frequentar os museus de suas localidades? Será que os museus são um meio de conhecer a história local? Pontua-se ainda, referente à visão que parte do público tem sobre o museu, que uma pessoa declarou ir à Pinacoteca por gostar “do antigo e do histórico”.

Dentre as motivações, também constou a visita como uma forma de valorização dos artistas, trazendo assim uma perspectiva interessante, que desloca a valorização do artista como algo apenas atrelado à sua inserção no circuito do qual o museu faz parte, mas compreendendo que a arte demanda um interlocutor. Isso salienta que a valorização do artista se faz, também, em outras instâncias, como pelo olhar e contato com o público. Chama a atenção o quanto essa motivação também exprime a dimensão do público como um importante protagonista nesse processo.

De outra parte, uma pessoa também declarou que a motivação de visitar a Pinacoteca deveu-se a considerá-la um *locus* de brasilidade, ao categorizar o museu como “fonte de cultura brasileira”.

Isso nos traz algumas indagações. Primeiramente, considerar a Pinacoteca uma fonte de cultura brasileira deve-se ao fato de ela ter obras brasileiras, de ter obras feitas por artistas brasileiros ou por versar sobre temáticas referentes ao Brasil? A presente afirmação está ligada à exposição de longa duração “Arte no Brasil: Uma História na Pinacoteca do Estado”, na qual temas ligados ao Brasil são tratados? De que brasilidade essa pessoa está falando e qual brasilidade é abordada no acervo da exposição? Pode-se falar de brasilidade no singular?

Muitas vezes as respostas do público suscitam ainda mais questões, mas elas podem ser, justamente, o que, frente aos olhares e possibilidades trazidas pelo público, nos permitirá afinar os canais de comunicação com ele, e (re)pensar os itinerários museológicos que desejamos seguir.

A seguir, outras quatro pessoas declararam ter vindo ao museu em visita escolar e que, findado o tempo de acompanhamento do(a) educador(a), permaneceram no espaço observando as obras. Essa declaração é interessante por dois motivos: primeiramente porque evidencia o quanto as visitas escolares podem estimular outras formas de aprendizado, bem

como o quanto o trabalho do educativo pode estimular novos olhares. O potencial da atuação de educativo reside, justamente, na possibilidade de, ao viabilizar possibilidades de vínculos, fazer das pessoas não apenas público de uma visita, mas público de museus, simplesmente porque na experiência vivida algo lhes faz sentido, cativa-lhes e motiva-lhes a voltar.

Conectando-se com a motivação anterior (visita escolar) e com os desdobramentos que isso pode ter e suscitar no indivíduo, uma pessoa declarou que a sua primeira visita à Pinacoteca aconteceu em um passeio escolar e que, após isso, algo lhe tocou profundamente. Relatou vir à Pinacoteca desde criança e que isso tornou o museu um lugar de recordações.

Essa declaração vem ao encontro da importância neste trabalho defendida de o museu converter-se em lugar de pertencimento, e do quanto essa conversão está intimamente relacionada à identidade/identificação e a como os desdobramentos dessa articulação (museu lugar de pertencimento, identificação e vínculo) possuem uma potência não só ao regresso do público, mas à relação desenvolvida entre ele e a instituição museológica, à sensação de ser partícipe do *locus* e ao *locus* compor parte da história dessa pessoa

Em face da motivação acima apresentada, cabe destacar outras duas respostas que vêm ao encontro da defesa do quanto o fazer uso da questão das identidades/identificações e do pertencimento tem um inegável resultado positivo.

Uma pessoa apresentou como motivação para visitar a Pinacoteca o fato de ela ser um lugar que transmite paz. Dentre os vários fatores que poderiam aqui ser elencados, para além de uma dimensão metafísica, pode-se analisar com mais afinco o quanto a identificação com o lugar, subjetiva e objetivamente, possibilita outros contornos à forma como a relação entre público e o museu se desvela.

Por fim, no que se refere à questão nº1 do questionário e às motivações para visitar a Pinacoteca, duas pessoas declararam ter vindo à Pinacoteca por engano, pois na verdade desejavam visitar a Estação Pinacoteca, desconhecendo que, apesar, de estarem ambas submetidas à mesma gestão administrativa, os respectivos acervos possuem diferenças. Se, por um lado, tal equívoco possibilitou o conhecimento da existência de um acervo por eles ainda desconhecido, como afirmaram ao responder o questionário, por outro, traz à tona o quanto a Pinacoteca, mesmo sendo uma instituição de projeção nacional e internacional, enquanto equipamento museológico e turístico ainda goza de desconhecimento por parte de pessoas que moram na cidade de São Paulo.

Bloco B: Relação com o espaço da Pinacoteca

O presente bloco, “Relações com o espaço da Pinacoteca”, objetiva verificar como o público se relacionou com o museu. Logo, centrou-se em compreender, primeiramente, se acessar geograficamente a Pinacoteca deslocando-se pela cidade foi fácil ou não. A seguir, investigar o quanto a localização e os meios de transporte disponíveis podem ampliar ou reduzir as distâncias entre ponto de origem (residência ou trabalho) e destino (Pinacoteca).

Num segundo momento, pensando ainda nas questões de acessibilidade e entendendo a arquitetura como um fator fundamental no que se refere a acessar esse espaço, esse debate foi desmembrado em duas questões. A primeira pretendia fazer refletir sobre as percepções gerais do público quanto ao prédio da Pinacoteca; uma questão aberta que possibilitasse plena liberdade de exposição de ideias e sentimentos em resposta ao prédio do museu em questão. A segunda, por sua vez, pretendia fazer refletir, de modo mais aprofundado, sobre as sensações e reações que a fachada (arquitetura na parte externa) desencadeia no público para, a partir de então, cogitar sobre os apontamentos trazidos pela ótica desses públicos, e entendendo que a arquitetura, como um primeiro texto iconográfico que se interpõe entre público e instituição, pode através das mensagens e possibilidades de leitura, edificar barreiras materiais e simbólicas, que ampliam as distâncias entre o museu e seus interlocutores.

Descrição Analítica da Questão 2: “Para você foi fácil chegar à Pinacoteca?”

Tabela 11: “Questão 2 - Para você foi fácil chegar à Pinacoteca?”

Sim	Não	Mais ou Menos
42	01	0

Dentre as questões de acessibilidade, deve estar inclusa a localização geográfica dos museus, a sua maior presença nos bairros mais abastados economicamente e o quanto isso intervém no acesso de pessoas que residem nas zonas periféricas, cujos deslocamentos aos equipamentos culturais – dentre eles os museus – e aos meios de transporte se dá sempre de modo mais difícil, escasso e, não raro, em precárias condições.

Refletir sobre a questão do acesso demanda não só ponderar sobre a sua localização geográfica como, também, sobre a disponibilidade de transporte público para acessá-lo e de estacionamento, para quem vai de transporte particular.

Nesse sentido, no que tange à facilidade ou não em chegar à Pinacoteca, constatou-se

que na opinião de 42 pessoas foi fácil chegar ao museu (99%, do público questionado). Apenas 1 pessoa declarou que não foi fácil chegar à Pinacoteca.

Dentre as declarações sobre a facilidade em acessar a instituição, sua proximidade a linhas de metrô e trem foi considerado o principal fator. Ou seja, a proximidade com a Estação da Luz, onde se estabelece conexão com três linhas de metrô e a malha ferroviária, – as linhas Rubi (que interliga Francisco Morato até Jundiaí), Turquesa (que interliga a Luz até Rio Grande da Serra) e Coral (que interliga a Luz à estação Estudantes, próximo a Mogi das Cruzes). evidenciando a abrangência dos transportes da grande São Paulo, interligando as periferias ao centro da cidade, embora não se ignore que ainda há uma incompatibilidade entre oferta e demanda.

Descrição Analítica da Questão 3: “O que você acha do prédio da Pinacoteca?”

Com interesse em aprofundar as questões que perpassam a acessibilidade, as barreiras e os fatores materiais e simbólicas/intangíveis que se interpõem entre o público e a instituição museológica, ao conceber a arquitetura como um fator que pode constituir uma barreira não só material, mas também simbólica, procedeu-se à análise da questão três na busca da compreensão de como isso se verifica na visão do público. Essa questão desmembrou-se em duas partes, compreendendo a própria Questão 3, referente à arquitetura de forma geral, e a Questão 3.1, referente à fachada, especificamente.

A questão 3 pretendeu, primeiramente, abordar a visão que as pessoas têm da arquitetura do prédio da Pinacoteca do Estado de São Paulo. A resposta que mais se destacou numericamente, contando com 16 declarações, consistiu na ênfase da beleza da arquitetura da Pinacoteca. “Linda” é o adjetivo que mais se atribuiu às suas paredes. Beleza essa que, na fala de cinco pessoas, apresentou-se como maravilhosa e/ou fabulosa, expressando o quanto a arquitetura pode mover e despertar sentimentos.

Confirmando, novamente, o quanto a estética arquitetônica desperta a subjetividade de quem a observa, vivencia e experiencia. De perto ou de longe, do lado de dentro ou apenas diante de seus portões, a arquitetura comunica e as respostas a ela são tão diversas quanto são plurais seus interlocutores.

As proporções da arquitetura do prédio também foram frisadas nas declarações. Dentre essas, duas pessoas pontuaram o quão “impressionante” e “imponente” é essa arquitetura, ou seja, o quanto a monumentalidade impressiona.

Essas considerações remetem-nos à declaração de três pessoas sobre o caráter

“colossal” e “imenso” da edificação. Sobre isso, essas mesmas três pessoas declararam ainda que tal grandiosidade é boa, porque comporta muita informação, mas também é ruim porque não possibilita ver tudo em uma única visita, fazendo com que seja necessário voltar.

No mesmo sentido, no que tange à grandiosidade e monumentalidade da arquitetura, outras duas pessoas declararam que tal arquitetura “se assemelha aos palácios”, mas nos moldes brasileiros. Ao sublinhar que essa suposta arquitetura palaciana teria os moldes brasileiros, a declaração traz à tona a interrogação do quê, nessa arquitetura, se exprime como indício de uma linguagem arquitetônica brasileira, ou como uma identidade embebida de brasilidade, para além do fato de, geograficamente, estar localizada no Brasil. Essa consideração leva-nos a questionar quais símbolos respaldam essa leitura.

Isso nos faz retomar o quanto a arquitetura é portadora de símbolos que inevitavelmente reportam a ideologias, valores e, não raro, determinados estratos sociais, conforme afirmam Zevi (1996) e Nesbitt (2008).

Ainda no que tange à arquitetura da Pinacoteca, quatro pessoas afirmaram que ela remete a algo antigo e histórico. Dialogando com a afirmação de que a presente arquitetura dá a dimensão do que, anteriormente, foi esse prédio, fato que se exprime nas onze declarações apresentadas sobre contraste entre o antigo e o contemporâneo. O conciliar entre as colunas brancas, associadas ao estilo romano, e os tijolinhos expostos, traduziram-se em objeto de grande atenção.

A diferença e o contraste explicitados na fala do público entrevistado como “obra de arte” e “rústico” foram largamente mencionados. Dessa afirmação, há que se destacar duas questões. A primeira é referente à arquitetura ser considerada uma obra de arte, fato que também é alvo de discussões e problematizações de Zevi (1996) ao enfatizar a importância da arquitetura ser concebida como uma obra de arte.

Em segundo lugar, sobre o fato de ser “rústico”, uma pessoa nomeou essa característica em termos de “mal acabado no bom sentido”. Isso leva-nos a refletir sobre um referencial arquitetônico pensado no singular e sobre uma ideia de acabamento que consiste na simples aplicação de argamassa, desconhecendo que por trás dos tijolinhos expostos há não só o evidenciar de dois (ou mais) “tempos” convivendo na mesma arquitetura, mas também a exposição de um processo de restauração que se evidencia, não se camufla, nem se impõe.

Isso vem, novamente, ao encontro das proposições de Zevi (1996), acerca da importância de a arquitetura estar na grade curricular, por ser também considerada uma obra de arte. Por outro lado, a leitura que considera os tijolinhos expostos um “mal acabamento”

reporta também à ideia de uma arquitetura muitas vezes associada a grupos menos favorecidos economicamente, na qual a exposição dos tijolos nem sempre apresenta-se como uma opção estética, mas como uma falta de recursos financeiros para finalizar a obra. O que, por sua vez, se chocaria com a ideia de monumentalidade e de caráter palaciano, atribuindo ao museu o estranhamento que reflete, não raro, um gosto que expõe valores intimamente relacionados à classe social.

Ao adentrar a discussão sobre o contraste percebido por onze pessoas na arquitetura, desemboca-se, por conseguinte, na afirmação de quatro pessoas sobre ser o museu bem restaurado e bem conservado. Destacam os comentários o quanto é difícil encontrar monumentos bem preservados.

De todo modo, ainda sobre isso, uma pessoa declarou que a arquitetura da Pinacoteca parece intacta, em face das poucas alterações aparentes.

Em termos gerais, uma pessoa declarou ter o museu uma boa infraestrutura. A partir daqui começam a expor-se as contradições e a ligação interessante realizada pelo público: a conexão, ou diálogo, entre arquitetura e curadoria. Sobre isso, cinco pessoas declararam ser a arquitetura bem organizada e bem sinalizada. Contudo, de outra parte, uma pessoa declarou ser o espaço de exposição das obras mal organizado e mal sinalizado.

Duas pessoas consideraram o prédio pequeno, contrastando com as três pessoas que declararam serem a monumentalidade e o caráter colossal alvos de grande atenção e destaque na arquitetura da Pinacoteca, o que expõe diferentes olhares sobre a mesma. Contudo, a percepção do prédio como “pequeno” tem um ponto de contraste entre os dois andares de exposição. Nesse sentido, uma pessoa considerou o espaço pequeno no 1º andar, onde há as exposições de curta duração, e aparentar ser maior no 2º, onde se localiza a exposição de longa duração do acervo.

Uma pessoa entende o edifício da Pinacoteca como um diferencial na paisagem, contrastando, com a arquitetura mais contemporânea.

Dentre as declarações, duas pessoas atribuíram à arquitetura o adjetivo “legal”, pelo qual, sem maiores aprofundamentos, demonstraram gostar do que viram. Nessa linha, uma pessoa achou esse tipo de arquitetura “agradável”, caracterizando uma sensação de bem-estar nesse lugar. Soma-se a isso duas pessoas que declararam que essa arquitetura “transmite tranquilidade”, remetendo, mais uma vez, ao quanto a arquitetura mobiliza sentimentos e, com isso, possíveis afinidades e identificações. O que não significa que o contrário não aconteça, ou seja, o sentimento de não pertencimento.

Expomos uma última declaração, na qual uma pessoa pontuou que, “ao observar tal arquitetura pelo lado de fora, não se tem ideia de que tal edifício é um museu”. Isso significa que a fachada do prédio não comunica, na percepção dessa pessoa, o que é de fato esse edifício. Nesse sentido, tal afirmação vem ao encontro de mais uma colocação, na declaração de uma outra pessoa, sobre o nome “Pinacoteca” não comunicar o que é esse espaço, manifesta ao pontuar que esse nome não é comum e indagar a presente entrevistadora sobre o que significa. O que se coloca em destaque é que, ao não saber do que se trata o nome “Pinacoteca”, como pode alguém ter segurança para adentrar tal espaço e, por consequência, travar relação com ele?

Nesse sentido, outros indicadores poderiam cumprir essa função também. A fachada é outro elemento que, aqui, vem à tona na perspectiva de uma barreira material e simbólica, constituindo o alvo de análise na questão que segue – embora o antecipar da questão já dê indícios do quão plural e diversificado são não só os olhares, e, também, os desafios que a arquitetura museológica apresenta às questões de acessibilidade, em sua perspectiva material e simbólica.

Tabela 12: “Questão 3. - O que você acha do prédio da Pinacoteca?”

Respostas	Nº de Declarações
a) Poucas intervenções, parece intacto	1
b) Bem restaurado/conservado	4 (assinalou B, C, D e E)
c) Contraste entre o antigo e o contemporâneo	11 (1 assinalou C e J)
d) Dá ideia do que foi (antes)	1
e) Lindo (arquitetura)	16 (assinalou Y, X, E, F, C e B)
f) Não parece um museu por fora	1
g) Remete a algo antigo/histórico	4 (2 assinalou E, G e C)
h) Imponente e impressionante	2 assinalou a H e a I)
i) Se assemelha aos palácios	2
j) Imenso/Colossal	3
k) Bem organizado e sinalizado	5
l) Boa infraestrutura	2
m) Problemas de sinalização/mal organizado	1

(referindo-se à curadoria)	
n) Obras mal distribuídas	2
o) Prédio pequeno	2
p) Razoável	1 (assinalou P, O, e L)
q) Limpo	4 (assinalou Q, C e E)
r) Fabuloso/Maravilhoso	5
s) É um diferencial (na paisagem)	1
t) Agradável	1
u) Tranquilidade	2 (1 assinalou X e V)
v) Arquitetura Hospitalar	1
x) Legal	2

Descrição Analítica das Questões 3.1, “Quando você olha o prédio do lado de fora, dá vontade de entrar?”, e 3.1.2., “Por quê”?

Tabela 13: Questão 3.1 - Quando você olha o prédio do lado de fora, dá vontade de entrar?”

Sim	Não	Indiferente	Em Parte
26	08	02	07

Tabela 14: “Questão 3.1.2 - Por quê?”⁵⁵

<u>Sim</u> 26 Declarações	
Porquê	Nº de Declarantes
a) Curiosidade	15 (assinalou I e J)

⁵⁵ **Observação relativa à questão 3.1.2:** As pessoas que declararam “sim”, assim como as que declararam “não”, “indiferente” e “em parte” na questão 3.1., ao justificarem sua resposta na questão 3.1.2 deram mais de um motivo para a resposta à questão 3.1. Por essa razão a soma de declarações de “sim”, “não”, “indiferente” e “em parte” é incongruente com o número de motivações relatadas.

b) Vontade de chegar perto	1
c) Pela beleza	2 (assinalou K e L)
d) Atração pela arquitetura antiga/histórica	6 (assinalou H e I)
e) Pela arquitetura e pelo bom restauro	1
f) Não reconheceu como museu	2
g) O nome dá ideia do que esperar	1
h) Não soube dizer	1
i) Parece um prédio abandonado	1 (assinalou D, E e F)
j) Principalmente se soubesse que é gratuito	2
k) A entrada aparenta custar caro	1
l) Pesquisaria antes para saber o que é	3
m) Pela beleza do jardim	2 (assinalou M e N)
n) Pela beleza da fachada	2
o) Pela monumentalidade	1 (assinalou I, O e P)
p) Pela arquitetura mal acabada	1
q) Pela divulgação externa (banners)	1
r) O nome “Pinacoteca” não comunica o que é o lugar	1 (assinalou A, N e R)

A presente questão compreendeu quatro alternativas de resposta fechada: “sim”, “não”, “indiferente” e “em parte”.

A investigação da arquitetura como um possível fator do acesso se deu em dois momentos: primeiramente, averiguando as formas como as pessoas veem o prédio da Pinacoteca, e, no segundo momento, por meio da presente questão, cujo entendimento se aprofunda na questão 3.1.2, referente ao motivo de declararem sentir ou não vontade de entrar.

Centramo-nos, aqui, no entendimento das motivações percepções que a fachada desperta no público, para melhor compreender quais relações entre arquitetura e acesso do espaço museal.

Contabilizando 43 declarações, a maior incidência de respostas foi afirmativa,: 26 pessoas declararam sentir vontade de entrar. Por sua vez, oito pessoas declararam que, olhando o prédio do lado de fora, não sentiram vontade de entrar. Paralelamente, duas pessoas declararam que observar a fachada é indiferente para a entrar ou não. E sete pessoas declararam que, em parte, olhando a fachada do lado de fora pode-se sentir vontade de entrar. E complementam dizendo que não é porque, ao olhar o prédio do lado de fora, tem-se vontade de entrar que, necessariamente, entrem. Nesse sentido é que nos aprofundamos no entendimento de quais questões motivam, de fato as pessoas a entrar ou não na Pinacoteca e como a arquitetura constitui um fator a ser considerado.

Dentre os motivos relatados pelas 26 pessoas que declararam “sim” destacou-se a “curiosidade”, correspondendo a quinze declarações relatadas pelo público, razão essa complementada pela “vontade de saber como é por dentro” da Pinacoteca.

Primeiramente, isso evidencia um desconhecimento, por parte dos que tiveram vontade de entrar, da natureza e da Pinacoteca, além de evidenciar que nunca tinham lá entrado antes. Dentre os que mencionaram ter curiosidade, um catalisador destacado foi a presença dos *banners* e faixas afixados na fachada, para esclarecimento e atração do público – como expressa a declaração de uma pessoa, que evidenciou o quanto essa intervenção auxiliou em um processo de comunicação mais eficiente da natureza do espaço.

No que tange às observações do público, os entrevistados destacaram também que apenas observando a fachada tem-se a impressão de se tratar de um prédio do governo. Paralelamente, uma pessoa declarou “parecer um prédio abandonado”, afirmação que remete à consciência de vários prédios, considerados antigos, estarem abandonados, seja por seus proprietários ou pelo Estado, na cidade de São Paulo, principalmente na região central. Também foi manifestada pelos entrevistados a vontade de transitar pelo espaço e fazer registros fotográficos. Dentre os que manifestaram ter curiosidade, uma pessoa declarou ainda que já sabia que era um museu e que era pago, e que, por isso, entrou, evidenciando que tal ciência da natureza do espaço não se deu apenas pelo olhar da fachada, mas de informações prévias.

Ainda no que tange à questão da curiosidade, desencadeada pela fachada do prédio e um dos principais motivos de desejar-se entrar nesse espaço, acrescenta-se a declaração de uma pessoa sobre a vontade de “ver de perto”. Ou seja, a ideia de conhecer em detalhes, fruto do instigar propiciado pela fachada. E para, além disso, como bem reiteram as declarações de duas pessoas, é a beleza um dos principais fatores a desencadear não só a curiosidade, mas

também o desejo de conhecer o lugar mais de perto. Beleza essa que se exprime tanto na fachada, conforme declaração de mais duas pessoas, como também no jardim, vide declaração outras duas pessoas, que trazem a sensação de que “se está em outro lugar”, em outras territorialidade e temporalidade, fora de São Paulo. Novamente a arquitetura é associada à alcunha de antiga e histórica, e ressurge como fator de motivação e atração na fala de seis pessoas, acrescentadas à monumentalidade, manifestada na fala de mais uma pessoa, como fator de atração. No que tange à atração por essa arquitetura antiga, histórica, e ao deslumbramento que ela ocasiona, acrescenta-se que há o fascínio, mas também um temor em entrar, justamente pela falta de informação, que gera insegurança. Mesmo quando se está ciente de ser um museu, tem-se a ideia de ser muito caro, conforme duas declarações do público. E embora o fator econômico possa ser um fator que inviabiliza o acesso, tem-se o desejo de que as exposições sejam mais divulgadas e, por consequência, mais acessadas, visitadas.

Retoma-se que todas essas sensações e percepções foram desencadeadas pelo observar da fachada, motivando o desejo de entrar no prédio da Pinacoteca, vindo ao encontro da proposição da arquitetura como um texto, conforme Zevi (1996), e do quanto de semiótica passa a sua edificação, conforme Nesbitt (2008).

Ainda no que tange à arquitetura, ao retomar a questão sobre o contraste arquitetônico que, na fala de uma pessoa, também emergiu como fator de atração (ainda que esse estilo, que mescla o antigo e o contemporâneo, tenha sido, novamente, adjetivado como “mal acabado”), uma pessoa destacou que o bom restauro também é um fator que gera vontade de entrar. Essa declaração evidencia que o interesse pela conservação do patrimônio e da memória são elementos de atração assim como a estética e técnica do restauro. Contudo, retomando a proposição de parte do público que declarou ter curiosidade e, dentre esses, os que declararam que o prédio da Pinacoteca aparenta ser um prédio público, acrescenta-se a declaração de duas pessoas não o terem reconhecido como museu, evidenciando que, apenas observando a fachada, não se tem claro se é de fato um museu ou um espaço particular/fechado, bem como se tem dúvidas se é permitida a entrada de visitantes.

Esse aspecto retoma a dúvida quanto a ser um local aberto, bem como a de a natureza da sua gestão ser pública ou privada. Ou, ainda, se, sendo permitida a entrada, ser ela paga. Tais dúvidas ressurgem na fala de mais uma pessoa, ao apontar que “parece custar caro” entrar no museu, declaração que se reafirma na fala de mais duas pessoas, ao declararem que entrariam, principalmente, se soubessem que é gratuito.

No que tange à dúvida sobre a gratuidade ou não, ou mesmo sobre a natureza desse prédio, cuja fachada não comunica de todo a sua função ou situação atual, três pessoas declararam que pesquisariam antes de entrar, para saber do que se trata, evidenciando, mais uma vez, o grande desconhecimento que há sobre tal prédio sediar a Pinacoteca e o fato de ela ser um espaço museológico de natureza pública.

Por fim, uma pessoa não soube explicar o motivo de desejar entrar, e uma pessoa declarou que o nome dava a ideia do que esperar, evidenciando que a mesma já tinha um conhecimento prévio, bem como um conhecimento sobre o significado da palavra “pinacoteca”, que deriva do grego. Em contrapartida, uma pessoa declarou que o nome não comunica o que é o lugar, evidenciando que esse conhecimento prévio não está dado nem difundido para a maioria das pessoas, quando se junta essa afirmação com as das 16 pessoas que manifestaram curiosidade, bem como com as outras dez pessoas que declararam que pesquisariam antes, que entrariam se soubessem que é gratuito, para ver de perto e tantas outras observações que expressam não terem os entrevistados conhecimento prévio da natureza desse espaço.

Logo, constata-se que ante os tantos sentimentos desencadeados pela fachada, a vontade de entrar não é suficiente, já que se depara o público com todas essas inquietações, revelando o quanto a arquitetura desperta fascínio, mas também que nem sempre isso é suficiente para transcendê-la e adentrar o espaço do museu.

Tabela 15 - Questão 3.1.2. “Por quê?”(Não)

<u>Não</u>	
8 Declarações	
Porquê	Nº de Declarantes
a) Ficaria curioso mas não entraria	2 (assinalou A, B e C, L, M, N e O)
b) Por não saber que é museu	1
c) Entrada é escondida	1
d) Não parece um museu	2 (assinalou D e E)
e) Achou que a Estação da Luz fosse um museu	1
f) Não chama atenção como museu	1 (assinalou D, F e G)

g) Só entrou porque sabia que era um museu	1
h) Não parece algo acessível	2 (assinalou A, H e J)
i) Não parece algo que qualquer pessoa pode entrar	2
j) Parece ter uma barreira invisível	1
k) Parece ser caro	2
l) A fachada gera o sentimento de incógnita	1
m) Aparenta uma repartição pública	2
n) O nome Pinacoteca não comunica que é um museu	1
o) Gera insegurança	1 (assinalou D, H, I e O)

Dentre as oito pessoas que declararam que a fachada não desperta vontade de entrar, duas destacaram, primeiramente, ter curiosidade, mas que ela não foi suficiente para justificar a entrada deles nesse espaço.

Acrescenta-se como motivo para não entrar o fato de não parecer ser algo acessível, vide a declaração de duas pessoas. Vale ressaltar que os parâmetros de acessibilidade para alguém que goza do pleno exercício dos seus cinco sentidos ganha outra denotação, assim como as barreiras que se interpõem entre elas e o museu como um espaço público e aberto. Nesse mesmo sentido, duas pessoas declararam que, ao olhar para a fachada, não sentiram vontade de entrar pois aquele não parecia ser um lugar onde qualquer pessoa pode entrar. Ainda nessa mesma direção, uma pessoa declarou que “parece haver uma barreira invisível” que, por isso mesmo, não motiva a procurar saber o valor da entrada.

Corroborando com o exposto, duas pessoas declararam que parece custar muito caro a entrada. E, embora seja bonita e chame a atenção, o primeiro questionamento é sobre o valor, pois não aparenta (pela imponência da arquitetura) ser gratuito. O fato é que a forma como historicamente se construíram os lugares, principalmente no que tange aos menos favorecidos economicamente, endossa a visão de o que é voltado a um público com menos renda é, muitas vezes, associado a outra estética.

A insegurança sobre o valor, conforme a declaração de um dos entrevistados, é potencializada pelo fato de a fachada gerar o sentimento de incógnita. Acrescenta-se a isso a

declaração de mais outra pessoa sobre ela gerar o sentimento de insegurança, o que complementa na fala de uma pessoa, sobre o próprio nome “Pinacoteca”, que segundo ela não oferta subsídios para decodificar do que se trata esse lugar, e que sublinha, ainda, que saber que é um museu não basta para ser convidativo.

Contudo, é o total desconhecimento sobre o que é esse espaço, o qual a fachada não se mostrou suficientemente capaz de traduzir (vide tais declarações), que continua a orientar as motivações sobre por que não entrar – fato comprovado pela fala de duas pessoas, que declararam que tal espaço não parece um museu, levando a questionar qual seria a aparência de um museu.

De qualquer modo, o cerne dessas afirmações reside no fato de que a fachada não indica o que é, por onde se entra, quem pode entrar, se pode entrar, se tem que ter uma vestimenta adequada, se custa para entrar. Uma pessoa declarou que a entrada é “escondida”. E, mesmo quando considerada visível a entrada, duas pessoas declararam que “nem parece museu”. Corroborando com essa consideração, uma pessoa declarou que não entraria por não saber que é um museu, reforçando, assim, o desconhecimento sobre a Pinacoteca, que se potencializa na fala de uma pessoa que achou que a Estação da Luz fosse um museu.

Essas declarações nos fazem retomar a discussão sobre qual é a ideia de arquitetura que se tem em mente quando o assunto é museu, como demonstra a declaração de um entrevistado, que disse aparentar a Pinacoteca ser uma repartição pública, assim como o mencionado, anteriormente, na fala de outra pessoa que declarou que sentiu vontade de entrar. Tudo isso também se ressalta na fala de mais uma pessoa, ao declarar que tal fachada “não chama a atenção como museu” – o que se complementa pela fala de uma última pessoa, que declarou só ter entrado porque já sabia que era um museu.

Vislumbra-se, aqui, o cerne da investigação proposta: a existência de fatores que se interpõem no acesso do público aos museus; barreiras que possuem natureza material, mas, também, semântica/imaterial, cujas formas de percepção são mais sutis.

Tabela 16 - Questão 3.1.2. Por quê?(Indiferente)

<p style="text-align: center;"><u>Indiferente</u></p> <p style="text-align: center;">2 Declarações</p>	
Porquê	Nº de Declarantes
a) Olhando, apenas, não dá vontade de entrar	1

b) Entramos porque já conhecemos	1 (assinalou B e C)
c) Se não conhecesse teria curiosidade	1

Dentre as declarações de duas pessoas quanto à fachada ser um elemento indiferente no que tange à motivação da entrada, uma pessoa declarou que “apenas o olhar não dá vontade de entrar”. Em contrapartida, uma pessoa declarou que se não conhecesse teria curiosidade, e que entrou porque já conhecia.

Nessas duas observações a arquitetura não se fez um fator expressivo para motivar a entrada. Embora a curiosidade sobressaia-se, ela só evidencia o quanto a arquitetura, nessa e nas demais respostas, não comunica o que é de fato esse lugar.

Tabela 17 - Questão 3.1.2. Por quê?(Em Parte)

<p style="text-align: center;"><u>Em Parte</u> 7 Declarações</p>	
Porquê	Nº de Declarantes
a) Depende, teria curiosidade, mesmo sem saber que é museu	1
b) É antigo e tem história	1 (assinalou B e D)
c) É imponente e dá medo de entrar	1 (assinalou C e E)
d) Para conhecer é preciso entrar	1
e) Porque sabe que é museu; se não soubesse, não entraria	1
f) Passa despercebido	2
g) Não aparenta ser um prédio para visitação pública	1 (assinalou F e G)
h) Aparenta ser uma biblioteca	1 (assinalou H e I)
i) Aparenta ser um lugar de pessoa culta	1

Dentre as sete pessoas que declararam que, em parte, a arquitetura os motiva a entrar, apresentaram os seguintes argumentos: uma pessoa disse que “dependendo” teria curiosidade,

mesmo sem saber que é um museu; ao contrário, uma pessoa sublinhou que a arquitetura é imponente e “dá medo de entrar”, ou seja, a arquitetura, nesse caso, apresenta-se como fator de intimidação; em contraponto, uma pessoa declarou que para conhecer é preciso entrar, evidenciando que a arquitetura por si só não traduz o universo de possibilidades que há no interior do museu, o que só é possível descobrir transpassando as barreiras existentes, entre elas a arquitetura.

Dentre as declarações, o caráter antigo e histórico, consistiu num fator que, em parte, pôde motivar a entrada nesse espaço, vide a fala de uma pessoa – fazendo emergir, novamente, a relação estabelecida entre antiguidade e história, como algo que possui reciprocidades que podem encarar a história como algo que se conjuga no pretérito, como acúmulo de temporalidades.

Sublinha-se que uma pessoa declarou entrar só porque sabia que era museu, e que, se não soubesse, não entraria. Outras duas pessoas declararam que o museu passa despercebido, justamente por não saberem que o espaço em questão é um museu. Observaram, ainda, que já haviam visitado o Museu da Língua Portuguesa três vezes, mas nunca haviam reparado na Pinacoteca – o que vai ao encontro da afirmação de uma pessoa ao declarar que o prédio em questão não aparenta ser um prédio para visitação pública. Essas declarações levam-nos a questionar quantas pessoas nunca entraram nesse museu, não só por não suporem que é um museu mas, principalmente, por desconhecerem que, sim, poderiam adentrar as portas, na medida em que este é um espaço público, embora nem todos os dias a entrada seja gratuita.

Ainda no que tange à sua fachada e ao que ela comunica ou não, uma pessoa declarou que aparenta ser de uma biblioteca, o que, em parte, não depõe contra o seu caráter público de visitação, mas também não atrai àqueles que buscam o que há de específico no museu.

E, aludindo não só ao que se espera mas, principalmente, ao que se imagina do museu, chama a atenção a declaração de uma pessoa que afirmou que esse espaço “aparenta ser um lugar de pessoa culta”. Mais uma vez, indaga-se qual conceito de cultura emerge como parâmetro desse tipo de afirmação.

Se a arquitetura, por um lado, não constitui fator declarado da razão de ser do espaço em questão, por outro lado abre uma infinidade de leituras que possibilitam refletir sobre como o museu é percebido, sobre as impressões que esse espaço provoca (de forma geral), sobre os desafios que o perpassam e, principalmente, sobre as barreiras que se interpõem entre ele e os distintos públicos, convidando-nos a refletir em que medida tais percepções são a

reedição de imaginários e em que medida são, de fato, reflexo da forma como as instituições se posicionam diante desse público.

Bloco C: Relação com a Exposição

O presente bloco tratou da observação e da reflexão sobre o entendimento de como se dá a relação do público com o espaço expositivo, buscando averiguar, num primeiro momento, se ele identificava uma organização no espaço expositivo, ou seja, se a forma como as obras estavam dispostas no espaço seguiam alguma coerência ou princípio, com o fito de identificar se a curadoria, da forma como foi pensada, se apresentava aos olhos do público por meio da identificação de uma linha de organização das obras que as articulasse dentro de uma narrativa.

De outra parte, o presente bloco também se organiza com o objetivo de averiguar se a parceria estabelecida entre curadoria e educativo manifestada no espaço expositivo foi percebida, e de que forma o foi, pelo público.

Por fim, com a intenção de ter uma visão geral sobre o que o público compreendeu da exposição, não só em termos de subjetividade, mas, principalmente, em termos de como e se a proposta curatorial geral foi lida. Portanto, indagou-se ao público como ele apreendeu a exposição.

A intenção, nesse bloco, não foi pautar-nos por “certos” ou “errados”, mas averiguar como a comunicação se desenvolveu, e a forma como ela foi apreendida pelo olhar do público, na intenção de compreender seus processos e, a partir de conjecturas, ofertar subsídios para afinar as formas como essa comunicação se estabelece.

Descrição Analítica da Questão 4: “Na sua opinião, a exposição tem uma organização?”

Tabela 18: “Questão 4 - Em sua opinião, a exposição tem uma organização?”

Sim	Não	Em alguns lugares	Não sei responder
36	1	4	2

Concebeu-se como organização a curadoria do espaço, ao interpelar sobre haver, na opinião dos entrevistados, uma organização na exposição.

Dentre as declarações, 36 pessoas afirmaram que “sim”, que havia uma organização

na exposição. Apenas uma pessoa declarou não haver, na sua percepção, uma organização específica na exposição. Os que parcialmente identificaram uma organização na exposição contabilizaram quatro declarações. E, por fim, duas pessoas não souberam responder se havia ou não uma organização no espaço.

Todavia, tencionando aprofundar mais o entendimento de como o público percebeu essa organização, não bastava interpelá-los apenas quanto a se a identificavam. Fez-se necessário perguntar sobre o tipo de organização que ele percebia no espaço e, quando isso não ocorreu, tentar desvendar os motivos de não perceber.

Descrição Analítica da Questão 4.1: “Organização por ordem cronológica, corrente artística, período artístico, artista, não sei responder ou outras)”

Tabela 19: “Questão 4.1 - Organização”

Cronológica	Corrente Artística	Período Artístico	Por Artista	Não sei	Outras
13	7	4	5	10	4

Tencionando detectar não só se o público identificava ou não a organização, mas se compreendia a forma como essa se dava, aprofundou-se mais nesse questionamento de como espaço expositivo foi lido e interpretado pelo público.

Nesse sentido, a Questão 4.1 aprofunda o desvendamento de que tipo de organização os entrevistados identificaram na exposição. Para tanto, ofertaram-se a eles algumas alternativas de temática de tal organização identificada no espaço e, entre as alternativas, a possibilidade de a pessoa não saber identificá-la ou nomeá-la, ou mesmo de expor outro possível tema que tenha identificado, porventura, na exposição, e que não constasse dentre as alternativas.

Dentre as declarações em resposta às alternativas ofertadas, treze pessoas declararam identificar na exposição uma organização cronológica. Outras sete pessoas declararam que tal organização seria por corrente artística. Ainda com relação às 36 que declararam identificar uma organização na exposição, quatro pessoas afirmaram que essa organização seria por período artístico e outras cinco pessoas afirmaram que seria por artista.

Embora a maioria reconhecesse uma organização na exposição, houve dificuldade em identificar que tipo de organização seria essa, sendo que dez pessoas declararam não saber nomear que tipo de organização seria e quatro pessoas afirmaram ser por outro tipo de tema

que não constava nas alternativas apresentadas.

As quatro pessoas que assinalaram a opção “outras” para classificar a organização da exposição trouxeram comentários, apresentaram alternativas para ser assinaladas que não constavam nas respostas pré-estabelecidas, expondo outros olhares sobre essa organização.

Dentre as várias respostas, a maior incidência deu-se na ordem cronológica como temática central da exposição, evidenciando a relação entre cronologia e organização para os entrevistados. Uma vez que a exposição pretendeu contar uma história da arte, identificou-se que a cronologia constituiu um elemento importante dessa reconstrução, porém, sem limitar-se a ela. O que justifica as demais sete afirmações de essa organização também estar alicerçada sobre correntes artísticas, ou as cinco declarações quanto a essa organização se dar por períodos artísticos.

Evidencia-se que tais alternativas, de modo direto ou indireto, permearam a divisão curatorial das obras no espaço expositivo.

No que tange à alternativa “não sei responder”, contabilizaram-se dez declarações, evidenciando que essa questão busca refletir sobre os motivos dessa não compreensão, sem deixar de admitir que o público não possui obrigação nenhuma de encontrar uma lógica específica na exposição.

Dentre as várias formas de ver do público, contudo, admitindo que há uma proposta naquele espaço, há que se refletir sobre os motivos do reconhecimento ou não dessa organização espacial/curatorial pelo público.

Descrição Analítica da Questão 4.1.2: “Qual?”

Tabela 20: “Questão 4.1.2 – Qual?”⁵⁶

Outras (4 declarações)	Quais?
1	a) As salas estão organizadas por corrente artística, mas isso não é tão nítido. Isso destoa de uma sala pra outra.
3	b) Não identificou um padrão entre as salas (mas aparentam ter

⁵⁶ ***Observação:** Não apenas as pessoas que declararam “outras”, mas também pessoas que assinalaram “não sei” como resposta trouxeram comentários sobre outras possíveis temáticas além das que se apresentavam como alternativas, justificando assim a maior incidência de respostas abertas, embora apenas quatro pessoas tenham assinalado a alternativa “outras”.

	uma cronologia).
1	c) Por temática, arte brasileira.
1	d) Sem ler os textos não dá pra entender. O 1º andar é mais organizado.
1	e) Não ficou evidente no espaço.
1	f) Se não tiver uma observação atenta, passa despercebido.
1	g) Mescla diferentes temas, tipologias e cronologias.
2	h) Por temas e período histórico (Mostra algum tipo de identidade nacional). <i>Obs.:</i> As esculturas parecem desconexas em relação ao tema geral da exposição.
1	i) Ficou em dúvida.
1	j) Todos os tipos.

De outra parte, sem pretender encerrar a discussão nas leituras e entendimentos possíveis que a curadoria, de modo premeditado ou não, possibilita, mas entendendo-a como uma possibilidade que deve ser considerada, objetivou-se, através da alternativa “outras” constituir um espaço onde o público pudesse expor os diferentes olhares sobre o mote organizador da exposição.

Nesse sentindo, uma pessoa declarou que as salas estavam organizadas por corrente artística, mas que isso não seria muito nítido, destoando de uma sala para outra. A declaração de três pessoas, afirma que não identificaram correlação entre as salas, apontando que a ideia de continuidade ou inserção em um tema mais amplo não se fez visível nem no âmbito da proposta da exposição, nem entre as distintas salas.

Todavia, segundo a declaração de uma pessoa a exposição estava organizada por tema, que, no caso, versava sobre arte brasileira, percepção desse interlocutor .

A dificuldade em compreender a temática da exposição, ou visualizar outras possibilidades de assuntos e temas tangenciados pela curadoria (premeditadamente ou não), pode se explicar na declaração de uma pessoa, ao apontar que sem ler os textos não seria possível entender a exposição – o que traz duas constatações: a primeira é que, talvez, a leitura não seja um hábito do público em questão, independentemente da escolaridade; a segunda é que a linguagem curatorial não tem bastado, por si só, para comunicar o propósito da exposição.

De outra parte, essa mesma pessoa, pontuou que o primeiro andar é mais organizado, se referindo à localização da exposição de longa duração e, fazendo um balanço geral da curadoria, evidenciou contrastes entre as exposições de curta e longa duração, para tecer nexos com a análise da exposição do acervo.

Uma pessoa declarou que a temática da organização não ficou evidente no espaço. E uma pessoa pontuou que, caso não haja uma observação atenta, essa organização passa despercebida, justificando, as dificuldades encontradas, mesmo entre os que declararam haver uma organização, em apontar sobre qual(is) temática(s) a exposição está alicerçada. E vai também ao encontro da afirmação de uma pessoa ao declarar que a exposição mescla diferentes temas, tipologias e cronologias, o que, de fato, esteve presente ao reconstruir a história da arte no Brasil por meio das obras do acervo da Pinacoteca. Complementa-se, ainda, pela afirmação de duas pessoas que declararam que a exposição em questão organizou-se por temas e períodos históricos, apresentando algum tipo de identidade nacional.

Por fim, o público pontuou que as esculturas na parte externa dos corredores da exposição do acervo pareciam desconexas em relação ao tema geral da exposição.

Em face do exposto, nota-se que houve por parte do público a identificação de uma organização no espaço expositivo, conforme 36 declarações, a qual foi classificada em distintas possibilidades, sobressaindo-se a cronológica, com treze declarações. De outra parte, as dez declarações afirmando que não saberiam responder qual tipo de organização seria refletem que a curadoria por si só não bastou para comunicar a eles seu propósito. Em todo caso, as distintas percepções afirmam a existência de vários olhares possíveis sobre o mesmo espaço. A emergência das subjetividades, sobre os ditos e “entreditos”, subsidia a complexidade do debate e de entendimento do fazer museológico que, em última instância, tem um interlocutor diverso e plural: a sociedade.

Descrição Analítica da Questão 5: “Nas salas de exposição você percebeu a existência de um conjunto de textos e obras diferentes, com outras visões sobre o tema da exposição?”

Tabela 21: “Questão 5 - Nas salas de exposição você percebeu a existência de um conjunto de texto e obra diferente, com outras visões sobre o tema da exposição?”

Sim	Não	Em Parte	Não responderam
18	22	01	02

A presente questão centra-se no diálogo estabelecido, na forma de parceria, entre curadoria e educativo, onde uma parede de cada sala foi destinada às intervenções, propostas e reflexões tecidas pelo setor “Núcleo de Ação Educativa” a partir da articulação de obras de diferentes linguagens e cujo contraste, tanto manifestado nas obras, quanto na cor da parede especificamente destinada a tal discussão dialogasse com a proposta geral da sala.

Para tanto, com o fito de averiguar como essa intervenção do setor educativo e a sua proposta reflexiva foram apreendidas (ou não) pelo público, a presente questão apresenta-se no sentido de debruçar-se sobre o olhar e as diferentes percepções do público.

Logo, cabe pontuar dezoito pessoas que declararam ter identificado a existência dessa intervenção educativa no espaço expositivo. Em contrapartida, vinte e duas pessoas declararam não ter percebido a existência dessa ação na exposição. Por fim, uma pessoa declarou em parte ter percebido a existência dessa ação no espaço.

Descrição Analítica da questão 5.1: “Comente”

Tabela 22: “Questão 5.1 – Comente”

Comentários	Nº de Declarações
a) Não tem conhecimento prévio para identificar esse conjunto de obras e textos diferenciados.	1
b) Percebeu que há diferença entre as temáticas, embora não tenha percebido a existência de correlação entre as obras.	1
c) Não leu e não era o foco.	3
d) Não prestou atenção.	1
e) Não percebeu.	10
f) Não teve curiosidade de aprofundar nessa reflexão.	1
g) As obras falam de um único período/assunto.	3
h) Nenhuma obra saía totalmente da ordem.	5
i) Todas tinham o mesmo estilo.	1
j) Não há nenhuma relação entre as obras.	1
k) Não ficou evidente a correlação entre as obras.	1
l) Não há conexão entre a linguagem e proposta das obras expostas nas salas.	1
m) Seria bom se as obras diferentes ficassem no mesmo lugar.	2

n) Tal proposta não estava perceptível.	1
o) Destoa do restante da exposição.	1
p) Gostou da intervenção.	1
q) Faz o papel de guia, respeitando o tempo do público.	1
r) Temas contemporâneos geram reflexão.	1
s) Propicia um efetivo diálogo com o público.	1
t) Muito útil e importante.	1

Entendendo que é fundamental apurar o que tais assertivas significam em termos de percepção, olhares e interpretações, convidamos à reflexão crítica sobre cada um dos comentários a respeito dessa intervenção do Núcleo de Ação Educativa na curadoria.

Tanto entre os que afirmaram ter identificado esse conjunto de obras e textos diferentes no espaço da exposição, como resultado da intervenção do Núcleo de Ação Educativa, quanto os que disseram não ter identificado e mesmo os que afirmaram terem identificado em parte, apresentaram diferentes visões disso que eles conceberam que a pergunta indagava a respeito e que, de acordo com as respostas, parece não ter ficado tão evidente.

Primeiramente, destacamos a afirmação de uma pessoa quanto a não ter conhecimento prévio para identificar esse conjunto de obras e textos diferenciados que eram produto da ação educativa. Destacam-se duas questões: a primeira, relativa à ideia ainda muito sedimentada da necessidade de possuir conhecimentos prévios não só para compreender a temática da exposição como para identificar esse conjunto de obras diferenciadas no espaço, reafirmando o quanto a especialização ainda é tida como pré-requisito para a leitura e a interpretação das obras, e refletindo o medo e mesmo o sentimento de inaptidão para empreender tal leitura.

A resposta de uma pessoa, pela qual afirma ter percebido que há diferença entre as temáticas, embora não tenha percebido a existência de correlação entre as obras, leva-nos novamente a um debate sobre a curadoria e foge do cerne do debate proposto pela presente questão. Por um lado, isso pode indicar o quanto não se percebe uma cisão tão cartesiana entre curadoria e a ação educativa, impressa no espaço expositivo. De outra parte, isso também pode significar que a forma como se construiu a questão não possibilitou o entendimento do público sobre o que, de fato, indaga-se a opinião deles a respeito da intervenção/ação educativa no espaço expositivo.

Nessa mesma direção, três outras pessoas declararam não ter lido e que essa mudança no espaço expositivo não era o foco delas ao visitar a exposição, denotando que, na percepção delas, a diferença questionada referia-se ao texto e não à proposta reflexiva. Igualmente, outras dez pessoas declararam não ter percebido ou pensado a respeito dessa intervenção antes, e ao referirem-se a alguma obra específica evidenciaram crer que a diferença questionada se referisse ao acervo e não à proposta de diálogo com o público empreendida pelo Núcleo de Ação Educativa.

Dentre as declarações, uma pessoa afirmou não ter prestado atenção. Essa observação poderia ser fundida às dez declarações acima, quanto a não ter percebido a diferença nas seções. Contudo a distinção aqui proposta não parte do pressuposto de que, para perceber algo, tem-se que prestar atenção. Logo, quem não percebeu não necessariamente não prestou atenção (embora possa ser uma possibilidade), mas, mesmo tendo observado atentamente, não conseguiu identificar a diferença.

Ainda no que concerne ao fato de não se ter percebido ou prestado atenção, uma pessoa declarou não ter tido curiosidade de aprofundar-se nessa reflexão.

Dentre as declarações, uma pessoa afirmou que tal proposta não estava perceptível. Quanto ao reconhecimento da proposta no espaço, uma pessoa atribuiu a sua identificação ao fato de esta destoar do restante da exposição. Corroborando com essa assertiva, outras pessoas afirmaram que o contraste e a distinção da proposta auxiliaram na reflexão. E, em complemento, uma pessoa declarou ter gostado da intervenção. Nessa mesma direção, uma pessoa declarou que tal ação educativa faz o papel de “guia”, respeitando o tempo do público, e acrescentou que tal iniciativa deveria ser algo editado nos demais museus, pois faz o papel de ensino da arte em nosso país. Outras duas pessoas pontuaram o quão interessante é tal iniciativa, uma vez que a mesma viabiliza outras propostas e possibilidades de olhares. Sublinhou-se, na fala de uma pessoa, o quanto trabalhar com o contemporâneo, por meio das obras, faz emergir outras questões. Por fim, uma pessoa frisou o quanto essa iniciativa é frutífera no que concerne propiciar um efetivo diálogo com o público. O que, na fala de uma pessoa, ascendeu como algo “muito útil e importante”. Por útil pode entender-se a qualidade daquilo que tem utilidade e razão de ser, ou seja, o retomar da função social do museu.

Em tais comentários torna-se patente o quanto foi importante a adoção de uma linguagem que, ainda que não tenha sido percebida plenamente pela maioria das pessoas, estabelece um contraste e uma distinção entre a intervenção do educativo e a curadoria geral. Matizar essa diferença não se dá meramente por um posicionamento positivista; ao contrário,

possibilita expor diferentes posicionamentos epistemológicos, que não necessariamente são antagônicos – uma vez que estabelecem uma parceria no espaço expositivo – mas que evidenciam diferentes formas de compor o olhar e de propor o diálogo.

Descrição Analítica da Questão 6: “Qual é a ideia que a exposição te passou?”

A presente questão centrou-se em averiguar os distintos olhares e impressões que a exposição imprimiu no público, bem como se tais percepções gerais convergiram com os propósitos tecidos pelos curadores, na intenção de refletir sobre a confluência e a dissonância entre os diferentes olhares e o propósito da curadoria. Isso, com o fito de possibilitar a ponderação sobre como algo que se edifica com um determinado propósito, na dinâmica do processo comunicacional ganha outros contornos, evidenciando o público como sujeito de seus processos, conforme Sousa (1995), e atribuindo novos contornos ao que lhes é comunicado e cuja leitura e ressignificação não se fazem desconexos de um entendimento de si no mundo e do diálogo com a identidade e os valores que os formam como atores sociais, conforme Hall (2004).

Tabela 23: “Questão 6 - Qual é a ideia que a exposição te passou?”

Motivo	Nº de Declarações
a) Uma tentativa do que é (ou era) Brasil.	1
b) Se tinha, não era evidente.	1
c) Não sei, não era o foco do meu interesse observar.	2
d) Uma arte que prioriza a técnica.	3
e) Uma história quer retrata a nação e a identidade brasileira.	9
f) Não desperta nada.	1
g) Melancolia e tristeza.	2
h) Um pouco da história humana, do trabalho e do tempo.	1
i) A arte é mutável, é processo.	1 (Assinalou I e J)
j) As formas de representar, as ideias e o olhar mudam com o tempo.	1
k) Conta as histórias dos costumes do Brasil e da África misturados.	1
l) Retrata o passado e a história colonial.	1
m) Mostra/distingue o antigo e o contemporâneo.	1

n) Diferença entre as obras bidimensionais e tridimensionais.	1
o) Conhecer a História.	1 (assinalou O e Q)
q) É bela e acalma.	2 (assinalou D e Q)
r) Valoriza a nossa memória brasileira.	1
s) É importante por ser um acervo permanente com artistas brasileiros.	1 (assinalou E, Q e R)
t) História do Brasil antigo.	1
u) Arte e memória da elite, eternizadas pela pintura.	1
v) Só veio passar o tempo. Não chamou atenção.	1
w) Sensação de perda pela pouca divulgação .	1 (assinalou X e w)
x) Surpresa por descobrir a vastidão de obras de Almeida Jr., artista que deu nome a escola que estudou.	1
y) Correlação com o trabalho de conclusão de curso que está desenvolvendo.	1
z) Riqueza de detalhes.	2
z'I) Desperta interesse pela arte.	2
z'II) História e influência europeia na arte brasileira.	1
z'III) Não tem arte indígena, embora seja exposição de arte brasileira.	1
z'IV) Foco na história e no panorama geral.	2
z'V) Reflexão sobre a vida das pessoas em termos históricos, antropológicos e estéticos.	2
Z'VI) Obras que retratam a diversidade brasileira.	2
z'VII) O que é arte.	1
z' VII) Paisagismo da cidade.	1
z'VIII) O Brasil era uma novidade que os diferentes artistas de diferentes nacionalidade queriam retratar.	1
z' IX) Tem muitos artistas habilidosos e sensíveis.	1
z'X) Beleza e história da arte.	1

Pontua-se, primeiramente, que a enorme gama de percepções relatadas evidencia a multiplicidade de olhares e formas de apropriação do que foi exposto. Nesse sentido, dentre as declarações, uma pessoa afirmou que, se tinha a exposição uma ideia, ela não era tão evidente.

Na mesma direção, duas pessoas afirmaram não saber e que não foi interesse delas observar a ocorrência disso. Acrescenta-se a essas a afirmação de mais uma pessoa quanto a ter vindo ao museu apenas passar o tempo, não direcionando a atenção para essa questão, e de que, mesmo que objetivasse essa compreensão, a numeração das salas da exposição é confusa e dificultou tal entendimento.

Em corroboração, uma pessoa afirmou “não ter despertado nada”; declaração alarmante. Se nada ali a alcançou nem a perpassou, a não ser a indiferença, faz-se evidente que a identificação é algo que, por este viés, não se verificou.

Em um sentido contrário ao da “apatia” ou da não identificação, duas pessoas declararam ter as sensações de tristeza e melancolia desencadeadas pela exposição, acrescentadas da ideia de brevidade e efemeridade, retratadas na passagem do tempo, da história humana e do trabalho, conforme a afirmação de uma dentre essas duas que afirmaram a sensação de tristeza.

Outra perspectiva ocasionada foi a de que a exposição tinha como mote uma arte que priorizava a técnica, de acordo com as declarações de três pessoas, dentre as quais se sublinhou a fidedignidade que a pintura adquiriu, aproximando-se muito do que seria uma fotografia. No que tange às artes plásticas e suas mudanças de paradigma, encontra-se a declaração de uma pessoa, ao pontuar que a ideia que a exposição lhe passou resume-se na afirmação de que a arte é mutável e que, por consequência, também é processo. Declarou ainda que, em face dessa dimensão processual e mutável da arte, as formas de representar, as ideias e os olhares mudam, trazendo, por meio dessa declaração, a dimensão discursiva inerente às artes de modo geral, e às artes plásticas de modo específico.

O exposto acima vai ao encontro da declaração de uma pessoa, que afirmou que a exposição lhe transmitiu como ideia geral “o que é arte”. Essa asserção traz um debate interessante, acerca do que e de quem define o que é arte. Questionamento que traz em seu bojo uma conotação etnocêntrica.

Tais interrogações vão no sentido da perspectiva proposta por Cauquelin (2005) que imputa ao circuito e seus atores sociais serem os agentes legitimadores do que é arte, inclusive em uma dimensão mercadológica. Essa lógica de circuito, da qual não se excetam os museus, os torna legitimadores de valores semânticos e, não raro, também monetários, no que concerne a algo ser ou não considerado arte.

Uma pessoa declarou ter como ideia central da exposição a diferença entre as obras bidimensionais e tridimensionais.

Paralelamente, duas pessoas afirmaram como ideia geral o quanto a exposição desperta o interesse pela arte, e acrescentaram que mesmo quem vem pela primeira vez e não entende de arte pode aprender e começar a gostar. Mas, por possuir um repertório afetivo e histórico subjetivo é que, a partir dessas referências, o sujeito pode traçar conexões, paralelos, realizar elucubrações, tecer sentidos, criar identificação, sentir-se parte do lugar. Fazer daquele um lugar que possa, entre outras coisas, ser também o seu lugar, como afirma Tuan (1983), experienciando-o através da reflexão e da afetividade, processo o qual a exposição deve estar preparada para promover.

Logo, faz-se patente o quanto, na relação com o *locus*, a curadoria é retomada diversas vezes nas falas do público, bem como a presença de distintos olhares sobre a exposição expressam-se pela ótica do público de forma diversa, evidenciando, ainda, que há várias rotas e olhares possíveis e que eles não precisam ser excludentes.

Dissertando, ainda, sobre partes que se traduziram como todo, mencionam-se duas pessoas que declararam que a “beleza” e a “calma” constituíram os elementos que balizaram a ideia geral da exposição, ou ao menos a forma de apreendê-la. Indo, dessa forma, ao encontro da afirmação de mais uma pessoa, de que a ideia da exposição era “trazer uma dimensão de beleza e da história da arte”.

Obviamente, não podemos nos furtar a refletir criticamente sobre isso que se concebe como “belo” e a importância de isso ser pensado no plural.

De outra parte, diante da afirmação de uma pessoa de que a ideia geral da exposição era “conhecer a história”, sublinha-se aqui que há que se refletir criticamente sobre a história como construção. Igualmente, não podemos nos furtar a problematizar o quanto a história também é produto de seleção, e que o seu alicerçar em determinadas visões e valores inequivocamente passa pelo descarte de tantos outros, conforme também aponta Chagas (2002).

Ainda no que tange à história, uma pessoa declarou ser “um panorama histórico geral” a temática ou ideia central da exposição. O tempo e seu transcorrer também emergiram como fios condutores na declaração de uma pessoa, ao afirmar como ideia da exposição a “reflexão sobre a vida das pessoas, em termos históricos, antropológicos e estéticos”.

Acrescenta-se que uma pessoa declarou que a exposição possuía correlação com o seu trabalho de conclusão de curso. Essa correlação expressa uma relação de identificação com o espaço, ao estarem ele e a reflexão sobre ele presentes na conclusão de uma etapa importante da vida dessa pessoa. Essa relação, por sua vez, gera o estabelecimento de um

outro caráter a esse espaço, que converte-se em um *locus* com o qual são estabelecidos vínculos profissionais e afetivos, na medida em que passa, a partir daí, a fazer parte da história dessa pessoa.

Isso dito, nas afirmações que se sucedem, o Brasil é tomado como mote central da exposição. O interessante das declarações reside em notar as várias nuances que perpassam a abordagem do tema, na perspectiva do público e dos propósitos aqui discutidos. Salta aos olhos, a fala de uma pessoa ao afirmar que a ideia geral da exposição consistia em uma “tentativa do que é ou era Brasil”. Nessa assertiva, além da assunção da existência de diferentes temporalidades registradas sobre o Brasil, está admitido um caráter de “tentativa”, algo que emerge como inacabado – ou como um olhar possível – da exposição sobre o que se concebe como Brasil. O interessante é ter sido apontado, por parte do público, um olhar que não dá conta da totalidade, embora possa pretendê-lo.

No que tange à confluência de tempos distintos na reconstituição de uma narrativa que versa sobre temas relativos ao Brasil, uma pessoa pontuou como temporalidade abordada na ideia geral a de “um Brasil antigo”. Nessa mesma direção, uma pessoa declarou como ideia central a “valorização da nossa memória brasileira”. Nesse “nossa” exprime-se a ideia de uma identidade coletiva, de um grupo, submetido a uma territorialidade. É nesse bojo que despontam as ideias de memória e identidade nacionais. Contudo, há que se sublinhar o perigo de uma identidade e de uma memória conjugadas no singular, homogêneas e que, por esse viés, equivocadamente se pretenderiam representativas de um coletivo, supostamente também homogêneo. Há, portanto, que se questionar os problemas inerentes a um conceito de identidade e memória que cristaliza fragmentos de identidade e memória como índices de uma totalidade, que se apresenta, assim, destituída de pluralidade, como uma identidade legitimadora, como afirma Castells (1999).

Em contraponto a essa concepção de memória homogênea e harmônica, uma pessoa considerou, como ideia geral que a exposição lhe passou, a arte e a memória da elite, eternizadas pela pintura. Evidenciando, em primeiro lugar, o quanto essa construção harmônica da identidade e da memória nacional não passa de um discurso e que, portanto, deve ser apresentado como tal, remontando questões referentes ao “mito fundador” da nação, questionado por Chauí (2010). E, por conseguinte, trazendo à tona o quanto a identidade nacional, principalmente no contexto brasileiro, demanda ser estratificada social e etnicamente, como forma de aproximar-se das várias nuances dos conflitos de uma nação desigual em vários sentidos.

De todo modo, tal assertiva evidencia o reconhecimento da arte e dos museus como espaços de poder por excelência e, não raro, de legitimação de visões e versões da história oficial que enaltecem valores e memórias dos grupos hegemônicos. É evidente, contudo, que não se pode fazer dessa uma afirmação generalizada, pois há museus orientados por outras perspectivas políticas, onde os acervos trazem questões e valores de grupos não hegemônicos, e embora isso ainda não se estenda à totalidade ou à maioria dos museus não se pode ignorá-los enquanto instituições argumentativas (como afirma Pessanha (1996)) e inequivocamente ideológicas.

Tais questões vêm ao encontro da afirmação de uma pessoa, que pontuou como ideia geral da exposição “a história e influência europeia na arte brasileira”. Nessa mesma direção, vai a declaração de uma pessoa, que constatou, nessa ideia geral onde o Brasil é cerne, a ausência de arte indígena, embora seja essa arte brasileira. Emerge, então, o questionamento sobre qual é a definição de arte brasileira que tem orientado a percepção do público e mesmo a curadoria da exposição.

Por outro lado, partir de uma perspectiva plural e complexa de identidade brasileira não significa reafirmar uma ideia estanque do(s) grupo(s) indígena(s) como “parte da natureza”, gentil e passivo, respondendo aos ideais do romantismo.

Paralelamente, a declaração de uma pessoa pontuou como ter um acervo permanente com artistas brasileiros como ideal geral é um mérito da presente exposição – evidenciando que tal pessoa discerniu as tipologias expositivas (longa e curta duração), bem como reconheceu a importância de valorizar os artistas brasileiros e o potencial e a eloquência de sua produção.

Nesse sentido, corroborando com o exposto, uma pessoa declarou ser a ideia geral da exposição a surpresa ao descobrir a vastidão de obras de Almeida Junior, artista plástico que deu nome à escola em que estudara essa pessoa, que até o momento desconhecia sua trajetória e produção artística.

Expõe-se, por esse viés, na surpresa e no maravilhamento advindos da presente descoberta, uma sensação nostálgica, o retomar de uma memória e, por consequência, de uma parte de sua história. Há nisso tudo um misto de identificação e saudosismo, que inequivocamente ressignificou a relação dessa pessoa com o presente museu.

Em contrapartida, essa mesma pessoa alegou ter uma sensação de perda, devido à pouca divulgação.

Por sua vez, a ideia geral da exposição foi expressa, na fala de duas pessoas, pela

“diversidade de obras que retratam a diversidade brasileira”. Afirmção essa que se confronta com outras declarações onde se considerou não estar presente a arte indígena, embora retrate a arte brasileira. Igualmente, pontuou-se o quanto os referenciais eurocêntricos permearam a constituição da exposição e, por conseguinte, ainda que nela estivessem presentes obras de Almeida Junior, como “O Caipira”, isso não bastou para expressar de forma suficiente a diversidade social, a cultural e a étnico-racial que conformam a identidade e a nação brasileiras. Questionamento esse que se potencializou em falas anteriores onde se declarou que o museu, por meio da arte veiculada, eterniza a memória das elites – retomando o caráter do museu como um espaço de poder.

Retomando as afirmações anteriores, no entrecruzar das temáticas “Brasil” e “artistas”, uma pessoa considerou como ideia central da exposição o fato de que “o Brasil era uma novidade que os artistas de diferentes nacionalidades queriam retratar”, evidenciando que no acervo há artistas de várias nacionalidades. Ainda no que tange aos artistas, uma pessoa declarou serem eles “pessoas de muita habilidade e sensibilidade”. Pontua-se, contudo, no que tange à questão da habilidade, o quão importante é desmistificar a ideia de gênio artístico e ressaltar que toda produção artística é fruto de estudo e aperfeiçoamento da técnica.

Por fim, vale sublinhar que o poder, a depender da forma como é gerido, pode ter efeitos benéficos, aglutinadores e que reafirmem o caráter social do museu em uma perspectiva plural e horizontal. E que, igualmente, o museu precisa ser compreendido, dadas as várias falas e nuances, dentro dessa pluralidade de atores, gestões e trajetórias institucionais.

Bloco D: Quanto aos textos da exposição

O presente bloco do questionário compreende uma subdivisão que pauta-se pelo entendimento dos textos da exposição como um recurso da curadoria.

De todo modo, o texto escrito – tanto as legendas como os textos de parede – afirma sua legitimidade e finalidade quando orienta-se pelo acessibilizar de determinadas informações que nem sempre são compreensíveis nesse primeiro plano da plasticidade. Legitimidade e finalidade essas que, por vezes, acabam por ser comprometidas pela linguagem utilizada, pelo uso de conceitos sem a devida explicação ou pelo expor de um debate que demanda um conhecimento prévio e que o próprio texto não oferta.

Se, por um lado, isso evidencia limites na linguagem plástica ou no entendimento da mesma, por outro, coloca o texto numa condição de mediador, posição essa que deve ser gerida com muito cuidado, para não restringir de forma parcial as possibilidades de olhares e

sentidos.

Contudo, chama-se a atenção para o fato de que se o formato, o conteúdo, a linguagem, os verbetes e a extensão se não forem muito bem pensados, o texto pode tornar-se pouco elucidativo e atraente. Atentar a tais questões se faz fundamental para empreender uma forma de comunicação que dialogue com a pluralidade de repertórios.

Descrição Analítica da Questão 7: “Você gosta de ler os textos da exposição?”

Tabela 24: “Questão 7 - Você gosta de ler os textos da exposição?”

Sim	Não	Em Parte
16	10	17

A presente questão principia o debate sobre os textos da exposição, investigando quanto e como a sua finalidade é apreendida e usufruída pelo público. Tendo por base que a finalidade primeira do texto é comunicar algo e que isso só se concretiza pela leitura. Logo, a presente questão pautou-se por descobrir quantas pessoas, dentre as questionadas, se dedicaram à leitura dos textos.

Nesse sentido, dentre a amostragem de 43 pessoas, dezesseis pessoas declararam que gostam de ler os textos da exposição. Em contrapartida, dez pessoas declararam que não gostam de ler os textos. E dezessete atestaram que, em parte, gostam de ler.

Sumariamente, pode-se pontuar que ler os textos, dentre as várias possibilidades que ele pode ofertar, demanda um outro tempo de visitação, de trânsito e de reflexão no espaço. Por outro lado, não ler não significa que o transcorrer da visita seja menos densa, ou menos aprofundada na linguagem plástica, mas pode evidenciar que o texto, da forma como tem sido concebido, não tem suprido a expectativa, ou a necessidade, do público ou mesmo não constitui objeto de interesse. Em relação aos que declararam em parte ler os textos, revela-se que eles podem ser acionados conforme a necessidade em aprofundar-se em um assunto, mas que também podem ser abandonados ou mesmo nem responder à inquietação do seu interlocutor, que busca outros instrumentos, seja a obra ou seu próprio repertório.

Descrição Analítica da Questão 8: “Sinceramente, você leu os textos da exposição da Pinacoteca?”

Tabela 25: “Questão 8 – Sinceramente, você leu os textos da exposição da Pinacoteca?”

Sim	Não	Em Parte
13	12	18

Ao compreender que mesmo gostando de ler textos da exposição, isso não se manifesta como uma postura assumida pelo público em todos os espaços expositivos e ciente ainda de que ler o texto em dados contextos pode sido uma demanda e em outros não. A presente questão, tem por objetivo saber se no caso específico da exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo, os textos foram acionados pela leitura, como possibilidade de aprofundamento de possíveis questões e interesses. De tal modo, diante das declarações, constatou-se que dentre os dezesseis que afirmaram gostar de ler os textos, vide respostas dadas à questão 7, apenas treze confirmaram tê-los lido na exposição da Pinacoteca, indicando que três pessoas declinaram da leitura. Por sua vez, ainda que em resposta à questão 7, dez pessoas tenham declarado não gostado de ler os textos da exposição, ao serem interpeladas sobre a exposição na Pinacoteca doze pessoas declararam não ter lido, consistindo em duas pessoas a mais que a quantidade que indicou não gostar de ler textos em exposição. Evidenciando que talvez para essas duas pessoas, embora gostem de ler os textos da exposição, no caso específico da visita a Pinacoteca, isso não se constituiu como uma demanda ou um recurso acionado.

Com relação às dezoito pessoas que declararam que, em parte, leram os textos, aumentou em uma pessoa o número de declarações em relação aos que na questão 7 declararam que gostavam de ler, em parte, o texto. Evidenciando, assim, que o fato de gostar de ler os textos não significa que em todas as exposições elas lerão os textos.

Descrição Analítica da Questão 9: “O tamanho da letra auxilia na sua leitura?”

Tabela 26: “Questão 9 - O tamanho da letra auxilia na sua leitura?”

Sim	Não	Em Parte	Não responderam
16	14	10	03

A presente questão pauta-se por investigar se o tamanho da letra utilizada nos textos da exposição viabilizou a leitura aos diferentes públicos, compreendendo que entre a diversidade de públicos os que possuem algum ou vários tipos de limitação óptica como os que possuem baixa visão, a dos que usam óculos entre outras. Logo, cientes de que o tamanho da letra poderia ser um fator de impedimento ou de facilitação à leitura, interpelou-se o público com o objetivo de ver como tal questão é percebida na perspectiva dos mesmos.

Nesse sentido, dezesseis pessoas declararam que “sim”, o tamanho da letra auxiliou na leitura. Em contrapartida, catorze pessoas afirmaram que “não”, que o tamanho da letra não auxiliou na leitura. Esse último constitui um número expressivo da amostragem geral, e que deve ser analisado com cuidado em toda e qualquer instituição, principalmente nas que orientam-se por uma política de acessibilidade. Não é problema que parte do público não leia os textos, mas é alarmante e problemático que os que desejam ler não o consigam, por um fator que impede sua leitura.

Isso posto, somando-se as dez pessoas declararam que, em parte, o tamanho da letra auxiliou na leitura com as catorze pessoas que declararam que o tamanho da letra não auxilia, contabiliza-se um total de vinte e quatro pessoas que encontraram ou parcialmente ou totalmente problemas para ler o texto, denotando um problema que precisa ser sanado.

Sublinha-se que, embora doze pessoas tenham declarado não ter lido os textos da exposição, apenas três pessoas não se pronunciaram sobre o tamanho da letra, denotando que, das doze pessoas que não leram, oito tiveram interesse em dar sua opinião sobre o tamanho da letra.

Descrição Analítica da Questão 10: “O tipo da letra auxilia na sua leitura?”

Tabela 27: “Questão 10 - O tipo da letra auxilia a sua leitura?”

Sim	Não	Em Parte	Não responderam
38	01	01	03

Satisfatoriamente, 38 pessoas, quase a unanimidade da amostragem geral de 43 pessoas, declararam que a fonte utilizada auxilia ao menos não comprometeu a leitura dos textos.

Descrição Analítica da Questão 11: “As palavras são de fácil entendimento?”

Tabela 28: “Questão 11 - As palavras são de fácil entendimento?”

Sim	Não	Em Parte	Não Sei Dizer
28	2	7	3

Aborda-se aqui o quanto as palavras utilizadas para tecer o texto criam nexos, propõem sentidos e expõem conceitos; podendo, não raro, apresentar-se como um fator que dificulta a compreensão e, por consequência, o acesso ao conteúdo do texto e da discussão propostos na obra ou exposição.

Orientados pela preocupação e pelo compromisso de uma acessibilidade pensada de forma lata e plural, foi questionado ao público se as palavras utilizadas no texto são de fácil entendimento.

Dentre os questionados, vinte e oito pessoas afirmaram que as palavras utilizadas são de fácil entendimento. Em contrapartida, duas pessoas declararam que “não”. ao afirmarem que algumas palavras e conceitos não se fizeram compreensíveis.

Paralelamente, sete pessoas declararam que “em parte” as palavras utilizadas foram de fácil entendimento. Contudo, desse apontamento deve-se sublinhar que o “em parte” indica que as palavras expuseram alguma dificuldade.

Por fim, outras três declararam não saber dizer, evidenciando que, no que concerne às doze pessoas que declararam não ter lido os textos da exposição, vide a questão 8, apenas três pessoas não se pronunciaram com relação às palavras utilizadas nas legendas e textos de parede serem de fácil entendimento ou não.

Descrição Analítica da Questão 12: “Você achou os textos fáceis de entender?”

Tabela 29: “Questão 12 - Você achou os textos fáceis de entender?!”

Sim	Não	Em Parte	Não Sei Dizer	Não responderam
28	3	3	06	03

Primeiramente, há que se esclarecer que facilidade é sempre algo que se define em relação a um referencial. Logo, as questões anteriores se articularam no sentido de investigar, nas várias visões e questões que perpassam a acessibilidade do texto e que antecedem o seu conteúdo, passando por itens relativos à viabilização da leitura (como fonte e tamanho da letra

utilizadas) e facilidade de compreensão das palavras adotadas, passando por questões conceituais e de vocabulário, até chegar ao investigar do texto como uma totalidade que congrega esses vários e distintos elementos, articulados com o propósito de transmitir uma mensagem compreensível a todos.

Para os que possuem algum tipo de deficiência visual, os textos vinham acompanhados de “pranchas” disponíveis em um suporte afixado às paredes com versão em braile e áudio-guias, disponíveis na recepção.

Contudo, tendo em vista que a amostragem de 43 pessoas não contou com participação de nenhuma que tivesse alguma deficiência visual, não se pode aferir a funcionalidade dos textos em braile, sendo o foco da pesquisa, portanto, os textos escritos a tinta.

Aprofundando no sentido da compreensão do texto geral pela ótica dos interlocutores videntes, constata-se que vinte e oito pessoas declararam que “sim”, consideraram o texto fácil de compreender. Em contrapartida, três pessoas afirmaram que “não”, que o texto não é de fácil compreensão.

No que concerne às três pessoas que declararam que em parte o texto é de fácil entendimento, a parcialidade de sua resposta indica haver ressalvas que as impediram de declarar “sim, o texto é de fácil entendimento”. O mesmo se potencializa na resposta de seis pessoas, que declararam “não saber”, significando não simplesmente uma ausência de opinião mas que algo, seja por um ou por vários fatores, também impediu que elas afirmassem que o texto é de fácil entendimento.

Por fim, somente três pessoas não se pronunciaram com relação aos textos de forma geral, incluindo a observação sobre as palavras utilizadas serem ou não de fácil entendimento.

Descrição Analítica da Questão 13: “Os textos te ajudaram a entender a exposição?”

Tabela 30: “Questão 13 - Os textos te ajudaram a entender a exposição?”

Sim	Não	Em Parte	Não Sei Dizer	Não responderam
26	02	06	05	04

Apresente questão pautou-se por examinar se sua efetividade e sua finalidade maior, que é comunicar, foram bem sucedidas, averiguando se o texto, como aporte e parte da construção da narrativa expografia, contribuiu para uma maior compreensão da exposição.

Dentre as declarações, vinte e seis pessoas afirmaram que “sim”, o texto ajudou a entender a exposição. Contudo, cabe atentarmos, principalmente, aos fatores que fizeram com que as demais pessoas não tivessem o texto como um instrumento que auxilia na compreensão.

Conforme já pontuado, não se trata aqui de partir do texto como apêndice ou legenda da ilustração; ao contrário, trata-se de partir dele como parte da construção da narrativa e possível aporte no que tange a elucidar questões que a plasticidade, como linguagem, em um primeiro momento, nem sempre evidencia.

Logo, a declaração de duas pessoas sobre o texto não auxiliar na compreensão, acrescenta-se a declaração de seis pessoas, que afirmaram que o texto auxilia parcialmente, somadas à declaração de outras cinco pessoas que “não souberam dizer”, totalizam treze pessoas às quais os textos não foram suficientemente elucidativos, haja vista que assinalaram diferentes alternativas que apresentavam ressalvas quanto a um caráter definitivamente elucidativo do texto. Sinalizando, por esse viés, que há questões que precisam ser averiguadas, para que possam ser sanadas. Alguns indícios podem ser mais bem observados nas respostas à questão 14.1.

Descrição Analítica da Questão 14: “Foram importantes para você? São informativos?”

Tabela 31: “Questão 14 - Foram importantes para você? São informativos?”

Sim	Não	Em Parte	Não Sei Dizer
27	9	3	1

Tencionando compreender como os textos foram aprendidos pelo público, a presente questão investiga se esse último considerou serem aqueles informativos e importantes, lembrando que ser informativo não necessariamente precede ser importante. “Importar” significa criar e fazer sentido, demanda suscitar algo, agregar, transformar, deslocar. Simplesmente por que informação e conhecimento não são correlatos ou necessariamente sinônimos. Informação se converte em conhecimento quando o informado é processado, “deglutido” e (re)significado, o que faz evidente a importância do público como sujeito desse processo informativo.

Nesse sentido, vinte e sete pessoas declararam que “sim”, os textos foram importantes/informativos. Contudo, nove pessoas declararam que o texto não foi nem

informativo nem importante, o que expressa que uma lacuna não foi suprida quando ao mesmo tempo se constata que três pessoas declaram que em parte os textos foram informativos e importantes ou que suscitaram minimamente algo.

No que se refere à pessoa que não soube responder, é evidente que algo não foi suficientemente convincente para que ela pudesse se posicionar entre o “sim” e o “não”.

Descrição Analítica da Questão 14.1: “Por quê?”

Tabela 32: “Questão 14.1: Por quê?”⁵⁷

Motivos	Nº de Declarações
a) Para saber mais sobre a obra, o artista e o contexto.	16
b) Procuraram compreender como poderiam atuar no espaço, enquanto professores do curso de Lazer e Turismo.	2
c) Não foi importante.	2 (assinalou C e D)
d) Não foram importantes, mas são informativos.	2 (assinalou C, D e E)
e) O texto não despertou nada.	1
f) Não era o foco.	1 (assinalou F e B)
g) Sem os textos a organização da exposição (leia-se curadoria) não seria suficiente para compreender as obras em minúcias.	1
h) Viu alguns conteúdos que já tinha estudado.	1
i) Não complementou, não interessou.	3
j) Tem coisas que agregam e outras que não, mas foi informativo.	1
k) Não gosta de ler.	1
l) As informações sobre os quadros eram mais técnicas e não geraram grande interesse.	1

⁵⁷ Na presente tabela foram agrupadas tanto as respostas dos que afirmaram terem sido os textos da exposição importantes e informativos quanto as declarações de que os textos não eram interessantes. A não separação das respostas positivas e negativas deu-se em vista da possibilidade de contrastar opiniões, refletindo a diversidade de visões do presente público. Acrescentamos que a mesma pessoa pode ter declarado mais de um motivo, o que aparecerá indicado nas declarações. Cada motivação é identificada com uma letra e aparece quando a pessoa assinalou mais de uma alternativa.

m) Porque tudo pode acrescentar algo e ser importante.	2
n) Não tinham o mapa em mãos.	1
o) Ajuda a esclarecer que a obra não necessariamente é um duplo do real, mas enquanto representação é uma visão sobre algo.	1
p) Por ser interativo.	1
q) Porque nem todo conteúdo se apreende apenas olhando para a obra.	1
r) Para conhecer mais a história.	1
s) Porque gera conhecimento.	1
t) Indiferente.	1
u) O que o texto fala não é o que gostaria de saber.	1

Principia-se a presente análise entre os que declararam “sim” à Questão 14, referente à importância e ao caráter informativo do texto. Dezesseis pessoas atribuíram a importância do texto ao fato de ele possibilitar saber mais sobre a obra, sobre o artista e sobre o contexto de produção de ambos. Aprofundando-nos nas presentes afirmações, uma pessoa dentre essas dezesseis afirmou que possibilitam adensar as discussões.

Ainda no que tange a essas dezesseis pessoas, uma dentre elas julgou essencial compreender o olhar do artista para compreender a obra.

Ainda no que tange à importância dos textos, conforme a fala de uma pessoa, essa importância justifica-se pois, segundo ela, sem os textos a organização da exposição não seria suficiente para poder compreender as obras em minúcias. Retomando, assim, o quanto a linguagem plástica, dada a diferença de contextos e repertórios, nem sempre subsidia informações, que se diluem na especificidade da forma ou da matéria adotada, haja vista que, na perspectiva plástica, forma é conteúdo. Corroborando com essa perspectiva, uma pessoa declarou que a importância do texto reside no fato de que nem todo conteúdo se apreende apenas olhando para a obra.

De todo modo, retomando a afirmação de que o texto possibilita obter informações apresenta-se a sua dimensão de ferramenta pedagógica, vindo ao encontro da afirmação de uma pessoa, que declarou que o viés interessante e informativo do texto manifestou-se por apresentar conteúdos que já havia estudado.

Nessa mesma direção, duas pessoas afirmaram que “qualquer coisa pode vir a acrescentar em algo e ser importante”. Em contraponto, uma pessoa afirmou que “há coisas que agregam e outras que não”, evidenciando que, a depender do interesse, da motivação, dos valores e das visões de mundo, o que é ou não importante acaba variando. Mas, de todo modo, essa pessoa atestou o caráter informativo desses textos, e a fala de uma outra pessoa, o caráter interativo dos mesmos.

A reunião desses fatores exprime-se na fala de duas pessoas como razão de ter ajudado a entender melhor as obras e a exposição de forma geral. Emerge, da afirmação destas duas pessoas, a dimensão da exposição como um conjunto, como uma narrativa.

Contudo, pensando a obra como parte e índice da sintaxe que compõe a narrativa, uma pessoa declarou, consonante a essa dimensão da exposição como construção de discurso, que os textos “ajudam a esclarecer que a obra não necessariamente é um duplo do real, mas enquanto representação é uma visão sobre algo”.

Essa asserção retoma a dimensão do texto como expressão de conhecimento (vide a fala de mais uma pessoa), e que, por isso mesmo, também possibilita conhecer a história, vide a afirmação de 1 outra pessoa. Contudo, ainda nessa dimensão de discursos e de narrativa, não se pode perder de vista o quanto a história é também um substrato da construção de narrativas, de discursos, de visões expressas como a totalidade, com caráter oficial, onde apenas o contato com as diferentes historiografias ou com a gestão idônea dos discursos pode fazer com que a história seja entendida como uma seleção guiada por um olhar.

De outra parte, em relação aos que declararam não serem os textos informativos ou interessantes, duas pessoas acrescentaram que, embora não tenham sido importantes, não significa que não tenham sido informativos. Nessa mesma direção, uma pessoa afirmou, com relação aos textos e à forma como eles foram construídos, que “não despertaram nada”, O que se ratifica na fala de uma pessoa ao declarar que a leitura do texto foi “algo indiferente”.

Paralelamente, sobre os textos não terem sido alvo de interesse, duas pessoas declararam que eles não foram o foco da visita, haja vista que essas mesmas duas pessoas procuraram compreender como poderiam atuar no espaço enquanto professores do curso de Lazer e Turismo, debruçando-se sobre a dimensão pedagógica, de planejamento em ações e espaços culturais/de lazer, e a relação com o turismo.

Contudo, chama a atenção que os textos, como parte da exposição, são também suporte da mentalidade, dos valores e dos conceitos que permeiam a formação da instituição, principalmente em uma exposição de longa duração não tenham sido alvo no interesse dos

mesmos nesse planejamento.

De todo modo, as distintas percepções sobre o texto e o seu caráter informativo e importante trazem percepções não apenas quanto a eles como meio de comunicação, mas apontam nexos sobre a forma como a instituição tem atuado, sido vista, e seus desdobramentos.

Análise da Questão 15: “Você visitou a exposição por um caminho espontâneo ou procurou um mapa?”

Tabela 33: “Questão 15 - Você visitou a exposição por um caminho espontâneo ou procurou um mapa?”

Espontâneo	Mapa	Mais ou Menos
32	3	8

Empreendeu-se a presente interrogação principalmente para averiguar como a forma pela qual o público opta por deslocar-se no espaço revela muito de si e da forma como dialoga e apreende esse espaço.

Estabelecendo como possibilidades de deslocamento o espontaneísmo, o uso de um mapa e o conciliar dessas duas possibilidades, auferiu-se, por meio das afirmações, que 32 pessoas optaram por um caminho espontâneo, três pelo uso do mapa e oito pessoas optaram por conciliar as duas possibilidades, e uma alternativa que exprimiu-se como “mais ou menos”, vide o questionário.

Objetivava-se compreender a forma como o público se organiza no espaço para ver a exposição a partir do modo pelo qual optaram deslocar-se por ela: se visa ele vê-la como um todo, se a compreende como construção de narrativa, se foca nas obras como algo individual e não como parte da narrativa, se a apreende submetida a uma temática ou se isso passa despercebido. E, principalmente, se o fato de utilizarem um mapa, ou o caminhar espontâneo e/ou o mesclar das duas opções na forma como transitam pelo espaço influencia sua forma de ver e apropriar-se desse espaço.

Descrição Analítica da Questão 15.1: “Por quê?”

Tabela 34: “Questão 15.1 - Por quê?”

Espontâneo	
Nº de Declarações	Motivo
4 (assinalou A e B)	a) Não tinha planejado.
2 (dos quais 1 assinalou B e D)	b) Para ver um pouquinho de tudo aleatoriamente.
2	c) Para observar o que chamou mais a atenção.
3	d) Intuitivo, guiado pelas obras que despertaram o olhar e conduziram o caminho.
1	e) Priorizou ver a Pinacoteca toda em 30 minutos.
3 (assinalou F e Q)	f) Para descobrir e explorar sem cronograma.
2	g) Pela companhia do amigo, optou por visitar espontaneamente.
1	h) Tentou seguir a ordem numérica, mas não conseguiu.
1	i) Não sabia como era, não se preocuparam em seguir uma ordem.
1	j) Não foi preferência, foi falta de opção pela confusão no espaço.
1	k) A sinalização confusa e a organização labiríntica geraram a opção pela autonomia.
4	m) Prefere caminhar autonomamente.
1	n) Não tinham o mapa em mãos.
2	o) Não reparou no mapa.
1	p) Seguiu a cronologia proposta.
5	q) Não encontrou o mapa disponível.
2	r) Ninguém deu nenhuma orientação.
2	s) Não teve informação. Não soube como se orientar no espaço.

Mapa	
Nº de Declarações	Motivos
2 (1 assinalou A e B)	a) Queria ver tudo.
2	b) Para seguir o itinerário proposto pelo mapa/numeração.

Mais ou Menos	
Nº de Declarações	Motivos
1	a) Usou o mapa para decidir em que ordem visitaria as salas.
1	b) Seguir a cronologia ajudou a compreender o processo.
4	c) Parcialmente acompanhado com educadores e parte espontâneo.
2	d) Usou o mapa para saber como o espaço estava organizado e depois seguiu autonomamente.

Tencionamos compreender os desdobramentos da opção pela construção de um percurso espontâneo, a partir do uso do mapa ou pela mescla das duas opções, frente às expectativas e apontamentos do público. Nesse sentido, o presente desvendar principia pela análise das motivações das 32 pessoas que declararam ter optado pelo caminho espontâneo. Admite-se nessa escolha o tracejar de uma narrativa que se esboça pelo percurso transcorrido. Sublinha-se, no entanto, que a indicação de uma forma de caminhar no espaço, através das indicações da curadoria, sugere uma forma de construir uma narrativa e orientar o olhar do público.

Todas essas inquietações e o aproximar de suas compreensões e possibilidades demanda, inegavelmente, que nos atenhamos aos olhares do público, cerne da presente discussão.

Logo, retomando a fala das 32 pessoas que declararam ter optado por um caminho espontâneo pontua-se que quatro pessoas declararam que não tinham planejado seguir um caminho específico. Entre essas quatro pessoas, uma sublinhou que o museu deveria ter uma sinalização no chão, indicando o caminho, o que significa, na perspectiva dessa pessoa, que deveria haver indicações de um percurso a ser seguido, fato sugerido pela numeração em cada sala da exposição, que a essa pessoa passou despercebida.

Ainda no que tange aos que declararam optar por um caminho espontâneo de visitação, duas pessoas declararam que a opção se deu pelo desejo de “ver um pouquinho de tudo, aleatoriamente”. O que se complementa na fala de duas pessoas, que acrescentam o desejo de observar o que lhes chamou mais a atenção, posição reforçada pela declaração de outras três pessoas, que sublinharam que o caminhar intuitivo, guiado pelas obras que despertaram o olhar, propiciou outra forma de construir e conduzir o caminho.

Ainda nessa direção, três pessoas declararam optar pelo caminho espontâneo para descobrir, explorar o espaço sem um cronograma de visitação previamente estabelecido por elas. O que se complementa pela fala de uma pessoa, que afirmou “não saber como era” e, por isso, optou pelo trânsito livre, no espaço, não se preocupando em seguir uma ordem.

Em todas essas afirmações, emergem um sentimento e um desejo, sintetizados na fala de quatro pessoas que pontuaram que preferem caminhar autonomamente, evidenciando que o público, enquanto sujeito de sua construção narrativa e semântica, opta por escolher seu itinerário e por atribuir contornos subjetivos a esta narrativa que se faz de obra em obra apreciada.

Ainda no que tange à tomada de decisão por um caminho espontâneo, uma pessoa declarou que, por estar em companhia do amigo e como fruto de uma decisão negociada, optaram por caminhar espontaneamente, trazendo à tona a dimensão de como pessoas que visitam museus juntas negociam não só itinerário mas as obras, o tempo de apreciação e outras questões que perpassam o ato de visitar uma exposição em grupo.

No que concerne ao tempo empregado para visitar esse espaço, uma pessoa declarou que optar pelo caminho espontâneo se fez pelo estabelecimento de uma prioridade declarada, que foi visitar toda a Pinacoteca em 30 minutos. O teor dessa afirmação evidencia que apreciar a exposição ganha um novo contorno. De outra parte, ainda no que tange às motivações de seguir um caminho espontâneo, pontua-se que nem sempre a autonomia emergiu como motivação central. Pelo contrário, a declaração de uma pessoa expõe que tentou seguir a ordem numérica mas não conseguiu, pois algumas salas estavam fechadas e é difícil entender como essa numeração das salas está organizada no espaço e segui-las.

Nessa afirmação observam-se duas questões. A primeira consiste na identificação de uma forma de organização cronológica da curadoria, e, a segunda, o desejo de segui-la e a impossibilidade de fazê-lo, devido a restrições referentes à manutenção ocorrida no espaço expositivo. Optou-se, assim, pelo itinerário espontâneo, dentre as possibilidades que a impossibilidade ofertou.

Tal perspectiva se potencializa pela fala de uma pessoa, ao declarar que o caminho espontâneo não foi sua preferência, mas que o seguiu por falta de opção, pela confusão no espaço.

Tal “confusão” mencionada por uma das interlocutoras, refere-se à ocorrência de algumas salas fechadas para manutenção e a falta que essa informação fez ao não estar mais visível no espaço para o público, principalmente o prazo para reabertura das salas.

A outra questão refere-se à forma como a cronologia foi distribuída nas salas e a forma como essas salas foram organizadas no espaço arquitetônico. Realmente, geraram confusão sobre como proceder nesse espaço, uma vez que, para se chegar a uma sala, muitas vezes era preciso passar por dentro da outra para seguir a sequência. Essa compreensão não se fazia evidente já em um primeiro momento para muitas pessoas.

Fato que se comprova pela fala de uma pessoa, ao declarar que a opção pelo caminho espontâneo deu-se pelo fato de a “sinalização ser confusa” e pelo fato da “organização labiríntica” das salas dificultar seguir o percurso sugerido pela numeração cronológica das salas, gerando a opção pela autonomia.

No que tange à dificuldade de se localizar no espaço, duas pessoas afirmaram que ninguém lhes deu nenhuma orientação. Conforme a presente declaração revela, talvez ela tenha necessitado de algumas informações e esperava encontrar alguém que as ofertasse.

A necessidade de auxílio é algo legítimo, porém o seu usufruto, da forma como a instituição está organizada, se faz pela solicitação, seja da presença de um(a) educador(a) ou de informação aos orientadores de público e seguranças no espaço, os quais, vide o Programa de Consciência Funcional, estão orientados para isso. Mas o desconhecimento dessas possibilidades e dinâmica por parte do público pode nele potencializar o sentimento de estar, literalmente, “perdido no espaço”.

Tal perspectiva se reafirma na fala de duas pessoas, que declararam que não tiveram informação e que não souberam como se orientar no espaço, não só expositivo mas do próprio prédio da Pinacoteca, em seus andares e respectivas salas, exposições, loja etc.

Não deve ser descartada a pró-atividade que deve revestir todo sujeito, seja para construir seu caminho ou buscar informações, por outro lado, também não se pode ignorar a responsabilidade institucional em lidar com tais questões tratadas acima. Nesse sentido, disponibilizar ferramentas para facilitar a localização no espaço sem comprometer a autonomia do público como sujeito de suas escolhas é imprescindível. A busca pelo meio-termo nessa relação se deu de forma insuficiente na Pinacoteca (conforme as declarações do

público), também pelo fato de que o mapa impresso e disponibilizado gratuitamente ao público muitas vezes não se fez notar, ou mesmo não estava disponível quando solicitado. Contudo, cabe pontuar que o período que compreendeu este estudo de recepção foi a Copa do Mundo e, talvez por esse motivo, a tiragem possa ter ficado aquém da demanda do público de forma geral, incluídos aí os estrangeiros.

De todo modo, tal insuficiência resultou um dos motivos que geraram o espontaneísmo como opção de itinerário, vide a declaração de cinco pessoas que afirmaram não ter encontrado o mapa disponível e nem terem sido informados da sua existência. Vindo ao encontro da declaração de outras duas pessoas, que afirmaram não ter reparado no mapa, e dentre essas, uma pessoa que declarou que geralmente realiza a leitura do mapa depois que já visitou o espaço.

Essa afirmação, evidencia, primeiramente, que essa pessoa já tinha conhecimento da existência do mapa como uma ferramenta e, por conseguinte, que não lança mão dele no momento da visita, para não ter, talvez, suas percepção e escolha influenciadas por ele.

Por fim, nessa mesma direção, uma pessoa declarou que não tinha o mapa em mãos e, caso tivesse, talvez optasse por ser guiada por ele.

Em contrapartida, uma pessoa afirmou que identificou e seguiu a cronologia proposta com o fito de não deixar de visitar nenhum ambiente/sala. Nesse sentido, consta-se que seguir a ordem é uma forma de se certificar que viu tudo. Logo, ver tudo se expressa como uma preocupação dessa pessoa.

No que concerne aos que optaram por lançar mão do mapa como ferramenta que auxiliasse na construção do caminho orientada pelas diretrizes nas quais a curadoria se concebeu, observa-se que tal opção, declarada por três pessoas, manifestou-se na fala de duas como o “desejo de ver tudo”, e a orientação pelo mapa possibilitaria, através de um inventário das obras divididas entre as salas, segui-las sem correr o risco de “não ter visto tudo”. Diante de tais afirmações, observa-se que “tempo” talvez não seja uma questão, assim como a possibilidade de retorno.

Uma dessas mesmas duas pessoas que declararam seguir o mapa para ver tudo fez coro à declaração de outras duas pessoas sobre utilizar o mapa para seguir o itinerário proposto por ele. Evidenciando, assim, que relacionam “organização” a seguir um percurso cronológico, e que desconsideram que um caminho autônomo ou não linear também possa ser uma forma de organização. Por fim, entre as oito pessoas que declararam optar por um caminho que mescle as duas possibilidades, uma pessoa declarou usar o mapa para decidir em

que ordem visitaria as salas, vindo ao encontro da afirmação de mais uma pessoa que declarou utilizar o mapa pois seguir a cronologia ajudou a compreender o processo. O que também se reafirma na fala de mais duas pessoas, ao admitirem que usaram o mapa para saber como o espaço estava organizado e que, depois, seguiram autonomamente.

De outra parte, no que tange à mescla de duas possibilidades de transitar no espaço, para além do usufruto do mapa emerge na fala de quatro pessoas de que seu itinerário pela exposição se fez, em parte, acompanhado por educadores e, em parte, espontaneamente, ao término do tempo determinado para a visita acompanhada.

Primeiramente, tais questões refletem a presença de uma ação educativa no espaço, o que não é um dado a ser negligenciado, uma vez que o trabalho da ação educativa é de fundamental relevância, principalmente quando as premissas que o antecedem, como localização do equipamento, gratuidade ou não no acesso, arquitetura ostensiva, plano de gestão, entendimento sobre o que é (são) o(s) público(s) e qual o trato que se deve ter com ele(s), qual a postura dos seguranças e quais concepções permeiam a exposição, quando estão todas (ou algumas) (d)essas premissas articuladas em uma perspectiva limitada de público, podendo deflagrar um quadro que emerge como um processo que parece hostilizar determinadas demandas de público. Frente a esse quadro, atuando o educativo como linha de frente de muitas instituições, muitas vezes é o último seguimento (dependendo da instituição) a ser chamada para discutir essas premissas, mas o primeiro a ter que arcar com as consequências delas e com o sanar das mazelas na relação com o público.

Todos esses elementos são reveladores da forma como a instituição se pensa, age e é gerida, bem como da forma como concebe o público e o conceito de acessibilidade.

Bloco E: O público como sujeito das suas escolhas

Compreender o público como sujeito de suas próprias construções semânticas significa admiti-lo como sujeito dos seus próprios processos.

O museu, conforme já foi largamente debatido aqui, é um espaço de construção de narrativas e discursos (Chagas (2002); Santos (2002)), espaço de memória (Le Goff (1994); Nora (1993)) e *locus* de representação (Chartier (2002)). O presente bloco, em conexão com as demais questões e problemáticas que o antecedem, foca a análise nas percepções sobre o público e no entendimento de como ele, à revelia de como o espaço se organiza e das premissas que o alicerçam, compreende o museu, suas obras e seus conceitos, em contraponto ao seu próprio repertório, referências e princípios de identificação.

Descrição Analítica da Questão 16: “O que você gostou na exposição?”

Tabela 35: “Questão 16 - O que você gostou na exposição?”

Motivos	Declarações
a) Da desorganização, pois ajudou a ver os diferentes estilos.	1
b) Obra.	23 (1 assinalou B e C)
c) Beleza da arte sacra.	1
d) Do texto e sala.	11
e) Gosta da calma/paz do espaço.	3
f) Da sala de leitura e do café.	1
g) Do logo da exposição.	1 (assinalou B e G)
h) Gostou de tudo que viu.	2 (1 assinalou B e H)
i) Da ênfase nos artistas brasileiros.	1
j) Da disposição das obras e de ir descobrindo-as ao caminhar.	1 (assinalou E e J)
k) Da ênfase nos artistas brasileiros.	1
l) Da galeria tátil e do acessibilizar das obras aos deficientes visuais.	1
m) Da possibilidade de reflexão.	2
n) Da abordagem histórica da arte brasileira.	1
o) Do aspecto histórico das obras.	1
p) Da preocupação em dialogar com o público.	1
q) Do ambiente e da iluminação.	1 (assinalou B e N)
r) Da segurança.	1
s) De ser revestido de arte.	1 (Assinalou E, O e P)
t) Do tamanho das telas e das molduras.	2 (1 assinalou B, H e Q)

u) Da temática sobre a história do Brasil.	1
--	---

A presente questão centrou-se em como compreender, em termos gerais, o que, entre os vários elementos que constituem a exposição, gerou no público apreço e despertou maior interesse.

O carácter aberto desta questão oferece a possibilidade de dar vazão para que o público expusesse seu olhar e compartilhasse o que mais lhe houvesse gerado interesse.

Nessa direção, excetuando o fato de que apenas duas pessoas não se posicionaram a respeito, 41 pessoas declararam que uma ou mais questões se destacaram e justificaram o seu interesse e apreço.

Dentre as 41 manifestações, vinte e três pessoas afirmaram serem as obras o que mais gostaram na exposição, destacando obras de distintas linguagens e temáticas.

A beleza da arte sacra também foi destacada, por uma pessoa, como algo de que “gostou imensamente”. Conforme a declaração de outra pessoa, o texto e a Sala 11, intitulada “O Nacional na Arte”, foram elementos que se destacaram em seu apreço em comparação aos demais elementos da exposição. Nessa direção, uma pessoa declarou que o que mais gostou foi da abordagem histórica da arte brasileira. Do mesmo modo, uma pessoa também afirmou que o que mais gostou foi da “temática histórica do Brasil”. Ainda com relação ao viés histórico, uma pessoa pontuou que o que mais gostou foi do aspecto histórico das obras de arte. E ainda no que concerne ao “nacional”, uma pessoa declarou que o que mais gostou foi da ênfase nos artistas brasileiros, reconhecendo a importância de valorizar os artistas nacionais. Todavia, aqui também caberia uma ressalva: quais artistas encontram espaço para expor sua arte; quais têm aquilo que produzem intitulado de “arte” e quais têm sua produção intitulada de “artesanato” e, anterior a isso, quais artistas dispõem das condições pra fazer da arte, nesse país, um meio de subsistência?

Inquietações à parte, uma pessoa pontuou que o que mais gostou foi dos detalhes da produção artística.

No que tange às temáticas abordadas, “a paisagem e a representação de cidades contemporâneas retratadas nos tempos pretéritos” constituiu, na fala de uma pessoa, o que mais gostou na exposição. Para além do paisagismo, nota-se que, conforme a fala do interlocutor, mais do que um saudosismo absolutamente legítimo, expressa-se um interesse pela mudança do cenário e pelo processo de urbanização, vivenciados pelas cidades e retratados pelos artistas, e pelo quanto a paisagem retratada apresenta-se como um documento

dessas transformações que incidiram sobre as formas de viver e se relacionar.

Dentre as demais declarações, uma pessoa afirmou que o fato de a Pinacoteca ser “revestida de arte” foi o que mais gostou. Tal declaração põe em relevo o quanto a abundância do acervo despertou o olhar.

Centrando, ainda, o olhar nas obras, duas pessoas sublinharam que o tamanho das telas e das molduras foi o que mais gostaram. Cabe pontuar aqui o quanto o tamanho, na perspectiva das pinturas intituladas “históricas”, constitui um elemento da construção do discurso da grandiosidade, que também perpassa o tamanho da tela e a ornamentação da moldura.

Deslocando o centro da abordagem das obras para sua organização no espaço, uma pessoa sublinhou que o “contraste” em algumas salas foi o que mais gostou, denotando que a diversidade de subtemas, submetidos a um tema geral na exposição, se fez notar, na perspectiva dessa afirmação.

Quanto à mediação entre obra e exposição, surge dentre as declarações uma pessoa que afirmou que o logotipo da exposição foi o que mais gostou nela.

No que concerne ao ambiente, três pessoas declararam que a calma e a paz do lugar foram os elementos que mais gostaram na exposição.

Ainda no que se refere à estrutura do museu, uma pessoa afirmou ter gostado da sala de leitura e do café do museu, revelando que as suas dependências também foram fator de atração e que, para além da preponderância das obras como fator de atração, a estrutura e a concepção do museu, incluindo suas dependências, são alvo de análise.

O ambiente em si e sua iluminação também foram destacados como elementos que geraram apreço, na fala de uma pessoa. Em complemento, no que tange à estrutura, a galeria tátil e a acessibilização das obras a deficientes visuais despontaram como elementos de que uma das pessoas mais gostou.

De outra parte, ainda em menção ao espaço e sua estrutura, a segurança, na fala de uma pessoa, foi o que ela mais gostou. Isso à parte, trazemos a afirmação de uma pessoa sobre o que mais gostou ter sido a disposição das obras e de ir descobrindo-as ao caminhar, o que retoma a ideia da autonomia ao se deslocar no espaço e o quanto a disposição das obras gera o prazer de, ao caminhar, deparar-se com elas e com tudo que cada uma delas pode oferecer e suscitar.

Coadunando com essa perspectiva das obras e sua disposição curatorial poder suscitar questões, duas pessoas destacaram a “possibilidade de reflexão” como o elemento que

mais gostaram na exposição. Essa possibilidade de reflexão pode tanto aludir à intervenção do Núcleo de Ação Educativa na curadoria como à possibilidade de refletir sobre outras questões, mediante a forma como essa narrativa se compôs por intermédio das obras.

Em todo caso, sublinhar essa possibilidade de reflexão como elemento que mais se gostou traz à tona uma dimensão imprescindível, que é o papel que o público ocupa no espaço do museu e a forma como a instituição e tudo que a permeia os focalizam e travam relações com eles. Nesse sentido, pontua-se a afirmação de uma pessoa de que o que mais gostou foi da preocupação da Pinacoteca em dialogar com o público. O que faz emergir as estratégias curatoriais e, fundamentalmente, o papel desempenhado pelo Núcleo de Ação Educativa educativo, no que tange à criação de mecanismos para favorecer e potencializar a apropriação do espaço pelos distintos públicos.

Por fim, na fala de duas pessoas destaca-se o gosto por tudo que viram, lamentando somente a falta de tempo que tiveram para ver tudo e indicando que, caso tivessem disponibilidade, ficariam o dia todo.

Descrição Analítica da Questão 17: “O que você mudaria na exposição?”

Tabela 36: “Questão 17 - O que você mudaria na exposição?”

Sugestões de Mudança	Nº de Declarações
a) Organização (desde infraestrutura à curadoria).	9
b) Aumentar o tamanho da letra do texto.	7
c) Ter um funcionário, próximo à entrada e aos mapas e <i>folders</i> , disponível para orientar o público no espaço.	4
d) Melhorar a sinalização do espaço, para facilitar a localização.	1
e) A música de fundo da instalação.	1
f) Tiraria o quadro de adesivo.	1
g) Mudaria a galeria tátil para o para o 1º andar para os deficientes visuais não terem que subir escada.	2
h) Trazer mais representações de pessoas negras, de preferências em outras situações que não apenas na condição de escravizado.	1
i) Mais instrução sobre a possibilidade de toque e manuseio das obras.	2

j) Presença de um funcionário para explicar as obras.	7
k) Estender a gratuidade da 5ª feira de meio período para período integral. Ou integrá-la com o dia de gratuidade do museu da Língua Portuguesa.	1
l) Colocar a descrição de algumas obras.	1
m) Mais explicação sobre as obras.	1
n) Melhorar a localização da legenda da obras.	3 (assinalou B e N)
o) Ter um funcionário disponível na galeria tátil.	1
p) Aumentar a divulgação do espaço e da gratuidade na 5ª feira e sábados.	1
q) Ter um totem identificando a Pinacoteca.	1 (assinalou Q, R e S)
r) Baixar o valor do café da Pinacoteca.	1
s) Criar QR Code das legendas com informações detalhadas.	1
t) Ampliar a discussão incluindo a temática indígena.	2 (2 assinalou T e U)
u) Promover a reflexão e questionamento sobre o tipo de arte exposta e a influência europeia.	2
v) O nome da exposição não é autoexplicativo, mas gera curiosidade.	1 (assinalou T e U)
w) Sentiu falta de um mapa.	1
z) Exposições ao ar livre.	1 (assinalou W e Y)
z') Não mudaria nada	7

Compreender a forma como o público se posiciona em relação à forma como o museu se constitui e se organiza significa viabilizar que tais interlocutores se apodemem de seu espaço, se posicionem e percebam que podem e devem opinar em relação à forma como ele se

estrutura.

Nessa direção, inventariou-se o que, na perspectiva do público, necessita ser mudado, vide declarações afirmativas de trinta e seis pessoas. Dentre essas, na perspectiva de nove pessoas, o fator da organização emerge como questão a ser mudada. Por “organização” pode-se compreender, na perspectiva pontuada por essas pessoas, uma série de fatores, sumariamente compreendidos como organização geral do espaço expositivo e da Pinacoteca, organização por sala e distribuição das obras, melhoria da conexão entre os módulos, o acervo e a temática das salas, e uma melhor explicação da exposição. No que se refere à curadoria, de forma geral, sublinham os mesmos a importância de uma distância entre os quadros pequenos, uma vez que a proximidade entre eles faz parecer que são uma obra coletiva ou em série. Pontua-se, por conseguinte, o quão interessante seria ampliar o destaque de algumas obras. Paralelamente, uma pessoa também colocou como sugestão colocar as obras de um mesmo autor na mesma sala, para se ter ideia do processo do artista.

Ainda no que tange à organização, dentre as declarações dos interlocutores sugeriu-se colocar mais obras em algumas salas, assim como também dispor mais obras interativas pelo espaço. E também evidenciar com mais clareza a relação das obras mais modernas com o espaço. Paralelamente, sugeriu-se mesclar diferentes linguagens na mesma sala, uma curadoria menos “quadrada”, antiquada, mas, ainda assim, manter o clima de “antigo”.

Uma pessoa sugeriu melhorar a sinalização desse espaço, para facilitar a localização. O que, se potencializou com as declarações onde o público afirmou ter encontrado muita dificuldade para se localizar no espaço.

Complementando essa percepção sobre dificuldade de localização no espaço, uma pessoa pontuou ter sentido falta de um mapa que auxiliasse a identificar os espaços e decidir como transitar por eles, evidenciando, novamente, que as informações dispostas no espaço não bastaram para facilitar ao público seu deslocamento. Paralelamente, quatro pessoas destacaram como importante que a Pinacoteca passe a ter um funcionário próximo à entrada e aos mapas e *folders*, disponível para orientar o público no espaço.

Com relação aos espaços da exposição, destacam-se as observações de duas pessoas sobre um espaço específico, a Galeria Tátil, e a sugestão em mudá-la para o 1º andar para que os deficientes visuais não tenham que subir escada. Acrescentou-se ainda a sugestão de que ela ocupe um lugar menos escondido.

Ainda no que tange à questão da interatividade como medida de potencializar a acessibilidade aos distintos e específicos públicos, duas pessoas pontuaram como uma

necessidade haver mais instrução sobre a possibilidade de toque e manuseio das obras, haja vista que não ficou claro que as obras táteis são para manuseio apenas das pessoas com deficiência visual, por uma questão de acessibilizar a obra a elas e pela manutenção da mesma, embora haja placas no espaço sublinhando tal questão.

Nessa mesma direção, uma pessoa pontuou a pertinência de ter um funcionário disponível na Galeria Tátil, tanto para receber os deficientes quanto para dar informações. Todavia, a Galeria Tátil, como mais um dos espaços da exposição, segue os princípios da exposição como um todo: legendas identificando as obras, nesse caso específico em tinta e braile. Pode-se compreender que a ausência de funcionários dedicados, especificamente, a receber o público nessa parte da exposição, deva-se, talvez, à intenção de conservar a mesma autonomia destinada aos demais públicos.

Como questões paralelas, relativas ao espaço e à curadoria, de modo geral, uma pessoa pontuou mudar a música de fundo da instalação, declarando que ela perturba a tranquilidade do espaço. Porém, essa solicitação talvez não leve em conta que a música em questão constitua parte da obra.

Paralelamente, uma pessoa declarou como sugestão a remoção de um quadro da exposição. Por sua vez, uma pessoa sugeriu a realização de exposições ao ar livre como uma possível estratégia de atração do público. Apesar do caráter interessante dessa sugestão, pontua-se que essa já é uma iniciativa, que em certa medida já é implementada, vide as esculturas expostas no jardim do Parque da Luz.

Retomando a questão dos textos, da linguagem plástica e de sua especificidade e o aporte de textos para trazer dimensões contextuais da obra e do autor, uma pessoa sugeriu que se colocasse descrição em algumas obras. O que já acontece; contudo, talvez não nas que tenha tido maior interesse, demandando uma reflexão por parte da curadoria quanto à necessidade de estender esse recurso a todas as obras ou de lançar mão de outra estratégia comunicacional para acessibilizar os conteúdos e discussões presentes nas obras – conclusão que se complementa com a solicitação de mais uma pessoa de que haja mais explicações sobre as obras.

No que tange aos recursos comunicacionais, três pessoas sublinharam a necessidade de melhorar as legendas das obras, uma vez que tiveram dificuldade de lê-las, devido à altura da sua localização. Paralelamente, sete pessoas acrescentaram a necessidade de aumentar o tamanho da letra. Denotam o quanto, para elas, o tamanho da fonte, somado a outros fatores, como posicionamento da legenda, tipo da fonte, contraste e vocabulário utilizado constituem

elementos que devem integrar as preocupações institucionais.

A correção ortográfica constituiu também uma sugestão referente aos textos.

Por fim, ainda no que concerne às legendas e à questão da acessibilidade, uma pessoa sugeriu a criação de QR Codes⁵⁸ nas legendas, com informações mais detalhadas.

Nota-se, em muitas das declarações anteriores e em algumas das que se sucedem, o quanto a questão da compreensão da obra surge como uma preocupação, que também reflete uma das demandas da acessibilidade em museus. Superada a dimensão conteudista enquanto única possibilidade de olhar, a questão que resta é como empreender diálogos e lançar mão de ferramentas e instrumentos que auxiliem, possibilitem e potencializem o diálogo. É no interstício dessa interrogação que emergem as solicitações de sete pessoas, referentes à disponibilidade de um funcionário para explicar as obras. Nessa mesma direção, mas ciente do trabalho desenvolvido pelo Núcleo de Ação Educativa, uma pessoa sublinhou que a presença de um educador enriquece a visita.

As solicitações acima, expressas tanto pelo reconhecimento da importância do trabalho desenvolvido pelo Núcleo de Ação Educativa nos museus, de forma geral, e na Pinacoteca, em específico, revelam, primeiramente, o quão fundamental é o trabalho desenvolvido por esse setor na mediação da relação entre a obra/instituição e os diferentes públicos. Não se exclui que a curadoria, como instrumento de comunicação, mas, entendendo que por vezes outras mediações se fazem necessárias ou desejadas, o papel desempenhado pelos(as) educadores(as), a depender dos princípios pedagógicos adotados e da relação estabelecida com o público, potencializa os significados que a palavra “acessibilidade” possui.

Uma pessoa pontuou a necessidade de aumentar a divulgação do espaço, dos serviços e programação oferecida, bem como as informações sobre a gratuidade às quintas-feiras após as 17h e aos sábados. Ainda sobre a localização, uma pessoa sugeriu que haja um totem identificando a Pinacoteca.

Atendo-nos novamente à questão da comunicação, da mediação pela palavra e da produção de sentido, o próprio ato de nomear emerge como uma questão de debate. É nessa perspectiva que uma pessoa trouxe como pauta o nome “Pinacoteca”, não comunica que é um museu, pontuando, por conseguinte, que chamar de “museu” também não é uma boa opção,

⁵⁸ “Código QR” - Código de Resposta Rápida (Quick Response Code) é a marca registrada de um tipo de código de barras matriz ou código de barras bidimensional. Inicialmente, projetado para a indústria automotiva no Japão. Constitui-se como um código de barras dotado de um rótulo óptico decodificado por leitura óptica, e contém informações sobre o item ao qual ele está ligado. Logo, a sua implementação transcendeu o mercado automotivo e constituiu-se como uma tecnologia da qual muitas instituições culturais, dentre elas os museus, também tem usufruído.

pois não basta colocar uma placa em que esteja “escrito” museu para atrair as pessoas.

Ainda no que tange aos nomes e seus sentidos possíveis e apreensíveis, uma pessoa também pontuou que o nome da exposição não é autoexplicativo, embora gere curiosidade. No que tange à questão do acesso permeado enquanto questões financeiras e solicitação de mudanças, destacou-se, na fala de uma pessoa, a reivindicação de que se baixassem os preços do Café da Pinacoteca. Tal declaração, confrontada com a questão do acesso, evidencia o quanto as tarifas e valores dos distintos serviços também constituem um filtro de público. Tornar acessível, efetivamente, um *locus*, passa por mudanças em sua totalidade, e não medidas circunscritas a determinados espaços, setores ou atividades.

No âmbito dos questionamentos e temáticas discutidas, ponderando ainda sobre possibilidades de mudança elencadas e sugeridas pelo público, uma pessoa sublinhou a importância de haver na exposição mais representações de pessoas negras, de preferência em outras situações que não apenas na condição de escravizado. Tal reflexão justifica-se na medida em que se constitui como uma exposição brasileira, ou que versa sobre temas da brasilidade, e que quase não tem negros. Na mesma direção da urgência em refletir sobre a nação como conformação de distintos atores sociais é que se reivindica, na fala de duas pessoas, a ampliação da temática indígena.

Enveredar por tais questões passa, inequivocamente, por promover a reflexão e o questionamento sobre o tipo de arte exposta no museu e a influência europeia nela, o que também foi colocado em relevo por duas pessoas.

No entrecruzar das questões do acesso reside ainda a questão da tarifa como fator limitador da presença em suas várias formas. É no interseccionar dessas variáveis que emerge a declaração de uma pessoa sobre a possibilidade de estender a gratuidade da quinta-feira de meio período para período integral, e/ou integrá-la ao dia de gratuidade do museu da Língua Portuguesa, ampliando as possibilidades de acesso e constituindo uma ação casada de divulgação de duas instituições, de dois acervos e de dois universos que podem constituir-se não apenas como possibilidades de informação, de formação e de reconhecimento.

Por sua vez, os que declararam não ter nada que mudariam no museu contabilizaram sete pessoas, dentre as quais apenas duas justificaram o porquê. Uma dentre estas pessoas justificou que não mudaria nada pois para mudar teria que saber o contexto da exposição. Em contrapartida, a outra pessoa justificou que não realizaria mudanças para não poluir o ambiente.

Descrição Analítica da Questão 18: “A exposição te fez pensar em algo relacionado à sua vida?”

Tabela 37: “Questão 18 - A exposição te fez pensar em algo relacionado à sua vida?”

Sim	Não	Mais ou Menos	Às vezes
23	16	2	2

No entrecruzar das propostas do museu expressas na sua exposição de longa duração e dos olhares e apreensões realizadas pelo público, bem como das possibilidades de pertencimento advindas do ato de reconhecer a si nesse espaço, é que se alicerça a presente questão.

Nesse sentido, no que tange à exposição ter propiciado a reflexão sobre algo relacionado à vida, em seu sentido amplo, filosófico, simbólico e material, vinte e três pessoas afirmaram que “sim”, que encontraram correlações e refletiram sobre elas. Em contraponto, dezesseis pessoas afirmaram que “não”. Entre os que parcialmente as encontraram, contabilizam-se as declarações de duas pessoas. E sobre os que eventualmente refletiram sobre essa questão, igualmente contabilizam-se duas pessoas.

Descrição Analítica da Questão 18.1: “Por quê?”

Tabela 38: “Questão 18.1 - Por quê?”

Sim	
Motivos	Nº de Declarações
a) Trata da história do Brasil feita por brasileiros.	1
b) Personagens como “a negra” e “o caipira picando fumo” trazem lembranças de si e da família.	1
c) Porque remete à sua profissão, enquanto ilustrador.	1
d) A representação da realidade faz pensar sobre sua própria vida. Refletindo sobre como se vive hoje e como se vivia antes.	2
e) Lembra conteúdos históricos vistos na escola e em filmes.	1

f) Lembra o passado do país.	1
g) Fez refletir sobre sua condição socioeconômica e suscitou o desejo de, apesar de ser menos favorecido economicamente, um dia poder viver em uma casa tão linda quanto o prédio da Pinacoteca.	1
h) Reflexão sobre a transformação do tempo.	3
i) A arte acrescenta muito à vida e transmite paz, embora não remeta a nada do cotidiano.	1
j) Interpretar olhares, se deter nos detalhes.	1
k) A questão da deficiência.	1
l) Faz pensar no outro.	2
m) Lembra de sua história.	2
n) O Nacional como construção histórica.	1
o) É brasileiro e, de uma forma ou de outra, acaba se ligando a uma obra.	1
p) Descobrir poesia em poesia em coisas do cotidiano, que muitas vezes viu de forma trivial.	1

Não	
Motivos	Nº de Declarações
a) Não procurou e não achou.	3
b) Infelizmente, não se viu nem se identificou.	2
c) Não compreendeu o conceito de algumas coisas.	1
d) Não pensou sobre.	1
e) É belo, gera desejo de adquirir algumas obras mas, para além disso, não tem nenhuma relação com sua vida.	1
f) Não remeteu ao seu contexto cotidiano/não relação com sua vida.	5
g) Nada em específico.	1

h) Fez pensar sobre o Brasil e a identidade nacional.	1
---	---

Mais ou Menos	
Motivos	Nº de Declarações
a) Um sentimento.	1
b) Relembra conteúdos de trabalhos em aula.	1

Às Vezes	
Motivos	Declaração
a) Remete às aulas de história, pondo em prática tudo o que aprendeu.	1
b) Faz refletir sobre a transformação do Brasil.	1

Cientes de que apenas contabilizar declarações afirmativas ou negativas não basta para aprofundar-nos no entendimento sobre as reflexões e intersecções entre exposição e trajetórias de vida de cada pessoa questionada, faz-se necessário o debruçar sobre cada motivo elencado, tanto pelos que declararam ter refletido, quanto pelos que declararam ter refletido parcialmente, eventualmente ou, mesmo, não ter refletido.

Logo, tencionando desvendar o reflexo e os desdobramentos que a exposição pode ter suscitado no público em face às suas trajetórias de vida e ao vê-las ou não representadas, aprofunda-se, aqui, nas camadas de sentido que subjazem o entrecruzar desses distintos olhares.

Nessa direção, pontua-se que vinte e três interlocutores que declararam que “sim”, a exposição fizera com que pensassem sobre sua vida, trajetória e experiências subjetivas, por vezes gestadas no seio do grupo social, cultural e étnico do qual fazem parte.

Sobre as distintas reflexões, destaca-se que duas pessoas disseram que a exposição, enquanto representação da realidade, as fez pensar sobre sua própria vida, refletindo sobre como se vive hoje e como se vivia antes.

Ao admitirem que representação constituiu um vetor de reflexão sobre a própria vida, trouxeram à tona o quanto as produções discursivas, imagéticas ou não, enquanto produção de imaginários, são, por vezes, vetores de ponderação sobre si no mundo.

As dimensões de temporalidade e de efemeridade do tempo também se apresentaram

como fatores de compreensão das dinâmicas sociais, da sua percepção como processo e de subsídio para a reflexão e o reviver de sensações e sentimentos. Denotando, assim, o quando a afetividade, na perspectiva de Guarnieri (2010) e de Tuan (1983), constitui-se como vértice importante da identificação.

De outra parte, o Tempo também consistiu uma questão central, de acordo com as declarações de três pessoas que destacaram ter refletido sobre a transformação do tempo. Nessa perspectiva, a efemeridade da vida e as suas transformações constituíram os objetos de reflexão de si no mundo, bem como do seu processo de aprendizagem, questionando-se sobre a construção da história.

Retomando a questão do situar-se no tempo e no espaço e dos aprendizados advindos de tais experiências, uma pessoa trouxe como ponto de reflexão as lembranças e conteúdos históricos vistos na escola e em filmes. Ponderando, ainda, sobre os suportes de construção de narrativa, seu viés pedagógico e os conteúdos históricos aprendidos não apenas no âmbito do ensino formal, mas também não formal, como é o caso dos museus, uma pessoa afirmou, como ponto da sua reflexão em relação à sua vida e à exposição, o fato de essa última tratar da história do Brasil feita por brasileiros. Na afirmação acima algumas coisas chamam a atenção. Primeiramente, o fato de ter passado despercebido à pessoa que na exposição havia artistas estrangeiros e, em segundo lugar, que a essa ideia de nacionalidade é a construção de um discurso que encontra nas artes plásticas um mote iconográfico do que se pretende como história do Brasil.

Contudo, a concepção da iconografia e do discurso plástico como Verdade apenas reflete a forma como a instituição museológica e as obras que compõem seu acervo foram historicamente conduzidas, como se a construção da narrativa pictórica e a própria curadoria também não fossem fruto de seleção.

Cabe pontuar que muitas obras eram encomendadas, inclusive com finalidade política. Logo, há que se sublinhar também que mesmo que fossem feitas apenas por brasileiros, isso não bastaria para fazer delas uma verdade única. No bojo da afirmação desse entrevistado há uma perspectiva nacionalista e uma posição que precisam ser problematizadas criticamente, entendendo que a exacerbação dessa posição recai no ufanismo e em posturas dogmáticas e discriminatórias.

No entrecruzar das obras e de suas temáticas, ora vistas como verdades absolutas e ora como discursos construídos, uma pessoa admitiu como ponto de reflexão “o nacional como fruto de uma construção histórica”. A presente afirmativa traz em seu bojo a dimensão

da nacionalidade enquanto construção.

A perspectiva histórica presente em tal afirmação pode ser lida como algo que se constrói como discurso no tempo e no espaço, muitas vezes em resposta a interesses políticos. O evidenciar dessa perspectiva possibilita a ciência de que outros olhares são possíveis, não menos atravessados por outros distintos interesses, dos quais o museu, como ator social, também, participa.

Nessa dimensão do “nacional” e da “nacionalidade” emerge o sujeito atravessado por essas duas dimensões. É nesse contexto que uma pessoa afirmou que “é brasileiro e de uma forma ou de outra acaba se ligando à uma obra”.

A brasilidade novamente vem à tona como uma perspectiva da qual não se pode abster, como elemento da formação da identidade. Contudo, aqui, essa identidade emerge não em uma perspectiva homogênea, mas ancorada em um vetor que complexifica e traz nuances de subjetividade, ainda que inerente a um dentre os vários grupos que compõem a heterogeneidade da sociedade brasileira.

É nessa intersecção que a questão étnico-racial emerge como um fator de estratificação dessa identidade, presente na afirmação desse interlocutor quando dimensiona a brasilidade como elemento de sua identidade, mas associada à questão da negritude como um vetor que fundamentalmente vetoriza a sua experiências como sujeito no mundo.

É nesse contexto que, a seguir, põe-se em relevo a fala de um interlocutor, referente às personagens como “a negra” e “o caipira picando fumo”, que segundo ele trazem-lhe lembranças de si e da família. Tal afirmação traz à tona uma identidade étnica, social e regional, evidenciando o quão importante é estratificar a identidade e as especificidades que a permeiam no que tange ao gênero, à classe social, à origem geográfica e a questões étnico-raciais. Nessa dimensão do “subjetivo”, duas pessoas sublinharam terem-se lembrado de sua história. Na perspectiva desses interlocutores, a exposição os “remete ao seu lugar de origem”. Por “origem” pode-se compreender a gênese e essência daquilo que nos forma, as “raízes”. Por esse viés, é interessante notar, a identidade ou identificação, conforme abordam Hall (2004), Castelo (1999) e Coelho (2004), apresenta-se como processo, em diferentes visões. No caso, constata-se o reaver de referências e valores que reportam a experiência e trajetória subjetivas, possibilitado pelo reconhecimento da semelhança, ao ver-se e sentir-se parte em algo. Nas diferentes afirmações e motivações, percebe-se que a identidade, difusa, plural, complexa, densa, apresenta-se de diferentes formas, aciona a memória de diferentes maneiras. O essencial, conforme Seemann (2002-2003), é que a memória precisa de espaço

para ecoar e reverberar, delineando a relação da memória com o lugar e a capacidade dele de, por diversas razões, possibilitar acessar lembranças e desencadear emoções. Evidenciando, assim, o quanto o ato de identificar-se passa pela memória e, por consequência, também pela afetividade, como resposta a algo que nos afeta e nos toca, conforme afirma Tuan (1983). Sublinha-se que essa identidade também se processa na relação dos sujeitos históricos com o objeto, parte de uma realidade da qual ele também participa e sobre a qual é capaz de interferir, segundo Guarnieri (2010), evidenciando o quanto, nesse confronto entre obra e sujeitos, se interpõe uma série de questões que podem desencadear processos imponderáveis, a maioria deles inequivocamente perpassa a identidade/identificação ou ausência da mesma. Compreender tais processos significa potencializar as possibilidades de diálogo entre público e museu/obra.

No entrecruzar entre sujeitos e obras, permeado pela temática da exposição, onde a questão do nacional, novamente, desponta como foco de atenção, uma pessoa pôs em relevo que ela o fez lembrar-se “do passado do país”. Contudo, pergunta-se: qual passado? De qual lugar do país? De quem?

Nessa mesma direção, duas pessoas afirmaram que a exposição gerou reflexão sobre “o modo como as pessoas viviam antigamente”, revelando o despertar do interesse sobre o modo de viver dos antepassados, a relação do presente com o passado e a reflexão sobre o ser humano.

Corroborando com o suscitar dessa reflexão, duas pessoas afirmaram que a exposição também as fez pensar no “outro”, despertando a vontade de descobrir os lugares, as pessoas e as relações retratadas.

Chama a atenção o fato de que, contraditoriamente ou não, ao ser interpelado sobre haver algo relacionado à sua vida na exposição, em resposta afirmativa o entrevistado justifica essa relação referindo-se a “outro” não especificado. Logo, diante de tal afirmação, a identidade, ou a identificação, relacionadas à vida e/ou cotidiano, expressou-se na dimensão de alteridade, uma das facetas da identidade, manifestada no ato de reconhecer-se ao deparar-se com o “outro”.

É justamente nessa intersecção entre a alteridade e os diferentes olhares que emergiu, pela fala de uma pessoa, a questão da deficiência e o tema da acessibilidade. Sentir-se tocada por tal discussão, segundo a presente interlocutora, deveu-se ao fato de trabalhar com deficientes, de ter o olhar e as posturas sensibilizadas ao trato desta questão, o que despertou-lhe a reflexão sobre o trabalho desenvolvido pelo museu na perspectiva de acessibilizar o

espaço a tais públicos.

No caso específico da Pinacoteca, pontua-se que a existência de programas anteriormente já citados, como o PISC – Programa de Inclusão Sociocultural – e o PEPE – Programa Educativo para Públicos Especiais –, entre outras iniciativas, somadas à preocupação com o mobiliário acessível aos cadeirantes e legendas em tinta e braile expressam a preocupação com tais públicos. Não se excetua, contudo, que a ampliação do conceito de acessibilidade, dialogando com a diversidade e a especificidade dos distintos públicos, expressa os desafios e os novos contornos que o conceito de acessibilidade apresenta para as instituições museológicas.

Pensar a acessibilidade por essa óptica, como resposta ao sentimento e exercício de uma prática de alteridade e como resposta a um compromisso social, demanda um sensibilizar que deve perpassar toda e qualquer pessoa, trabalhe ela ou não com tais segmentos, e atingir principalmente os que também têm a responsabilidade de se reportar a todos os públicos, incluindo-os.

Por conseguinte, uma pessoa entrevistada enfatizou que a exposição possibilitou “interpretar olhares”, “deter-se nos detalhes”. De outra parte, uma pessoa declarou que a arte “acrescenta muito na vida e transmite paz”, embora não tenha remetido a nada do cotidiano. Coadunando com essa perspectiva, promover espaços para que as identidades emergjam significa criar possibilidades de identificação, pertencimento, reconhecimento, e é nessa perspectiva que a fala de uma pessoa ilustra como correr nessa direção é possível, ao afirmar ter encontrado relação entre a exposição e sua vida, na medida em que ela remetia à sua profissão, a de ilustrador. A relação com sua profissão despontou como um elemento de identificação, não simplesmente por retratar um ofício, mas, fundamentalmente, a alusão àquilo que reveste o seu cotidiano.

Em contrapartida às declarações acima, dezesseis pessoas afirmaram não ter encontrado relação entre a exposição e seu cotidiano. Almejando entender as razões de não terem se identificado, debruçamo-nos nas justificativas apresentadas.

Dentre as colocações, três pessoas declararam não ter procurado e nem achado alguma correlação entre a exposição e suas vidas. Na presente afirmação a curiosidade pelo acervo e pelo espaço se exprime como única motivação da visita. É interessante pensar o quanto essa afirmação revela que a vinda ao museu pode ter inúmeros objetivos, que nem sempre passam pela questão da identificação como algo consciente.

A identidade emerge neste quesito como questão não por ser algo que uma ou cem

pessoas reivindicam, mas porque ela pode potencializar o exercício do papel social do museu, que é preparar-se para receber e dialogar com a pluralidade que reveste a sociedade. O que está intimamente relacionado com o balizar a questão da acessibilidade em moldes mais alargados.

Contudo, vindo ao encontro da afirmação acima, uma pessoa declarou que relacionar a exposição com sua vida não foi para si uma questão.

De outra parte, retomando a perspectiva de que o trato com a identidade é uma meta a ser percorrida na direção de potencializar o compromisso social do qual os museus não podem se abster justamente por justificar a sua existência, manifestada no diálogo com o público, duas pessoas também pontuaram que, “infelizmente, não se viram, nem se identificaram com a exposição”. Põe-se em relevo que o adjetivo “infelizmente” conota o desejo de se identificar, de ver-se e fazer parte, embora essa expectativa não tenha se consolidado.

Paralelamente, nessa perspectiva de o espaço museológico ofertar outras possibilidades, muitas das vezes sintetizadas na contemplação do acervo, uma pessoa afirmou que a exposição “é bela e gera desejo de adquirir algumas obras mas, para além disso, não tem nenhuma relação com [sua] vida”. Ainda nessa direção de uma pretensa ausência de vínculo e correlação entre exposição e a vida das pessoas, cinco entrevistados declararam que a exposição “não remeteu ao seu contexto cotidiano e, portanto, não teve relação com [sua] vida

Aprofundando-nos na ausência de identificação e retomando o tema do “Nacional”, uma pessoa ressaltou que a exposição a fez pensar sobre o Brasil e a identidade nacional, mas que, contudo, nada de específico remeteu à sua vida.

Incorrendo no mesmo ponto de vista, referente à constatação de um hiato no que tange à exposição e a ver-se representado, uma pessoa declarou que “nada em específico trouxe a dimensão de refletir-se”. Afirmou, portanto, que apreciou com distanciamento, como se observasse algo de outrem, não relacionado à sua vida. Sublinha-se que tal distanciamento conforme tal afirmação, reafirma a tese de que o ato de não reconhecer-se por vezes gera um olhar estrangeiro e indiferente, conforme pontua Augé (1994).

No que tange ainda ao “não ver-se” nem encontrar pontos de intersecção entre o exposto e a trajetória de tais interlocutores, uma pessoa enfatizou que o contato com o *locus* em questão e as obras expostas a fez refletir sobre sua condição socioeconômica e suscitou o desejo de, “apesar de ser menos favorecido economicamente, um dia poder viver em uma casa tão linda quanto o prédio da Pinacoteca”. Emergem dessa fala as assimetrias sociais, os

processos de desigualdade e o desejo de transcender tal situação e gozar de outros acessos. De outra parte, uma pessoa realçou que não compreendeu o conceito de algumas coisas e, justamente por não ter compreendido determinadas propostas e propósitos, não teve meios de avaliar se havia ali algo relacionado à sua vida. Por fim, uma pessoa pontuou que, mesmo não encontrando pontos de intersecção entre a exposição e sua trajetória de vida, “descobriu poesia em coisas do cotidiano”, que muitas vezes vira de forma trivial, como, por exemplo, no ato de amamentar.

No mais, é interessante perceber como a subjetividade de cada ser imprime novos contornos ao espaço e, esse, ao sujeito.

Entre os que declararam parcialmente⁵⁹ ter encontrado correlação entre a exposição e suas vidas, duas pessoas, respectivamente, alegaram que ela “despertou sentimentos” e “fez relembrar conteúdos trabalhados em sala de aula”.

No que tange aos que declararam encontrar eventualmente⁶⁰ alguma correlação entre a exposição e suas respectivas vidas, duas pessoas, complementando as falas anteriores, afirmaram, respectivamente, que a exposição os remeteu às aulas de história, colocando em prática tudo o que aprenderam

A seguir, uma dessas duas pessoas declarou que a exposição fizera-lhe refletir sobre a “transformação do Brasil”.

Descrição Analítica da Questão 19: “A exposição te inspira?”

Tabela 39: “Questão 19 - A exposição te inspira?”

Sim	Não	Mais ou Menos	Às vezes
29	7	5	2

Ao compreender que a exposição e o contato com a mesma, por meio de suas obras (dispostas em uma política curatorial pautada no diálogo), podem suscitar diversos pontos de vista e desencadear conexões e percepções que dialogam e respondem a demandas gestadas no repertório subjetivo de cada um desses atores sociais, a presente questão legitima-se, trazendo à tona outras nuances que se fazem patentes aos olhos do público enquanto

⁵⁹ As declarações de uma correlação parcial entre exposição e trajetória de vida manifesta-se nas respostas à alternativa “Mais ou Menos”, no questionário aplicado ilustrado no *Anexo X*, no presente trabalho.

⁶⁰ As declarações de uma correlação parcial entre exposição e trajetória de vida, manifesta-se nas respostas “Às Vezes”, no questionário aplicado e ilustrado no *Anexo X*, no presente trabalho.

interlocutor.

Criar esse espaço de locução proporciona a possibilidade de, a partir do olhar do público, trazer outras questões à tona. Nesse sentido, a presente questão emerge também como uma investigação sobre o que a exposição suscitou, inspirou e instigou no público.

Para tanto, ressaltamos que vinte e nove pessoas afirmaram que a exposição lhes inspirou. Acrescentam-se a essa equação as declarações de cinco pessoas de que a exposição parcialmente lhes inspirou algo e a de outras duas pessoas, que afirmaram que a exposição eventualmente lhes suscitou algo. Em contrapartida, sete pessoas declararam que “não”, a exposição não inspirou-lhes em nada.

Descrição Analítica da Questão 19.1: “Por quê?”

Tabela 40: “Questão 19.1 - Por quê?”

Sim	
Motivos	Nº de Declarações
a) Desperta o sentimento nacionalista. Faz sentir-se representado enquanto brasileiro.	1
b) Motiva a entender mais sobre a obra e conduz o olhar para detalhes que passariam despercebidos.	3
c) Possibilita referências e material de estudo.	2
d) Porque gostou das obras de arte.	1
e) Possibilita o confronto com outra realidade e estilo de vida.	1
f) A consciência do desenvolvimento da história brasileira alicerçada na injustiça e o desejo de mudar isso.	1
g) Necessidade de ter mais contato com a cultura, museus e práticas culturais.	2
h) O desejo de ser uma artista importante e ter uma obra no museu.	1
i) Ser uma designer rica.	1
j) Pensar na efemeridade da vida e a importância de vivenciá-la	1

plenamente.	
k) Desejo de aprender a pintar.	3
l) Desperta o desejo de ampliar nossa expressão.	1
m) Aflora a afetividade pela beleza.	1
n) Curiosidade.	1
o) Faz pensar o quanto nossa história é recente.	1
p) Questionar o processo de colonização brasileira.	1
q) Inspira a pensar na condição humana ao longo da história.	1

Não	
Motivos	Nº de Declarações
a) A exposição não criou nenhum sentido/ significado/ sentimento.	2
b) Não se viu ligado a nada.	1
c) Como já conhecia, não inspirou.	1
d) Apreciou as obras mas não geraram maiores motivações.	2
e) Não se identifica com esse gênero artístico.	1

Mais ou Menos	
Motivos	Nº de Declarações
a) Algumas coisa dão vontade de copiar, como o olhar fotográfico.	1
b) Dá vontade de conhecer mais o passado.	1
c) Não reflete exatamente o que pensa.	1
e) É interessante mas não gera o desejo de se aprofundar mais no tema.	1

Às Vezes	
Motivos	Nº de Declarações
a) A temática relacionada à arte e à cultura faz menção ao seu ofício.	1
b) Dar valor à vida.	1

Cientes de que ao orbitar apenas entre o “sim” e o “não” pode-se acabar incorrendo em um olhar restrito, faz-se fundamental aprofundarmo-nos nas nuances e complexidades que permeiam os processos de ser ou não inspirado pelas obras temáticas e discussões da exposição. Nessa direção, observa-se que novamente a questão da nacionalidade vem à tona, na medida em que uma pessoa afirmou que a exposição inspirou ou despertou-lhe o sentimento nacionalista, fazendo com que se sentisse representada enquanto brasileira.

Pensando justamente na construção de narrativas e no viés histórico que elas possuem, seja enquanto construção ou como discurso datado, uma pessoa afirmou que a exposição a fez pensar sobre “o quanto nossa história é recente”. Por conseguinte, uma pessoa questionou o processo de colonização brasileira.

Mudanças se prenunciam nos sujeitos e, inevitavelmente, nessa mesma instituição, o museu, evidenciando sua pluralidade histórica e de caminhos. Ponderados ou não, a sua gestão, orientada nesse sentido, evidencia a emergência de outra concepção sobre o público, bem como o potencializar da sua função social e política.

Na vereda da reflexão crítica sobre o processo histórico geral e nacional, especificamente, uma pessoa colocou em relevo que a exposição inspirou-lhe a consciência do “desenvolvimento da história brasileira alicerçada na injustiça” e o desejo de mudar isso. O emergir das assimetrias e o acirrar dos conflitos, gestados sobre a égide da injustiça e da desigualdade social, expõem as fissuras de um discurso de nacionalidade harmônica e de uma identidade homogênea.

Avançando nessa direção, de uma reflexão que se aprofunda nas camadas de significação e que é gestada na confluência dos distintos olhares, uma pessoa declarou como inspiração a reflexão sobre “as especificidades inerentes a um indivíduo ou grupo”.

Novamente, a questão da identidade emerge orbitando entre dois núcleos: a alteridade (o reconhecimento pela diferença) e a identificação (o reconhecimento pela semelhança). Dentro dessa perspectiva, conforme afirma o presente interlocutor, situar-se no

mundo passa por pensar-se como negro e nas demandas que são inerentes à especificidade de fazer parte desse grupo, compreendido pela população negra/afro-brasileira, ponderando sobre as demandas, especificidades e circunstâncias que se repetem, por vezes como fruto de olhares estigmatizantes. E, à revelia das formas que sempre representam os negros na perspectiva de escravos ou anônimos, como em alguns quadros que também na Pinacoteca encontrou, também, foi surpreendido ao vê-los representados não apenas na perspectiva de mão de obra braçal, mas com “delicadeza e poesia de caçadores de borboletas”. Conforme o exposto, faz-se evidente pontuar que a maior arma do museu, na perspectiva desse interlocutor, consiste em mostrar às pessoas sua(s) história(s), refletindo o quanto o trato com a identidade cultural reverbera de modo potente no que se refere ao sentimento de pertencimento.

Seguindo essa senda de subjetividades possíveis, uma pessoa afirmou ter-se inspirado a pensar sobre “a condição humana ao longo da história”. É interessante perceber o quanto a exposição e a experiência museológica, por consequência, levaram grande parte dos visitantes a refletir não apenas sobre si, mas também sobre o “outro”, evidenciando um sentimento de alteridade junto do qual a vinda ao museu sensibilizou os entrevistados a refletir, também, na perspectiva do coletivo, ponderando sobre as especificidades das pessoas que formam esse coletivo, a sociedade, da qual eles também fazem parte.

A construção dessa reflexão, pontuada a partir dos diversos olhares que devem permear a “cena” museológica, evidencia a “generosidade”, proposta por Bruno (2004b), compreendida não em uma perspectiva paternalista, mas como o viabilizar de outras possibilidades que os diferentes olhares representam, seja na atuação da instituição museológica, seja na atuação nas demais instâncias da sociedade, de forma geral.

No entroncamento dos distintos olhares que, metonimicamente, representam a óptica dos distintos sujeitos que as originam, uma pessoa afirmou ter tomado como inspiração a “possibilidade de confrontar-se com outra realidade e estilo de vida”. De tal modo, a presente afirmação traz a dimensão do “estrangeiro”, do “estranho” – aquilo que se projeta no externo, além e aquém de nós – como uma possibilidade de reflexão, o que, na proposta de Bondía (2002), está para além da crítica ou da argumentação: reflexão é, sobretudo, dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. Essa dimensão do “outro” é colocada à vista, manifestada em outra realidade, da qual não se partilha mas, como espectador, à qual se observa, vide a afirmação do interlocutor.

Já sobre realidades dissonantes e o confrontar com as mesmas, uma pessoa afirmou

que a exposição “inspirou-lhe ser uma designer rica”.

Paralelamente, uma pessoa afirmou ter “despertado para o desejo de ampliar sua expressão”. Expor desejos, vontades, permitir-se, são todos ecos de uma ambição maior: liberdade, a liberdade de ser e estar, de se colocar no mundo a partir de sua própria óptica. Coisa que a dinâmica da vida e dos distintos espaços sociais e institucionais nem sempre permitem. Por conseguinte, chama a atenção em tal afirmação o fato de que cria-se no espaço em questão um outro tempo, um tempo que não é o tempo do relógio e, por isso, é possível pensar-se. A subversão do tempo cronológico e a criação de outra atmosfera possibilitam reafirmar a dimensão de sujeito, ativo, questionador e reflexivo.

Além da disponibilidade de tempo para pensar-se e refletir sobre si no mundo, perpassa outro elemento, compreendido como a curiosidade, declarada por uma pessoa – segundo ela, uma inspiração suscitada pela exposição e um insumo fundamental na construção do conhecimento. O desejo de saber, de se aprofundar, de desvendar, de construir, de desconstruir, de ver, conhecer e (re)conhecer expressa tão somente a dimensão de sujeito ativo, manifestado na *persona* do público, e sinaliza o quanto o potencial pedagógico, a depender da forma como é estruturado e em quais premissas, pode ser transformador.

Compreendendo que a mediação de tais reflexões passa pelas temáticas e questões que encontram nas obras os suportes que as precipitam ou suscitam, mencionamos também uma pessoa, que afirmou terem sido as obras de arte o motivo de sua inspiração e apreço.

Corroborando com tal afirmação, outras três pessoas declararam que a exposição inspirou-lhes a entender mais sobre as obras e conduziu-lhes o olhar para detalhes delas que passar-lhes-iam despercebidos. O que, por consequência, motivou-lhes a saber mais sobre as escolas artísticas, as obras, as pinturas clássicas e seu contexto de produção, de forma geral. Demonstra-se, assim, o despertar para um dado período artístico, o estímulo do olhar para a sutileza e para os detalhes como elementos fundamentais de compreensão do discurso pictórico e plástico.

Isso, por sua vez, vem ao encontro da fala de três pessoas que afirmaram ter, na exposição, “desejo de aprender a pintar”. Evidencia-se o anseio de engajar-se em um novo conhecimento, em produzir arte. É interessante que tal desejo não exprima a arte e o artista como inatingíveis: ao contrário, nessa afirmação descortina-se a possibilidade de a arte ser algo que se aprende, colocando em xeque a ideia de dom artístico.

Tal afirmação conflui para o que se esboçou na fala de uma pessoa como “o desejo de ser uma artista importante e ter uma obra no museu”. Chama a atenção que o caráter

inspirador da exposição, conforme tal afirmação, manifeste-se no desejo de tornar-se uma artista reconhecida, e que a dimensão da importância do artista, na perspectiva apresentada, esteja atrelada a possuir uma obra exposta no museu.

O acervo novamente emerge como protagonista no que tange a promover novas inspirações e possibilidades. Dentre elas, a manifestada por duas pessoas, compreendida pelo fato de a exposição prover-lhes referências e materiais de estudo. A presente afirmação faz emergir novamente a dimensão do museu como um espaço pedagógico e como um importante ator social no que diz respeito a subsidiar a formação do repertório subjetivo do público. Paralelamente, os presentes interlocutores sublinharam a importância de resgatar “nossa” cultura na sala de aula. Para além de situar a relevância de trazer determinadas discussões para o contexto escolar, desperta a curiosidade em saber o que podemos conceber como “nossa” ideia de cultura no singular.

No que tange às demais inspirações ocasionadas pela exposição, uma pessoa destacou o “aflorar da afetividade pela beleza”, uma vez que, segundo ela, a beleza expressa nas obras de arte constitui fator de sensibilização, aflora os sentimentos, toca e (co)move no sentido mais literal da palavra: aquilo que nos move junto, ou em comunhão.

Na confluência dessa multiplicidade de olhares e desejos instigados, duas pessoas declararam a necessidade de “ter mais contato com a cultura, museus e práticas culturais”. Paralelamente, uma pessoa declarou ter sido inspirada a ver mais a cidade e conhecer novos lugares. O interessante dessa afirmação é que ao conhecer o museu, suas exposições e a programação, descortinou-lhe um universo anteriormente desconhecido, sensibilizando-a para o quanto pode haver – e de fato há – ofertas de programações culturais, gratuitas ou não, que podem significar um mundo de possibilidades de lazer, de cultura, de aprendizado.

Por fim, no que tange às últimas declarações a respeito das inspirações desencadeadas pela exposição, uma pessoa afirmou que o contato com a mesma motivou-a a “continuar o caminho que está seguindo” e “manter o planejado”. Tal declaração denota o quanto planos e metas se potencializaram com a visita à exposição, assim como a certeza de manter o itinerário em curso.

Paralelamente, uma última pessoa pontuou como inspiração a reflexão sobre a “efemeridade da vida” e a “importância de vivenciá-la plenamente”.

De outra parte, entre os que declararam não terem sido inspirados pela exposição, contam as declarações de sete pessoas, justificadas em distintas motivações, unidas todas pelo mesmo fio condutor, a saber, a ausência de identificação e de pertencimento.

Aprofundando-nos nas declarações, observa-se que duas pessoas declararam que a exposição não criou nenhum sentido/significado/sentimento.

Nessa mesma direção, uma pessoa, ao afirmar que não se viu “ligado a nada”.

Ainda no campo das não identificações, uma pessoa pontuou que “não se identificava com esse gênero artístico”, e justificou alegando não gosta de arte acadêmica, evidenciando que partilha de outros referenciais estéticos, outros contextos e, por isso mesmo, não se sentiu tocada nem se identificou, pelo fato de o que ali estava representado não ter nenhuma relação com sua vida.

Sobre não identificação e outros contextos, apesar de reconhecer que o partilhar de códigos comuns favorece a identificação, não se pode ignorar, contudo, que é possível integrar contextos diversos e identificar-se com questões, estéticas e linguagens que transcendam fronteiras geográficas, históricas e estéticas da qual se faz parte. Admitir essa possibilidade significa rumar na direção contrária de qualquer determinismo cerceador.

Seguindo adiante nas declarações, duas pessoas afirmaram que apreciaram as obras mas que elas não geraram maiores motivações, evidenciando, na contramão de afirmações anteriores, que a questão estética foi um deleite, no que tange à contemplação, mas que, para além disso, não reverberou nem suscitou identificação.

Paralelamente, diferente do que se poderia supor quanto à familiaridade com o acervo propiciar aprofundamentos e outras questões, uma pessoa declarou que já o conhecia, mas que ele não a inspirou.

Os que afirmaram que parcialmente a exposição os inspirou, contabilizam-se cinco declarações; dentre essas, uma pessoa afirmou que “algumas coisas dão vontade de copiar, como o olhar fotográfico”.

Ainda no campo de uma inspiração parcial, uma pessoa pontuou ter “vontade de conhecer mais o passado”, revelando o despertar do interesse pelos conteúdos históricos e historiográficos. E uma pessoa acrescentou que a parcialidade das inspirações deve-se ao fato de a exposição “não refletir exatamente o que pensa”.

De outra parte, uma pessoa afirmou não ter tanto interesse pelo tema e, por fim, uma pessoa sublinhou que a exposição era interessante mas não “gerou o desejo de se aprofundar mais no tema”.

Em relação aos que declararam que eventualmente foram inspirados pela exposição, sublinham-se as declarações de duas pessoas.

A primeira delas justificou o caráter eventual da sua inspiração pelo fato de que a

temática relacionada à arte e à cultura faz menção ao seu ofício mas, contudo, sua expectativa de ver uma arte com padrão europeu não foi correspondida. Isso à parte, o que chama a atenção é o estabelecimento de uma comparação hierárquica, na qual o que se poderia compreender como “padrão brasileiro” (se é que ele pode ser estabelecido no singular) estaria aquém do que se concebeu como “padrão europeu” e como princípio universal da arte, segundo tal declaração.

No que concerne à última declaração, uma pessoa afirmou que a exposição a inspirou a dar valor à vida. Novamente, a partir dessa declaração, emergem como questões a efemeridade da vida e a importância de valorizá-la dentro desse processo. Dentre todas as possibilidades de elucubração filosófica sobre o caso, o que fica patente é o quanto, introspectivamente ou não, o público, como sujeito, pensou sobre si para além do museu, pensou-se no mundo.

Descrição Analítica da Questão 20: “Você se identifica com a exposição?”

Tabela 41: “Questão 20 - Você se identifica com a exposição?”

Sim	Não	Em Parte	Não Sei Dizer
16	15	10	02

Desvendar os fatores que perpassam o entendimento de um lugar necessita que se parta da experiência como premissa principal nesse desvendar do *locus*. Para tanto, faz-se necessário que nos debruçemos sobre cada uma das camadas de sentido que subjazem à relação com o lugar, intimamente inserido em uma dimensão de experiência comum e compartilhada, o que inevitavelmente passa pela questão da identidade e da identificação.

É nessa dimensão dos lugares como cenários nos quais travam-se relações e são atribuídos sentidos que viabiliza-se uma atmosfera para que aflorem as identificações e, por consequência, ao sentir-se parte, o sujeito se veja identificado, uma vez que o sentimento de pertencimento é mediado pelo simbolismo, que classifica nossa relação com o mundo.

Logo, a presente questão debruça-se sobre como o público visualiza o museu como um lugar a ser experienciado, e sobre o averiguar dessa dimensão: se os presentes interlocutores se identificaram ou não com a exposição e, por consequência, com o *locus* em questão – a Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Em face ao exposto, catorze pessoas declararam que “sim”, se identificaram com a exposição. Os que se identificaram parcialmente computam onze pessoas. Entre os que não

souberam dizer, constam duas pessoas. De outra parte, os que efetivamente não se identificaram somam dezesseis pessoas.

Questão 20.1: “Por quê?”

Cientes de que constatar se o público identifica-se ou não com a exposição não basta, faz-se necessário aprofundarmo-nos nas camadas de sentido e significações que perpassam as motivações e subsidiam a identificação. Para tanto, lançamo-nos nas ópticas ofertadas pelo público, na perspectiva de que possamos, nos ditos e entrelinhas, compreender o que se passa no processo de identificar-se ou não com a exposição.

Tabela 42: “Questão 20.1 - Por quê?”

Sim	
Motivos	Nº de Declarações
a) Gera reflexão.	2
b) A fauna, a flora, e a escravidão negra remetem ao Brasil.	1
c) Da mesma forma que os negros não aparecem nesta exposição, Na vida de forma geral, nós negros, sempre estamos excluídos.	1
d) A arte desperta os sentimentos humanos. Logo, se identifica por ser humano.	1
e) Por ser um viajante.	1
f) Se viu no amor pela natureza.	1
g) Persegue como meta o respeito a diferença.	1
h) Por crer ter sido ela pensada para todos.	1
i) Por ser brasileiro.	3
i) Não lhe causou nada.	1
j) Mostra coisas atemporais.	1
Não	

Motivos	Nº de Declarações
a) Não teve nenhuma relação com ela.	5
b) Não se sentiu ligado a nada.	1
c) Não tem nada que faça menção a sua juventude.	1
d) Simplesmente não se identifica.	1
e) Não soube dizer.	1
f) Possibilita ver ao outro, mas não se vê .	1
g) Tem preferência pela instalação e pela arte contemporânea.	1
h) Enquanto negro, não se viu representado. Só se identificou pois enquanto ser humano, a arte é algo que toca a todos.	1
i) Não lhe causou nada.	1

Em Parte	
Motivos	Nº de Declarações
a) Porque é assim que o Brasil é e eu deveria ser mais brasileiro.	1
b) Retrata a infância e lembranças da mãe. Aprecia a beleza, mas não se reconhece.	1
c) Algumas obras despertam interesse.	2
d) Aprofundar alguns conhecimentos.	2
e) É indiferente (Não gerou identificação).	1
f) Pela calma do espaço.	1
g) Por trazer referencias da linguagem plástica.	1
h) Se identifica com o Brasil, por mais que não se identifique com o Brasil.	2

Não Sei Dizer⁶¹	
Motivos	Nº de Declarações
a) Possui uma identidade visual com o tema, mas não sentir-se efetivamente representado.	1

Principiaremos pelas afirmações das dezesseis pessoas que declararam ter-se identificado com a exposição.

Inicialmente, cabe pontuar que uma pessoa declarou que se identificou com a exposição pelo “amor pela arte e seu caráter universal”. É interessante notar a arte como um veículo que move e desperta os sentimentos, e esses, na perspectiva de Tuan (1983), remetem à afetividade como uma das vias da identificação por meio do estabelecimento de um vínculo com o lugar.

No que tange ao dito “caráter universal da arte”, há que se ressaltar que, sim, distintos povos, com distintas culturas e referenciais estéticos produziram e produzem arte no mundo todo. Apenas não podemos, sob a alcunha de uma arte dita “universal”, ignorar que tal emblema muitas vezes é estandardizado na perspectiva de eleger uma referência estética, como se ela desse conta de, metonimicamente, traduzir as diversas possibilidades de arte.

Entre as questões suscitadas pela exposição e a possibilidade de identificação com a mesma, uma pessoa declarou identificar-se com o seu “caráter atemporal”. Por “atemporal”, em sua própria fala, a pessoa concebeu as coisas do cotidiano que “eu” e “todo mundo” também fazem. Constata-se, nessa afirmação, que o presente interlocutor tem ciência da sua atuação na construção da história. Consciência essa que não se dá na perspectiva individual; ao contrário, aponta a dimensão do coletivo, quando se refere a “todo mundo”. Por conseguinte, uma pessoa afirmou ter-se identificado por crer que a exposição “foi pensada para todos”. É interessante notar que o público, interpelado na condição de sujeito, muitas vezes responde ao que lhe é questionado em uma dimensão de alteridade, pensando o “outro”. Revela-se, nessa afirmação e em afirmações anteriores, a preocupação em relação ao museu, enquanto um espaço público, responder a pluralidade de públicos. Caberia aqui aprofundarmo-nos no entendimento de quem seriam esses “todos” referidos e o que implica dialogar com “todos”.

Primeiramente, reconhecer a diversidade de subjetividades, repertórios, vivências,

⁶¹ Embora duas pessoas tenham declarado não saber, apenas uma evidenciou seus motivos.

valores e, principalmente, de condições de acesso, demanda pensar formas, instrumentos e possibilidades de dialogar com essa diversidade e, anteriormente a isso, cientes das restrições de acesso (de diferentes naturezas), refletir sobre como criar estratégias para subvertê-las e estreitar a distância que é consequência delas. Em todo caso, sublinha-se aqui que pensar em todos pressupõe conhecer as diversidades e adversidades que perpassam o estar em um espaço, e encontrar meios de dialogar com as primeiras e superar as segundas.

Ainda no campo das subjetividades, põe-se em relevo que a identificação com a exposição novamente emergiu na chave da brasilidade, tendo em vista as declarações que se seguem.

Três pessoas afirmaram identificar-se com a exposição por serem brasileiros. A partir dessas declarações, destaca-se o entendimento do quanto a identidade também se faz presente, novamente, pela construção da nação e, por consequência, do sujeito que faz parte dessa mesma nação. Há que se enfatizar, contudo, que a identidade nacional é uma categoria homogênea que coletiviza indivíduos tendo como pretexto a unidade territorial.

Por outro lado, a identidade é o que nos assegura subjetividade, que, por consequência, é delineada pela especificidade que nos forma. Não se nega que a identidade possa se edificar coletivamente entre indivíduos que possuam semelhanças e que se unam pela convicção em um mesmo propósito. Contudo, problematizamos como uma categoria homogênea e pensada no singular pode traduzir a singularidade que permeia a identidade de cada indivíduo, que se caracteriza justamente pela singularidade que o perpassa. Não queremos, com isso, anular as identidades grupais; ao contrário, convida-se a refletir criticamente sobre o quanto essa pretensa ideia de homogeneidade que subjaz o conceito de nacionalidade não dá conta do diverso que está presente mesmo nas construções de identidade coletivas.

De todo modo, o importante é estarmos cientes que o caráter autoritário desse mito fundador, vide Chauí (2010), evidencia o quanto o tolher da diversidade, sob essa alcunha de unidade, mascara os conflitos e a possibilidade de ser outro, de ser diverso, e coloca em xeque a identificação de um sem número de pessoas, na medida em que o ato de afirmar-se brasileiro é balizado por uma origem geográfica, mas não dá dimensão da totalidade do que se h nesse universo.

De outra parte, de acordo com Canclini (1994), ainda que haja toda a dimensão de um discurso que reflete um imaginário construído, não se excetua que essa dimensão também faça parte do que identifica e forma muitos sujeitos. Pode-se, sim, admiti-la (a brasilidade)

como uma possibilidade de identidade. O problemático é fazer dela um modelo no singular, como a única elegível. Questionar as formas de sua narrativa é trazer à tona outros olhares possíveis, como partícipes dessa mesma história, vista por outras ópticas.

Fazer emergir outros olhares, outros pontos de vista e outras experiências passa, inegavelmente, pelo desencadear da reflexão, vindo ao encontro da afirmação de duas pessoas que disseram, justamente, se identificar com a exposição por ela propiciar esse espaço do refletir, do ponderar. Principalmente sobre a “evolução” e as desigualdades.

Nesse entrecruzar de ópticas convergentes e dissonantes, uma pessoa afirmou que a fauna, a flora e a escravidão negra remetem ao Brasil e, de tal modo, constituem elementos de identificação.

Faz-se conveniente destacar que na presente afirmação a identificação nacional é permeada pela fauna e pela flora, sempre destacadas na construção do discurso pictórico nacional no qual a paisagem idealizada responde a propósitos políticos e culturais dessa suposta unidade nacional, principalmente durante o Segundo Reinado, vide Schwarcz (2003).

Chama a atenção, também, o fato de a escravidão remontar um elemento da história e da economia brasileiras em tempos pretéritos. Põe-se em relevo que, se tal afirmativa traz à tona a população negra como partícipe da construção da nação, por outro lado não vai além da imagem do negro na condição de escravizado. Por sua vez, esse fato chama a atenção para a necessidade de o negro e a negra serem representado(a)s em outras possibilidades, para não legitimar a cristalização de papéis sociais impingidos a eles. O contrário significa incorrer na manutenção da versão da História oficial que não expõe outros olhares sobre a agência e protagonismo da população negra em diversos setores da sociedade, como nas artes, na medicina, no direito, na cultura, na política, entre outros. Sinaliza-se, portanto, a importância de os museus engajarem-se nesse projeto de desconstrução de imaginários estigmatizantes. Corroborando com a afirmação antecedente, uma pessoa declarou que “da mesma forma que os negros não apareceram na exposição, na vida de forma geral nós negros sempre estamos excluídos”.

A presente afirmação reflete uma identificação pela negativa, pelo processo de exclusão, pela estigmatização, pela discriminação étnico-racial, pelo negar das suas referências, pela abolição de sua história e memória, seja no espaço museal ou nas várias instâncias da sociedade de modo geral. O afirmar de uma identidade étnica, expressa pela declaração “nós negros”, põe em xeque a ideia de harmonia e isenção de conflito social e étnico-racial, e traz à tona um problema, ainda mal resolvido e que perpassa a questão da

identidade, não apenas nacional mas, também, étnico-racial, conforme Munanga (2008), colocando-a como uma questão que precisa ser problematizada.

Detendo-se, especificamente, no campo artístico como aguçar dessas subjetividades, uma pessoa afirmou que a arte “desperta os sentimentos humanos”. Logo, se identifica por ser humano. A partir dessa afirmação, o presente interlocutor estabelece uma relação silogística e parte de uma perspectiva universalizante, compreendida pela condição de humano, expondo o quanto tocar e ser tocado é próprio do ser humano, ou seja, o ato de (co)mover-se.

Contudo, ao aprofundarmo-nos na dimensão de que todo ser é formado de uma série de referências, experiências e vivências que o conformam ao longo da vida, referendando seus valores e a formação de sua identidade/identificações, constata-se que, dada a densidade do ser, ser tocado, emocionado e comovido tem íntima relação com questões que digam respeito a esse ser, que lhe atravessem o peito, que balizem sua forma de ser e estar no mundo.

Logo, aprofundar-se nas várias dimensões que conformam o ser dotado de subjetividade e, por isso mesmo, de identidade, parte de um grupo com quem compartilha dadas referências, passa também por salvaguardar sua subjetividade, como aquilo que permite identificá-lo como único e singular dentre os demais.

Nessa senda das subjetividades, pluralidades e assimetrias, uma pessoa afirmou que “persegue como meta o respeito à diferença”, e reconheceu um bom exemplo disso na galeria tátil, onde a preocupação com “o outro” se apresenta como uma premissa e meta a ser perseguida.

Contudo, convidamos aqui a refletir sobre quem é este “outro”. Podemos pensá-lo no singular? Partir do “outro” não significa partir do diverso? Como o diverso pode constituir o objetivo de uma política de acessibilidade? Não seria, antes, necessário que o próprio conceito de acessibilidade fosse conjugado no plural? Ou, como processo, podemos simultaneamente ampliar o conceito e, por consequência, a prática? Mais questões do que respostas sinalizam movimento, pois toda dúvida pressupõe deslocamento, sinalizando o caminhar rumo a um outro destino possível.

Entre os outros motivos de identificação, uma pessoa afirmou ter-se “visto no amor pela natureza”. A partir dessa afirmação constata-se que a natureza, abordada na presente afirmação, adquiriu uma dupla conotação, expressa nas obras nas quais se viu espelhada: o amor pela natureza, enquanto flora expressa nas paisagens, e o amor pela natureza expressa na continuidade da vida, pelo nascimento, na figura da mãe, remetendo ao seu ofício de obstetra.

Diante do exposto, novamente a identidade desponta como um fator de aproximação, de ressignificação e de impressão de outros olhares, seja sobre as obras, sobre o espaço e/ou sobre si próprio.

Por fim, uma pessoa justificou sentir-se identificado por ser um viajante. E, ao constituir-se como uma pessoa em trânsito, em deslocamento, que acessa outras localidades, outras territorialidades, por meio de veículos tradicionais que proporcionam o seu deslocamento no espaço, experimentou nesse espaço do museu uma outra possibilidade de trânsito, na condição de nômade. A arte, aqui, de acordo com esse interlocutor, converteu-se em um novo veículo que descortina um universo de possibilidades, desencadeando uma nova sensação, a de ser (de outro modo) um viajante e um contemplador.

Ressalta-se que tão importante quanto aprofundarmo-nos no entendimento do que tem suscitado identificação entre o público e a presente instituição museal é compreender o que, em todo esse processo, ocorreu para que catorze pessoas afirmassem não se identificar com a exposição.

Afunilando nesse entendimento nesse sentido, cinco pessoas declararam que não tiveram nenhuma relação com a exposição. Por não ter ela relação com sua vida, não se viram representados. Não travar relação, nesse contexto, esteve intimamente relacionado com o fato de não ver a si no espaço em questão. Por “ver a si” entenda-se vislumbrar referências à sua subjetividade, ao seu contexto, à sua trajetória, não apenas individual mas como parte de um grupo sociocultural.

Seguindo nessa mesma direção, uma pessoa afirmou que não se sentiu ligado a nada. Novamente, emergem as fissuras da ideia de nacionalidade e de identidade nacional e, por isso mesmo, não gera nem vínculo, nem identificação.

Pontua-se que ainda que não tenha sido intenção da curadoria trabalhar com o tema da identidade nacional, na óptica do público elas emergiram, de forma a gerar, por vezes, identificação e, por outras, como na presente afirmação, uma total ausência de vínculo.

Coadunado com o exposto, duas pessoas afirmaram que “simplesmente não se identificaram”, unicamente por não se identificarem com o tipo de arte da exposição.

Todavia, identificar-se ou não com algo passa por uma série de questões e acordos, tácitos ou não, e remete a toda uma trajetória construída e à formação de um dado repertório. De outra parte, transitando ainda nas veredas da subjetividade, uma pessoa afirmou não se identificar pois, na óptica desse interlocutor, a exposição “possibilita ver ao outro, mas não se ver”. É significativo notar a dimensão de uma alteridade, impressa na possibilidade de ver o

outro.

No que tange às subjetividades que perpassam pelo campo da discussão étnico-racial, uma pessoa afirmou que “como negro, não se viu representado”. Afirmando, em contrapartida, que só se identificou pois, enquanto ser humano, a arte é algo que toca à todos.

Trazer à tona representações da população negra que evidenciem sua atuação em diversos setores da sociedade significa assumir o compromisso com uma outra corrente historiográfica, na qual o protagonismo negro emerge como possibilidade de desconstrução de estigmas, preconceitos e visões reducionistas sobre o quanto os conhecimentos de matriz africana permeiam a construção da cultura nacional, significando, por consequência, imprimir outras matizes à conformação dessa identidade, que precisa ser pensada e representada no plural.

O rumar na direção contrária disso, significa novamente incorrer no potencializar da não identificação, expresso também na fala de mais uma pessoa, ao pontuar que a exposição “não lhe causou nada”. Sem respostas prontas, a declaração do presente interlocutor apresenta a existência de um grande hiato nessa relação. O que nos leva a questionar se, de fato, houve relação.

Se uma relação é algo que envolve no mínimo duas variáveis, ou sujeitos, o desvelamento de tal indiferença deve passar pelo entendimento do que se entrepõe ou não entre ambos os sujeitos em questão.

É nessa perspectiva que se defende aqui, enfaticamente, que a acessibilidade seja pensada como o viabilizar das múltiplas relações em sua pluralidade de possibilidades, implodindo as barreiras que tolham destas perspectivas, dentre elas, a mais capital: a de que os públicos, em sua pluralidade de percepções, pontos de vista, referências e valores possam coexistir fisicamente e semanticamente. O que significa, por consequência, o empreendimento de políticas públicas e medidas institucionais que respondam a essas demandas.

No âmbito das temporalidades e da memória como índices fundamentais da construção do repertório pessoal semântico e subjetivo e, por consequência, da identidade, uma pessoa afirmou não ter encontrado nada na exposição que fizesse menção à sua juventude e, por tal motivo, não se identificou com ela.

No mais, uma pessoa disse não saber dizer por que não se identificou. E uma pessoa afirmou não se identificar, pois teria “preferência pela instalação e pela arte contemporânea”. Aqui a não identificação ocorreu pelo não identificar-se com uma dada linguagem artística.

Isso à parte, dentre as onze pessoas que declararam que parcialmente se identificaram

com a exposição, duas pessoas afirmaram que algumas obras despertaram interesse. Ainda no que concerne às memórias como matéria-prima daquilo que nos constitui enquanto sujeitos portadores de história e referências, uma pessoa declarou parcialmente se identificar com a exposição, pelo fato de ela “retratar a infância e lembranças da mãe”.

Uma pessoa declarou ter sido “indiferente” à exposição, conotando uma não identificação.

Paralelamente, uma pessoa afirmou parcialmente ter-se identificado com a exposição devido à “calma do espaço”, evidenciando que a atmosfera do lugar, composta por elementos materiais, geográficos, comunicacionais e simbólicos, também influencia na identificação com o *locus*.

No que tange à forma de expressão artística, uma pessoa declarou ter-se identificado parcialmente com a exposição justamente por ela trazer referências da linguagem plástica. Nessa mesma direção, duas pessoas firmaram que identificaram-se parcialmente com a exposição por possibilitar que se aprofundassem em alguns conhecimentos.

Por fim, duas pessoas declararam não saber dizer se identificavam-se ou não com a exposição. Uma dentre essas duas justificou que possui uma identidade visual com o tema, mas não teve uma sensação de sentir-se efetivamente representado.

Complementando a agudez dessas questões, uma pessoa, mesmo declarando não saber dizer especificamente por que não se identificou com a exposição, por fim justificou que ela não expressara “nada do que vive ou viveu”.

A somatória das dezesseis pessoas que declararam não se identificar, acrescida das duas que declararam não saber e das onze que afirmaram que parcialmente se identificaram totaliza vinte e nove pessoas, que, por motivos distintos, total ou parcialmente não se identificaram com a exposição.

Há que se refletir sobre o que significa mais de 50% dos interrogados não terem-se identificado com a exposição estudada.

Descrição Analítica da Questão 21: “Você se identifica com alguma obra de arte?”

Ao entender que a identidade e a identificação se podem dar tanto pelo todo quanto pelas partes desse todo, expressando uma relação metonímica, complexa e densa que se exprime nas nuances, nas entrelinhas e nos detalhes, questiona-se se pode ser a obra de arte, ao confrontar-se com o interlocutores – manifestos na figura do público – possa refletir os

sujeitos que constituem esse coletivo tão heterogêneo.

No intersecionar dessa relação entre homem e objeto/obra de arte, ambos gestados no mesmo contexto, ou partícipes de uma mesma realidade, conforme Guarnieri (2010), ou, ainda, portadores de questões que se fazem patentes ao público como sujeito, tencionou-se averiguar como a ação museológica, manifestada na exposição como discurso e edificada por meio do articular das obras de arte como índices dessa sintaxe pode constituir um fator de identificação e/ou identidade.

Tabela 43: “Questão 21 - Você se identifica com alguma obra de arte?”

Sim	Não	Em Parte	Não Sei
22	16	02	03

Logo, - ao indagar se a obra de arte constituiu fonte de identificação, vinte e duas pessoas declararam que “sim”. Paralelamente, duas pessoas declararam que parcialmente se identificaram com alguma obra, enquanto que três pessoas afirmaram não saber dizer. Em contraponto, dezesseis pessoas afirmaram que não se identificaram com nenhuma obra.

Cabe sublinhar que somando as dezesseis pessoas que afirmaram “não” às três pessoas que não souberam dizer e às outras duas pessoas que afirmaram parcialmente se identificar, essas representam quase 50% da amostragem total, denotando que existem questões relativas às obras utilizadas pelo museu e seu efeito no público que precisam ser melhor compreendidas..

Descrição Analítica da Questão 21.1: “Por quê?”

Tabela 44: “Questão 21.1 - Por Quê?”

Sim	
Motivos	Nº de Declarações
a) Por causa de uma obra que retrata mascarados. Sempre quis fazer algo com máscaras.	1
b) Por causa da cor.	2
c) Remete a história da qual faz parte.	2

d) Por ter visto seu ofício representado.	2
e) O tema da paisagem e sua plasticidade pareciam estar dirigindo-se diretamente a si.	1
f) Porque fala da América, fala dos indígenas e da questão histórica.	1
g) Pela tranquilidade que a obra transpareceu em uma época onde tudo era mais formal.	1
h) Gostou da luz e do teor de veracidade da pintura, aproximando-se da linguagem fotográfica.	1
i) Gosta de tudo que remete a discussão de gênero (feminino). Causando-lhe um sentimento de alteridade.	1
j) Por uma obra específica retratar os negros não apenas na condição de escravizados, evidenciando que eles também desempenharam outros papéis.	2
l) A representação de um piano e a expressão do olhar.	1
m) Descobriu a produção de Almeida Jr.	1
n) A identidade nacional é essencialmente histórica.	2
o) Por ter trazido referências pontuais da sua vida.	1
p) Por expor outras possibilidades de olhares.	1
q) Mostra coisas que perduram.	1
r) Pela intensidade da obra.	1
s) Lembra o lugar de origem e a condição de migrante.	1

Não	
Motivos	Nº de Declarações
a) Simplesmente não se viu em nada.	9
b) Porque não é uma pessoa triste.	1
c) Nenhuma que viu tinha relação com sua vida.	3
d) Nada tocou ou sensibilizou.	1
e) Distanciamento.	1

Em Parte	
Motivos	Nº de Declarações
a) Se identifica com as obras modernas, suas cores e formatos.	1
b) Uma obra trata do tema que estuda.	1

Não Sei	
Motivos	Nº de Declarações
a) Não declarou nada	3

Cientes de que faz-se necessário aprofundarmo-nos nos sentidos e significados que perfazem cada uma das justificativas apresentadas pelos entrevistados para o fato de identificar-se ou não com alguma das obras de arte do museu, lança-se mão das respostas disponibilizadas pelo público para compreender esse processo.

Assim, dentre as vinte e duas pessoas que afirmaram ter-se identificado com alguma obra de arte, duas justificaram tal identificação pelo fato de a obra de arte, na perspectiva deles, “remeter à história da qual fazem parte”. Evidencia-se, mediante tal afirmativa, o quanto a identidade e o pertencimento são perpassados por um compartilhamento de referências e pelo abarcar de trajetórias que reconheçam os sujeitos que as edificam.

Um desses declarantes, afirmou identificar-se pelo fato de a exposição apresentar

uma história da qual (enquanto brasileiro).

Ainda no âmbito das identificações e subjetividades, uma pessoa afirmou ter-se identificado com uma obra de arte por ela ter-lhe trazido “referências pontuais da sua vida”. Tal afirmação evidencia o quanto a noção de pertencimento é um paradigma essencial da identificação. Por “pertencimento” pode-se entender o estabelecimento de laços/vínculos, bem como o sentimento de adesão e o compartilhamento de uma visão de mundo comum que gere reconhecimento mútuo e faça as pessoas sentirem-se partícipes de um mesmo espaço/tempo.

Há que se pontuar que esse compartilhamento de visões e valores e seus respectivos significados e sentidos inevitavelmente gesta-se e atualiza-se no entrecruzar de referências culturais e repertórios comuns, partilhados, segundo Geertz (1978).

No emergir desse compartilhar de repertórios e de indícios de memórias expressos da iconografia das obras, uma pessoa afirmou ter-se identificado por “lembrar-lhe o seu lugar de origem e de sua condição de migrante”.

Identificar-se, por esse viés, é fazer parte, é ser reportado, é partilhar de um repertório comum, é ver-se e ser visto. É, como sujeito histórico, “estar em cena”. Identidade e memória articulam-se em uma equação na qual, elevado à potência da afetividade, o produto final é o pertencimento. Cada vez que isso se faz possível, (re)significa-se o museu como *locus* de experiências e memórias.

Novamente, na ciranda das identidades possíveis, o “nacional” desponta como questão, uma vez que duas pessoas declararam que a identidade nacional é essencialmente histórica e, portanto, identificaram-se com uma obra.

O apresentar da identidade como algo essencialmente histórico traz em seu bojo a dimensão de algo construído no tempo e, não raro, também no espaço. Paralelamente, uma pessoa afirmou ter-se identificado porque a obra abordava “a América, os indígenas e a questão histórica”. Fez-se menção, aqui, a um contexto que transcende o Brasil, referente à América, trazendo à cena os indígenas.

Versando sobre a pluralidade que compõe as identidades e os processos de identificação, no entrecruzar dos debates sobre uma identidade nacional harmônica e homogênea, é possível tensionar e rivalizar-se com a produção discursiva no singular ao trazer para tal cenário as discussões étnico-raciais. Nesse contexto, duas pessoas afirmaram ter-se identificado justamente por uma obra específica retratar os negros não na condição de escravizados, evidenciando que eles também desempenharam outros papéis.

Por esse viés, sua identificação centrou-se, mais que na obra, principalmente na

temática retratada. Simplesmente pelo fato de que as obras, enquanto representação, criam uma diversidade de olhares que na perspectiva desse interlocutor se subdividem entre “o que eu sou” e “como me vejo” *versus* “a maneira como sou visto”, e a distância e reciprocidade que há nisso.

O distanciamento entre essas formas de ver-se e ser visto reflete o quanto a representação impacta na forma como se é percebido e, conseqüentemente, na forma como as relações se estabelecem, nas expectativas que se criam, nos papéis sociais que se ocupa ou nas projeções de determinados grupos a determinadas funções. O distanciamento, portanto, é compreendido como um hiato que expõe visões no singular e por vezes estigmatizadas, como duplos do real.

O confrontar dessas diferentes ópticas e o descortinar dos seus meios de identificação possibilitam a ascensão de outros olhares. Dessa forma, vem ao encontro da afirmação de uma pessoa, que declarou identificar-se com uma obra justamente por “expor outras possibilidades de olhares”.

A título de exemplo, conforme exposto por uma interlocutora, a obra *Eva Mulata* traz características físicas de uma mulher real, sem seguir um padrão estético imposto ao corpo feminino. Nessa obra, a interlocutora em questão entendeu que se refutavam os padrões de beleza hegemônicos. Há nessa afirmação duas dimensões que se fazem patentes: a questão de gênero e a questão étnico-racial, dois vetores importantes e que também constituem elementos de formação da identidade. Articuladas, essas duas variáveis – gênero e questão étnico-racial – colocam em xeque padrões que cerceiam e limam as subjetividades com a obrigatoriedade de responder a um padrão imposto, o que Castell (1999) chama de “identidade legitimadora”. Logo, o confrontar entre o real e a representação faz emergirem outras possibilidades de olhares e traz à tona conflitos decorrentes justamente dessas identidades díspares, por vezes impostas e cerceadoras.

Adentrando ainda mais nessa vereda da identificação, estratificada não só na perspectiva étnico-racial mas também da identificação permeada pela questão de gênero, duas pessoas declararam ter-se identificado ao ver em alguma obra uma correlação com o ofício desempenhado por elas. Dentre essas, uma pontuou que, enquanto obstetra, ver a maternidade representada tocou-lhe. De outra parte, outra dentre essas duas também sublinhou que se identificou por ser fotógrafa e por ter familiaridade com essa linguagem.

Em ambos os casos as obras do acervo fizeram menção aos ofícios exercidos e àquilo que também faz parte do que as forma como profissional e indivíduo. Nesse sentido,

conforme as declarações, a identidade/identificação adveio daquilo que constitui-lhes uma paixão e, também, meio de subsistência.

No âmbito das identificações ramificadas em vertentes plurais e heterogêneas, uma pessoa afirmou, no que tange às obras e suas temáticas, que gostou “de tudo que remeteu à discussão de gênero” causando-lhe um sentimento de alteridade.

Ascende em tal declaração a questão de gênero como fator de identificação, embora não se ignore que em uma perspectiva sociológica e antropológica o gênero seja uma construção social, conforme Beavoir (1980) e Butler (2003). Não ignoramos que as circunstâncias que permeiam a condição de ser mulher são perpassadas por um compartilhamento de questões e especificidades, justificando que a identificação pelo gênero seja também uma possibilidade de reconhecimento. Todavia, enfatiza-se aqui que, da mesma forma que o conceito de identidade nacional, a identidade de gênero, além de ser admitida como uma construção, também, precisa ser estratificada na perspectiva social e étnico-racial, uma vez que tais nuances trazem diferenças que uma ideia homogênea sobre gênero não dá conta de aprofundar.

De outra parte, no campo dos desejos e das subjetividades, uma pessoa declarou ter-se identificado por “ver reportado um anseio”. Ou seja, identificou-se por causa de uma obra que retrata mascarados, e sempre quisera “fazer algo com máscaras”.

No que tange às identificações gestadas no entrecruzar das questões formais da obra com os sentidos por ela desencadeados, encontram-se as afirmações que seguem. É nesse âmbito que uma pessoa declarou ter-se identificado com uma obra justamente por ela “ser suporte de uma grande intensidade”.

Com relação ao diálogo entre o interlocutor e os atributos formais da obra, uma pessoa afirmou que “o tema da paisagem e sua plasticidade” parecia estar-se dirigindo diretamente a si.

Nota-se que a identificação aparece proporcionada por elementos que envolvem a plasticidade da obra e sua temática, a conferir um diálogo íntimo e subjetivo. Na mesma direção ainda orientada pelas questões formais, duas pessoas afirmaram que a identificação adveio “da cor e seus diferentes matizes”.

Chama a atenção que a plasticidade e o dominar ou não desse código, aqui, não impediu a comunicação, a reverberação, o ser tocado, atingido e perpassado, na perspectiva de experiência que sugere Bondía (2002).

Corroborando com tal perspectiva, uma pessoa afirmou que “gostou da luz e do teor

de veracidade da pintura, aproximando-se da linguagem fotográfica”.

Já no âmbito das subjetividades e dos sentidos que a plasticidade pode desencadear, uma pessoa declarou ter-se identificado com a obra “pela tranquilidade que a obra transpareceu em uma época onde tudo era mais formal”.

No que tange às aventuras e às possibilidades inerentes ao ato de visitar um museu, ter contato com uma obra e ser surpreendido, uma pessoa declarou que “descobriu a produção de Almeida Junior”. E, ao ter contato com a obra desse autor, (re)significou uma experiência da infância. Ao descobrir a obra desse autor que dá nome à escola onde estudou, revisitou seu passado, mas a partir de um novo ponto de vista. Descobriu-se íntimo de alguém que até àquele momento lhe era anônimo. O nome desse espaço, que por muito tempo comportou suas fantasias, seus lirismos, suas aventuras juvenis, suas descobertas pueris e toda a ludicidade que permeia o universo infantil ganhou novas cores, contornos e significados ao (re)conhecer esse que fez parte do que ele é hoje. A partir do presente relato, descortinam-se itinerários que também se fazem possíveis no museu, ou seja, revisitar memórias, rever-se e identificar-se.

Dentre as demais afirmações, nota-se que a sutileza dos detalhes constitui índice de reflexão, memória e, conseqüentemente, identificação. Nesse sentido, uma pessoa declarou ter-se identificado com uma obra pois a representação de um piano e a expressão do olhar, presentes nela tocaram-lhe. Assim, as conjunções de tais fatores articula uma trama de elementos que favorece a identificação, na medida em que o ato de tocar piano remete a uma prática que lhe é cotidiana. Igualmente, a profundidade do olhar representado toca-lhe.

Por fim, na contramão do efêmero e do etéreo, ver e reconhecer a memória como baliza do sujeito no mundo desponta como fator fundamental de identificação. É nessa direção que uma pessoa afirmou identificar-se com uma obra por “mostrar coisas que perduram”.

Sobre tal afirmação cabe apenas pontuar que “o que perdura” está intimamente relacionado ao que constitui a narrativa histórica e eterniza-se na construção das memórias. Haja vista que, conforme Chagas (2002), toda seleção pressupõe descarte, e por isso mesmo existem coisas que perduram e existem coisas que são descartadas. Fica como questão quais histórias e memórias são priorizadas por meio das obras e a quem elas dizem respeito.

De outra parte, com relação às dezesseis pessoas que afirmaram não se identificar com nenhuma obra de arte, avançamos, por meio das declarações do público, no entendimento dessas declarações.

Debruçando-nos sobre tais motivações, contata-se dentre as declarações a afirmação de uma pessoa, que declarou que não se identificou com as obras “por não ser uma pessoa triste”. Há nessa afirmação a perspectiva de que as obras retratadas teriam um tom melancólico que não condiz com a pessoa em questão.

Isso à parte, chama a tenção que nove pessoas tenham afirmado que, simplesmente, “não se viram em nada”. É interessante notar que diferentes de muitos que afirmaram não se reconhecer na exposição de modo geral mas identificar-se e reconhecer-se em alguma obra, na perspectiva dessas nove pessoas nem a exposição de forma geral, nem nenhuma obra em específico geraram identificação.

Corroborando com as perspectivas apresentadas pelas nove pessoas de não terem-se visto em nada, outras três pessoas afirmaram que nenhuma obra vista tinha “relação com sua vida”. Acrescentaram, ainda, que não se identificam com “esse tipo de arte”.

Ressalta-se ainda aqui que identificar-se e/ou sentir-se parte não se restringe apenas a ver-se representado, mas também a sentir-se apresentado e parte do espaço em que se encontra.

Por conseguinte, uma pessoa declarou que nada o tocou ou o sensibilizou. Vindo ao encontro da declaração de outra pessoa, ao afirmar ter sentido um “distanciamento”.

Há nessas afirmações algo sintomático e que deve ser analisado com o cuidado que a questão merece. Primeiramente, cabe questionar que distanciamento se passa entre público e instituição, uma vez que o primeiro já se encontra no interior da mesma. Faz-se evidente que a distância em questão não se trata de uma distância geográfica. O desvelar das nuances e presentes complexidades pode, em face dos diferentes públicos, se configurar como o reconhecimento de fronteiras, não só geográficas mas também semânticas, materializando um distanciamento de outra ordem.

Surge na análise, por esse viés, a concepção de “estrangeiro” proposta por Augé (1994).

Esboça-se, assim, um desafio aos museus: a urgência da subversão dessa fronteira simbólica, que, ao não ser transposta, cristaliza-se, sedimenta-se, amplia-se e ganha materialidade ao manter apartados determinados públicos, ao não constituir pontes de diálogo, ao não criar meios de acessá-los e de transposição do que a princípio concebeu-se como o hiato que eventualmente há no diálogo com as diferenças e as especificidades.

Traspor tal barreira e incorrer na superação desse distanciamento significa aproximar-se do diverso, daqueles com os quais também pretendemos dialogar.

Dentre as duas pessoas que declararam que parcialmente se identificaram com alguma obra, sublinha-se uma pessoa que declarou que se identificou com as obras modernas, suas cores e formatos.

O justificar dessa identificação parcial se fez pelo reconhecimento e pela associação, por meio dessa linguagem e na sua plasticidade, de algo que é cotidiano ao entrevistado, o trabalho com eventos, e a articulação de elementos que remetem ao caráter da produção desse interlocutor.

Observa-se o quanto a identificação pode ser acionada por elementos simbólicos e formais (no sentido de forma, e não de rigor) que podem remeter a dimensões de subjetividade manifestadas no ofício, principalmente em uma sociedade na qual o trabalho, além de ocupar a maior parte do tempo das pessoas, também se relaciona com indícios do que as forma como sujeitos. Por fim, ainda no âmbito de uma identificação parcial, uma pessoa afirmou que uma obra “tratava do tema que estuda”. Novamente, a relação com aspectos do cotidiano ou da vivência de um período específico traz à tona a dimensão de identificação. Quase que numa relação metonímica e diretamente proporcional, a obra, enquanto parte do todo que é a exposição, traduz, nesse contexto, a identificação que é a parte que constitui o todo que é a identidade, evidenciando que a identidade tem um viés multifacetado, denso, complexo e processual, conforme apontam Hall (2004) e Coelho (2004).

Finalmente, entre os que declararam não saber dizer se identificaram-se ou não com a exposição constam três pessoas, as quais não apresentaram justificativas.

Sumariamente, observa-se que, embora de modo geral quinze das pessoas não tenham-se identificado com a exposição, duas não tenham sabido dizer e dez tenham afirmado identificar-se parcialmente, vide a questão 20, a maioria, compreendendo vinte e duas pessoas, encontraram nas obras suportes de memória e identidade. Contudo, não se pode excetuar o fato de que, de todo modo, dezesseis pessoas não se identificaram com nenhuma obra, conforme declarações presentes na Questão 21, índice que está próximo da quantidade de pessoas que também não se identificaram com a exposição de forma geral.

A comparação entre as respostas dadas a essas duas questões revela que, embora muitas pessoas não tenham-se identificado com a exposição de forma geral, isso não significou que índices de memória, afetividade, subjetividade e identificação não estivessem presentes, catalisados pelas obras. Por outro lado, a quantidade de pessoas que não se identificaram com a exposição manteve-se inalterada também entre os que afirmaram não

terem-se identificado com as obras de arte.

Por fim, faz-se patente a importância de criar estratégias que viabilizem e potencializem o diálogo na perspectiva de criar estratégias para romper com o distanciamento existente e confirmado pelo público.

Logo, reafirma-se a importância de dialogar com o outro e fazer com que os museus de forma geral passem de espaços indiferenciados a lugares de memória e pertencimento, conforme Tuan (1983).

Bloco F: Desdobramentos da Visita

Tão importante quanto compreender os motivos que levaram o público a ir e visitar o espaço da Pinacoteca, é aproximarmo-nos da compreensão dos desdobramentos essa possa ter ocasionado.

Logo, o presente bloco, arremata as variáveis que perpassaram todo o processo de visita, na qual, por meio das declarações disponibilizadas pelo interlocutores possibilita delinear um quadro que nos permite nos aproximarmos da complexidade e das nuances que permearam esse percurso.

Descrição Analítica da Questão 22: “Você pretende voltar à Pinacoteca?”

Tabela 45: “Questão 22 - Você pretende voltar à Pinacoteca?”

Sim	Não	Não Sei Dizer	Depende
31	03	04	05

Retornar pressupõe vínculo, relação, desejo por novidades, assuntos inacabados, questões por dar seguimento? Dentre as infinitas possibilidades, retornar exprime-se, inegavelmente, como a dimensão de uma relação em processo.

A presente questão, frente a todas as nuances apresentadas sobre a visita, se propõe a revelar se os interlocutores pretendem retornar à Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Do conjunto de quarenta e três pessoas que participaram do presente estudo de recepção, trinta e uma delas declararam que pretendiam retornar à Pinacoteca. Apenas três pessoas disseram que não pretendiam, quatro pessoas não souberam dizer e cinco pessoas afirmaram que seu retorno dependerá de algumas fatores.

Análise da Questão 22.1: “Por quê?”

Regressar (ou não) ao museu é um ato perpassado por uma enorme gama de fatores, motivações e circunstâncias cujo debruçar sobre as justificativas apresentadas evidenciam não apenas o percurso real e simbólico destes interlocutores no espaço como também as formas como este se deu.

Logo, gostar do lócus, acompanhar alguém, não ter visto tudo ou desejar ver o todo traz a tona fatores que justificam o regresso. Assim como a concepção de que vir uma vez basta ou mesmo de não ser morador da cidade acabam se constituindo em justificativas do não regresso. De outra parte, a proximidade ou não da Pinacoteca e a possibilidade de abrir a mentes constituem fatores que a depender da circunstância fazem do regresso (ou não) uma possibilidade em aberto. É no bojo dessa complexidade e variáveis que se reflete sobre a opção do público em regressar ou não à Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Tabela 46: “Questão 22.1 - Por quê?”

Sim	
Motivos	Nº de Declarações
a) Porque gostou.	4 (1 assinalou A e B)
b) Para acompanhar alguém.	4 (1 assinalou B e C)
c) É muito grande o espaço expositivo e o acervo. E também para ver as novidades das exposições de curta duração.	8 (1 assinalou A e C)
d) Não conseguiu ver tudo.	5
e) Para ver as novidades.	1
f) Por ter sido um passeio agradável e porque sempre é possível ver coisas novas nas mesmas obras.	1
g) Porque gosta do lugar do museu.	2
h) Por ter interesse pelas obras.	4
i) Porque gosta de visitar museus. E também de acompanhar amigos.	1
j) Costuma frequentar o museu eventualmente.	2

l) Pretende continuar estudando.	1
m) Gosta muito do ambiente que está sempre aberto para todos.	1
n) Por ter laços de afetividade.	1

Não	
Motivos	Nº de Declarações
a) Vir uma vez basta.	1
b) Não mora em São Paulo.	2

Não Sei Dizer	
Motivos	Nº de Declarações
a) Veio por uma obrigação acadêmica, logo, tem outras prioridades.	1
b) Não mora em São Paulo.	1
c) Não declararam.	2

Depende	
Motivos	Nº de Declarações
a) Da proximidade com a Pinacoteca.	1
b) Se a escola ou a família planejar a vinda como um passeio.	1
c) Apenas se houver uma exposição de interesse, para acompanhar amigos, para apresentar a Pinacoteca, ou se estiver estressada.	1
d) Não gosta de museus.	1
e) Para abrir mais a mente.	1

Atentos aos detalhes e entrelinhas, enquanto reflexos de uma complexidade maior que reveste a afirmação do desejo de regressar, lançamo-nos no entendimento das motivações e justificativas para tal retorno, na intenção de que as respostas conferidas à presente questão

convertam-se em subsídio para refletir criticamente sobre a forma como tal relação se desvelou, e suas consequências.

Dentre as motivações apontadas para retornar à Pinacoteca, destacam-se as declarações de quatro pessoas, ao afirmarem desejar voltar por “terem interesse pelas obras”. O apreço pela arte de forma geral, e em específico pelas obras expostas, confirma o interesse em retornar. É interessante ressaltar que, na perspectiva desses interlocutores, já ter visitado o acervo não esgota o seu caráter interessante e a possibilidade de ver coisas novas ou de rever as já conhecidas.

Em complemento, oito pessoas afirmaram desejar retornar pois “é muito grande o espaço expositivo e o acervo”, e também para “verem as novidades das exposições de curta duração”. A ciência sobre o caráter efêmero das exposições de curta duração evidencia que têm conhecimento sobre a dinâmica do museu, bem como que isso constituiu motivo de retorno, cientes que estão de que as exposições de curta duração imprimem ao museu uma dinâmica de novidade. O desejo de retornar também se deu, conforme a declaração de uma pessoa, pelo “anseio de ver as novidades”. Associada à questão da novidade, a atmosfera do lugar também emergiu nas motivações, conforme a afirmação de uma pessoa, que declarou desejar retornar justamente “por ter sido um passeio agradável e porque sempre é possível ver coisas novas nas mesmas obras”.

Outras cinco pessoas afirmaram desejar retornar por não terem conseguido “ver tudo”. Novamente, a amplitude do museu e de seu acervo, constituíram o motivo do retorno. A justificativa de voltar ao museu se potencializa não apenas pela vastidão do acervo e do próprio museu mas, principalmente, pelo fato de a arte ser algo que precisa ser visto e degustado mais de uma vez para que se apreenda e absorva tudo que ela comunica, conforme afirmam os presentes interlocutores.

Em contraponto, quatro pessoas afirmaram desejar retornar porque gostam da Pinacoteca, mas que seria interessante se houvesse maior diversidade no acervo. De outra parte, duas pessoas afirmaram sempre retornar porque “gostam do lugar”. É interessante notar que nessa declaração o museu foi posto não como espaço indiferenciado, mas como *lugar*. É justamente nessa possibilidade de identificação do lugar, conforme nos sugere Tuan (1983), como um espaço onde se constroem relações e criam-se sentidos por meio da experiência que constituem-se os elementos que fazem dele não um cenário, mas uma conjuntura, propícia para a identificação e o sentimento de pertencimento. Pontua-se que nessa perspectiva o sentimento emerge como um vetor da experiência, o qual dialoga com a memória, conforme

Bondía (2002).

Transcendendo do apreço específico à Pinacoteca como lugar para o apreço geral à instituição Museu, afirma a fala de uma pessoa o desejo de retornar porque “gosta de visitar museus” e também de “acompanhar amigos” nessa visita. Nessa declaração a ida a museus emerge como uma prática cultural exercida com certa periodicidade, e também como uma prática de socialização entre amigos.

No âmbito da visita como uma prática de socialização e um ato realizado em grupo, quatro pessoas declararam retornar para acompanhar alguém, e uma pessoa dentre essas alegou que traria a namorada ou outra pessoa, mas que o retorno não se daria por interesse próprio.

Na perspectiva do acompanhante e agente multiplicador, um professor, ao sinalizar a importância de ver coisas novas, afirmou ter a pretensão de voltar e trazer os alunos. O que, por sua vez, reitera a perspectiva do museu como um *locus* de produção de conhecimento que pode fazer parte da formação dos sujeitos e constituir um lugar de encontro, de compartilhamento, à medida que os alunos, a depender da forma como a relação se estabelece, podem desenvolver um sentimento de indiferença ou, ao contrário, de sentirem-se parte dali e desejar partilhar isso com outras pessoas queridas, amigos, namorados, família. E, de fato, imprimir o *status* de público ao museu.

No que tange ao caráter pedagógico do museu, uma pessoa afirmou que pretende continuar estudando e valendo-se do espaço do museu para isso. Logo, a exposição é para ela uma forma de atualizar-se.

Nessa dimensão de a visita ao museu ser uma prática cotidiana, duas pessoas afirmaram que costumam ir frequentemente ao museu. Pontua-se que o caráter dessa eventualidade deve-se ao fato de uma dentre essas duas pessoas sempre ir ao Mercado Municipal e, dada a proximidade, aproveitar para ir à Pinacoteca. Diante dessa afirmação, compreende-se que ir a tal museu já é um programa cultural, chamando a atenção para o fato de o museu ser um elemento do seu cotidiano e não uma excepcionalidade.

Interseccionando apreço e alteridade, uma pessoa afirmou desejar retornar pois “gosta muito do ambiente, que está sempre aberto para todos”.

Paralelamente, refletimos aqui também sobre a afinidade desse interlocutor com o espaço como algo extremamente positivo e resultado da forma como esse interlocutor foi contemplado no diálogo com a exposição de forma específica, e de forma geral com a instituição. Todavia, partindo de uma perspectiva coletiva, afinidade pressupõe o diálogo e

identificação com os distintos públicos. Nesse e em outros casos a alteridade constitui-se como um elemento importante.

O desejo de retornar, também, tem íntima relação com o sentimento de pertencimento, logo, uma pessoa afirmou desejar retornar por ter laços de afetividade com o presente *locus*. Expresso na declaração de que, vir a este lugar possibilita o recarregar das energias e o recordar de como a vida dever ser. É nítida a dimensão de afetividade presente na relação que tal interlocutor trava com este museu. Sinalizando que é essa perspectiva (possível) que se almeja nas distintas relações estabelecidas entre os museus e os públicos.

Avançando na compreensão sobre as motivações do público em não retornar ao presente museu, debruça-se sobre as três afirmações de pessoas que declararam não desejar retornar ao museu. Dentre estas, uma afirmou que vir uma vez, basta. Desafios à parte, duas pessoas declararam que não retornariam por não morarem em São Paulo. E, portanto, também não sabem quando retornarão.

Entre os quatro interlocutores que declararam que não sabiam dizer se retornariam, uma pessoa justificou ter ido ao museu motivada por uma obrigação acadêmica.

Entre as três últimas pessoas que declararam não saber, uma afirmou que não mora em São Paulo e outras duas pessoas não declararam os motivos.

Por conseguinte, cinco pessoas afirmaram que, a depender de alguns fatores, retornariam ou não à Pinacoteca. Sobre esses, esclarece-se que uma pessoa afirmou que seu retorno dependeria da proximidade com a Pinacoteca. Desponta, mediante tal declaração, a distância geográfica como um fator ou barreira que dificulta e por vezes inviabiliza o acesso.

De outra parte, uma pessoa afirmou que retornar ou não ao museu, dependeria da escola ou da família planejar a vinda à Pinacoteca como um passeio.

Uma pessoa afirmou que seu retorno dependeria de haver uma exposição de interesse, da solicitação para acompanhar amigos e apresentar a Pinacoteca ou de estar estressada.

Nesse panorama de motivações, observa-se que o retorno por motivos individuais apresentam-se pelo desejo de ver algo não apenas novo, mas que gere interesse ou para obter tranquilidade, sinalizando que o museu, para além da função de expor obras e produzir conhecimentos e reflexões, também se apresenta como um espaço que confere tranquilidade, paz e equilíbrio. No que se refere aos motivos desencadeados por terceiros, a visita se constituiria pela finalidade de intermediar o diálogo entre conhecidos e o museu.

No que tange ao museu ser um espaço de reflexão, uma pessoa declarou que

retornaria para “abrir mais a mente”, demonstrando que o museu pode adquirir diferentes contornos não apenas em relação aos olhares dos distintos interlocutores, mas principalmente a depender do modo como tais questões são geridas.

Por fim, uma pessoa afirmou que não gosta de museus. Há nessa afirmação motivo de prosa infinita e de subjetividade incomensurável. Fica apenas como questão, o que há ou pode haver no museu que gere identificação e/ou apreço? A resposta a isso nos aproximará do estreitar de fronteiras e da consolidação do papel social que os museus podem e devem cumprir.

Em todo caso, o situar dessa resposta na categoria de um retorno que depende de “certos fatores” evidencia que a porta não foi fechada e que, por tanto, uma mudança de perspectiva é possível. Justificando que sigamos adiante no que tange ao estreitar dos laços e diálogos com os distintos públicos.

5. IDENTIDADES CULTURAIS: AS SEMÂNTICAS, NUANCES E POÉTICAS DE FRONTEIRAS INTANGÍVEIS

[...] mesmo quando não se fala diretamente da questão de identidade, e até quando se quer fugir dela, os discursos em torno da cultura recorrem constantemente a uma série de noções, sem que muitas vezes se deem conta disso, que giram em torno da identidade, o que revela mais do que um hábito linguístico, mas uma forma de olhar o mundo, uma postura epistemológica que precisa ser problematizada. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p. 14)

A identidade é admitida como um processo em construção, dotado de caráter fluído, e dinâmico, mas, no entanto, essa é uma constatação nova, uma vez que se acreditava que ela era alicerçada em pilares sólidos e imutáveis.

Conforme Coelho (2004), o conceito de identidade está sendo substituído pelo de identificação, ampliando desse modo a discussão do conceito de identidade e evidenciando que ela não necessariamente deve-se pautar por um único referencial.

Longe disso, vislumbra-se um panorama no qual ela ascende como um processo que abarca a pluralidade de referências e conceitos. Nele, possuir determinados valores não implica necessariamente na eliminação de outros, visto que é possível identificar-se com diferentes valores e conceitos concomitantemente.

De outra parte, não se pode negar que a perspectiva da identidade como processo, cujas formações se fazem por distintos vetores, é antecedida pela concepção de identidade rígida, orbitando em torno de um núcleo rígido e atrelada a referenciais específicos.

Sabe-se, também, que não só a identidade era concebida como algo sólido e imutável, como também sua gênese esteve intimamente ligada à noção de um território específico, a Nação, e consequentemente vinculada ao conceito de nacionalidade como premissa da identificação, emblema que se concentra em uma equação que articula indivíduos e territórios (enquanto tempo, espaços e os símbolos neles processados), para sintetizar e traduzir o indivíduo.

Nesse sentido, ascende como questão proposta por Albuquerque Junior (2007, p.19) a seguinte interrogação: “Como foi possível misturar e identificar se a mistura é a dissolução dos idênticos e a produção de um terceiro termo, uma terceira possibilidade, sempre indefinida, sempre instável, sempre em mutação, sempre potencialmente outra?” Embora

estejamos ainda traçando o caminho para alcançar a resposta, com essa questão coloca-se em xeque a premissa de muitas instituições que se pautam sempre pela reedição de um mesmo padrão cultural, como se a identidade e a cultura fossem um molde com o qual se pudesse enquadrar todos os indivíduos. A partir da provocação do autor em questão, nota-se justamente o contrário.

Como aponta Albuquerque Junior (2007, p.19), “[...] nossa identidade é a de sermos estrangeiros em nossa própria terra, é a de sermos estranhos a esse pretense ‘nós’ que seria a nação, produção imaginária, que nem por isso deixa de existir como concretude”. Estabelece ele um paralelo com a questão da identidade nacional.

A identidade nacional contradiz, conforme o exposto por esse autor, a própria etimologia do vocábulo “identidade”, principalmente no contexto brasileiro, cuja identidade se traduz justamente pela interação com o “outro”, no caso, os outros, gerando não um terceiro, mas um quarto elemento constitutivo da nacionalidade, classificado como “mestiço” – o que, por si só, já expressa o paradoxo dessa classificação como forma de traduzir identidade. Na perspectiva étnico racial, essa questão está longe de ser resolvida, vide, por exemplo, as teorias evolucionistas do século XIX, que teorizaram a mestiçagem como um fator de degeneração, e o mito da democracia racial, endossado por Freyre (2011), que escamoteia o conflito que subjaz ao forjar de uma identidade nacional harmônica.

Tal discussão pode ser transposta para o cenário da cultura e da identidade em um sentido que extrapole a nação e envolva o indivíduo para além da esfera coletiva, transcendendo as delimitações geográficas e agregando outros fatores. Nesse sentido, constata-se que a identidade cultural, segundo Coelho (2004), deve ser compreendida como um processo de identificações, visto que se edifica pela alternância de elementos, embora se note, segundo o autor, que, apesar desse intercâmbio e transição de valores, há ainda “núcleos duros” de identificação, ou seja, algo de todo esse processo de construção que permanece sólido. Todavia, a identidade como um todo não possui um caráter estável, oscilando em uma transição contínua.

[...] O processo de identificação apontaria para o fato de que todo indivíduo compõe-se de uma série de camadas de significações, aproximadamente equivalentes à sua *persona*, ou personalidades, que podem ser vividas sequencialmente ou, no limite, concorrentemente, num mesmo tempo. (COELHO, 2004, p. 202)

Evidencia-se, portanto, que a identidade, enquanto processo, constituiu-se de

diversos valores, oriundos de distintos referenciais, fato que muitas vezes pode ocasionar conflitos, e que nela a tradução do “eu” dá-se ora pela complementaridade e conciliação de determinados valores e ora pela oposição dos mesmos. Logo, constata-se que as identidades também são construções ancoradas nas narrativas sociais e históricas.

Tais fatos se fazem melhor compreensíveis à luz da reflexão sobre a questão cultural, seu caráter plural e a interface dessa discussão com a identidade, visto que ambas são parte de um processo e se edificam concomitantemente, exprimindo-se mutuamente. Há, portanto, uma relação intrínseca existente entre ambas, que se torna mais nítida à medida em que avançarmos tanto sobre os desdobramentos e transições do conceito de identidade quanto acerca das transformações e do contexto no qual elas se verificam.

Nesse sentido, pensar acesso em contraponto às questões de identidade passa tanto pelos valores e referenciais culturais e artísticos que são referendados nas instituições de forma geral, e em específico nos museus, como sobre a forma como tais questões são abordadas e retratadas. Pensar acesso, em perspectiva *lata* e sociocultural, também tem íntima relação com o público a quem tais equipamentos se dirigem, se à pluralidade de demandas ou à um grupo segmentado e específico. Nesse sentido, pensar acesso em uma perspectiva ampliada tem relação não só com os tipos de público que se deseja atingir, mas também com as estratégias adotadas para com eles dialogar. Logo, o disponibilizar de transporte, visitas com educadores e gratuidade no acesso (integral ou em dias específicos e/ou para grupos específicos) é o que pode viabilizar ou facilitar o acesso de determinadas demandas de público e estabelecer a primeira possibilidade de diálogo e de construir esse processo de identificação, sem perder de vista que isso demanda a articulação com outros fatores, mas sabendo que tais estratégias constituem o primeiro passo.

Logo, ponderar sobre as instituições museológicas na perspectiva do acesso, da identidade/identificações e do sentimento de pertencimento demanda que sejam contrapostas essas variáveis e nuances à questão cultural, bem como aos valores que a permeiam.

Assim, remeter-nos ao contexto histórico e cultural vivenciado é imprescindível para que compreendamos o panorama que se apresenta, bem como seus reflexos na vivência cultural e no processo de construção da identidade cultural. Tão importante quanto discutir e compreender as questões apresentadas acima é entender as condições promotoras do cenário que as suscita, remetendo-nos, novamente, à discussão do período histórico em que elas adquirem sua denotação, levando-nos a debruçarmo-nos sobre a discussão da identidade cultural no contexto da modernidade tardia, como propõe Hall, particularmente relacionada

com o processo de globalização, e sobre as consequências no processo de constituição da persona.

Revela-se, por assim dizer, outro fator que contribuiu pra essa transição que vivencia a identidade enquanto processo. A modernidade tardia, discutida não só por Hall (2004), mas também por autores, como Giddens (2002), Zygmunt Bauman (1999), que adota o termo “pós-modernidade”, e por Beck e Guiddens (1997), que a intitulam “modernidade reflexiva”.

Todavia, independentemente de um acordo epistemológico, o que se faz evidente é, que para além da classificação adotada, todos tentam traduzir um período marcado por profundas transformações, delineando uma linha tênue entre o moderno e o pós-moderno.

Expõe-se uma transição histórico-cultural que incidiu diretamente na conceitualização identitária. Delineia-se um cenário confuso e nebuloso, mas que, no entanto, fornece indícios do processo de mudança que atinge todas as esferas de produção sociocultural.

Sabendo desse contexto marcado por intensas transformações, tão velozes que não são mensuráveis ou compreensíveis de imediato, visamos estabelecer uma linha de raciocínio que articule o contexto social com os demais fatores que contribuem para deflagrar não só as mudanças processadas na forma como a identidade é concebida, mas também as relações que o homem trava com o espaço e o tempo (bifurcado em tempo livre e tempo de trabalho), a sua interface com a cultura e o acesso às práticas de produção e difusão.

Por esse viés, a globalização consiste na questão balizadora da presente discussão, visto que a maneira como se verifica ocasiona desdobramentos não só em âmbito econômico mas, principalmente, cultural, uma vez que, norteadas pela premissa da extinção de fronteiras, traz em seu bojo a homogeneização.

O que fica patente é o fato de que essa pretensa homogeneização está ancorada não na igualdade de direitos, mas na eliminação das singularidades, e, desse modo, incide diretamente sobre a identidade, em prol de uma padronização que atenda não aos indivíduos, mas aos interesses do mercado. Logo:

[...] um dos resultados negativos da globalização é um amplo desenraizamento que desfaz modos de vidas locais, expropria milhões de seres humanos de suas referências culturais e de suas próprias vidas. Assim todo um processo cultural entra em decadência, e em troca, é oferecido um padrão fabricado pelo consumo, que tem na mídia um emulador permanente, pasteurizando todo e qualquer tipo de diferença. (FARIA E GARCIA, 2002,

Incorre-se, assim, em um processo de diluição, que negligencia a existência das diferenças, suprimindo a possibilidade de o “eu” exprimir-se em suas diversas potencialidades, que traduzem a densidade e a complexidade humanas, em virtude do molde mercadológico, que vislumbra somente a necessidade de suprir a demanda, alheio ao fato de que, havendo o “eu”, há também o “outro”, o que delineia a condição incontestável de que cada ser é ímpar, pois:

[...] a singularidade só existe porque afirma a coexistência da diferença e faz do exterior parte de si mesma, abrindo-se para o fora, que a constitui e que lhe é interior. Ser singular é afirmar-se na condição em que o outro permaneça existindo, ser idêntico é afirmar a possibilidade de que só um si mesmo pode existir, o outro deve ser definitivamente excluído como ameaça. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p. 21)

Retoma-se assim, a discussão iniciada com a questão cultural, enquanto um processo por vezes hierarquizante e de distinção, fazendo frente ao que, nesse contexto, apresenta-se como um embate que visa impor a supremacia do global sobre o regional, em uma articulação que, ao visar limar as diferenças, elimina automaticamente, e não coincidentemente, a diversidade cultural e, paralelamente, destitui a identidade de seu caráter plural, transitório e contínuo.

E em meio a tantas transformações processadas no âmbito cultural, verifica-se que estamos vivendo um “novo tempo”, batizado de pós-modernidade, classificação ampla que dá margem a diversas especulações, anunciando a transição para outro tempo, cujos alicerces não se fazem tão nítidos, mas que, no entanto, evidenciam que algo foi transposto.

Nesse sentido, oferece a oportunidade de repensarmos a sociedade em que vivemos, bem como as bases sobre as quais está construída, ancorada em paradoxos, como a coexistência no mesmo cenário de desigualdades alarmantes, expressas pela discrepância entre analfabetismo e tecnologia de ponta, superprodução de alimentos e morte por desnutrição, entre tantas outras incongruências que nos alertam para a urgência em rediscutirmos os princípios que norteiam nosso modo de ser e estar no mundo.

Em meio a um cenário tão conflitante e paradoxal, cujas bases ainda estão em construção e, desse modo, não se fazem tão evidentes, é natural que tais indefinições estendam-se sobre questões como cultura e identidade, pois essas estão imersas nesse cenário,

no qual a primeira goza de uma pluralidade cuja contemplação está condicionada ao contexto onde é processada, e a segunda oscila conforme transita pelos diversos segmentos da primeira.

Assim a chamada “crise da identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando o quadro de referências que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2004, p.7)

Assim como Hall (2004), Coelho (2000) também defende, no que tange às discussões sobre cultura, que há uma maior adesão em relação à identidade como algo mais próximo da identificação, abarcando diversos referenciais e evidenciando-se como um processo e não como um estado fixo.

Conduz-nos ele à percepção de que o contexto socioeconômico, bem como as transformações processadas em nossa sociedade, formam um cenário no qual as ideologias são articuladas em prol de concretizar determinados interesses, e, diante de tamanhas transformações, o ser humano, enquanto indivíduo envolto nesse cenário, não poderia furtar-se ao reflexo dessa crise acerca do seu entendimento, o que denota a densidade dessa discussão.

Logo, ao pretender estabelecer um elo entre o contexto social, o tempo livre e práticas de lazer, principalmente no âmbito cultural, evidenciando como o acesso nem sempre está condicionado apenas às condições materiais, mas também às identitárias, faz-se extremamente pertinente debruçarmo-nos sobre a concepção de identidade para que nos aproximemos da compreensão das premissas apresentadas.

Emerge, sob essa perspectiva, outra questão pertinente à identidade, para além da sua constituição, relativa ao modo como ela é representada. Como aponta Hall (2004), a identificação é um processo, construído em diálogo com a cultura; nesse sentido, nota-se a existência de uma gama de símbolos que, articulados, traduzem as singularidades do ser, pelo menos periodicamente.

No entanto, a forma como tais símbolos são articulados pode alterar completamente seu sentido, ou seja, *o que se diz, como e onde* podem mudar completamente a sua significação, gerar a desconfiguração do sentido e, conseqüentemente, eventualmente não traduzir a identidade.

É o que acontece muitas vezes em instituições culturais que, por não darem conta da multiplicidade de sentidos da qual as manifestações culturais são suporte, e ao difundi-las

apenas pelo olhar de quem observa e não de quem as pratica, ou vice-versa, geram uma dissonância proveniente da ineficiência desse olhar, principalmente, quando norteados por princípios ideológicos que não visam expor uma manifestação cultural, mas sim uma visão (única) sobre ela, não possibilitando o contato e a identificação, de modo a suscitar no indivíduo o sentimento de não-pertencimento.

É evidente, conforme apontam Faria e Garcia (2002), que a “[...] identidade é plural e está permanentemente em mutação. O que não pode ocorrer é a sobreposição de culturas ditadas pelas normas dos mais fortes, tornando os mais 'fracos' pitorescos e deslocados de sua verdadeira origem”. Essa consideração pode explicar o fato de que muitos equipamentos culturais, ainda que possuam dias específicos com entradas gratuitas, bem como transporte e monitoria, não gozem de grande demanda, para além do público que já tem cativo.

Fato que se faz melhor compreensível à luz da discussão da identidade paralelamente à questão cultural, bem como dos valores que a permeiam em relação à sua utilização com fins ideológicos de legitimação de determinadas visões, que por vezes referenda determinadas práticas culturais por um viés limitado e estigmatizante. O que se agrava quando somado à ineficiência de políticas culturais que traduzam a sua beleza e diversidade, bem como as condições para que manifestações culturais dotadas de características distintas das ditas “belas artes”, possam coexistir e se perpetuar.

Ao compartilharmos deste tipo de avaliação crítica, em que a cultura do 'outro' é vista como espetáculo ou mercadoria exótica, não estamos defendendo a 'pureza' das manifestações culturais, pois sabemos que a vitalidade dessas culturas está na sua dinâmica da atualização. Atualização que não pode se fazer ao preço da perda da identidade. (FARIA E GARCIA, 2002, p. 45)

Assim, tão importante quanto discutir e compreender as questões apresentadas, é entender as condições promotoras do cenário que as suscita, atentando para a discussão do período histórico em que elas adquirem tal denotação, para as demais questões que perpassam e circunscrevem a questão da identidade cultural e sua interface com os equipamentos culturais, bem como para sua instrumentalização ou não na edificação de fronteiras intangíveis.

Retoma-se, portanto, a discussão acerca do processo de democratização cultural como questão chave da discussão aqui empreendida, na qual é fundamental a compreensão das transformações processadas pela identidade frente às transições históricas e culturais, bem

como os limites que as circunscrevem. Paralelamente à discussão acerca do trabalho e da disponibilidade de tempo de lazer, a segmentação dele no contexto cultural e os fatores que motivam ou não a adesão de determinados estratos sociais às manifestações culturais específicas.

Aproximamo-nos, desse modo, do que constitui o cerne desta discussão, tendo em vista o objetivo da presente análise, que é a compreensão dos fatores que condicionam e motivam o acesso às práticas culturais como reflexo de processos de identificação e pertencimento.

É evidente que fatores econômicos muitas vezes atuam como inibidores do acesso, visto que muitos, repetidas vezes, não possuem condições de suprir nem as carências básicas, relativas à subsistência, e, nesse sentido, discutir lazer e acesso aos bens culturais, pode parecer, equivocadamente, supérfluo.

Todavia, partindo do pressuposto de que a cultura e o acesso a ela por meio das manifestações culturais devem englobar o quadro das necessidades básicas e que também, por diversos fatores já mencionados, não são supridas, a discussão, aqui, investiga por que, mesmo havendo equipamentos culturais, com entrada e transporte gratuitos, não há adesão de outros segmentos sociais para além dos que cotidianamente já frequentavam os espaços aqui estudados.

Alerta-se, assim, para a necessidade de discutir o modo como as políticas culturais são geridas, bem como em quais referenciais de acessibilidade elas se baseiam. Posto que:

Tais políticas levam em conta fundamentalmente os obstáculos materiais às práticas culturais ou os preços elevados dos ingressos. Elas não atentam, no entanto para outros fatores, tão decisivos quanto os citados e que não se reduzem à dimensão econômica ou ‘da oferta’. (BOTELHO, 2007, p. 172)

Nota-se, mediante o exposto, que a identidade, nesse contexto, constitui uma fronteira intangível, na qual a impossibilidade de acesso se dá não apenas pelo déficit de condições que viabilizem o deslocamento físico no espaço, pois a questão é que esse distanciamento se dá em outra conotação, tratando-se também de um distanciamento identitário, constituindo uma fronteira imaterial entre público e museu/obra, enquanto produto de manifestações culturais alicerçado na distinção hierárquica entre determinados segmentos sociais e culturais.

Há distinções de formação e de hábitos no tecido da vida cotidiana que tem

grande incidência sobre as práticas culturais – a começar pelo fato de a cultura erudita, embora dominante no plano oficial por razões históricas, ser apenas uma vertente que convive com outras formas de produção sejam tradicionais ou populares, tudo bastante infiltrado pela dimensão ‘industrial’ e mercantil dos processos atuais. (BOTELHO, 2007, p.172-173)

Nesse sentido, pensando especificamente no contexto museal, não só o que se expõe, mas como se expõe, são questões chave, cuja ligação com a identidade se verifica não apenas pelo conteúdo como também pelos signos (linguagem) utilizados, e devem possuir a capacidade de estabelecer um diálogo entre obra comunicada e os diferentes públicos, possibilitando experiências que se convertam em identificação e pertencimento, pois:

Às vezes nos esquecemos que além da carência de bens materiais, que causa a miséria e a morte das pessoas, temos a carência de bens simbólicos e espirituais. Na confluência de bens simbólicos e espirituais, temos a arte, que impulsiona relações entre pessoas e grupos, renovando a vivências, laços de solidariedade, criando imaginários e poéticas imprescindíveis para o conhecimento do outro e de si mesmo. (FARIA e GARCIA, 2002, p.42)

Portanto, delineia-se como desafio, a necessidade de articular tais manifestações necessidades materiais e simbólicas de modo que ambas coexistam sem necessariamente suprimir a outra.

Para isso, há que se pensar maneiras de se criar condições de acesso que suscite identificação e se possível possíveis distâncias culturais e identitárias, aqui entendidas como aproximar segmentos sociais que possuam valores distintos, mas sem, no entanto, homogeneizar as diferenças, visando o estabelecimento de trocas simbólicas que as enriqueçam mutuamente.

5.1. Enquadramentos da Memória: os caminhos e descaminhos no trajeto entre o patrimônio cultural e sua conversão em herança cultural

Refletir sobre os museus em contraponto a toda a sua trajetória histórica, ao longo dos séculos que precederam a sua conformação contemporânea, implica, primeiramente, o seu entendimento como um processo, cuja transformação e reedição de padrões, ainda se verifica na contemporaneidade.

Por conseguinte, admitida a sua dimensão processual, reconhece-se, fundamentalmente, a existência de transições, tensões e rupturas nesse processo. Tal fato

deve-se principalmente ao reconhecimento de que os museus, ao selecionarem, adquirem artefatos e passam pelo processo de musealização, convertem-se não apenas em patrimônio, mas também em índices de memória, processo este, que no seu transcorrer não esteve isento de conflitos e dos jogos de poder que o circunscreve.

As instituições que tratam da preservação e da difusão do patrimônio cultural, sejam elas arquivos, bibliotecas, museus, galerias de arte, ou centros culturais, apresentam um determinado discurso sobre a realidade. Compreender esse discurso composto por som e silêncio, de cheio e vazio, de presença e ausência, de lembrança e esquecimento, implica a operação não apenas como enunciado da fala e suas lacunas, mas também a compreensão daquilo que faz falar, de quem fala e do lugar de onde fala. (CHAGAS, 2002, p. 43)

Nessa perspectiva, aborda-se o museu, na denotação empreendida por Pessanha (1996), ou seja, como “instituições argumentativas” e nesse sentido, revela-se o alto teor discursivo que há no empreendimento de suas ações.

Enquanto agências que adquirem, selecionam, pesquisam e comunicam o patrimônio cultural, realizam, como ação final, a edificação de discursos manifestados na difusão e interlocução com o público.

Sublinha-se que o edificar desse(s) discurso(s), perpassa-se pela seleção enquanto critério e filtro, permeado consequentemente por valores e ideologia que são produto de tempo e espaço específicos.

Reside, por este viés, no próprio ato de salvaguardar, uma relação de privilegiar e descartar, assim a “[...] preservação e a destruição, ou de outro modo, a conservação e a perda, caminham de mãos dadas pelas artérias da vida”, conforme Chagas (2002, p.43).

Nessa direção, observa-se que a preservação consiste em um processo cuja justificativa se alicerça no argumento de uma pretensa eminência e propensão ao esquecimento, o que, por conseguinte, justifica a manutenção da memória que se faz, efetivamente, pela salvaguarda, no contexto museológico. Esse entendimento, somado à perspectiva de Chagas, denota que destruição e preservação constituem-se como um duplo indissociável. Logo:

Indicar que memórias e esquecimentos podem ser semeados e cultivados corrobora a importância de se trabalhar pela desnaturalização destes conceitos e pelo entendimento de que eles resultam de um processo de

construção que também envolve outras forças, como por exemplo: o poder. O poder é semeador e promotor de memórias e esquecimentos. (CHAGAS, 2002, p. 44)

Nota-se, conforme o exposto, que a memória é um processo que prescinde, necessariamente de seleção, nesse sentido, o esquecimento emerge como um procedimento calculado, um descarte necessário, uma penumbra que se lança sobre a possibilidade de um olhar, para viabilizar a existência de outros.

Inequivocamente, em tal processo - visto que não é algo dado, mas fundamentalmente construído - há um jogo de poder manifestado no direito de escolha, na articulação desses discursos, no enaltecimento de certas lembranças, que enquanto lembranças, não se esmiúçam como produto de descarte de outrem, do privilegiar de um olhar sem se identificar como tal, emerge como possibilidade de cristalização de imaginários, que por vezes se sedimentam como “verdade”, subjacente justamente à esse interstício entre o manifestado e o não dito.

São nessas veredas que emergem a possibilidade de tais memórias - enquanto construções - vislumbrarem-se com discurso e conseqüentemente, despontarem como salvo-conduto para a disseminação de “certas” ideologias que encontram nos objetos seus álibis perfeitos.

Complementando, sobre a memória, sublinha-se:

[...] Trata-se de um processo, historicamente mutável, de um trabalho e não de uma coisa objetivada ou de um pacote fechado de recordações. Além disso, mais que mecanismos de registro e retenção, depósito de informações, conhecimento e experiência, a memória é um mecanismo de esquecimento programado. E se a memória se constrói filtrando e selecionando, ela pode também ser induzida, provocada. (MENESES, 2000, p. 93)

Acrescenta-se, conforme Meneses (*idem*), um fator extra de complexidade, a dimensão de que a memória, não é apenas um duplo do real, e que para além da construção de um discurso, há na sua edificação, induções a precipitação de visões e valores. Pra tanto, faz-se assaz importante que se reflita sobre as relações de poder que perpassam os processos de seleção em geral, e da memória, especificamente. Levando-nos a necessidade de discutir o quanto esta relação de poder está imbricada no ato de selecionar e atribuir valor, relativo principalmente às instituições que lidam cotidianamente com a administração dos indicadores da memória.

Os museus dão a impressão de que preservam o passado. No entanto, longe de preservarem um significado eterno inerente a objetos, eles atribuem novos significados a objetos que foram retirados do tempo e espaço que foram originalmente produzidos. (SANTOS, 2002, p. 117)

Há nisso, mais uma vez, um arraigado discurso de neutralidade inerente as instituições museológicas, tidas por muito tempo, e ainda por alguns, como reduto da verdade absoluta e irrefutável. O que tem relação direta não só com o desenvolvimento histórico da presente instituição, como também com os discursos cientificistas, que no século XIX, encontraram nos museus o laboratório perfeito para a difusão de suas ideologias. A soma destes fatores culmina no usufruto, também ideológico, dessa aura de neutralidade, como respaldo a legitimação de discursos parciais, que por vezes, são apresentados como verdades absolutas.

Reconhecer que existem relações entre o poder e a memória implica em politizar as lembranças e esquecimentos. A memória – voluntária ou involuntária, individual ou coletiva – é, como se sabe, sempre seletiva. O seu caráter seletivo deveria ser suficiente para indicar as suas articulações com os dispositivos de poder. (CHAGAS, 2002, p. 44)

Por este viés, novamente se ratifica, o quanto há nos processos de seleção, enquanto uma das etapas da cadeia operatória da museologia, processos diretamente relacionados com a atribuição de valores, com a classificação, com o estabelecimento de uma relação hierárquica no trato com os objetos, enquanto índices de memória, reafirmado por discursos condizentes com os valores destes que a selecionam. É na instrumentalização dessa autonomia, ao imprimir aos artefatos abordagens condizentes com “o que se espera deles” e como “o que se deseja que a sociedade veja neles” que reside a interface desse poder.

Os museus são agências classificadoras, eles reordenam os objetos que selecionam, segundo critérios próprios. Os objetos ao serem deslocados para o museu, perdem o contato com os contextos que os originam e, com isso, também a convivência cotidiana com aqueles que poderiam associá-los a uma experiência anterior. Ao perderem os vínculos com seus contextos de origem, os objetos tornam-se elementos de uma nova escrita. (SANTOS, 2002, p. 117)

Assim, se os museus, sob a alcunha desta “pseudoneutralidade” e ideia de

sacralidade, valem-se de sua autonomia para selecionar e comunicar/difundir, sobre o pretexto de que reside nestes espaços indícios de uma temporalidade pretérita, observa-se uma dupla possibilidade: incorrer no equivoco de manipular índices de memórias conforme conveniências subjetivas (institucionais ou estatais⁶²), ou de outro modo, sobressaltar, ante o entrecruzar de dois tempos distintos – passado e presente – a possibilidade da memória, em decorrência da sua gestão, atuar como um disparador de transformações e mudanças sociais, operadas no nível da individualidade e da coletividade.

Todavia, manifestados ainda enquanto atuação guiada pela primeira opção, observa-se que durante longa data continuaram a edificar-se como espelho de um determinado setor da sociedade, reproduzindo e difundindo aquilo que o legitima, bem como aos seus olhares sobre o mundo, condicionando-o.

Em outros termos: museus, bibliotecas, arquivos, institutos e academias são espelhos e palcos que encenam a dramaturgia da sociedade a que se referem e que ao articularem um determinado discurso, também condicionam o olhar e aprisionam o entendimento, a ciência e a arte. (CHAGAS, 2002, p. 59)

Reconhecido o papel eminentemente político que essas instituições desempenham no seio da nossa sociedade, contrapô-las a questão patrimonial é fundamental para adensarmos o debate, aqui empreendido, acerca das nuances que perpassam o caráter pedagógico destes espaços. Assim, faz-se fundamental refletir sobre os desdobramentos disso na sociedade de ontem e hoje.

Ao discorrer sobre a questão patrimonial, principalmente no contexto brasileiro, constata-se que esta se deu de modo mais concreto a partir no século XX. Ao contrapor tal fato com o cenário mundial nota-se que esta discussão data do século XIX.

No entanto, para compreender a complexidade que envolve a presente questão bem como seu diálogo com outros segmentos sociais, acrescido dos vários interesses e disputas que a permeiam, faz-se necessário debruçarmo-nos sobre o contexto social no qual esta se desdobrou.

Desvela-se, por assim dizer, no século XIX a consagração e institucionalização do patrimônio histórico, imbuído de uma regulamentação temporal, oscilando entre a intensidade semântica advinda da sua materialidade e da sua inscrição em um passado irrevogável e

⁶² A criação dos museus, sejam eles europeus ou brasileiros, está intimamente relacionado à criação de memórias coletivas e tradições inventadas que associadas ao ensino público, à língua oficial e as comemorações cívicas culminaram na ideia de unidade nacional.

inalienável, forjado pela dialética entre história oficial e consciência histórica, somada as transformações oriundas do processo de modernização, potencializando as habilidades humanas.

A compreensão dessa transição temporal, sob a qual se inscreve o patrimônio, cita-se o Iluminismo, enquanto corrente de pensamento que desempenha um papel fundamental, rompendo com a ideia de fluidez temporal, adotando a ciência como paradigma do saber.

É nesse contexto que se suscita no século XIX a universalização dos valores e referenciais ocidentais, contribuindo para a expansão ecumênica das práticas patrimoniais.

Por este viés, a França é a primeira a valer-se desta conjuntura para oficializar os ritos inerentes às práticas patrimoniais enquanto parte integrante de um contexto cultural ampliado, atuando como suporte da memória. Forjando um processo simbiótico cuja obra no presente, concebida enquanto índice do passado e de tudo que este pretende abarcar, seja capaz de fomentar um interesse advindo dessa relação dialética, entre os tempos pretéritos e a representação.

Constata-se, portanto, que o patrimônio é fruto de uma construção que articula iconografia e intertextualidade acerca da concepção de nacionalidade, consentindo as sociedades ocidentais prosseguir com sua dupla ambição, compreendida pela construção concomitante do tempo histórico, em paralelo a edificação de uma imagem de si em diálogo com o cruzamento de suas informações genealógicas.

Compreende-se assim, o monumento como uma materialidade presente, imbuída de vestígios físicos, culturais e sociais do passado próximo.

Assim, o século XIX emerge como cenário no qual se deflagrou a Revolução Francesa, e com ela cunha-se o conceito de nação, intimamente relacionado a um projeto político, cuja legitimação passa pela edificação da memória que encontra na cultura material/patrimônio o suporte, que imbuído de um caráter metonímico, se pretende tradutor da memória e valores da nação.

Atermo-nos, a concepção de política patrimonial e preservacionista do Estado francês, é assaz importante posto que é justamente essa concepção que vai nortear a edificação da política patrimonial brasileira ancorada na ideia de nação.

A ideia de posse coletiva como parte do exercício da cidadania inspirou a utilização do termo patrimônio para designar o conjunto de bens de valor cultural que passaram a ser propriedade da nação, ou seja, do conjunto de cidadãos. A construção do que chamamos de patrimônio histórico e artístico

nacional partiu, portanto, de uma motivação prática o novo estatuto de propriedade dos bens confiscados e de uma motivação ideológica. (FONSECA, 1997, p. 58)

Portanto, o patrimônio forjado enquanto símbolo material e iconográfico desvela-se mediante o interesse cultural, acrescido do interesse político constituindo-se em uma justificativa ideológica ao Estado e a concepção de nação.

Evidencia-se de tal modo, que a noção de patrimônio circunscreve-se a um projeto mais amplo, cuja preservação e conservação, se constituem em instrumentos para a construção e manutenção da identidade nacional, inerente a identificação dos estados modernos que se valem das suas funções simbólicas para universalizar o coletivo, traduzido em nação, assentando-se nas seguintes premissas:

1. Reforçar a noção de cidadania, na medida em que são identificados, no espaço público, bens que não são de posse privada, mas de propriedade de todos os cidadãos, a serem utilizados em nome do interesse público. Nesse caso o Estado atua como guardião e gestor;
2. Ao partir da identificação nos limites do Estado Nacional, de bens representativos da nação demarcando-a assim no tempo e no espaço a noção de patrimônio contribui para objetivar, tornar visível e real, essa entidade ideal que é a nação, simbolizada também por obras criadas expressamente com a finalidade (bandeiras, hinos, calendários, alegorias e mesmo obras de artistas plásticos, como David). A necessidade de proteger o patrimônio reforça a coesão nacional;
3. Os bens patrimoniais, caracterizados desde o início por sua heterogeneidade, funcionam como o que constrói o mito de origem da nação e uma versão da ocupação do território, visando a legitimar o poder atual;
4. A conservação destes bens é onerosa, complexa e frequentemente contrária a outros interesses públicos e privados (FONSECA, 1997, p. 60)

Ter clara as concepções e premissas que regem a política de preservação e o patrimônio enquanto signo que respalda determinadas ideologias é imprescindível para compreender as consonâncias e dissonâncias que permeiam essa questão e que converge a outros debates, como a noção de valor, os contextos sociais no qual esta se desdobra, o tombamento, a noção de propriedade, bem como os atores sociais e os interesses que balizam essa discussão.

Já no século XX, as práticas patrimoniais ganham o referido reconhecimento,

cuja denominação extrapola o contexto nacional, mediante o advento da Convenção de 1972⁶³, realizada em Paris e a redação do documento que exprimiu as especificidades inerentes à preservação do patrimônio cultural universal, dotados de valor excepcional no que tange à ciência e à arte.

É justamente durante a realização de tal evento, que ao constatar as diversas ameaças (sociais e econômicas) desferidas ao patrimônio, considerando além das intempéries, a degradação e/ou desaparecimento do patrimônio cultural, admitiu-se a eminência destes riscos como um grande prejuízo à sociedade, ponderando-se também o fato de que a proteção do bem, muitas vezes não encontra respaldo e recursos suficientes na esfera nacional. E, recordando que o *Ato Constitutivo da Organização da Convenção* prevê que se colabore com a preservação e difusão desses bens, tidos como patrimônios universais, deflagra-se o cenário propício para o incentivo à preservação do patrimônio, não mais circunscrito apenas a esfera nacional, mas sim, internacional.

Tal processo não se fez desvinculado das instituições museológicas, haja vista que tanto no contexto europeu, quanto brasileiro, a sua gênese também teve íntima relação com o processo político e de conformação das identidades nacionais.

Admitida a íntima relação entre tais feitos e o caráter pretensamente político da instituição em questão, prima-se pelo entendimento do patrimônio como suporte de memórias, cuja musealização, fruto em grande parte de seleção e atribuição de valor mediada pelo discurso, deve aqui, ser problematizada. Ou seja, as “[...] instituições de memória e de modo particular aos museus, é frequentemente atribuída a função de casas de guarda de tesouro. Mas, se o tesouro foi perdido o que elas guardam? E se guardam um tesouro, que tesouro é esse?”, (CHAGAS, 2002, p. 61).

São com tais questionamentos que deslocar-se rumo ao cerne das questões empreendidas, compreendidas pelas interrogativas acerca da noção de tesouro atribuída aos bens culturais/patrimoniais, assim, manifestadas: De quem são estes tesouros? Quem os classificam como tal? Se este tem valor, para quem? O que se preserva e com quais objetivos?

Tais questionamentos são fundamentais se, para além de constatar que há nessas relações um misto de poder e controle de significados, se pretender-se evidenciar que estes também se estruturam em questões ideológicas e políticas que mesclam em quantidades

⁶³ A Convenção do Patrimônio Mundial de 1972, constitui-se como fruto da Conferência Geral realizada pela organização das Nações Unidas, voltada à educação, ciência e cultura, realizou-se de 17 à 21 de novembro, em Paris, no exercício da sua décima sétima sessão, conforme pode ser observado nos Cadernos de Sociomuseologia nº 15 – 1999.

desproporcionais interesses políticos e ideológicos.

Compreende-se que as raízes de tal processo encontram-se no tempo pretérito, contudo, o entendimento da sua gestão contemporânea demanda que reflitamos sobre como tal processo desvela-se na atualidade.

A mudança na abordagem elitista e sectária dada não só a concepção e gestão do patrimônio, visto que este, compreendido não só como os artefatos, mas também como às edificações – arquitetura – representativas de um setor mais abastado da sociedade, estão intimamente relacionada à ampliação do conceito de patrimônio e a inclusão de outros vetores e valores nessa denominação, cujo alargamento decorreu principalmente, do agregar de outras demandas sociais e culturais.

No bojo desses processos de transformações acerca da necessidade de reconhecer e agregar novos olhares e abordagens à discussão patrimonial se inscreve a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (PCI – 2003), preconizada no cenário internacional acerca do reconhecimento formal de manifestações e expressões das heranças culturais compreendidas no plural.

Para efeitos da presente Convenção: 2. Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões – bem como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, os grupos e, sendo o caso, os indivíduos reconheçam como fazendo parte integrante do seu patrimônio cultural. Esse patrimônio cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio, da sua interação com a natureza e da sua história, incutindo-lhes um sentimento de identidade e de continuidade, contribuindo, desse modo, para a promoção do respeito pela diversidade cultural e pela criatividade humana. Para os efeitos da presente Convenção, tomar-se-á em consideração apenas o patrimônio cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais existentes em matéria de direitos do homem, bem como com as exigências de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos e de desenvolvimento sustentável.(CONVENÇÃO PARA A SALVAGUARDA DO PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL,2003,p. 4)

Paralelamente, conforme aponta Santos (2002), destaca-se o quanto a Declaração de Tesouros Vivos de 1950, realizada no Japão, preconiza questões referentes à formulação de políticas públicas que respondam as necessidades e demandas desse novo paradigma

patrimonial que se esboça pelas premissas da flexibilidade e do necessário diálogo com a sociedade, a partir da concepção ampliada de cultura, por hora vislumbrada em sua pluralidade e de modo horizontalizado, a ofertar a justa contrapartida de um novo modelo patrimonial gerido pela premissa ainda da salvaguarda, porém calcada em uma metodologia social participativa.

É justamente na intersecção entre o reconhecimento do papel social que os museus e demais instituições culturais devem cumprir, e a abertura para novos públicos que floresce o reconhecimento da diversidade cultural e o enfoque em outra esfera do patrimônio, manifestada na sua dimensão imaterial.

O abarcar das manifestações comunitárias esboça novos modelos museológicos e patrimoniais, o que na perspectiva de Bruno (2004a) é ressaltada como a possibilidade de problematizar e relacionar os acervos museológicos em contraponto à dinâmica sócio cultural, bem como revela-se como a árdua busca para a abertura dos museus pode contribuir para a ampliação do diálogo com a sociedade, pautando-se pela diversidade cultural.

Não raro, processos que caminham na direção da democratização, assim como comentado anteriormente, não são isentos de conflitos, ao contrário, assumido o caráter da cultura como espaço de disputas pelo poder e visões hegemônicas acerca das definições de patrimônio e arte, o itinerário rumo à concretização de percepções mais alargadas, horizontalizadas e plurais demanda um esforço cotidiano nessa direção, pela via museológica.

A elaboração dos conceitos de patrimônio integral, ecomuseu, museu de sociedade; a afirmação sobre a identificação do museu como canal de comunicação; as perspectivas de inclusão social delineadas pelas propostas de ação educativo-culturais, entre muitos outros exemplos, nos mostram como a área museológica tem construído as rotas que, agora, servem de base para a identificação e tratamento curatorial dos bens intangíveis. (BRUNO, 2004a, p. 2)

Há, na explanação acima, um salto no tempo e espaço, que sinteticamente pontua as transformações inerentes não apenas ao desenvolvimento da museológica, como ciência aplicada, mas principalmente, das diretrizes que passam a reger essa instituição intitulada Museu.

Sublinha-se, portanto, que o entendimento de uma nova proposta museológica, na qual a salvaguarda e a gestão do patrimônio ocorram, primando pela coletividade e por uma política cultural mais plural, enquanto índice de uma participação social mais alargada e

cidadã, está diretamente relacionada com o desenvolvimento da Nova Museologia e a emergência de seu papel social desenvolvido em consonância com a sociedade que o circunscreve.

É nessa conjuntura, onde novas premissas se constroem, em detrimento de outras que se encontravam fortemente arraigadas, que se dá vazão ao debate não só da museologia e a própria instituição museológica, mas principalmente os desígnios aos quais esta vai se propor, ou seja, manifestada na eminente função social da qual esta instituição não terá mais como se eximir, é que gesta-se o cerne do que se denominou Nova Museologia, que posteriormente abriu caminho para a Museologia Social ou Sociomuseologia, com o fito de adapta-se as demandas e exigências da sociedade contemporânea, conforme Querol (2013).

Refletir sobre os antecedentes históricos e o movimento preconizado pela Nova Museologia dá vazão para se pensar um novo eixo de patrimonialização, na qual a mudança deste paradigma está intimamente relacionada à ampliação do conceito de patrimônio cultural. Ampliação esta, que está inscrita na ótica de um movimento político maior, intrinsecamente relacionado à noção de democracia participativa, na qual a desmonumentalização do patrimônio vincula-se à uma visão de mundo mais plural.

Sublinha-se, por conseguinte, que essa visão mais plural e democrática, tem íntima relação com a transformação do conceito de patrimônio histórico, primeiramente deslocando-se da concepção de patrimônio delimitada pela nação, para o seu posterior entendimento na esfera mundial, conforme prevê a Convenção do Patrimônio Mundial de 1972, e posteriormente, abarcando outras dimensões da cultura e do patrimônio, como a imaterial, anteriormente negligenciadas.

Traçando um paralelo entre a conjuntura esboçada e as questões museológicas, observa-se que esse diálogo entre museus e o patrimônio, de modo geral, e o intangível, de modo específico, reflete o amadurecimento não só do fazer museológico, mas também do necessário diálogo com a sociedade, o que conforme Bruno (2004a, p. 3) “Trata-se, portanto, de um percurso que tem valorizado as manifestações culturais, para além dos artefatos, das coleções e dos acervos de objetos”.

O processo de ampliação da noção de patrimônio também está relacionado com a valorização da diversidade cultural e a inserção de outros segmentos nas discussões empreendidas, esboçando-se assim, uma conjuntura favorável à participação comunitária, entendida como um ato político, abrindo caminho para ampliação do debate, mediante a inserção de outros atores sociais, ou seja reconhece-se que:

[...] o patrimônio é resultado de um processo de valorização social da diversidade cultural de um coletivo[...] a vertente marcadamente social e desenvolvimentista que protagoniza esta metamorfose, ao reconhecer a relação indissociável que existe entre as dimensões material e imaterial dos nossos bens culturais, implica uma atualização do conjunto de metodologias até agora utilizadas nas áreas relacionadas com o estudo e a gestão do patrimônio, nas quais os museus ocupam um lugar relevante. (QUEROL, 2013, p. 4)

Ao empreender a extensão das fronteiras que anteriormente delimitavam o patrimônio, transitando do material ao imaterial, se observa que entre o que já foi anteriormente citado, faz-se necessário também a revisão da metodologia utilizada no trato com os bens patrimoniais, pois se mudam os paradigmas, conseqüentemente há que cambiar o trato com o objeto de estudo.

Ao compreender o patrimônio como fenômeno social, acrescido da sua vertente imaterial, e reconhecida a necessidade de incluir outras demandas ao debate, sublinha-se a emergência de um processo de patrimonialização da diferença, conforme Querol (2013), intimamente relacionado ao equiparar do patrimônio imaterial ao material, bem como ao reconhecimento de que cada uma destas vertentes referem-se à setores específicos da sociedade, trazendo à cena, outros atores sociais que complexificam a discussão e possibilitam outras abordagens, manifestadas em novas cartografias sociais.

[...] Interessa aqui afirmar que alguns museus, dando provas de que a mudança é possível, buscam transformar-se em equipamentos voltados para o trabalho com o poder da memória. O diferencial, neste caso, não está não no reconhecimento do poder da memória, mas sim na colocação das instituições de memória ao serviço do desenvolvimento social, bem como na compreensão teórica e no exercício prático da apropriação da memória e de seu uso como ferramenta de intervenção social. (CHAGAS, 2002, p. 65)

Esse gradual e contínuo processo de mudança manifestado de modo geral, na cena museológica, e especificamente na esfera do patrimônio cultural, entrecruzado por este processo de democratização e alargamento conceitual, demanda outro trato com a memória e seus índices. É nesse meandro compreendido pelo processo de patrimonialização da diferença, bem como do reconhecimento e valorização das identidades locais, que se verifica o deslocamento do olhar elitista e etnocêntrico, para uma abordagem pautada na ideia de

comunidade⁶⁴ e na concepção antropológica de cultura, permitindo compreender os bens culturais circunscritos a uma dinâmica mais ampla e não apenas como algo gestado no seio de um segmento específico da sociedade. “Dessa forma, quando falamos do novo paradigma patrimonial, referimo-nos a esse conceito de patrimônio aberto e em constante construção, que resulta da união das manifestações materiais e imateriais e que, por isso, põe a tônica no sujeito”, vide Querol (2013, p. 4)

Observa-se, mediante o exposto, o quanto tais mudanças não apenas na dimensão teórica, mas também empírica, vem colocar em foco, outros protagonistas na cena museológica e patrimonial.

Ao traçar o panorama do contexto museológico e a relação com a mudança de paradigma do patrimônio cultural nota-se o encontro de pontos tangenciais na Nova Museologia e reflete tal processo a partir do protagonismo impingido aos outros atores sociais, compreendidos em sua heterogeneidade. Outro ponto de tangência refere-se ao compromisso social que estes espaços passam a assumir com a Declaração de Santiago no Chile (1972), compromisso este que encontra eco no caráter pedagógico advindo da sua prática de comunicação/difusão, conforme sublinha o Seminário de 1958⁶⁵, realizado pela UNESCO, no Rio de Janeiro.

Conforma-se assim, a possibilidade de outro cenário museológico, no qual a partir do exposto, a memória deve ser conjugada no plural, ressaltando que a sua utilização no singular evidencia seu uso e manuseio conforme interesses que a denota como objeto de disputas, que no cenário apontado deve ser não apenas problematizado, mas inviabilizado como perspectiva unilateral.

Pôr em pauta a análise dos públicos ou visitantes de museus, nestes termos, remete à dimensão política desta instituição, convidando a observar as relações de força que se produzem em seu entorno e no seu interior, relativas à afirmação dos parâmetros que orientam tanto o processo de musealização na escolha das peças que compõem o acervo, quanto na narrativa privilegiada para a sua exposição. (KOPTCKE, 2005, p. 185)

⁶⁴ Há nessa relação de inclusão da comunidade, não apenas como conceito, mas como partícipes nos processos culturais e museológicos, uma clara relação com o encontro realizado na Noruega em julho de 1995 como preparação e contribuição para a Conferência Geral do ICOM, tendo como tema/problemática a relação dos museus com as comunidades, baseada na interação destes no contexto brasileiro.

⁶⁵ Faz-se fundamental destacar a suma importância do Seminário Geral da Unesco sobre a Função Educativa dos Museus, realizado no Rio de Janeiro em 1958. Entre as discussões empreendidas pelo presente Seminários, destaca-se como mote central a reflexão acerca da função educativa dos museus e sobre como este poderia efetivar-se como *locus* de educação perante a sociedade.

Empreender ações, sejam elas patrimoniais ou museológicas, pela ótica do sujeito, significa abrir possibilidade de diálogos efetivados por outras vias. Nessa direção, a Museologia, enquanto área do conhecimento, conforme Bruno (2004a) destina-se a equacionar os procedimentos técnicos, metodológicos e teóricos, no que concerne à seleção, salvaguarda e comunicação/difusão dos indicadores da memória, com o fito de convertê-los em referências patrimoniais a partir do diálogo horizontalizado com seus interlocutores, respeitando e abarcando seus referenciais culturais, de modo que seja possível, edificar nessa mediação a conversão do patrimônio em herança cultural.

Na perspectiva de Bruno, pode-se compreender a museologia pelo seguinte viés:

É uma área que se interessa em aproximar os objetos interpretados dos olhares interpretantes, como também, em resgatar dos indicadores da memória os diferentes sentidos e significados, ou melhor, é uma área que se preocupa em preservar a lucidez dos olhares perceptivos – que se apropriam de referências culturais, coleções, acervos, constituindo instituições museológicas – mas, sempre, com a intenção de possibilitar a reversibilidade desses olhares, de permitir novos arranjos patrimoniais e novas apropriações culturais. (BRUNO, 2004a, p.2)

Ao ter a sociedade/público, como interlocutor, – focado em sua heterogeneidade – , há necessariamente que partir de indicadores de memória compreendidos também em sua diversidade de possibilidades de olhares e significados. Ao partir da cultura e sua pluralidade, demanda-se efetivamente a reversibilidade de olhares, desconstruindo o seu enfoque como algo estanque e conceito verticalizado. Sobressalta, mediante o exposto, o caráter pedagógico que há na reversibilidade do olhar.

Assim, aprender se configura como caminho infundável que, além do mais, nem sempre parece ir para frente...Confusões, revisões, aprofundamentos e ampliações, construções e reconstruções: os caminhos da aprendizagem são complexos. Por isso mesmo, devemos lembrar que aprender é também, imprevisível e às vezes doloroso: é aceitar abandonar o porto seguro daquilo que é conhecido e “funciona”, que “dá certo”, para lançar-se à aventura de descobrir o desconhecido, aquilo que é misterioso, contraditório e contraindutivo, geralmente pouco inteligível mas desafiador em suas novas possibilidades. (COLINVAUX, 2002, p. 4)

Há nessa provocante leitura sobre a possibilidade da reversibilidade do olhar pelo

viés pedagógico o necessário diálogo com o caráter interdisciplinar que permeia a museologia, na qual - a interdisciplinaridade - é tida como um importante instrumento no que concerne a viabilizar outras formas de representação, que não aquelas que comumente atendiam aos padrões e valores socioculturais de extratos sociais mais abastados.

Nesse sentido, abrir-se para o diálogo com outras demandas sociais e culturais é deflagrar um espaço para contestar a ordem estabelecida e esboçar a possibilidade de outros caminhos a se trilhar. Logo, conforme Bruno (2004a, p. 2) a “[...] Museologia, em sua dinâmica interdisciplinar, tem colaborado para que os museus refinem as suas formas de representação e se estabeleçam como lugares de contestação e negociação cultural, mas também como espaços de acolhimento e aprendizagem”. Refletindo outro posicionamento político.

Reside, nesse diálogo possível entre diferentes segmentos da sociedade, bem como nas ligações cognitiva e afetivas com os referenciais patrimoniais, possibilidades de reconstrução de sistemas de memórias organizado a partir dos referenciais de outros grupos. Primar pela diversidade é imprimir um caráter mais ético e complexo na forma com essas ações se desenvolvem, tendo como ponto de partida o seu interlocutor, não mais visualizados apenas como especialistas – em um debate entre pares – mas sim, entre desiguais na diversidade de valores, de culturas, de referências, de memória e de experiências.

É preciso destacar que, no que diz respeito à cultura e considerando que o homem é um animal capaz de criar significados e símbolos, de estabelecer valores, e que se comunica por meio de diversas linguagens (oral, escrita, icônica, gestual), não poderemos jamais esquecer a extensa e profunda gama de elementos afetivos. Ao meu ver, esses elementos – os afetivos – são os maiores caracterizadores das culturas. (GUARNIERI, 2010a, p. 178)

Concordar-se-á que possibilitar outros olhares e enquadramentos da memória, implica por conseguinte, em empreender outras metodologias de análise e trato dos bens patrimoniais. Assim, contrapondo o necessário recorrer a outras abordagens, no que concerne a especificidade comunicacional dos museus, as exposições, sublinha-se:

O sucesso das exposições, no âmbito dos museus, depende de variáveis resultantes, por exemplo, de mentalidades geradoras de processos museológicos, das potencialidades de salvaguarda e comunicação dos acervos, dos perfis administrativos das instituições, da busca de soluções para problemas conceituais e técnicos e especialmente, do conhecimento

sobre as expectativas dos diferentes públicos. São caminhos percorridos cotidianamente, com o objetivo de construir processos de trabalho e estabelecer as relações entre sociedade e seu patrimônio.

(BRUNO, 2004a, p. 6)

A herança cultural, enquanto apropriação, simbólica e empírica dos sujeitos historicamente situados, demanda justamente o encontro entre o patrimônio e a sociedade – que no caso museológico verifica-se na comunicação/difusão – não mais como uma relação imposta de cima pra baixo, seja por organismos estatais ou pela supremacia da qual goza certos equipamentos culturais, mas pelo franco e sincero diálogo, confronto e acordo sobre como lidar com tais referências, quais abordagens lhes dizem respeito e quais são absolutamente equivocadas, parciais, limitadas e por vezes até imaginárias e preconceituosas.

A intenção é que nessa relação e trato com os indicadores da memória, a partir de abordagens mais plurais, abarcar outras demandas de público, dialogando e respeitando os repertórios subjetivos em ações educativas que gerem possíveis reconhecimentos e identificações, ou em ultima instância, que faça algum sentido a experiência de estar nesses espaços, para a partir daí, formar agentes multiplicadores. Não do discurso veiculado, mas no desejo de reconhecer-se e ver-se representado.

Não há como negar que, enquanto ação política, tais posturas deixam um saldo positivo. No entanto, já é mais do que hora de aprofundar o conhecimento do fenômeno da identidade (fazendo apelo à contribuição das ciências sociais, principalmente da Psicologia Social e da Antropologia) a fim de evitar os inúmeros descaminhos que sua desconsideração provocou no domínio do patrimônio cultural, em geral, e dos museus, em particular.

(MENESES, 1993, p. 208)

Desemboca-se, conforme o exposto, na noção de pertencimento e consequentemente de identidade, como fator preponderante na instrumentalização dos indicadores da memória, para a conversão do patrimônio em herança cultural. Significando que a gestão museológica, nessa perspectiva, deve centrar-se mais na semântica e nas representações do que propriamente no objeto em si. São os contextos e as possibilidades de significações que podem ser extraídas do objeto, que devem ser instrumentalizados na mediação deste trânsito que se converte em herança.

A identidade cultural está, assim, muito intimamente ligada à vida e à

história dos homens, bem como a consciência que eles têm de si mesmos. Não se trata de ser mas de saber-se, ou de saber-se como tal. Trata-se, em suma, daquilo que os homens são e a imagem que fazem de si mesmos, do autoconhecimento (ou reconhecimento), enfim da consciência da “relação que os homens mantêm com o tempo, com a história”. (GUARNIERI, 2010a, p. 179)

Ratifica-se na noção de pertencimento, enquanto vetor da herança cultural, o ingrediente extra, manifestado na noção de identidade/identificação. Somam-se a isso, mais dois elementos, imprescindíveis à gestão dos processos de ação cultural, empreendidas nos espaços museológicos. São eles a “generosidade” e a “inclusão”.

No que concerne à generosidade, Bruno (2004b) compreende o articular de atividades nas quais diferentes grupos atuem na sua conformação, agregando assim, outros olhares à edificação das mesmas. Leia-se generosidade como uma política pautada na alteridade, não no paternalismo. A diferença é sutil, mas crucial.

Em relação à inclusão, a autora em questão destaca que esta não pode ser pensada sem discutir a acessibilidade, a qual deve ser refletida e debatida em critérios amplos, desde o acesso geográfico até o semântico, à exposição e espaços museológicos.

Partindo dessas premissas, consta-se o quão sinuoso e complexo é o caminho, rumo à tradução do patrimônio em herança cultural.

Trilhar caminhos rumo ao patrimônio compartilhado e a noção de pertencimento, significa primar por abordagens mais plurais e demanda necessariamente, metodologias de gestão que pautem-se pelo diálogo horizontalizado entre os diferentes atores sociais. “Falar de patrimônio compartilhado e educação, significa afirmar a importância da revitalização dos programas museológicos e dos planos de gestão institucional, apoiados nos procedimentos de salvaguarda e comunicação.”, vide Bruno (2004b, p. 3).

Ponderar a relação entre os atores sociais e os museus não é algo inédito, posto que a relação entre o museu e extratos da sociedade é antiga, o que muda é que com a Declaração de Santiago no Chile, demandou-se que esta relação abarcasse, não apenas uma única demanda de público, mas a sociedade como um todo, como partícipe nas representações, nos bens culturais, nas referências patrimoniais e na memória preservada. Pontua-se contanto que entre ser esse apenas um belo discurso ou de fato uma política efetiva, há uma distância que só pode ser percorrida com a assumpção de um compromisso, de uma postura ética, do respeito a diversidade, do diálogo horizontalizado, do enfrentamento do desafio, de romper com

preconceitos subjetivos e institucionais.

Os museus tem uma longa trajetória de cumplicidade com as sociedades ao longo do tempo e nas distintas regiões do mundo. As instituições museológicas dignificam as ações humanas, preservando referências culturais que permitem a construção de processos históricos e identitários, como também, valorizam os espécimes da natureza, despertando o interesse sobre o meio ambiente e consagram a elaboração artística e o pensamento científico. (BRUNO, 2006a, p. 1-2)

Mediante o exposto, faz-se necessário questionar o que há por traz do ato de dignificar certas ações humanas, em detrimento de outras, pois, uma vez que há nisso uma atribuição de valor que contribui para a construção de processos históricos e identitários, é fundamental refletirmos sobre qual viés político e pedagógico adotaremos, pois:

Educar não poderia ser entendido como uma ação indutora de modelos unívocos de homem e sociedade, muito menos utilizando, para tanto, os suportes poderosos que o museu pode oferecer para as identidades e memórias: por que os museus não se lembram, jamais, de incluir entre outras responsabilidades a de permitir a consciência dos processos e mecanismos de identidade e memória – o que são, como se formam, como utilizam os vetores materiais (objetos e imagens), como funcionam, que efeito provocam, etc.? Não seriam suficientemente educativos?

(MENESES, 2000, p. 94)

Refletir sobre a construção desse caminho, ponderando as ciladas, potencialidades e desafios, é algo fundamental se nosso desejo em atuar na perspectiva plural for não apenas uma elucubração retórica, e sim um desejo real de transforma-se em ação concreta. Demandando efetivamente que enfrentemos posturas autoritárias, arbitrárias e desconfortáveis já assumidas e por vezes reeditadas por alguns planos de gestão. Caminhar na direção contrária destas requer assumirmos nossas falhas, corrigirmo-nos e seguir em frente rumo a construção de um diálogo plural e horizontalizado.

Admitir que o museu é um lugar que administra memórias implica, conforme Bruno (2006a), no reconhecimento de que isso não se faz sem que haja muitos paradoxos, edificado em ações que convivem com o desafio de manter tradições e desbravar caminhos de ruptura.

Há, portanto, no fazer museológico, uma grande responsabilidade, haja vista que nos processos de preservação dos indicadores da memória e em seus enquadramentos subjaz a

educação dos sentidos e a relação semântica com os bens patrimoniais. Há nessa relação, inegavelmente, um caráter pedagógico que oscila ao longo do tempo e que na contemporaneidade prima por edificar-se como um processo crítico, plural e atuando na perspectiva do diálogo e não do monólogo, contemplando outras referências socioculturais.

Abrir-se para outras vertentes culturais e demandas sociais possibilita a própria instituição museológica rever-se e problematizar, não só ao seu acervo, mas também a sua própria história, em contraponto ao cenário contemporâneo e as demandas sociais.

Assim, sobre o século XX:

É possível afirmar que esse foi um período de enorme disseminação nacional das perspectivas culturais e educacionais dos museus; da geração de diferentes modelos de tutela institucional; da ampliação das potencialidades científicas e patrimoniais dos processos museológicos, mas também um momento de profundas discussões sobre a superação dos problemas técnicos, sobre a percepção das questões éticas vinculadas às nossas tradições culturais e sobre o abandono museológico e o enorme contingente e referências patrimoniais. [...] Os apelos do mundo globalizado, as oportunidades tecnológicas, as discussões com forte expressão étnica, as necessidades implícitas à sociedade de consumo, entre muitos outros desafios, estão na base das mudanças e novos cenários desvelados pelos museus, possibilitando um desenho das faces do patrimônio com tintas e cores mais fortes. (BRUNO, 2006a, p. 7)

Nesse sentido, a museologia enquanto disciplina aplicada tem se organizado com o propósito de otimizar sua função social, renunciada em 1972, no Chile, e o necessário enfrentamento com os desafios e avaliação das ações que realiza na direção de selecionar, tratar e comunicar/difundir os indicadores da memória, preservando-os enquanto referências patrimoniais e projetando-as como campos constitutivos da herança cultural discutidas em conjunto com a sociedade. Contudo, há que se pontuar que essa é uma possibilidade que tem ramificado pelo fazer museológico, o que não significa que em sua totalidade essa seja a realidade experienciada em todas as instituições museológicas. Embora se almeje, que no médio prazo, seja.

Essas estratégias, por sua vez, têm permitido a elaboração de uma pedagogia do olhar, apoiada não só na visão, mas na articulação entre os diferentes sentidos. Essa articulação não deixa de ser também uma forma de medir o

mundo, de acordo com as intenções e tecnologias disponíveis. Esse olhar expedicionário tem evidenciado condutas individuais e coletivas inseridas nos mais variados contextos culturais e tem sido responsável pelo aprimoramento das noções de apropriação e pertencimento, evidenciando dois atributos essenciais: lucidez e reflexividade. (BRUNO⁶⁶, 2006b, p. 3)

Constata-se, que a museologia, enquanto ciência aplicada, deve estar integrada ao processo de mudança social entendendo que as mudanças sociais são consequência da alteração da forma de estar no mundo.

Com o advento da Nova Museologia, somado a outros fatores do contexto em que esta ocorreu, desencadearam-se inúmeras transformações que podem ser definidas como verdadeiras revoluções, processadas nos mais distintos campos da atuação museológica.

Apresentando-nos um panorama cujas demandas possuem novas necessidades, aspirações e desejos. Reflexo dos atuais modos de produção e do mercado suscetível a alterações, em decorrência dos simultâneos avanços tecnológicos, incidindo em nossas vidas mediante a reorganização das concepções de tempo e espaço.

Se o museu hoje pode ser compreendido como cenário que torna possível a relação homem-objeto, participantes de uma mesma realidade, a ação museológica deve ser entendida como uma possibilidade de crescimento e aprofundamento da consciência crítica e histórica que possibilita a ação; a ação na qual o homem exerce sua plena humanidade, pois só se é humano no pleno exercício da liberdade e da criação. (GUARNIERI, 2010b, p.242)

Logo, se o homem é o principal protagonista desse volátil processo de mudança, sendo também alvo das mesmas, nessa constante busca por sabermos-nos no mundo e sobre como estamos no mundo, é que se justifica, conforme Almeida (1996), a valorização do patrimônio enquanto índice dessa memória e identidade em construção. Observa-se:

Dessa mesma forma, identidade não é uma essência, imanente e imutável, imune as transformações (o “típico” tende sempre a congelar tais essências fora da história, à qual, no entanto, todos os mortais estamos submetidos). Doutra parte, os procedimentos identitários – também eles extremamente variáveis conforme as situações – definem-se mais pelas diferenças que

⁶⁶ Embora o presente excerto faça parte da discussão sobre o caráter expedicionário e as ações de seleção, aquisição e salvaguarda advinda de tal ato, julgou-se que a pertinência desse extrapola o campo da discussão da qual ela faz parte e vêm ao encontro das proposições tratadas no presente texto.

procuram marcar do que pelas semelhanças consigo mesmo. Em outras palavras, tais processos precisam ser entendidos, antes de mais nada, como estratégias de exclusão, em função de um “eu” (individual ou social) que se define sempre em confronto com um outro, do qual busca distinguir-se. (MENESES, 2000, p. 93-94)

Novamente, ponderar sobre as identidades, entre outros vetores que perpassam a questão do pertencimento, se reafirma como fundamental à concepção de herança cultural, o que implica pensar o sujeito, a forma como este é entendido e como se situa não só no processo histórico, mas frente a esse em contraponto com o processo museológico.

Ao entender o fenômeno museológico como algo que advém das transformações no tempo e espaço, nota-se que é justamente no entrecruzar entre nova história e nova museologia que emerge o protagonismo do (s) sujeito (s).

O privilegiar do fator humano é também uma realidade em termos de nova história, pois, esta é a “ciência dos homens no tempo”. Nessa frase sintetizam-se duas mudanças importantes: por um lado os protagonistas da história são os homens e não homem, e por outro o homem é fruto do seu tempo, e só pode ser entendido como tal. “O homem medida da história, sua única medida. Muito mais do que isso, a sua razão de ser”. O ser humano que sente, que pensa, que sofre, que age, é o centro das preocupações do historiador. Ao colocar o homem no centro das atenções e tal como a nova museologia, ao apresentar-se como projeção dos problemas da atualidade, a história assume uma função social, organizando o estudo do passado em função do presente. Assim, a compreensão histórica ocorre sempre no diálogo passado/presente e vice-versa. (ALMEIDA, 1996, p. 103)

Partindo do protagonismo do público (entendido como a sociedade de modo geral), e contraponto a questão do museu frente ao seu papel social, constata-se que este se determina pela sua prática profissional e institucional diante da sociedade, em relação aos seus objetivos políticos/culturais e não pela natureza de suas coleções e acervos.

Apresentar a questão da relação do museu com o desenvolvimento, e mais particularmente à dimensão social do seu desenvolvimento, é então procurar determinar, a partir de práticas profissionais e institucionais, a atitude dessas diferentes categorias de museus com a sociedade que os circunda, em função dos objetivos políticos e culturais que eles se dão ou que lhes são impostos, e

não mais como no passado, a partir da natureza de suas coleções e das competências de suas responsabilidades científicas. Porque as coleções se tornaram aqui essencialmente o material com o qual os museus poderá, ou não, servir a sociedade, com seu *staff* científico e cultural poderá, ou não, ser um ator consciente e eficaz do acompanhamento cultural da mudança desta sociedade. (VARINE-BOHAN, 2008, p.12)

Por fim, sublinha-se, refletir sobre o papel social do museu e a inserção da sociedade nas questões e processos museológicos, é fundamental. Entretanto não basta, pois o crucial é problematizar qual é o papel que a sociedade, conforme Varie-Bohan (*idem*), ocupará nesses museus. Não basta desejar a mudança é fundamental pensar modos de viabilizá-la e criar cenários possíveis para que esta se deflagre.

5.1.2. Interlocuções, identidades, pertencimento, herança cultural e acessibilidade – intersecções entre teoria e prática pela ótica do público

Centrar nas percepções do público sobre o espaço e nos apontamentos que este tece sobre o mesmo consiste em debruçar sobre a forma como o lê e se projeta no espaço em questão.

Traçar um quadro museológico a partir dessas perspectivas significa compreender o museu para além da forma como ele se projeta, atentando para como é percebido, apreendido e vivenciado e se isso gera possibilidades de identificação que constituam laços de pertencimento e a conversão do museu, de um espaço indiferenciado, a um *locus* de pertencimento, conforme Tuan (1983).

Nas várias possibilidades, acepções, percepções e formas de experienciar as identidades, observa-se reciprocidades entre aquilo que se constituiu como debate conceitual e as vivências dessa identidade nas veredas do cotidiano, da qual não se excluem as práticas culturais. É nesse bojo que se apresenta as dimensões e as formas como os interlocutores interpelados declaram sua identidade e como compreendem os desdobramentos e complexidades que as permeiam na vida de forma geral, e no exercício da prática cultural, especificamente. Debruçar sobre tais percepções justifica-se na medida em que oferta subsídios para refletir sobre a questão da acessibilidade imersa nas complexidades e amplitudes que as identidades e possibilidades de identificação sinalizam.

Nessa direção, retomando pressupostos dos interlocutores nota-se que a questão da identidade e identificação perpassou pela “valorização da nossa memória brasileira”. Na

expressão “nossa” exprime-se a ideia de uma identidade coletiva, de um grupo, submetido a uma territorialidade. É nesse ensejo que emergem as ideias de memória e identidade nacionais. Todavia põe-se em relevo o perigo de uma identidade e de uma memória flexionadas no singular e que equivocadamente se pretenderiam representativas de um coletivo, supostamente também homogêneo. Questiona-se, por este viés, os problemas inerentes a um conceito de identidade e memória que se cristaliza como índices de uma totalidade que se apresenta, assim, destituída de pluralidade, denotando uma identidade legitimadora, como afirma Castells (1999).

Em contraponto a essa concepção de memória homogênea e harmônica, nas percepções do público, destacou-se como ideia geral que a exposição lhe transmitiu a arte e a memória da elite, eternizadas pela pintura. Evidenciando, em primeiro lugar, o quanto essa construção harmônica da identidade e da memória nacional não passa de um discurso, trazendo à tona o quanto a identidade nacional, especificamente no contexto brasileiro, demanda ser estratificada social e etnicamente (entre outras), como forma de aproximar-se das várias nuances dos conflitos de uma nação desigual em vários sentidos.

Faz-se evidente o quanto o tema da brasilidade e da identidade nacional, em diferentes nuances, percepções e posicionamentos constituiu um fio condutor das declarações, seja no sentido de afirmá-lo ou para refutá-lo.

De todo modo, tal assertiva evidencia o reconhecimento da arte e dos museus como espaços de poder por excelência e, por vezes, de legitimação de visões e versões da história oficial que enaltecem valores e memórias dos grupos hegemônicos. É evidente, contudo, que não se pode fazer dessa uma afirmação generalizada, pois além de haver a possibilidade de problematizar esse acervo trazendo contrapontos, há museus orientados por perspectivas políticas onde os acervos e gestões trazem questões e valores de grupos não hegemônicos.

No que tange a identidade pensada na diversidade e agregando as vertentes não hegemônica pontua-se que partir de uma perspectiva plural e complexa de identidade brasileira não significa reafirmar uma ideia estanque do(s) grupo(s) socioculturais e étnicos, como exemplificado por visões esgarçadas dos indígena(s) como “parte da natureza”, gentil e passivo, respondendo aos ideais do romantismo.

No bojo das complexidades que permeiam a questão a identidade, a questão étnica racial apresentou-se como um dos vértices dessa construção identitária e colocou em xeque a premissa de uma identidade homogênea e harmônica inscrita no mote da identidade nacional, da democracia racial e da ausência de conflitos, conforme dados do IPEA – Instituto de

Pesquisas Econômicas Aplicada, ao evidenciar que a desigualdade socioeconômica é desproporcionalmente maior no que se refere a população auto declarada negra e parda, o que por sua vez se reflete em seus acessos.

Sobre a parca presença de representação de negros na exposição sublinhou-se que é fundamental que esse segmento que compreende mais de 50% da população seja representado de forma mais expressiva e proporcional à vastidão da sua produção cultural, largamente negligenciada no tecido social, descortinando a pseudodemocracia racial, à moda de Gilberto Freyre (2011), que escamoteia o conflito que permeia as relações étnico-raciais no Brasil, e do qual não se excetua os seus desdobramentos no plano cultural e estético.

Afunilando o presente debate para as questões de gênero, observou-se que essa desigualdade se acirra no âmbito das condições de acesso das mulheres de forma geral, e de forma mais aguda, especificamente, em relação as mulheres auto declaradas negras.

A presente afirmação traz à tona uma identidade étnica e social, evidenciando o quanto importante é estratificar a identidade e as especificidades que a permeia, no que tange ao gênero, à classe social, à origem geográfica e a questões étnico-raciais. Entendendo que tais especificidades trazem elementos que permitem compreender tais indivíduos inseridos dentro de grupos que, unidos em experiências comuns e em resposta às especificidades que os compõem, possibilitam entender melhor suas particularidades, bem como a sua história e condições de acesso. Atentando sempre, é claro, para não incorrer no risco do determinismo.

Trazer à tona tais conflitos significa refletir sobre a nação, não como algo abstrato, mas dentro das nuances que conformam a nossa experiência histórica e social, conforme também expõe Canclini (1994). E uma política de acessibilidade plural, voltada a heterogeneidade dessa demanda, não pode se furtar a dialogar como tal cenário reconhecendo suas especificidades e desafios.

Logo, é no entrecruzar das propostas do museu expressas na sua exposição de longa duração e dos olhares e apreensões realizadas pelo público, bem como das possibilidades de pertencimento advindas do ato de reconhecer a si nesse espaço, é que se alicerça a presente reflexão. Norteamo-nos, aqui, pela compreensão do estabelecimento de possíveis diálogos, pontes e vínculos entre museus e seus públicos.

Nessa direção, pontua-se que a maioria dos interlocutores que declararam que a exposição fizera com que pensassem sobre sua vida, trajetória e experiências subjetivas, por vezes gestadas no seio do grupo social, cultural e étnico do qual fazem parte.

De outra parte aprofundando-nos na ausência de identificação e retomando a

existência de um hiato na relação entre instituição museal e público, constata-se que ao não se verem representados deflagra-se um distanciamento, o que reafirma a tese de que o ato de não reconhecer-se por vezes gera um olhar estrangeiro e indiferente, conforme pontua Augé (1994).

Por outro lado, em face das percepções do público, identificar-se remete não só a ver-se ou ter suas memórias referendadas por meio das obras e temáticas discutidas. Identificar-se e sentir-se parte perpassa um gama muito maior de questões. Entre elas, primeiramente, a possibilidade de existir nos espaços, não apenas fisicamente, mas também semanticamente. Fazer parte não é simplesmente ter um quadro à sua imagem e semelhança e ter ali tratadas questões que digam respeito a si; é propiciar uma atmosfera em que alguém possa posicionar-se como sujeito, para corroborar, para divergir, para refutar, para construir. É viabilizar que relações se construam. Logo, identidade e identificação devem ser pensadas e geridas dentro da complexidade que as perpassa, e a recíproca é verdadeira quando também se pensa a questão da acessibilidade.

Por este viés, constata-se que rever referências e valores que reportam a experiência e trajetória subjetivas, possibilita o reconhecimento - pelo público - da semelhança, ao ver-se e sentir-se parte em algo. Nas diferentes afirmações e motivações, percebe-se que a identidade, difusa, plural, complexa e densa, apresenta-se de diferentes formas e aciona a memória de diferentes maneiras. O essencial, conforme Seemann (2002-2003), é que a memória precisa de espaço para ecoar e reverberar, delineando a relação da memória com o lugar e a capacidade dele de, por diversas razões, possibilitar acessar lembranças e desencadear emoções. Evidenciando, assim, o quanto o ato de identificar-se passa pela memória e, por consequência, também pela afetividade, como resposta a algo que nos afeta e nos toca, conforme afirma Tuan (1983). Sublinha-se que essa identidade também se processa na relação dos sujeitos históricos com o objeto, parte de uma realidade da qual ele também participa e sobre a qual é capaz de interferir, segundo Guarnieri (2010), evidenciando o quanto, nesse confronto entre obra e sujeitos, se interpõe uma série de questões que podem desencadear processos imponderáveis, a maioria deles inequivocamente perpassa a identidade/identificação, ou ausência da mesma. Compreender tais processos significa potencializar as possibilidades de diálogo entre público e museu/obra.

A identidade, portanto, emerge como questão pois ela pode potencializar o exercício do papel social do museu, que é preparar-se para receber e dialogar com a pluralidade que reveste a sociedade. O que está intimamente relacionado com balizar a questão da

acessibilidade em moldes mais alargados.

Crê-se, aqui, que o essencial é criar espaços para que as identidades e identificações emergjam, expressem-se e, a partir disso, ocupem o espaço com seus pontos de vista, com suas ópticas convergentes ou divergente e, com seus distintos referenciais, conferindo ao museu os contornos que a sociedade, heterogênea e plural como os sujeitos que a constituem.

Coadunando com essa perspectiva, promover espaços para que as identidades emergjam significa criar possibilidades de identificação, pertencimento e reconhecimento.

Põe-se em relevo o quanto o olhar atento as questões apresentadas reverberam e geram a mudança de postura, não apenas em uma perspectiva individual, mas também institucional. Atentar-se para dialogar com o outro sem o olhar do exotismo possibilita que construamos relações horizontais, pautadas no respeito, na diversidade e, por consequência, corroborar para a edificação de uma sociedade mais equânime.

Por este viés, observa-se que mudanças se prenunciam nos sujeitos e, inevitavelmente, nessa mesma instituição, o museu, evidenciando sua pluralidade histórica e de caminhos. Ponderados ou não, a sua gestão, orientada nesse sentido, evidencia a emergência de outra concepção sobre o público, bem como o potencializar da sua função social e política.

É nessa dimensão dos lugares como cenários nos quais se travam relações e são atribuídos sentidos que se viabiliza uma atmosfera para que aflorem as identificações. No mais, é interessante perceber como a subjetividade de cada ser imprime novos contornos ao espaço e, esse, ao sujeito.

Admitir que pode haver elementos e questões que, pela óptica do público, podem ser mudados, seja para adicionar, subtrair ou potencializar, significa reconhecer, primeiramente, que o museu, enquanto espaço de comunicação, investido de um papel social e um caráter pedagógico, não pode perder de vista que tais ações empreendem-se com um objetivo (ou ao menos deveriam): o diálogo com seus interlocutores, que, enquanto sujeitos coletivizados, traduzem o todo que constitui a sociedade que nos cerca.

Investir o público da possibilidade de posicionar-se em relação à forma como o museu se constitui e se organiza significa viabilizar que tais interlocutores se apossam de seu espaço, se posicionem e percebam que podem e devem opinar em relação à forma como a presente instituição se estrutura.

Não significa com isso tornar o museu refém das demandas, mas, sim, reconhecida na sociedade a heterogeneidade com a qual ele deve dialogar, fazer patente a necessidade de

inventariar o que, na perspectiva dos seus interlocutores, expressa-se como lacunas, que precisam ser revistas e sanadas.

Logo, há que se estar sempre atento e não perder de vista que o museu, enquanto uma instituição social, deve primar por viabilizar que todos integrem seus espaços e suas atividades, e não apenas um setor da demanda de um público tão plural. Fazer emergir o olhar de outros sujeitos para além dos que cotidiana e historicamente habitaram esse espaço significa fazer do museu um *locus* de representação, dos diversos setores da sociedade.

Admitir que possa haver elementos e questões que, pela óptica do público, podem ser mudados, seja para adicionar, subtrair ou potencializar, significa reconhecer, primeiramente, que o museu, enquanto espaço de comunicação, investido de um papel social e um caráter pedagógico, não pode perder de vista que tais ações empreendem-se com um objetivo (ou ao menos deveriam): o diálogo com seus interlocutores, compreendidos como público, que, enquanto sujeitos coletivizados, traduzem o todo que constitui a sociedade que nos cerca.

Investir o público da possibilidade de posicionar-se em relação à forma como o museu se constitui e se organiza significa viabilizar que tais interlocutores se apossem de seu espaço, se posicionem e percebam que podem e devem opinar em relação à forma como ele se estrutura.

Não significa isso tornar o museu refém das demandas, mas, sim, reconhecida na sociedade a heterogeneidade com a qual ele deve dialogar, fazer patente a necessidade de inventariar o que, na perspectiva dos seus interlocutores, se expressa como lacunas, que precisam ser revistas e sanadas.

Logo, há que se estar sempre atento e não perder de vista que o museu, enquanto uma instituição social, deve primar por viabilizar que todos integrem seus espaços e suas atividades, e não apenas um setor da demanda de um público tão plural. Fazer emergir o olhar de outros sujeitos para além dos que cotidiana e historicamente habitaram esse espaço significa fazer do museu um *lôcus* de representação, dos diversos setores da sociedade.

Por esse viés, observa-se o quanto acessibilidade precisa adquirir os contornos e as proporções da complexidade que a reveste. Do contrário, o pensamento ou o exercício limitado da acessibilidade continuarão a fazê-la constituir-se em iniciativas pontuais, importantes mas que, ao não serem implementadas dentro de um processo maior de mudança estrutural, continuará a manter determinadas fronteiras, uma vez que pensar o acesso significa pensar os distintos públicos e suas condições assimétricas, inclusive economicamente.

Não se excetua, contudo, que a ampliação do conceito de acessibilidade, dialogando

com a diversidade e a especificidade dos distintos públicos, expressa os desafios e os novos contornos que o conceito de acessibilidade apresenta para as instituições museológicas.

Pensar a acessibilidade por essa óptica, como resposta ao sentimento e exercício de uma prática de alteridade e como resposta a um compromisso social, demanda um sensibilizar que deve perpassar toda e qualquer pessoa, trabalhe ela ou não com tais segmentos, e atingir principalmente os que também têm a responsabilidade de se reportar a todos os públicos, incluindo-os.

Logo, democratização cultural significa efetivamente viabilizar condições para que os diferentes coexistam e partilhem suas respectivas ópticas, referências e valores, em uma perspectiva horizontal e sem diluir suas especificidades. Significa viabilizar os diversos “outros” no mesmo espaço, os quais se caracterizem pela possibilidade de existir e ocupar geográfica, física, cultural, psicológica, artística e politicamente o *locus* em questão. Significa haver espaço para o sujeito existir e exprimir-se nessas várias dimensões, onde não haverá a indiferença, pois as subjetividades terão espaço para emergir em suas várias facetas.

Pensar a acessibilidade nesses termos significa conferir espaços não só geográficos mas simbólicos e psicológicos para que a diferença em suas especificidades de público possa existir e coexistir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dadas a complexidade e as interfaces que o presente estudo, modestamente, se propôs a investigar, uma primeira questão a ser ressaltada é que afirmar que o público em geral não vai ao museu simplesmente por que não quer ou não tem interesse é desconsiderar uma série de fatores que motivam, limitam, condicionam e influenciam o acesso dos distintos atores sociais. Não atentar para essa conjuntura reflete, primeiramente, duas posturas: primeiramente, a reedição de preconceitos que retroalimentam o senso-comum, justificando por esse viés a pertinência e a importância dos estudos de recepção. E, da mesma forma, deslocar a responsabilidade pelo acesso inteiramente para o público, isentando a instituição de pensar-se e rever-se frente aos desafios de lidar e dialogar com uma demanda de público tão plural e dotada de especificidades tão heterogêneas.

No que tange aos museus enquanto instituição, entende-se não se deve vislumbrá-lo em uma perspectiva maniqueísta. Ao contrário, diante do quadro apresentado constata-se que a sua atuação, inclinada para um ou outros inúmeros lados possíveis, constitui-se como reflexo de uma política de gestão. Nesse sentido, são os valores que a regem, as premissas políticas, a concepção sobre qual é o papel do público e a forma como tais questões são geridas que possibilitaram situar a atuação política e institucional do museu. Pois, embora não se negue o passado segregador no qual os museus foram gestados, sua atuação é diversa, como são diversos os museus entre si e as demandas de público. Logo, há que se compreender também os museus no âmbito dessa complexidade.

Igualmente, identidades e identificações demandam ser pensadas em sentido alargado. Identificar-se no contexto museológico é, mesmo fora dele, estar relacionado a uma gama de fatores mais amplos. Identificar-se não é, necessariamente, deparar-se com uma foto sua na parede do museu. Identificar-se está para além de ver sua própria imagem refletida. É, sobretudo, viabilizar que relações se construam. É possibilitar a existência física e semântica no espaço e favorecer o deslocamento em outra esfera, que contemple essas duas dimensões.

Por esse viés, o espaço museológico se constituirá como um lugar na medida em que as relações se viabilizem em suas inúmeras nuances e, igualmente, os diferentes sujeitos com seus distintos referenciais, valores e repertórios coexistam física e semanticamente e, portanto, constituindo vínculos de pertencimento e identificação.

Fica patente a necessidade de pensarmos políticas que visem prioritariamente à valorização da singularidade – aqui entendida como a manifestação identitária em sua

pluralidade – favorecendo a sua estruturação e difusão/comunicação calcadas na noção de cultura como potencialidade humana, onde a diversidade ascenda como possibilidade de ampliação do debate.

Almeja-se, portanto, que tais políticas culturais sejam edificadas sobre a premissa da diversidade, da ampliação do conceito de barreira e, com isso, também do conceito de público a ser incluído como partícipe nesse processo.

Viabilizar a acessibilidade plena consiste no reconhecimento de que, para além das barreiras físicas, há que serem superadas principalmente as barreiras intangíveis, compreendidas pelas de caráter social, econômica, atitudinal, comunicacional, simbólica e identitária. Implodir essas fronteiras significa viabilizar que outras demandas de público encampem o cenário e os debates museológicos.

Nesse sentido, a amplitude do conceito de acessibilidade será proporcional à amplitude e complexidade da “categoria público” a qual se vislumbra e com a qual se dialoga. Pois, em acordo com Duarte e Cohen (2004), acessibilidade não deve restringir-se a um conjunto de medidas que favoreçam exclusivamente às pessoas portadoras de deficiência, mas a toda e qualquer pessoa que se constitua como público em potencial.

Logo, crê-se que a acessibilidade deve ser pensada em âmbitos ainda maiores e imersa em outras tantas complexidades, haja vista que parte-se aqui do público como paradigma pensado no plural e em suas várias nuances.

Possibilitar o acesso significa apropriar-se efetivamente da produção cultural, subsidiando outra leitura de si e do mundo que nos cerca.

Ter outras demandas de público incluídas nesse processo significa, por conseguinte, na redefinição do patrimônio e da participação cultural, o que, conforme Canclini (1994), se fará em reflexo de uma nova conjuntura, alicerçada nas questões sociais, históricas e comunicacionais. Ressalta-se, nessa perspectiva, que inclusão é sinônimo do exercício de cidadania cultural, a qual se compreende como a liberdade e o direito de expressão e participação nos processos e decisões acerca da cultura, bem como o direito à diversidade, visando uma efetiva democracia cultural.

Ter o museu como *locus* de reflexão em diálogo com as proposições realizadas significa pensar acesso na perspectiva de possibilidade e não meramente de capacidade. Significa estar ciente de que tal envolve outras instâncias para além do indivíduo ou da capacidade individual. Principalmente quando se parte da perspectiva sociocultural.

Há que se trabalhar, portanto, com a cultura em seu sentido lato, exprimindo ideias e

sentimentos, dialogando com a dimensão simbólica do homem nas relações com o sagrado, o humano, o artístico, o social, o diverso e o simbólico, e em sentido estrito denotando o conjunto de práticas e saberes professados por um grupo social, expressos por manifestações culturais em suas múltiplas possibilidades.

Significa, por esse viés, partir do pressuposto de que a cultura venha a ser enfocada em sua pluralidade, para que, a partir disso, possa-se pensar em uma política gerida de forma a subsidiar a autonomia dos grupos e fomentar iniciativas que confirmem à sociedade como um todo pensar a cultura e multiplicá-la, uma vez que ela ocorre todos os dias, sofrendo metamorfoses diárias cujos incentivos contribuiriam para a sua manutenção, perpetuação e para uma nova educação do olhar e dos demais sentidos.

Aponta Chauí (p.75, 1984) que ao “[...] encararmos a autonomia como prática, como processo de modificação do poder e como exercício da liberdade poderemos, talvez, pensá-la como trabalho social, político e cultural” e, desse modo aproximar-nos de uma verdadeira democratização cultural, para todos e por todos.

Atenta-se para o fato de que a autonomia, enquanto um trabalho social, e desse modo coletivo, é responsabilidade de todos nós e, dessa maneira, não podemos deixar sua efetivação condicionada ao desenvolver do processo histórico, ou à autorregulação social, política e cultural. Logo, ela necessitará majoritariamente dos nossos posicionamento e atuação visando a sua materialização.

É preciso, portanto, viabilizar a concretização da cidadania em sua plenitude, redimensionando a noção de cultura como um direito, não como uma concepção abstrata, mas como uma prática efetiva e resguardada de modo que o neoliberalismo, enquanto prática econômica, não a corrompa, convertendo o direito de acesso e de decisão acerca da cultura em mercadoria a ser comercializada e, portanto, forjada como “*commoditie*” estandardizada no exterior e negligenciada nacionalmente, reafirmando-a como um privilégio de classe.

O que deve ficar evidente é que cada prática cultural tem seu processo histórico e sua peculiaridade, e é justamente essa pluralidade que assegura a riqueza de cada uma de suas manifestações. A diversidade ascende como a chave da compreensão de nós mesmos, na medida em que nossa edificação enquanto ser humano depende justamente dessa mescla de vários símbolos e valores.

Logo, trabalhar com e por intermédio das identidades é uma necessidade imperativa, mas é preciso ter cuidado, sensibilidade e criticidade para não incorrer no equívoco de omissões, estigmatizações e reproduções de olhares parciais e preconceituosos como se

fossem a totalidade dos fatos, impressos e difundidos pelo viés da história oficial.

Trabalhar a identidade significa incluir os distintos sujeitos, independentemente das temáticas da instituição, ao invés de criar guetos. Não significa dizer que se devem abolir os museus com temáticas específicas; ao contrário, significa afirmar que os diferentes podem coexistir em diferentes espaços, com diferentes temáticas, de modo que sejam incluídos o(s) “outro(s)” como sujeitos históricos e sociais nos processos culturais e de produção, como partícipes de um processo horizontal, bem como significa trabalharmos com as identificações sem paternalismos, extirpando a dimensão do favor, as subestimações ou a ridicularização das culturas não hegemônicas e dos grupos que as professam.

Demanda-se, por fim, como principal desafio, que, ante a desconstrução de conceitos e valores no singular, tão fortemente sedimentados em nossa sociedade – como as ideias de gênero, família, sexualidade, entre outros – que estejamos preparados para lidar com essa diversidade que não consiste simplesmente em conceitos, mas em sujeitos e trajetórias de vida com as quais não podemos nos eximir de dialogar de forma horizontal.

Põe-se em relevo que, à revelia de todas as intenções e aspirações do presente momento, há dificuldades que precisam ser superadas, e outras que exprimem-se como limitações, não apenas no âmbito das políticas públicas e institucionais, evidenciando que sua articulação, de modo isolado, não resolverá o problema.

Para tanto, faz-se fundamental a criação de quadros teóricos e conceituais que, aliados aos estudos de recepção, apoiem novas praxes, pois somente tal articulação favorecerá a criação de elementos que subsidiem a transformação dos museus, alicerçada sobre o plano cultural, compreendido pela pluralidade. É justamente no edificar e reconhecer dessa pluralidade que se viabilizará a criação de outras poéticas e práticas possíveis no campo e na atuação museológica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIDAR, Gabriela. “Museus e Inclusão social”. In: *Ciências e Letras*, nº 31. Porto Alegre: FAPA, 2002.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. “Fragmentos do discurso cultural: por uma nova análise do discurso cultural sobre o Brasil”. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org.) *Visões multidisciplinares*. Salvador: Eduba, 2007.
- ALMEIDA, Maria Mota. “Mudanças Sociais/Mudanças Museais: Nova Museologia/Nova História – Que relação?”. In: *Cadernos de Sociomuseologia*, Nº 5, 1996.
- _____. “Os visitantes do Museu Paulista: um estudo comparativo com os visitantes da Pinacoteca do Estado e do Museu de Zoologia”. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.12. pp.269-306. jan./dez.2004.
- ARAUJO, Marcelo Matos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira. (org.) *A memória do pensamento museológico brasileiro: Documentos e depoimentos*. Comitê Brasileiro do ICOM – 1995.
- _____. *Os modernistas na Pinacoteca do Estado: o museu entre a vanguarda e a tradição*. Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.
- _____. “Pinacoteca 100 anos: destaques do acervo”. CAMARGOS, Marcia (Org.). São Paulo: Prêmio, 2005.
- AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução à uma antropologia da supermodernidade*. PEREIRA, Maria Lúcia (trad.). Campinas, SP: Papirus, 1994.
- _____. *Os sentidos dos outros: atualidade da antropologia*. FILHO, Francisco Manoel da Rocha (trad.). Petrópolis: Vozes, 1999.
- BACCEGA, Maria Aparecida. “A construção do campo comunicação/educação: alguns caminhos”. In: *Revista USP*, v. 48, pp. 18-31. dez. 2000-fev. 2001.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. DANESI, Antonio De Pádua (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. PEREIRA, M.; Ermantina G.G. (Trad.) São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARRETO, M. *Museus por teimosia: Uma Análise da Utilidade Social dos Museus em Campinas*. Campinas: Unicamp. Dissertação de Mestrado, 1993.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Ambivalência*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. Vol. 2.
- BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scatt. *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. LOPES, Magda (trad.). RIZEK, Cibele Saliba (rev.). São Paulo: Unesp, 1997.
- BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. ROUANET, Sergio Paulo (trad.). In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERQUE, Auguste. “Paisagem-Marca, Paisagem-Matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural”. In.: CORRÊA, Roberto Lobato, e ROSENDAHL, Zeny. (org). *Paisagem, Tempo e Cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
- BITTENCOURT, José Neves. “Mediação, Curadoria, Museu: Uma introdução em torno de definições, intenções e atores”. In: JULIÃO, Leticia (Coord.). *Mediação em museus: curadorias, exposições e ação educativa*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008. *Cadernos de diretrizes museológicas 2*.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”. In: *Revista Brasileira de Educação*. Jan/Fev/Mar/Abr., nº19, 2002.
- BOURDIE, P. *Les Sens Pratique*. Paris: de Minut, 1980.
- BOTELHO, Isaura. “Políticas Culturais: discutindo pressupostos”. In: *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*. NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org.). Salvador: Eduba, 2007.
- BLUMER, Hebert. *Symbolic Interactionism – perspectives and methods*. Berkely & Los Angeles, California: University of California Press, 1986.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. *Patrimônio Intangível: uma longa trajetória que tem pontuado as concepções e os procedimentos museográfico*. 2004a.
- _____. *Generosidade e Acessibilidade: a contribuição da metodologia museológica na construção da noção de pertencimento*. III Encontro Internacional de Ecomuseus e Museus Comunitária – X Atelier Internacional do MINOM. Rio de Janeiro: 2004b.
- _____. *Museus e Pedagogia Museológica: os caminhos para a administração dos indicadores da memória*. 2006a.
- _____. *Patrimônio, Identidades e Metodologias de Trabalho: um olhar museológico sobre a Expedição São Paulo 450 Anos*. 52º ICA – Congresso Internacional de Americanistas. Sevilha: 2006b.

- _____. “Definição de Curadoria: Os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial”. In: *Cadernos de diretrizes museológicas 2: mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa*. JULIÃO, Letícia (Coord.); BITTENCOURT, José Neves (Org.). Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais - Superintendência de Museus, 2008.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero – Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CANCLINI, Nestor García. “O Patrimônio Cultural e a Construção Imaginária do Nacional”. In: DIAS, Mauricio Santana. (trad.). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Nº 23. 1994.
- CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. “Museus como Agentes de Mudança Social e Desenvolvimento: Propostas e reflexões museológicas”. In: *As Ondas do Pensamento Museológico: balanço sobre a produção brasileira*. São Cristóvão: Museu de Arqueologia do Xingó, 2008.
- CANTER, David. *The Psychology of Place*. London: Architectural Press, 1977.
- CASTELLO, Lineu. *A percepção de lugar: repensando o conceito de lugar em arquitetura-urbanismo*. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2007.
- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. 3ª ed. Vol. 2. São Paulo: Paz e Terra, 1999. (A era da informação: economia, sociedade e cultura)
- CASTROGIOVANNI, Antônio Carlos. “Existe uma Geografia do Turismo?”. In: GASTAL, Susana; BENI, Mario Carlos; CASTROGIOVANNI, Antônio Carlos (org.). *Turismo: Investigação e Crítica*. São Paulo: Contexto, 2002. (Coleção Turismo Contexto).
- CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: Uma introdução*. JANOWITZER, Rejane (trad.); MURAT, Victoria (ver.). São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CERAVOLO Moraes. “Delineamentos para uma teoria da Museologia”. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo: USP/ MP, 2004a. v. 12, pp. 237-268.
- CHAGAS, Mário. “Há uma Gota de Sangue em Cada Museu: preparando o terreno”. In: *Cadernos de Sociomuseologia*, nº 13, 1999.
- _____. “Memória e Poder: dois movimentos”. *Cadernos de Sociomuseologia*, Nº 19 – 2002.
- _____. STORINO, Cláudia. “Prefácio”. In: COHEN, Regina; DUARTE, Cristiane; BRASILEIRO, Alice (org.). *O desafio da acessibilidade em museus*. Brasília: MinC/Ibram, 2012. (Cadernos Museológicos Vol.2).

- CHARTIER, Roger. “A História Cultural: Entre práticas e representações”. GALHARDO, Maria Manuela (Trad.). *Memória e Sociedade*. São Paulo: DIFEL, 2002.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Política Cultural*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.
- _____. *Cidadania Cultural*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.
- _____. *Brasil: mito fundador, sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2010.
- CLAVAL, Paul Charles Christopher. “Geografia Cultural: Um balaço”. In: *Revista Geografia (Londrina)*, Santa Catarina, v. 20, n. 3, pp. 05-24, set./dez. 2011.
- CLAVAL, P. A “Contribuição ao Desenvolvimento da Abordagem Cultural na Geografia”. In: CORRÊA, R. L. ; ROSENDAHL, Zeny (Org.). *Introdução à Geografia Cultural*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. pp. 147-166.
- COELHO, Danilo; FERNANDES, Marcelo; FOGUEL, Miguel N. *Diferenças de gênero na promoção das grandes empresas da indústria brasileira*. Mercado de trabalho, nº42, fev. 2010. (Nota Técnica – IPEA – Instituto de Pesquisas Econômicas Aplicadas).
- COELHO, Teixeira. “Um decálogo, dois teoremas e uma nova abordagem para o lazer”. In: DOMINELI, Maria (coord.). *Lazer numa sociedade globalizada*. São Paulo: Sesc/WLRA, 2000.
- _____. *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*. São Paulo: Iluminura, 2004.
- CODOL. Jean Paul. *Vingt ans de cognition sociale*. Bulletin de Psychologie. Tome XLII (390). 1988. pp. 472-491.
- CONDURU, Roberto. “Por uma translucidez crítica: pensando a curadoria de exposições de arte”. In: JULIÃO, Letícia (Coord.); BITTENCOURT, José Neves (Org.). *Mediação em museus: curadorias, exposições e ação educativa. Parte 1*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais/ Superintendência de Museus, 2008. *Cadernos de diretrizes museológicas 2*.
- COSGROVE. D.; JACKSON, P. “Novos Rumos da Geografia Cultural”. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDA, L, Zeny (Org.). *Introdução à Geografia Cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. pp. 135-146.
- CURY, Marília Xavier. CURY, Marília Xavier. *Comunicação Museológica: Uma perspectiva teórico de metodológica de recepção*. Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes – ECA/USP. 2005a.
- _____. *Comunicação e pesquisa de recepção: Uma perspectiva teórico-metodológica*

- para museus*. Nota de Pesquisa. v. 12 (suplemento), 2005b. pp. 365-80.
- _____. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2006.
- _____. “Museologia, novas tendências”. In: *Museu e Museologia: Interfaces e Perspectivas*. Museu de Astronomia e Ciências Afins GRANATO, Marcus.; SANTOS, Claudia Penha dos; LOUREIRO, Maria Lucia N. M. (Org.). Rio de Janeiro: MAST, 2009a. pp. 25-42.
- _____. *Novas Perspectivas para a Comunicação Museológica e os Desafios da Pesquisa de Recepção em Museus* In: *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, Vol. 1, pp. 269-279, 2009b.
- DAVIES, Stuart. *Plano Diretor*. FERNANDES, Maria Luiza Pacheco (trad.). São Paulo: Edusp/ Fundação Vitae, 2001. *Série Museologia*, 1.
- DUARTE, Cristiane Rose de Siqueira; COHEN, Regina. *Acessibilidade para Todos: uma cartilha de orientação*. Rio de Janeiro: ALERJ, 2004. v. 1.
- DUCAN, J. “Paisagem como sistema de criação de signos”. In: CORRÊA, R.L.; ROSENDAHL, Zeny (Org.). *Paisagens, Textos e Identidade*. Rio de Janeiro: UERJ, 2004, pp. 91-132. (Geografia Cultural).
- FALK, John; DIERKING, Lynn. *The museum experience*. Washington DC: Whalesbach Books, 1992.
- FARIA, Hamilton; GARCIA, Pedro. *Arte e identidade cultural na construção de um mundo solidário*. São Paulo: Instituto Pólis, 2002.
- FERNANDÉZ, L. A. *Museologia y Museografía*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999.
- FERREIRA, Vitor Matias. *Fascínio pela Cidade*. Lisboa: Ler Devagar, 2004.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetórias da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/ IPHAN, 1997.
- FOUCAULT, Michel. “Of Others Spaces: Utopias and Heterotopias”. In: LEACH, Neil (ed.) *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory*. Londres: Routledge, 1997, pp. 350-356. Publicado Originalmente em *Lotus*, 49/9, 1985/6, pp. 9-17.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala : Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo : Global editora, 2011.
- FRÚGOLI JR., H.; SPAGGIARI, Enrico. “Da cracolândia aos nórios: percursos etnográficos no bairro da Luz”. In: *Ponto. Urbe (USP)*, Ano 4, 2010, pp. 1-23.

- MANLEY, G. *A new geography*. The Guardian, 17 march 1966.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GIDDENS, A. *The Constitution of Society*. Berkeley, CA: University of California Press, 1984.
- _____. *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- GUATELLI, Igor. *Arquitetura do entre-lugares: Sobre a importância do trabalho conceitual*. São Paulo: Editora Senac. - 2012.
- GUARNIERI, Waldisa Rússio. “Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional”. In: *Museologia e identidade. Cadernos Museológicos*, Rio de Janeiro: Sphan, 1989. nº 1.
- _____. “Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação”. In: *Cadernos Museológicos*. Rio de Janeiro: IBPC, n. 3, 1990. pp. 7-12.
- _____. “A interdisciplinaridade em Museologia”. In: BRUNO, Maria Cristina O. (coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do estado de São Paulo, vol. 1, 2010a.
- _____. “Quem e o que são os museólogos”. In: BRUNO, M. C. O. (Coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, vol. 1, 2010b. pp. 237-242.
- GUELKE, L. “Geografia Regional”. In: CHRISTOFOLETT, A. *Perspectivas da Geografia*. São Paulo: Difiel, 1982. pp. 213-224.
- GUTIERREZ, Gustavo L. “Lazer, exclusão social e militância: um ensaio a partir dos aspectos políticos contemporâneos”. In: BRUHUS, Heloisa Turini (org.). *Temas sobre o lazer*. Campinas SP: Autores Associados, 2000.
- HALL, E. T. *A dimensão oculta*. Trad. Waldea Barcellos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- HALL, S. “The work of representation”. In: HALL, S. *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage/The Open Univerty, 1997.
- _____. *A identidade na pós-modernidade*. SILVA, Tomás Tadeu e LOURO, Guacira Lopes (trad.). Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- HASENBALG, Carlos. *Discriminação e Desigualdades Raciais no Brasil*. Rio de Janeiro: IUPERJ, 2005.
- HOBBSBAWM, Eric. *A Invenção das Tradições*. RANGER, Terence (org.). São Paulo: Paz e terra, 2012.
- HOLZER, Werther. “O Lugar na Geografia Humanista”. In: *Revista Território*. Rio de

- Janeiro, ano IV, nº 7, pp. 67-78. jul./dez. 1999.
- _____. “O Conceito de Lugar na Geografia Cultural-humanista: Uma Contribuição Para a Geografia Contemporânea”. In: GEOgraphia, Ano V, nº 10, 2003.
- KNNAP, M.L. *Nonverbal communication in human interaction*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1972.
- KRISTEVA, Julia. *História da linguagem*. Portugal, Lisboa: Edições 70, 1969.
- KÖPTCKE, Luciana Sepúlveda. “Bárbaros, escravos e civilizados: o público dos museus no Brasil”. *Revista do Patrimônio Histórico e Nacional*, Rio de Janeiro, 2005. n.31, pp.184-205.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. LEITÃO, Bernardo (trad.), Campinas, SP: Editora CAMPINAS, 1994.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. “Estratégias Metodológicas da Pesquisa de Recepção”. In: INTERCOM - *Revista Brasileira de Comunicação*. São Paulo. Vol. XVI, n. 2. pp. 78-86. Jul/dez. 1993.
- _____. “O campo da comunicação: reflexões sobre seu estatuto disciplinar”. In: *Revista USP*, v.48, pp. 46-57. Dez. 2000/ fev. de 2001.
- LUCKERMANN, F. “Geography as a formal intellectual discipline and the way in which it contributes to human knowledge”. In: *Canadian Geographer*, 8 (4), pp. 167-172. 1964.
- LUIJPEN, Wilhelmus A. M. *Introdução à fenomenologia existencial*. São Paulo: EPU/EDUSP, 1973.
- MACHADO, Mario Brookmann. “Notas sobre política cultural no Brasil”. In: MICELI, Sergio (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: DIFEL – Difusão Editorial S.A.,1984.
- MAGALHÃES, Aline Montenegro. RAMOS, Francisco Régis Lopes. “De objetos a palavras: Reflexões sobre curadoria de exposições em Museus de História”. In: JULIÃO, Letícia (Coord.). *Mediação em museus: curadorias, exposições e ação educativa. Parte 2*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008. *Cadernos de diretrizes museológicas 2*.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “A problemática da identidade cultural nos museus: de objeto de (ação) a objeto (de conhecimento)”. In: *Anais do Museu Paulista*. Nova Série, n. 1, São Paulo – 1993, vol.1, pp. 207-222.

- _____. “Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico”. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Ser. v.2 pp.9-42 jan./dez. 1994.
- _____. “Educação e museus: sedução, riscos e ilusões”. In: *Ciências e Letras (Porto Alegre)*, Porto Alegre, n. 27, 2000. pp. 91-101.
- MORAES, Antônio Carlos Robert. *Ideologias Geográficas*. 4ª ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2002.
- MUNANGA. Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- NASCIMENTO JUNIOR, José do. CHAGAS, Mario. “Museu e política: Apointamentos de uma cartografia”. In: *Caderno de Diretrizes Museológicas*. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Departamento de Museus e Centros Culturais, 2006. pp. 11-17.
- NORA, Pierre. “Entre a História e a Memória: A problemática dos lugares”. In: Projeto História: *Revista do Programa de Estudos Pós-graduação em História e do Departamento de História da PUC – SP* (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo). São Paul : PUC, 1993.
- _____. *Mémoire et Histoire - la problematique des lieux. Les lieux de mémoire*. vol. I. La Republique. Paris: Gallimard, 1984.
- NESBITT, Kate. “Introdução”. In: *Uma Nova Agenda para a Arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*, NESBITT, Kate (org.); PEREIRA, Vera (trad.). São Paulo: Cosac Naify, 2ª. Ed. rev., 2008.
- NORBERG-SCHULTZ, Christian. *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. (Título original: Genius Loci. Paesaggio, Ambiente, Architettura. Milão: Electa, 1979). New York: Rizzoli, 1980.
- OLIVEN, Ruben George Oliven. “A relação Estado e cultura no Brasil: cortes ou continuidades”. In: MICELI, Sergio (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: DIFEL – Difusão Editorial S.A., 1984.
- PÊCHEUX, Michel. “Ler o arquivo hoje”. In: ORLANDI, E. P. (org.). *Gestos de leitura: da história no discurso*. Campinas: Pontes, 1997, p. 55-66.
- PEREZ-GOMES, Alberto. *Architectural Representation in the Age of Simulacra*. Skala 10, 1990. p. 42.

- PESSANHA, José- Américo. “O sentido dos museus na cultura”. In: *O museu em perspectiva*. Rio de Janeiro: Funarte, 1996, p. 33. (Série Encontros e Estudos, v. 2).
- PINHEIRO, Laura; FONTOURA, Natália; PRATA, Ana Carolina. SOARES, Vera. *Retrato das desigualdades de Gênero e Raça*. 2ªed. Brasília, setembro de 2006.
- PIRES, Almicar de Gil e. *O Entendimento Poético do Lugar como Pequeno Cosmos*. (Inter-relação Cultura-Paisagem-Arquitetura). nº 7, fev. 2010.
- PROCURADORIA-GERAL DA REPÚBLICA. *CONVENÇÃO PARA A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL*. Paris, 17 de Outubro de 2003.
- QUEROL, Lorena Sancho. “Para uma gramática museológica do (re)conhecimento: ideias e conceitos em torno do inventário participado”. *Revista de Sociologia*, nº 25. Universidade do Porto, 2013.
- RECTOR, M.; TRINTA, A. R. *Comunicação não-verbal: a gestualidade brasileira*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1986.
- RELPH, Edward. *Place and placelessness*. London: Pilon, 1980.
- RIBIRO, Darcy. *O povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ROLNIK, Raquel. “O lazer humaniza o espaço urbano”. In: Domineli, Maria (coord.) *Lazer numa sociedade globalizada*. São Paulo: Sesc/WLRA, 2000.
- ROSENDAHL, Zeny. “Espaço, Cultura e Religião”. In: *Introdução à Geografia Cultural*. Rio Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. pp. 147-161.
- SÁ, Teresa. Lugares e Não-Lugares. *ARTiTEXTOS03*. Dezembro, 2006.
- SANJAD, Nelson. BRANDÃO, Carlos Roberto F. “A exposição como processo comunicativo na política curatorial”. In: JULIÃO, Letícia (Coord.). *Mediação em museus: curadorias, exposições e ação educativa. Parte 1*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008. *Cadernos de diretrizes museológicas 2*.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. “Uma cartografia simbólica das representações sociais: prolegômenos a uma concepção pós-moderna do direito”. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Nº 24 - Março, 1988. p. 139-172.
- SANTOS, Milton. “A aceleração contemporânea: tempo mundo e espaço mundo”. In: SANTOS, Milton et al. (orgs.). *O novo mapa do mundo: fim de século e globalização*, São Paulo: HUCITEC, p. 15-22; 1993.
- _____. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo. Hucitec, 1997a.

- _____. “Sociedade e Espaço: Formação Espacial como Teoria e como Método”. *Antipode*, nº 1. vol. 9. jan./fev., 1997b.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda. “Políticas da Memória na Criação dos Museus Brasileiros”. *Cadernos de Sociomuseologia*, Nº 19 – 2002.
- SANTOS, Renato Emerson dos. “Disputas cartográficas e lutas sociais: Sobre representação espacial e jogos de poder”. In: *XII Colóquio Internacional de Geocrítica*, 2012, Bogotá, *Actas del XII Colóquio Internacional de Geocrítica*, 2012.
- SAUER, Carl Ortwin. “A Morfologia da Paisagem”. In.: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. (org). *Paisagem, Tempo e Cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
- SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. “A Era dos Museus de Etnografia no Brasil: o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense em finais do século XIX”. In: FIGUEIREDO, Betânia; VIDAL, Diana Gonçalves. *Museus: dos gabinetes de curiosidades ao museu moderno*. Belo Horizonte: Argumentum, 2005. pp. 113-136.
- SCHWARCZ, Lilia Mortiz. “A natureza como paisagem: imagem e representação no segundo reinado”. In: *Revista USP*, 58, pp. 6-29, 2003.
- SEEMANN, Jörn. “O Espaço da Memória e a Memória do Espaço: Algumas reflexões sobre a visão espacial nas pesquisas sociais e históricas”. In: *Revista da Casa da Geografia de Sobral*, Sobral, v. 4/5, p. 43-53, 2002-2003.
- SOUSA. Mauro Wilton. “Recepção e comunicação: a busca do sujeito”. In: SOUSA. Mauro Wilton. (org.) *Sujeito: o lado oculto do receptor*. São Paulo: Editora Brasiliense – 1995. pp. 13-38.
- THIESEN, Icléia. “Museus, arquivos e bibliotecas entre lugares de memória e espaços de produção de conhecimento”. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos; LOUREIRO, Maria Lucia de N. M. (Org.). *Museu e Museologia: Interfaces e Perspectivas*. Museu de Astronomia e Ciências Afins. Rio de Janeiro : MAST, 2009.
- TUAN, Y. F. "Geography, phenomenology and the study of human nature". *Canadian Geographer*, v. 15, p. 181-192, 1971.
- _____. *Topofilia: Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: DIFEL, 1974.
- _____. *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. OLIVEIRA, Livia de. (trad.). São Paulo: DIFEL, 1983.
- VARINE-BOHAN, Hugues. “Museus como Agentes de Mudança Social e Desenvolvimento:

Propostas e reflexões museológicas”. In: *Museus e Desenvolvimento Social: balanço crítico*. São Cristóvão: Museu de Arqueologia do Xingó, 2008.

WAGNER, P. L.; e MIKESEL, M. W. “Os Temas da Geografia Cultural”. In.: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. (org). *Introdução à Geografia Cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

ZEVI, B. *Saber ver a arquitetura*. GASPAR, Maria Isabel; OLIVEIRA, Gaëtan Martins de. (trad.). 5ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (*Coleção a*).

ANEXOS

ANEXO I

Linhas de ônibus locais que trafegavam nas imediações da Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2014

• 1721-51 - TERM. BANDEIRA/ VILA EDE	107T-31 - PINHEIROS/ METRÔ TUCURUVI
• 1783-52 - PCA. DO CORREIO/ CACHOEIRA	• 5107-10 - TERM. CORREIO/ TERM. SACOMÃ
• 1758-51 - TERMINAL AMARAL GURGEL/ JARDIM ANTÁRTICA	• 5141-10 - TERM. CORREIO/ TERM. SAPOEMBA/ TEOTÔNIO VILELA
• 1178-32 - PCA. DO CORREIO/ ABEL TAVARES	• 106A-10 - ITAIM BIBI/ METRÔ SANTANA
• 1178-42 - PCA. DO CORREIO/ CONJ. HAB.VL.SILVIA	• 1156-10 - PCA. DO CORREIO/ VILA SABRINA
• 5102-10 - TERM. AMARAL GURGEL/ TERM. SACOMÃ	• 118C-10 - METRÔ SANTA CECÍLIA/ JD. PERY ALTO
• 1743-51 - TERMINAL AMARAL GURGEL/ JARDIM PERY ALTO	• 119C-10 - TERM.PRINCESA ISABEL/ VILA SABRINA
• 1778-51 - PCA. DO CORREIO/ CEM. DOS PINHEIROS	• 119P-10 - TERM.BANDEIRA/ VILA PAIVA
• 1156-31 - PRAÇA DO CORREIO/ VILA SABRINA	• 174M-10 - MUSEU DO IPIRANGA/ JD. BRASIL
• 1767-51 - TERM. BANDEIRA/ EDU CHAVES	• 175T-10 - METRÔ JABAQUARA/ METRÔ SANTANA
• 211R-10 - ESTAÇÃO DA LUZ/ JD. DAS OLIVEIRAS	• 1772-51 - LGO. DA CONCÓRDIA/ JD. FILHOS DA TERRA
• 701U-21 - PINHEIROS/ METRÔ SANTANA	• 271C-10 - TERM PRINC. ISABEL/ PQ VILA MARIA
• 571T-10 - SHOP. CENTER NORTE/ TERM. SACOMÃ	• 701A-10 - METRÔ VILA MADALENA/ PQ. EDU CHAVES
• 6412-10 - TERM. PRINC. ISABEL/ PARAISÓPOLIS	• 2161-10 - PRAÇA DO CORREIO/ PARQUE EDU CHAVES
• 309T-10 - TERM. PRINC. ISABEL/ CIDADE TIRADENTES	• 2182-10 - PRAÇA DO CORREIO/ JARDIM BRASIL
• 1206-10 - CORREIO/ PQ. VILA MARIA	• 1177-10 - ESTAÇÃO DA LUZ/ TERM. A.E. CARVALHO
• 2103-10 - PCA. DO CORREIO/ JD. BRASIL	• 1177-31 - ESTAÇÃO DA LUZ/ TERM. A. E. CARVALHO
• 172U-10 - MOÓCA/ CEM. PQ. DOS PINHEIROS	• 1177-51 - TERM. AMARAL GURGEL/ TERM. A. E. CARVALHO
• 271P-10 - EST. DA LUZ/ CANGAÍBA	• 1178-10 - PCA. DO CORREIO/ SÃO MIGUEL
• 971X-51 - TERM. AMARAL GURGEL/ TERMINAL CACHOEIRINHA	• 1178-31 - PCA. DO CORREIO/ SÃO MIGUEL
• 319F-10 - ESTAÇÃO DA LUZ/ SANTA CLARA	• 1178-33 - SAO MIGUEL/ PCA. DO CORREIO
• 6401-10 - EST. DA LUZ/ V. OLÍMPIA	• 211V-10 - ESTAÇÃO DA LUZ/ VILA

	PARANAGUÁ
• 5106-31 - TERM. PRINC. ISABEL/ JARDIM SELMA	• 2523-10 - TERM. PRINCESA ISABEL/ VILA PROGRESSO
• 7600-10 - ESTAÇÃO ARMÊNIA/BERRINI	• 5144-10 - TERMINAL PRINC. ISABEL/ TERM. SAPOPEMBA/ TEOTÔNIO VILELA
• 7458-10 - ESTAÇÃO DA LUZ/JD. BOA VISTA	• 719P-10 - METRÔ ARMÊNIA/ PINHEIROS
• 311C-10 - BOM RETIRO/PQ. SÃO LUCAS	• 701U-10 - BUTANTÃ - USP/ METRÔ SANTANA
• 4286-10 - TERM. CORREIO/VILA INDUSTRIAL	• 5154-10 - EST. DA LUZ/ TERM. STO. AMARO
• 107T-10 - PINHEIROS/ METRÔ TUCURUVI	

ANEXO II

Fotos dos Banners na fachada principal I

Créditos: Thais Fernanda A. Avelar

ANEXO III

Fotos dos Banners na fachada principal I

Créditos: Thais Fernanda A. Avelar

ANEXO IV

Placa do portão da entrada principal

Créditos: Thais Fernanda A. Avelar

ANEXO V

Mapa do Térreo do prédio da Pinacoteca

Créditos: Thais Fernanda A. Avelar

ANEXO VI

Mapa do 1º andar do prédio da Pinacoteca

Créditos: Thais Fernanda A. Avelar

ANEXO VII

Mapa do 2º andar do prédio da Pinacoteca

Créditos: Thais Fernanda A. Avelar

ANEXO VIII

Placa com o símbolo do audioguia

Créditos: Thais Fernanda A. Avelar

ANEXO IX

Mobiliário acessível aos cadeirantes

Créditos: Pinacoteca

ANEXO X

Programa de Pós Graduação Interunidades em Museologia

Universidade de São Paulo – USP

Espaços Museológicos: A questão do acesso pela ótica das identidades culturais

Objetivo da Pesquisa

Refletir sobre a relação com os públicos compreendidos em suas pluralidades e ponderar se as questões – geográfica, socioeconômica, arquitetônica, identitária, simbólica e discursiva/expográfica associadas à gestão institucional e à ação educativa - podem se configurar como possibilidade de acesso na relação entre o público e o patrimônio cultural. Averiguando de quais maneiras tal relação se verifica no museu.

QUESTIONÁRIO: PERFIL DE PÚBLICO

A) Antecedentes da Visita

1. O que motivou você a visitar a Pinacoteca?

B) Relação com o Espaço da Pinacoteca

2. Para você foi fácil chegar à Pinacoteca?

() Sim () Não () Mais ou menos

3. O que você acha do prédio da Pinacoteca?

3.1 Quando você olha o prédio (do lado de fora) da vontade de entrar?

() Sim () Não () Indiferente () Em parte

3.1.2 Por quê?

C) Relação com a Exposição

4. Em sua opinião, a exposição tem uma organização?

() Sim () Não () Em alguns lugares () Não sei responder

(Responder a questão 4.1 se à resposta a pergunta anterior tiver sido SIM)

4.1 Organização:

() Cronológica () Corrente artística () Período Artístico () Por Artista
() Não sei () Outras

4.1.2 Qual ?

5. Nas salas de exposição você percebeu a existência de um conjunto de texto e obra diferente, com outras visões sobre o tema da exposição?

() Sim () Não () Em parte

5.1 Comente:

6. Qual é a ideia que a exposição te passou?

D) Quanto aos Textos da Exposição

7. Você gosta de ler os textos da exposição?

☐ Sim ☐ Não ☐ Em parte

8. Sinceramente, você leu os textos da exposição da Pinacoteca?

☐ Sim ☐ Não ☐ Em parte

9. O tamanho da letra auxilia a sua leitura?

☐ Sim ☐ Não ☐ Em parte

10. O tipo da letra auxilia a sua leitura?

☐ Sim ☐ Não ☐ Em parte

11. As palavras são de fácil entendimento?

☐ Sim ☐ Não ☐ Em parte ☐ Não sei dizer

12. Você achou os textos fáceis de entender?

☐ Sim ☐ Não ☐ Em parte ☐ Não sei dizer

13. Os textos te ajudaram a entender a exposição?

☐ Sim ☐ Não ☐ Mais ou menos ☐ Não sei dizer

14. Foram importantes para você? São informativos?

☐ Sim ☐ Não ☐ Em parte ☐ Não sei dizer

14.1 Por quê?

15. Você visitou a exposição por um caminho espontâneo ou procurou um mapa?

☐ Espontâneo ☐ Mapa ☐ Mais ou menos

15.1 Por quê essa preferência?

E) O Público como sujeito de suas escolhas

16. O que você gostou na exposição?

17. O que você mudaria na exposição?

18. A exposição te faz pensar em algo relacionado à sua vida?

() Sim () Não () Mais ou menos () Às vezes

18.1 Por quê?

19. A exposição te inspira?

() Sim () Não () Mais ou menos () Às vezes

19.1 Por quê?

20. Você se identifica com a exposição?

() Sim () Não () Em parte () Não sei dizer

20.1 Por quê?

21. Você se identifica com alguma obra de arte?

() Sim () Não () Em parte () Não sei dizer

21.1 Por quê?

F) Desdobramento da Visita

22. Você pretende voltar à Pinacoteca?

☐ Sim ☐ Não ☐ Não Sei Dizer ☐ Depende

22.1 Por quê?

G) Perfil de Público

23. Idade? _____

24. Qual o seu gênero?

☐ Feminino ☐ Masculino ☐ Outros

25. Como você se declara?

☐ Negro(a) ☐ Pardo(a) ☐ Indígena Qual? _____ ☐ Branco(a)
☐ Oriental ☐ Não sei responder ☐ Outro _____

H) Segmento social

26. Renda Familiar Mensal:

- ☐ Até 1 salário mínimo (R\$ 724,00)
- ☐ De 1 a 2 salários mínimos (De R\$ 724,00 à R\$ 1.448,00)
- ☐ De 2 a 5 salários mínimos (De R\$ R\$ 1.448,00 à R\$ 3.620,00)
- ☐ De 5 a 10 salários mínimos (De R\$ 3.620,00 à R\$ 7.240,00)
- ☐ De 10 a 30 salários mínimos (De R\$ 7.240,00 à R\$ 21.720,00)
- ☐ De 30 a 50 salários mínimos (De R\$ 21.720,00 à R\$ 36.200,00)
- ☐ Mais de 50 salários mínimos (Mais de R\$ 36.200,00)
- ☐ Nenhuma renda.

27. Escolaridade

☐ Ensino Fundamental ☐ Ensino Médio ☐ Superior
☐ Incompleto ☐ Completo

I) Frequência

28. Costuma frequentar museus?

☐ Sim ☐ Não

29. Com que frequência?

☐ 1 vez por semana ☐ 2 vezes ao mês ☐ 8 vezes ao mês ☐ mais de 8 vezes ao mês

☐ Nunca vou ☐ _____

30. Em quais dias da semana costuma frequentar instituições culturais/museus?

☐ segunda-feira ☐ terça-feira ☐ quarta-feira ☐ quinta-feira
☐ sexta-feira ☐ sábado ☐ domingo

31. Você costuma ir:

☐ Sozinho ☐ Com a família ☐ Com escola/faculdade ☐ Com amigos
☐ Namorado(a) ☐ Indiferente ☐ Outros _____