UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

JULIO CESAR TALHARI

**Cultura e sociabilidade no museu de arte:
etnografia dos visitantes da Pinacoteca do Estado**

v. 1

São Paulo
2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

**Cultura e sociabilidade no museu de arte:
etnografia dos visitantes da Pinacoteca do Estado**

Julio Cesar Talhari

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Antropologia Social
do Departamento de Antropologia da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo
para a obtenção do título de Mestre em
Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Heitor Frúgoli Jr.

v. 1

São Paulo
2014

Julio Cesar Talhari

Cultura e sociabilidade no museu de arte: etnografia dos visitantes da Pinacoteca do Estado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Heitor Frúgoli Jr.

Aprovado em: _____

Banca examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof^a. Dr^a.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof^a. Dr^a.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

À minha esposa Taís, aos meus pais,
Reinaldo e Celia, e à minha irmã,
Martha.

Agradecimentos

Agradeço à minha esposa, Taís, que esteve ao meu lado durante todo esse percurso. Seu amor, apoio, carinho, compreensão, bem como suas leituras e revisões foram fundamentais para a realização deste trabalho. Uma parte sua está aqui também, e serei eternamente grato por isso.

Agradeço aos meus pais, Reinaldo e Celia, e à minha irmã, Martha, por todo o incentivo que me deram durante minha vida inteira. Graças a esse apoio, consegui seguir o que queria, apesar de todos os riscos e dificuldades no caminho.

Agradeço ao Prof. Dr. Heitor Frúgoli Jr. pela orientação esmerada e atenciosa e por todos os ensinamentos que vão além da execução deste trabalho. É inestimável o apoio e a confiança que recebi desde os tempos da graduação.

Agradeço à FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) por ter financiado este estudo. Esse suporte foi extremamente importante para que eu pudesse me dedicar exclusivamente à pesquisa.

Agradeço aos amigos do Grupo de Estudos de Antropologia da Cidade (GEAC-USP), com os quais pude trocar várias experiências que contribuíram para me tornar um pesquisador. Aqui ficam também meus agradecimentos pelo companheirismo a todos que integram ou já integraram o grupo: Bianca Chizzolini, Bruno Puccinelli, Enrico Spaggiari, Gabriel Moreira Monteiro, Giancarlo Machado, Guilherme Aderaldo, Isadora Fonseca, Juliana Blasi Cunha, Karina Fasson, Laís Silveira, Marcio Macedo, Marina Rebeca Saraiva, Mayã Martins, Natália Fazzioni e Weslei Estradiote Rodrigues.

Agradeço a todos os amigos do PPGAS/USP e em especial: Joana Farias, Marcella Betti, André Lopes, Vinícius Spira e Milton Bortoleto. Também agradeço aos professores do Departamento de Antropologia (DA/USP), que, de formas distintas, contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço ao antropólogo Adalton Marques por seus comentários e sugestões quando da leitura do meu projeto de pesquisa para discussões na disciplina “Metodologia de Projetos”.

Agradeço à Prof^a. Dr^a. Ana Paula Cavalcanti Simioni pelas observações e sugestões dadas no meu exame de qualificação. Agradeço também à Prof^a. Dr^a. Ilana Seltzer Goldstein que, além de ter participado da minha banca de qualificação e oferecido preciosos conselhos na ocasião, tem colaborado com várias ideias desde o tempo em que eu frequentava, em 2010, o Grupo de Estudos de Antropologia e Arte (GESTA), na UNICAMP.

Agradeço à Paula, Isabel e Rosangela pelos apoios, incentivos e conselhos que me foram extremamente úteis durante esse período.

Por fim, agradeço a todos na Pinacoteca que me auxiliaram de uma forma ou de outra. Fica aqui um agradecimento espacial para: Adriana Miyatake Yokoyama, Keiko Nishie, Mila Chiovatto, Gabriel Moore e Cleber Silva Ramos.

Resumo

Esta pesquisa analisa, do ponto de vista etnográfico, os visitantes da Pinacoteca do Estado, em São Paulo. Embora seja o museu de arte mais antigo da cidade, a Pinacoteca se encontra, junto a outras instituições culturais da região da Luz, no meio de processos de revitalização por meio da cultura. Tais processos fazem parte de fenômenos urbanos globais que vêm redefinindo o papel dos museus no contexto urbano e relacionando-os com processos econômicos mais abrangentes. No entanto, a presente pesquisa busca um afastamento das análises que entendem os museus como parte de uma cultura de consumo e vê seus frequentadores apenas como consumidores. Contudo, não se propõe aqui uma antropologia do consumo, que – em que pese a notável superação de uma abordagem moral do tema – se baseia numa ruptura entre sujeito e objeto e compreende as relações materiais apenas como formas de representação de classificações e divisões culturais mais profundas de grupos sociais. Tenta-se, na verdade, compreender o comportamento dos visitantes da Pinacoteca em suas formas de sociabilidade, bem como a relação desses visitantes com os objetos de arte tendo como base uma perspectiva antropológica da arte e da cultura material. Tal perspectiva permite conceber as obras de arte como pessoas, o que dinamiza e complexifica as relações com objetos materiais. Assim, analisa-se, situacionalmente, as relações dos visitantes da Pinacoteca de modo que, por meio das obras de arte e dos laços de sociabilidade, as interações sociais possam ser ampliadas e, em vez de ocasião para distinção simbólica e social, a visita possa ser entendida como oportunidade de construção pessoal.

Palavras-chave: cultura material; sociabilidade urbana; museus; análise situacional; agência social.

Abstract

This research analyzes, from an ethnographic point of view, the visitors of Pinacoteca do Estado, in São Paulo. Although it is the oldest art museum in the city, the Pinacoteca is, along with other cultural institutions in the region of Luz, amid processes of revitalization through culture. These processes are part of global urban phenomena that come redefining the role of museums in the urban context and relating them to broader economic processes. However, this research seeks a departure from the analyses that understand museums as part of a culture of consumption and see their visitors only as consumers. Nevertheless, it is not proposed here an anthropology of consumption – in spite of the remarkable overcoming of a moral approach to the subject – which is based on a split between subject and object and understands the material relations only as forms of representation of deeper classifications and cultural divisions of social groups. Actually, we try to understand the behavior of Pinacoteca's visitors in their forms of sociability, as well as the relationship of these visitors with the objects of art based on an anthropological perspective of art and material culture. This perspective allows conceiving artworks as people, which dynamizes and complexifies relations with material objects. Thus, we analyze, situationally, the relationship of the Pinacoteca's visitors so that by works of art and the bonds of sociability, social interactions can be expanded and instead of occasion for symbolic and social distinction, the visit can be understood as an opportunity for personal construction.

Keywords: material culture; urban sociability; museums; situational analysis; social agency.

Sumário

Introdução.....	10
Problematizando o consumo.....	15
Do consumo cultural à antropologia da arte.....	24
A cidade e suas situações.....	27
Capítulo 1 – Por dentro da Pinacoteca: o mundo material e o universo social.....	34
1.1. Caminhando no museu.....	34
1.2. O museu pelo museu: uma cronologia da Pinacoteca.....	42
1.3. Uma história da arte na Pinacoteca.....	50
1.3.1. Uma visita ao acervo.....	58
1.4. E afinal, que público é esse?.....	83
Capítulo 2 – A Pinacoteca em situações.....	106
2.1. Um museu educativo.....	106
2.1.1. Acolhimento.....	107
2.1.2. Leitura de imagens.....	111
2.1.3. Propostas poéticas.....	122
2.1.4. Uma visita autoeducativa.....	128
2.2. Visita educativa – “40 museus em 40 semanas”.....	135
2.3. “Situações construídas”.....	151
Capítulo 3 – O museu e a dinâmica urbana.....	178
3.1. A dinâmica do entorno.....	178
3.2. A rua entra no museu.....	191
3.3. A Luz e suas instituições culturais.....	197
3.4. A agência dos lugares de memória.....	207
Considerações finais.....	216
Referências bibliográficas.....	227

Introdução

Este estudo enfoca, do ponto de vista etnográfico, os visitantes de um museu de arte, a Pinacoteca do Estado, localizada na região da Luz, na cidade de São Paulo. Tal região, pertencente à área central, é historicamente marcada por processos de degradação¹ e de tentativas de recuperação por meio da cultura, isto é, mediante criação e ampliação de instituições culturais (FRÚGOLI JR., 2006 [2000]; KARA-JOSÉ, 2007). A Pinacoteca, que foi inaugurada em 1905, a princípio, não faria parte desse processo de recuperação pela cultura, que tem início em São Paulo em meados da década de 1980. Contudo, o edifício da Pinacoteca foi totalmente reformado nos anos 1990 como parte de um projeto mais amplo que pretende transformar a Luz em polo cultural (MEYER e IZZO JR., 1999). A marca dessa nova fase da instituição foi a exposição do escultor Auguste Rodin, em 1995, que recebeu grande público, inaugurou no Brasil a era das exposições de grande apelo popular e permitiu a inclusão da Pinacoteca “no circuito das mostras internacionais” (CAMARGOS, 2007, p. 117). Assim, o museu tem atraído cada vez mais visitantes para a região – por exemplo, em 2002, a Pinacoteca recebeu 175 mil visitantes, ao passo que dez anos depois, em 2012, esse número passou para aproximadamente 500 mil.

A reforma da Pinacoteca, dentro do contexto de transformação da região da Luz em polo cultural, se relaciona com fenômenos urbanos mais recentes. Nas últimas duas décadas, o tema da revitalização urbana tem tido grande destaque tanto na grande imprensa como nos trabalhos de muitos analistas e pesquisadores. Segundo análises de caráter macrossocial, as quais José Guilherme Magnani (2002, p. 12-14) denomina como “de fora e de longe”, muitas cidades, no Brasil e no exterior, têm experimentado processos de declínio de seus centros comerciais tradicionais por conta de fenômenos típicos da nova fase do capitalismo – de capital mais flexível. De acordo com David Harvey (2008 [1989]), tais fenômenos são característicos do surgimento de uma “era

¹ É muito comum a ideia de degradação estar associada à concepção de popularização de um bairro ou região quando da mudança das elites para outros bairros. Compartilho, no entanto, a hipótese proposta por Heitor Frúgoli Jr. e Jéssica Sklair (2009) “de que áreas como a Luz são historicamente marcadas por usos populares, com eventuais conjunturas nas quais outros grupos tentam se apropriar desses locais” (p. 131). Essa hipótese pode ser reforçada comparando-se com o exemplo do bairro vizinho de Campos Elíseos, que não obstante seja conhecido como o primeiro bairro de elite da cidade, estudos recentes (MARINS, 2011, p. 209-240) demonstram que em sua origem o bairro já era caracterizado por uso misto.

pós-moderna”, em contraposição à modernidade da qual Paris, a “capital do século XIX” (BENJAMIN, 1985 [1935]), representou como cenário e estilo de vida.

Em decorrência, estariam ocorrendo processos de deterioração de equipamentos urbanos e de esvaziamento populacional nesses centros mais antigos, que passam a ser vistos apenas como lugares que abrigam atividades marginalizadas ou até mesmo ilegais, como o comércio informal de camelôs – pois esses centros muitas vezes se mantêm como nós de entroncamento do transporte público e, portanto, área de grande fluxo de pessoas, ainda que de passagem –, venda de contrabando, prostituição, consumo de drogas etc.

Assim, os antigos centros tradicionais veem-se, no decorrer desse processo, estigmatizados como “lugares sem vida” – daí a necessidade de “revitalização” –, vistos por alguns como depósitos de toda sorte de degradação material (prédios e equipamentos abandonados) e humana (moradores em situação de rua, prostitutas, bandidos, drogados etc.). Entretanto, frequentemente, grande parte do patrimônio cultural e histórico das cidades está localizada nas regiões centrais, uma vez que esses foram os locais originais de concentração urbana e por isso estão carregados de grande valor simbólico, não apenas para os habitantes locais, mas em muitos casos para pessoas de fora, pois dependendo do caso são vistos como localidades de interesse turístico.

Há, portanto, uma demanda por revitalização desses espaços, que, em São Paulo, muitas vezes é encabeçada por grupos financeiros locais, isto é, as empresas que permaneceram após a mudança de outras para os novos centros (FRÚGOLI JR., 2006 [2000]). Por meio de associações, os grupos financeiros que controlam as empresas que resistiram à pressão de sair para outra região elaboram projetos de requalificação e pressionam o poder público para implantá-lo². Outras vezes é o próprio poder público que enxerga no turismo cultural um meio de atrair investimentos para os cofres da administração municipal, o que ajuda a marcar terreno num contexto regido pela competição entre cidades (SASSEN, 1998).

Certas análises pós-modernas tendem a ver as cidades essencialmente como centros de consumo e não mais como lugares de intensa atividade industrial. Para Mike

² Como são os casos analisados por Heitor Frúgoli Jr. (2006 [2000]), em São Paulo, da Associação Viva o Centro, da Associação Paulista Viva e do *pool* de empresários da Av. Berrini.

Featherstone (1995), essa fase pós-industrial do capitalismo está baseada numa “cultura de consumo” desenvolvida, sobretudo, dentro do contexto urbano. Featherstone tem em mente a já citada competição entre cidades, tanto no plano nacional quanto mundial, e por isso mostra que em certos casos a diferenciação entre elas se dá por meio do capital cultural, isto é, a distinção se dá pela capacidade de oferecimento de atrações culturais, como museus e galerias de arte, além de patrimônios artísticos e históricos. Nessa perspectiva, museus, grandes galerias, *shopping centers* e parques temáticos teriam como aspecto em comum a construção do “consumo e lazer como ‘experiências’” (FEATHERSTONE, 1995, p. 145).

Essa “cultura de consumo” se realizaria notadamente – e aqui é inevitável o trocadilho – por meio do consumo cultural. Segundo Featherstone (1995, p. 140), a cidade “é um centro de consumo cultural, tanto quanto de consumo geral”. Nesse mesmo sentido, Sharon Zukin (1995), ao analisar a mesma questão em cidades dos Estados Unidos na década de 1990, declarou que a cultura cada vez mais se tornava o negócio das cidades. Isso porque a criação ou expansão de instituições culturais – como os museus – funcionava já havia algum tempo como força motriz para revitalização de centros urbanos tidos como degradados. A autora identifica o fortalecimento de uma economia baseada, sobretudo, no consumo de bens culturais – a “economia simbólica” – e nota, por sua vez, que esse fato se relaciona intimamente com projetos de renovação urbana.

A cultura como “negócio das cidades” não tem sido uma especificidade apenas dos Estados Unidos. Em 1997, foi inaugurada na Espanha, em Bilbao – cidade que vinha sofrendo os efeitos da decadência da produção industrial –, uma filial do Museu Guggenheim, instalada em um edifício que por si só já causa grande impacto na paisagem urbana. Em entrevista, o ex-diretor da Solomon R. Guggenheim Foundation, Thomas Krens – responsável pela expansão da instituição por meio de filiais em outros países – “afirma ser constantemente abordado por representantes de cidades do mundo todo que buscam o ‘efeito Bilbao’, ou seja, o estabelecimento de um museu que atraia um público tão volumoso capaz de mudar o perfil econômico de toda uma cidade” (apud ESMANHOTTO, 2008, p. 35). Sharon Zukin (2010, p. 232) define tal abertura de franquias do Guggenheim Museum em várias cidades do mundo como

“McGuggenization”, em clara referência à rede de lanchonetes McDonald’s, que é, para muitos, um dos símbolos do capitalismo contemporâneo.

Antes do Guggenheim, entretanto, o paradigma de instituição cultural, cuja criação tinha entre seus interesses provocar impacto em seu entorno, era o Centro Georges Pompidou, na região de Beaubourg, em Paris. Fundado no final dos anos 1970, influenciou não apenas a criação e ampliação de centros culturais em várias cidades do mundo, os quais passaram a abrigar uma grande variedade de atividades, mas a própria concepção de museu contemporâneo. O chamado “efeito Beaubourg” (Gonçalves apud DABUL, 2005, p. 41) influenciou uma visão que tem na animação cultural uma estratégia para a renovação urbana, inaugurando uma fase que Otília Arantes (1991, p. 167), dando voz a outros autores, denomina de “cultura de museus”. No final da década de 1980, Nick Merriman (1989), com base em uma ampla pesquisa de público de museus no Reino Unido, já havia apontado a visitação de museus como um “fenômeno cultural” não mais restrito às elites. O grande afluxo de visitantes aos museus na atualidade, portanto, tem incitado administradores públicos a utilizar essas instituições para revitalização ou requalificação de áreas centrais das cidades, sobretudo no entorno de tais instituições culturais.

No Brasil, também tem ocorrido a utilização de museus e outras instituições culturais como agentes de revitalização ou requalificação de áreas degradadas, ou como espécie de animadores da vida urbana. Lígia Dabul (1995) situa, por exemplo, os centros culturais por ela estudados – o Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, inaugurado em 1989, e o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, criado nos anos 1990, em Fortaleza – dentre outras instituições brasileiras criadas pela influência do Beaubourg. Há, contudo, casos em que o incentivo ao consumo cultural como estratégia de renovação urbana tem sido realizado de forma mais ampla, envolvendo não apenas a criação de instituições culturais, mas a tentativa de alteração de bairros inteiros mediante a restauração de edifícios históricos no sentido de se criar polos de lazer e de turismo cultural, como o Bairro do Recife, em Pernambuco, estudado por Rogério Proença Leite (2004). Recentemente, a criação do Museu de Arte do Rio (MAR) tem ganhado destaque na grande mídia e entre a crítica especializada por envolver a intervenção em dois prédios históricos de estilos arquitetônicos distintos para abrigar o novo museu. A fundação do MAR, por sua vez, ocorre dentro do contexto de

revitalização da área portuária da cidade do Rio de Janeiro por meio do projeto conhecido como Porto Maravilha³.

Em São Paulo, a região visada por políticas de renovação urbana baseada no incentivo ao consumo cultural é justamente a Luz, onde se localiza a Pinacoteca. Trata-se, na verdade, de um processo que ocorre há cerca de 30 anos e que já passou por fases distintas. Por conta da presença de inúmeras construções históricas na região, como a Estação da Luz, a Estação Júlio Prestes e a própria Pinacoteca, entre outras, detectou-se, por parte do poder público, que a Luz possuía uma “vocaço cultural” (KARA-JOS, 2007). A princpio tentou-se, por meio do projeto “Luz Cultural” (gesto Franco Montoro, 1983-1986) uma articulao das diversas instituies culturais localizadas no bairro (FRGOLI JR., 2006 [2000], p. 72-73, 103-104). Apenas na dcada de 1990, entretanto, que aes mais significativas foram observadas, como a reforma da Pinacoteca (1994-1998) e do Parque da Luz (1999), a criao da Sala So Paulo no edifcio da Estao Jlio Prestes (1999) e, posteriormente, a criao da Estao Pinacoteca (2004), no antigo prdio do Departamento Estadual de Ordem Poltica e Social de So Paulo (DEOPS/SP), e do Museu da Lngua Portuguesa (2006) – doravante, MLP –, instalado na Estao da Luz. Ademais, est em fase de construo, na regio, um ambicioso projeto chamado de Complexo Cultural Luz⁴.

³ Para maiores informaes, ler o texto “O MAR de cima a baixo”, de Srgio Bruno Martins (2013), publicado no blog do Instituto Moreira Salles: <www.blogdoims.com.br/ims/o-mar-de-cima-a-baixo-por-sergio-bruno-martins> (acesso em 14 jul. 2014). Para uma discusso mais aprofundada sobre o projeto Porto Maravilha, ver a dissertao de mestrado de May Martins Correia (2013).

⁴ Segundo a administrao estadual, “A construo vai consolidar a criao do maior polo cultural da Amrica Latina” (cf. www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/lenoticia.php?id=208690; acesso em 1 jul. 2014). Atualmente, quase cinco anos depois do lanamento do projeto, h apenas um imenso terreno baldio no lugar do quarteiro que foi demolido, no qual s vezes pessoas da regio jogam futebol e, eventualmente, alguns usurios de *crack* consomem suas drogas. De acordo com Marcelo Matos Arajo, secretrio estadual da Cultura (a entrevista pode ser conferida em: <www.conectadance.com.br/dia-a-dia/complexo-cultural-luz-nao-esta-paralisado-diz-marcelo-araujo-secretario-da-cultura-do-estado-de-sao-paulo/>, acesso em 14 jul. 2014), o projeto no est parado (diferentemente do foi publicado em reportagem da *Folha de S. Paulo*: <www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/03/1426440-alckmin-paralisa-projeto-de-complexo-cultural-na-cracolandia.shtml>, acesso em 14 jul. 2014), mas busca de viabilidade por meio de Parceria Pblica-Privada (PPP).

Problematizando o consumo

Os museus têm sido muitas vezes analisados como parte de uma cultura de pós-modernismo, que é baseada no consumo (FEATHERSTONE, 1995). Assim, tudo que se refere aos museus – padrão de visitação, modos de exposição, estrutura organizacional, estratégias de atuação etc. – seria compreendido dentro de tal lógica. O sociólogo britânico Nick Prior (2006, p. 509), por exemplo, diz que os museus da atualidade são “descarados puxadores de multidão” [*unabashed crowd-pullers*]. Segundo seu ponto de vista, há um processo de mercantilização da cultura que coloca os museus “ao lado de *shopping centers* e cinemas dentro dos campos do consumo e do entretenimento” (PRIOR, 2006, p. 519; tradução minha)⁵. Isso porque os museus são fenômenos urbanos e estão conectados com mudanças mais amplas na cidade, as quais têm sua dinâmica pautada por processos econômicos. Em entrevista recente, Sharon Zukin também reforça a ideia de que os museus são cada vez mais lugares de consumo:

Talvez possamos pensar nos museus como plataformas de mídia – como dizem no mundo da mídia –, um lugar onde narrativas não sejam apenas produzidas, mas, também, transmitidas. Portanto, assim como as pessoas consomem a mídia, elas consomem esses espaços. Talvez isso crie um tipo de público diferente de antes [...]. Talvez, hoje em dia, trata-se de um público consumidor, e o museu, em muitos casos, está em paralelo com o *shopping center* (Zukin apud FRÚGOLI JR. e TALHARI, 2014, p. 19).

Vários estudiosos contemporâneos, assim, endereçam suas críticas a esse novo papel que os museus estariam desempenhando, cujo efeito seria fazer com que perdessem a fisionomia original e que de certa forma se tornassem *não lugares*⁶ da sociedade de massas global (LAMPUGNANI, 2006, p. 251). O sinal dos novos tempos seria a variedade de atividades que os museus atuais oferecem, seguindo o modelo

⁵ No original: “[...] alongside shopping malls and cinemas within the realms of consumption and entertainment”.

⁶ Embora Lampugnani não faça referência direta, a noção de *não lugares* reconhecidamente provém de Marc Augé (1994), que fala de uma supermodernidade – em vez de pós-modernidade – marcada por excesso de espaços com grande concentração de pessoas, mas que falham em permitir a construção de laços identitários. Para Augé, aeroportos, estações de metrô, centros comerciais, entre outros, seriam *não lugares*. Nesse sentido, Lampugnani estaria comparando os museus atuais com tais espaços.

inaugurado pelo Centro Georges Pompidou: “visitas guiadas, palestras, conferências, projeções de filmes, venda de catálogos e livros e comercialização de produtos de artesanato, que variam de reproduções de pinturas a caderno de notas e camisetas” (idem, p. 252)⁷. Essas são características do que Otília Arantes chama de “novos museus”, os quais são assim caracterizados:

Reina atualmente uma grande animação no domínio tradicionalmente austero e introvertido dos museus. Quem os visita dispõe de amplos espaços para a mais desenvolvida *flânerie*, abrigando jardins, passarelas, terraços e janelas que trazem a cidade para dentro do museu. Isto sem falar em cafeterias, restaurantes (por vezes entre os melhores da cidade), ateliers, salas de projeção ou de concertos, livrarias etc. As longas filas que se formam à entrada dessas novas “casas de cultura” nem sempre se devem ao antigo amor à arte, concentrada no acervo do museu, mas às múltiplas atrações que enumerei apenas parcialmente. Faltou incluir, ocupando um lugar de destaque, a própria arquitetura. Já não é mais tão óbvia a distinção entre um museu e um *shopping center* (ARANTES, 1991, p. 161).

Percebe-se, portanto, uma ampla discussão sobre os museus nos últimos anos que tem no consumo uma questão central. Uma das maiores referências sobre consumo cultural nas ciências sociais é indubitavelmente Pierre Bourdieu. Por meio de sua teoria da prática (1983 [1972], p. 46-81), que tenta ao mesmo tempo uma superação do subjetivismo da fenomenologia e do objetivismo metódico – ou o “realismo da estrutura” – do estruturalismo, Bourdieu propõe uma “*dialética da interioridade e da exterioridade*, isto é, da *interiorização da exterioridade* e da *exteriorização da interioridade*” (idem, p. 60; grifos do autor). Em outras palavras, Bourdieu utiliza a noção de *habitus* para se referir a um sistema de disposições que é apreendido pelo corpo e reproduzido por ele: de um lado, por meio da experiência com um meio socialmente estruturado, o corpo assume um *habitus*, isto é, um “sistemas de *disposições* duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes” (idem, p. 60-61; grifo do autor); de outro, o corpo, ao se engajar nas práticas do mundo exterior, reproduz as estruturas sem que essas sejam sentidas como

⁷ No original: “[...] guided tours, lectures, conferences, film projections, selling catalogues and books and marketing arts-and-crafts products ranging from reproductions of paintings to notepaper and T-shirts”.

regras. É assim que Bourdieu vai explicar a naturalização do gosto por bens culturais que, posto em prática por meio de atividades como a frequência de museus (BOURDIEU e DARBEL, 2007 [1969]), vai agir como modo de distinção (BOURDIEU, 2008 [1979]) entre aqueles que supostamente apresentam uma “sensibilidade natural” para a arte – algo próximo de um dom divino – e aqueles que não têm tal inclinação. De acordo com Bourdieu (2011 [1970], p. 295-336), é principalmente na escola que o *habitus* adquirido primeiramente na família será legitimado ou não, o que vai reproduzir as diferenças sociais já existentes, uma vez que aqueles que possuem uma disposição culta apresentam mais facilidade em ter bom desempenho no sistema escolar, o qual funciona apenas para reproduzir o modo de vida e as visões de mundo das classes dominantes. Bourdieu, no entanto, embora utilize a lógica econômica⁸ para interpretar a relação das pessoas com os bens culturais, propõe o estudo do campo artístico como um campo autônomo, o qual apresenta em si mesmo relações de disputas entre dominantes e dominados. Pierre Bourdieu (2011 [1970]) relata o processo de autonomização do campo intelectual e artístico a partir do Renascimento e, sobretudo com a vida de corte, na França. Ele descreve os fatores que permitiram essa autonomização: a constituição de um público consumidor, que sustenta e legitima a produção artística e intelectual; a constituição e profissionalização de produtores de bens simbólicos, que determinam os “imperativos técnicos” da profissão; e a multiplicação das instâncias de consagração. Bourdieu aponta os museus e o sistema de ensino como instâncias de consagração do modo de dominação do campo:

Logo, não se pode compreender inteiramente o funcionamento e as funções sociais do campo de produção erudita sem analisar as relações que mantém, de um lado, com as instâncias, os museus por exemplo, que têm a seu cargo a conservação do capital de bens simbólicos legados pelos produtores do passado e consagrados pelo fato de sua conservação e, de outro lado, com as instâncias qualificadas, como por exemplo o sistema de ensino, para assegurar a reprodução do sistema

⁸ Nesse ponto, é interessante notar que Bourdieu, mesmo ao lidar com o universo simbólico, utiliza-se da analogia econômica – como já havia notado Sergio Miceli (2011 [1974], p. xxx) –, o que se percebe pelo emprego de todo um vocabulário exemplificado por termos como “capital” (social, cultural, simbólico), “bens” (simbólicos), “mercado” (de bens simbólicos) e também “consumo” (cultural). Se ele mesmo, por um lado, afirma que “os bens culturais possuem, também, uma economia, cuja lógica específica tem de ser bem identificada para escapar ao economicismo” (BOURDIEU, 2008 [1979], p. 9), por outro, sinaliza a importância da lógica econômica para a reflexão desses aspectos simbólicos.

dos esquemas de ação, de expressão, de concepção, de imaginação, de percepção e de apreciação objetivamente disponíveis em uma determinada formação social (entre eles, os esquemas de percepção e apreciação dos bens simbólicos) (BOURDIEU, 2011 [1970], p. 117).

Assim, menos do que ligar as práticas culturais a uma lógica mais ampla ditada pelos processos econômicos, Bourdieu prefere apontar para o processo de reprodução das estruturas sociais por meio da relação de produção e consumo de bens simbólicos dentro de seu próprio campo e indicar as hierarquias internas e as regras próprias pelas quais os bens culturais são regidos e que independem de regras de um campo exterior. Embora ainda muito influente, o pensamento de Bourdieu tem sido desafiado por pesquisadores mais contemporâneos (MERRIMAN, 1989; PRIOR, 2005 e 2006; FYFE, 2006) no que tange à capacidade de entender os museus com base em fenômenos contemporâneos aqui já apontados. A principal deficiência de sua reflexão, segundo esses analistas, seriam as limitações em explicar o mundo dito pós-moderno, visto que boa parte das pesquisas nas quais Bourdieu se baseia foram realizadas nos anos 1960. Isso porque, primeiramente, de acordo com Nick Prior (2006, p. 518-520), a desigualdade social fica reduzida a uma taxonomia modernista das formações sociais que não dá conta de capturar mecanismos complexos de desigualdades baseados em classe, gênero, idade e etnicidade. Em segundo lugar, porque os museus atuais são muito diferentes das instituições dos anos 1960, vistas com defensoras dos privilégios da elite cultural. Segundo Prior, inclusive, muitos museus atualmente se baseiam justamente no trabalho de Bourdieu para promover mudanças na histórica limitação da percepção dos visitantes e demonstram consciência sobre processos de exclusão cultural. Além disso, haveria na atualidade uma dificuldade em se pensar os campos de forma autonomizada.

Uma tentativa de aplicar o pensamento de Bourdieu em contextos mais contemporâneos tem ocorrido na América Latina há algum tempo, como as pesquisas sobre consumo cultural realizadas há muitos anos por Néstor García Canclini, antropólogo de origem argentina e radicado no México. Atualmente, Ana Rosas Mantecón, discípula de Canclini, é também uma grande expoente na área, sobretudo pela utilização da etnografia no estudo do público de museus mexicanos, que, ao ir além da determinação do perfil do público almejada por pesquisas quantitativas, permite o

aprofundamento de outros aspectos, como a questão do sentimento de representatividade das identidades indígenas nos museus do país. Os estudos de consumo cultural realizados por Canclini muitas vezes têm como preocupação central a questão da acessibilidade dos museus por um público mais amplo e desse modo, baseado em sua experiência etnográfica em alguns museus mexicanos, tenta compreender a frequência dos museus locais no contexto das políticas culturais adotadas pelo Estado (CANCLINI e MANTECÓN, 2005). Canclini, no entanto, sempre enfrentou a questão do consumo cultural dentro de uma lógica que estava vinculada à esfera econômica e ao contexto da globalização. Desse modo, apreende as práticas de consumo na contemporaneidade como uma forma de se exercer a cidadania (CANCLINI, 2008, p. 29). Na mesma linha, Mantecón interpreta a necessidade de inclusão de um maior número de pessoas como visitantes de museus baseada em duas motivações contrapostas: por um lado, fala-se em democratização da cultura e compreende-se o público não frequentador de instituições culturais como cidadãos com direitos culturais a serem garantidos; por outro lado, esses possíveis visitantes são vistos como clientes a serem atraídos e satisfeitos num cenário de mercantilização dos espaços culturais (MANTECÓN, 2005, p. 254).

É interessante notar, entretanto, que ao defender uma abordagem que distingue o consumo cultural do consumo em geral, Canclini e Mantecón utilizam justamente a noção de campo concebida por Bourdieu “devido à parcial independência conseguida pelos campos artísticos e intelectuais na modernidade” (CANCLINI e MANTECÓN, 2005, p. 183; tradução minha). Dessa forma, os autores explicitam a filiação de seus estudos com as noções do sociólogo francês, sem abdicar, contudo, da noção de consumo inserida numa esfera mais ampla. Em trabalho posterior, por entender que a noção de consumo cultural poderia ser vista como problemática, Mantecón (2009) fez uma reconstituição do processo de autonomização do campo cultural no pensamento de Bourdieu para justificar a singularidade do consumo cultural em relação ao consumo em geral.

Faz-se necessário, contudo, um olhar sobre como o tema do consumo, por outras perspectivas – não apenas sua variante quanto a bens culturais –, sem a pretensão, entretanto, de uma genealogia exaustiva. O consumo, de maneira geral, por um bom tempo foi visto tão somente como o resultado final da produção, sendo o consumidor

considerado um agente passivo, sem muito controle sobre as forças presentes no meio produtivo, do qual ele participaria apenas como o receptor. O filósofo e historiador Michel de Certeau (2012 [1980]), nesse sentido, tem sido um autor da maior importância para a reflexão nas ciências sociais porque elabora um argumento que pode ser visto como uma alternativa à concepção foucaultiana do poder. Faz isso, já na década de 1980, ao pensar o papel criativo dos atores sociais, tanto no que se refere às práticas cotidianas – como caminhar pela cidade – quanto no consumo de produtos e de informação e colabora de certa maneira com a mudança de visão em torno do consumo. Certeau enfatiza as práticas portadoras de astúcia ante um poder disciplinador e para isso desenvolve a noção de *táticas* em contraposição ao de *estratégias*, que Rogério Proença Leite (2004) em sua pesquisa já mencionada aqui sobre o Bairro do Recife vai desdobrar nas noções respectivamente correspondentes de *contra-usos* e *usos*, para propor uma reflexão sobre as disputas no espaço urbano que permitiriam pensá-lo como espaço público.

No que se refere particularmente à antropologia, o consumo começou a ser estudado a partir de um ponto de vista menos pejorativo e utilitarista quando enfocado por Mary Douglas e Baron Isherwood (2013 [1979]). Os autores sugeriram que o consumo também pode ser visto como um produtor de significados, indicando a partir daí uma inflexão promissora nas análises sobre o tema. Douglas e Isherwood, ao proporem uma contribuição antropológica para os estudos sobre o consumo tendo em vista as limitações da teoria econômica utilitarista – que sofria críticas por parte de economistas, inclusive –, vislumbram uma alternativa quando passam a ver – baseados na crítica de Piero Sraffa (citado pelos autores) – a relação produção-consumo de maneira circular e não apenas como uma via de mão única, na qual o consumo seria uma espécie de fim da avenida. Assim, os autores afirmam que “o consumo é um processo ritual cuja função é dar sentido ao fluxo incompleto dos acontecimentos” (2013 [1979], p. 110). Ainda que visando principalmente os bens materiais, Douglas e Isherwood reafirmam a pertinência de uma abordagem antropológica do consumo, pois “o homem precisa de bens para comunicar-se com os outros e para entender o que se passa à sua volta” (idem, p. 145). Além disso, para os autores, as atividades de consumo vistas como atividades sociais indicariam que “a pista para descobrir uma divisão real entre os bens deveria rastrear alguma divisão subjacente na sociedade” (idem, p. 147).

A propósito das visões utilitaristas que entendem o consumo basicamente como busca de satisfação das necessidades práticas, Marshall Sahlins (2003 [1976], p. 166-218), um pouco antes de Douglas e Isherwood, já havia assinalado o aspecto culturalmente forjado dessas necessidades. Sahlins descreve dois casos na sociedade estadunidense que comprovam a precedência de uma razão cultural sobre uma razão prática, utilitária. Os dois casos analisados são o consumo de carne nos Estados Unidos e a relação de seus conterrâneos com o vestuário.

Sahlins (2003 [1976], p. 170-178) aponta que o consumo de carne bovina em detrimento da carne de cavalo ou de cachorro é resultado do tabu existente na sociedade norte-americana em relação a esses animais, não tendo nada a ver com as propriedades propriamente nutritivas da carne. A esse respeito, afirma Sahlins, tanto a carne bovina como a de cachorro ou a de cavalo têm as mesmas qualidades e, do ponto de vista biológico, satisfaria do mesmo modo as necessidades físicas humanas. A decisão de consumir carne bovina e não consumir carne de cachorro ou de cavalo é decorrência, portanto, da relação dos estadunidenses – o que poderia se estender a outros domínios ocidentais – com os animais, atribuindo um tabu alimentar em relação ao cachorro e ao cavalo devido à relação humanizada existente no trato com esses animais – o que se prova pelo uso de nomes próprios – e reservando o boi (ou a vaca) para o consumo. No que se refere ao vestuário, Sahlins (*idem*, p. 178-203), utilizando o pensamento de Lévi-Strauss, faz uma análise estrutural do significado do uso de roupas em seu país. Assim, demonstra que o vestuário, antes de servir a funções práticas, funciona para representar distinções culturais da sociedade.

Em artigos publicados na década de 1990, ainda que não tenha o consumo como o foco de sua discussão, Sahlins (1997a e 1997b) discute, baseado em três etnografias, certa tendência nas análises até então de reproduzirem as “grandes narrativas” que preconizam a hegemonia da civilização ocidental. Poderíamos, no nosso entendimento, vincular os discursos pejorativos sobre o consumo a esse tipo de visão. Sahlins (1997a, p. 53) demonstra, por meio de sua noção de “indigenização da modernidade”, que os povos não ocidentais, diferentemente do que acreditam reflexões carregadas de “pessimismo sentimental”, não se jogam numa homogeneização cultural ao aderirem, por meio do consumo, ao sistema de produção de bens materiais do Ocidente. Ao contrário, eles incorporam os bens, e mesmo o sistema monetário, no esquema de

relações existentes dentro da própria cultura e interpretam todo o sistema segundo sua visão cosmológica.

Numa espécie de revisão da literatura sobre consumo para fundamentar uma proposta de atualização dessa perspectiva em pesquisas antropológicas, Daniel Miller (2009) explica como certa postura moral que sempre caracterizou as discussões sobre as relações de consumo não é restrita ao pensamento ocidental, mas de certa maneira inerente às relações humanas com o mundo material:

A percepção do consumo como uma atividade maligna ou antissocial é bem mais profunda e existia muito antes do consumo de massa moderno. O próprio termo “consumo” sugere que o problema é um tanto intrínseco à atividade. Consumir algo é usar algo, na realidade, destruir a própria cultura material (MILLER, 2009, p. 34).

Miller apresenta uma série de pesquisas realizadas com povos não ocidentais para demonstrar como a visão de que o consumo tem poder destrutivo – ao contrário do caráter criativo da produção – é mais generalizada do que se tende a pensar. Relata, por exemplo, rituais de troca ou de sacrifício que fazem uma mediação entre a produção e o consumo no sentido de dar um caráter socializado a essa última atividade. Assim, conclui Miller (2009, p. 39), “a crítica do consumo como o gasto da cultura material é comum tanto à modernidade como a outros tempos e lugares”.

Ao voltar sua atenção para alguns dos estudos sobre consumo descritos aqui anteriormente, Miller assinala características comuns nas abordagens de Douglas e Isherwood, Sahlins e Bourdieu: a influência do estruturalismo francês – concebido por Lévi-Strauss – e da perspectiva semiótica. Segundo Miller (2009, p. 44), para tais estudos “os bens de consumo são pensados como um sistema simbólico”, o que “abre a possibilidade para algumas formas de ‘ler’ a própria sociedade através do padrão formado entre os bens”. Essa abordagem foi tão influente que até criou uma indústria própria, de tal modo que o comércio passou utilizar os “mapas sociais” produzidos em estudos influenciados pela perspectiva semiótica para buscar uma brecha que poderia ser “preenchida com algum produto bem direcionado” (idem, p. 44). Essa utilização, curiosamente, fora antecipada por Sahlins (2003 [1976], p. 215) quando disse que ao

procurar a ordem cultural na experiência prática, o antropólogo “age mais ou menos como um pesquisador de mercado, um agente publicitário ou um desenhista de moda”, que são sensíveis “às correspondências latentes na ordem cultural cuja conjunção em um produto-símbolo possa significar sucesso mercantil”.

Egresso da arqueologia, Miller (2009, p. 47) vê nos estudos sobre consumo, vistos de uma forma mais ampla, uma postura de anticultura material. No caso do que denomina de perspectiva semiótica – que, na antropologia, teria Mary Douglas e Marshall Sahlins como idealizadores –, se a cultura material não é considerada algo maligno, ao menos é vista de modo superficial. Em trabalho posterior, Miller (2013) dá um exemplo desse tratamento por intermédio da fábula “A roupa nova do imperador”, sobre pretensão e vaidade:

O imperador é convencido por seus alfaiates de que a roupa que haviam feito para ele era perfeita a ponto de se tornar invisível, deixando-o na situação de andar pomposamente nu pela corte. O problema da semiótica é que ela faz das roupas meros servos, cuja tarefa é representar o imperador – o sujeito humano. As roupas obedecem às nossas ordens e nos representam no mundo exterior. Em si mesmas, são criaturas sem valor, superficiais, de pouca consequência, simples trechos inanimados. É o imperador, o eu, que dá a elas dignidade, encanto e requinte (MILLER, 2013, p. 22).

O que Miller critica é a noção amplamente disseminada tanto pela filosofia ocidental quanto pelo senso comum da vida cotidiana de que há um eu interior. De acordo com essa concepção, as roupas representariam esse eu interiorizado. Na verdade, explica Miller (2013, p. 22), utilizando o personagem de Ibsen, Peer Gynt, todos nós seríamos como cebolas: “Quando se descascam nossas camadas, descobre-se que não resta absolutamente nada. Não existe nenhum eu interior”. Miller argumenta que, em vez de nos representar, é a própria relação com os bens materiais que produzem nossa subjetividade. Dar atenção à materialidade permite, assim, deslocar o foco da lógica do consumo para a relação com o mundo material que nos cerca sem cair no fetichismo. Nas palavras de Miller (2009, p. 47), “estudos de cultura material trabalham através da especificidade de objetos materiais para, em última instância, criar uma compreensão mais profunda da especificidade de uma humanidade inseparável de sua materialidade”.

Do consumo cultural à antropologia da arte

A postura teórica adotada aqui sobre a etnografia dos visitantes da Pinacoteca, portanto, tenta evitar as análises sobre consumo, especificamente sobre consumo cultural, para focar a relação dos sujeitos da pesquisa com a cultura material. Para tanto, com base na especificidade da relação com objetos de arte, se faz necessário uma incursão na proposta de uma antropologia da arte delineada pelo antropólogo britânico Alfred Gell. Sua abordagem permite avançar em relação a Daniel Miller, pois inclui um componente fundamental que é a compreensão de uma rede de intencionalidades transmitida e recebida pela interação com objetos por meio da agência social. Além disso, sua teoria considera que objetos de arte equivalem a pessoas ou a agentes sociais. A teoria da arte de Gell, que pode ser definida como “as relações sociais na vizinhança de objetos que atuam como mediadores de agência social” (GELL, 2009 [1998], p. 252), será analisada mais detalhadamente no capítulo 2 e, em menor medida, no capítulo 3; assim, cabe aqui apenas um preâmbulo para situar a importância de sua proposta para o presente trabalho.

Talvez o trabalho mais influente – e polêmico – de Alfred Gell seja uma obra póstuma, *Art and Agency* (1998), publicada graças ao esforço da viúva de Gell, Simeran Gell, e de vários colegas, como Nicholas Thomas, que faz o prefácio do livro. Gell é provocativo nesse trabalho derradeiro porque propõe uma antropologia da arte que é uma teoria da agência (THOMAS, 1998, p. ix) e que descarta tanto uma abordagem semiótica quanto uma abordagem estética. De certa maneira, Gell está de acordo com Miller ao rejeitar uma análise da cultura material – no caso os objetos de arte – que se baseie na comunicação de significados, portanto, na semiótica, pois ele, Gell, dá “ênfase não à comunicação simbólica, e sim à *agência, intenção, causação, resultado e transformação*” (GELL, 2009 [1998], p. 251). A antropologia da arte de Gell se baseia na ação e no “papel prático de mediação que desempenham os objetos de arte no processo social” (idem, p. 252). Segundo o autor, apenas a linguagem fala por signos:

Rejeito categoricamente a ideia de que qualquer coisa, salvo a própria linguagem, tem significado na acepção que se quer dar ao termo. A linguagem é uma instituição singular (com base biológica). Usando a linguagem, podemos falar sobre objetos e atribuir “significados” a eles no sentido de “encontrar algo a dizer sobre eles”, mas os objetos de

arte visual não fazem parte da linguagem por esse motivo, e tampouco constituem uma linguagem alternativa. Os objetos de arte visual são objetos a respeito dos quais podemos falar, e o fazemos com frequência – mas eles próprios não falam, ou então seus proferimentos em linguagem natural se dão num código grafêmico. Falamos sobre objetos usando signos, mas o objeto de arte, salvo alguns casos especiais, não são eles próprios signos dotados de “significados”; e se têm significados, então fazem parte da língua (isto é, são símbolos gráficos), não formando uma língua “visual” separada (GELL, 2009 [1998], p. 251).

No que se refere à abordagem estética, Gell já havia mencionado em trabalho anterior (GELL, 1992, p. 40-43) que adota um “filisteísmo metodológico” [*methodological philistinism*], pois para ele a perspectiva estética é para a arte o que a teologia é para a religião. Para se estudar a arte deve-se ter o mesmo tipo de afastamento adotado por um estudioso da religião, ou seja, um “ateísmo metodológico” [*methodological atheism*]. Além disso, Gell critica a visão estética sobre objetos de arte porque não entende que tal projeto seja antropológico. É uma visão que pode ser assumida por outras disciplinas, como a história da arte, mas não pela antropologia, porque esta “é uma disciplina das ciências sociais, e não das humanidades” (GELL, 2009 [1998], p. 245). Assim, a antropologia da arte deve focalizar “o contexto social da produção, circulação e recepção da arte, e não a avaliação de obras de arte específicas, o que [...] é função do crítico”. Tal postura também tem relação com uma distinção entre a antropologia cultural, de origem estadunidense – e que tem a “cultura” por objeto –, e a antropologia social, de tradição britânica, a qual Gell pertence. Para Gell (2009 [1998], p. 249), o objeto da antropologia são as relações sociais⁹. Portanto, Gell se interessa em

formular uma “teoria da arte” que se encaixe naturalmente no contexto da antropologia, dada a premissa de que as teorias antropológicas são “reconhecíveis” inicialmente como teorias sobre as relações sociais, e não como outra coisa qualquer. A maneira mais simples de imaginar isso é supor que pudesse existir uma espécie de teoria antropológica em que as pessoas ou “agentes sociais” fossem, em certos contextos, substituídos por objetos de arte (GELL, 2009 [1998], p. 249).

⁹ Howard Morphy (2011, p. 241) chega a dizer que há “ecos de Radcliffe-Brown” na obra de Gell.

Nesse ponto, Gell traça uma linha que o separa de outros antropólogos da arte, como Sally Price e Howard Morphy. É importante dizer que, embora a antropologia da arte de Gell dialogue com contextos não ocidentais – isto é, se dirige à arte “primitiva”, já que Gell entende que usar o termo “não ocidental” incluiria a arte produzida no oriente, que não é do mesmo tipo –, ela é plenamente aplicável à arte ocidental ou a outros contextos, como bem notou Nicholas Thomas (2001, p. 9) numa publicação inteiramente dedicada a analisar *Art and Agency* pelas perspectivas de vários autores (dado o impacto da obra). Contudo, boa parte da tradição na antropologia da arte utiliza justamente as abordagens por ele criticadas. Nesse contexto, a respeito da abordagem estética, houve em 1993 um debate promovido pela Universidade de Manchester sobre a validade de se compreender a estética como uma categoria transcultural (INGOLD, 1996, p. 203-236). O uso da categoria foi defendido por Howard Morphy e Jeremy Coote e refutada por Joanna Overing e Peter Gow com base numa ideia parecida com a de Gell. Depois das exposições dos argumentos e do debate, que teve a participação de Gell, houve uma votação da plateia na qual o conceito de estética foi derrotado¹⁰.

Mesmo ganhando o debate, é fácil compreender que a obra de Gell provocou grandes discussões entre aqueles que estudam arte de outros povos e que sofreu críticas que o autor não pôde responder. De todo modo, muitos que teceram análises sobre *Art and Agency*, como o próprio Morphy (2011) e Robert Layton (2003), compreenderam o fato de ser uma obra de certa forma inacabada e que certamente receberia uma revisão se Gell ainda estivesse vivo. Shirley Campbell, antropóloga que influenciou Gell com seu trabalho sobre as proas das canoas dos trobriandeses utilizadas no kula, fez uma análise (CAMPBELL, 2001, p. 117-135) ponderada do trabalho de Gell tentando incorporar suas proposições sem, no entanto, descartar a abordagem estética. Morphy (2011, p. 241), que acabou sendo colocado numa posição contrária a de Gell – embora tenham sido amigos –, chega a dizer que “o livro está repleto de insights valiosos”, apesar dos aspectos problemáticos. Entretanto, entendo que não é o caso de discorrer aqui sobre as várias lacunas e contradições presentes na obra de Gell. É evidente, por exemplo, que a abordagem realizada nos primeiros capítulos, onde Gell utiliza várias categorias de análise – que serão explicadas no capítulo 2 deste trabalho –, parece ser

¹⁰ Nas palavras de Els Lagrou (2007, p. 46), “os defensores da estética, cátedras da antropologia da arte, voltam para casa de mãos vazias, com seu objeto de pesquisa declarado inexistente”.

esquecida nos últimos. Chama atenção inclusive a contradição entre sua crítica à perspectiva estética e análise do estilo no capítulo 8 de *Art and Agency*.

Contudo, a proposta de Gell se adapta de maneira satisfatória ao estudo dos visitantes da Pinacoteca, uma vez que se pretende analisar “contextos interativos específicos” (GELL, 2009 [1998], p. 253), como é o caso das relações sociais mantidas num museu. A teoria da arte de Gell, portanto, será aplicada em contextos situacionais observados na Pinacoteca em que tanto o contato com as obras quanto a relação com o edifício serão analisados segundo sua teoria da agência. Ademais, será visto como a agência ajuda a compreender o papel da memória. Trata-se, portanto, de fazer uma antropologia da arte num contexto que normalmente é dominado pela sociologia da arte. Em vez de se propor aqui a substituição de uma pela outra, o objetivo é promover *insights* que permitam, no futuro, articulá-las.

A cidade e suas situações

Um dos pressupostos desse estudo é que a visita a um museu como a Pinacoteca é uma forma de se *fazer a cidade* (AGIER, 2011, p. 39). Baseia-se na ideia de que o espaço do museu em certo sentido reproduz a experiência urbana (GONÇALVES, 2007, p. 63-78). Como exposto anteriormente, os museus têm cada vez mais participado ativamente da dinâmica da cidade. Contudo, em vez de vincular os museus a processos econômicos mais amplos, o que se pretende com esse estudo é mostrar como o espaço do museu é constituído de relações sociais, que vão da sociabilidade dos visitantes entre si a interações que extrapolam o espaço físico e temporal mediado pelo contato com os objetos de arte. Segue-se, assim, tanto a visão sobre cultura material de Daniel Miller e Alfred Gell quanto a sugestão de Isaac Joseph (2005, p. 98) de que é preciso “prestar atenção aos ajuntamentos e às filas, às multidões e cabines de trens”. Como já demonstrou Ligia Dabul (2005), os museus são, na contemporaneidade, lugares em que a sociabilidade urbana também se faz presente. Por isso é necessário estudar as situações em que as interações sociais acontecem. Contudo, é necessário compreender as características da região em que a Pinacoteca está instalada.

A presente pesquisa é respaldada por um conhecimento sobre a Luz adquirido com base em minha participação desde 2009 no Grupo de Estudos de Antropologia da

Cidade (GEAC-USP), o qual tem produzido consistente material sobre questões que dizem respeito não apenas às práticas culturais na região, mas também aos diferentes usos por parte da população local (moradores, trabalhadores, comerciantes, entidades sociais, prostitutas, usuários de *crack*, entre outros). Essa atenção à população local se deve ao fato de que áreas tidas como degradadas, como a Luz, que passam por forte intervenção do poder público no sentido de revitalizá-las (ou requalificá-las), são vistas como suscetíveis a processos de gentrificação (ou enobrecimento¹¹), seja em decorrência de uma alteração no perfil dos moradores, seja com base na atração de um público ligado às instituições culturais. Uma das primeiras constatações da pesquisa do GEAC, entretanto, é que a Luz não tem passado por alterações significativas “em termos residenciais (para classes médias ou altas)”, embora não seja possível negar “que tenha havido mudança na população que frequenta circunstancial ou pontualmente o bairro, notadamente essa atraída por instituições ou eventos culturais” (FRÚGOLI JR. e SKLAIR, 2009, p. 129).

De todo modo, era necessário reconstituir as práticas e, em alguns casos, as redes de relações, de moradores e frequentadores da região com vistas a uma compreensão melhor dos efeitos das intervenções realizadas pelo poder público, escapando das interpretações veiculadas pela mídia impressa e televisiva. Organizados em diferentes frentes ou linhas articuladas de pesquisa¹², os membros do GEAC, mediante incursões etnográficas na região da Luz, tentaram abordar diferentes dimensões da vida cotidiana que ficam no entremeio de uma visão polarizada veiculada pela grande imprensa e por parte do poder público sobre a região (FRÚGOLI JR., 2013). Essa polaridade pode ser resumida na contraposição entre revitalização (a qual inclui projetos que seguem a linha de transformar a Luz num bairro cultural e o polêmico Projeto Nova Luz, recentemente arquivado pela nova administração municipal¹³) e degradação (representada em seu caso extremo pela chamada *cracolândia*). Diferentemente das reportagens disseminadas pela mídia, que ora ressaltam os edifícios

¹¹ Este termo foi proposto por Silvana Rubino (2009) como alternativa ao uso tanto do termo em inglês “*gentrification*” quanto do seu aportuguesamento “gentrificação”.

¹² Os resultados dessas linhas de pesquisa podem ser conferidos no Dossiê Luz, publicado pela revista *Ponto Urbe* no final de 2012: <www.pontourbe.net/edicao11-dossie-luz> (acesso em 29 jul. 2014).

¹³ Ver a respeito em: <www1.folha.uol.com.br/cotidiano/1219633-haddad-engaveta-plano-de-kassab-do-projeto-nova-luz-em-sp.shtml> (acesso em 29 jul. 2014).

históricos e as instituições culturais da Luz e seu público, ora dão ênfase na situação de consumo de *crack* nas ruas da região, as investigações do grupo se propuseram a dar conta de uma realidade mais complexa e menos dicotomizada.

Assim, a pesquisa, sem fugir da realidade apresentada pela imprensa, tanto se valeu de abordagens mais próximas aos usuários de *crack*, com base na mediação de uma entidade atuante na região que segue a linha de redução de danos, o Centro de Convivência É de Lei (FRÚGOLI JR. e SPAGGIARI, 2010), quanto de investigações acerca do público de instituições culturais – como a Sala São Paulo e a Pinacoteca – e sua relação com o entorno, por exemplo, o Parque da Luz (TALHARI, SILVEIRA e PUCCINELLI, 2012). Entretanto, a investigação também lançou um olhar sobre os moradores e suas redes de relações que se desenvolvem por meio de práticas no espaço urbano (FRÚGOLI JR. e CHIZZOLINI, 2012); abarcou, por intermédio de outras entidades sociais – algumas delas vinculadas a igrejas evangélicas –, um segmento mais amplo de pessoas em situação de vulnerabilidade, como moradores de rua, mulheres em situação de prostituição, além dos usuários de *crack* (SPAGGIARI, RODRIGUES e FONSECA, 2012); também analisou relações de trabalho e práticas de lazer, que envolvem consumo cultural, em eventos musicais de choro e samba, os quais acontecem aos sábados em uma loja de instrumentos e em um bar e restaurante, ambos na rua Gal. Osório. Desse modo, o trabalho do grupo tem permitido vislumbrar uma miríade de relações existentes na região que escapa da visão dicotômica já mencionada, baseada na oposição “revitalização *versus* degradação”, ao dar visibilidade a grupos eclipsados no processo de disputa pelo espaço.

Essa experiência me permitiu aprofundar questionamentos em relação às práticas culturais, uma vez que elas muitas vezes estão associadas ao consumo e, como já foi mencionado, a fenômenos urbanos contemporâneos. Tais práticas frequentemente não são levadas em consideração ou, como diz Magnani (2002), não parecem ser analisadas com um olhar “de perto e de dentro”. A ideia de “revitalizar” (trazer vida) ou “requalificar” (dar novos usos) uma área por meio da intensificação de afluxo de visitantes às instituições culturais parte do pressuposto – a princípio evidente – de que as pessoas ocupam a região em suas práticas culturais. Entretanto, algumas perguntas podem ser feitas: como as pessoas ocupam de fato essa região? O que elas realmente fazem? Quais são, de fato, essas práticas? Que usos fazem dos equipamentos da região?

Quais significados estão em jogo ao se visitar uma exposição num espaço como a Pinacoteca? Que relações existem entre os visitantes? Que relações existem entre o público da Pinacoteca e os demais grupos frequentadores da região?

Outro pressuposto deste estudo é o de que os frequentadores da Pinacoteca, no momento em que estão no museu e em seu entorno, compartilham códigos ao mesmo tempo em que marcam diferenças por meio das práticas culturais, e isso se dá numa relação estreita com a sociabilidade, tendo em mente a maneira como foi concebida por Simmel (2006 [1917], p. 69-82). A sociabilidade, nesse contexto, é fundamental porque ela não constitui apenas um efeito colateral da visita. Os “percursos marcados pela deriva” identificados por Frúgoli Jr. (1989, p. 200) nos *shopping centers* de São Paulo, acontecem da mesma forma na Pinacoteca. O foco de Dabul (2005) na sociabilidade existente nas exposições de arte é que permite tentar ir além, observando como essa sociabilidade está envolvida em interações mais amplas por meio das intencionalidades mediadas por objetos de arte (Gell, 1998).

Desse modo, o recorte etnográfico adotado, que se desdobrou no procedimento analítico, foi o de observar situações, dada a singularidade de uma pesquisa etnográfica dentro de um museu de arte, com grande afluxo de visitantes. Por se tratar de um contexto urbano ocidental, adota-se uma perspectiva simmeliana que vai influenciar os estudos da chamada Escola de Chicago em vários níveis, mas que nos interessa aqui por conta do conceito de *situação*, que é introduzido por meio da noção de *situacionismo metodológico* de William Thomas (FREIRE, 2013, p. 722) e se consolida na obra de Erving Goffman. Este autor define *situação* da seguinte maneira:

Com o termo *situação* eu me referirei ao ambiente espacial completo em que ao o adentrar uma pessoa se torna um membro do ajuntamento que está presente, ou que então se constitui. As situações começam quando o monitoramento mútuo ocorre, e prescrevem quando a penúltima pessoa sai (GOFFMAN, 2010 [1963], p. 28; grifo do autor).

Tal perspectiva também é adotada – em contextos distintos, mas dentro de um quadro teórico mais antropológico –, pela dita Escola de Manchester. A análise situacional, portanto, é uma “expressão que podemos encontrar tanto em Max

Gluckman quanto em Erving Goffman, e que marca a importância de Chicago e Manchester no que diz respeito à constituição de uma descrição minuciosa de situações de copresença” (CEFAI, VEIGA e MOTA, 2011, p. 12).

Pelo lado da Escola de Manchester, Max Gluckman (2010 [1958]) utilizou a abordagem situacional na tentativa de dar conta das complexas relações interdependentes entre negros e brancos na Zululândia, África do Sul. Ao iniciar a análise de uma única situação social, a inauguração de uma ponte que contou com a colaboração de negros e brancos na sua construção, Gluckman explica:

Descrevo uma série de eventos conforme foram registrados por mim em um único dia. As situações sociais constituem uma grande parte da matéria-prima do antropólogo, pois são os eventos que observa. A partir das situações sociais e de suas inter-relações em uma sociedade particular, podem-se abstrair a estrutura social, as relações sociais, as instituições etc. daquela sociedade. Por meio dessas e de novas situações, o antropólogo deve verificar a validade de suas generalizações (GLUCKMAN, 2010 [1958], p. 239).

J. Clyde Mitchell (2010 [1959]), também da mesma Escola de Gluckman, seguiu o mesmo método ao descrever e analisar a dança kalela num contexto urbano na Rodésia do Norte. Originalmente uma dança tribal, a kalela descrita por Mitchell pouco tinha a ver com questões tribais: se relacionava principalmente a questões de diferenciação social relativos ao contexto urbano. Mitchell diz que

em certas situações, os africanos ignoram as diferenças de classe ou as tribais (ou ambas), e, em outras situações, essas diferenças tornam-se importantes. Apresentei dados tentando mostrar que, em sua oposição aos europeus, os africanos ignoram tanto diferenças de “classe” quanto tribais (MITCHELL, 2010 [1959], p. 427).

Van Velsen (2010 [1967], p. 438), ao focar as possibilidades da análise situacional, especialmente em comparação com a análise estrutural (notadamente britânica), afirma que o procedimento criado por Gluckman permitia “incorporar o

conflito como ‘normal’ em lugar de parte ‘anormal’ do processo social”. Além disso, segundo Van Velsen:

A análise situacional pode ser muito útil para se lidar com esse processo de opção, isto é, a seleção feita pelo indivíduo, em qualquer situação, de uma variedade de relações possíveis – que podem ser elas mesmas governadas por diferentes normas –, daqueles comportamentos que consideram que melhor servirão a seus objetivos (VAN VELSEN, 2010 [1967], p. 459).

Nesse sentido, em contextos complexos de relações interétnicas no contexto urbano as identidades são cada vez mais mobilizadas de acordo com interesses específicos, variando de acordo com a situação. Como aponta Gluckman (2010 [1958], p. 357) “a fim de assegurar vantagens pessoais, um indivíduo pode mudar de um comportamento para o outro e, se necessário, mudar sua filiação aos grupos aos quais esses modos de comportamento são associados”.

A importância da abordagem situacional é a ênfase na observação direta do que os atores sociais fazem, evitando-se ficar preso àquilo que eles dizem que fazem. Peter Fry, ao comentar seus anos de estudos junto a professores da Escola de Manchester, conclui assim:

Evidentemente muita coisa aconteceu na antropologia nos anos que seguiram os escritos de Gluckman, Mitchell, van Velsen e outros membros da escola de Manchester. Mas a abordagem geral e o método do estudo de situações e casos estendidos não perderam a sua importância. Entrevistas gravadas são importantes, sem dúvida, mas não representam exatamente a vida como ela é vivida normalmente! (FRY, 2011, p. 11).

Mais recentemente, o antropólogo francês Michel Agier (2011) tem utilizado a abordagem situacional para enfrentar os desafios de compreender as relações sociais nas cidades contemporâneas vistas como cidades em processo. De acordo com Agier,

[...] cada um entra numa situação e sai dela em função não tanto dos lugares e dos quadros institucionais onde se desenrola, mas do fato de ele ou ela partilhar o sentido em jogo na situação e compreendê-la o suficiente para poder entrar de uma maneira ou outra nas interações em presença (AGIER, 2011, p. 89).

Agier, entretanto, não toma por base apenas a Escola de Manchester, mas estabelece uma síntese entre esta escola e a chamada Escola de Chicago. Portanto, a abordagem situacional adotada nesta pesquisa, como já indicado, é também influenciada pelos trabalhos de Erving Goffman (2010 [1963]). As análises aprofundadas de Goffman e suas definições detalhadas sobre o comportamento individual em situações de copresença e interações face a face permitem ajustar a análise situacional a um contexto mais próximo da Pinacoteca que aquela baseada nas relações tribais africanas desenvolvida pela Escola de Manchester. Contudo, também se adota um conceito adicional goffmaniano que é o de *ocasião social* para pensar o contexto da visita como um todo:

Quando pessoas entram na presença imediata uma da outra, elas tendem a fazê-lo como participantes do que chamarei de *ocasião social*. Ela é um acontecimento, realização ou evento social mais amplo, limitado no espaço e no tempo e tipicamente facilitados por equipamentos fixos; uma ocasião social fornece o contexto social estruturante em que muitas situações e seus ajuntamentos têm probabilidade de se formarem, dissolverem e reformarem, e um padrão de conduta tende a ser reconhecido como o padrão apropriado e (frequentemente) oficial [...]. Exemplos de ocasiões sociais são uma festa social, um dia de trabalho num escritório, um piquenique, ou uma noite no teatro (GOFFMAN, 2010 [1963], p. 28).

Dessa forma, a estratégia para enfrentar etnograficamente um contexto dinâmico como o da Pinacoteca foi a descrição de algumas situações em que observei o comportamento dos visitantes ou, além de observar, participei juntamente com eles em interações no contexto, por exemplo, de uma visita educativa, sempre tendo em mente que há um quadro estruturante mais amplo que são as *ocasiões sociais*, isto é, a visita como um todo, e não apenas o momento em que a interação ocorre. Assim, foi possível demonstrar com densidade etnográfica certas regularidades verificadas ao longo da pesquisa.

Capítulo 1 – Por dentro da Pinacoteca: o mundo material e o universo social

1.1. Caminhando no museu

Embora a Pinacoteca seja uma instituição centenária, seu edifício só se tornou um local exclusivamente expositivo após a reforma realizada pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, sob a administração de Emanuel Araújo (1993-2002), a fim de fazer adaptações necessárias para transformar o prédio em um museu de arte. Inicialmente construído para abrigar o Liceu de Artes e Ofícios, a Pinacoteca surgiu ocupando apenas algumas salas, e mesmo após a transferência do Liceu para outro imóvel, a Pinacoteca dividiu espaço com a Escola de Belas Artes, que deixou o local apenas na década de 1980.

As mudanças inseridas pela reforma de Paulo Mendes da Rocha, entre 1994 e 1998, propiciaram um ar mais contemporâneo ao edifício. A instalação de passarelas metálicas e claraboias, além de facilitar a circulação e a luminosidade, deram um toque mais atual a um projeto originalmente eclético. A essa mistura de estilos no interior do edifício corresponde a combinação de exposições de arte acadêmica, representada pelo acervo (segundo andar), e de arte contemporânea, que geralmente ocupam o térreo e o primeiro andar. Outra alteração significativa foi a entrada do museu, que ficava na Av. Tiradentes e, com a reforma, passou para a Praça da Luz, para haver maior diálogo com o espaço urbano (MÜLLER, 2000)¹⁴.

O acesso à Pinacoteca se faz pelo primeiro andar. Entra-se no edifício que abriga o museu a partir do portão localizado na Praça da Luz, sobe-se a escadaria, passa-se pelo acolhimento – um pórtico onde fica a bilheteria e o guarda-volumes –, entra-se na sala de recepção ou *hall* de entrada – que possui um balcão de informações e um balcão da Ação Educativa –, atravessa-se a passarela metálica que leva ao octógono e, após passar pelo detector de metais – vigiado por seguranças – adentra-se enfim o espaço que leva às exposições. Ao passar pelo detector, muitos visitantes seguem pela direita ou pela esquerda, já que, em frente, onde fica o octógono, a passagem é meio que obstruída pelo segurança – dependendo do movimento, há mais de um –, que, embora não impeça

¹⁴ Ver detalhes sobre a reforma em artigo “Velha-nova Pinacoteca: de espaço a lugar”, de Fábio Müller. Disponível em: www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/951 (acesso em 1 jul. 2013).

ninguém de passar por ali, inibe esse trajeto apenas por sua presença¹⁵. Isso não ocorre quando grupos maiores passam pelo detector, pois tendem a ocupar todo aquele espaço e diminuem, assim, o impacto da presença do(s) funcionário(s). Esse impacto também é reduzido quando o octógono é ocupado por alguma exposição que tende a despertar interesse mesmo a distância, pois o público que entra no salão principal costuma se dirigir para ele assim que passa pelo constrangimento ocasionado pelo detector¹⁶.

O octógono é o primeiro espaço avistado logo que se entra, ao passar pelo detector de metais. Ele é utilizado ou como um simples espaço expositivo ou, na maioria das vezes, para projetos mais ousados de arte contemporânea. Por exemplo, certa vez, numa terça-feira, em janeiro de 2013, cheguei à Pinacoteca por volta das 10h30. Logo ao entrar no museu, passando pela passarela que leva ao detector de metais, avistei uma obra bastante intrigante no octógono. No começo, pensei que se tratava de uma enorme aranha instalada no teto. Quando me aproximei, percebi que era uma cúpula invertida. Trata-se da obra *Inabsência*, de Arthur Lescher, que fez parte do projeto octógono¹⁷, o qual tem como objetivo preencher o espaço central do primeiro andar do museu com obras de arte contemporânea conhecidas como *site specific*, isto é, obras de grandes dimensões criadas para dialogar com a arquitetura do local. De fato, a cúpula invertida de Lescher não dialogava apenas com a arquitetura do edifício, mas também com a história de sua construção, haja vista que o projeto inicial de Dimiziano Rossi contemplava uma cúpula que nunca saiu do papel. A obra era grandiosa, feita de madeira e ferro, possuindo uma ponta longa que quase toca o chão.

¹⁵ Nesses casos, pode-se chegar ao octógono por outros três acessos.

¹⁶ Como acontece em muitos outros lugares em que há grande fluxo de pessoas e por isso estão sob forte vigilância – os exemplos mais óbvios são bancos e aeroportos –, os detectores de metais, frequentemente, como quase todos aqueles que vivem em centros urbanos ou viajam com frequência devem saber, provocam incômodos às pessoas que têm de passar por eles. Primeiro é a preocupação em ser pego pelo sensor e ter que voltar e procurar por moedas, chaves ou outros tipos de materiais metálicos, fazendo as outras pessoas na fila – quando o lugar está cheio – aguardarem. Em segundo, é justamente ter de esperar pessoas que estão na sua frente na fila revirar bolsas e bolsos à procura do que pode estar ocasionando o alerta no sensor. A instalação do detector de metais na Pinacoteca data de mais ou menos quatro anos. O aumento da vigilância parece acompanhar o crescimento do público visitante.

¹⁷ A instalação ficou em exposição no octógono de 20/10/2012 a 21/4/2013.

Figura 1: *Inabsência* (2012), de Arthur Lescher. Foto de Julio Talhari, janeiro de 2013.

Muitas vezes, no entanto, o octógono está vazio, à espera da montagem da próxima exposição. Ou, então, abriga projetos que o fecham completamente, como a instalação do artista português Alexandre Estrela chamada *Um homem entre quatro paredes*¹⁸. Nesses casos, o octógono não se mostra tão atrativo aos visitantes, que sofrem maior interferência da presença dos seguranças. Assim, ao passar pelo detector, o público costuma seguir dois caminhos: se escolher a direita, o visitante terá acesso ao belvedere que dá vista para a Av. Tiradentes, à lojinha e a uma sala expositiva (que se divide em três menores internamente); se escolher a esquerda, terá acesso às salas que normalmente abrigam exposições maiores (conjunto de sete salas interligadas internamente). Tanto se escolher um lado como o outro, o visitante avistará no fim dos corredores, em suas duas extremidades, quatro escadas, uma de cada lado. As escadas, assim como dois elevadores, levam ao térreo e ao segundo andar. No térreo, estão localizados os painéis da cronologia da Pinacoteca, o café, o auditório, alguns espaços

¹⁸ No capítulo 3, haverá uma descrição da obra e da experiência do público.

expositivos para mostras temporárias e outras áreas de acesso vedado ao público, como a área administrativa do Núcleo de Ação Educativa (NAE), a reserva técnica e o refeitório dos funcionários. No segundo andar, localiza-se a exposição do acervo. O primeiro pavimento, por onde se dá a entrada efetiva ao museu, também oferece um outro espaço de exposição – atravessando-se o octógono, no lado oposto à entrada –, que é composto por três salas que se conectam internamente e são acessadas por uma passarela metálica.

Figura 2: Plantas do térreo, do primeiro e do segundo andar da Pinacoteca. Reprodução do *folder* da exposição *Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo*.

Essa configuração dá liberdade ao visitante para que escolha os trajetos a serem percorridos, a ordem em que as exposições serão visitadas e até mesmo permite que o público passeie pelo prédio sem necessariamente entrar em alguma exposição

específica. Permite-se, assim, que alguns visitantes se lancem numa espécie de *flânerie*, como mencionado por Arantes (1991, p. 161), pelos corredores, passarelas, terraços etc. Possibilita também a existência de outras práticas que não estão diretamente relacionadas com as exposições, como brincar, namorar, conversar, entre outras interações e práticas de sociabilidade muito bem descritas por Ligia Dabul (2005, p. 181-268) ao analisar o comportamento do público em exposições de artes plásticas¹⁹.

Figura 3: Estrutura interna do edifício da Pinacoteca²⁰. Foto de Julio Talhari, janeiro de 2013.

¹⁹ Dabul (2005, p. 181-268) realiza, com base num mapeamento do comportamento do público de exposições de artes plásticas, uma classificação das práticas de sociabilidade por meio de suas observações etnográficas no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, e no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza. Assim, tais práticas estão classificadas em: 1- Estudar; 2- Brincar; 3- Conversar (3.1- Comentários; 3.2- Interpretações; 3.3- Avaliações); 4- Observar a obra (4.1- Aproximação; 4.2- Permanência; 4.3- Visão); 5- Dar uma olhada; 6- Conviver, fazer carinho, namorar.

²⁰ Na imagem, é possível ver a divisão em três pavimentos e as passarelas metálicas introduzidas na reforma de Paulo Mendes da Rocha. A passarela inferior leva o visitante do *hall de entrada*, à direita, ao salão principal do primeiro andar, à esquerda, onde se passa pelo detector de metais. A passarela superior liga a área central do segundo andar à sala de leitura. Na parte inferior da imagem, vemos um dos dois pátios internos localizados no térreo, e acima, tem-se a claraboia instalada na reforma da década de 1990, que permite uma iluminação natural no interior do museu.

Mesmo dentro das salas expositivas, entretanto, é possível observar visitas que tendem mais para um passeio do que para momentos de fruição estética. Algumas vezes, grupos de amigos ou familiares passam pelas obras comentando assuntos que nada têm a ver com os objetos expostos. Isso também tem relação com a dimensão de algumas salas expositivas, que permitem uma visita menos direcionada, ou seja, pode-se passar de uma obra a outra sem ter que seguir uma sequência definida nem sob pressão dos visitantes que vêm atrás. Ainda que haja um trajeto esperado para a apreciação das obras, há certa liberdade para pular de uma obra para outra, voltar à anterior, permanecer maior tempo em uma delas. Embora essa liberdade no trajeto e certa diversidade de usos não seja uma característica exclusiva da Pinacoteca, para alguns visitantes isso pode ser um diferencial em comparação com outros museus e centros expositivos da cidade. Por exemplo, ao comentar a mostra *Impressionismo*, que ocorreu entre agosto e outubro de 2012 no Centro Cultural Banco do Brasil e atraiu mais de 325 mil visitantes²¹, Vera²² fala do desconforto presenciado em tal exposição e declara que, se tivesse sido realizada na Pinacoteca, teria sido mais bem aproveitada pelos visitantes:

No *Impressionismo*, o que eles fizeram? [...] Há uma barreira de... Eles puseram uns tapumes e você não consegue chegar na obra. Porque há uma barreirinha, não é no chão só pintadinho. Não é uma coisinha assim que você não vê. [...] É um obstáculo que não deixa você se aproximar. Não fica longe, mas há o obstáculo. Não é só aquela barreirinha pintadinha no chão como muitas vezes há na Pinacoteca. [...] tem muito segurança nesse *Impressionismo*, muito. É um labirinto. Eu não me senti muito bem lá dentro porque não gosto de lugar fechado. [...] No cofre... Há uma exposição no subsolo também. Você sobe para o 4º andar e vem descendo e vai para o cofre. E no cofre, você vai ver, só tem Gauguin, Cézanne e Van Gogh, o melhor para mim, porque eu gosto. [...] Mas é um espaço tão exíguo...

²¹ Segundo dados publicados pela matéria de Renata Miranda intitulada “O museu é pop”, *Revista São Paulo*, 10/3/2013, p. 21, suplemento dominical da *Folha de S. Paulo*. De acordo com a reportagem, foi a mostra mais visitada no ano em São Paulo. Durante o período em que a exposição ficou em cartaz frequentemente a mídia televisiva e impressa noticiava as longas filas na porta do centro cultural, especialmente nas três “viradas impressionistas”, quando a exposição ficou aberta ininterruptamente por mais de 24 horas. O Centro Cultural Banco do Brasil ocupa um prédio histórico no centro da cidade. Há espaços expositivos em seus seis pavimentos (subsolo, térreo, primeiro, segundo, terceiro e quarto andares), além de cinema, teatro, auditório, loja e cafeteria.

²² Vera (o nome foi alterado para preservar sua identidade), que conheci num curso de história da arte oferecido pela Pinacoteca, é professora de história em uma escola e coordenadora pedagógica em outra, ambas estaduais e localizadas em bairros periféricos da zona norte paulistana.

[...] É muito pequenininho. Tudo bem que você fica pertinho da obra, mas você fica também cercado de pessoas. [...] Eu fiquei três horas lá dentro. [...] É legal você se afastar [da obra]. [...] Eu fiquei na frente do Monet... Monet você tem que ficar indo, vindo... [...] Os jardins [*Mulheres no jardim*, 1866-1867], né? Eu fiquei olhando, ia, vinha... Ali tem um espaço bacana. Quando cheguei no Gauguin, fazer isso [olhar a obra por diversos ângulos] foi desprezado [por quem organizou a mostra]. É muito pequeno o espaço. Não dá para você ir e vir, porque você esbarra nas pessoas. [...] Se fosse na Pinacoteca, eu imagino que as pessoas iriam se sentir melhor, é aberto, é um espaço ideal. Eu acho a Pinacoteca, aliás, um espaço fantástico, você tem luminosidade, uma entrada ampla... (entrevista concedida em 5/9/2012).

Tal visão, contudo, nem sempre é compartilhada, como é possível detectar no seguinte comentário deixado no painel “Vamos Conversar?”: “Gostaria de ver obras mais itinerantes e que tivessem mais espaço nas salas” (anônimo). Pode ser, no entanto, que a impressão expressa no comentário indique apenas uma situação específica²³, que para frequentadores mais assíduos, como Vera – ou mesmo este pesquisador –, seja diluída com experiências de outras visitas.

Com efeito, é necessário levar em consideração que as visitas devem ser entendidas num contexto situacional. Tendo em vista que muitos visitam a Pinacoteca pela primeira vez²⁴, a situação encontrada na visita é a que fica registrada na memória dos visitantes, e conseqüentemente fica associada à imagem do museu. Como ficou demonstrado no comentário deixado no painel, para esse visitante, a Pinacoteca não tinha exposições temporárias suficientes. Dificilmente o visitante vai pensar que isso era uma contingência e que um mês depois ele encontraria todas as salas ocupadas se retornasse ao museu para outra visita.

Situações, por exemplo, frequentemente experimentadas por visitantes da Pinacoteca, assim como de outros museus, envolvem a grande presença de grupos escolares. Além de ser uma experiência para os próprios alunos, a presença desses

²³ Realmente, no período em que esse comentário foi feito, a Pinacoteca estava num momento de transição, no qual há a desmontagem de algumas exposições e preparação das salas para as próximas. Algumas exposições também tendem a ter o espaço mais reduzido entre as obras, como no caso da exposição *Ana Maria Pacheco – gravuras, esculturas*, que além de expor algumas esculturas muito perto uma das outras também mantinha as salas com pouca luminosidade, praticamente escuras.

²⁴ Como será visto adiante, quando serão apresentadas as pesquisas de perfil de público realizadas pela própria Pinacoteca.

grupos – quase sempre uniformizados, muitas vezes bastante agitados e barulhentos, acompanhados por professores e muitas vezes por educadores da própria Pinacoteca – afeta a experiência dos outros visitantes. Se há o lado negativo de eles atrapalharem a atenção por conta de suas brincadeiras, correrias, agitação e conversas em alto volume, há o aspecto positivo de proporcionarem uma visita educativa, ainda que rápida, para os outros visitantes que não agendaram uma visita com educadores do museu. Por exemplo, não é raro visitantes individuais, em casal ou em grupos familiares ou de amigos se aproximarem de grupos escolares no momento em que algum educador está dando informações sobre alguma obra. Nesse caso, visitantes se beneficiam²⁵ de uma visita guiada que eles até poderiam ter solicitado na recepção, mas necessitariam esperar formar um grupo maior ou teriam que marcar antecipadamente. Quando há grupos escolares guiados por um educador da Pinacoteca, é possível ter explicações um pouco mais aprofundadas sobre algumas obras, mas de forma rápida, sem ter de ficar preso a grupos específicos.

1.2. O museu pelo museu: uma cronologia da Pinacoteca

Por todo o edifício da Pinacoteca é possível observar, aqui e ali, referências à própria história do museu. Próximo ao portão de acesso, ainda na Praça da Luz, uma placa (em português, inglês e espanhol) foi recentemente instalada com a seguinte informação:

Fundada em 1905, a Pinacoteca do Estado é o museu de arte mais antigo da cidade. Com cerca de 9 mil obras, apresenta um amplo panorama da arte brasileira a partir do século 19. Artistas internacionais, como Auguste Rodin, também figuram no acervo. O prédio, projetado por Ramos de Azevedo em 1897, passou por uma premiada reforma entre 1994 e 1998, de autoria do arquiteto Paulo Mendes da Rocha.

²⁵ Tal benefício também pode ser obtido por meio de outras visitas educativas que não as escolares, como as solicitadas por grupos turísticos.

No acolhimento do museu, uma espécie de pórtico que abriga a bilheteria e o guarda-volumes, é possível ver placas em suas colunas informando sobre a reforma da década de 1990, mencionada na placa anterior, e atribuindo as melhorias nas instalações ao governo do estado na gestão de Mário Covas (1995-2001). Já no belvedere, há uma placa que informa sobre o tombamento do edifício da Pinacoteca, em 1982, pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado (CONDEPHAAT).

Figura 4: placa na Praça da Luz. Foto de Julio Talhari, maio de 2014. **Figura 5:** placa referente ao tombamento do edifício da Pinacoteca pelo CONDEPHAAT. Foto de Julio Talhari, janeiro de 2013.

Contudo, é no térreo que a Pinacoteca vai exercer o que Mieke Bal (1992, p. 560 e 562) chama de “função metamuseal”, isto é, propor uma narrativa sobre o próprio museu na tentativa de contextualizar histórica e criticamente sua existência ou, mais precisamente, fornecer ao visitante um panorama sobre o contexto social de consolidação da instituição no circuito artístico da cidade e da formação de seu acervo. Essa tendência de os museus pensarem a si próprios é fenômeno recente. Para Bal, muitos museus antigos têm de funcionar como “metamuseus” para justificarem suas existências na contemporaneidade, visto que surgiram dentro de um quadro de concepções que são atualmente questionadas. A autora usa como exemplo a existência – a seu ver, contraditória – de dois museus em Nova York num mesmo espaço urbano: o Metropolitan Museum of Art (MET) e o American Museum of Natural History, ambos localizados no Central Park. Bal argumenta que a existência dos dois museus indica

uma distinção não mais aceita entre arte e artefato: enquanto o MET se dedica à arte ocidental, o American Museum enfoca o mundo natural e a cultura material de povos não ocidentais. Entretanto, Bal analisa, essa classificação é típica de uma visão de mundo do século XIX, mas que, no contexto em que ela escreve, nos anos 1990, não é mais aceitável. Além disso, há a crítica pós-moderna do colonialismo²⁶ que problematiza os museus surgidos no século XIX – como o American Museum of Natural History – com base na atividade típica da era vitoriana²⁷ de uma antropologia de museus, que coletava artefatos de outros povos com propósitos evolucionistas. Portanto, tais museus precisam exibir suas coleções de forma crítica para justificar sua existência no final do século XX e início do XXI.

A Pinacoteca, evidentemente, não compartilha dessa origem. Porém, essa crítica da dominação colonial se ajusta, em certo sentido, ao discurso de democracia do acesso aos museus, pois essas instituições são marcadas por ligações históricas às elites e, dessa maneira, por servir aos propósitos da camada dominante. Bal (1992, p. 162), por exemplo, fala de um contexto em que, ao menos no nível do discurso, não são mais toleradas desigualdades sociais, raciais e gênero, entre outras. É justamente nesse mesmo contexto, na década de 1990, que a Pinacoteca entra numa nova fase, tomando por base as mudanças iniciadas na administração de Emanuel Araújo (1993-2002) e continuadas por Marcelo Mattos Araújo (2002-2012), que, entre outras iniciativas, cria o atual Núcleo de Ação Educativa (NAE).

Mesmo que não estabeleça necessariamente uma crítica às suas origens, é visível uma preocupação da Pinacoteca em situar o visitante quanto ao papel do museu no campo artístico da cidade desde sua fundação. Isso está presente, de certa forma, na exposição de longa duração (que será tratada adiante), mas principalmente no térreo, onde há uma cronologia que narra fatos e aspectos importantes na trajetória da instituição. Assim, por meio de painéis com imagens históricas e textos da historiadora Márcia Camargos, é possível percorrer a história da Pinacoteca desde sua fundação até os dias atuais e desse modo contextualizar seu próprio surgimento e consolidação.

²⁶ A autora utiliza, por exemplo, autores conhecidos, na antropologia, como críticos pós-modernos, como George Marcus e Fredric Jameson como bases de seu argumento.

²⁷ Ver a esse respeito a coletânea de ensaios *Object and Others – Essays on Museums and Material Culture*, organizada por George W. Stocking, Jr. (1985).

Fica-se sabendo, por exemplo, que o edifício em que está instalada a Pinacoteca foi construído originalmente para abrigar o Liceu de Artes e Ofícios. Entretanto, desde 1905, com a criação da Pinacoteca, as duas instituições tiveram “histórias paralelas e complementares”, mas que foram desmembrando-se aos poucos, primeiramente com a transferência das oficinas do Liceu, em 1909, para a R. da Cantareira e depois, já em 1947, com a mudança das salas de aula para a nova sede da escola. Detalhes sobre a construção do prédio são fornecidos, como os desenhos do projeto original de Domiciano Rossi, do escritório de Ramos de Azevedo, seguidos da explicação: “A torre prevista no projeto original nunca saiu do papel, e as paredes permaneceram sem acabamento, com os tijolos à vista”. Ramos de Azevedo, figura central na história tanto do Liceu quanto da Pinacoteca, é retratado como o “artífice da capital”, em decorrência de sua atuação como engenheiro, arquiteto e administrador:

Dentre os principais edifícios públicos da época construídos pela sua equipe estão o Teatro Municipal, o Mercado Municipal, o Palácio das Indústrias, o Palácio da Justiça, a sede dos Correios, o Colégio Sion e o prédio da atual Estação Pinacoteca. Uma de suas últimas realizações foi a Casa das Rosas, erguida para a filha Lúcia no início da avenida Paulista. O engenheiro-arquiteto dirigiu simultaneamente o Liceu de Artes e Ofícios e a Pinacoteca até sua morte, em 1928.

Um painel discorre sobre as várias instituições, além do Liceu, com as quais a Pinacoteca teve de compartilhar o prédio da Luz. Dividiu o mesmo espaço com o Ginásio do Estado até 1924. O Grupo Escolar Prudente de Moraes ocupou a ala direita do edifício entre 1930 e 1948, sendo que, com a Revolução de 1932, a Pinacoteca teve de se mudar para a antiga sede da Imprensa Oficial, na R. Onze de Agosto, pois o prédio onde estava instalada foi requisitado para o Batalhão Militar Santos Dumont. Apenas em 1947 a Pinacoteca voltaria a seu endereço original, tendo de compartilhar o espaço, contudo, com o Conselho de Orientação Artística e a Escola de Belas Artes. A Pinacoteca, informa o painel, também teve de exibir seu acervo em outros locais por conta de uma reforma em 1970, quando utilizou as dependências do Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) até 1973, e da reforma da década de 1990, que obrigou a instituição a transferir, em 1997, parte de seu acervo para o Pavilhão Manoel da Nóbrega, no Parque do Ibirapuera.

Há painéis com fotos das variadas formas de apresentação das obras ao longo dos anos e que contam a história do surgimento do acervo. Num desses painéis consta a informação de que a “Pinacoteca foi criada com 26 pinturas de autoria de oito artistas, transferidas do Museu Paulista e instaladas no edifício do Liceu de Artes e Ofícios, na avenida Tiradentes”. Também há a referência ao lento processo de institucionalização da Pinacoteca:

Aberta em 25 de dezembro de 1905, a Pinacoteca demorou até adquirir perfil de museu. Coube ao deputado José de Freitas Valle o projeto de Lei n. 127, que em 1911 regulamentou seu funcionamento. Além de exhibir e conservar obras de arte, deveria funcionar como núcleo de aprendizado e contribuir para a formação do gosto estético do público.

Ao circular por entre esses painéis, o visitante também se informa a respeito das intervenções realizadas na arquitetura do edifício, sobretudo a reforma de Paulo Mendes da Rocha, bem como o processo urbano que afetou seu entorno, especialmente o Parque da Luz, onde o museu se localiza. Tendo por base uma explicação detalhada, um dos painéis discorre sobre a origem do parque, em 1825, à época concebido como um horto, e intervenções durante o século XIX e início do século XX que o levaram a ser conhecido como Jardim da Luz, em 1916. Num outro painel chamado “decadência e recuperação”, fala-se do “processo de degradação que atinge o centro da cidade” ao longo da década de 1970 e que afeta o Parque da Luz, que recebe esse nome em 1972. Entretanto, “no projeto de revitalização do Centro e retomada do diálogo com a Pinacoteca, em 1999 o parque foi fechado para restauro, sendo reaberto no mesmo ano com a mostra *Esculturas Monumentais Europeias*”.

Figuras 6 e 7: Painéis – cronologia da Pinacoteca. Foto de Julio Talhari, maio de 2014.

No painel “Pinacoteca em números”, somos informados que “de 1916 até 2005 o público anual saltou de 3.347 para 385 mil visitantes”. Além disso, um gráfico mostra a evolução do acervo a partir das 26 obras iniciais em 1905 e que em 2010 já perfaziam 8 mil. A formação do acervo é narrada nos painéis seguintes, que explicam as formas de aquisições ao longo da história da instituição, desde obras doadas por outros órgãos públicos até aquisições realizadas diretamente pelo governo do estado para a Pinacoteca, passando pelo programa de pensionato artístico:

Dirigido pelo deputado e mecenas José de Freitas Valle, o programa subvencionado pelo governo paulista manteve, em centros europeus, 17 estudantes de artes plásticas. Em contrapartida, eles deveriam doar à Pinacoteca um trabalho original e duas cópias de obras célebres ao final do estágio. Com isso o acervo recebeu quadros de Alípio Dutra, Campos Ayres, Dario e Mário Villares Barbosa, Gastão Worms, José Wasth Rodrigues, Paulo do Valle Júnior, Helena Pereira da Silva, José Monteiro França, Osvaldo Pinheiro, Lopes de Leão e Túlio Mugnaini. Também ganhou um gesso de Marcelino Véléz e dois mármores de Francisco Leopoldo e Silva, além da *Carregadora de perfume*, de Victor Brecheret. Esta última e *Tropical*, de Anita Malfatti, seriam as primeiras obras não acadêmicas a integrar o acervo.

A formação do acervo, de acordo com os painéis, também contou com a contribuição de doações de artistas e de colecionadores. Doações importantes foram feitas pelo artista Henrique Bernardelli e pelas famílias de Azevedo Marques e de Silveira Cintra, entre outros. Outra importante aquisição é a Coleção Brasileira – Fundação Estudar, que a Pinacoteca recebeu em 2003 em forma de comodato e que a partir de 2007 “passou a integrar oficialmente o acervo do museu”. Outros painéis falam sobre as exposições itinerantes com obras da Pinacoteca pelo interior do estado de São Paulo nos anos de 1950 e 1960 e sobre os diversos catálogos publicados pelo museu à medida que seu acervo aumentava.

Especial destaque é dado aos projetos educativos do museu. Num dos painéis, retoma-se o projeto de lei concebido por Freitas Valle para a regulamentação da Pinacoteca para reforçar o comprometimento histórico da instituição com a educação. Segundo o painel, “a Lei n. 127, que regulamentou a Pinacoteca em 2011, deixava claro seu papel como polo de aprendizado artístico e fruição estética”. Um texto explicativo, acompanhado por fotos antigas e recentes, expõe a ideia de que a Pinacoteca, desde sua origem, foi pautada por projetos educativos pioneiros:

Logo após sua inauguração, para incentivar a frequência ao museu, duas vezes por semana o ingresso era reservado às escolas do estado. Em 1946, instituiu-se o projeto Conferência Passeio, em que nomes consagrados no meio artístico, como Anita Malfatti e Georgina de Albuquerque, guiavam os visitantes pelo acervo.

Os cursos, palestras e *workshops* gratuitos prosseguiram. Em 1975 foram criados os laboratórios de desenho para crianças, jovens e adultos. Coordenados por Paulo Portella, funcionaram até 1988. Igualmente sob sua orientação, o Projeto Ateliê no Parque, em 1984, ocupava nas tardes de sábado o quiosque avarandado no Jardim da Luz.

No painel ao lado, chamado de “práticas de cidadania”, explica-se que “criado em 2002, o atual Núcleo de Ação Educativa estruturou-se baseado na proposta que reativa as práticas educativas no museu”. E assim segue a definição dos propósitos e a descrição dos programas desenvolvidos pelo NAE:

Em suas ações, que guardam entre si uma diretriz pedagógica comum, estão os atendimentos educativos a estudantes, o Programa Educativo para Públicos Especiais (PEPE), voltado para pessoas com deficiências, o Programa de Inclusão Sociocultural (PISC), para pessoas em situação de vulnerabilidade social, e o Programa de Consciência Funcional. Este último partiu da percepção da necessidade de um trabalho continuado visando à conscientização dos funcionários acerca da função social da instituição.

Para potencializar a fruição e a compreensão das obras do acervo, este Núcleo desenvolve, em cada um dos seus programas, cursos para formação de educadores e atendimentos especializados em visitas educativas para diferentes perfis de público, além da publicação de folhetos, livros e catálogos.

Inaugurada em março de 2009, a Galeria Tátil de Esculturas Brasileiras do Acervo da Pinacoteca do Estado possibilita a visita autônoma do público com deficiência visual.

Os grupos de estudantes constituem um dos grandes alvos do Setor Educativo. Com as instituições educacionais, o museu participa ativamente da formação do jovem em idade escolar.

Os painéis seguintes registram a ampliação dos espaços expositivos da Pinacoteca com a incorporação, em 2004, do antigo prédio do Departamento de Ordem Política e Social (DEOPS) ao museu. Além de oferecer mais salas de exposição, o edifício do Largo General Osório – também projetado pelo escritório de Ramos de Azevedo e inaugurado em 1914 “como centro administrativo e depósito da Estrada de Ferro Sorocabana” – ainda abriga a Biblioteca Walter Wey, o Centro de Documentação e Memória (CEDOC), o Gabinete de Gravura, a Fundação Nemirovsky e o Memorial da Resistência. Este último, no térreo da Estação Pinacoteca, explora o fato de o edifício ter funcionado, de 1939 a 1983, como sede do DEOPS e local de prisão e tortura de presos políticos contrários à ditadura, para, com base na noção de resistência, promover a “preservação das memórias da resistência à repressão” do Regime Militar instaurado a partir do Golpe de 1964.

Há painéis, ainda, que descrevem a estrutura e o funcionamento da biblioteca, do CEDOC e da Reserva Técnica. Por fim, um painel descreve o formato da gestão atual do museu. Após informar que o museu está subordinado à Secretaria de Estado da Cultura, o texto explica a atual administração:

A Associação dos Amigos da Pinacoteca do Estado, entidade sem fins lucrativos, foi criada em 1992 com o objetivo de colaborar com as atividades do museu. Em agosto de 2005, essa Associação foi reconhecida pelo governo do estado de São Paulo como organização social da área de cultura. Isso lhe possibilitou assinar um contrato de gestão com a Secretaria de Estado da Cultura, passando a assumir a responsabilidade pela gestão da Pinacoteca do Estado, a partir de 2006.

Nesse novo sistema, os edifícios e os acervos continuam pertencendo ao governo do estado de São Paulo, que, por meio da sua Secretaria Estadual de Cultura, determina as linhas de atuação do museu a serem implementadas pela Associação de Amigos. Na qualidade de Organização Social de Cultura, a Associação se responsabiliza pela gestão desse equipamento, em um inovador modelo de parceria entre o Estado e a sociedade civil.

Essa função de “metamuseu” (BAL, 1992) não se reduz ao térreo da Pinacoteca, ao contrário, parece permear muitas outras atividades da instituição, inclusive as visitas educativas (como será visto adiante). No entanto, o térreo do museu concentra boa parte dessa “autonarrativa”. Além dos painéis da cronologia, há uma maquete do edifício, que geralmente desperta certo interesse no público. Esse pavimento abriga, ademais, espaços de comunicação entre os visitantes e a Pinacoteca por meio dos painéis “Vamos Conversar?”, elaborados pelo setor educativo. Outras características também ajudam a diminuir a distância entre os visitantes e o *staff* do museu. As salas da Reserva Técnica, por exemplo, possuem portas envidraçadas, bem como a área reservada à administração do NAE, o que torna a estrutura interna da Pinacoteca mais aberta ao olhar dos visitantes.

1.3. Uma história da arte na Pinacoteca

“Amei as pinturas. Fiz uma viagem no tempo (Patty Lima)”. “É maravilhoso poder conhecer a história de SP” (anônimo). Essas frases, deixadas por visitantes nos painéis do “Vamos conversar?”, sugerem que, mesmo sendo um museu de arte, a história é algo muito presente na experiência de visita. E não é apenas uma história da arte qualquer. Como deixa bem claro o museu já pelo título da exposição do acervo – *Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo* –, trata-se de uma história da arte no Brasil. E é uma história da arte no Brasil que em certo sentido também conta um

pouco da história de São Paulo. Ao falar sobre a formação e o desenvolvimento do acervo do museu, Aracy Amaral indica sua singularidade:

No caso específico da Pinacoteca, o início de sua coleção centralizou-se nos acadêmicos, pois estávamos no início do século XX e a pintura era a “pintura da Academia”. Uma ressalva, entretanto: a grande doação da produção de Almeida Júnior, nos anos 40, ampliada ainda mais por Macedo Soares. O que significa, na verdade, uma direção “regionalista”, pois o próprio nome da entidade o indica: Pinacoteca do Estado de São Paulo (AMARAL, 2006 [1993], p. 301).

Embora formado dentro dos moldes acadêmicos, tendo sido discípulo de Victor Meirelles, o pintor Almeida Júnior ficou conhecido por sua temática regionalista, sobretudo por retratar o modo de vida caipira do interior do estado de São Paulo. Por isso é considerado como um mediador entre o estilo acadêmico e as vanguardas modernistas paulistanas. No entanto, a Pinacoteca não se restringiu a pintores paulistas. Isso por conta da total ausência de uma política orientada para a formação do acervo, o que fez com que se tornasse hábito entre as famílias da elite doar à Pinacoteca “obras de arte” que de fato não deveriam estar num museu (AMARAL, 2006 [1993], p. 301). De toda forma, a Pinacoteca se destaca e se diferencia de outros museus da cidade:

Há implícita como fim último da atividade da Pinacoteca a arte brasileira. Arte internacional de outros séculos é com o MASP, e arte internacional do século XX, em particular depois do Modernismo, é da área do MAC-USP. Mas há também uma vocação em direção ao século XIX, tendo em vista a coleção já existente, para exemplificar melhor nossas manifestações artísticas modernas e contemporâneas (idem, *ibidem*).

A Pinacoteca se define “como um museu de artes visuais, com ênfase na produção brasileira do século XIX até a contemporaneidade”²⁸. É verdade que o museu tem merecido lugar de destaque no circuito de exposições de artes da cidade, pois abriga importantes exposições temporárias de artistas contemporâneos brasileiros, como

²⁸ Conforme consta no site da instituição: <www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=534ec=1004es=0efriendly=institucionalevideo=true> (acesso em 11 jun. 2014).

(apenas para citar as mais recentes) Waltercio Caldas, Sergio Sister, Gustavo Rezende, Antonio Henrique do Amaral e Gilberto Salvador, e de artistas internacionais, como William Kentridge, Carlos Cruz-Diez, Olafur Eliasson entre outros. Contudo, a atual exposição do seu acervo se concentra no período que vai do século XIX até a década de 1930, não obstante a presença de algumas obras de séculos anteriores – que abarcam o período colonial – e algumas obras modernas ou contemporâneas que fazem parte do projeto “Arte em Diálogo”. Para Valéria Piccoli (2012, p. 1502), coordenadora do Núcleo de Pesquisa e Crítica e História da Arte²⁹, “a coleção constitui de fato o patrimônio da instituição – que deve ser encarado como o ponto focal a partir do qual se organizam as atividades do museu”.

A exposição de longa duração *Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo*, em cartaz desde outubro de 2011, se propõe, portanto, a contar uma história da arte no Brasil por meio de obras do acervo do próprio museu. Dividida em dez seções (distribuída por onze salas), a exposição segue uma linha cronológica, que começa pela arte do período colonial, passa pela arte acadêmica do século XIX e termina na década de 1930. Segundo Piccoli (2012, p. 1511-1512), “os limites temporais adotados para a exposição da Pinacoteca Luz são, grosso modo, definidos pelo acervo de arte colonial e a década de 1930, posto que no Salão de 1931 se estabelece a diferenciação, dentro do próprio sistema acadêmico, entre Belas Artes e Arte Moderna”. No entanto, o período enfocado por essa exposição também tem relação com a ampliação de espaços expositivos a partir da inauguração da Estação Pinacoteca e da perspectiva de construção de um novo edifício no Parque da Luz para arte contemporânea³⁰:

²⁹ Também conhecida como “curadora-chefe”, Piccoli assumiu o cargo em 2012, em substituição a Ivo Mesquita, que se tornou diretor-técnico da Pinacoteca. Essas mudanças ocorreram em decorrência da posse do ex-diretor-executivo do museu, Marcelo Mattos Araújo, como secretário de Estado da Cultura. Como sinal da posição de destaque da Pinacoteca no campo cultural, a mudança na chefia da curadoria do museu foi amplamente divulgada pela imprensa escrita. Ver, por exemplo, notícia em: <cultura.estadao.com.br/noticias/geral,valeria-piccoli-e-nova-curadora-chefe-da-pinacoteca-do-estado-de-sao-paulo,871235> (acesso em 11 jun. 2014) e <www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/42321-valeria-piccoli-assume-a-curadoria-da-pinacoteca.shtml> (acesso em 11 jun. 2014).

³⁰ Em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, em 2010, o então diretor-executivo da Pinacoteca e atual secretário estadual da Cultura, Marcelo Mattos Araújo, disse: “[...] agora estamos trabalhando com a perspectiva da criação da Pinacoteca Contemporânea. [...] A ideia é que o prédio possa ser no Parque da Luz, no local hoje ocupado pela Escola Estadual Prudente de Moraes. É um edifício que vai ser construído especialmente para abrigar a nossa coleção de arte contemporânea. Mas isso tem etapas prévias. Porque é preciso construir um edifício para a escola, nas proximidades”. Disponível em: <www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/lenaimprensa.php?id=212443eq=A+arte+de+saber+renovar+a+arte> (acesso em 11 jun. 2014). Embora atualmente, quatro anos depois dessa entrevista, a incorporação do

Visto que a Pinacoteca terá um terceiro edifício destinado à exposição de sua coleção de arte contemporânea, optou-se por dividir o acervo histórico entre os edifícios da Luz e da Estação Pinacoteca, de modo que o primeiro abrigue as obras compreendidas entre o período colonial e as primeiras décadas do século XX, e o outro, entre o Modernismo e os anos 1950 (PICCOLI, 2012, p. 1511).

A definição desse limite temporal para a exposição de obras do acervo, bem como os eixos temáticos que orientariam o recorte cronológico da nova exposição se baseou num ciclo de depoimentos chamado de *Conversa sobre o acervo*, no qual “críticos, historiadores e profissionais de reconhecida atuação na área de museus no Brasil³¹” (PICCOLI, 2012, p. 1506) foram convidados para debater com a equipe da Pinacoteca os aspectos da antiga exposição anterior que tinham maior ou menor eficácia e, a partir daí, estabelecer parâmetros para a nova montagem do acervo. A adoção de um critério cronológico para a exibição das obras tomou como base “a não existência em São Paulo de um museu de arte que ofereça ao público uma visão geral da história da arte no Brasil [e o entendimento de] que o acervo da Pinacoteca permitiria a realização deste propósito” (PICCOLI, 2012, p. 1511).

Entretanto, para se chegar à definição do chamado “partido curatorial” a ser assumido pela nova exposição, tendo a antiga exposição como base, procedimentos metodológicos mais amplos foram adotados, como a tomada de depoimentos dos educadores do NAE e dos atendentes de sala. Com base na percepção dos educadores, compreendeu-se que “seria fundamental oferecer a grupos específicos a possibilidade de reconhecimento de suas próprias matrizes culturais nas obras expostas” (PICCOLI, 2012, p. 1504). Além disso, como veremos no capítulo 2, a discussão entre os curadores e o setor educativo foi longa e intensa, o que levou à concepção da proposta do “Arte em

terceiro edifício ainda não tenha se concretizado, tal perspectiva continua presente entre o *staff* do museu, como pode ser conferido na entrevista realizada por mim, em 20/3/2014, com Mila Chiovatto, coordenadora do NAE. A respeito da organização das exposições do acervo, Mila diz que o partido curatorial foi “[...] pensar este edifício [da Luz] para o século XIX, o edifício da Estação Pinacoteca para o século XX e, oxalá em Deus que a gente tenha um terceiro edifício para a arte contemporânea”.

³¹ Alguns participantes do ciclo, segundo Piccoli (2012, p. 1506), foram: Aracy Amaral e Maria Alice Milliet (ex-diretoras da Pinacoteca); Rodrigo Naves, Ronaldo Brito e Rafael Cardoso (críticos de arte); além de Tadeu Chiarelli (diretor do MAC-USP à época), Paulo Garcez Marins (pesquisador do Museu Paulista) e Marcio Doctors (diretor da Fundação Cultural Eva Klabin).

diálogo”, uma vez que “a lógica de condução das visitas orientadas na Pinacoteca se baseia num princípio comparativo e seria necessário manter e potencializar as possibilidades de comparação por meio do uso de obras com técnicas, datas e estilos diferentes” (idem, ibidem). Já de acordo com questionários respondidos pelos atendentes de sala, “as perguntas mais frequentes do público [...] se referiam à história do edifício e à existência de material de apoio à visita, como folhetos e mapas” (PICCOLI, 2012, p. 1505). Também foi realizada uma pesquisa junto ao público visitante conduzida por Adriana Mortara Almeida, cujos procedimentos adotados foram descritos em artigo sobre a observação de visitantes como metodologia de avaliação de exposições e do comportamento do público (ALMEIDA, 2012a).

Tal pesquisa, realizada em 2008, na antiga exposição de longa duração, buscou avaliar o comportamento dos visitantes da Pinacoteca no segundo andar, onde se localiza a exposição do acervo, para mapear os percursos realizados pelos visitantes e qual era a compreensão, por parte deles, da proposta curatorial. Quanto aos percursos realizados pelos visitantes dentro da antiga exposição, Almeida (2012a, p. 23) constatou que: “após observar e registrar 210 visitantes, obtivemos 210 percursos diferentes, o que demonstra que cada um deles construiu a sua experiência particular de visita”. Almeida também identificou que boa parte dos visitantes afirmou, em entrevista, ter percorrido toda a exposição quando a observação demonstrou que não o fizeram e que muitos tiveram dificuldades em entender a exposição em sua totalidade por “dificuldades de orientação e identificação de conjunto” (ALMEIDA, 2012a, p. 23). Essa constatação também foi confirmada por meio dos depoimentos dos atendentes de sala, os quais “atestavam que a maioria dos visitantes não seguia o percurso proposto pela exposição, andando aleatoriamente pelo espaço e não visitando, portanto, todas as salas da exposição” (PICCOLI, 2012, p. 1505-1506). Outro resultado que a pesquisa revelou, levando em consideração que o percurso pensado para a exposição deveria se iniciar pelo lado direito de quem sai do elevador principal, é a de que

apenas 28% dos visitantes observados chegaram ao 2º andar pelo elevador principal. E a maior parte destes visitantes saiu do elevador e dirigiu-se para o lado esquerdo, em direção ao átrio e, não, para o lado direito, em direção à sala das “Paisagens Marinhas”, que, teoricamente, seria o início da exposição (ALMEIDA, 2012a, p. 23).

Assim, entre as mudanças adotadas para a nova exposição, o início do percurso foi pensado para ser acessado a partir do átrio Joseph Safra, porque:

[além de ser] um espaço referencial na arquitetura da Pinacoteca, na medida em que é o único imediatamente reconhecido pelos visitantes [...], suas dimensões o tornam apto ao acolhimento de grupos, fator determinante no que diz respeito aos trabalhos do Núcleo de Ação Educativa (PICCOLI, 2012, p. 1513).

Ainda de acordo com Piccoli (2012, p. 1512):

as pesquisas de público indicaram a necessidade de criação de fatos novos na exposição do acervo que pudessem motivar o retorno dos visitantes. Nesse sentido, as quatro salas que ocupam os ângulos do edifício foram destinadas à realização de mostras temporárias que, alternadas a cada seis ou oito meses, atuam como comentários sobre o acervo, seja em pequenas exposições monográficas, em mostras de coleção de obras sobre papel, ou em diálogos propostos a partir de trabalhos contemporâneos.

Assim, na nova exposição, o acervo foi disposto de forma a narrar, por meio de uma sequência de salas temáticas, uma história da arte no país que leva em consideração dois eixos:

De um lado, a formação de um imaginário visual sobre o Brasil, levando em conta a contribuição dos viajantes estrangeiros no século XIX, assim como as questões advindas com a Independência e a República no sentido de afirmar uma identidade nacional e uma arte brasileira, e que marcaram também a primeira geração de modernistas. De outro, a formação de um sistema de arte no país – ensino, produção, mercado, crítica e museus – iniciado com a vinda da Missão Artística Francesa, a criação da Academia Imperial de Belas Artes e do programa de pensionato artístico, os desdobramentos do gosto pela arte e pelo colecionismo, público e privado, e que está na origem da criação dos museus e dos processos de patrimonialização da cultura visual e simbólica (PICCOLI, 2012, p. 1514).

A nova montagem do acervo foi bem recebida pela crítica. Em artigo na *Folha de S. Paulo*, o crítico Fabio Cypriano (2012, p. E7) associou a nova exposição de longa duração do acervo à “fase ascendente que a Pinacoteca do Estado de São Paulo atravessa e que a vem consolidando como o museu mais importante do Brasil”. Após comentar com empolgação inovações como a quebra da narrativa cronológica pela introdução de obras contemporâneas – como a escultura *Nuvens* (1967), de Carmela Gross, perto de uma tela do holandês Frans Post, que viveu no século XVII³² – e pela “criação das quatro salas para exposições temporárias” (idem, ibidem), Cypriano termina sua crítica avaliando que “a disposição inovadora do acervo da Pinacoteca confirma que é do acervo que de fato se irradia a importância de um museu” (idem, ibidem).

No que tange ao percurso dos visitantes pela exposição, entretanto, não é possível afirmar que as mudanças inseridas com a nova exposição da coleção do museu foram capazes de acabar com certa aleatoriedade do caminhar dos visitantes ou, ao menos, fornecer-lhes uma noção de totalidade da mostra. Embora meu estudo não tivesse a pretensão de realizar uma avaliação da exposição e do conteúdo apreendido pelos visitantes, desde o começo o que chamou atenção foi justamente o fato de os visitantes não seguirem o percurso na ordem idealizada pelos curadores. Não raramente, visitantes foram observados saindo de uma sala que acabaram de entrar ou darem voltas pelo átrio, pela galeria tátil e pelos corredores, até decidirem, aparentemente ao acaso, uma sala para entrar. De fato, isso não deveria ser um problema, já que a curadora-chefe afirma que com a nova exposição “o visitante pode iniciar a visita pela sala de sua escolha, sendo que a comunicação visual trata de informá-lo que existe um circuito a ser contemplado” (PICCOLI, 2012, p. 1512). Contudo, em conversas com visitantes, poucas vezes notei que o percurso idealizado havia sido compreendido de forma clara. Numa pesquisa de 2012 sobre a experiência do público na Pinacoteca, já com a nova disposição do acervo, Adriana Mortara Almeida confirmou minhas observações:

A nova exposição de longa duração apresenta as salas numeradas e o percurso é assinalado ao visitante. Ainda assim, muitos visitantes têm

³² Embora Cypriano não mencione, tal quebra na ordem cronológica faz parte da proposta do “Arte em diálogo”, concebida pelo NAE.

dificuldade de entender o percurso e a lógica de distribuição de salas. Quatro exposições temporárias estão nos “ângulos” da exposição de longa duração, dificultando a percepção da diferença entre o que é temporário e o que não é (ALMEIDA, 2012b, p. 90).

Portanto, a despeito da afirmação de Piccoli (2012, p. 1513) de que “a tendência dos visitantes de caminhar aleatoriamente pelo espaço expositivo, sem noção de um percurso a ser seguido, foi sanada por meio de um projeto de comunicação visual adequado”, a observação de campo mostrou que a concepção e percepção dos curadores são confrontadas pelas práticas espaciais dos visitantes. Contudo, é justamente essa liberdade de percurso, que em alguns casos permite um passeio desinteressado, o que torna, na opinião de muitos visitantes, a Pinacoteca um lugar “agradável”. A descrição, no capítulo 2, de algumas situações de visita, aprofundará esse aspecto. Mas, por ora, fiquemos com uma observação de Almeida a respeito de sua pesquisa sobre a experiência do público: “No caso da Pinacoteca Luz, muitos visitantes declararam apreciar estar no local, ver as exposições novas e acervo, [e entender o museu] como um espaço de lazer e relaxamento” (ALMEIDA, 2012b, p. 93).

De qualquer modo, como a exposição de longa duração foi pensada de forma cronológica, com uma progressão temporal conforme se passa de uma sala expositiva a outra (segundo a ordem numérica), cabe uma descrição de seu conteúdo para melhor compreensão da proposta curatorial da Pinacoteca, bem como para situar o leitor com vistas às descrições de visitas que serão realizadas nos capítulos seguintes. Mais uma vez, porém, vale ressaltar que a descrição da exposição a seguir considera um percurso “ideal”, pois, como visto, são poucos os que começam a visita pela sala 1 e assim seguem até a sala 11, já que há seis pontos de acesso ao segundo andar (dois elevadores e quatro escadas), sendo que cada sala possui uma entrada independente a partir dos corredores ou do átrio, embora algumas dessas salas sejam interligadas internamente.

1.3.1. Uma visita ao acervo

Figuras 8 e 9: Apresentação da exposição *Arte no Brasil – uma história na Pinacoteca de São Paulo* no átrio Joseph Saffra e visitantes na sala 10 – “um imaginário paulista”. Fotos de Julio Talhari, janeiro de 2013.

A exposição *Arte no Brasil – uma história na Pinacoteca de São Paulo* é composta pelas seguintes salas expositivas: “a tradição colonial” (sala 1); “os artistas viajantes” (sala 2); “a criação da academia” (sala 3); “a academia no fim do século” (sala 4); “o ensino acadêmico” (sala 5); “os gêneros da pintura” (sala 6); “a pintura de gênero” (sala 7); “das coleções para o museu” (salas 8 e 9); “um imaginário paulista” (sala 10); “o nacional na arte” (sala 11). Embora cada sala trate de um tema específico, o conjunto obedece, como já foi mencionado, a dois eixos temáticos mais abrangentes. Um deles é o da formação de um imaginário visual sobre o Brasil (salas 1, 2, 10 e 11). O outro eixo se refere à criação de um sistema de arte no país (salas 3, 4, 5, 6, 7, 8 e 9).

Na primeira sala, encontramos a seção dedicada à tradição colonial. Ali podemos observar imagens sacras do Barroco brasileiro. Peças de autores desconhecidos, como o *Oratório de parede com imagem de São Domingos*, do século XVIII e a imagem de *Santa Bárbara*, também do século XVIII. Por meio de textos escritos na parede da sala e do guia de visitação da exposição, pode-se saber que

[a] tradição visual da América portuguesa, ao contrário da europeia e até mesmo da hispano-americana, fundou-se não tanto na imagem bidimensional, como gravuras e pinturas, mas sim em um imaginário visual em larga parte tridimensional, isto é, arquitetura, escultura e imagens devocionais. Calcada em uma expressão mais popular e menos dramática que a dos espanhóis, a religiosidade portuguesa – e por conseguinte as imagens a ela atreladas – era, como escreveu Gilberto Freyre, “uma liturgia antes social que religiosa, um doce cristianismo lírico, com muitas reminiscências fálicas e animistas das

religiões pagãs: os santos e os anjos só faltando tornar-se carne e descer dos altares nos dias de festa para se divertirem com o povo”. Muitas das especificidades da arte produzida no Brasil colonial podem ser explicadas tomando como ponto de partida essa particularidade, e não se deve menosprezar a influência exercida por ela sobre a construção do olhar na cultura brasileira (AYERBE, PICCOLI e HANNUD, 2011, p. 22).

Figura 10: Autor não identificado. *Oratório de parede com imagem de São Domingos* (século XVIII). Marfim e madeira policromada e dourada (42 x 22 x 8 cm). Pinacoteca do Estado – doação de Nelita Alves de Lima (2003). Crédito fotográfico: Isabella Matheus. **Figura 11:** Autor não identificado. *Santa Bárbara* (século XVIII). Madeira policromada e dourada (72 x 43 x 29 cm). Pinacoteca do Estado – doação de Nelita Alves de Lima (2003). Crédito fotográfico: Pablo di Giulio.

Vemos, também, pinturas que reproduzem o olhar europeu no período da colônia, como *América*, de autor não identificado, que mostra cenas de canibalismo, animais exóticos, como papagaios e macacos, indígenas adornados e caravelas europeias ao fundo, além de um homem branco conversando com um índio no canto esquerdo da tela, tudo na mesma cena. Nessa sala, também podemos observar uma obra do artista holandês Frans Post – acompanhante da comitiva de Maurício de Nassau pelo Nordeste do Brasil em 1637 –, que retrata um vilarejo, paisagem típica do Brasil colônia

no século XVII. A obra mostra um engenho de açúcar do lado esquerdo, escravos num terreno no plano central, um coqueiro do lado direito e algumas construções ao fundo.

Na sala seguinte (sala 2), adentramos um espaço dedicado aos artistas viajantes. Dois séculos após Post, artistas de diversas nacionalidades aportaram no Brasil a partir de 1808 para registrar “a natureza do país, que se transformaria, durante o século XIX, num dos principais símbolos da construção de uma nacionalidade” (AYERBE, PICCOLI, HANNUD, 2011, p. 35). Dessa forma, passamos por telas como *Vista do Convento de Santa Teresa tomada do alto de Paula Matos* (1863), de Henri Nicolas Vinet, *Vista do Pão de Açúcar tomada da Estrada do Silvestre* (1827), de Charles Landseer, *Paisagem com negros* (1845), de Eduard Hildebrandt, além de obras do italiano Joseph Léon Righini, do francês François Auguste Biar, e da obra *Rio de Janeiro* (1844), do italiano Alessandro Ciccarelli, que retrata a Baía de Guanabara no momento do pôr do sol com o Pão de Açúcar ao fundo.

Figura 12: Henri Nicolas Vinet (Paris, França, c. 1817 – Niterói, RJ, 1876). *Vista do Convento de Santa Teresa tomada do alto de Paula Matos* (1863). Óleo sobre tela (67,7 x 82,6 cm). Coleção Brasileira/Fundação Estudar. Pinacoteca do Estado – doação da Fundação Estudar (2007). Crédito fotográfico: Romulo Fialdini.

Figura 13: Alessandro Ciccarelli (Nápoles, Itália, 1811 – ?, 1879). *Rio de Janeiro* (1844). Óleo sobre tela (82,3 x 117,5 cm). Pinacoteca do Estado – Coleção Brasileira/Fundação Estudar. Doação da Fundação Estudar (2007). Crédito fotográfico: Romulo Fialdini.

Deixando a sala dos artistas viajantes, que além das telas também tem uma mapoteca com vários desenhos de paisagens, penetramos na sala dedicada a ilustrar a criação da academia (sala 3). Lá ficamos sabendo que

[a] transferência da Família Real portuguesa para o Brasil em 1808 está na origem da institucionalização do ensino artístico no país. A cidade do Rio de Janeiro, transformada na capital do Reino, foi aparelhada com instâncias administrativas, militares e judiciárias inéditas nos trópicos. Em 1816, desembarcou no Rio de Janeiro a chamada Missão Artística Francesa³³ – um grupo de artistas, arquitetos e artesãos chefiado por Joachim Lebreton (1760-1819) – que implementou arruamentos e desenhou em estilo neoclássico uma outra paisagem urbana para a cidade. A esses artistas coube ainda fundar a Escola Real de Artes e Ofícios, que passou a funcionar efetivamente após a independência como Academia Imperial de Belas Artes (1826). O ensino de arte no Brasil passa a ser então ministrado por uma instituição laica e patrocinado pelo Estado (AYERBE, PICCOLI e HANNUD, 2011, p. 51).

³³ Na verdade, diferente do que se acredita, D. João VI nunca contratou artistas franceses. Esses vieram ao Brasil por conta própria, com a intenção de fundar uma Academia de Belas-Artes (SCHWARCZ, 2008).

Nessa sala, vemos, além de retratos da Família Real, obras de pintores brasileiros que se consagraram ao se dedicarem à pintura histórica como Victor Meirelles, que aparece na sala com um estudo para *Passagem de Humaitá* (1886), e Pedro Américo, representado por meio do estudo para *Libertação dos escravos* (1889). No guia da exposição é informado que “graças à ação de Jean Baptiste Debret na Academia, a pintura histórica se constitui como um gênero de primeira importância para a construção visual de uma história para a jovem nação” (idem, ibidem). Nesse espaço ainda é possível ver uma obra do próprio Debret – *Revista das tropas destinadas a Montevideú, na Praia Grande* (c. 1816) – além de obras de artistas como Nicolas Antoine Taunay e Manuel de Araújo Porto-Alegre.

Figura 14: Victor Meirelles (Florianópolis, SC, 1823 – Rio de Janeiro, RJ, 1903). *Estudo para “Passagem de Humaitá* (1886). Guache sobre papel (37 x 53,5 cm). Pinacoteca do Estado – doação de Hilda Fagundes Ramos e Ismar Ramos (1985). Crédito fotográfico: Isabella Matheus.

Figura 15: Jean Baptiste Debret (Paris, França, 1768 – Paris, França, 1848). *Revista das tropas destinadas a Montevideu, na Praia Grande* (c. 1816). Óleo sobre cartão colado sobre tela (41,6 x 62,9 cm). Coleção Brasileira/Fundação Estudar. Pinacoteca do Estado – doação da Fundação Estudar (2007). Crédito fotográfico: Isabella Matheus.

Passando para a próxima sala, encontramos a seção dedicada à academia no fim do século (sala 4, assim denominada referindo-se ao século XIX). Logo que entramos, nossa atenção é desviada para um quadro de grandes dimensões que aparentemente mostra uma cena bíblica, um velho e algumas moças. Trata-se de *O Tempo* (1925), de Henrique Bernardelli, que na verdade, como ficamos sabendo em um texto explicativo próximo à obra, é uma alegoria. O velho é uma representação clássica do Tempo e está no quadro apontando para Adão e Eva momentos antes de comerem o fruto proibido. Do lado esquerdo do velho, duas moças fazem anotações em livros, bem como a moça do seu lado direito. São as Moiras escrevendo o destino dos homens.

Figura 16: Henrique Bernardelli (Valparaíso, Chile, 1858 – Rio de Janeiro, RJ, 1936). *O Tempo* (1925). Óleo sobre tela (73,5 x 280,5 cm). Pinacoteca do Estado – doação da Associação dos Amigos da Pinacoteca (2003). Crédito fotográfico: Isabella Matheus.

O guia da exposição diz o seguinte sobre a seção:

[...] caberia à Academia a definição do que poderia ser considerado um verdadeiro “caráter brasileiro” nas artes. Quais seriam os assuntos adequados a uma autêntica arte brasileira e como deveriam ser representados foram questões de ordem que buscavam definir um perfil cultural autônomo para o Brasil, diverso da matriz portuguesa.

[...] Os irmãos Rodolpho e Henrique Bernardelli seriam unanimemente aclamados como os nomes capazes de operar uma verdadeira renovação no panorama artístico nacional. Como diretor da nova Escola Nacional de Belas Artes, cargo que ocupou por 25 anos, Rodolpho Bernardelli teria a missão de reformar o modelo de ensino das artes no país, colocando a instituição no epicentro das encomendas para monumentos públicos no Rio de Janeiro e províncias (AYERBER, PICCOLI e HANNUD, 2011, p. 71).

Na mesma sala somos atraídos pela figura de uma mulher desnuda e em pose provocante. É uma escultura do outro Bernardelli, Rodolpho, e a obra em questão se chama *Faceira* (1880). Embora as informações sobre a obra indiquem que se trata de uma “representação de uma indígena brasileira”, num primeiro momento tendemos a concordar com o crítico Gonzaga Duque que a escultura está muito produzida para uma jovem nativa. De fato, se não fosse por alguns detalhes que só notamos quando nos aproximamos, como o colar, diríamos se tratar de uma figura feminina ocidental. Entretanto, por intermédio do próprio texto explicativo, somos orientados a não encarar a obra de maneira tão “austera”, pois parece que Rodolpho não teria sido tão realista propositalmente.

Figura 17: Rodolpho Bernardelli (Guadalajara, México, 1852 – Rio de Janeiro, RJ, 1931). *Faceira* (1880). Bronze (200 x 72 x 72 cm). Pinacoteca do Estado – doação do Protocolo de Intenções entre a Pinacoteca e o Museu de Belas Artes (1998). Crédito fotográfico: Isabella Matheus.

Outra obra na sala, essa de Henrique, parece confirmar que as representações dos indígenas realizadas pelos irmãos não eram nada ortodoxas. *Cabeça de índio* (1858) mostra a pintura de um jovem indígena um tanto andrógino que, não obstante alguns apetrechos como os brincos e o colar, apresenta fortes traços ocidentais, como um incipiente bigode, o corte de cabelo, bem como os traços do rosto.

Figura 18: Henrique Bernardelli (Valparaíso, Chile, 1858 – Rio de Janeiro, RJ, 1936). Pastel sobre cartão (64,5 x 48 cm). Pinacoteca do Estado – doação do Espólio do artista (1937). Crédito fotográfico: Isabella Matheus.

Na sala seguinte (sala 5), somos apresentados à seção dedicada ao ensino acadêmico. Ali é explicado o funcionamento das academias de belas-artes:

[...] o aprendizado do artista deveria estar fundado no domínio do desenho, considerado o instrumento que possibilitava dar visibilidade ao processo criativo. O grande paradigma de perfeição a ser buscado era a arte da Antiguidade greco-romana, portanto a representação do corpo humano era o mais importante desafio a ser enfrentado pelos estudantes de belas artes (AYERBE, PICCOLI e HANNUD, 2011, p. 83).

Figura 19: Almeida Júnior (Itu, SP, 1850 – Piracicaba, SP, 1899). *Estudo de nu masculino* (c. 1873). Óleo sobre tela (80 x 65 cm). Pinacoteca do Estado – compra do governo do estado de São Paulo (1964). Crédito fotográfico: Isabella Matheus.

Assim, podemos ver alguns nus de Almeida Júnior, Rodolpho Bernardelli e Virgílio Maurício. Ficamos sabendo da importância da realização de cópias para a formação do artista, inclusive é possível observar algumas reproduções executadas por Oscar Pereira da Silva, Anita Malfatti e Almeida Júnior.

Figura 20: Almeida Júnior (Itu, SP, 1850 – Piracicaba, SP, 1899). *Tarquínio e Lucrecia* (1874). Cópia da cópia feita por Victor Meirelles (1932-1903) da pintura *Tarquinio e Lucrezia*, de Guido Cagnacci (1601-1663). Óleo sobre tela (72 x 90 cm). Pinacoteca do Estado – doação da Família Rodrigues Dias (1969). Crédito fotográfico: Isabella Matheus.

Também notamos paisagens de outros países pintadas por artistas brasileiros, como *Ceifa em Anticoli* (1903) de Pedro Weingärtner e *Veneza* (c. 1920) de Dario Villares Barbosa. Trata-se, na verdade, de obras realizadas durante o período de pensionato:

O sistema de ensino das academias de arte supunha a realização de exposições periódicas – os salões – para apresentar as obras executadas pelos alunos e membros da instituição [...]. Os alunos de belas-artes concorriam ao Prêmio de Viagem, que permitia ao vencedor estudar pintura, escultura ou arquitetura na Europa, com financiamento do Estado. O período na Europa possibilitava aos jovens artistas brasileiros contato direto com obras originais de grandes mestres, antes só conhecidas por reproduções, além da oportunidade de estudar com professores de renome. Significava ainda a possibilidade de ampliar o repertório artístico por meio da observação de novas paisagens e personagens, sob outras cores e luzes (AYERBE, PICCOLI e HANNUD, 2011, p. 98).

Figura 21: Pedro Weingärtner (Porto Alegre, RS, 1853 – Porto Alegre, RS, 1929). *Ceifa em Anticoli* (1903). Óleo sobre tela (50 x 100 cm). Pinacoteca do Estado – transferência do Museu Paulista (1905). Crédito fotográfico: Isabella Matheus.

Nessa mesma sala encontra-se a obra – *Rua de Túnis* (c. 1874) – do famoso paisagista alemão Georg Grimm, que foi importante no estudo de paisagem no Brasil quando foi professor da Academia Imperial de Belas Artes. Também é possível ver uma pintura – *Tarde em Toulon* (1893) – de Giovanni Battista Castagneto, aluno de Grimm. Outras obras, ainda na sala referente ao ensino acadêmico, mostram um tema recorrente: pinturas retratando o ateliê do artista. Obras desse tipo, tradicionais na arte ocidental – basta lembrar *As meninas* de Velázquez – são *Durante a pose* (1914) de Oscar Pereira da Silva, *O importuno* (1898), de Almeida Júnior, e *No ateliê* (1918), de Arthur Timótheo da Costa.

Figura 22: Almeida Júnior (Itu, SP, 1850 – Piracicaba, SP, 1899). *O importuno* (1898). Óleo sobre tela (145 x 97 cm). Pinacoteca do Estado – transferência do Museu Paulista (1947). Crédito fotográfico: Isabella Matheus.

Figura 23: Arthur Timótheo da Costa (Rio de Janeiro, RJ, 1882 – Rio de Janeiro, RJ, 1923). *No ateliê* (1918). Óleo sobre tela (151 x 191 cm). Pinacoteca do Estado – doação da Bolsa de Arte do Rio de Janeiro (2001). Crédito fotográfico: Isabella Matheus.

Prosseguindo pela exposição, chegamos a uma sala ampla, com obras que num primeiro momento não parecem se relacionar. Há retratos, naturezas-mortas, paisagens e pinturas históricas. Não era para menos, como ficamos sabendo depois, já que a sala é dedicada aos gêneros de pintura (sala 6), que são justamente esses quatro:

O ensino das belas-artes nas academias não se limitava a promover o aperfeiçoamento técnico dos alunos. Esses deveriam orientar-se também por alguns princípios reguladores da prática artística, como a organização dos temas por gêneros, ou categorias de obras a que os acadêmicos poderiam se dedicar. Os gêneros artísticos eram quatro: a pintura histórica, o retrato, a paisagem e a natureza-morta (AYERBE, PICCOLI e HANNUD, 2011, p. 113).

Este último gênero era a especialidade de Pedro Alexandrino, aluno de Almeida Júnior. Na sala é possível encontrar obras suas como *Ostras e cobres* (1899), *Bananas e metal* (c. 1900) e *Aspargos* (c. 1900), as quais estão entre as 26 transferidas do Museu Paulista que deram origem ao acervo da Pinacoteca em 1905.

Figura 24: Pedro Alexandrino (São Paulo, SP, 1856 – São Paulo, SP, 1942). *Bananas e metal* (c. 1900). Óleo sobre tela (98 x 130,5 cm). Pinacoteca do Estado – transferência do Museu Paulista (1905). Crédito fotográfico: Isabella Matheus.

Segundo informações encontradas no guia da exposição, esses gêneros estão em uma hierarquia, na qual a proximidade com a realidade é fator para ficar na posição mais baixa, como a natureza-morta e a paisagem. Em contraste, a pintura histórica está no topo, em decorrência de maior espaço para a criação e demonstração de erudição. O retrato se posiciona abaixo da pintura histórica, mas acima da paisagem e da natureza-morta. A seguir, um exemplo de pintura histórica de autoria de Oscar Pereira da Silva presente na sala:

Figura 25: Oscar Pereira da Silva (São Fidélis, RJ, 1867 – São Paulo, SP, 1939). *Infância de Giotto* (1895). Óleo sobre tela (138 x 75 cm). Pinacoteca do Estado – transferência do Museu Paulista (1905). Crédito fotográfico: Isabella Matheus.

Antonio Parreiras é reconhecido como um grande especialista em paisagens. Na sequência temos uma de suas obras, que está entre as 26 transferidas do Museu Paulista:

Figura 26: Antonio Parreiras (Niterói, RJ, 1860 – Niterói, RJ, 1937). *Baía Cabralia* (1900). Óleo sobre tela (120 x 84 cm). Pinacoteca do Estado – transferência do Museu Paulista (1905). Crédito fotográfico: Isabella Matheus.

Entre tantas obras presentes na sala, destacam-se o estudo para *Partida da monção* (1897), de Almeida Júnior – cuja obra final pertence ao Museu Paulista –, *Proclamação da República* (1893), de Benedito Calixto, e *A Providência guia Cabral* (1900), de Eliseu Visconti. Chama atenção o *Autorretrato* (1908) de Arthur Timótheo da Costa, pois se trata de um artista negro autorretratado numa obra do início do século XX, o que nos faz imaginar as dificuldades que o pintor deve ter passado para entrar na Academia, numa época em que a escravidão era uma lembrança ainda muito forte.

Figura 27: Arthur Timótheo da Costa (Rio de Janeiro, RJ, 1882). *Autorretrato* (1908). Óleo sobre tela (41 x 33 cm). Pinacoteca do Estado – doação de Benjamin de Mendonça (1956). Crédito fotográfico: Isabella Matheus.

Avançando, chegamos à seção chamada “pintura de gênero”. A princípio podemos confundir com a seção anterior, “gêneros da pintura”, mas logo nos damos conta de que “gênero” aqui passa a ter outra acepção. Imagens de mulheres em todos os quadros, muitas em afazeres cotidianos, como a mulher retratada em *Leitura* (1892), de Almeida Júnior – uma das obras presentes no acervo desde a fundação do museu –, esclarecem a confusão. O texto da exposição explica:

Nos principais centros artísticos do mundo, o final do século XIX foi marcado pela contestação dos métodos, dos temas e, principalmente, da retórica da arte produzida nas academias. [...] No caso brasileiro, em especial, os quatro gêneros consagrados pela arte acadêmica perderam espaço paulatinamente para cenas de interiores domésticos,

representações de dramas morais e obras que davam relevo a valores simples da vida rural. [...] Nas últimas décadas do século XIX, uma nova classe média urbana surgiu como potencial fomentadora da produção dos artistas oriundos da Academia. Nesse processo, começou a se afirmar outro gosto, mais afim aos interesses desse mercado em formação: a figura da mulher ganhou destaque e surgiu tanto em representações de conteúdo mais erótico como em pinturas que exaltavam a correção do comportamento feminino (AYERBE, PICCOLI e HANNUD, 2011, p. 187).

Figura 28: Almeida Júnior (Itu, SP, 1850 – Piracicaba, SP, 1899). *Leitura* (1892). Óleo sobre tela (95 x 141 cm). Pinacoteca do Estado – transferência do Museu Paulista (1905). Crédito fotográfico: Isabella Matheus.

Outra obra de Almeida Júnior, *Saudade* (1899), “uma das mais conhecidas do artista” (AYERBE, PICCOLI e HANNUD, 2011, p. 163), também se encontra nessa seção. Outro destaque é o tríptico de Pedro Weingärtner, *Le faiseuse d’anges* [*A fazedora de anjos*] (1908), que será analisado no capítulo 2.

Figura 29: Almeida Júnior (Itu, SP, 1850 – Piracicaba, SP, 1899). *Saudade* (1899). Óleo sobre tela (197 x 101 cm). Pinacoteca do Estado – doação de Leonor Mendes de Barros (1982). Crédito fotográfico: Isabella Matheus.

Nas duas salas seguintes, passamos pela seção “das coleções para o museu”. São obras de arte variadas, oriundas de diversas coleções:

Esta sala reúne obras de renomadas coleções paulistas oferecidas em doação à Pinacoteca ao longo de seus mais de cem anos de história. Entre elas, destacam-se lotes de doação provenientes da Família Azevedo Marques (1949), da Família Silveira Cintra (1956) e de Alfredo Mesquita (1976/1994). Essas coleções, formadas no início do século XX, exemplificam, em sua diversidade, a persistência de um gosto mais tradicionalista e de acentuado tom francês no ambiente de São Paulo, a conviver com as novas propostas formais defendidas pelos artistas ditos “modernistas” (AYERBE, PICCOLI e HANNUD, 2011, p. 169).

Desse modo, passamos por obras como *Le baquet bleu* [*O balde azul*] (1907), de Souza Pinto, *En repos* (1891), de Ernest Ange Duez, *Praia de Biarritz* (1913), de Paul Michel Dupuy, *No cafezal* (c. 1930), de Georgina de Albuquerque, *Sala de Saturno do Palazzo Pitti* (c. 1920), de Santi Corsi, *As festas romanas do Coliseu* (década de 1900), de Pablo Salinas, e duas peças de Rodin, como *Torse masculin du Baiser* [*Torso masculino do Beijo*] (c. 1886) e *Torse de l'Ombre* [*Torso da Sombra*] (c. 1880).

Figura 30: Souza Pinto (Angra do Heroísmo, Portugal, 1856 – Finistère, França, 1939). *Le baquet bleu* [*O balde azul*]. Óleo sobre tela (78 x 62,5 cm). Pinacoteca do Estado – incorporado ao acervo em 1913. Crédito fotográfico: Isabella Matheus.

Entrando na próxima sala, de imediato nos deparamos com dois quadros de caipiras. Trata-se de duas obras da maior importância da lavra de Almeida Júnior: *O violeiro* (1899) e *Amolação interrompida* (1894). A seção é dedicada ao imaginário

paulista, para o qual o pintor de Itu ajudou a reforçar: “Com o ciclo das pinturas ‘caipiras’, Almeida Júnior deslocou o foco da busca pela definição do ‘tipo nacional’ para um contexto mais regional, ao dotar a representação do camponês do interior da província com a nobreza da pintura histórica” (AYERBE, PICCOLI e HANNUD, 2011, p. 190).

Figura 31: Almeida Júnior (Itu, SP, 1850 – Piracicaba, SP, 1899). *O violeiro* (1899). Óleo sobre tela (141 x 172 cm). Pinacoteca do Estado – transferência do Museu Paulista, 1947. Crédito fotográfico: Isabella Matheus.

Figura 32: Almeida Júnior (Itu, SP, 1850 – Piracicaba, SP, 1899). *Amolação interrompida* (1894). Óleo sobre tela (200 x 140 cm). Pinacoteca do Estado – transferência do Museu Paulista (1905). Crédito fotográfico: Isabella Matheus.

Outra obra significativa presente na sala é *Os emigrantes* (c. 1910) de Antonio Rocco, que mostra uma família, com feições melancólicas, carregando seus pertences prontos para embarcarem rumo ao Novo Mundo.

Emigrantes são aqueles que deixam um país, geralmente o de origem, para estabelecer-se em outro. Esta pintura expõe, portanto, uma condição intrinsecamente ligada à história do Brasil, país povoado por emigrantes das mais variadas nações. A obra foi executada por volta de 1910, enquanto o artista ainda morava em Nápoles, na Itália (AYERBE, PICCOLI e HANNUD, 2011, p. 196).

Por fim, chegamos à última seção, chamada “o nacional na arte”. Logo percebemos mais uma obra de Almeida Júnior, *Caipira picando fumo* (1893), também transferida do Museu Paulista quando da constituição do acervo da Pinacoteca em 1905. Outras obras de grande importância também estão nessa sala: *Tropical* (c. 1916), de Anita Malfatti, *Mestiço* (1934), de Candido Portinari, e *Emigrantes III* (1936), de Lasar Segall.

Figura 33: Almeida Júnior (Itu, SP, 1850 – Piracicaba, SP, 1899). *Caipira picando fumo* (1893). Óleo sobre tela (202 x 141 cm). Pinacoteca do Estado – transferência do Museu Paulista (1905). Crédito fotográfico: Isabella Matheus.

O texto informativo da exposição assim explica a importância desse conjunto:

A necessidade de definição de um caráter nacional para as artes no Brasil foi a principal questão que emergiu no campo cultural a partir da criação da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro. Para ser genuinamente brasileira, a arte deveria orientar-se pela representação de temas próprios à história do país. Ao mesmo tempo, deveria basear-se nos padrões de beleza e parâmetros de excelência estabelecidos como universais. [...] Os artistas ligados ao movimento moderno ambicionaram “dar uma alma ao Brasil”, nas palavras de Mário de Andrade, retomando a questão da identidade nacional em termos da incorporação da ideia de diversidade cultural. Não à toa o mestiço toma o lugar do indígena no imaginário coletivo; não à toa o Modernismo paulista vê nas pinturas de caboclos de Almeida Júnior o início de um projeto de pintura nacional. Buscava-se assim nova resposta a uma antiga pergunta (AYERBE, PICCOLI e HANNUD, 2011, p. 201).

Figura 34: Grupo observando obra de Candido Portinari (Brodóski, SP, 1903 – Rio de Janeiro, RJ, 1962). *Mestiço* (1934). Óleo sobre tela (81 x 65 cm). Pinacoteca do Estado – compra do governo do estado de São Paulo (1935). Foto de Julio Talhari, janeiro de 2013.

Obras importantes do acervo também estão expostas no lado externo das salas expositivas – sobretudo esculturas –, como *Moema* (1895), de Rodolpho Bernardelli,

que fica na galeria tátil³⁴, próximo à sala 6, e *A carregadora de perfume* (1923), de Victor Brecheret, que está exposta no fim de um dos corredores do segundo andar, próximo a uma das quatro escadas³⁵.

1.4. E afinal, que público é esse?

Figura 35: Visitantes no átrio Joseph Safra, no segundo andar. Ao fundo, vê-se *La Porteuse de Parfum* [*A carregadora de perfume*] (1923), de Victor Brecheret. Foto de Julio Talhari, janeiro de 2013

³⁴ A galeria tátil é composta por 12 esculturas em bronze expostas com o objetivo de aproximar o público com deficiências visuais das artes plásticas. A galeria, na verdade, faz parte de uma iniciativa mais ampla do museu levada a cabo por meio do Programa Educativo para Públicos Especiais (PEPE). Para mais informações sobre a galeria tátil, consultar: <www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?c=1086> (acesso em 4 jul. 2014); e sobre o PEPE, ver: <www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=588ec=1049es=0efriendly=programa-educativo-para-publicos-especiais---pepe> (acesso em 4/7/2013). É perceptível, aliás, que a galeria tátil, bem como outras ações de inclusão desenvolvidas pelo museu – como o recurso do audioguia para a exposição *Arte no Brasil* –, têm atraído bastante atenção dos meios de comunicação em geral. Em fevereiro de 2013, dei uma pequena entrevista a uma jornalista da Imprensa Oficial sobre a galeria; a reportagem pode ser consultada em: http://diariooficial.imprensaoficial.com.br/doflash/prototipo/2013/Fevereiro/06/exec2/pdf/pg_0004.pdf (acesso em 4 jul. 2014). Ademais, uma telenovela da Rede Globo (*Sangue Bom*) gravou algumas cenas na Pinacoteca e em especial na galeria tátil; vídeo de divulgação com cenas na Pinacoteca disponível em: <redeglobo.globo.com/novelas/vem-ai/sangue-bom/noticia/2013/04/sangue-bom-assista-primeiras-cenas-da-nova-novela-da-globo-das-7.html> (acesso em 4 jul. 2014).

³⁵ Essa versão, em gesso dourado, é a que foi doada pelo artista como cumprimento do regimento do Pensionato Artístico, do qual Brecheret foi beneficiário. Uma outra versão em bronze, fundida em 1998, encontra-se exposta no jardim de esculturas, no Parque da Luz.

Em texto da década de 1990, a crítica de arte e ex-diretora da Pinacoteca (1975-1979) Aracy Amaral faz a pergunta acima após discorrer sobre os desafios do museu. Segundo Amaral, a Pinacoteca, enquanto coleção, deveria ser “fiel à sua vocação: séculos XIX e XX. Rever, ampliar, corrigir uma coleção significa sempre reformular ou conceituar de maneira mais clara sua forma de diálogo com o outro, com o público. E afinal, que público é este?” (AMARAL, 2006 [1993], p. 302). Sua conclusão, àquela altura, é que estávamos “ainda com nossos museus vazios” (idem, ibidem), numa época em que na Europa já se ouviam vozes “clamando por nostalgia de um tempo em que o museu propiciava ao visitante a observação tranquila das obras que expõe, frente às manadas de turistas e filas que desfilam em suas calçadas, ávidos para neles entrar, comprar na loja do museu, ver e ser visto, almoçar na lanchonete ou no restaurante, enfim, por penetrar num ambiente em que o entretenimento e cultura caracterizam a entidade” (idem, ibidem). Cerca de 20 anos depois, não temos mais os museus vazios como antes, ao menos não a Pinacoteca, e os fenômenos descritos nos museus europeus já não são estranhos a muitos museus brasileiros nos dias atuais. Portanto, um dos objetivos deste trabalho é responder tal indagação formulada por Amaral, tendo em vista não apenas o aumento no número de visitantes, mas também os fenômenos que dele decorrem.

Um dos primeiros desafios a serem enfrentados por um estudo que pretende analisar as práticas de sociabilidade e interações de um público de museu é descrever e classificar os atores sociais, isto é, as pessoas que constituem esse público. Tarefa nada simples de ser cumprida por meio da observação etnográfica, já que o fluxo de visitantes é flutuante e os contatos são efêmeros. Ainda que seja possível seguir algumas pistas com base nos modos de comportamento, na postura corporal, no modo de se vestir, no teor das conversas escutadas no percurso das exposições ou mesmo em outras partes do museu, entre outros sinais que podem ser percebidos como marcações de diferenças – não apenas de classe ou origem social, mas também de gênero, raça, estilos de vida e padrão de gosto – entre os visitantes, a verdade é que se faz necessário o uso de ferramentas que tornem a construção da análise mais precisa.

A esse respeito, José Guilherme Magnani (2008 [1996], p. 38) argumenta que “se a observação direta é o instrumento para captar o cenário e também para obter um primeiro levantamento dos atores, uma classificação mais precisa e a obtenção de dados

e informações mais complexos fazem-se por meio de entrevistas, questionários e história de vida”. Nesse sentido, convém seguir a orientação de J. Clyde Mitchell (2010 [1967]), que aconselha, em muitos casos, a complementação de dados qualitativos coletados por meio de observação etnográfica com dados quantitativos coletados por *surveys* (questionários): “Os métodos quantitativos são, essencialmente, instrumentos auxiliares para a descrição. Ajudam a focalizar com maior precisão as regularidades que se apresentam nos dados coletados pelo pesquisador” (idem, p. 95)³⁶. Na verdade, Bronislaw Malinowski (1997 [1922], p. 30), conhecido precursor do método etnográfico na antropologia, já defendia o uso de “dados concretos” por meio do “método da documentação estatística através de provas concretas”.

No que tange ao trabalho sobre os visitantes da Pinacoteca, cabe alertar que a intenção é utilizar os dados estatísticos sobre o perfil do público de modo que se complemente a descrição realizada pela etnografia. Se por um lado a etnografia tem limitações em lidar com grupos de grandes dimensões, por outro, as pesquisas de perfil de público normalmente realizadas em museus falham ao tentar resumir tudo a um único denominador comum, o “perfil do público”, já que, para sermos mais precisos, deveríamos falar em “públicos”. O foco de tais pesquisas no chamado “público espontâneo”, deixa de fora uma variedade de outros tipos de visitantes, haja vista que excluem os grupos escolares, os grupos em visita educativa, turistas estrangeiros que não dominam a língua portuguesa, entre outros. De fato, é compreensível o recorte no público espontâneo, uma vez que geralmente as pesquisas de perfil são encomendadas pelos próprios museus para avaliar suas próprias ações. No entanto, podem passar a falsa impressão de que são capazes dar conta da totalidade dos visitantes. Vale notar, nesse caso, que nem a etnografia teria tal capacidade. Por isso, além da descrição de uma série de situações observadas na Pinacoteca, que serão apresentadas no capítulo seguinte, tentar-se-á fazer aqui, por meio de um mapeamento realizado pela observação etnográfica, um contraponto com os dados disponíveis sobre o público da Pinacoteca,

³⁶ Ao comentar a metodologia de pesquisas em ciências sociais realizadas no contexto brasileiro e a preferência dos pesquisadores nacionais pelas análises qualitativas, Ruth Cardoso (2004 [1986], p. 95-96) diz que “convém pensar o porquê desta ênfase nas análises qualitativas que são vistas como substitutas dos sofisticados métodos quantitativos. Certamente essa oposição qualitativo/quantitativo não corresponde a modos opostos e inconciliáveis de ver a realidade. São modos diversos de resgatar a vida social e chegar a iluminar aspectos não aparentes e não conscientes para os atores envolvidos”.

que foram coletados por meio de aplicações de questionários realizadas por outros pesquisadores, ora para reforçar alguns achados ora para problematizá-los.

Os dados aqui analisados são retirados de pesquisas diferentes. A opção por ampliar a fonte se justifica pelo fato de que cada pesquisa foi recortada com objetivos específicos e os questionários de cada uma delas foram aplicados em diferentes circunstâncias. A combinação desses dados, aliada a aspectos observados em campo ajudarão na descrição do público da Pinacoteca. Serão tomados por base os dados mais atualizados compilados no *Relatório de pesquisa museológica de satisfação dos visitantes – Pinacoteca do Estado (Luz), Estação Pinacoteca e Memorial da Resistência*³⁷, de julho de 2013, encomendado pela própria Pinacoteca e produzido por Adriana Mortara Almeida. No entanto, outras pesquisas também foram consultadas. Uma delas, a mais antiga, foi realizada pela própria Pinacoteca, em 2002, para servir de referência para a formação do então novo projeto de setor educativo, o hoje já consolidado NAE, e está disponível no relatório intitulado *Você e o museu*³⁸. Outras pesquisas foram encomendadas pela Pinacoteca entre 2002 e 2013, muitas com recortes específicos, que avaliavam, por exemplo, a antiga exposição de longa duração do acervo (2008) ou a experiência da visita de forma mais abrangente (2012)³⁹. Por ter aproximadamente o mesmo recorte que a pesquisa de 2013, mas realizada em período diferente (entre agosto e setembro), às vezes serão usados os dados da pesquisa presente no *Relatório de pesquisa museológica de satisfação dos visitantes* de 2010⁴⁰, para fins

³⁷ A realização da pesquisa ocorreu entre 18/7/2013 a 26/7/2013. Os dados foram coletados por meio de 284 entrevistas tomadas de forma censitária, isto é, todos os visitantes com 15 anos ou mais, não participantes de grupos organizados previamente agendados, foram abordados pelas pesquisadoras. No período, as exposições temporárias em cartaz eram: *Seis séculos de pintura chinesa, Um homem entre quatro paredes* (Alexandre Estrella), *Lucy Citti Ferreira, Dois momentos* (Gilberto Salvador); a partir de 20/7 também entrou em cartaz as exposições *Debret* (Vasco Araújo), *Pensionato Artístico na República Velha e Fabiolas* (Francis Alys).

³⁸ Esse estudo teve “como intuito procurar delinear a massa heterogênea de visitantes que constitui o público espontâneo da Pinacoteca, para assim melhor subsidiar o planejamento das atividades da sua Área de Ação Educativa e, eventualmente, servir aos outros setores do museu que tenham uma interface direta com o público” (PINACOTECA DO ESTADO, 2002, p. 2). A aplicação de questionários – 113 em junho e 218 em julho – ocorreu “durante duas semanas não consecutivas, uma delas em mês letivo (junho) e a outra em mês de férias escolares (julho)” (idem, ibidem). Na definição do relatório, o público espontâneo da Pinacoteca é “composto de todo e qualquer visitante do museu que não tenha agendado uma visita monitorada na AEE” (idem, ibidem).

³⁹ Ambas as pesquisas citadas foram realizadas por Adriana Mortara Almeida.

⁴⁰ Pesquisa também coordenada por Adriana Mortara Almeida. Foram aplicados 334 questionários entre 31/8/2010 e 5/9/2010.

de comparação. Também para fins comparativos, consultou-se a pesquisa de público realizada em 2003 pela pesquisadora Adriana Mortara Almeida, que foi divulgada em 2004, no artigo “Os visitantes do Museu Paulista: um estudo comparativo com os visitantes da Pinacoteca do Estado e do Museu de Zoologia”⁴¹, publicado no periódico *Anais do Museu Paulista*; ainda cabe mencionar, por fim, a pesquisa realizada pelo Observatório de Museus e Centros Culturais (OMCC) em 2007 e publicada em 2008 em formato de relatório⁴².

De acordo com os levantamentos, o público da Pinacoteca⁴³ pode ser caracterizado como altamente escolarizado.

⁴¹ No artigo em questão, o objetivo era traçar o perfil do público de um museu histórico, o Museu Paulista (também conhecido como Museu do Ipiranga), com base na comparação com os visitantes de dois outros museus que representariam tipologias distintas, isto é, a Pinacoteca (um museu de arte) e o Museu de Zoologia (um museu de ciências). Portanto, apenas de forma indireta podemos utilizar os dados dessa pesquisa para apreender características do público da Pinacoteca. Cabe ainda dizer que os dados de tal estudo foram coletados por meio da aplicação de 1.239 questionários no período de uma semana entre janeiro e fevereiro de 2003. O artigo está disponível em: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142004000100020 (acesso em 24 jun. 2013).

⁴² Pesquisa de público realizada em 13 museus paulistas. Segundo Luciana Sepúlveda Köptcke, coordenadora do Observatório de Museus e Centros Culturais, em tal levantamento foram “investigadas as circunstâncias e os antecedentes da visita; a opinião sobre os serviços oferecidos nos museus; hábitos de visitas a museus e instituições afins; perfil socioeconômico do visitante” (OMCC, 2008, p. 7). Além da Pinacoteca, outros museus estudados foram: Museu da Língua Portuguesa, Museu da Casa Brasileira, Museu da Imagem e do Som, Estação Pinacoteca, Museu Histórico Pedagógico Índia Vanuïre (Tupã), Memorial do Imigrante, Museu do Café da Bolsa (Santos), Museu Casa de Portinari (Brodóski), Paço das Artes, Museu Lasar Segall, Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (MAE) e Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). A aplicação de questionários ocorreu entre agosto de 2006 e julho de 2007, sendo que na Pinacoteca foram aplicados 656 questionários no período entre 11/1/2007 e 11/3/2007, dois meses, portanto. A pesquisadora Adriana Mortara Almeida, inclusive, foi a gerente regional de São Paulo responsável por tal empreitada. O relatório pode ser consultado em: www.fiocruz.br/omcc/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=33 (acesso em 24 jun. 2013).

⁴³ É preciso deixar claro que o volume total de público recebido pela Pinacoteca tem aumentado significativamente no decorrer do tempo. Portanto, o público total imaginado como referência na época de tais pesquisas é bem diferente daquele que o museu recebe hoje. Por exemplo, os dados fornecidos para a Adriana Mortara Almeida pela Ação Educativa do museu informavam que a Pinacoteca havia recebido cerca de 175 mil visitantes no ano de 2002, ano da pesquisa *Você e o museu*. Atualmente, segundo dados informados no site da Pinacoteca (cf. www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=534ec=1004es=0efriendly=institucional&video=true); acesso em 24 jun. 2014), o número de visitas anuais é de cerca de 500 mil. Apenas para termos uma noção do significativo aumento de público que vem ocorrendo na Pinacoteca nas últimas décadas, Aracy Amaral, ex-diretora da instituição entre 1975 e 1979, informava que “a frequência da Pinacoteca em 1978 foi de 20 mil pessoas, o que dá uma média mensal de 1.600 visitantes ou 55 por dia” (AMARAL, 2006 [1982], p. 194; grifos meus).

Escolaridade dos visitantes da Pinacoteca do Estado				
	Você e o Museu (2002)		Relatório de satisfação (2010)	Relatório de satisfação (2013)
	Junho	Julho	Agosto/Setembro	Julho
Fundamental incompleto	0,8%	1,8%	0,3%	0%
Fundamental completo	6,2%	2,7%	0%	0%
Ensino Médio incompleto			1,2%	5%
Ensino Médio completo	16,8%	25,6%	7,8%	7%
Técnico-profissionalizante	5,5%	3,6%		
Ensino Superior incompleto			28,7%	21%
Ensino Superior completo	55,6%*	44,5%*	42,5%	29%
Pós-graduação	13,3%	21,1%	19,5%	37%
Não responderam	1,8%	0,7%	0%	1%
Total	100%	100%	100%	100%

Tabela 1: Elaborada por Julio Talhari, com base nos dados das pesquisas já mencionadas (PINACOTECA DO ESTADO, 2002, p. 9; ALMEIDA, 2010, p. 17; ALMEIDA, 2013, p. 6). *Nesses percentuais podem estar incluídos visitantes que possuem o Ensino Superior incompleto, uma vez que nesse ano a pesquisa não fez tal discriminação.

Pode-se chegar à mesma conclusão tendo como referência o estudo de Almeida (2004), que, embora com dados já defasados, demonstra que os visitantes da Pinacoteca apresentam percentual de escolarização mais alto do que os visitantes dos outros dois museus estudados por ela. Assim, com base em seus dados, somando os visitantes com superior completo ou incompleto e aqueles com pós-graduação, temos para a Pinacoteca um total de 80,9%, contra 59,2% e 69,8% de visitantes com a mesma formação, respectivamente, no Museu Paulista e no Museu de Zoologia. O relatório do OMCC não discrimina os dados referentes à Pinacoteca para esse quesito, apenas diz que 79,9% dos visitantes de todos os museus pesquisados apresentam formação superior ou com pós-graduação. Entretanto, tal relatório traz uma informação da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (PNAD) de 2006, que ajuda a colocar em perspectiva os dados referentes aos visitantes de museus em comparação com a população geral. Segundo o relatório, “apenas 17% da população acima de 15 anos de idade têm superior incompleto ou completo e no Estado de São Paulo o percentual é ainda menor: 15%”

(OMCC, 2008, p. 18). Chama atenção, ainda, a alta porcentagem de visitantes com pós-graduação na pesquisa de 2013, se comparada com as pesquisas anteriores.

Pierre Bourdieu e Alain Darbel (2007 [1969], p. 45), no clássico estudo sobre os museus europeus publicado na década de 1960, já apontavam que “o diploma é um indicador bastante grosseiro de nível cultural”. Ainda que fique evidente que o público da Pinacoteca seja constituído por uma parcela significativa de visitantes que frequentaram a universidade ou até mesmo cursos de pós-graduação, a ausência de detalhamento maior pode levar a conclusões equivocadas. Por exemplo, é sabido que no Brasil há grande diferença de qualidade entre universidades, especialmente se compararmos, mesmo que de forma genérica, as públicas com as privadas. Inversamente do que ocorre no ensino fundamental e no ensino médio, as universidades públicas costumam ter maior prestígio e oferecer cursos mais concorridos do que as universidades privadas, embora não seja irrelevante o fato de que alguns cursos de determinadas universidades particulares sejam mais bem avaliados e conseqüentemente propiciem maior prestígio aos formados. Dessa maneira, fica patente também que há diferenças entre cursos, alguns atraindo estudantes de origem social mais popular enquanto outros, por serem muito concorridos e demandarem muitas vezes dedicação exclusiva (no caso dos de período integral), recrutam quase que exclusivamente estudantes de origem social mais alta, possuidores tanto de capital econômico quanto de capital cultural mais elevados. O mesmo poderia ser dito sobre o ensino médio, dada a grande discrepância de qualidade entre, por exemplo, um curso noturno (porque a grande maioria dos alunos trabalha) em escola pública na periferia e outro, matutino ou vespertino, em uma escola particular em algum bairro nobre da capital.

Embora as pesquisas realizadas por Bourdieu e Darbel (2007 [1969], p. 46) fossem em países europeus, os autores fazem a mesma ressalva quanto ao contexto pesquisado:

Sabe-se que é possível constatar fortes variações nas práticas culturais, assim como nas preferências artísticas de indivíduos do mesmo nível escolar ou social, segundo o nível cultural de sua família de origem (avaliado pelo nível de instrução e pela profissão de seus ascendentes em linha paterna e materna). Em razão da lentidão do processo de aculturação, sobretudo, em matéria de cultura artística, determinadas

diferenças sutis, associadas à antiguidade do acesso à cultura, continuam, portanto, separando indivíduos aparentemente iguais no que diz respeito à situação social e, até mesmo, ao nível escolar. A nobreza cultural possui, igualmente, seus redutos.

Portanto, não devemos extrair da informação de que os visitantes da Pinacoteca possuem alta escolaridade a conclusão de que esse público apresente semelhanças quanto ao capital cultural. Nem mesmo o cruzamento desses dados com as informações a respeito da renda – que serão apresentadas na sequência – são suficientes para determinar o nível cultural dos visitantes em relação à apreciação de obras de arte.

De fato, certas diferenças podem ser detectadas na observação dos comportamentos de visitantes em relação às obras. Alguns percorrem as exposições e fazem comentários a respeito de aspectos formais, demonstrando não só conhecimentos técnicos como também domínio da história da arte, além do que pode ser entendido como uma “disposição estética” (BOURDIEU, 2008 [1979], p. 32-35), também apreendida pela postura corporal, por gestos e movimentos – por exemplo, aproximar-se e distanciar-se da obra –, especialmente em exposições de arte contemporânea, nas quais há menos etiquetas explicativas, às vezes nenhuma, o que exige uma maior interação entre aquele que vê e o objeto exposto. Outros, por outro lado, demonstram certo distanciamento em relação às obras expostas, apresentam um interesse vago, gastam pouco tempo analisando seus aspectos e muitas vezes dedicam-se mais às informações contidas nos textos explicativos e nas etiquetas, demonstrando irritação quando algumas exposições não trazem informações que permitam contextualizar as obras ou saber mais sobre elas no sentido de “desvendar” a intenção do artista. Não é raro, por exemplo, presenciar visitantes que, ao passar rapidamente pelas salas expositivas, tiram fotos de tudo que veem, tanto das obras de arte quanto dos textos explicativos. Portanto, não obstante a ausência de informações específicas sobre a posse de capital cultural nas pesquisas quantitativas consultadas, é possível supor diferenças dessa espécie de capital tomando como referência o comportamento dos visitantes, bem como suas práticas, as quais serão analisadas detalhadamente mais adiante.

Dito isso, cabe analisar as características do público da Pinacoteca segundo a renda. Uma vez que esse aspecto é o mais sensível à variação do tempo, serão apresentados apenas os valores com referência à pesquisa de 2013.

Renda familiar mensal dos visitantes da Pinacoteca do Estado – Relatório de satisfação (2013)	
Até R\$ 678,00	2%
De R\$ 679,00 até R\$ 1.356,00	4%
De R\$ 1.357,00 até R\$ 2.712,00	11%
De R\$ 2.713,00 até R\$ 5.424,00	20%
De R\$ 5.425,00 até R\$ 8.136,00	21%
De R\$ 8.137,00 até R\$ 10.848,00	9%
De R\$ 10.849,00 até R\$ 13.560,00	12%
Acima de R\$ 13.560,00	14%
Não sabe	3%
Não respondeu	4%
Total	100%

Tabela 2: Adaptada por Julio Talhari, com base no relatório de Almeida (2013, p. 14).

É possível perceber, com base nesses dados, que os visitantes da Pinacoteca, em geral, possuem renda familiar muito alta. Cerca de 56% tem renda acima de R\$ 5.425,00. Com dados parecidos, a pesquisa *Você e o museu* chegou à seguinte conclusão:

Os resultados desta questão, combinados com o alto nível de escolaridade apontado na questão 5 (Qual é a sua escolaridade?), indicam um público de classe média alta e alta atualmente frequentadores da Pinacoteca, uma vez que se sabe que no país nível superior encontra-se relacionado a status socioeconômico (PINACOTECA DO ESTADO, 2002, p. 11).

As observações de campo, contudo, revelam que nem sempre é possível afirmar que a Pinacoteca se trata de um local elitizado⁴⁴, como os dados das pesquisas aqui apresentadas podem levar a crer. Situações diferentes oferecem experiências de visita distintas. Algumas vezes se pode experimentar uma visita acompanhada

⁴⁴ Essa é ainda uma imagem muito forte ligada aos museus, especialmente os de arte. Isso ficou claro em conversa que com Vera, a professora que conheci num curso de história da arte na Pinacoteca já mencionada anteriormente. Ela costuma organizar algumas excursões para levar seus alunos à Pinacoteca e me disse que há certa mitificação em relação à visita de exposições de arte: “Você leva [o aluno] e ele vê que é um espaço acessível, que você não precisa estar bem vestido para ir naquele lugar. Porque ainda tem um pouco dessa ideia: há pessoas... o noturno, quando a gente leva, eles se arrumam... É um evento! Porque eles não sabem o que vão encontrar. E aí [o aluno] percebe que é um espaço em que ele pode caminhar normal, pode ir vestido tranquilamente. E nós procuramos ir vestidos bem tranquilamente, para mostrar a eles que é possível. E eles querem voltar. ‘Olha, quando a gente vai voltar lá de novo? Já tem outra coisa para a gente ver?’ [os alunos perguntam]”.

por grupos escolares que justamente naquele momento estão fazendo uma visita educativa, ou apenas são guiados pelos próprios professores. Outras vezes, o museu está repleto de visitantes que vieram em excursões, as quais podem ter a Pinacoteca como principal destino ou apenas como um ponto no roteiro⁴⁵. Em outros momentos, por exemplo, uma abertura de exposição de arte contemporânea com a presença do próprio artista, a Pinacoteca vira praticamente um ponto de encontro de pessoas de um dado campo cultural. Alguns desses grupos citados podem conter pessoas de classes extremamente elevadas, o que pode dar ao visitante que foi ao museu naquele dia a impressão de ser um local destinado apenas às elites. Outros grupos, no entanto, podem ser compostos por pessoas de camadas mais populares – por exemplo, estudantes da rede pública – ou não exatamente de classe alta, o que pode dar um aspecto diferente à visita, sobretudo para aqueles frequentadores que não são tão assíduos.

Em relação à ocupação dos visitantes do museu, 72% possui atividade remunerada, ao passo que 28% não tem (ALMEIDA, 2013, p. 11). Segundo o relatório mais recente, “os visitantes que não exercem atividade remunerada são em sua maioria estudantes (ALMEIDA, 2013, p. 12). Tem de se levar em consideração, todavia, que os estudantes com menos de 15 anos e em visita agendada não foram contemplados pela pesquisa.

O público da Pinacoteca é em sua maioria composto por jovens e jovens adultos. Se somarmos os percentuais dos visitantes entre 15 e 34 anos, temos 53%, como se vê na próxima tabela:

⁴⁵ Por exemplo, há passeios turísticos que têm como destino a região da Luz e suas atrações, as quais nem sempre são ligadas aos museus – como o Mercado Municipal (Mercadão) da Rua da Cantareira e a rua José Paulino (conhecido centro comercial de confecções). Certa vez, presenciei um grupo de turistas vindo do Mercadão que resolveu entrar na Pinacoteca antes de entrar no ônibus estacionado na Praça da Luz, em frente ao museu. Outros roteiros são ligados às artes e levam turistas a alguns dos principais museus de arte da cidade além da Pinacoteca, como o MASP, o MAM e o MAC.

Faixa etária – Relatório de satisfação (2013)	
De 15 a 19 anos	10%
De 20 a 24 anos	17%
De 25 a 29 anos	15%
De 30 a 34 anos	11%
De 35 a 39 anos	8%
De 40 a 44 anos	9%
De 45 a 49 anos	12%
De 50 a 59 anos	12%
Com 60 anos ou mais	6%
Total	100%

Tabela 3: Adaptada por Julio Talhari, com base nos dados da pesquisa de Almeida (2013, p. 7).

No relatório de pesquisa elaborado pela Pinacoteca (2002), se somarmos os índices que compreendem a faixa etária entre 17 e 35 anos, temos, para junho, 52,9% e, para julho, 53,5% de todos os visitantes. Algo muito próximo do percentual apurado por Almeida (2004) para a faixa entre 16 e 40 anos, que é de 53,6%. Vale lembrar novamente que as pesquisas realizadas na Pinacoteca costumam utilizar como recorte etário visitantes com 15 anos ou mais. Eilean Hooper-Greenhill (1998, p. 90), a esse respeito, diz que “muitos pesquisadores não incluem em seus estudos os visitantes menores de 16 anos, mas nos casos em que isso é feito, esse setor do público costuma constituir o grupo mais numeroso”. De fato, em alguns museus brasileiros onde tal grupo etário foi considerado nas pesquisas, se não chega a ser maioria, sua presença é bem significativa. Para termos uma ideia, o público do Museu de Zoologia e do Museu Paulista é notadamente jovem. Segundo apurou Almeida (2004), no Museu de Zoologia, 50% do público está na faixa entre 0 e 15 anos, e no Museu Paulista, 42,1% do público pertence à faixa etária entre 0 e 20 anos, dos quais 29,4% figura entre 0 e 15 anos.

Um dado pertinente revelado pela pesquisa do OMCC é que os resultados obtidos “indicam existir uma tendência dos museus paulistas em atrair públicos femininos” (OMCC, 2008, p. 16), uma vez que 62% dos visitantes dos museus

investigados são mulheres e estão acima dos 15 anos, dado superior ao da porcentagem de mulheres na população da região metropolitana de São Paulo, segundo a PNAD de 2006 (53,3%). De fato, de acordo com a pesquisa realizada pela Pinacoteca em 2013, 56% dos visitantes são mulheres e 44%, homens (ALMEIDA, 2013, p. 5). Nada muito diferente da pesquisa *Você e o museu* (2002), que revelou, tanto em junho quanto em julho, que a maioria dos visitantes foi de mulheres, respectivamente 54,8% e 58,5%. A conclusão do relatório da Pinacoteca, em 2002, sobre esse item afirma, baseada em pesquisa de Tony Bennett em museus australianos, que “os índices de visitação de mulheres em museus costumam ser superiores ao de homens. Seus dados [referindo-se à pesquisa de Bennett] apontaram para um público feminino de 53% em museus e 63% especificamente em museus de arte” (PINACOTECA DO ESTADO, 2002, p. 29). Contudo, as taxas apresentadas a respeito do público feminino na Pinacoteca não são tão expressivas e inclusive são próximas à PNAD. Além disso, esse é um dado extremamente difícil de observar em campo sem a aplicação de questionários, embora em algumas atividades oferecidas pelo museu a presença feminina seja mais sentida, por exemplo, em algumas visitas educativas com grupos provenientes de excursões, em algumas palestras do “Sempre às Quintas” e em um curso sobre história da arte que frequentei.

De acordo com a pesquisa do OMCC (2008), a maioria dos museus investigados é frequentada por brancos (73%), sendo minoria nessas instituições os pardos (16,2%), os pretos (5,8%), os amarelos (3,8%) e os indígenas (1%)⁴⁶. Para a Pinacoteca, têm-se os seguintes dados:

⁴⁶ Esses dados foram colhidos por meio do item 4.5 do questionário – preenchido pelos visitantes – que perguntava: “Com relação à sua cor/raça, como você se considera: 1- Branco; 2- Preto; 3- Pardo; 4- Amarelo; e 5- Indígena” (OMCC, 2008, anexo).

Cor/raça – Relatório de satisfação (2013)	
Branco(a)	60%
Preto(a)	9%
Pardo(a)	21%
Amarelo(a)	5%
Indígena	1%
Não respondeu	4%
Total	100%

Tabela 4: Adaptada por Julio Talhari, com base nos dados da pesquisa de Almeida (2013, p. 9).

No relatório da Pinacoteca de 2013, esses dados referentes aos visitantes do museu também são colocados em perspectiva, mas com base na PNAD de 2011:

Segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios 2011 do IBGE, no que se refere à cor ou raça, 47,8% (93,3 milhões) da população residente no país era branca; 8,2 % (16,0 milhões), preta; 43,1% (84,1 milhões), parda; 0,4% (784 mil), indígena; e 0,6% (1,1 milhão), amarela [...]. Na região Sudeste, o percentual de brancos é maior: 55,7% do total, seguido pelos pardos (34,8%), pretos (8,6%), amarelos (0,7%) e indígenas (0,2%) (ALMEIDA, 2013, p. 9).

Se juntarmos na categoria “negros” os pretos e os pardos, veremos que essa parcela da população é sub-representada na Pinacoteca, tendo em vista sua proporção na população em geral. Somando-se as porcentagens, enquanto a Pinacoteca apresenta frequência de 30% de negros, o país possui 51,3% da população nessa categoria, embora na região sudeste a taxa seja um pouco menor, 43,4%, mas ainda superior ao percentual de negros que são visitantes do museu. Além de chamar atenção a maior proporção de brancos entre os frequentadores da Pinacoteca, também é significativa a proporção de amarelos (5%) se compararmos com a população em geral (0,7% no sudeste e 0,6% no país todo).

Conforme dados levantados por Almeida (2004), é possível verificar que os visitantes da Pinacoteca, além de frequentarem uma maior variedade de museus do que os respondentes do Museu Paulista e do Museu de Zoologia (5,7% de respostas em “outros museus de São Paulo”, contra 2,2% do MP e 2% do MZ), visitam com mais assiduidade os museus de arte. Entre o público da Pinacoteca, 21,1% responderam ter visitado o MASP nos últimos dois anos, contra 15,3% do Museu Paulista e 10,8% do Museu de Zoologia. Já 15,8% dos visitantes da Pinacoteca haviam visitado o MAM e 7,3% o MAC no mesmo período, frequência superior a dos visitantes do Museu Paulista, que apresentam, respectivamente, 8,5% e 2,5% de frequência aos dois museus de arte, e dos visitantes de Museu de Zoologia, que mostram 5,3% e 2%, respectivamente, de frequência ao MAM e ao MAC. Uma das conclusões do relatório do OMCC é que “grande parte dos visitantes possui alguma familiaridade com os museus e centros culturais” (OMCC, 2008, p. 22). Dentre os museus pesquisados, a Pinacoteca é um dos que mais apresenta visitantes que declararam ter visitado outras instituições culturais nos últimos 12 meses (76,9%). Confirma-se, assim, o resultado da pesquisa de Almeida (2004), a qual afirma que os visitantes da Pinacoteca têm em comum o hábito de visitar vários museus, sobretudo os de arte. Com dados mais atualizados, o relatório de 2013 traz as seguintes informações:

Quais desses museus você já visitou? – Relatório de satisfação (2013)	
Museu da Língua Portuguesa	55%
MIS	27%
Casa das Rosas	24%
Museu de Arte Sacra	20%
Museu Afro Brasil	19%
Memorial da Resistência	16%
Museu do Futebol	19%
Estação Pinacoteca	19%
Museu da Casa Brasileira	17%
Catavento	14%
Paço das Artes	12%
Museu do Café	8%
Museu Felícia Leiner	6%
Museu Casa de Portinari	5%
Casa Guilherme de Almeida	2%
Museu Índia Vanuíre	1%
Nenhum	2%
Não respondeu	24%

Tabela 5: Adaptada por Julio Talhari, com base nos dados da pesquisa de Almeida (2013, p. 43).

Quais museus e/ou exposições visitou nos últimos 12 meses – Relatório de satisfação (2013)	
MASP	39%
Museu da Língua Portuguesa	22%
CCBB (qualquer cidade)	17%
MAM (Rio de Janeiro ou São Paulo)	13%
Museu Paulista (Ipiranga)	8%
Museu de Arte Sacra	5%
MAC	4%
Louvre	5%
MIS	4%
Itaú Cultural	2%
Museu Afro Brasil	1%

Tabela 6: Adaptada por Julio Talhari, com base nos dados da pesquisa de Almeida (2013, p. 38-39).

Na pesquisa realizada pela Pinacoteca (2002), a frequência a museus ou exposições de arte também é uma das principais atividades do público respondente (17,8% em junho e 14,2% em julho), perdendo apenas para o cinema (19,2% em junho e 18,7% em julho). Almeida (2004) também constatou que uma das atividades de lazer preferidas dos visitantes de museus é ir ao cinema, e no caso da Pinacoteca é a principal.

No que tange à motivação para visitar o museu, os dados levantados pela pesquisa de 2013 elencam as seguintes respostas:

Motivações – Relatório de satisfação (2013)	
Conhecer	48%
Acompanhar pessoas/trazer pessoas	20%
Divertir-se/lazer	13%
Assunto interessa	16%
Veio para outro museu e resolveu entrar	1%
Fazer trabalho escolar/professor recomendou	4%
Rever ou complementar uma visita anterior	3%
Exposição de pintura/arte chinesa (temporária)	6%
Estava passando em frente/perto	0%
Gilberto Salvador (temporária)	1%
Outras atividades oferecidas	1%
Porque a entrada é de graça aos sábados	1%
Mora/trabalha perto e resolveu entrar	1%
Não respondeu	1%

Tabela 7: Adaptada por Julio Talhari, com base nos dados da pesquisa de Almeida (2013, p. 20).

Conforme já apontado, o papel das exposições temporárias não é muito grande na atração dos visitantes. Constatase, no entanto, um interesse um tanto vago em conhecer o museu que não pode ser exclusivamente atribuído à atração exercida pela exposição do acervo. No relatório de 2010, contudo, a visitação ao acervo foi avaliada em um item específico. Ressaltando que na ocasião o acervo ainda apresentava o antigo modelo de exposição, o relatório concluiu que

os visitantes que estavam pela primeira vez na Pinacoteca foram com maior frequência visitar o acervo. Dos 258 visitantes que estavam pela primeira vez na Pinacoteca, 218 foram ver o acervo, ou seja, 84,5%. Dos 191 visitantes que já tinham visitado anteriormente a Pinacoteca pelo menos uma vez, 100 foram ver o acervo (ALMEIDA, 2010, p. 8).

A observação de campo também revelou que, não obstante a imprecisão quanto ao papel do acervo na motivação para se visitar a Pinacoteca, não é desprezível a quantidade de visitantes que entram no museu e se dirigem (ou demonstram intenção em se dirigir) diretamente para o segundo andar, onde o acervo é apresentado na exposição de longa duração *Arte no Brasil*. Isso já foi verificado, por exemplo, ao perceber visitantes perguntarem a funcionários, com o mapa da exposição do acervo nas mãos – retirado na recepção –, como se fazia para chegar a determinada sala⁴⁷, o que demonstra interesse específico em um conjunto de obras do acervo. Também há visitantes que, quando entram no museu, vão direto ao balcão na recepção retirar o audioguia, que permite visitar a exposição *Arte no Brasil* ouvindo comentários sobre algumas obras selecionadas. Há ainda aqueles que procuram o balcão da Ação Educativa na busca de uma visita desse tipo, que, na maioria das vezes, se concentra nas salas do segundo andar. E é preciso dizer que há períodos em que a Pinacoteca tem pouca oferta de exposições temporárias (principalmente no começo do ano), por conta do período de desmontagem e montagem (que leva algumas semanas). Nesses períodos, é inevitável uma maior concentração de visitantes no segundo andar.

“A visita é uma experiência de sociabilidade para quase 80% dos visitantes (78,8%)”, segundo o OMCC (2008, p. 34). Tal constatação confirma os achados de Ligia Dabul (2005), que indicam a presença de práticas de interação social e sociabilidade em exposições de arte. De acordo com a pesquisa do OMCC, apenas 19% dos visitantes da Pinacoteca disseram estar sozinhos, percentual um pouco abaixo da média dos outros museus paulistas pesquisados, de 21,2%. Tal resultado fica próximo ao apurado por Almeida (2004), corroborando que a Pinacoteca é um espaço bastante frequentado por famílias (42,8%) e grupo de amigos (27,5%), sendo 20% os que vão sozinhos, o que mostra que “o museu de arte [a Pinacoteca, em especial], aparece como *um espaço de interação social não só familiar, mas também entre amigos*” (ALMEIDA,

⁴⁷ Numa ocasião, duas mulheres jovens, ao passarem pelo detector de metais, depois de virem da recepção, tendo o mapa da exposição em mãos, perguntaram para um dos seguranças onde ficava a sala 5 (“O ensino acadêmico”). O funcionário orientou-as com indicações precisas, demonstrando grande domínio sobre o espaço. Em outra oportunidade também foi possível observar um grupo de amigas pedirem ajuda a uma funcionária que cuidava de uma das salas dedicadas a uma exposição temporária para saber como acessar as obras do acervo (utilizando esse termo). A funcionária também forneceu orientações claras e de forma bastante atenciosa.

2004, p. 285; grifo meu). Os dados de 2013 confirmam os resultados anteriores, pois a porcentagem de visitantes desacompanhados foi de apenas 15%.

Com quem está visitando? – Relatório de satisfação (2013)	
Com amigos e/ou namorado(a)	43%
Com o cônjuge/companheiro(a)	21%
Com outros membros da família	24%
Com um ou mais filhos	16%
Com pai/mãe	10%
Com um grupo organizado (igreja, ONG etc.)	5%

Tabela 8: Adaptada por Julio Talhari, com base nos dados da pesquisa de Almeida (2013, p. 34).

De maneira geral, todas as pesquisas consultadas mostram que a visita ao museu é uma atividade majoritariamente de interação:

Apesar de muitas pesquisas indicarem que os museus de arte são mais visitados por pessoas desacompanhadas, por permitirem experiências de contemplação e fruição individual, outras os indicam como um local de interação social e de lazer familiar. As pesquisas do público do Museu do Louvre [...] têm evidenciado o *museu como um espaço eminentemente social* (ALMEIDA, 2004, p. 284; grifos meus).

Sobre as modalidades de visita, um dado interessante apurado pela pesquisa do OMCC é que “63% dos visitantes vêm ao museu pela primeira vez” (OMCC, 2008, p. 26). Em 2010, a taxa de visitantes que declararam estar fazendo sua primeira visita à Pinacoteca foi de 53,9%, contra 46,1% que já haviam visitado o museu anteriormente (ALMEIDA, 2010, p. 4). Segundo o relatório do OMCC:

o percentual de primovisitantes pode indicar dois fenômenos: um é a *capacidade de atração de novos visitantes*. [...] Por outro lado, a

prevalência de altas taxas de primovisitantes pode igualmente revelar *difficuldade de uma instituição em fazer retornar ou fidelizar os públicos* (OMCC, 2008, p. 27; grifos dos autores).

Como não há taxa ideal de primovisitantes⁴⁸, parece ser possível afirmar que a Pinacoteca demonstra, por ter essa taxa perto de 50%, tanto ser capaz de atrair novos visitantes como fazer os antigos retornarem, ou seja, possui capacidade de atração e de fidelização.

Por meio das pesquisas consultadas, é possível saber que um pouco mais da metade dos visitantes da Pinacoteca (51%) é proveniente da capital ou de cidades da região metropolitana. Os dados da pesquisa de 2013 podem ser vistos na tabela a seguir:

Local de residência – Relatório de satisfação (2013)	
São Paulo (capital)	38%
Município da Região Metropolitana de São Paulo	13%
Município do estado de São Paulo	12%
Município em outros estados	36%
Município em outro país	1%
Total	100%

Tabela 9: Adaptada por Julio Talhari, com base nos dados da pesquisa de Almeida (2013, p. 15).

No relatório de 2002, a maioria significativa dos frequentadores do museu eram da cidade de São Paulo (68% em junho)⁴⁹, seguidos por visitantes oriundos de outras

⁴⁸ Primovisitantes são aqueles que visitam o museu pela primeira vez.

⁴⁹ Nenhum dos relatórios da Pinacoteca traça uma porcentagem dos visitantes da cidade de São Paulo segundo os bairros de origem, mas o relatório *Você e o museu* (2002) lista todos os bairros declarados agrupados de acordo com a região (zona sul, oeste, leste, norte e centro). Como a lista é grande, convém apenas citar a conclusão do relatório sobre esse assunto: “Resultados desta questão apontam para a maioria dos visitantes ao museu provenientes da cidade de São Paulo. Entretanto, sua procedência principal é a zona sul, ao contrário do que se poderia esperar em termos de proximidade geográfica ao museu, já que as regiões mais próximas da Pinacoteca são o centro e zona norte” (PINACOTECA DO ESTADO, 2002, p. 13).

cidades do estado de São Paulo (18,5% em junho) e de outros estados (8,8% em junho), além de visitantes vindos de países estrangeiros (1,7% em junho). Tal mudança na composição dos visitantes segundo o local de residência pode apontar para um maior conhecimento da Pinacoteca em nível nacional, tendo em vista a taxa de 36% dos que declararam vir de outros estados em 2013, contra apenas 8,8% em 2002.

Quanto ao meio de transporte utilizado para chegar à Pinacoteca, é significativa a porcentagem de visitantes que utilizam o transporte público, como se vê na tabela a seguir:

Meios de transporte usados para chegar ao museu – Relatório de satisfação (2013)	
Metrô	57%
Carro	25%
Ônibus	15%
Trem	11%
A pé	6%
Táxi	6%
Ônibus de excursão/fretado	1%
Moto	1%

Tabela 10: Adaptada por Julio Talhari, com base nos dados da pesquisa de Almeida (2013, p. 34).

Esse dado também ajuda a relativizar certa imagem que se tem do público frequentador de instituições culturais. No caso da Pinacoteca, o fato de a maior parte de seus visitantes utilizar transporte público coletivo demonstra que a ideia de um público altamente elitizado – ou pelo menos de uma elite idealizada, que se move pela cidade predominantemente por meio do transporte individual e que por isso chega e sai do museu sem nenhum contato com seu entorno – deve ser matizada.

Por fim, cabe apontar que a maioria dos visitantes gasta mais de uma hora na Pinacoteca, seja para ver suas exposições, seja em momentos de sociabilidade. Na

tabela a seguir temos a distribuição dos visitantes de acordo com o tempo de duração da visita:

Tempo de duração da visita – Relatório de satisfação (2013)	
Até 30 minutos	5%
De 30 minutos a 1 hora	20%
De 1 hora a 1h30	25%
De 1h30 a 2 horas	21%
Mais de duas horas	28%
Não respondeu	1%
Total	100%

Tabela 11: Adaptada por Julio Talhari, com base nos dados da pesquisa de Almeida (2013, p. 36).

A principal lacuna deixada por todas essas pesquisas, todavia, é referente ao público escolar. Longe de ser uma parcela insignificante dos visitantes, os estudantes – sobretudo do ensino médio – que frequentam a Pinacoteca como parte de excursões escolares são presença habitual no museu. Como não integram o que as pesquisas chamam de “público espontâneo” – pois geralmente suas visitas partem da iniciativa das escolas ou de professores e são agendadas com antecedência junto à área educativa –, ficam sem representação na descrição do público. Espera-se que a descrição de práticas e interações que será realizada nos próximos itens contemple também esses segmentos e compense essa ausência nos levantamentos de caráter quantitativo.

Como já foi alertado, muitos dados levantados pelas pesquisas apresentadas podem ser relativizados, pois, devido ao método e aos critérios de coleta, as regularidades que surgem são muito mais um instantâneo do momento em que foram realizados tais *surveys* do que uma representação da dinâmica de visitação ao longo do ano. De acordo com Eilean Hooper-Greenhill (2006, p. 364-365), nos *surveys* que têm intenção de fornecer um panorama demográfico a respeito da frequência de museus, “em geral, os usuários de museu mostraram-se mais ricos, mais instruídos, de uma classe social mais alta do que a população como um todo, sendo isso mais acentuado em

galerias de arte do que em museus mais gerais” (idem, ibidem; tradução minha)⁵⁰. Os levantamentos aqui apresentados sobre o público dito espontâneo da Pinacoteca, portanto, vão na mesma direção: é um público predominantemente branco, que costuma frequentar outros museus, além de consumir outros bens culturais, como teatro, cinema ou literatura, entre outros; normalmente, os visitantes da Pinacoteca são jovens e jovens adultos e frequentam as exposições em casal ou em dupla, ou, ainda, com familiares, sendo minoria os que vão sozinhos; cerca de metade vai pela primeira vez e a outra metade é composta por visitantes já costumeiros. As ponderações feitas com base em observações de campo ajudam a demonstrar que esse tipo de frequentador não dá conta da diversidade de tipos encontrados no museu. Sua presença é diluída em meio à variedade de visitantes, e seu impacto nas situações vividas é menor do que os resultados quantitativos podem sugerir. Entretanto, é importante ter em mente a existência de um perfil médio de visitante para que as observações etnográficas tenham por base um universo definido, que pode ser confirmado, contrastado ou relativizado.

⁵⁰ No original: “In general, museum users were shown to be wealthier, better educated, of a higher social class than population as a whole, with this being more marked in art galleries than in more general museums”.

Capítulo 2 – A Pinacoteca em situações

2.1. Um museu educativo

Exceto em períodos de férias escolares, de terça a sexta-feira, a principal frequência na Pinacoteca é de grupos de estudantes, embora sexta-feira seja um dia em que já há maior visitação do público dito espontâneo, que se intensifica no fim de semana, sobretudo no sábado. Em relação à frequência da Pinacoteca, Gilberto⁵¹, segurança, que trabalha principalmente no portão de acesso ao museu, fez o seguinte comentário:

Se você quiser uma visita tranquila, os melhores dias para visitar a Pinacoteca são terça e quarta-feira, apesar dos grupos escolares. Os estudantes ficam apenas em algumas salas. Agora, por exemplo, está tudo calmo, nem parece que os estudantes estão aí dentro. Já domingo é quando pessoas mais cultas visitam o museu. O mesmo acontece nos feriados, pois a maioria das pessoas que vivem em São Paulo vai para a praia e a cidade fica vazia. Só fica na cidade o pessoal que gosta de cultura.

Embora aos fins de semana haja grande frequência do público “espontâneo” – ou “público em geral”, como dizem os funcionários do setor educativo –, nota-se ainda grande presença de estudantes. De acordo com Pedro⁵², segurança que também fica no portão de acesso, na Praça da Luz, e às vezes no detector de metais, “aos sábados e domingos, os estudantes que vêm ao museu são em grande parte de escolas particulares”.

A Pinacoteca⁵³ possui parcerias com a Secretaria de Estado de Educação (programas Escola da Família e Cultura é Currículo) e com a Secretaria Municipal de Educação (programa Valeu Professor!, Visitas Educativas e Jornada Pedagógica), o que

⁵¹ Nome alterado para preservar a identidade do funcionário.

⁵² Nome alterado para preservar a identidade do funcionário.

⁵³ As informações a respeito do funcionamento do Núcleo de Ação Educativa da Pinacoteca (NAE), bem como da dinâmica de recebimento de grupos para visitas guiadas foi obtida durante visita técnica na Pinacoteca realizada entre os dias 30/9/2013 e 2/10/2013, com organização do SISEM (Sistema Estadual de Museus de São Paulo) e que contou com a participação, sobretudo, de museólogos e estudantes da área.

faz com que o museu seja destino de visita de boa parte das escolas da rede pública. Entretanto, segundo Telma Mosken (responsável do Núcleo de Ação Educativa pelo programa de atendimento ao público escolar e em geral), o foco no atendimento é nos alunos do Ensino Médio, pois esses estudantes têm pouco tempo para uma visita ao museu antes de se formarem e deixarem a escola.

2.1.1. Acolhimento

A equipe da Pinacoteca para atender as visitas agendadas é formada por oito educadores (um deles é bilíngue), uma que atua exclusivamente no Projeto Octógono, dois para atendimento noturno às quintas e uma supervisora, além de dois educadores e uma supervisora para atendimento na Estação Pinacoteca. Os agendamentos são feitos, em sua grande maioria, por telefone. É utilizado um questionário para identificar o perfil do grupo, que deve ter no mínimo dez pessoas acima de 6 anos.

Boa parte da dinâmica de visita da Pinacoteca entre terça e sexta-feira gira em torno do recebimento dos grupos escolares, que pode chegar a 300 alunos num único dia. As visitas de grupos escolares são agendadas para dois horários: às 10h (com a maior parte dos agendamentos) e às 14h. O acolhimento dos grupos de estudantes é realizado no estacionamento da Pinacoteca. Geralmente, a própria Telma confere os dados do agendamento com os professores. Depois da conferência, os educadores do museu – normalmente três ou quatro – dividem os alunos em grupos de cerca de 15 jovens. Muitas vezes, especialmente quando os grupos são numerosos, algumas informações sobre o museu – sobretudo a respeito da construção do edifício – são dadas ali mesmo. O acolhimento dura entre 10 e 15 minutos. Com os grupos divididos, cada educador leva os estudantes sob sua orientação para dentro do museu. As visitas são programadas para apresentar parte do acervo do museu, no segundo andar. Contudo, para não haver aglomeração, alguns grupos são levados para o térreo – onde há dois pátios –, enquanto outro educador leva os estudantes sob sua responsabilidade ao segundo andar. Antes de visitar as obras do acervo, os alunos são reunidos em rodas – quando, no segundo andar, isso é feito no átrio –, e então se inicia uma conversa prévia com o educador, que tenta conhecer um pouco melhor o grupo com quem está trabalhando, ao mesmo tempo em que passa informações gerais sobre a Pinacoteca. Para

buscar maior interação com os estudantes, o educador normalmente inicia a conversa com perguntas.

Figura 36: Acolhimento no estacionamento da Pinacoteca. Foto de Julio Talhari, outubro de 2013.

Figura 37: Educador contando a história do museu. Foto de Julio Talhari, outubro de 2013.

Para melhor compreensão dessas visitas, é interessante descrever uma delas com maior detalhamento. No momento em que reuniu os estudantes do Ensino Médio em

uma roda, todos sentados no chão, no átrio do segundo andar, a educadora tentou começar um diálogo com os alunos. Suas perguntas, no entanto, eram respondidas de forma um tanto jocosa, principalmente por parte dos meninos. A educadora começou perguntando a que horas eles haviam chegado à Pinacoteca. Um dos garotos respondeu, rindo: “às seis da manhã”. A partir daí começou uma série de gozações. Segundo um colega, “ele chegou nesse horário porque veio direto de Minas Gerais”. Várias risadas se seguiram ao comentário. Nesse momento, uma professora, que não estava junto do grupo, se aproximou e reprimiu os estudantes. Em seguida, a educadora, já um tanto contrariada com o excesso de brincadeiras, disse: “Quando fiz a pergunta, esperava certa maturidade do grupo”. Após alguns segundos de constrangimento, a educadora continuou e as brincadeiras diminuíram. A educadora prosseguiu: “Vocês conhecem o Centro?”. Alguns alunos responderam de forma confusa, mas deram a entender que fazia tempo que não iam à região; outros estudantes apenas balançaram a cabeça em sinal negativo. A educadora perguntou, então, sobre o bairro de origem deles. Cada aluno citou um bairro diferente, o que fez a professora intervir e dizer que a educadora queria saber em qual bairro ficava a escola. Mesmo assim, falaram o nome de um bairro que a educadora não reconheceu. A professora, então, disse que a escola se localizava na zona leste.

A conversa continuava sempre a partir de perguntas da educadora. Mas em dado momento ela passou a falar mais longamente sobre a construção do edifício da Pinacoteca. Deu a informação de que ali abrigara originalmente uma escola e foi com esse objetivo que o prédio fora construído. Sem mencionar que a escola em questão era o Liceu de Artes e Ofícios, a educadora salientou que a arquitetura do prédio deveria ser vista tendo em mente o tipo de uso para o qual o projeto inicialmente se destinara. No entanto, “nos dias atuais, é difícil imaginar”, seguiu ela, “uma escola num formato desses”. A moça perguntou: “A escola de vocês se parece com esse prédio aqui?”. Os alunos responderam que não. A educadora fez, assim, comparações com a arquitetura das escolas atuais para mostrar como se concebia o espaço da escola de forma diferente na virada do século XIX para o século XX. Os alunos nesse momento já estavam mais quietos, não faziam mais brincadeiras, apenas prestavam atenção na educadora, que então perguntou: “Se vocês viessem aqui na Luz sozinhos ou com amigos, mas sem o auxílio de professores, e olhassem o prédio da Pinacoteca sem saber que aqui era um

museu, o que vocês pensariam que seria isso aqui?”. Depois de alguns segundos em que os alunos se olharam sem saber o que dizer, um deles respondeu: “Eu pensaria que era uma mansão”. E a educadora: “Não pensaria que poderia ser um museu?”. E o aluno, novamente: “Não, pensaria que era um casarão antigo”. A educadora quis saber mais: “Mas você não ficaria com vontade de entrar?”. Então, o aluno disse: “Ficaria curioso em saber o que tinha aqui dentro, mas pensaria que não seria permitida a entrada, porque talvez fosse casa de gente rica”.

É interessante notar que o edifício da Pinacoteca funciona aqui como um mediador entre a educadora e os estudantes, permite a ela acessar algumas informações sobre os jovens, suas percepções e suas relações com a cidade, e ao mesmo tempo é um facilitador para que o contexto da visita seja construído. Por meio das características originais do prédio, a educadora tenta fazer uma aproximação entre passado e presente ao trazer a experiência cotidiana dos próprios estudantes em relação ao espaço físico escolar que eles frequentam para auxiliar na familiarização e apropriação do que poderia ser visto como uma “casa de gente rica”. Afinal, aquele prédio já foi uma escola e, apesar das diferenças entre as arquiteturas das escolas de hoje e as de cem anos atrás, foi concebido para acolher pessoas como eles, estudantes. No entanto, a percepção de que uma grande construção na paisagem urbana esteja associada a um espaço privatizado, de acesso restrito, é revelador da naturalização de certos obstáculos sociais. Apesar de alguma curiosidade, o aluno demonstra que, não fosse a visita escolar, ele entenderia que aquele edifício “não era para ele”. De fato, não é certo nem mesmo que a visita altere essa percepção.

Enquanto a conversa sobre o edifício seguia, alguns alunos começaram a cochichar, curiosos com a música que podia ser ouvida dentro do museu. A educadora informou que tal música fazia parte de uma obra “mais recente”, que estava instalada no octógono – *A recusa do tempo*, de William Kentridge. Para a instalação dessa obra, o octógono foi fechado por completo e, no segundo andar, havia panos pretos que impediam a visão do espaço. Ao notar o interesse dos alunos na obra, a educadora disse: “Se sobrar tempo e vocês se comportarem bem, ao final da visita, a gente pode dar uma passada rápida lá. Mas agora nossa visita vai passar por três ou quatro salas da exposição do acervo”. Todos se levantaram e seguiram, guiados pela educadora, para um das salas da exposição *Arte no Brasil*.

2.1.2. Leitura de imagens

Acompanhar a visita de um grupo do início ao fim é uma tarefa difícil. Na maioria das vezes, os professores ficam desconfiados e, de maneira educada, não permitem o acompanhamento dos alunos, com a alegação de que eles não se sentiriam à vontade. Nas vezes em que recebi autorização dos professores para seguir a visita junto ao grupo, eu mesmo notei que o comportamento dos estudantes se alterava com a minha presença e, dessa maneira, me afastava do grupo para que os jovens se sentissem menos constrangidos. Assim, não foi possível observar todas as etapas de uma visita realizada por um mesmo grupo. De todo modo, o conjunto das observações permite ter uma ideia de como uma visita educativa se desenvolve. A seguir, descrevo a observação de um grupo de estudantes durante uma fase da visita que o Núcleo de Ação Educativa da Pinacoteca chama de “leitura de imagem”.

A obra “lida” na visita foi a tela *A fazedora de anjos* (1908)⁵⁴, do pintor gaúcho Pedro Weingärtner, na sala 7 (“pintura de gênero”). Era um grupo de aproximadamente 20 pessoas de um curso de fotografia do SENAC. Eles, na maioria rapazes, estavam acompanhados por uma educadora da Pinacoteca e pela professora do curso, que levava um crachá do SENAC. A professora auxiliava a educadora nas explicações, além de fazer perguntas ao grupo de forma a haver certa interação. Alguns arriscavam interpretações, sempre estimulados pela professora e pela educadora. Eram jovens na casa dos 20 anos, quase todos negros – com exceção da professora e alguns poucos alunos. A maioria deles carregava câmeras digitais. Notei que a obra apresentada causava grande interesse, muito provavelmente pelo tema que invoca. Alguns visitantes que não pertenciam ao grupo foram se aproximando para ouvir as explicações. Uns ouviam por pouco tempo e depois saíam, enquanto outros permaneciam.

⁵⁴ Segue descrição da obra presente no guia de visita da exposição: “No primeiro painel uma jovem desce de uma carruagem em meio a uma cena de festejo popular, possivelmente um carnaval. Um jovem frajola, de cartola e monóculo, acompanhado de uma sinistra figura trajada de vermelho, parece flertar com ela. No segundo painel, uma mulher sentada segura um bebê no colo e encosta a cabeça sobre as mãos, em uma pose clássica da melancolia. Mais ao fundo uma velha apoia-se em uma cadeira. A jovem mãe poderia estar meditando sobre a entrega do recém-nascido à senhora, supostamente um bebê fruto de sua relação com o jovem galante da cena anterior. No terceiro e último painel, há uma velha desganhada que pode ser tanto a jovem como a velha do painel anterior, ou uma nova personagem na narrativa. Sobre a mesa onde ela repousa a mão há algumas moedas de ouro, e manando do forno veem-se as almas angelicais de pequenas criaturas ali queimadas. Apesar da narrativa um pouco hermética, esta obra pode ser considerada um documento dos costumes e do imaginário da época, assim como da posição ocupada pela mulher na sociedade de então” (AYERBE, PICCOLI e HANNUD, 2011, p. 165).

Figura 38: Pedro Weingärtner (Porto Alegre, RS, 1853 – Porto Alegre, RS, 1929). *Le faiseuse d'anges* [A fazedora de anjos] (1908). Óleo sobre tela (151 x 375 cm). Compra do governo do estado de São Paulo (1911). Crédito: www.pinacoteca.org.br.

As explicações giravam em torno do contexto histórico em que tais cenas se desenrolavam, os costumes e valores da época. A educadora da Pinacoteca, ajudada pela professora, tentava fazer com que os alunos percebessem por eles mesmos o contexto social que a obra representava e no qual a história era contada. Os estudantes eram motivados a apreender, mediante indicações fornecidas pela própria obra, como a classe social dos personagens representados, o significado de certos gestos que com a passagem do tempo perderam muito do seu sentido – por exemplo, um cumprimento feito apenas com o levantamento do chapéu –, o tipo de roupa usada como indicativo de um evento festivo, detalhes da arquitetura etc. Ambas, professora e educadora, tentavam retirar do repertório dos próprios alunos elementos que tornassem mais fácil a compreensão da obra e da história narrada por ela. Os estudantes, a princípio, eram solicitados a descrever a cena da primeira parte do tríptico. À medida que eles falavam sobre a presença de uma jovem descendo de uma carruagem acompanhada por uma mulher mais velha, a educadora ia adicionando detalhes em forma de perguntas: “Que lugar era aquele?”; “Era uma rua, uma praça?”; “Havia alguém as observando?”; “Por que havia mais gente em volta?”; “Como eles estavam vestidos?”; “E as mulheres, como se vestiam?”; “Quem era a mulher mais velha?”; “A mãe?”; “Era carnaval?”; “Quem era o homem que tirou o chapéu quando a moça saía da carruagem e se preparava para subir uma escada?”; “Por que ele fez isso?”.

Um dos alunos era o mais empolgado – e, inclusive, era alvo de brincadeiras –, tentando sempre responder as perguntas da educadora. Os outros pareciam mais

tímidos, às vezes desinteressados, mas ainda assim muitos participavam na tentativa de interpretação das cenas retratadas na obra de Weingärtner. Conforme a história ficava mais clara, o interesse aumentava (e mais visitantes que passavam pela sala se aproximavam para ouvir as explicações). Temas como o papel social da mulher naquele período (início do século XX), a pressão por desempenhar um determinado comportamento, os sacrifícios para manter as aparências, tudo isso ia sendo levantado à medida que se evidenciava que o tríptico narrava a história de uma moça de classe alta que possivelmente se apaixonara por um homem numa festa de carnaval e desse caso amoroso surgira um filho indesejado. A cena do segundo tríptico, que mostra a moça com um bebê no colo na casa da tal “fazedora de anjos”, contrasta de modo significativo com a primeira cena. Ali, na casa da senhora que aguarda a moça entregar-lhe a criança, a moça, toda de negro, se põe pensativa, olhando para o vazio, mas, pelo modo como a obra é disposta, dá a impressão de que está pensando na primeira cena, a da festa de carnaval, quando seu infortúnio possivelmente teria começado.

A educadora e a professora pediram para os alunos analisarem a cena. Orientaram o olhar deles para que reparassem numa escada que liga a casa da idosa à rua. A professora perguntou: “Por que o artista colocou essa escada aí?”. Explicou, então, que a escada não foi colocada ali à toa, o artista queria dizer algo por meio de todos os detalhes da composição. Apontou, assim, para uma roda ao fundo, já na rua, que permite vislumbrar que se trata de uma carruagem esperando a moça. Explicou que a escada mostra que a casa está abaixo do nível da rua, o que representaria a baixeza do ato que estava ocorrendo ali naquela cena. A educadora perguntou se os alunos já ouviram falar da “roda dos enjeitados”. Muitos acenaram que sim e então ela tentou demonstrar que a questão do abandono de crianças é bastante recorrente na sociedade, mas que a história narrada pelo tríptico remetia a uma situação em particular que era própria de mulheres de classes altas no Brasil do início do século XX, época em que os casamentos ainda funcionavam para encetar e fortalecer determinadas relações sociais. Portanto, relações amorosas que não fossem aprovadas pela família eram censuradas e perseguidas, e só aconteciam na clandestinidade. Os frutos desses relacionamentos – ou seja, os filhos indesejados –, assim, deveriam ser escondidos da sociedade. A descrição da obra permitiu, então, que eles fizessem comparações com a sociedade atual. Foi lembrado que hoje a mulher tem mais liberdade para escolher seus relacionamentos, e

os atuais casos de abandono passam a ter mais relação com as condições de pobreza das mães ou com a falta de estrutura familiar.

O terceiro tríptico, porém, é o mais impressionante. Nele, ficamos sabendo que a idosa coloca os bebês rejeitados num forno para morrerem queimados. A pintura mostra as imagens de anjinhos subindo do forno em direção ao céu e a tal senhora perto de uma mesa, onde moedas de ouro estão espalhadas. Os estudantes e demais visitantes que se aproximaram do grupo se mostraram tensos e apreensivos com a explicação dada pela educadora do museu. Na verdade, a educadora deixou claro que essa era uma das leituras possíveis, pois não é possível saber exatamente se a idosa do terceiro tríptico é a mesma do segundo ou se é justamente a mãe retratada já na sua velhice e atormentada por ter abandonado o filho. Todos se mostraram atentos no momento em que a história chegou aos seus desfechos possíveis. Entretanto, os visitantes que haviam se aproximado, rapidamente se separaram do grupo de alunos. A educadora logo em seguida se despediu dos alunos e da professora. Na sequência, os estudantes foram dispensados pela professora para livre circulação pela Pinacoteca.

Nesse ponto, torna-se apropriado analisar a situação descrita por meio de uma incursão na teoria de agência elaborada por Alfred Gell (1998). Gell compara, por exemplo, a admiração que nós temos por *David* de Michelangelo com a afeição que uma garotinha tem por sua boneca:

Considere uma garotinha com sua boneca. Ela ama sua boneca. Sua boneca é sua melhor amiga (ela diz). Ela arremessaria sua boneca ao mar estando num bote salva-vidas para salvar seu irmão mais velho autoritário que está se afogando? De jeito nenhum (GELL, 1998, p. 18; tradução minha)⁵⁵.

Do mesmo modo, Gell sugere, seria nossa admiração, enquanto adultos, por *David* de Michelangelo, porque, tanto a boneca quanto a escultura “são certamente seres sociais – ‘membros da família’” (GELL, 1998, p. 18; tradução minha)⁵⁶. Talvez o

⁵⁵ No original: “Consider a little girl with her doll. She loves her doll. Her doll is her best friend (she says). Would she toss her doll overboard from a lifeboat in order to save her bossy elder brother from drowning? No way”.

⁵⁶ No original: “[...] are certainly social beings – ‘members of the family’ [...]”.

exemplo mais eloquente de coisas como seres sociais, contudo, seja a relação dos seres humanos contemporâneos com seus carros:

Um carro, apenas como uma possessão e um meio de transporte, não é intrinsecamente um *locus* de agência, seja a agência de seu proprietário ou a sua própria. Mas na verdade é muito difícil para um proprietário de carro não considerá-lo como uma parte do corpo, uma prótese, algo investido com sua própria agência social *vis-à-vis* outros agentes sociais. Assim como um vendedor confronta um cliente potencial com seu corpo (seus dentes em bom estado e seu cabelo bem penteado, indexes corporais de competência nos negócios), do mesmo modo ele confronta o comprador com seu carro (um Mondeo, último modelo, preto), outra parte, destacável, de seu corpo disponível para inspeção e aprovação. Contrariamente, um dano sofrido pelo carro é um golpe pessoal, um ultraje, mesmo que o dano possa ser consertado e que a seguradora irá pagar (GELL, 1998, p. 18; tradução minha)⁵⁷.

Nesse sentido, *A fazedora de anjos* exerce sua agência sobre os visitantes ao chamar atenção, despertar interesse e admiração, pois, como confirma Gell (1998, p. 23), se bonecas e carros podem aparecer como agentes em certas situações sociais, o mesmo ocorre com obras de arte. Portanto, além de propiciar uma situação de interação entre estudantes, professora e educadora, a obra de Weingärtner potencializa as relações sociais ao operar como um mediador entre a agência do artista e os visitantes (receptores, como será visto adiante). O tríptico capta a atenção do grupo e de outros visitantes que passam pela sala, isto é, exerce uma agência nas pessoas ali presentes. Essa agência, no entanto, não provém da obra de forma autônoma, ao contrário, deriva de uma rede de intencionalidades que, por meio do tríptico, conecta o artista, a narrativa exibida na pintura e os espectadores. A história pintada há quase cem anos gera interpretações que, fiéis ou não à ideia original, são discutidas pela educadora, a professora e os estudantes.

⁵⁷ No original: “A car, just as a possession and a means of transport is not intrinsically a locus of agency, either the owner’s agency or its own. But it is in fact very difficult for a car owner not to regard a car as a body-part, a prosthesis, something invested with his (or her) own social agency *vis-à-vis* other social agents. Just as a salesman confronts a potential client with his body (his good teeth and well-brushed hair, bodily indexes of business competence) so he confronts the buyer with his car (a Mondeo, late registration, black) another, detachable, part of his body available for inspection and approval. Conversely, an injury suffered by the car is a personal blow, an outrage, even though the damage can be made good and the insurance company will pay”.

Antes de prosseguir, mostra-se necessário expor o que se entende aqui por agência. Gell (1998, p. 22; tradução minha) afirma que o conceito de agência que emprega “é relacional e contexto-dependente”⁵⁸. Sua ideia fica mais clara novamente com o exemplo de sua relação com o carro. Gell informa que seu carro é um Toyota, mas ele e sua família o chamam de Toyolly, ou apenas Olly, isto é, assim como outros proprietários de carro, ele e sua família atribuem uma personalidade ao veículo. No entanto, ainda que nesse caso o carro seja considerado um agente social, uma pessoa, sua agência não é absoluta. Pelo contrário, depende do contexto e daquele que é considerado “paciente” em uma situação específica:

[...] embora eu espontaneamente atribuisse “agência” ao meu carro se ele quebrasse no meio da noite, longe de casa, comigo dentro, eu não acho que meu carro tem objetivos e intenções, como um agente veicular, que são independentes do uso que eu e minha família fazemos dele, com o qual ele pode cooperar ou não. Meu carro é um agente (potencial) em relação a mim como um “paciente”, não em relação a si mesmo, como um carro. Ele é um agente somente na medida em que eu sou um paciente, e ele é um “paciente” (o correspondente de um agente) somente na medida em que eu sou agente em relação a ele (GELL, 1998, p. 22; tradução minha)⁵⁹.

A relação da agência entre “agentes” e “pacientes” se mostra, portanto, complexa, relacional e dependente de uma situação social específica. No entanto, a relação entre o tríptico *A fazedora de anjos* e os visitantes da Pinacoteca não é uma relação apenas entre dois termos. Para se compreender de maneira mais clara as formas de agenciamento por meio de objetos de arte, é viável tomar como base o modelo elementar de relação de agência a respeito das obras de arte, isto é, aquele que liga o receptor, o índice (obra de arte), o artista e um protótipo. Nesse momento, antes de prosseguir, é necessário explicar o que são esses termos. Gell, embora faça questão de

⁵⁸ No original: “[...] is relational and context-dependent”.

⁵⁹ No original: “[...] though I would spontaneously attribute ‘agency’ to my car if it broke down in the middle of the night, far from home, with me in it, I do not think that my car has goals and intentions, as a vehicular agent, that are independent of the use that I and my family make of my car, with which it can co-operate or not. My car is a (potential) agent with respect to me as a ‘patient’, not in respect to itself, as a car. It is an agent only in so far as I am a patient, and it is a ‘patient’ (the counterpart of an agent) only in so far as I am an agent with respect to it”.

se afastar do modelo semiótico, utiliza termos peirceanos para elaborar sua teoria de abdução⁶⁰ da agência. Assim, tem-se:

1. Índices: entidades materiais que motivam inferências abduativas, interpretações cognitivas etc.;
2. Artistas (ou outros “originadores”): a quem são atribuídas, por abdução, responsabilidade causal pela existência e características do índice;
3. Receptores: aqueles em relação aos quais, por abdução, os índices são considerados exercer agência, ou que exercem agência via índice;
4. Protótipos: entidades conservadas, por abdução, a serem representadas no índice, frequentemente em virtude de semelhança visual, mas não necessariamente (GELL, 1998, p. 27; tradução minha)⁶¹.

No caso em análise, o índice é o próprio tríptico. Já o artista, seguindo o modelo elementar que tem por base o contexto das obras de arte, é o próprio Weingärtner. Contudo, dependendo do nexos agenciativo analisado, o artista pode ser outra(s) pessoa(s). Isso será explicado adiante. Por ora, é importante deixar claro que, para Gell, o termo “artista” nem sempre é empregado em seu sentido literal tal como é entendido no campo artístico, uma vez que a relação de agência que ele propõe pode ser aplicada em diversos contextos em que há relações entre pessoas e objetos – com já apontado nos exemplos da boneca e do carro – e não apenas na relação artista/obra/espectador. Os receptores são os visitantes ou os próprios educadores, que estão em contato com a obra e, nesse sentido, sofrendo sua agência. O protótipo, no caso de *A fazedora de anjos*, é o

⁶⁰ Abdução, para Gell (1998, p. 14-16), é uma inferência de agência a partir do índice, como no seguinte exemplo: “Quando vemos uma foto de uma pessoa sorrindo, nós atribuímos uma atitude de simpatia para ‘a pessoa na foto’ [...]. Nós respondemos à imagem dessa forma porque a aparência de sorrir desencadeia uma inferência (oculta) de que (a menos que esteja fingindo) essa pessoa é amigável, assim como o sorriso de uma pessoa real provocaria a mesma inferência” (GELL, 1998, p. 15; tradução minha) [no original: “When we see a picture of a smiling person, we attribute an attitude of friendliness to ‘the person in the picture’ [...]. We respond to the picture in this way because the appearance of smiling triggers a (hedged) inference that (unless they are pretending) this person is friendly, just as a real person’s smile would trigger the same inference”].

⁶¹ No original: “1. Indexes: material entities which motivate abductive inferences, cognitive interpretations, etc.; 2. Artists (or other ‘originators’): to whom are ascribed, by abduction, causal responsibility for the existence and characteristics of the index; 3. Recipients: those in relation to whom, by abduction, indexes are considered to exert agency, or who exert agency via the index; 4. Prototypes: entities held, by abduction, to be represented in the index, often by virtue of visual resemblance, but not necessarily”.

tema que deu origem à representação executada pelo artista⁶². Contudo, a literatura sobre história da arte brasileira não é exata a respeito do que aqui chamamos de protótipo: “uns propõem uma leitura alicerçada na figura literária de Margarida (de *Fausto*, de Goethe), outros dizem tratar-se de uma discussão sobre o aborto e o infanticídio, e ainda há aqueles que agrupam as duas interpretações” (AYERBE, PICCOLI e HANNUD, 2011, p. 165). Em todos os casos, no entanto, parece ser pertinente uma interpretação da relação entre protótipo e artista baseada na fórmula, proposta por Gell (1998, p. 39), da produção de imagem realista [*realist image-making*]:

Protótipo-A ----> Artista-P, onde “A” significa a posição como agente e “P”, como paciente na relação.

Aqui, a aparência do protótipo dita o que o artista faz [...]. O protótipo, como agente social, nesse caso, imprime sua aparência no índice, por meio da agência mediada pelo artista, que é um “paciente” com relação ao protótipo enquanto continua a ser um “agente” em relação ao índice (idem, *ibidem*; tradução minha)⁶³.

Na teoria antropológica da arte proposta por Gell, embora o índice seja central para a abdução da agência, ele quase nunca é o agente primário. Logo, o nex

⁶² A obra de Weingärtner gerou discussões na época de sua primeira exposição, em 1910, por conta justamente de sua narrativa e “não por sua fatura, bastante convencional” (AYERBE, PICCOLI e HANNUD, 2011, p. 165). Assim, o artista não se faz reconhecer na obra por meio de sua pincelada ou alguma técnica particular que o fizesse agir sobre o protótipo. Gell, por exemplo, argumenta que mesmo no caso dos retratos, que tendem a imprimir a agência do retratado sobre o artista, que por sua vez apenas mediará essa agência para imprimi-la no índice (a obra de arte), em algumas situações é a ação do artista que fica impressa na tela, como no caso da *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci: “Leonardo é visto como responsável pela aparência de Mona Lisa, ou ao menos, pelo que é fascinante e persuasivo em sua aparência do ponto de vista do paciente/receptor” (GELL, 1998, p. 53; tradução minha) [no original: “Leonardo is seen as responsible for the Mona Lisa’s appearance, or at least, what is fascinating and compelling about her appearance from the patient/receptient’s point of view”]. O artista como primeira fonte de agência fica mais evidente em outro exemplo, que Gell (1998, p. 55) denomina de “fórmula do ‘gênio artístico’”. Gell demonstra sua tese com base em Salvador Dalí e uma de suas obras mais famosas, *A persistência da memória* (que faz parte do acervo do Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA). De acordo com Gell (1998, p. 56), a agência de Dalí se faz presente tanto por sua técnica quanto pelo fato de o protótipo pertencer ao mundo dos sonhos do artista. Nesse sentido, a obra seria um autorretrato surrealista do próprio Dalí.

⁶³ No original: “Here, the appearance of the prototype dictates what the artist does [...]. The prototype, as social agent, in this case, impresses his/her/its appearance on the index, via the mediating agency of the artist, who is a ‘patient’ with respect to the prototype while remaining an ‘agent’ with respect to the index”.

agenciativo proposto é mais complexo, vai além de uma relação entre dois termos, mas depende do índice para existir, pois ele causa uma perturbação no ambiente que revela e potencializa a agência exercida. Portanto, para Gell, há agentes primários e secundários, bem como pacientes primários e secundários. Voltando ao tríptico, embora a obra esteja na posição de agente em relação ao espectador (receptor), ela sofre a agência do artista que, por sua vez, está sob efeito da agência do protótipo, isto é, o tema a ser materializado na pintura. Em fórmula proposta por Gell (1998, p. 52), a relação poderia ser expressa como $[[[Protótipo-A] \rightarrow Artista-A] \rightarrow Índice-A] \text{ ----> } Receptor-P$, onde o protótipo exerce agência sobre o artista, o qual, sob essa influência, pinta a obra (índice) que exercerá agência sobre o receptor (a seta longa indica a relação entre o índice-agente e o paciente primário)⁶⁴. Assim, Weingärtner, sob influência tanto de um contexto social específico quanto de um tema já clássico, objetiva a narrativa por meio da realização do tríptico, que, alocado numa sala da Pinacoteca, exerce agência sobre os visitantes. Nesse sentido, pode-se entender que a questão do infanticídio, presente em *Fausto*, bem como no contexto social vivido pelo artista, é revelado aos visitantes da Pinacoteca por meio de *A fazedora de anjos*. Tem-se, assim, uma antiga questão social como agente social, que, ao exercer agência sobre o artista, se apresenta e produz efeito em espectadores contemporâneos.

Entretanto, um objeto ou uma obra de arte está inserido numa rede de intencionalidades, o que faz com que não exista apenas a conexão aqui apresentada entre o artista, a obra e aquele que a contempla ou mantém algum contato com ela, mas também permite a compreensão de outros tipos de agenciamento mediante enfoques distintos em relação ao nexo das relações, já que para Gell a obra de arte é uma obra aberta⁶⁵. Assim, a obra em questão também pode ser entendida como índice da agência

⁶⁴ Nos exemplos anteriormente citados de Leonardo da Vinci e Salvador Dalí, teríamos fórmulas diferentes quanto à relação entre os termos. Em *Mona Lisa* a fórmula seria $[[[Artista-A] \rightarrow Protótipo-A] \rightarrow Índice-A] \text{ ----> } Receptor-P$, onde Da Vinci exerce agência sobre o protótipo (a aparência da modelo) que também exerce agência sobre o índice (a tela), o qual finalmente age sobre o receptor (atualmente, o visitante do Louvre, em Paris). Em *A persistência da memória*, a fórmula ficaria assim: $Artista-A \text{ ----> } [Índice-P \rightarrow [Protótipo-P \rightarrow [Receptor-P]]]$, onde a seta longa coloca Dalí como foco e fonte primária da agência. Essas fórmulas, como alerta Gell (1998, p. 57), não dizem respeito a nenhuma característica objetiva das obras em si, mas a uma mudança de perspectiva, que passa da obra para o artista, o que revela aspectos menos ligados a atributos artísticos do que ao culto da personalidade. Entretanto, Gell (idem) diz que há liberdade para se descrever o nexo da relação, o qual depende da perspectiva que se queira adotar.

⁶⁵ Como exemplo do que Gell entende por obra aberta, em *Art and Agency* ele cita (GELL, 1998, p. 62-65) o caso de Mary Richardson, uma sufragista que, em 1914, entrou na National Gallery, em Londres, e

dos curadores que, ao colocarem-na ali, junto a outras obras, constroem narrativas paralelas, quais sejam, a construção do gênero por meio da pintura ou a mudança no gosto artístico da virada do século XIX para o século XX, que fez “os quatro gêneros consagrados pela arte acadêmica perde[rem] espaço paulatinamente para cenas de interiores domésticos, representações de dramas morais e obras que davam relevo a valores simples da vida rural” (AYERBE, PICCOLI e HANNUD, 2011, p. 157). Do mesmo modo, um visitante pode “agir” em relação à obra ao tirar uma foto dela e publicá-la no Facebook ou outra rede social com uma legenda indicando sua própria interpretação ou indicando tão somente a visita ao museu, ou, ainda, indicando o nível cultural do “fotógrafo” por meio da exposição de seus interesses, no caso, obras de arte. Para voltar à situação descrita, os estudantes de fotografia do SENAC, ao tirarem fotografia do tríptico durante a visita educativa, podem expressar sua perícia na técnica que estão aprendendo e, assim, estabelecer novas relações de agência, com base agora na reprodução fotográfica⁶⁶.

É desnecessário reproduzir aqui as fórmulas pelas quais a teoria de Gell poderia expressar esses nexos de agência alternativos. Basta salientar que a visita ao museu deve ser entendida como uma prática social não apenas porque na maioria dos casos os visitantes estão acompanhados, mas também porque a relação desses visitantes com as obras de arte apontam para um contexto social mais abrangente. Embora mediado por

esfaqueou uma tela de Diego Velázquez (*The Rokeby Venus* [*Vênus ao espelho*], 1647-1651) como forma de protesto pela prisão de Emmeline Pankhurst. Para Gell, o ato de Richardson foi um gesto artístico, pois Richardson produziu uma nova *Vênus ao espelho*, isto é, uma *Vênus* moderna que, a partir de seu ato, passou a ser uma representação de Pankhurst e seu sofrimento. Ele conta que, embora a obra tenha sido restaurada meses depois, a obra de Richardson (que ele chama de “*Slashed*” *Rokeby Venus*, algo como *Vênus ao espelho “esfaqueada”*) durou por alguns meses e sobrevive até hoje por meio da reprodução fotográfica. Segundo Gell, “destruição de arte é a produção da arte em seu sentido inverso; mas tem a mesma estrutura conceitual básica. Iconoclastas exercitam um tipo de ‘agência artística’” (GELL, 1998, p. 64; tradução minha) [no original: “Art-destruction is art-making in reverse; but it has the same basic conceptual structure. Iconoclasts exercise a type of ‘artistic agency’”]. Em outro texto, ao abordar uma armadilha de caça como trabalho de arte, pois conecta dois seres (o caçador e a presa) por meio de um objeto, Gell (2001 [1996], p. 189) defende uma definição de obra de arte que inclua qualquer objeto ou performance que incorpore intencionalidades.

⁶⁶ A opção por descrever o nexo das relações de forma que a agência partisse do tema (protótipo), passasse pelo artista e, mediante a obra, alcançasse os visitantes tem relação com a situação observada. Se a visita educativa tivesse dado ênfase, por exemplo, à relação da obra com a temática geral da sala (“pintura de gênero”), seria mais apropriado analisar a agência dos curadores. Portanto, o recorte adotado derivou de uma situação concreta observada, pois “qual análise é a apropriada é uma questão de julgamento social ou psicológico” (GELL, 1998, p. 57; tradução minha) [no original: “Which analysis is the appropriate is a matter of social or psychological judgement”]. Embora Gell também diga que a escolha não deva ser baseada por “fatos básicos de uma situação” (idem, ibidem), no nosso caso o recorte é apropriado porque é motivado sociologicamente.

objetos, o museu permite interações sociais que não se reduzem nem ao espaço físico do museu nem à temporalidade que uma situação específica pode apresentar. Aqui parece produtiva a noção de *pessoa distribuída* [*distributed person*] empregada por Gell (1998, p. 96-154). Embora o autor dedique um capítulo inteiro para explicar essa ideia, para nossos propósitos basta citar um exemplo revelador mencionado no início de *Art and Agency*: as minas terrestres espalhadas pelos soldados de Pol Pot, no Camboja. Como toda mina terrestre, as minas espalhadas por esses soldados tinham a capacidade de matar ou ferir gravemente qualquer pessoa mesmo sem a presença física daqueles que as “plantaram”. Gell entende a mina não apenas como ferramenta, mas como parte do corpo de um soldado, pois ela é um componente do que faz o soldado o que ele é, ou seja, a identidade social de um homem como soldado está vinculada ao armamento que ele carrega e eventualmente utiliza: “essas minas eram componentes de suas identidades como pessoas humanas, assim como muitas de suas impressões digitais ou as ladainhas de ódio e medo que inspiravam suas ações” (GELL, 1998, p. 21; tradução minha). Assim, as minas não eram agentes autônomos, mas mediadores das intencionalidades (índices) dos soldados que, como partes do corpo desses homens, expandiam a presença espaço-temporal dos comandados de Pol Pot. Esse exemplo deixa claro que o índice, diferentemente do que diz a teoria semiótica quando o relaciona à ideia de signo, não é uma simples representação – como a palavra “cachorro” seria em relação ao animal canino, isto é, um signo –, mas uma parte das pessoas (ou dos agentes sociais). Como em outro exemplo trazido por Gell (1998, p. 104; tradução minha), “não é absurdo supor que a pintura feita por Constable da catedral de Salisbury é uma parte da catedral de Salisbury”. Do mesmo modo, o autorretrato de Arthur Thimóteo da Costa (ver capítulo 1, p. 75) é uma parte do artista/retratado presente na Pinacoteca, assim como, para voltarmos à situação original, o tríptico de Weingärtner é uma parte daquele contexto narrado.

Portanto, a visita educativa dos estudantes de fotografia permitiu que eles, juntamente com as relações de sociabilidade mantidas dentro do grupo, mantivessem outras relações sociais que ultrapassavam os limites físicos e temporais da sala expositiva. O tríptico levou os estudantes ao início do século XX e não apenas apresentou a eles um contexto social produzido pela narrativa mediada pelo artista e

pela própria obra, mas também os colocou numa ligação material com o período e com a questão em foco.

2.1.3. Propostas poéticas

Além da “leitura de imagens”, algumas visitas contemplam atividades de caráter mais lúdico, as chamadas “propostas poéticas”, definidas por Mila Chiovatto, coordenadora do Núcleo de Ação Educativa da Pinacoteca (NAE), como “uma série de atividades, das mais variadas linguagens: pode ter um caráter mais cênico, um caráter mais poético, mais racional ou pode ter um caráter mais de jogo mesmo”⁶⁷. Durante as visitas à Pinacoteca, foi possível observar algumas dessas atividades. Cabe, entretanto, descrever uma delas em detalhe.

Figura 39: Estudantes participando de uma proposta poética. Foto de Julio Talhari, outubro de 2013.

Em um dos pátios do térreo, um grupo de estudantes, juntamente com o professor, experimentava roupas e acessórios do século XIX. O educador do museu orientava a atividade. De dentro de um armário, retirava ternos e acessórios masculinos

⁶⁷ Entrevista concedida ao autor em 20/3/2014.

e distribuía, com a ajuda do professor, aos alunos. Algumas caixas foram colocadas sobre um pequeno tapete redondo, que demarcava a área do pátio em que a atividade se desenvolvia. Nas caixas, havia vestidos de época e acessórios femininos. O professor e as meninas eram os que mais demonstravam interesse na atividade. Dois meninos se afastaram do grupo, cerca de três metros, sentaram no parapeito de uma janela e apenas observaram o grupo, não sem demonstrar certo enfado. Outro menino, sentado no chão abraçado à namorada, só se levantou após insistência do professor, que lhe entregou um cabide com calça, paletó e gravata. Com muita reticência, mas estimulado pelo professor e também pela namorada, o rapaz foi aos poucos experimentando a roupa que lhe foi dada.

Além de terno, o rapaz usava chapéu e bengala. O professor também vestia o mesmo figurino e em certo momento disse: “O que é que um professor de filosofia tem que fazer...”. Enquanto isso, três meninas tentavam, com alguma dificuldade e com a ajuda das amigas, se vestir com os trajes femininos, muito parecidos por sinal, com aqueles pintados em muitas telas do acervo. Cada menina contava com o auxílio de duas amigas, pois vestir e fechar os espartilhos se mostrou muito trabalhoso. Diferentemente do professor e do rapaz – que, já vestidos, andavam pelo pátio girando as bengalas –, as meninas passavam mais tempo escolhendo peças do vestuário e acessórios. Experimentavam as peças até se sentirem satisfeitas com a combinação. O professor tentou chamar os dois meninos afastados para a atividade, mas eles não responderam. Ambos vestiam camisetas pretas com nomes de banda de rock e ouviam música com fones de ouvido. Em dado momento, uma das meninas, que participava da atividade ajudando a colega a se vestir, foi junto aos garotos e ficou algum tempo conversando com eles. Ela também usava camiseta preta de banda. No entanto, os garotos não mudaram de postura, e a menina voltou para ajudar as amigas.

Ao final da atividade, com todos vestidos, o educador juntou o grupo para uma foto. Pegou a câmera de uma das meninas e pediu para ela compartilhar a foto com os demais colegas depois. O educador também chamou os garotos que não participaram da atividade para a foto, embora o professor tivesse dito – meio de brincadeira, meio a sério – que eles não deveriam aparecer na foto, uma vez que não participaram da atividade. Os rapazes também não se mostraram muito animados em sair na foto, mas ao fim se juntaram ao grupo. Depois de bater a foto, mas com os estudantes ainda

agrupados, o educador perguntou: “Foi fácil vestir as roupas?”. As meninas disseram que não. Uma delas disse: “Não conseguiria vestir sozinha, sem ajuda de outras pessoas”. Então, o educador perguntou novamente: “Vocês pegariam ônibus com uma roupa dessas?”. O professor disse que sim, mas todas as garotas vestidas deram risadas e disseram que não. Para finalizar, o educador pediu para as meninas fingirem que havia algo no chão que elas deviam pegar. As garotas riram, a princípio, mas tentaram fazer o que foi pedido. Sem saber direito como se movimentar dentro dos vestidos, as meninas conseguiram, após algum tempo e com muita dificuldade, se agachar como se estivessem pegando algo. O educador pediu, então, que todos guardassem as roupas nos armários e nas caixas e encerrou a atividade.

Mila Chiovatto explica em que se baseia tal atividade e qual o seu objetivo:

Um dos nossos pressupostos metodológicos [...] é tentar fazer com que a construção de conhecimento, ou seja, aquilo que podemos chamar vulgarmente de educação, passe para além dos olhos e da cabeça, envolva o corpo, passe pelo corpo. É importante fazer com que as artes visuais não fiquem restritas à visão, mas que façam conexões com a vida cotidiana, que façam conexões com a vida de agora, para não ficar também só no passado. [...] Tentamos fazer com que os conhecimentos ou as significações, as interpretações obtidas durante o contato com a obra ou que vão ser construídas durante o contato com a obra – [a proposta poética] pode acontecer antes ou depois da atividade da visita e da leitura de imagens, não tem problema –, para que elas possam ter uma significação mais intrínseca, para o indivíduo vivenciar uma determinada experiência. Então a experiência com as roupas pode funcionar para discutir desde, por exemplo, como é que o vestuário condiciona um determinado comportamento social até como se constrói um retrato (entrevista concedida em 20/3/2014).

Essa construção do conhecimento que, segundo a coordenadora do NAE, passa pelo corpo, abrange também o contato desse corpo com a cultura material, com objetos, roupas e acessórios. A atividade proposta ajuda a entender o vestuário ou a indumentária para além de uma forma de representação material de distinções culturais (SAHLINS, 2003 [1976], p. 178-203) ou de classificação nos “serviços de marcação” (DOUGLAS e ISHERWOOD, 2013 [1979], p. 121-123), mas também como um elemento na construção da subjetividade do usuário, como propõe Daniel Miller (2013, p. 21-65).

Com base em dados etnográficos registrados em lugares tão diferentes, como Trinidad, Índia e Londres, Miller elabora uma abordagem antropológica sobre a indumentária que difere do que ele denomina de “perspectiva semiótica” (MILLER, 2013, p. 22). Defendidas por Marshall Sahlins e Mary Douglas, tal perspectiva, como já foi visto anteriormente, dominou por muito tempo os debates sobre cultura material e teve o mérito de lançar novamente o olhar antropológico sobre os objetos, o que desencadeou o interesse de outros pesquisadores e fez surgir uma antropologia do consumo. Não obstante, segundo Miller, o problema da perspectiva semiótica é “ver o vestuário como a superfície que representa ou deixa de representar o cerne interior do verdadeiro ser, [o que tende] a considerar superficiais as pessoas que levam a roupa a sério” (MILLER, 2013, p. 23).

Na atividade descrita, pode-se perceber de que modo o vestuário, nas palavras de Mila, “condiciona um determinado comportamento social” e, conseqüentemente, atua na construção do indivíduo enquanto ser social. Mais do que representar diferenças sociais ou operar modos de classificação, a atividade realizada pelos estudantes envolve a relação prática com as roupas e acessórios de outra época. Isso ajuda a compreender que o que significa ser homem e ser mulher no século XIX – a despeito das simplificações inerentes a uma atividade desse tipo – passa por uma construção do “eu” que envolve a relação do corpo com o vestuário. Paralelamente, subentende-se que o que cada um é hoje também é resultado de condicionamentos provocados pelo vestuário utilizado. Difícil não associar, por exemplo, o comportamento dos dois garotos que se recusaram a participar da atividade a uma possível imagem que eles têm de si próprios enquanto adeptos de um estilo musical muitas vezes tido como agressivo ou rebelde. A camiseta preta com nome de bandas de rock não apenas representaria um gosto musical e atuaria para classificá-los como “roqueiros”, mas também para construir um determinado comportamento, ainda que de maneira provisória, que tende a fazer com que os garotos assumam uma postura de isolamento e de enfrentamento, visível na recusa explícita em participar da atividade juntamente com os demais colegas.

Além de atividades de proposta poética similares observadas no decorrer da pesquisa com outros grupos de estudantes, notei outro tipo de prática poética junto a um público distinto daquele composto por alunos do Ensino Médio, como a realizada com

grupos de idosas, parte do projeto Meu Museu⁶⁸. Em uma dessas atividades, contei 21 mulheres participantes, todas, aparentemente, com mais de 60 anos, acompanhadas por dois educadores: um homem com uma máquina fotográfica, o qual eu não havia visto outras vezes em atividades do educativo, e uma moça. Como nas práticas desse tipo com estudantes, a ação ocorreu no térreo. Havia duas mesas no local e também frutas, pães e queijos, tudo de plástico. A educadora, em certo momento, pediu que as senhoras pegassem os “alimentos” e arrumassem as duas mesas. Assim, formaram-se dois grupos, cada um deles envolvido em dispor os alimentos de plástico em uma das mesas. Depois que as mesas foram postas, como se arrumadas para um café da manhã ou da tarde, as idosas sentaram-se em bancos dispostos em um semicírculo diante das duas mesas. Logo em seguida, as mulheres começaram a conversar entre si. Uma delas disse, apontando para as mesas: “Lá na roça não tem isso. Tem frutas, mas não pão francês; o pão lá é feito em casa”. Outra mulher, em tom de brincadeira, fez uma comparação sobre os conteúdos: “Ali é a mesa do rico e aqui é a do pobre; o rico fica olhando o pobre”. Com as duas mesas arrumadas, o educador explicou que essas eram algumas das maneiras possíveis de disposição de alimentos utilizadas nas pinturas de natureza-morta vistas durante a exposição. Em seguida, o educador agradeceu o trabalho das participantes e todos bateram palmas. Ao final, ele enfatizou que a Pinacoteca é um lugar público e que elas deveriam usufruir do museu sempre que tivessem vontade, vir em grupos, com a família, amigos, tomar um café, passear etc. As mulheres se despediram dos educadores e saíram do museu em pequenos grupos.

Como na proposta poética em que os alunos vestiram roupas e acessórios de época, aqui os participantes da atividade também se relacionam com a arte por meio de uma interação direta com objetos, mas nesse caso os objetos são alimentos de plástico que emulam aqueles encontrados em telas de natureza-morta. Fica evidente, portanto, como em torno desses objetos se articula uma série de relações e intencionalidades.

⁶⁸ “Realizadas pelo Núcleo de Ação Educativa da Pinacoteca, as visitas foram desenvolvidas para atender às necessidades de cada grupo de idoso, com pessoas de 60 anos ou mais, levando em consideração questões como percurso, tempo de visita e diferentes abordagens ao museu e a suas obras. A cada visita será realizada uma atividade plástica ou poética para ressoar as atividades de cognição, percepção e interpretação realizadas frente às obras durante a experiência de estarem no museu. ‘Buscaremos trabalhar com as questões que são interessantes para essa faixa etária. Daremos ênfase à questão da memória, buscando encontrar pontos em comum entre memórias coletivas que o museu abriga e as memórias pessoais dos visitantes’, afirma Gabriela Aidar, coordenadora dos Programas Educativos Inclusivos da Pinacoteca” (*Release Meu Museu*, 2013).

A montagem das mesas com os alimentos articula em torno desses objetos relações de sociabilidade e serve de veículo para histórias pessoais e expressões de visões de mundo e de estilos de vida. A partir da intenção do educador em aproximar um dado gênero artístico às práticas cotidianas do grupo de idosas, vários comentários são feitos de modo a situar os participantes uns em relação aos outros e a promover identificações ou diferenciações em termos de trajetórias de vida ou de origem social⁶⁹. Se pensarmos como Gell (1998), é possível ver uma rede de agenciamentos que começa com pintores de naturezas-mortas, como Pedro Alexandrino, que reproduzem a realidade por meio de obras de arte, as quais servem, como protótipos, para uma atividade de produção artística, proposta pelo educador, que envolve o trabalho coletivo para remontar a cena original que serviu, por sua vez, de protótipo aos artistas. No meio disso, uma incrível teia de relações sociais é construída, tanto no presente como através do tempo.

Atividades que aparentemente utilizam a arte para a “construção do conhecimento”, a educação e a inclusão social não deixam de ser um fazer artístico, se adotarmos a perspectiva de Gell (1998). O museu, dentro dessa visão, deixa de ser um espaço apenas contemplativo para se tornar um espaço dinâmico em que a produção artística está constantemente em ação por meio das intencionalidades dos visitantes nas diversas atividades em que eles podem se engajar.

⁶⁹ Essa situação se assemelha a um exemplo descrito por Gell (1998, p. 54) em que alunos de uma escola de arte são orientados, pelo professor, a pintar algo motivado pelas imaginações deles próprios. Nesse caso, os estudantes são artistas, mas produzem índices sob a ordem do professor. Assim, os trabalhos artísticos serão resultados da agência do professor, ao passo que os artistas (alunos) estão na posição de pacientes. Gell usa o exemplo para falar sobre relações sociais entre adultos e crianças baseadas na autoridade dos primeiros. Se pensarmos na situação aqui descrita, o educador assume uma posição de autoridade em relação às idosas, o que poderia ser apenas situacional, mas que revela um caráter mais amplo quando ele aconselha as mulheres a frequentar mais vezes o museu, que é um lugar público. Embora o conselho seja plenamente justificável e compreensível, não deixa de indicar uma inferioridade do grupo no que diz respeito à sua condição social e à sua faixa etária.

2.1.4. Uma visita autoeducativa

Afora as visitas educativas em si e os programas voltados para públicos específicos, como o Programa Educativo para Públicos Especiais (PEPE), o Programa de Inclusão Sociocultural (PISC), o Programa Consciência Funcional – junto aos funcionários do museu –, o Programa para Professores e o já citado Meu Museu, a Pinacoteca se caracteriza por uma postura pedagógica em que, de acordo com Mila Chiovatto, se acredita “que o melhor seria que os elementos educativos estivessem no corpo do próprio museu, sem que fosse necessário um educador fazendo essa mediação, que tivesse à disposição elementos com os quais o público pudesse se autoeducar dentro da exposição”. Tal postura se viabiliza por meio do projeto chamado Educateca, que, por intermédio de diversos recursos educativos, se propõe a disponibilizar uma visita educativa ainda que autônoma. Para isso, há jogos que podem ser retirados na recepção – principalmente para as crianças, que podem brincar de detetive e procurar pistas em obras do acervo; existe uma Sala de Interpretação dentro da exposição de longa duração em que há vários recursos táteis para o visitante interagir, como montar sua própria exposição com algumas obras em miniatura, tocar em esculturas, gravar suas memórias da visita em vídeo, registrar suas impressões num livro de visitas, além de conhecer alguns detalhes da história do museu; há folhetos, chamados Para Saber Mais, que trazem interpretações e questionamentos sobre algumas obras; há também o painel “Vamos Conversar?”, que é um espaço no qual os visitantes podem expressar suas impressões sobre a experiência, funciona como uma fonte de informações para o próprio setor educativo, como explica a coordenadora do NAE:

Esse painel faz parte dessa iniciativa [Educateca]. Tentamos mudá-lo pelo menos uma vez a cada dez meses, uma vez por ano. Temos a seguinte postura: uma pergunta que encaminha mais para lembranças e memórias de experiências positivas no espaço e uma para coisas que ficaram faltando ou que não são experiências tão positivas para a gente ter um índice avaliativo. Mas percebemos que muitas questões passam muito mais rápido do que a periodicidade com que a gente consegue trocar o quadro. Então a gente começou a dar umas respostas periódicas àquelas perguntas que são mais prementes. Então, por exemplo, uma que sempre aparecia – e continua aparecendo, mas em menor medida, porque a gente tomou providências, e isso é o legal, porque é um diálogo mesmo, a gente toma providências para sanar essa questão – foi: “ah, não tem guia para acompanhar a gente na visita”, “cadê os monitores?”. Na verdade, eles estão na recepção, é

a primeira coisa que se vê. Então a gente começou a fazer uns banners: “Você quer fazer uma visita? Olha, aqui tem...”. Então a gente começou a dar mais visibilidade a isso e respondeu ao “Vamos Conversar?” e diminuiu a frequência com que essa demanda é feita. Então as pesquisas [de satisfação], no caso do educativo, também acontecem por esse mecanismo (entrevista concedida em 20/3/2014).

Figura 40, 41 e 42: Painel “Vamos conversar?”. Foto de Julio Talhari, março de 2014.

Mostra-se, portanto, extremamente significativa a relação entre o NAE e os visitantes por intermédio de vários artifícios materiais. Nesse sentido, o próprio “corpo do museu” – e a analogia com a anatomia é reveladora do papel do edifício como agente social, como pessoa – atua como mediador das intencionalidades dos responsáveis pelo projeto educativo da Pinacoteca. O edifício é, assim, o principal agente social com quem os visitantes são confrontados. Por meio de suas paredes e instalações, que funcionam como tentáculos, o visitante é submetido à agência dos curadores e coordenadores do setor educativo. Esse ponto é importante porque frequentemente os museus na contemporaneidade são comparados com outros espaços de intenso fluxo de pessoas num contexto de consumo – como lojas de departamentos e, especialmente, *shoppings centers* –, sem que a devida atenção seja dada às suas especificidades. Embora cada vez mais os museus sejam vistos como espaços de encontro, de passeios desinteressados, de relações de sociabilidade, menos ligados a uma relação com a arte propriamente dita, são espaços que conectam os visitantes a uma intensa rede de intencionalidades não aparentes, mas significativas. É essa rede de intencionalidades que cria um vínculo entre os frequentadores do museu e agentes espacial e temporalmente distantes.

Voltando ao NAE, é particularmente significativo seu papel na concepção e produção da atual exposição de longa duração do acervo: *Arte no Brasil – uma história na Pinacoteca de São Paulo*. Por meio do Arte em Diálogo, o setor educativo faz uma intervenção na ordem cronológica da exposição do acervo, prevista pela curadoria, para mostrar, mediante a exposição de obras de artistas modernos ou contemporâneos – temporalmente afastados das demais obras onde a intervenção é realizada –, como certas temáticas persistem nas artes visuais no decorrer dos séculos, apesar do nível de abstração alcançado pelas obras mais contemporâneas, que muitas vezes não deixam explícito o tema tratado para um público não especializado. A elaboração da exposição, no entanto, foi demorada e marcada por desafios, como conta Mila Chiovatto:

Essa foi uma exposição que demorou quase cinco anos para ser produzida. E ela foi construída de maneira interdisciplinar. Durante cinco longos anos tivemos reuniões semanais com as pessoas interessadas nessa transformação. A exposição anterior ficou a mostra durante doze anos e foi uma exposição, para o educativo, já muito trabalhável. Não vou dizer que ela [a exposição] esgotou, porque ela tinha uma quantidade gigantesca de obras expostas e estava de fato já bastante viciada no sentido de leitura. [...] Essa leitura, para nós, era um pouco aquém do que poderíamos esperar para um tipo de público que é menos especializado. Isso nos fez pensar então como poderíamos garantir para esse público menos especialista uma visibilidade maior do acervo e uma oportunidade de comparação mais interessante. Porque um dos nossos pressupostos metodológicos é que a comparação é um dos veículos pelos quais as pessoas aprendem com mais eficácia, mais facilidade; é um processo mais fluido de construção de aprendizado. Numa sala, na qual existem paisagens, todas do século XIX, um olhar mais especializado é capaz de ver pequenas modulações de cor, de abordagens, se é uma linha mais romântica, se é uma linha mais classicista. Para isso, é preciso ter um *background* que a maior parte da população que frequenta museu de arte não tem. Nesse sentido, seria mais produtivo se, junto a uma visibilidade do que era o pensamento de paisagem do século XIX, pudéssemos ter ruídos que interessassem o público a fazer comparações que, sem esses ruídos ali, não seriam estabelecidas, só seriam estabelecidas por meio de memórias de uma história da arte que a maior parte não tem. Por isso que pensamos, então, num programa que pudesse trazer para dentro do corpo da mostra uma série de estímulos perceptivos que ampliasse o léxico da exposição, que não se focasse apenas no XIX, mas que pudesse caminhar para os séculos XX e XXI e, ao mesmo tempo, que gerasse um incômodo tal que pudesse ser um ponto de comparação. Como você pode imaginar, não foi uma coisa fácil de fazer, não foi uma discussão plenamente aceita *a priori*. Foi muito complicado, muito desafiador, anos e anos de briga, com soluções mais ou menos possíveis. [...] O resultado final é

a colocação de um espaço entre o discurso curatorial, mas visivelmente separado dele, que é um contraponto à apresentação curatorial e que depois dessa experiência se configurou como a “maneira Pinacoteca” de se fazer exposições de longa duração (entrevista concedida em 20/3/2014).

A forte atuação da área educativa da Pinacoteca e sua influência até mesmo na curadoria das exposições é um aspecto que a singulariza em comparação com outros museus de arte da cidade. Embora a existência de um setor educativo seja realidade na maioria dos museus atualmente, a preocupação para que mesmo uma visita autônoma tenha um caráter pedagógico não parece estar presente em locais como o MASP e o MAC Ibirapuera, para mencionar alguns dos principais museus de arte da cidade. O primeiro, um dos mais importantes museus de arte do país – apesar de crises administrativas e financeiras recentes⁷⁰ –, exhibe seu acervo por meio de um recorte temático – o Romantismo, por exemplo –, o qual não parece ser muito acessível àqueles que não dominam os períodos artísticos concebidos pela história da arte, apesar dos textos explicativos; o segundo apresenta seu acervo ou por um recorte monográfico, reunindo obras presentes no acervo de um único artista, ou por eixos explicativos relacionados com questões da arte atual; há textos densos nas paredes que apresentam cada mostra, mas as questões que norteiam a curadoria parecem-me pouco acessíveis a um público não especializado.

Não obstante a atuação do setor educativo da Pinacoteca, uma experiência relatada por uma professora da rede pública durante a pesquisa me provocou certa inquietação. Vera, que já foi apresentada no capítulo anterior, como professora da rede estadual organiza visitas à Pinacoteca para seus estudantes. Além disso, participa de cursos organizados pela instituição e também do programa de preparação pedagógica oferecido pela Pinacoteca. Ela me contou uma experiência que aparentemente mostrava os limites da atuação do setor educativo da Pinacoteca:

⁷⁰ A respeito da crise financeira do MASP, ver, por exemplo, notícia sobre a recente busca, por parte da instituição, de parcerias com empresas privadas para saldar dívidas do museu: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,masp-busca-parceria-com-empresas-para-sair-da-crise-financeira,1151534> (acesso em 9 jul. 2014).

Se você vai com monitoria, o linguajar [dos educadores do museu] não é muito apropriado. [...] Então, quando nós fomos [à Pinacoteca], fomos sem monitoria com a EJA [Educação de Jovens e Adultos]. O professor fez a monitoria. Então é um linguajar mais próximo, ele sabe o que perguntar, os alunos são mais próximos a ele, perguntavam, se sentiram mais à vontade, se sentiram assim: “eu posso analisar uma obra”, “eu não sou um inútil aqui”, “eu consigo olhar e ver alguma coisa”, “não preciso ser especialista”. Foi legal. Quando ela [uma aluna] ficou na frente de um quadro do Almeida Júnior, aquele da cozinha [*Cozinha caipira*, 1895], ela olhou e disse “puxa, minha cozinha era desse jeito” e aí começou a falar [sobre] algumas diferenças [...]. Foi muito legal. E aí quando chegou naquele Giacometti⁷¹, ele [o professor] falou “o que [a escultura] lembra?”; a menina lembrou-se de algo muito interessante: ela [lembrou-se de quando] ia à praia e molhava a areia e jogava assim de forma que [se] parece [com] a obra dele [...]. E aí, sabe, deu sentido, a gente ficou contente que eles estavam aproveitando, eles estavam se sentindo bem lá, mas sem a monitoria, só conosco [os professores], só nós estávamos ali, porque era quinta-feira à noite, não havia quase ninguém. E eles se sentiram mais à vontade, sabiam que não podiam tocar e tal, havia as pessoas [atendentes de sala], mas nós proporcionamos a eles uma vontade [de se manifestar] e eles falavam (entrevista concedida em 5/9/2012).

Relatei o caso para a coordenadora do NAE. No entanto, Mila não entende tal experiência como uma limitação da área educativa do museu. Ao contrário, essa situação seria uma comprovação de que o trabalho tem gerado resultados:

Que bom que ela parou de agendar a visita! É para isso que preparamos o professor, para que ele tenha autonomia na construção da sua visita. Quisera eu que os nossos esforços formativos viessem sempre coroados da autonomia do professor em utilizar o patrimônio como valor em si, como recurso dentro da sala de aula que pode ser utilizado por ele, que ele não precise do educador. Meu sonho maior – sempre que eu falo isso as pessoas gritam comigo – é um museu que não precise de educador, que seja educativo por si. Olha que maravilha que seria! Independente de uma ação tão cotidiana e tão maciça, porque é um esforço muito grande ter um educador aqui para fazer o processo educativo. A educação devia estar nas paredes, devia estar [no processo de] ao entrar no museu você se educou. Isso seria o ideal. Então fico feliz que ela tenha deixado de marcar conosco. Agora, acho que ainda há uma percepção média do museu como um

⁷¹ Vera se refere à exposição *Alberto Giacometti, coleção da Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris*, que reuniu mais de 125 mil visitantes, o que a tornou a terceira exposição mais visitada em 2012 na cidade de São Paulo, perdendo apenas para *Impressionismo: Paris e a modernidade – Obras-primas do Museu d’Orsay* e *Caravaggio e seus seguidores*, que aconteceram, respectivamente, no CCBB e no MASP (MIRANDA, 2013).

enunciador de verdades, o que é muito complicado. Quer dizer, uma pessoa que fica tímida na frente do educador é porque tem medo de errar. Então, não está percebendo bem que a nossa lógica pedagógica é “seja lá o que você disser, está certo”, e nós vamos construir a partir disso (entrevista concedida em 20/3/2014).

Mesmo assim, parece haver certo distanciamento entre os museus, de maneira geral, e parcela significativa da população, e que a ação educativa realizada pela Pinacoteca não pode por si só diminuir. Há, por exemplo, certo conflito entre e as normas de visitação tendo em vista a conservação das obras e como essas regras afetam a experiência de alguns visitantes, sobretudo aqueles não habituados a frequentar museus. Vera fala da inibição dos alunos diante tanto de atitudes mais ativas por parte dos funcionários do museu – como separar os grupos para a visita ou repreender os alunos por conta de algum comportamento – quanto de atitudes mais sutis – como a simples presença dos atendentes nas salas expositivas, o que provoca uma sensação de vigilância que, de fato, não é falsa:

Quando chegamos, tem um rapaz lá que cuida da segurança da Pinacoteca, ele reuniu os grupos, os dois grupos, separou um grupo, o que já é um divisor de águas, “eu quero ficar com você” [alguns diziam], dividiu e [separou] dos professores e deu todas as [informações]: “não pode isso, não pode aquilo”. Eles vão ficando meio assim, sabe? É desconfortável. “Não posso mexer, não posso levar a bolsa”. Eu sei que é arte, que é obra, que não pode mexer... Aí quando eu falei “pode abrir a gaveta...”⁷², pode abrir, olhar, tocar em alguma coisa, eles ficaram mais à vontade (entrevista concedida em 5/9/2012).

Mila concorda que pode haver algum desconforto, mas acredita que a questão transcende as possibilidades de atuação do museu:

A questão é a seguinte: todo lugar tem regras. Eu não vou, a não ser para determinados restaurantes, eu não vou subir em cima da mesa e

⁷² Vera se refere à mapoteca, localizada na sala 2 (“os artistas viajantes”) da exposição de longa duração. A mapoteca é composta por gavetas que podem ser abertas para apreciação dos desenhos nelas guardados, alguns deles são aquarelas de paisagens brasileiras do século XIX.

ficar sapateando. Vamos combinar que existe regra para tudo, para entrar no ônibus, em qualquer lugar. Uma pessoa, por exemplo, que está habituada a ir ao cinema não vai sem levar uma blusinha, porque ela sabe que vai fazer frio lá dentro. Então, depende do costume, depende da frequência. A última pesquisa do IPEA sobre consumo cultural aponta que quase 90% da população brasileira nunca foi a uma exposição ou a um museu. É um índice gigantesco. Por mais que a gente veja, ano após ano, recordes de visitação nas exposições dos museus, a gente ainda tem uma realidade muito distante de uma frequência cultural geral. Então, essa falta de hábito implica um constrangimento ante as necessárias regras de conservação. Então eu entendo que a percepção média seja exatamente essa da emanção da verdade no museu: “o educador está lá para me julgar”; “vou por meu melhor perfume para ir ao museu”. Mas acho que também tem a ver com: é uma atividade fora da sala de aula, é uma oportunidade de socialização, vou poder me expor mais como pessoa do que como aluno. Há uma série de fatores também mais de caráter antropológico que estão entrando, principalmente para o adulto, quando ele faz uma experiência fora da sala de aula. [...] Então fico muito feliz que a professora tenha conseguido, até por meio dos nossos processos formativos, uma autonomia no uso da cultura que é dela e que é dos alunos. Fico feliz que ela tenha conseguido dar esse passo! (entrevista concedida em 20/3/2014).

A questão é complexa e não há meios de esgotá-la aqui. O trabalho realizado pelo NAE tem se mostrado notável, mas demonstra que a preocupação com a acessibilidade aos museus tem relação com problemas muito mais abrangentes da sociedade e que há muito tempo são apontados, por exemplo, por meio da ideia de reprodução social que perpassa muitos dos escritos de Pierre Bourdieu. Segundo essa concepção, o museu, assim como a escola, seria o lugar onde estruturas da sociedade seriam legitimadas e reproduzidas por meio do *habitus* – “sistemas de disposição socialmente constituídos” (BOURDIEU, 1983 [1980], p. 45) – de grupos culturalmente dominantes (idem, 2011 [1971], p. 295-336). Parece muito claro que alunos de escolas públicas, especialmente de áreas periféricas, acabam sentindo que o museu “não é para eles”, já que nem suas práticas são acolhidas naquele espaço, nem possuem o *habitus* apropriado para o local. Sem irmos mais longe numa questão tão ampla, é interessante notar que no nível da interação dentro de uma dada situação social, na relação de alguns grupos escolares com o museu revelam-se conflitos entre as normas e o comportamento que podem ser resultado do que Goffman (2010 [1963], p. 30) entende por diferenças entre os domínios de duas ocasiões sociais diferentes. O que para os estudantes a

princípio era uma oportunidade de sociabilidade fora do espaço escolar se revela uma situação restritiva, regida por regras e códigos que eles não dominam.

2.2. Visita educativa – “40 museus em 40 semanas”

Como parte de uma “observação participante”, fiz uma visita educativa à Pinacoteca em maio de 2014, já no final da pesquisa. Tendo em vista que a maior parte das visitas realizadas pelos educadores é com grupos agendados, já formados com antecedência (grupos escolares, de turismo, de amigos), planejei uma visita como parte de um projeto que acompanhei meio a distância no decorrer do mestrado⁷³. O projeto “40 museus em 40 semanas”, coordenado por uma amiga, Priscila, como o próprio nome diz, propôs realizar visitas a 40 museus diferentes de São Paulo em 40 semanas (não consecutivas)⁷⁴. A última visita do projeto foi justamente à Pinacoteca⁷⁵. O encontro estava marcado para as 14h do dia 31/5/2014, um sábado ensolarado, porém frio. Cheguei à Pinacoteca por volta das 13h, pois queria fazer uma caminhada independente no museu para observar a movimentação dos visitantes naquele dia. Antes, porém, almocei no café da Pinacoteca.

Perto das 14h fui até o pórtico do edifício, em frente à bilheteria, pois dali teria uma ampla visão das pessoas que estavam no estacionamento e das que passavam pelo portão de entrada, e assim poderia ver se Priscila já havia chegado. Encontrei-a perto do portão, do lado de fora, acompanhada por umas cinco pessoas. Dirigi-me ao grupo e abordei Priscila, para cumprimentá-la. Ela me disse que ainda estava aguardando algumas pessoas que haviam confirmado presença anteriormente. Cumprimentei Danilo, que estava ao lado de Priscila e a quem eu já havia encontrado na visita educativa ao MLP, com um aperto de mãos. Aos demais integrantes, fiz um aceno geral, pois estes estavam um tanto dispersos e não pude ter certeza de quem fazia realmente parte do grupo, uma vez que havia grande quantidade de pessoas entrando e saindo do museu,

⁷³ As visitas, em sua maioria, ocorriam aos sábados, dia em que eu privilegiava o trabalho de campo na Pinacoteca.

⁷⁴ Para mais informações sobre o projeto, consultar o site: <<http://40em40.blogspot.com.br/>> (acesso em 3 jul. 2014).

⁷⁵ Além dessa visita, acompanhei dois encontros anteriores em instituições culturais da Luz, os quais serão descritos no Capítulo 3.

bem como outros grupos de visitantes reunidos por ali, conversando ou tomando sorvete – apesar do frio – que um vendedor com um carrinho comercializava. Reconheci, no entanto, duas senhoras de visitas anteriores ao, já mencionado, MLP, e à Estação Pinacoteca.

De início, senti-me um pouco excluído do grupo, já que parecia haver ali certa intimidade entre eles. Cecília e Carlos, pessoas que conheci na visita à Estação Pinacoteca e com as quais conversei por um bom tempo na ocasião, não estavam presentes. Pensando que aquela era a quadragésima visita realizada pelo grupo, pude notar que muitos dos participantes do projeto já haviam estabelecido certas relações de sociabilidade entre si. Como eu havia participado de apenas duas dessas visitas, encontrei certa dificuldade em estabelecer uma interação imediata com eles. De modo que fiquei um pouco de lado do grupo, que, por sua vez, não se engajava numa mesma conversa, mas em conversas paralelas entre duas ou três pessoas.

Aproveitei para observar os arredores e nisso notei três mulheres jovens, entre 25 e 35 anos, aproximando-se do museu um tanto desorientadas. Percebi que uma delas falava em espanhol e disse: “Não é aqui; isso é um museu”. Outra mulher do grupo, então, veio em minha direção e me perguntou: “Você é daqui?”. Mesmo sem saber exatamente o que ser “daqui” significava, respondi que sim, imaginando que ela queria alguma informação. Então, ela, com forte sotaque, perguntou-me onde era o “mercado central”. Disse que elas deveriam atravessar a Av. Tiradentes e aponte para a passarela pela qual deveriam passar. Informei que, ao terminar de atravessá-la, elas deveriam pegar a rua transversal à Av. Tiradentes e descê-la até a R. da Cantareira, onde deveriam virar à direita, pois o “mercadão” se localizava naquela rua. A mulher agradeceu a explicação e chamou as amigas, pois já sabia o caminho.

Enquanto isso, mais duas pessoas (um casal) se juntou ao grupo. Priscila conversou um pouco com eles e depois tirou algumas fotos do grupo. Em seguida, disse que achava melhor entrarmos no museu, pois a visita estava agendada e já passava quinze minutos do horário marcado. No pórtico, Priscila apontou o guarda-volumes e pediu para que as pessoas deixassem suas bolsas ali enquanto ela retirava os tíquetes, que eram gratuitos aos sábados, na bilheteria. Após distribuir os tíquetes a todos, Priscila foi até o *hall* de entrada, onde fica o balcão da Ação Educativa, para avisar à

educadora que o grupo já estava ali. O grupo ficou reunido no pátio até que Priscila voltasse com a educadora da Pinacoteca. Priscila informou à educadora que ainda faltava cerca de cinco pessoas, mas que era melhor começar a visita, tendo em vista que já havia passado algum tempo do horário marcado. A educadora se apresentou como Cláudia⁷⁶ e propôs esperar mais um pouco, pois a visita duraria por volta de uma hora, e ela ainda teria um intervalo para receber o próximo grupo agendado. Priscila, então, achou por bem esperar por cerca de dez minutos, depois de consultar o grupo e verificar que não havia nenhuma objeção em esperar um pouco mais. A educadora disse que aguardaria no balcão da Ação Educativa e, após o tempo combinado, voltaria para iniciar a visita.

Ficamos, assim, espalhados pelo pátio, mas todos de certa maneira próximos da área do guarda-volumes. Enquanto alguns conversavam, novamente numa interação entre duas ou três pessoas, percebi que alguns participantes do projeto que estavam atrasados começaram a chegar, pois eram recebidos por Priscila, que indicava o guarda-volumes e mostrava que o grupo estava por ali. Enquanto isso, Danilo e uma senhora conversavam sobre a reabertura do Museu da Imigração, que seria no próximo fim de semana e que, infelizmente, ficaria fora do projeto.

Logo depois, a educadora apareceu novamente para iniciar a visita, uma vez que o grupo, segundo Priscila, estava completo. Como muitos dos integrantes do grupo já haviam entrado no museu para usar os banheiros, Cláudia pediu que avisassem ao funcionário que o tíquete já havia sido validado. Nem foi necessário, porque o funcionário brincou com os que já haviam entrado, dizendo: “eu já vi esse aqui, esse também; todo mundo já passou por aqui, é?”. Assim que passamos todos pelo detector de metais, Cláudia, após sugerir que subíssemos direto ao segundo andar, mudou de ideia e pediu que fôssemos ao belvedere – o qual chamou de “sacada” – para que ela passasse as informações iniciais, já que onde estávamos era um lugar com bastante fluxo de visitantes. No belvedere, fizemos uma roda embaixo de um enorme lustre, o qual chama atenção de quem passa pela Av. Tiradentes e a respeito do qual o segurança Alex já havia feito comentários numa outra oportunidade⁷⁷. Cláudia comentou que

⁷⁶ Nome alterado para preservar a identidade da funcionária.

⁷⁷ Essa conversa será descrita no Capítulo 3.

tomou conhecimento do projeto “40 museus em 40 semanas” pela internet e lamentava o fato de as visitas aos outros museus terem sido aos sábados, dia em que ela trabalhava. Mas confessou ter ficado contente, durante a semana, ao ver a ficha de agendamento com o nome do projeto, pois finalmente poderia conhecer o grupo.

Com o grupo reunido em círculo, pude observar que perfazíamos 21 adultos e quatro crianças. Cláudia perguntou quantos de nós já havíamos visitado a Pinacoteca antes. Para minha surpresa, quase todos levantaram a mão. A educadora, então, pediu que nos apresentássemos. Havia estudantes, um programador (Danilo), um funcionário do Museu Afro Brasil⁷⁸ (Guilherme), um rapaz que trabalhava com arte (Rafael) e outros participantes que não revelaram profissão ou ocupação, alguns se apresentando apenas como “amigos da Priscila”, como Karina, que estava acompanhada por duas crianças. Como estávamos embaixo do lustre, Cláudia explicou que a peça foi produzida pelos alunos do Liceu de Artes e Ofícios, colégio que existe até hoje, e que por bastante tempo ocupou o edifício da Pinacoteca. E continuou: “O prédio ficou pronto em 1900 para abrigar o Liceu, mas a partir de 1905 a Pinacoteca passou a ocupar uma sala do edifício, com obras do Museu Paulista, que na época fez uma reorganização de seu acervo e preferiu ficar apenas com as pinturas históricas”. Nesse momento, Cláudia perguntou se o grupo havia visitado o Museu Paulista e Priscila respondeu que felizmente foi possível visitá-lo antes do fechamento⁷⁹. Cláudia prosseguiu: “Pinacoteca é uma coleção de pinturas; o museu tem esse nome, portanto, em decorrência desse início com base nas 26 pinturas que o Museu Paulista transferiu de sua coleção”. Uma menina de uns 11 anos, acompanhada pela mãe (Carmem), não havia entendido essa explicação, então a educadora repetiu o significado de “pinacoteca”, comparando com “biblioteca”, que é uma coleção de livros. E completou:

⁷⁸ O Museu Afro Brasil, que está localizado no Parque Ibirapuera, é uma instituição museológica dedicada a aspectos culturais africanos e afro-brasileiros, com obras – pinturas, esculturas, fotografias, gravuras, peças etnológicas etc. – de autores brasileiros e estrangeiros. Foi fundado em 2004 por Emanuel Araujo – com base inicialmente em sua coleção particular –, ex-diretor da Pinacoteca, e desde 2009 é uma instituição pública vinculada à Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo. Para mais informações: www.museuafrobrasil.org.br (acesso em 30 jul. 2014).

⁷⁹ O Museu Paulista, mais conhecido como Museu do Ipiranga, foi fechado às pressas em agosto de 2013 para reforma. A previsão de reabertura é somente para 2022. Ver a respeito em: <http://vejasp.abril.com.br/materia/museu-do-ipuranga-fechado-reforma> (acesso em 9 jul. 2014).

Mas atualmente o acervo da Pinacoteca não se resume a pinturas, há também esculturas e outras obras; com o decorrer do tempo, a Pinacoteca passou a receber muitas doações, coleções inteiras, objetos de artistas inclusive, de tal modo que o acervo hoje está em torno de 12 mil obras, embora o número oficial seja 9 mil. É preciso fazer uma recontagem, mas o acervo deve ter por volta de 12 mil obras hoje em dia. Mesmo assim, a instituição ficou conhecida como “Pinacoteca”, então não fazia sentido mudar seu nome, mesmo com a incorporação de outros tipos de objetos de arte.

Alguém perguntou por quanto tempo a Pinacoteca ocupou apenas uma sala. Cláudia disse que não sabia exatamente, mas explicou que o edifício havia sido construído para ser uma escola e que a Pinacoteca ocupava originalmente apenas uma sala na qual alguns estudantes podiam fazer cópias como parte de seus estudos. “Com a Revolução de 1932, o prédio foi esvaziado para se tornar uma espécie de quartel; a Pinacoteca, assim, teve que ir para outro lugar”. Uma mulher do grupo perguntou: “Mas quando o prédio passou a ser apenas da Pinacoteca, como hoje?”. “Não faz muito tempo”, respondeu a educadora. “Na verdade, a Pinacoteca compartilhou o edifício, primeiro com o Liceu de Artes e Ofícios, que hoje está em outro lugar, e depois com a Escola de Belas Artes, que ficou nesse prédio até a década de 1980”. A educadora mostrou alguns desenhos do edifício, que passaram de mão em mão, e explicou que havia uma cúpula no projeto inicial que nunca foi construída.

Já no final da construção, o dinheiro acabou; assim, nem a cúpula, nem o acabamento externo foi finalizado, o que acabou se tornando uma marca do edifício, pois é difícil alguém passar aqui pela Av. Tiradentes e não notar essa grande construção de tijolos à vista. A construção ficou desse jeito porque havia acabado o dinheiro e, na época, os administradores do Liceu precisavam do espaço e decidiram usar o prédio assim mesmo.

Como o assunto naquele momento era o edifício, aproveitei para comentar que o lugar em que estávamos, o belvedere, era a antiga entrada da Pinacoteca, que foi mudada com a reforma de Paulo Mendes da Rocha, na década de 1990. Cláudia confirmou a informação e completou dizendo que havia uma escadaria ali que foi retirada na reforma e o eixo do prédio, assim, foi modificado, passando a ter como

entrada o que antes era um acesso lateral junto à Praça da Luz. Em seguida, perguntou ao grupo: “O que vocês acham? É melhor a entrada atual ou essa aqui?”. Alguém respondeu, timidamente, que a entrada atual é melhor, por conta do acesso ao metrô e também porque é “menos imponente”. A educadora concordou:

Sim, a entrada antiga era bem mais imponente, como vocês podem ver. Acho que esse também foi um dos motivos da mudança, porque, vocês sabem, muita gente ainda hoje não vai a museus porque acha imponente, especialmente museus de arte. Essa mudança, portanto, tinha como objetivo facilitar o acesso e tornar o museu mais atrativo.

Todos do grupo demonstraram concordar com a educadora, e alguns comentários fragmentados que reforçavam a imagem dos museus como imponentes e excludentes podiam ser ouvidos aqui e ali. Entretanto, o ruído dos automóveis na Av. Tiradentes – especialmente a sirene de uma ambulância que estava presa no trânsito naquele momento – tornou impossível a permanência no belvedere, já que não podíamos ouvir o que o colega ao lado dizia. Cláudia, portanto, nos levou até o segundo andar, para ver as obras do acervo. Ao subir as escadas, Cláudia, que ficou sabendo da minha pesquisa quando me apresentei no início da visita, comentou comigo que a 31ª Bienal de Artes poderia me interessar, porque as discussões dos curadores atuais – “são sete”, ela me informou – abordam temas antropológicos. Ela disse que também está trabalhando lá e que por isso sabe dos detalhes da preparação: “Como são vários curadores, há várias discussões até se chegar num consenso, mas é sempre levada em consideração uma perspectiva antropológica para montar a exposição”. Falei que iria tentar me informar mais sobre a elaboração da próxima Bienal, mas ela disse: “Logo você vai poder ver; será a partir de setembro”.

Reunimo-nos novamente em círculo no átrio do segundo andar. Cláudia apontou inicialmente para o teto, que permite a entrada de luz solar por meio da instalação de uma estrutura de vidro que funciona como claraboia. “Como vocês podem notar, a reforma de Paulo Mendes da Rocha deu um ar mais moderno ao museu; por exemplo, esse teto foi uma intervenção dele, assim como as passarelas metálicas pela qual vocês passaram”. Todos concordaram e foi possível ouvir vários comentários elogiando a mistura do moderno com o antigo e a manutenção do caráter inacabado do edifício.

Percebi que cerca de metade do tempo programado para a visita já havia passado e achei curioso que todo esse tempo o foco tivesse sido no edifício. Cláudia começou então a dar algumas informações iniciais sobre a exposição de longa duração *Arte no Brasil*, que é um formato mais recente de exibição das obras do acervo. Guilherme, que trabalha no Museu Afro – e que estava vestido com uma camisa do Palmeiras – comentou algo sobre essa parte do museu ter ficado fechada durante algum tempo. A educadora pareceu não entender bem o comentário ou não ter escutado direito, então eu disse que a nova exposição do acervo foi inaugurada no final de 2011 e que o espaço ficou fechado por um tempo para a montagem das salas⁸⁰. A informação foi confirmada pela educadora, que perguntou quem já havia visitado a exposição anterior. Fui o único a levantar a mão – o que estranhei, tendo em vista que a maioria havia dito ter visitado a Pinacoteca anteriormente, o que por outro lado pode indicar um interesse recente no museu –, de modo que Cláudia me perguntou se eu me lembrava como era a antiga disposição das obras do acervo. Eu disse que, em comparação com a exposição atual, havia muito mais obras nas paredes, o que lembrava um museu do século XIX. Cláudia disse que era verdade e que isso era por conta da influência do antigo diretor da Pinacoteca, Emanuel Araújo, que atualmente está no Museu Afro. Este último museu, continuou ela, “é reconhecido por ter um excesso de informações, muita coisa exposta”. Guilherme, que trabalha nesse museu, confirmou, completando: “Muita gente reclama que é muita coisa para ver, é meio sufocante”. Cláudia prosseguiu:

Pois é, a antiga exposição da Pinacoteca se parecia com um gabinete de curiosidades, as paredes estavam repletas de obras, desde em cima até embaixo⁸¹. Agora, temos mapotecas, que dão conta de expor um número maior de desenhos sem ter de encher as paredes com pinturas.

Entretanto, disse Cláudia, algumas coisas permaneceram da outra exposição, por exemplo, a presença de várias obras de Almeida Júnior: “Isso não tem como mudar, o

⁸⁰ “O segundo andar da Pinacoteca Luz foi fechado à visitação pública em dezembro de 2010, sendo que um conjunto de 30 obras foi reunido numa das salas expositivas do primeiro andar em mostra intitulada *Destaques do acervo*” (PICCOLI, 2012, p. 1515).

⁸¹ De fato, de acordo com o novo partido curatorial, “a proposta foi evitar o antigo modelo de exposição ‘belas-artes’, que propõe o acúmulo de pinturas nas salas por meio de sua fixação em diferentes alturas” (PICCOLI, 2012, p. 1513).

Almeida Júnior é uma ‘marca’ da Pinacoteca”. Após esses comentários, Cláudia sugeriu que entrássemos na exposição para ver algumas obras. Entramos na sala 10, “um imaginário paulista”, e o grupo se espalhou por ali e pela sala ao lado – sala 11, “o nacional na arte” –, e também pela sala B, que exibia a mostra temporária *Doações de artistas e seus familiares*, com aquisições recentes da Pinacoteca, como obras modernas ou contemporâneas de Anatol Wladislaw, Anna Maria Maiolino, Beatriz Milhazes, Carlos Zilio, Mona Gorovitz, Maurício Nogueira, Paulo Pasta, James Kudo e José Patrício. Este último era representado por uma obra de grande dimensão, *280 dominós* (2000), que despertava bastante interesse do público em geral e também dos participantes do grupo, pois se tratava de uma montagem com 7.840 peças de dominó em resina que, para mim, lembrava uma tapeçaria. Danilo disse não ter gostado da obra porque lembrava *bits* de computador e, portanto, remetia a seu trabalho de programador.

O grupo ficou por cerca de dez minutos espalhado pelas três salas, cada um podendo ver livremente as obras que mais interessavam. A educadora permaneceu na sala 10, que fica entre a sala B e a sala 11, e às vezes era abordada por um ou outro participante da visita, que comentava detalhes das obras. Chamou a atenção de algumas pessoas, por exemplo, o realismo de algumas telas de Almeida Júnior, como *Cozinha caipira* (1895) ou *O violeiro* (1899), principalmente em comparação com a sala das aquisições recentes, ao lado, que oferecia um conjunto de obras contemporâneas, portanto, mais abstratas. Marli, uma senhora de uns 60 anos, que eu já havia conhecido de visitas anteriores do projeto, se mostrou bastante impressionada com as cores presentes nas obras de Almeida Júnior e também em uma obra ao lado: uma natureza-morta de Pedro Alexandrino. A educadora explicou que Alexandrino foi aluno de Almeida Júnior e se especializou em naturezas-mortas por sugestão de seu professor. Vendo que muitos passaram a se interessar pelas explicações, a educadora chamou aqueles que ainda estavam mais dispersos para se unir ao grupo e participar da conversa. Falou sobre a seleção que foi realizada pelos curadores com obras do acervo que representassem esse imaginário paulista. Disse que no acervo há outras obras que poderiam estar ali, mas aquelas foram escolhidas por Ivo Mesquita, diretor de curadoria, e a sua equipe por serem consideradas as mais significativas. “Cada um aqui certamente escolheria outras obras se tivesse acesso ao acervo completo; portanto, há várias possibilidades”, comentou.

Algumas pessoas ficaram curiosas como é que esse acervo era armazenado, especialmente por haver peças de grandes dimensões, como a de José Patrício, que estava na sala ao lado. Cláudia explicou que obras maiores, de montagem complexa, normalmente produções contemporâneas, possuem instruções de como deve ser feita a montagem, a desmontagem e o armazenamento, pois os artistas desse tipo de obra geralmente fazem também um projeto detalhado, principalmente em obras com uma enorme quantidade de peças, como os dominós de José Patrício. Contudo, “há artistas que preferem deixar a cargo do museu a maneira mais adequada de proceder a guarda e a conservação de suas obras”, completou.

Caminhamos todos, então, para a sala 11, “o nacional na arte”. Ali a educadora, primeiramente, apontou para a recorrência de certas figuras nacionais em diferentes obras, como três diferentes vendedoras de frutas retratadas nas telas: *Preta quitandeira* (1900), de Antonio Ferrigno; *Tropical* (c. 1916), de Anita Malfati; e *Baiana quitandeira* (1931), de Guiomar Fagundes. Disse que, apesar de as mulheres das pinturas remeterem a uma mesma figura característica do imaginário nacional, cada uma das mulheres expressa um sentimento diferente. Ao comentar a melancolia presente na figura pintada por Ferrigno, Cláudia disse: “Todos esses detalhes na obra me fazem sentir saudade de uma época em que eu não vivi”. Depois, pediu para olharmos duas pinturas que estão expostas lado a lado: *Caipira picando fumo* (1893), de Almeida Júnior; e *Mestiço* (1934), de Candido Portinari. “O que elas têm em comum?”, perguntou. Alguém respondeu que as duas telas retratam trabalhadores, com tipos físicos distintos, mas ambos sugerindo a mestiçagem como traço comum, sobretudo o Portinari. “E o que é diferente nas duas obras?”, perguntou novamente a educadora. Carmem disse que há uma questão de proporção: “O *Mestiço* parece mais ameaçador, a figura humana parece querer sair da tela, ocupa o quadro inteiro”. Cláudia concordou e completou comentando sobre a diferença de estilos, as formas mais geométricas em Portinari e um maior realismo em Almeida Júnior. Disse ainda que a Pinacoteca, por meio do governo do estado – que financiava muitas das aquisições para o acervo –, acompanhou o desenvolvimento das artes plásticas no país, inclusive o movimento modernista, apesar de no começo ter focado a arte dita acadêmica. A obra de Portinari é um exemplo disso, pois foi produzida em 1934 pelo artista e adquirida em 1935 pelo governo estadual, que a repassou ao museu. Comentei também sobre o pensionato artístico,

lembrando que no ano anterior houve uma mostra temporária na Pinacoteca, naquele mesmo andar, com obras oriundas de artistas que foram beneficiados pelo programa e que naquela sala havia uma tela que foi doada ao museu como cumprimento das exigências do pensionato: *Tropical* (c. 1916), de Anita Malfati. A educadora, então, completou, dizendo que os artistas beneficiados pela bolsa também tinham de fazer cópias de obras que eles viam nos museus europeus.

Algumas pessoas mostraram interesse por duas obras expostas em conjunto numa parede ao lado. Uma delas era uma serigrafia em cores de Rubem Valentim, e a outra, uma fotografia de um homem segurando um machado. A educadora deu uma breve explicação sobre o motivo daquelas obras, aparentemente díspares, estarem lado a lado. Falou, portanto, sobre a proposta do “Arte em diálogo”, que além de inserir uma quebra na cronologia da exposição, lida com a comparação entre obras de períodos ou características diferentes. Uma voz no grupo disse que não compreendia a obra de Valentim. Guilherme, por trabalhar no Museu Afro, explicou que muitas obras de Valentim utilizam símbolos do candomblé, de forma geometrizada, como o machado duplo, que, após a explicação, pôde ser visualizado na obra em questão. Assim, justifica-se a comparação, a princípio incompreensível, com a fotografia ao lado, que mostra um homem segurando um machado.

Por fim, Cláudia encerrou a visita, dizendo que, “embora a exposição tente traçar uma história da arte brasileira, muita coisa, evidentemente, ficou de fora”. Dirigindo-se a mim, disse: “Você, por pesquisar a Pinacoteca, deve saber que isso é apenas uma pequena amostra do acervo e da arte realizada no Brasil como um todo”. Esclareci que minha pesquisa é sobre o público, mas concordei, comentando que de fato é o que era possível fazer com as lacunas⁸² que o acervo apresenta e, tendo em mente que, mesmo assim, haveria outras possibilidades, como ela mesma havia observado. Fomos, então,

⁸² “Embora abrangente, o acervo da Pinacoteca apresenta várias lacunas. As mais significativas foram sanadas pela realização de comodatos de longa duração com outras instituições” (PICCOLI, 2012, p. 1513). Em palestra realizada na Pinacoteca em 13/9/2012, como parte da programação do “Sempre às Quintas”, Ivo Mesquita, atual diretor-técnico da instituição, comentou que o fato de a Pinacoteca ter se originado de uma divisão de obras do Museu Paulista com base na concepção que distinguia obras históricas (que deveriam permanecer no Museu Paulista) das obras artísticas (que iriam para a Pinacoteca) criou uma lacuna no acervo, uma vez que o gênero “pintura histórica” não está devidamente representado na coleção da Pinacoteca. Na palestra, Mesquita disse que o objetivo é tornar a Pinacoteca um museu nacional, um museu enciclopédico, que conte a história da arte no país, e, nesse sentido, também um museu histórico. Contudo, as dificuldades são exatamente preencher as lacunas referentes às pinturas históricas, já que a maioria faz parte do acervo de importantes museus, não estando, portanto, disponíveis no mercado.

liberados para percorrer livremente as outras salas da exposição, bem como o museu como um todo. Antes, porém, Priscila pediu para que todos os participantes se reunissem para uma foto no átrio Joseph Safra.

Enquanto buscava-se um local apropriado para a foto e se reunia parte do grupo, que já estava um tanto disperso, ficamos em um pequeno grupo conversando com a educadora. Perguntei a Cláudia sobre a quantidade de visitantes que a Pinacoteca recebia diariamente e o quanto isso afetava o trabalho dos educadores. Ela disse que durante a semana é grande a quantidade de turmas escolares e que eles, do setor educativo, têm de planejar bem os agendamentos para que o museu não fique cheio de grupos de estudantes, o que atrapalharia não apenas a visita educativa, mas também outros visitantes. E fez uma comparação: “Mas não é nada que chegue perto do que ocorre na Bienal. Já trabalhei lá e posso dizer que a quantidade de visitas escolares era imensa”. Carmen concordou: “É verdade. Na Bienal passada eu estava tranquila ali, estranhando até o fato de estar vazio quando de repente surgiu uma multidão de estudantes”. Cláudia acrescentou: “Sim, chega um ônibus atrás do outro para as visitas educativas”. Alguém perguntou o horário de funcionamento da Pinacoteca. A educadora informou: “Fica aberto das 10h às 18h, mas às quintas o horário se estende até às 22h”. Danilo ficou surpreso pelo fato de o museu ficar aberto à noite naquela região: “Mas não é perigoso andar por aqui? É vazio aqui à noite?”. Cláudia respondeu: “Olha, não sei, porque só trabalho durante o dia”. Guilherme comentou: “São Paulo é perigosa, independente da região. Já trabalhei no Centro e caminhava por aqui à noite sem nenhum problema”. Cláudia acrescentou: “Depois que inauguraram a linha amarela do metrô, a região passou a ser mais frequentada, mesmo à noite”. Mas alertou: “Só tem de ficar esperto com a ‘escadinha do assalto’”. Eu perguntei: “Qual escada?”. Ela respondeu: “Aquela ali da frente, por onde vocês passaram, a escada que leva ao metrô. Tem sempre que ir em dois, porque, se for sozinho, é assaltado. Outro dia uma menina daqui foi lá sozinha e ficou sem o celular. E ainda era de dia”. Guilherme disse: “Mas parece que havia um projeto da prefeitura aqui para a região, não é?”. Eu respondi: “Sim, era o Nova Luz, do Kassab. Mas parece que agora o Haddad engavetou. Mas há a ação do governo do estado, com a criação das instituições culturais. Há um projeto para um teatro de dança onde ficava a antiga rodoviária, mas não sei se vai sair do papel”. Guilherme disse: “Sim, querem transformar aqui em um polo cultural”. A educadora

comentou: “Pois é, é a gentrificação. Eles querem trazer um pessoal mais elitizado para a região”. Em seguida, fomos chamados por Priscila para nos agruparmos para tirar a foto.

Depois da foto e do agradecimento de Priscila pela participação de todos no projeto, muitos a parabenizaram pela iniciativa e perguntaram se haveria um próximo projeto. Ela disse: “Provavelmente não, pois é muita responsabilidade fazer os agendamentos e a divulgação pela internet”. Esperei alguns participantes se despedirem individualmente de Priscila para me aproximar dela e elogiar o projeto. Comentei o fato de ela ter deixado a Pinacoteca como último museu a ser visitado, e ela disse:

É o meu museu preferido, mas não queria falar isso antes para não criar expectativas. Queria que as pessoas também tivessem interesse em visitar os museus menores, menos conhecidos. Então, foi ficando para o final. Mas o projeto foi legal, muitas pessoas se conheceram nele, e o grupo foi criando uma cumplicidade bacana. Pena que meus parentes... sabe quem eles eram? Eles estavam com um garotinho de blusa listrada. Enfim, parece que eles não gostaram da visita de hoje, porque eu acho que já foram embora. Acho que vou ter de levá-los ao *shopping*, pois eles não gostam muito de museu, não.

Após a visita com o grupo, ainda fui caminhar pelo museu e pude constatar que os participantes do projeto, em sua maioria, já haviam ido embora, pois não encontrei mais ninguém ao circular pelas exposições. A visita como um todo, para além da possibilidade de uma interação mais significativa com um grupo de visitantes, reforçou dois aspectos que, embora óbvios, merecem ser enfatizados: o edifício e o acervo de arte brasileira. Ambos os aspectos, no caso da Pinacoteca, são definidores de uma identidade institucional e como tais dominaram a visita educativa. O papel do edifício no contexto da visita já apareceu em alguns momentos nesse trabalho e será analisado mais adiante. O que quero apontar nesse momento é o papel do acervo. Numa situação descrita anteriormente, foi apresentada a teoria de agência de Alfred Gell (1998) com base na leitura do tríptico *A fazedora de anjos*. Ali, uma obra individual foi analisada num contexto situacional de modo que ficasse demonstrado o caminho da agência que partia do tema pintado (o protótipo) e chegava até os estudantes de fotografia do SENAC,

passando pelo artista e pela obra (índice), que, vista como agente social, agia sobre os espectadores (receptores), conectando-os com um contexto exterior tanto no espaço quanto no tempo na forma de uma interação social mediada por intencionalidades. Apenas superficialmente foi indicada a possibilidade de os curadores atuarem como agentes na construção de uma narrativa mais ampla que envolvia outras obras de arte.

A visita em que participei junto com o grupo do “40 museus em 40 semanas” não se deteve em uma obra em particular. De outro modo, desenvolveu-se quase sempre mediante comparações entre obras e, de forma mais ampla, discutiu-se as características do acervo, sua formação, conservação e exibição. Portanto, cabe agora analisar como a teoria de Gell pode ajudar a compreender as intencionalidades por trás de uma coleção de obras de arte. O autor entende a ideia de coleção com base na “noção de um ‘corpus’ de obras de arte como um tipo de população dispersa espaço-temporalmente” (GELL, 1998, p. 221; tradução minha). Assim, a arte de um determinado povo – no caso por ele analisado, a arte do Arquipélago das Marquesas, no Oceano Pacífico – poderia ser compreendida como um todo a partir da noção de *objetos distribuídos* [*distributed objects*] no tempo e no espaço. Similar à ideia de *pessoa distribuída* [*distributed person*], se baseia na relação de sinédoque em que um objeto, uma obra de arte, como parte de um *corpus*, teria em si elementos que contemplariam o todo desse *corpus*. O que faria esses objetos se unirem a um *corpus* mais amplo seria

[o] isomorfismo da estrutura entre o processo cognitivo que nós conhecemos (de dentro) como consciência e as estruturas espaço-temporais de *objetos distribuídos* no campo do artefato – como a obra [*oeuvre*]⁸³ de um artista em particular [...] ou o corpus histórico de tipos de obras de arte [...]. Em outras palavras, as estruturas da história da arte demonstra um processo cognitivo exteriorizado e coletivizado (GELL, 1998, p. 222; tradução minha)⁸⁴.

⁸³ Sempre que o termo “obra” estiver acompanhado do termo original utilizado pelo autor “[*oeuvre*]”, a referência é ao conjunto da produção artística de um determinado artista e não à obra de arte individual.

⁸⁴ No original: “[...] isomorphy of structure between the cognitive processes we know (from inside) as ‘consciousness’ and the spatio-temporal structures of distributed objects in the artefactual realm – such as the *oeuvre* of one particular artist [...] or the historical corpus of types of artworks [...]. In other words, the structures of art history demonstrate an externalized and collectivized cognitive process”.

Isso fica mais claro quando o autor aplica o modelo de consciência do tempo de Husserl para analisar a obra [*oeuvre*] de um artista. De acordo com Gell (1998, p. 232-242), cada obra de arte de um artista é ao mesmo tempo uma recapitulação de obras anteriores e uma preparação para obras posteriores⁸⁵. Nesse sentido, numa única obra de arte tem-se a estrutura cognitiva do artista. Se pensarmos a coleção completa de obras de um dado artista – já morto, assim sua obra está finalizada –, encontraremos a mesma estrutura do processo cognitivo na relação de uma obra com as demais obras da coleção (relação entre índices), ou seja, os mesmos “estados mentais” percebidos no processo de produção de um único trabalho artístico – que liga passado e futuro no presente, no agora da obra sendo executada – são reconhecíveis na relação entre as obras. É isso que Gell quer dizer com “isomorfismo da estrutura”:

[...] a estrutura temporal das relações de índice para índice na obra [*oeuvre*] de um artista exterioriza ou objetifica o mesmo tipo de relações que existem entre os estados internos da mente como um ser dotado de consciência. A obra [*oeuvre*] de um artista é a consciência (pessoalidade no sentido cognitivo, temporal) em larga escala e tornada pública e acessível (GELL, 1998, p. 236; tradução minha)⁸⁶.

Compreende-se, portanto, a obra [*oeuvre*] de um artista, o conjunto de sua produção, como *objeto distribuído* no tempo. Essa obra [*oeuvre*], um objeto único, é constituída por vários índices físicos (cada obra de arte individual), que estão distribuídos no espaço, nas mãos de colecionadores, museus, galerias etc. Assim, a reunião dessas obras individuais numa coleção cronologicamente organizada engloba uma série de índices dos quais podem ser abduzidas a agência e a personalidade do artista (GELL, 1998, p. 236). O foco de Gell é na continuidade do artista, de sua agência,

⁸⁵ Assim como um estudo preparatório é um esboço da obra final. Para ficarmos num exemplo próximo, o *Estudo para Partida da monção* (1897), de Almeida Júnior, exposta na sala 6 da Pinacoteca (“os gêneros da pintura”), antecipa a obra final *Partida da monção* (1897), que faz parte do acervo do Museu Paulista. O que Gell argumenta é que, embora os estudos realizados pelos artistas – que muitas vezes são tão valorizados quanto as obras finais – sejam casos óbvios de uma preparação para a obra posterior, cada obra, vista em relação ao conjunto da produção do artista, é ao mesmo tempo uma série de “citações” de suas obras anteriores e um estudo para a obra seguinte.

⁸⁶ No original: “[...] the temporal structure of index-to-index relations in the artist’s *oeuvre* externalizes or objectifies the same type of relations as exist between the artist’s internal states of mind as a being endowed with consciousness. The artist’s *oeuvre* is artistic consciousness (personhood in the cognitive, temporal sense) writ large and rendered public and accessible”.

por meio de objetos – obras de arte – espalhados no tempo e no espaço, mas que, tanto vistos como fragmentos de um todo quanto percebidos no seu conjunto, carregam a pessoa do artista (nesse sentido, aproxima-se da noção de *pessoa distribuída*).

Gell (1998; p. 242-250) utiliza como exemplo o caso de Marcel Duchamp para explicar seu argumento. No nosso caso, é conveniente pensar em Almeida Júnior. Elaine Dias (2013) fornece um caso que se encaixa perfeitamente na ideia de uma obra que retém características da anterior (ou, visto de outra perspectiva, uma obra que antecipa características da posterior⁸⁷). A obra em questão é *Saudade* (1899), a última obra do artista. Dias (2013, p. 90) aponta que a personagem de *Saudade* (ver p. 78) já era antecipada em uma personagem vestida da mesma maneira e com mesmo aspecto melancólico em obra anterior: “uma personagem assim vestida já havia aparecido no canto direito de *Partida da Monção* [...], mas agora obtém um tratamento isolado que lhe amplia a faceta sentimental, já tratada naquela pintura histórica, no momento de despedida”.

Figura 43: Almeida Júnior (Itu, SP, 1850 – Piracicaba, SP, 1899). *Estudo para Partida da monção* (1897). Óleo sobre tela (73 x 120 cm). Pinacoteca do Estado – Transferência do Palácio do Governo (1996). Crédito fotográfico: Isabella Matheus.

⁸⁷ Gell (1998, p. 237-242) explica esse paradoxo por meio da teoria do tempo concebida por Husserl.

Do mesmo modo, pode-se dizer que a grande quantidade de retratos pintados por Almeida Júnior durante toda sua vida, sobretudo por questões financeiras, são antecipações das telas que criaram em torno de si “o mito do pintor do homem brasileiro” (DIAS, 2013, p. 19). Para ampliar a reflexão, a obra [*oeuvre*] de Almeida Júnior em si, entendida como objeto, é ao mesmo uma antecipação do Modernismo brasileiro do início do século XX e uma recapitulação da arte acadêmica do século XIX. Se por um lado, por sua formação, circula entre os gêneros canonizados pela Academia (paisagem, natureza-morta, retrato e pintura histórica), por outro, se consagra como um pintor de temáticas regionalistas, especialmente por ressaltar a figura do caipira, apontando para a guinada modernista que se baseou na construção de uma identidade nacional por meio da arte.

O *corpus* da arte brasileira, sobretudo a pintura, presente na coleção da Pinacoteca é marcado pelo mesmo tom encontrado na produção artística de Almeida Júnior. Não por acaso, ele é considerado “a marca da Pinacoteca”, como disse a educadora e como também pude conferir em várias conversas com os visitantes. E não por acaso, a exposição do acervo tenta recapitular a arte brasileira a partir do Barroco e antecipar o Modernismo, concentrando-se, contudo, em artistas do século XIX e início do XX. Nesse ponto é interessante a reflexão de Andrew Moutu de que “é na perda que a vida temporal das coleções é constituída” (MOUTU, 2007, p. 110; tradução minha). O interessante ponto de vista de Moutu é que ele tenta contrapor a ideia de continuidade em Gell (1998), pela noção de perda, ou seja, propõe a ideia de coleção motivada por algo que falta, pois, segundo seu argumento (MOUTU, 2007, p. 93-110), é a tentativa de reconstituir algo, se não totalmente, ao menos em parte, o que gera a necessidade de se colecionar. Nesse sentido, podemos entender o acervo da Pinacoteca pautado pela perda. Primeiro, a perda de espaço numa outra coleção – a do Museu Paulista –, depois, se não a perda, a falta de obras de períodos mais contemporâneos ou a ausência de pintura do gênero histórico. É esse último aspecto, aliás, que em parte guia as aquisições do museu para que uma lacuna seja preenchida. Por um lado a perda impõe limites à coleção, por outro, a continuidade das intencionalidades de artistas de certo período, por meio de suas obras presentes no acervo e tornadas públicas pela exposição, conecta os visitantes com um tempo histórico que, inclusive, coincide com a fundação da própria instituição.

2.3. “Situações construídas”

Até o momento, foram descritas situações que envolviam os aspectos educativos de uma visita à Pinacoteca, as quais possibilitaram um mapeamento e uma estruturação das dinâmicas relativas a uma parcela de frequentadores do museu que normalmente não é contemplada pelas pesquisas de perfil de público. Agora, o foco será uma situação que não faz distinção entre grupos escolares ou agendados pelo NAE e o público dito espontâneo, na tentativa de reproduzir uma dinâmica mais próxima daquela encontrada numa visita ao museu como *ocasião social* (idem, ibidem). A descrição de uma visita, entendida como uma *ocasião social* (GOFFMAN, 2010 [1963], p. 28), permite analisar uma série de situações vividas pelos frequentadores da Pinacoteca no momento de suas experiências no museu e reconstituídas de forma a serem articuladas com eventos mais amplos. A descrição a seguir foi realizada com base numa observação de campo já no final da pesquisa, o que permitiu a conexão dos episódios presenciados com questões mais abrangentes verificadas ao longo do trabalho etnográfico. A descrição e análise situacional, portanto, só tem sentido, porque é respaldada por uma experiência acumulada de observação direta realizada naquele espaço. Dessa forma, é possível estabelecer regularidades e recorrências por meio das situações observadas, além de recuperar situações passadas que sustentam certos padrões de comportamento e auxiliam na compreensão dos eventos presenciados. Depoimentos que poderiam ser de interesse apenas circunstancial se mostram capazes de revelar regularidades esclarecedoras. Não se trata, portanto, de uma atenção obsessiva aos detalhes das interações sociais. Para lembrar novamente de Gluckman (2010 [1958], p. 239), é “[...] a partir das situações sociais e de suas inter-relações em uma sociedade particular, [que se pode] abstrair a estrutura social, as relações sociais, as instituições etc.”.

Coincidentemente, como se quisesse enfatizar o recorte aqui adotado, o artista inglês Tino Sehgal propôs intervenções na Pinacoteca chamadas de “situações construídas”. A primeira apresentação das performances concebidas por ele e interpretadas por atores, cantores e dançarinos se deu no dia 22/3/2014⁸⁸. Cheguei à Pinacoteca por volta das 11h30. Naquela época, sempre havia alguma mudança na

⁸⁸ Para uma descrição jornalística das performances, ver: <www.dw.de/exposi%C3%A7%C3%A3o-de-tino-sehgal-surpreende-visitantes-na-pinacoteca-de-s%C3%A3o-paulo/a-17516246> (acesso em 10 abr. 2014). Já para uma análise crítica, ver: <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/04/1435092-artista-tino-sehgal-surpreende-com-recursos-simples-na-pinacoteca.shtml> (acesso em 10 abr. 2014).

entrada do museu, por conta de uma reforma no *hall*, que ora interditava a metade direita do espaço, ora fechava a metade esquerda. Dessa vez era a metade esquerda do *hall* que estava impedida, e os tíquetes de acesso (gratuitos naquele dia) estavam sendo distribuídos na cabine do lado direito de quem sobe as escadas principais. Logo notei que o detector de metais, que costuma ficar em frente ao octógono, já dentro do museu, estava instalado antes de se entrar no *hall*. A movimentação de visitantes era intensa na entrada do museu e havia muitos carros entrando no estacionamento. Era sábado, o que explica parcialmente a grande movimentação – nos primeiros dois meses do ano, nem mesmo aos sábados o museu parece ser muito visitado – e o fluxo de visitantes parecia ainda maior porque a entrada principal estava fechada e o acesso ao museu era feito por uma pequena entrada lateral, onde estava tal detector.

Peguei meu tíquete e passei pelo detector. Já dentro do *hall*, ao entregar o bilhete para ser validado por uma funcionária – atividade já rotineira para mim –, ouvi algo inesperado da atendente, mas que não consegui entender por conta da rapidez com que as palavras foram pronunciadas e do barulho ao redor, com visitantes entrando aceleradamente no museu. Pensei que devia ser algo a respeito das mudanças e segui pelo corredor lateral do primeiro andar sem dar muita importância ao caso. Ainda no primeiro andar, notei que a Pinacoteca estava especialmente movimentada. Mesmo sem exposições temporárias, o número de visitantes parece aumentar à medida que se afasta do período de férias de verão. Embora não houvesse exposições temporárias em cartaz naquele dia, era possível constatar que um intenso trabalho de montagem estava sendo realizado nas salas expositivas do primeiro pavimento. De fato, ao caminhar por ali, percebi que o acesso às salas expositivas estava interditado por fitas zebreadas. No octógono, vi uma instalação, algumas peças brancas suspensas por fios – depois fiquei sabendo que se tratava da instalação de Laerte Ramos, *Casamata*, inaugurada na semana seguinte –, mas o acesso também estava fechado.

Subi direto ao segundo andar, onde se localiza a exposição do acervo. Ao terminar de subir as escadas, avistei algo inusitado: um casal jovem se abraçava e se beijava no átrio, com movimentos lentos e visivelmente ensaiados. Naquele momento, alguns visitantes se aglomeravam ao redor, muitos tiravam fotos, alguns riam e demonstravam surpresa. Permaneci ali por alguns minutos, observando a performance. A movimentação entre os visitantes, na maior parte do tempo, contudo, era fluida.

Alguns paravam para ver a encenação, outros saíam após alguns minutos ali vendo o casal. Também deixei o local depois de algum tempo. Ao passar por uma atendente que estava parada perto da passarela que dá acesso à Sala de Interpretação e ao elevador principal tive outra surpresa. A mulher, que eu não me lembrava de ter visto outras vezes no museu, começou a cantar assim que passei por ela. Não consegui entender o que ela cantava. Parecia ser em outro idioma, e a voz de soprano fazia com que a articulação das palavras soasse de modo pouco familiar. Lembrei-me então que cerca de dois meses antes eu havia recebido um e-mail da Pinacoteca avisando que o artista inglês Tino Sehgal recrutava atores para performances no museu. “Devia ser isso”, pensei.

Entrei nas salas expositivas do segundo andar e tentei conversar com alguns visitantes para compreender a experiência no museu em um dia movimentado e com intervenções inesperadas. Além de destacarem aspectos do acervo, muitos mencionaram, de fato, as “coisas estranhas” que estavam acontecendo no museu. Duas moças falaram de um funcionário dentro de uma das salas que ficava pulando. Elas também me esclareceram o que a atendente da entrada do museu falava quando validava os tíquetes. Uma delas disse:

Havia uma mulher na entrada que falou umas coisas e eu não entendi nada, mas perguntei agora para outra funcionária que estava aqui nesta sala e ela me disse que faz parte da performance de Tino Sehgal. Parece que os funcionários que ficam na entrada têm de falar uma manchete da semana para cada visitante. Quando entrei a funcionária falou sobre a mulher que foi arrastada pela polícia no Rio de Janeiro e fiquei sem entender [...]. Agora ficou explicado.

As moças lamentaram o fato de não haver, naquele dia, nenhuma exposição temporária, mas gostaram do acervo e das performances. As duas jovens, estudantes de contabilidade, visitavam a Pinacoteca para cumprir créditos na faculdade. A princípio tímidas – “não sei se podemos ajudar, pois não sabemos muito de arte” –, logo se mostraram bem receptivas:

Tiramos o dia para visitar os museus da região. Recebemos créditos no nosso curso por realizar atividades culturais, como ir a museus, cinema, teatro [...]. Já visitamos o Museu da Língua Portuguesa e, depois que sairmos da Pinacoteca, vamos visitar aquele museu que tem arte sacra. Você sabe onde fica? [...] Conhecemos a região apenas para fazer compras, por exemplo, no Brás e na José Paulino, mas essa é a primeira vez que visitamos os museus daqui.

As duas estudantes de contabilidade revelaram, assim, uma série de características também observadas e recorrentes em conversas com outros visitantes da Pinacoteca. A primeira delas é a motivação da visita, para cumprir créditos em atividades acadêmico-culturais ou artístico-culturais em cursos de graduação. Esse tipo de exigência parece estar presente em muitos currículos atualmente. A primeira vez que notei esse tipo de motivação foi, ainda no início da pesquisa, quando ouvi uma mulher fazer o seguinte comentário para a amiga que a apressava para ir embora: “Espera! Preciso apenas de mais uma foto. Tenho que mostrar à professora que eu vim ao museu para receber os créditos”. Em conversa com outros visitantes, a impressão de que há uma parcela de visitantes que frequenta a Pinacoteca em decorrência de obrigações extracurriculares foi se confirmando. Nesse caso, a visita não é para estudar alguma obra do acervo ou ver uma exposição específica e sim o simples fato de visitar o museu decorrente da evidente intenção de se fomentar um hábito cultural entre os estudantes.

Outro aspecto significativo presente na fala das moças contatadas é a da circulação pelas instituições culturais da região. Como elas tinham uma intenção muito clara de aproveitar o dia para visitar museus, escolheram a Luz porque conhecem a oferta cultural da área em decorrência de frequentarem os arredores em atividade de compras. Vale destacar, no entanto, que a ideia de “região da Luz” muitas vezes engloba áreas mais amplas do que comumente se verifica. Não se limita aos bairros do Bom Retiro, Santa Ifigênia e Campos Elíseos. No caso das futuras contadoras, “a região” incorpora também o Brás, que embora não seja distante (cerca de 3 km de distância, aproximadamente 30 minutos a pé), é separado da Luz por duas grandes avenidas (Av. Tiradentes e Av. do Estado) e se configura uma região geograficamente distinta, ainda que considerada parte integrante da região central da cidade de maneira mais ampla. Contudo, associa-se ao Bom Retiro devido à fabricação e venda de roupas (atacado e varejo). Vislumbra-se, assim, uma noção de territorialidade relacional e situacional na qual se revela uma noção de região com fronteiras incertas se levarmos

em conta a concepção dos atores sociais: “[...] a noção de região é útil no registro das identidades. Mas trata-se de identidades relativas, porque as fronteiras da cidade não são nem mais verdadeiras nem menos construídas que as da etnicidade” (AGIER, 2011, p. 70-71).

A conversa com as duas estudantes de contabilidade, por fim, também lança luz para o museu como lugar de complementação de atividades escolares que vão além das visitas educativas propriamente ditas, bem como da busca de créditos escolares. Muitos estudantes, especialmente aqueles ligados às artes visuais, vão à Pinacoteca para aprofundamento do estudo, como no caso de duas jovens de 19 anos com traços orientais, estudantes de design. Em visita anterior à Pinacoteca, pude conversar com as moças depois de observá-las desenhando uma escultura no segundo andar:

Eu já conhecia a Pinacoteca, mas ela não [apontando para a colega]. Mas não viemos visitar o museu e sim fazer um trabalho para a faculdade. O professor pediu para a gente vir à Pinacoteca e copiar cinco esculturas, cada uma por dois ângulos diferentes. Acabamos de copiar a última.

Enquanto as “situações construídas” de Tino Sehgal transcorriam, conversei com outros visitantes, não apenas nas salas da exposição do acervo, mas também nos corredores do segundo pavimento. Um casal de estudantes de arquitetura me informou que estavam ali para ver o edifício. Vieram em uma excursão da PUC-Campinas e já haviam visitado toda a exposição do acervo. Estavam descansando em um dos bancos do corredor do lado direito de quem sai do elevador principal, próximo à galeria tátil. A moça disse que estava mais interessada nas intervenções realizadas por Paulo Mendes da Rocha no projeto original de Ramos de Azevedo. O rapaz, no entanto, tentou não se limitar ao prédio da Pinacoteca e falou da exposição do acervo: “a gente sai até mais inteligente da exposição”.

Não obstante o esforço do rapaz em mencionar algo da exposição, o interessante a notar aqui é a recorrência no interesse pelo prédio, pela arquitetura, às vezes muito mais importante na experiência da visita do que as próprias exposições. No caso dos estudantes de arquitetura o interesse é óbvio. Além de marco na paisagem urbana

paulistana – assim como outros edifícios construídos pelo escritório de Ramos de Azevedo na virada do século XIX para o século XX, por exemplo, o Theatro Municipal –, o edifício da Pinacoteca é referência para a arquitetura contemporânea por conta das adaptações realizadas na reforma executada por Paulo Mendes da Rocha. O que justifica, portanto, uma excursão de alunos de arquitetura da cidade de Campinas. Entretanto, muitos visitantes não especializados no tema, em diversas oportunidades, citam o contato com um prédio antigo e a beleza do edifício da Pinacoteca como o fator mais marcante da visita.

Assim, as visitas à Pinacoteca não são apenas oportunidades de conhecer as obras de seu acervo ou de ver uma exposição temporária, mas também experiências com a arquitetura do edifício, à qual poucas pessoas ficam indiferentes. É possível notar muitas vezes o encantamento dos visitantes assim que entram no museu e ouvir alguns comentários sobre aspectos do prédio, que tem nas suas paredes de tijolos sem acabamento uma das suas principais marcas. Ao entrar na Pinacoteca, alguns visitantes passam a se lembrar de viagens que fizeram e de locais que conheceram. Como certa vez, em que observações sobre detalhes do edifício levaram duas amigas, que conversavam na fila sobre a passarela que leva ao detector de metais – e que assim dá acesso às exposições –, a falar a respeito dos castelos franceses que uma delas havia conhecido com o marido em uma viagem pela Europa.

A importância da arquitetura na experiência de visita pode ser atestada, por exemplo, no depoimento⁸⁹ de um rapaz de pouco mais de 20 anos que se disse americano, mas falava bom português, embora com sotaque. Ele comentou que, mais até do que as pinturas, o que ele havia gostado mesmo era do prédio, da arquitetura, por ser antiga, já que, segundo ele, não há tantos prédios assim em São Paulo. Entre as mensagens deixadas pelos visitantes nos painéis do térreo, respondendo a uma pergunta que tentava captar aquilo com o qual o visitante tinha mais se identificado no museu, é possível encontrar comentários como este: “Com os retratos e com as esculturas, mas também com a linda arquitetura daqui”. Nota-se, assim, que o prédio da Pinacoteca,

⁸⁹ Manifestações dos visitantes em relação ao museu e às obras podem ser conferidas na Sala de Interpretação, dentro da exposição *Arte no Brasil*. Lá há uma cabine onde os visitantes da Pinacoteca podem deixar depoimentos gravados em vídeo, os quais ficam disponíveis para outros visitantes. Há fones de ouvidos para escutar as falas, e as imagens são transmitidas por uma tela instalada no lado de fora da cabine.

longe de ser apenas um cenário para as exposições de artes plásticas, atrai a atenção do público de maneira significativa, até mesmo rivalizando com as obras expostas.

Voltando à visita, numa das salas expositivas do segundo andar, observei um grupo de adolescentes abrindo as gavetas da mapoteca no centro da sala e examinando com interesse algumas paisagens do Brasil do século XIX. Fiquei especialmente interessado no grupo porque cheguei a fazer algumas observações específicas sobre esses armários e a relação dos visitantes com eles. Na maioria das vezes, são poucos os visitantes que abrem as gavetas – lembro-me da professora Vera, que disse a seus alunos que eles podiam abri-las, já que eles se mostravam receosos em tocar nos objetos após serem avisados, por funcionários do museu, para não tocar nas obras. No entanto, quando algum visitante mais curioso o faz, tal atitude desperta o interesse nos demais. Cheguei mesmo a fazer uma experiência em outra ocasião. Depois de observar por algum tempo os visitantes passarem pelos armários sem abrir suas gavetas, eu mesmo comecei a abri-las e a olhar os desenhos com interesse. Pude perceber, então, que alguns visitantes começaram também a abrir gavetas, examinar os desenhos e até mesmo fazer comentários com os acompanhantes. Fato semelhante ocorre na sala de interpretação. Lá existe uma cabine na qual é possível gravar depoimentos em vídeo sobre a experiência da visita. Na parte externa da cabine, há uma tela em que são exibidos alguns depoimentos – já selecionados e editados por funcionários do museu –, conectada a fones de ouvido. Poucos visitantes se interessam em ouvir tais depoimentos, mas quando estive ali ouvindo e tomando nota, percebi que o interesse nos depoimentos aumentava em quem passava pela sala naquele momento.

Dessa vez, quando entrei na sala 2 (“os artistas viajantes”), os jovens já estavam olhando os desenhos nas gavetas e não me preocupei em saber de quem foi a iniciativa. Aproximei-me dos adolescentes e perguntei se faziam parte de alguma excursão escolar. Para minha surpresa, eles responderam que vieram por conta própria. A visita à Pinacoteca fazia parte de uma série de atividades culturais que os próprios jovens planejaram realizar como preparação para o ENEM. Um deles explicou:

Nós mesmos combinamos de realizar várias atividades culturais, porque entendemos que isso é importante para quem quer prestar ENEM e depois entrar numa boa faculdade. É preciso ter maior contato

com a cultura e só ir à escola não é suficiente. Como moramos em Interlagos, o acesso muitas vezes é difícil. Por isso aproveitamos para vir juntos e algum parente adulto traz todo mundo de carro. Não é a primeira vez que fazemos esse tipo de passeio. Aqui na região, por exemplo, uma vez assistimos a um ensaio da OSESP, na Sala São Paulo. Agora estamos aqui na Pinacoteca.

De repente, vi-me cercado pelos jovens e todos estavam interessados em conversar comigo. O pai de um deles – que eu ainda não havia notado a presença e que estava com um bebê no colo – se aproximou de mim e disse: “Pode fazer perguntas para eles, pois depois eu é que vou perguntar coisas da exposição para ver se estão prestando atenção”. Cada um me disse, com empolgação, o curso que queria fazer na faculdade: o mais falante da turma disse que queria estudar física; outro rapaz disse que iria se preparar para entrar no ITA (Instituto Tecnológico de Aeronáutica); uma jovem disse que queria fazer medicina; a outra amiga disse que queria estudar artes cênicas; e o último rapaz disse que queria estudar música e se especializar em violão clássico. O futuro físico falou, então, sobre o que mais lhe impressionou:

Eu gostei de ter a oportunidade de ver como é que se pintava antigamente, de como se fazia arte no passado. Era outra maneira. Também pude ver como os artistas retratavam nosso país no passado, como eles viam o Brasil. É muito interessante eles terem registrado isso e agora ser possível ver paisagens antigas.

Em outra sala, conversei com um casal de jovens adultos (por volta dos 30 anos de idade). Os dois mexiam nos respectivos celulares em frente a um quadro quando os abordei. Vieram do bairro do Jabaquara comprar tíquetes para o expresso turístico que vai da Estação da Luz até Paranapiacaba: “da Estação da Luz vimos uma movimentação na frente do prédio, ficamos curiosos, vimos que era gratuito e resolvemos entrar”, disse a moça. O rapaz confessou que gostou de conhecer a história da construção do acervo com base em doações dos quadros: “sou publicitário, trabalho com remédios, mas gosto muito de história”. Ambos afirmaram que a visita foi uma grata surpresa e mais uma vez se percebe o destaque que é dado ao edifício: “Tem tanta gente que vai à Europa para tirar foto em frente de prédios antigos e postar no Facebook, sendo que temos um prédio

como a Pinacoteca em nosso país, na nossa cidade”, disse a moça mais uma vez. Ela falou que já haviam visitado o MLP em outra oportunidade, mas o rapaz não se lembrava: “acho que não me lembro porque foi no início do namoro”.

Ao afirmar que vieram à região por outro motivo e decidiram entrar na Pinacoteca porque viram o movimento na frente do prédio, o casal do Jabaquara lança luz a uma questão que eu já havia percebido em outras conversas com visitantes. Diferente do que é indicado em pesquisas quantitativas sobre o entorno e do que é concebido em certo imaginário sobre a Pinacoteca e a região, a convivência etnográfica com os visitantes tem mostrado que muitos deles entram no museu quando estão apenas de passagem pelos arredores, ou têm outro destino em mente. Um caso é de particular interesse. Certa vez, vi um casal de bolivianos – a mulher com uma criança no colo – andando pelo átrio do segundo andar. Quando vi que eles se sentaram em um banco para descansar, aproveitei para tentar uma conversa. A princípio tímidos – sobretudo a mulher, que apresentava um sotaque mais forte que o do marido –, se mostraram, aos poucos, dispostos a conversar. O homem era o mais falante e se mostrou particularmente animado quando eu disse que era pesquisador da USP:

Falo português, sim. Moro há 12 anos em São Paulo, já estou acostumado com a cidade [...]. Trabalho com roupas no Bom Retiro. Atualmente moro na região e conheço bem o Centro. Mas já morei na favela São Remo, perto da USP, e conheço bem a Cidade Universitária. Ia lá para passear no fim de semana. Morei lá assim que cheguei da Bolívia. É a primeira vez que eu venho à Pinacoteca [nesse momento, a mulher também afirma ser sua primeira visita ao museu]. A gente estava passeando aqui perto e resolveu entrar. Gostei dos quadros, são muito bonitos. Mas não costumo ir a museus. A gente só entrou porque estava passando na frente.

Em outra oportunidade, conversei com uma mulher de uns 35 anos que estava acompanhada da mãe:

Já conhecia a Pinacoteca, mas minha mãe, não. Sou arquiteta e adoro esse prédio, é o que mais me interessa aqui. Mas a gente não veio aqui hoje para visitar o museu. Na verdade, a gente veio mesmo foi comprar roupa na José Paulino [risadas]. Agora na volta é que a gente

viu o museu e decidiu entrar. Eu sei que tem outro prédio da Pinacoteca na região, mas não sei onde é. Também nunca fui ao Museu da Língua Portuguesa. O parque, eu vi agora, parece bonito depois de reformado, mas eu acho perigoso.

Revela-se, assim, uma situação já observada antes, que é a de pessoas de passagem pela região para compras no Bom Retiro – sobretudo mulheres e especialmente aos sábados – que aproveitam um momento de descanso, normalmente após as compras, para visitar a Pinacoteca.

De volta à visita, chamou-me atenção uma freira que eu já havia visto quando entrei no museu. Ela estava acompanhada de três senhoras e observava as obras com interesse, sempre fazendo comentários com as amigas. Resolvi me aproximar e tentar uma conversa. Depois de ouvir com dificuldade o que eu queria saber, a freira, já com certa idade, continuava a caminhar pela sala e a observar os quadros enquanto falava comigo: “viemos visitar o Museu da Língua Portuguesa, mas, como paramos o carro no estacionamento daqui, o funcionário disse que tínhamos que visitar a Pinacoteca, e então entramos”. Perguntei o que mais havia lhe interessado, e ela disse: “gostei de algumas coisas, de outras, não”. Perguntei então do que não havia gostado, e ela respondeu secamente: “não vou dizer”. Outra senhora começou então a dizer que já haviam visitado a Pinacoteca uma vez e que a visita fora guiada por um educador do museu, mas já fazia muito tempo e estava tudo diferente agora (revelou-se, por meio da conversa, que as senhoras eram freiras, embora apenas uma delas estivesse vestindo o hábito). Nesse momento, uma mulher de cerca de 40 anos, mais jovem que as freiras com quem eu estava conversando, uniu-se ao grupo e, com desconfiança, perguntou qual era o objetivo da minha pesquisa. Depois de ouvir a minha explicação, a senhora com o hábito perguntou: “aluno da USP... ah, então você é jornalista?”. Respondi que não, expliquei que fazia uma pesquisa antropológica, mas decidi não incomodá-las com mais perguntas e desejei um bom passeio.

Além de me fazer pensar na diversidade de pessoas que frequentam o museu, o motivo inicial da visita das freiras à Pinacoteca me remeteu a outras situações em que presenciei visitantes que vieram à Luz com destino a outras instituições culturais e acabaram ali também. Como foi o caso de uma moça de uns 20 e poucos anos com quem havia conversado semanas antes:

Sou aluna de direito e conheço bem o Centro, pois estudo no Largo São Francisco. Costumo frequentar a Pinacoteca, mas hoje eu vim visitar o Museu da Língua Portuguesa. Só que lá está muito cheio e desisti da visita⁹⁰. Para não perder a viagem, decidi entrar na Pinacoteca [...]. Ainda não conheço a Estação Pinacoteca, mas às vezes venho ao Parque da Luz quando tem eventos, como uma vez que teve desfile de moda ali.

Continuei andando pelas salas da exposição, mas às vezes saía e assistia à performance do casal no átrio. Comecei a notar que nem sempre os visitantes se agrupavam para ver o casal. Muitas vezes, as pessoas passavam como se nada estivesse acontecendo. Reparei que isso se dava principalmente quando o casal fazia movimentos mais sensuais.

Figura 44: *O beijo*, de Tino Sehgal. Foto de Julio Talhari, março de 2014.

Na figura 44, podemos ver que, enquanto o casal faz uma pose com conotação sexual, a maioria dos visitantes parece fingir que nada está acontecendo, exceto uma mulher que olha curiosa a caminho de uma das salas da exposição. Os demais visitantes,

⁹⁰ Era o último dia da exposição *CAZUZA mostra sua cara*, o que explica a intensa movimentação no MLP.

entretanto, ignoram o casal completamente: outro casal se beija ao fundo; uma mulher tira foto de um homem que, sentado, imita a pose de uma escultura; uma mulher, ao lado do homem que posa para foto, fica de costas para o casal da performance; um homem caminha pelo átrio e olha discretamente para o casal, mas sem se deter por ali. O casal ficou encenando essas posições por longo período, mas as pessoas evitavam parar ou mesmo olhar por muito tempo. Quando o mesmo casal fazia movimentos menos sensuais, as pessoas paravam ao redor com mais frequência e tiravam fotos. Há muitas coisas acontecendo aqui. Num primeiro momento, pode-se analisar a performance como uma obra de arte, de acordo com a noção de agência de Gell, haja vista que

do ponto de vista da antropologia da arte [...], há uma transição insensível entre “obras de arte” na forma de artefato e na forma de seres humanos: em termos das posições que eles podem ocupar na rede de agência social humana, eles podem ser considerados quase inteiramente equivalentes (GELL, 1998, p. 153; tradução minha)⁹¹.

O nexos de intencionalidades pode ser entendido da seguinte forma: os atores, que encenam beijos retratados em pinturas históricas, são o índice da agência de Tino Sehgal (o artista). Contudo, Sehgal, embora agente em relação ao índice, é paciente em relação ao protótipo, que no caso são as obras de arte que motivaram a encenação, o que mostra uma rede de intencionalidades mais ampla, pois cada obra que serviu de protótipo é ela mesma um índice da agência de outro artista e de outro protótipo. No final da rede têm-se os visitantes como receptores (pacientes). Todavia, tão importante quanto o mapeamento das intencionalidades acionadas pela performance é compreender, nesse caso, o comportamento das pessoas diante das outras num espaço público ou de acesso público como o museu. Como pode ser visto na figura 44, há certo constrangimento em ser visto olhando a encenação. O comportamento perante outros visitantes se mostra significativo. De fato, é uma postura que dificilmente se vê em relação às outras obras – e aqui a performance é entendida enquanto obra. “Em um

⁹¹ No original: “From the point of view of the anthropology of art [...], there is an insensible transition between ‘works of art’ in artifact form and human beings: in terms of the positions they may occupy in the networks of human social agency, they may be regarded as almost entirely equivalent”.

espaço de acessibilidade, a regra compartilhada, o princípio da sociabilidade, é a evitação: fechar os olhos e deixar passar” (JOSEPH, 2005, p. 123). Geralmente, os visitantes agem de maneira a demonstrar o que Goffman chama de “desatenção civil” quando estão observando as obras nas salas expositivas:

uma pessoa dá um aviso visual suficiente para demonstrar que ela compreende que a outra está presente (e que admite abertamente tê-la visto), e no próximo momento ela retira sua atenção para expressar que a segunda não constitui um alvo de curiosidade ou intenção especial (GOFFMAN, 2010 [1963], p. 96).

Quando estão observando as obras, especialmente pinturas, os visitantes caminham pela sala expositiva sempre mantendo o foco nas obras e, eventualmente, em quem as acompanha. Mesmo quando estão do lado de outro visitante que não conhecem, observando a mesma obra, evitam direcionar qualquer olhar que possa ao mesmo tempo invadir o espaço do outro e mostrar abertura para uma interação. Muitas vezes parecem passos ensaiados: onde um tira o pé, o outro coloca. Na performance, à primeira vista pode parecer um comportamento *blasé* (SIMMEL, 2005 [1903]), mas tal interpretação não é pertinente com o espaço do museu, que, diferente da rua, não é um lugar de passagem, embora, dependendo do dia, acolha um trânsito intenso de pessoas. Não é um lugar em que se procure evitar estímulos. Ao contrário, os visitantes estão no museu para olhar, portanto, a evitação em se olhar a performance indica uma alteração no comportamento habitual dos frequentadores da Pinacoteca. O que ocorre é que a performance ameaça um engajamento de face não desejado: “o contato visual nos abre para engajamentos de face” (GOFFMAN, 2010 [1963], p. 107-108). O visitante não sabe o que vai acontecer, assim, teme que, ao se deter para observar a encenação, possa ser incorporado na performance e, conseqüentemente, ficar exposto aos outros visitantes. O que está em jogo é o desejo de permanecer anônimo. Mesmo que não seja incluído na performance, o visitante pode temer revelar aos outros mais do que desejaria ao se mostrar interessado em cenas de forte conotação sexual. Portanto, se comporta para “preservar sua fachada”⁹² (GOFFMAN, 2011 [1967], p. 13-50). Assim, o comportamento

⁹² “O termo fachada pode ser definido como o valor social positivo que uma pessoa efetivamente reivindica para si mesma através da linha que os outros pressupõem que ela assumiu durante um contato

que normalmente os visitantes adotam nas interações desfocadas⁹³ entre si passa a ser direcionado à obra, isto é, à performance. Pode-se imaginar que a intenção de Sehgal, ao conceber a performance, fosse justamente provocar um incômodo no visitante, mexer com as expectativas do que é estar no museu. Nesse sentido, é possível pensar a rede de agenciamentos, exposta antes, de forma um pouco diferente. O artista (Sehgal) não seria paciente em relação às pinturas históricas (protótipos) que deram origem à performance, mas agente, pois ele, ciente das regras de interação social em museus, manipula essas imagens de modo que cause um contexto imprevisto para o visitante, isto é, uma “situação construída”. Contudo, o nexos de intencionalidades não estaria exato. De fato, os visitantes aparecem duas vezes aqui. Isso porque, embora sejam receptores passivos durante a performance, é o comportamento imaginado de visitantes genéricos no espaço do museu que age sobre o artista para que ele conceba e proponha tal encenação.

Mas a ocasião social ia além da performance do casal. Continuei a conversar com outros visitantes dentro e fora das salas expositivas. Na galeria tátil, falei com mãe e filha que vieram do Rio Grande do Sul. A mãe já havia visitado a Pinacoteca em viagem anterior para São Paulo e decidiu voltar ao museu para mostrá-lo à filha:

Da outra vez que vim a São Paulo eu visitei a Pinacoteca, o MASP e aqueles lá do Ibirapuera, o MAM, o MAC, a Oca. Agora que vim com a minha filha, quis que ela conhecesse a Pinacoteca, pois, de todos os museus da cidade, foi o que eu mais gostei. Na primeira vez, fiz uma visita guiada, mas agora eu mesma estou mostrando a ela.

A filha, de cerca de 30 anos, não se mostrou muito interessada em falar comigo. Respondeu vagamente que gostou das obras e logo pediu licença e me deixou conversando com a mãe. A mãe, entretanto, ficou curiosa em relação à minha pesquisa e

particular. A fachada é uma imagem do eu delineada em termos de atributos sociais aprovados – mesmo que essa imagem possa ser compartilhada, como ocorre quando uma pessoa faz uma boa demonstração de sua profissão ou religião ao fazer uma boa demonstração de si mesma” (GOFFMAN, 2011 [1967], p. 13-14).

⁹³ Segundo Goffman (2010 [1963], p. 34-35), a interação desfocada é “o tipo de comunicação que ocorre quando se recolhe informações sobre outra pessoa ao se olhar de relance para ela, ainda que apenas momentaneamente, quando ela entra e sai do campo de visão. A interação desfocada trata em grande parte do gerenciamento da simples e mera copresença”. Assim definida, a interação desfocada se opõe à interação focada, que é “o tipo de interação que ocorre quando pessoas se juntam e cooperam abertamente para manter um único foco de atenção, tipicamente revezando na fala” (idem, p. 35).

fez perguntas sobre como a Pinacoteca recebe os estudantes, pois como professora de educação artística percebe que muitos museus não estão preparados para receber crianças. Contudo, a conversa não se alongou, já que a filha começou a apressá-la.

Novamente nas salas expositivas, abordei um casal com o filho. O garoto, de uns 4 anos, estava nos ombros do pai e tinha um binóculo pendurado no pescoço. O pai disse que veio de Goiânia apenas para ver o filho. Levou-o à Pinacoteca porque sabia que o museu oferecia atividades para crianças: “a mãe dele é artista plástica e conhece bem a Pinacoteca. Então, resolvemos trazê-lo aqui, e ele está se divertindo. Aqui ele pode brincar de detetive e buscar pistas nas obras”. A conversa, no entanto, não pôde durar muito, porque o menino estava muito agitado nos ombros do pai.

Fui até a Sala de Interpretação ver se havia depoimentos novos gravados em vídeo. Depois de ouvir alguns depoimentos de visitantes, percebi certa movimentação na entrada da sala. Quando olhei para ver o que estava acontecendo, vi Ivo Mesquita (diretor da Pinacoteca), Valéria Piccoli (curadora-chefe) e o secretário estadual da cultura e ex-diretor da Pinacoteca Marcelo Mattos. Notei que eles foram diretamente para a sala ao lado e ficaram ali parados olhando para um ponto que, de onde eu estava, não conseguia ver. Levantei-me e fui olhar também, e então vi que eles estavam observando um homem vestido com roupa de atendente de sala, que naquele momento estava conversando com um homem jovem, de cerca de 35 anos. Logo em seguida o homem jovem se afastou do “atendente” e foi conversar com Ivo Mesquita, enquanto a curadora e o secretário continuaram a olhar para o falso funcionário. Então, quando um visitante passou perto do tal suposto atendente, o homem vestido de funcionário começou a pular e a gesticular. Depois de cerca de 30 segundos mexendo braços e pernas, o ator – agora estava claro – parou e disse: “Isso é bom, 2001, Tino Sehgal”. Todos riram. Lembrei-me que, de fato, as estudantes de contabilidade haviam mencionado um homem pulando numa das salas expositivas.

Fiquei mais um tempo ali, vendo a reação dos visitantes. Alguns se surpreendiam com a performance e paravam para assistir. Outros, já tendo visto a encenação na passagem de outra pessoa, evitavam passar muito perto ou olhar para o “atendente”. De fato, eram as crianças que mais se divertiam. Corriam para ver o homem pular e gesticular, gargalhavam e tiravam fotos com celulares e *tablets*. Os

adultos que passavam pela sala tendiam a observar as outras obras e manter certa distância do ator, num comportamento, como já mencionado, de *desatenção civil* (GOFFMAN, 2010 [1963], p. 95-100) e *preservação da fachada* (idem, 2011 [1967], p. 13-50). Coisa parecida acontecia com a “funcionária” que cantava no corredor. Percebi que ela só cantava quando algum visitante passava a sua frente. A maioria olhava timidamente para a mulher e seguia, como se nada tivesse acontecido. Alguns poucos, contudo, paravam, viam a interpretação e aplaudiam no final.

Conversei com dois jovens na rampa que dá acesso à sala de leitura. Eles disseram que gostaram da Pinacoteca, porque é um lugar agradável para passear e se divertir, principalmente por causa das performances naquele dia. Os dois se apresentaram como estudantes da área da saúde e disseram que estavam passando a semana em São Paulo por conta de um curso. Um deles fazia graduação em biologia, e o outro, mestrado; ambos trabalham em um laboratório de pesquisas sobre o HIV. O graduando disse que não costuma ir a museus em sua cidade, mas confessou ter gostado muito dos desenhos históricos do acervo. O outro rapaz, por sua vez, disse que vai a museus sempre que pode, não apenas no Rio de Janeiro, mas nas cidades para onde viaja:

Vimos para o curso e, como tínhamos o sábado livre, aproveitamos para conhecer um museu da cidade. Procuramos algo em um guia e achamos a Pinacoteca. Então uma moça que estava hospedada no nosso *hostel* disse que era um lugar bacana de se conhecer. Realmente, é muito bonito [...]. Além de ter obras interessantes, é um bom lugar para descansar. Dá uma paz!

O encontro com os estudantes cariocas aponta para a notável quantidade de visitantes da Pinacoteca na prática de turismo cultural. Os livros de visita em muitos dias estão repletos de assinaturas de pessoas de outras cidades, estados e até mesmo países. Não é raro a Pinacoteca ser apenas uma parada no roteiro de grupos em visita a diversas atrações da cidade. Certa vez, passando por um grupo no primeiro andar, ouvi o seguinte diálogo: “O MASP é o quê?”, perguntou uma mulher do grupo com sotaque gaúcho; “Museu de Arte de São Paulo”, respondeu um homem; “Mais museu...”, reclamou a mulher de volta, com expressão de cansada e sinalizando que o grupo iria ao

MASP depois da visita à Pinacoteca. Em outra visita, fui abordado por um homem de uns 55 anos que queria saber qual o caminho para a Praça da Sé. Depois de dar a orientação, perguntei de onde ele era e o que estava fazendo na cidade. Ele disse:

Sou de Salvador, na Bahia. Estou passando minhas férias em São Paulo. Ontem fui ao MIS (Museu da Imagem e do Som) e hoje tirei o dia para conhecer o Centro, a pé. Deixei minha mulher no hotel, porque ela não estava a fim de caminhar comigo. É que quando viajo gosto de andar a pé pelos lugares, para conhecer melhor. [...] Queria conhecer também o Mercado, dizem que lá tem uns lanches muito bons. Você sabe onde é?

A performance do casal continuava no átrio. Contudo, os atores eram substituídos depois de algum tempo. As pessoas continuavam passando por eles, às vezes alguns visitantes paravam para tirar fotos, mas o fluxo era razoavelmente fluido, uma vez que, já próximo das 14h, a quantidade de visitantes havia diminuído em relação ao horário em que entrei no museu. Vi um homem observando vitrines que contêm algumas pequenas esculturas e resolvi conversar com ele. Era um homem de uns 50 anos e se mostrou um pouco reticente de início, disse que não tinha tempo e que estava com a mulher e um amigo que veio da Inglaterra, embora naquele momento estivesse sozinho ali no corredor. Disse que era a sua primeira visita à Pinacoteca, mas que conhecia outros museus da cidade. Sua mulher, no entanto, conhecia a Pinacoteca e foi dela a ideia de trazer o amigo inglês para a visita:

Esta visita me surpreendeu bastante, porque a Pinacoteca é diferente de outros museus de arte da cidade. Aqui as obras mostram o Brasil, a nossa cultura, a nossa história [...]. Acho que foi uma escolha acertada ter trazido meu amigo para a Pinacoteca, pois aqui ele pode ter contato com a arte brasileira. Não faria sentido levá-lo a um museu que tem obras que ele pode ver na Europa. Por isso minha mulher escolheu a Pinacoteca. É fantástico isso aqui [...]. Você sabe de onde vem o dinheiro? Quem mantém o museu?

Enquanto eu falava que a Pinacoteca é uma instituição pública, financiada pelo governo do estado, mas que tem liberdade para captar recursos privados por ser uma Organização Social (O.S.), a mulher dele chegou e confirmou suas impressões:

Fazia tempo que eu não vinha à Pinacoteca, portanto, não sabia o que esperar. Mas estou bastante satisfeita. É tudo bem limpo e agradável. É possível passear [...]. Ficamos com medo de trazer nosso amigo aqui e ele ver uma instituição descuidada e ter uma má impressão da cidade. Mas ele está gostando muito!

Tais comentários são significativos, porque demonstram uma característica já notada na fala de outros visitantes: a identificação com o acervo da Pinacoteca e o reconhecimento das obras e do prédio como patrimônio da sociedade. Se, por um lado, os educadores da Pinacoteca ouvem diariamente a pergunta “a gente vai ver a Mona Lisa?” e alguns visitantes, sobretudo crianças, ficam desapontados por não terem visto “um quadro do Van Gogh”, por outro, fica evidente em conversas com vários visitantes, bem como em depoimentos deixados em livros de visitas, no painel “Vamos Conversar?” e na Sala de Interpretação, não apenas a satisfação pelo contato com uma história da arte brasileira, como é a proposta curatorial da exposição de longa duração, mas a admiração por ter contato com aspectos da história cultural do país. É comum, por exemplo, ouvir as expressões “contato com a nossa cultura” ou “conhecer a nossa história” na descrição da experiência de visita por parte significativa dos visitantes.

Em várias situações observadas, o contato com obras do acervo promove, por exemplo, um resgate de memórias familiares, como a lembrança da imigração de antepassados diante da tela *Os emigrantes* (1918), de Antonio Rocco, que retrata a partida dos italianos de seu país rumo ao “novo mundo”. Ainda, há por vezes a identificação de uma paisagem da cidade natal, como no caso de um grupo de estudantes de Votorantim que ficou contente em ter visto uma cachoeira famosa da cidade em que residem na tela de Almeida Júnior, *Cascata de Votorantim* (1893). Há visitantes que são atraídos menos por uma promessa de fruição artística – o que seria de se esperar, em se tratando de um museu de arte – e mais por conhecer o patrimônio regional ou nacional que o museu conserva. Como conta um visitante com quem conversei certa vez, que fazia sua primeira visita à Pinacoteca, acompanhado da filha:

Eu já conhecia o Museu da Língua Portuguesa, mas nunca tinha entrado na Pinacoteca [...]. Agora que estou fazendo um curso sobre

patrimônio histórico no SESC Vila Mariana, fiquei interessado em conhecer o museu por dentro, ver suas obras [...]. É muito bonito e é muito importante ter um lugar desses na cidade [...]. Sou securitário, mas adoro história e comecei a me envolver com o patrimônio porque eu ajudo a organizar a festa que ocorre todo ano na Basílica da Penha, que é também uma construção histórica linda, uma das mais antigas da cidade. Por isso, eu adorei o prédio da Pinacoteca, é maravilhoso aqui! As obras também são lindas e, além de tudo, mostram nosso passado e acho isso muito importante. Pena que esses lugares a gente só encontra aqui no Centro [...]. Deveria ter mais museus espalhados pela cidade, na zona leste, por exemplo. Sou da Penha, mas não há atrações desse tipo lá. Apesar disso, eu gosto da região. Como nasci e cresci em São Paulo, venho aqui na Luz desde criancinha. É engraçado, porque eu sempre passei pelo Parque da Luz, mas só agora descobri que tem uma gruta ali⁹⁴.

Mas voltemos às observações. Como a quantidade de visitantes parecia ter diminuído no segundo andar, fui aos andares de baixo para ver como estava a movimentação. Logo ao descer a escada e chegar ao primeiro andar, passei por um grupo – que parecia ser uma família – e escutei uma conversa curiosa. Uma mulher de uns 50 anos fala para o grupo (havia uma jovem, talvez a filha; um homem também de uns 50 anos, talvez o marido; e um rapaz, talvez namorado da moça): “vamos dar uma olhada por aqui”. A moça respondeu, com enfado: “não há nada para olhar”. De fato, todas as salas daquele andar estavam fechadas para montagem de novas exposições. O grupo foi então em direção às escadas e subiu para o segundo andar. No andar de baixo, no térreo, também escutei conversas curiosas. Ao passar pelos painéis onde mensagens são deixadas pelos visitantes, escutei uma moça falar ao celular: “estou numa... como se chama?... livraria”. Uma mulher que a acompanhava corrigiu: “Pinacoteca”. E logo em seguida a mulher disse: “vamos logo, vamos embora”. Havia certa movimentação perto do café e algumas pessoas combinando onde comer. Refleti, então, que muitos vão à Pinacoteca para acompanhar algum amigo ou familiar, como num passeio, mas sem interesse específico pelas exposições.

Voltei ao segundo andar, onde, além de ter a exposição do acervo, estavam ocorrendo as performances de Tino Sehgal. Reparei em um casal de jovens que ficou sentado no átrio por um bom tempo. Eles tinham um jeito *hippie*, vestiam batas e colares. O rapaz tinha o cabelo um pouco comprido, parte dele preso na altura da nuca.

⁹⁴ De fato, a gruta foi descoberta apenas com a reforma do parque, no final da década de 1990.

Quando se levantaram, fui conversar com eles. Perguntei se também eram atores, se estavam participando da performance. A moça respondeu que não, mas que era irmã de uma das atrizes. Entretanto, ficou desconfiada, pensando que eu estava gravando a conversa no celular. Depois que expliquei que estava com aparelho na mão apenas porque havia acabado de tirar uma foto do casal da performance se beijando, ela continuou:

Vim hoje para acompanhar minha irmã, mas venho à Pinacoteca com frequência. Gosto muito daqui e acho que o museu ficou melhor depois da reforma feita há dois anos [ela deve se referir aqui à nova disposição do acervo]. Mas ele [apontou para o namorado] está aqui pela primeira vez.

O rapaz se mostrou tímido. Falou apenas que estava gostando da visita. A moça então me perguntou: “Você é da ECA [Escola de Comunicação e Artes da USP]?”. Disse que não, que era da FFLCH (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) e que estudava antropologia. Ela respondeu: “Fiz algumas disciplinas optativas em antropologia, com o professor Magnani, mas estudei psicanálise”. Novamente apontando para o namorado, disse: “Ele é índio do Xingu”. O rapaz, loiro e de olhos azuis, ficou calado. Eu também não soube o que dizer, pois não sabia se era brincadeira ou se ela estava falando sério. Então ela saiu andando de mãos dadas com o rapaz e disse alto, quase gargalhando: “Um índio no museu!”.

Antes de ir embora, fui almoçar no café. Lá havia um grupo de moças – uma delas havia interpretado a cena do beijo – numa das mesas à qual se juntou, minutos depois da minha chegada, a moça com quem eu conversara minutos antes, juntamente com o namorado, o que era índio do Xingu. Algum tempo depois ouvi uma conversa em inglês e percebi que uma das atrizes da performance estava apresentando sua irmã – a moça com quem havia acabado de conversar – ao artista, Tino Sehgal. Só nesse momento, então, pude identificá-lo, e lembrei que era ele o homem jovem que conversava com Ivo Mesquita na sala de interpretação.

A situação recém-descrita traz uma série de elementos que, na medida do possível, permitiram breves considerações. Não há necessidade de retomar todos esses

elementos, mas um deles em especial é bastante significativo: as regras não escritas de interação social em lugares públicos. Abordar os visitantes no museu ao longo da pesquisa sempre foi uma tarefa muito difícil. Muitos se mostram constrangidos ou até de certa forma irritados com qualquer aproximação. Não cabe mencionar aqui a série de recusas que recebi, mas há alguns padrões interessantes. Por exemplo, a recusa em responder à minha abordagem ocorria com mais frequência quando o museu estava mais movimentado. As pessoas pareciam aproveitar a intensa circulação para dizer que estavam com pressa ou que tinham de encontrar algum acompanhante que estava esperando em outro lugar no museu. Os visitantes, assim, tendem a manter uma *interação focada* (GOFFMAN, 2010 [1963], p. 93-163) dentro de seus grupos, muitas vezes como se a própria sociabilidade fosse o motivo principal da visita, a sociabilidade como forma autônoma em relação a outros interesses (SIMMEL, 1983 [1917], p. 168-169). Quanto à relação com outros visitantes, o padrão é o da *interação desfocada* (GOFFMAN, 2010 [1963], p. 41-91), mantendo-se as regras de interação na copresença com estranhos. A aproximação era facilitada, no entanto, quando eles próprios me pediam para tirar fotos. E aqui se percebe novamente os objetos como mediadores de relações sociais. Goffman (2010 [1963], 138-154), por exemplo, cita várias ocasiões de demonstração de abertura para a interação face a face mediada por pedidos de fósforos, ajuda para carregar pacotes, recolhimento de objetos caídos ao andar pela rua (por exemplo, um lenço) e situações em que a abertura é possível porque o outro, geralmente uma pessoa com quem se mantém uma relação formal, interage com outros materiais, como o caso de um lorde da Ilha Shetland que, embora tivesse direito de distância dos lavradores, se mostrava aberto a bate-papos com esses trabalhadores quando estava consertando seu telhado ou seu barco (GOFFMAN, 2010 [1963], p. 141). Certa vez pude manter longa conversa com um visitante porque este pediu para ver um *folder* que eu carregava da Sala São Paulo. A partir daí a conversa fluiu e se alongou a respeito da construção e reforma dos edifícios onde estão instalados a sala de concerto e a própria Pinacoteca.

A propósito, é necessário aprofundar outro ponto que se mostrou fundamental no decorrer da pesquisa: a relação do visitante com o edifício e, de uma maneira geral, com o ambiente. A visita no dia da intervenção de Tino Sehgal, como demonstrado, já indicou esse aspecto. Vale, no entanto, trazer o depoimento de uma ex-aluna da Escola

de Belas Artes, instituição que por muito tempo dividiu as instalações do edifício da Luz com a Pinacoteca, para mostrar que a associação da arquitetura com a presença das obras de arte no local também causava grande impacto nos estudantes:

Bem, eu estudei [na Escola de Belas Artes] nos anos 1980, mais precisamente de 1983 até quando nós fomos despejados da Pinacoteca [em 1986]. Nós fomos para uma unidade na Vila Mariana. Que diferença! Foi assim cair do paraíso. Porque lá realmente a gente vivia uma aura de arte, de uma coisa atemporal, né? E a arquitetura lá do Ramos de Azevedo é maravilhosa.

[...] na realidade, naquela época, o acervo da Pinacoteca era acondicionado no subsolo e a faculdade funcionava em cima. Então, trepidava e obviamente estava destruindo as obras. E havia o interesse de o espaço ser usado de uma forma mais nobre. E nós, alunos, não nos conformávamos, porque não queríamos sair do paraíso, não é? [...] Além de termos o acesso [às obras], assim, nós entrávamos no clima, além dos professores excelentes, do currículo maravilhoso. Então nós ficávamos naquela integração com o espaço físico mesmo. Aí, quando mudamos para a unidade da Belas Artes na Vila Mariana, a coisa se tornou... Nossa, a carruagem virou abóbora! Nós íamos e tudo, mas não havia mais o *glamour*, né? Na realidade, havia um *glamour* [de se estudar no prédio da Pinacoteca] (JOYCE, ex-aluna da Escola de Belas Artes e professora de arte em escola pública de ensino médio; entrevista concedida em 5/9/2012)⁹⁵.

O que é esse “*glamour*” ao qual a ex-aluna da Escola de Belas Artes se refere? Por que havia um *glamour* em se estudar no edifício da Pinacoteca? Ela mesma disse que havia uma “aura de arte” que fazia com que o lugar parecesse o “paraíso”. Joyce utilizou um termo para definir uma espécie de experiência sensorial na Pinacoteca – ainda que em outro contexto, como estudante de uma instituição que dividia o mesmo espaço que o museu e não como visitante – que é na verdade comum a muitos outros visitantes com quem conversei ou observei. “*Glamour*” é uma palavra de origem inglesa e uma de suas acepções é “encantamento”. Esse encantamento a que o termo “*glamour*” se refere é normalmente associado a algo de *status* elevado, de alto valor social, o que é uma característica do mundo das artes visto como um campo de disputa por distinção (BOURDIEU, 2008 [1979]). Mas os vários tipos de arte – pintura, escultura, literatura,

⁹⁵ Conheci Joyce por intermédio de Vera, que foi minha colega num curso sobre história da arte oferecido pela Pinacoteca no primeiro semestre de 2012.

música, arquitetura etc. – fazem parte de um sistema de produção técnica que Alfred Gell (1992) chama de “tecnologia do encantamento” [*technology of enchantment*]. Desse ponto de vista⁹⁶, o sistema de arte seria uma propaganda do *status quo* que, ao encantar os indivíduos, assegura a anuência individual de seres socializados numa rede de intencionalidades, isto é, numa coletividade (Gell, 1992, p. 43)⁹⁷.

Contudo, segundo Gell, a tecnologia do encantamento está intrinsecamente ligada ao “encantamento da tecnologia” [*enchantment of technology*]. Em outras palavras, o encantamento provocado por determinado objeto, o poder que tem sobre os indivíduos, está relacionado com uma atribuição de encantamento do seu modo de produção, de sua tecnologia. No caso das obras de arte, o encantamento que elas têm sobre o espectador tem a ver com a dificuldade em se reconstituir exatamente o modo como elas foram produzidas. É como se houvesse algum componente mágico na produção desses objetos. Na arte ocidental, esse componente mágico é o gênio do artista, sua inspiração⁹⁸. Gell (1998, p. 69) cita o caso de sua relação com *A rendeira* (1670), do pintor holandês Johannes Vermeer. Como pintor ocasional, Gell diz que sabe quais materiais devem ser usados numa pintura, sabe misturar as tintas e, a seu modo, sabe desenhar. Mas ao contemplar *A rendeira* ele experimenta uma sensação de derrota. Até certo ponto, diz Gell, é possível recapitular o processo de produção pelo qual Vermeer passou na confecção da pintura, mas em algum momento, que Gell chama de “ponto da incomensurabilidade”, não se pode mais segui-lo, e o que resta é o espanto

⁹⁶ Cabe lembrar que Gell (1992, p. 40-43) adota a postura de “filisteísmo metodológico” [*methodological philistinism*] em relação à arte, assim como, em sua visão, o estudioso da religião deveria adotar o “ateísmo metodológico” [*methodological atheism*]. Para Gell, a antropologia social é “antiarte”, uma vez que a arte, de acordo com sua perspectiva, é a religião das sociedades modernas.

⁹⁷ O que Gell chama de “rede de intencionalidades” muitos poderiam definir por “sociedade” ou “cultura”. A rejeição a esses termos-conceitos, contudo, faz parte da tradição da antropologia britânica.

⁹⁸ No caso de povos não ocidentais, Gell (1992) traz o exemplo das canoas com proas entalhadas nas Ilhas Trobriand. De acordo com Gell, essas proas são entalhadas com tal habilidade, que provocam pavor nos parceiros de kula que vivem em outras ilhas melanésias – ver a clássica etnografia de Malinowski (1997 [1922]) sobre o sistema de trocas cerimoniais nas ilhas da melanésia; Gell, contudo, inspira sua análise no trabalho de Shirley Campbell (1984) sobre as proas de canoas usadas no Kula. O efeito é de causar nesses parceiros uma “perda de sentidos” que os faça oferecerem conchas e colares mais valiosos aos membros da expedição. O que estaria por traz disso seria a incapacidade desses parceiros comerciais em reconstituir o modo em que a proa foi entalhada, o que os faz atribuir parte do processo de produção a poderes mágicos. O fato de os trobriandeses possuírem esse poder mágico, ou de manterem contato com algum artista que o tenha, é sinal de prestígio e poder, o que gera uma inclinação em oferecer produtos mais valiosos. A proa funciona, assim, como uma arma psicológica.

em relação à agência artística do pintor. A esse encantamento pela agência artística Gell dá o nome de *cativação* [*captivation*].

É possível, portanto, entender que o encantamento que a maioria dos visitantes da Pinacoteca tem pelo edifício diz respeito a essa falha na reconstituição do processo de construção do prédio. Até certo ponto, cada visitante compreende os materiais que são necessários para a construção de um edifício como aquele – ainda mais por seus tijolos serem aparentes – e que tipo de trabalho é demandado. Contudo, experimenta-se uma derrota ao tentar imaginar como se conseguiu construir algo tão grandioso apenas empilhando tijolos. Mas o encanto também tem relação com a concepção do projeto, com a arquitetura. Como alguém imaginou um espaço como esse? Não por acaso, os arquitetos muitas vezes são considerados artistas ao passo que os engenheiros seriam meros executores. Ademais, o edifício abriga uma grande quantidade de objetos que, individualmente, produzem o mesmo efeito, isto é, encantam, cativam. Caminhar pelo museu é estar submetido a tal variedade e quantidade de agências que essa experiência está impregnada daquilo que Joyce chamou de “aura de arte”.

Embora Gell não faça nenhuma menção a respeito, é impossível não lembrar Walter Benjamin (1996 [1955]) e seu conceito de aura em objetos de arte:

É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho (BENJAMIM, 1996 [1955], p. 170).

É bastante significativo, tomando como referência o que se disse aqui sobre o encantamento da tecnologia, que a perda da aura do objeto de arte se relacione com a possibilidade de sua reprodução técnica. Para Benjamin, na era da reprodutibilidade, a aura da obra de arte reside na sua autenticidade. Não por acaso, as obras do acervo da Pinacoteca em exposição trazem etiquetas que indicam ano de produção e como chegaram até a instituição.

O fato de ser uma construção histórica também tem grande peso no encantamento. Pode-se suspeitar que, há cem anos, o edifício onde hoje está instalada a Pinacoteca não provocasse a mesma fascinação que provoca atualmente. Talvez tivesse seus encantos para as pessoas daquele tempo, mas não do modo como vemos a construção hoje. Recapitulando o que disse um visitante, “não há tantos prédios assim em São Paulo”. Não mais. Muitos foram demolidos no processo frenético de renovação da cidade, já apontado por Lévi-Strauss na década de 1930 (2009 [1955], p. 91-100). Os que sobraram ficaram em desvantagem numérica em comparação às inúmeras construções em estilo moderno ou pós-moderno. Assim, ao andar pela Pinacoteca, o visitante tem em geral uma experiência diferente daquela que ele tem ao se relacionar com outras construções da sua vida cotidiana, seja sua casa ou apartamento, seja seu local de trabalho.

Em sua “teoria da acomodação”, Daniel Miller (2013; p. 119-163) fala sobre sua experiência como proprietário, em Londres, de uma casa antiga, construída num estilo que ele admira. Ele diz que se sente humilhado pela casa, porque ela “é simplesmente bonita demais” (MILLER, 2013, p. 141). É como se a casa tivesse suas próprias vontades, sua própria agência, de modo que era difícil para ele próprio se acomodar na casa e de se objetificar por meio dela, em decorrência, entre outras coisas, da longevidade do imóvel. Para Miller, era quase impossível comprar alguma mobília ou fazer alguma alteração – como pintar paredes – que estivesse à altura de sua propriedade. Ele se sentia alienado e pequeno em relação à casa porque sabia que ele e sua família eram transitórios, uma vez que muitas pessoas passaram por lá e outras mais morariam ali depois deles. Segundo Miller, um dos motivos para que histórias de casas mal-assombradas se passem em imóveis antigos é a existência da agência de outras pessoas, a qual é entendida como obra de fantasmas.

Assim, além do encantamento, como concebido por Gell (1992), há a consciência de que o edifício da Pinacoteca é algo maior que seus visitantes em decorrência de sua longevidade. Além disso, ainda que não nesses termos, o museu é percebido como um local que concentra uma multiplicidade de agências que incide sobre seus frequentadores. A Pinacoteca é uma “viagem na história”, como muitas vezes ouvi, porque permite a abdução da agência de pessoas que, ou passaram por ali muitos anos antes, ou trazem épocas passadas por meio de suas obras. E é por conta desse

engajamento material do visitante com o espaço físico e com os objetos – obras de arte – ali dispostos que muitas pessoas com quem conversei se referiram à visita como “um banho de cultura”. A expressão não é banal. A ideia de “banho” diz respeito a propriedades materiais que saem de um corpo e impregnam outro. Se por um lado o banho retira as impurezas, portanto, leva materiais embora, por outro, adiciona outras propriedades materiais que dão o sentido de estar limpo. No lugar da sujeira, tem-se o cheiro do sabão ou de outras substâncias utilizadas. Sem adentrar aqui no significado do banho para rituais de diversos povos, a expressão “tomar um banho de loja”, tão utilizada nas sociedades ditas de consumo, é suficiente para demonstrar que a ideia de banho está associada ao acréscimo material nos corpos. Assim, não está em jogo apenas a percepção de acréscimo material nos corpos, mas a ideia de renovação pessoal. Tomar um banho de loja indicaria a possibilidade de renovação dos indivíduos por meio da construção de uma nova relação com as roupas e acessórios recém-adquiridos (MILLER, 2013, p. 21-65). Tomar um banho de cultura, do mesmo modo, aponta para uma nova construção subjetiva do visitante com base na sua recente relação com os objetos do museu, a qual vai pautar, a partir daí, sua relação com o mundo.

A sensação de banho também condiz com a noção de *pessoa distribuída* de Gell (1998, p. 96-154) e já mencionada anteriormente. Vale lembrar que, de acordo com a noção de *pessoa distribuída*, uma obra de arte não é uma representação, mas sim parte daquilo que a originou. Gell deriva essa ideia da teoria filosófica da emanção de Epicuro, segundo a qual “sombras, reflexos no espelho, visões e mesmo representações mentais de objetos distantes são todos causados por finas membranas, que continuamente se destacam das superfícies de todos os corpos e se movem em todas as direções pelo espaço” (Yrjö Hirn apud GELL, 1998, p. 104; tradução minha). Mais do que apenas uma teoria filosófica ultrapassada, o que Gell tenta demonstrar é que essa ideia de partes distribuídas pelo ambiente é mais geral. Está presente, por exemplo, na prática de *volt sorcery* (uma possível tradução seria “feitiçaria circular”), em que a imagem de uma vítima (índice) é usada, pelo feiticeiro (artista), para causar dano ou sofrimento à própria vítima (protótipo e receptor)⁹⁹. Dessa maneira, o receio de indígenas em colocar suas almas em perigo ao serem retratados tem certa justificativa:

⁹⁹ A vítima da feitiçaria aparece primeiro como agente na forma de protótipo ao feiticeiro (paciente), que, enquanto artista (agente), produz uma imagem da vítima (índice, paciente), a qual sofrerá ferimentos por

Não há razão para invocar crenças mágicas ou animistas no sentido de substanciar a ideia de que pessoas são muito vulneráveis de fato a representações hostis via imagens, não apenas caricaturas cruéis, mas mesmo via retratos perfeitamente neutros, se estes são tratados com injúria ou para ridicularizar. Não é simplesmente que a pessoa representada na imagem está “identificada” com aquela imagem via uma ligação puramente simbólica ou convencional; ao contrário, é porque a agência da pessoa representada está realmente impressa na representação. Eu sou a causa da forma que minha representação assume, eu sou responsável por ela (GELL, 1998, p. 102; tradução minha)¹⁰⁰.

Se a obra de arte, portanto, retém parte daquilo que ela retrata (protótipo), da mesma maneira ela distribui a pessoa¹⁰¹ representada pelo ambiente e em seus espectadores. Assim, a visão de que a visita à Pinacoteca é um banho de cultura é de certa forma, e em alguns casos, pertinente. Ademais, está de acordo com a concepção, amplamente compartilhada, de que as imagens são partes emanadas daquilo que lhes deu origem. Ao visitar o museu e observar suas obras, o visitante se coloca como receptor das agências mediadas pelas obras contempladas. O conjunto dessas agências, entendido como cultura, é percebido materialmente, no próprio corpo. Numa outra chave, apenas para reforçar o argumento, a relação material do visitante com o museu e suas exposições poderia ser verificada na ideia de se “respirar uma aura de arte”.

parte do feiticeiro (agente), de modo que essa imagem (índice, agente) cause algum dano à vítima enquanto paciente dessa agência.

¹⁰⁰ No original: “There is no reason to invoke magical or animistic beliefs in order to substantiate the idea that persons are very vulnerable indeed to hostile representation via images, not just to cruel caricatures, but even via perfectly neutral portrayals, if these are treated with contumely or ridicule. It is not just that the person represented in an image is ‘identified’ with that image via a purely symbolic or conventional linkage; rather, it is because the agency of the person represented is actually impressed on the representation. I am the cause of the form that my representation takes, I am responsible for it”.

¹⁰¹ Pessoa, nesse contexto, pode ser qualquer objeto ou coisa visto como agente social.

Capítulo 3 – O museu e a dinâmica urbana

3.1. A dinâmica do entorno

De terça a sexta a Praça da Luz, em frente à Pinacoteca, recebe, em períodos letivos, grande quantidade de ônibus de excursões escolares – embora a praça funcione também como uma espécie de estacionamento para ônibus que trazem grupos organizados de compradores das roupas do Bom Retiro ou funcionários de empresas da região. Pela manhã, geralmente, o Parque da Luz conta com a presença de vários grupos de estudantes provenientes de tais excursões. Em diversas ocasiões, quando pela manhã, por volta das 9h30, eu caminhava em direção à Pinacoteca, vindo do Campos Elíseos, podia ouvir já na R. José Paulino a algazarra das crianças e dos adolescentes brincando no parque no aguardo da abertura das instituições culturais da região, o que ocorre às 10h.

Numa manhã de quarta-feira, por exemplo, ao cruzar a R. Prates, deixando o Bom Retiro e me aproximando do gradil do Parque da Luz, em direção à Pinacoteca, avistei um grupo grande de estudantes no mirante do parque. Chamou minha atenção a gritaria que os jovens faziam. Um pouco antes, ainda na R. José Paulino, cheguei a pensar que algum evento estaria acontecendo ali, tal era o barulho. Apenas quando estava perto do gradil que cerca o parque é que percebi se tratar somente de estudantes em suas brincadeiras. Notei na Praça da Luz alguns ônibus de excursão. Como a Pinacoteca ainda não estava aberta, entrei no parque para uma breve caminhada. Ali encontrei outros grupos de estudantes. Ao redor de um coreto que existe próximo da Pinacoteca, adolescentes estavam em roda, a qual era animada por um guia ou monitor. Havia outros monitores pelo parque em meio a grupos grandes de crianças e adolescentes. Vestiam camisetas amarelas nas quais era possível ler: “Via Leões Monitoria”.

Num grupo formado por crianças menores, de uns 9 anos, escutei uma das monitoras fazer comentários sobre o parque. Ela, na verdade, parecia responder à curiosidade dos alunos, que conversavam sobre os frequentadores daquele espaço. A monitora disse: “A região aqui tem uma população muito pobre e boa parte dos frequentadores do parque mora nas redondezas”. Uma aluna comentou: “Tem muitas pessoas mais velhas também”. A monitora concordou e passou a fazer comentários

gerais sobre o parque, que revelavam ter a intenção de mostrar certa peculiaridade do Parque da Luz em relação a outros parques da cidade. Em certo momento ela perguntou: “Por que será que aqui não pode pisar na grama e no Ibirapuera pode?”. Ela mesma respondeu: “Talvez porque lá seja mais bem administrado, haja mais controle sem necessidade de se impor uma proibição, e talvez porque as pessoas que vão lá saibam o que podem e o que não podem fazer”.

Como havia vários monitores e os estudantes eram muitos, alguns do Ensino Médio, outros do Ensino Fundamental, percebi que a visita iria ser dividida entre as instituições culturais da Luz. Uma das monitoras disse aos estudantes: “Depois de visitar aqui [referindo-se ao MLP], vamos ao Museu da Energia e à tarde terminamos com a visita à Pinacoteca”. Ainda assim, vi alguns estudantes sob a orientação de outros monitores agrupando-se próximos à Pinacoteca à medida que se aproximava das 10h, o que indicava que alguns grupos visitariam primeiro a Pinacoteca – o que se verificaria mais tarde – e depois as outras instituições culturais da região.

Figura 45: Estudantes no Parque da Luz. Foto de Julio Talhari, outubro de 2013.

Saí do parque, caminhei um pouco pela Praça da Luz e me aproximei do portão principal da Pinacoteca. Vi, na entrada do museu, uma fila com uns cinco carros vindos da Av. Tiradentes. Alguns visitantes não escolares também aguardavam a abertura do portão do lado de fora. Quando me aproximei do portão para cumprimentar o Gilberto,

segurança do museu, percebi que ele estava discutindo com uma senhora que havia saído de um carro que estava na fila: “Só posso abrir às 10h”, disse ele. Diante da insistência da mulher, que queria aguardar dentro do estacionamento da Pinacoteca, ele continuou: “Assim a senhora me complica; eu sou pai de família”. A senhora retrucou: “Sem sentimentalismo; também sou mãe de família e estou aqui trabalhando”. O carro da senhora era o primeiro da fila. Ao ver a discussão, me afastei e esperei para conversar com Gilberto depois. Passados alguns minutos, ele mesmo abriu o portão. Os carros, bem como as pessoas a pé que aguardavam do lado de fora, puderam enfim entrar. Enquanto os visitantes entravam, fiz apenas um aceno para Gilberto, quando percebi que ele havia me visto. Aproveitei o momento para observar o acolhimento dos estudantes pelos educadores da Pinacoteca ali no estacionamento. Assim que a movimentação de entrada de visitantes pareceu mais calma, fui conversar com Gilberto. Ele me relatou a discussão como se eu não tivesse presenciado e disse: “ela já está com a vida ganha, tem um carrão aí [e aponta para o carro da senhora já estacionado, enquanto ela conversava com os motoristas dos carros que minutos antes estavam atrás do dela]; eu tenho que garantir o meu sustento, só estou fazendo o meu trabalho”. Ele também comentou que ela deveria estar ali para algum evento no auditório.

Mais calmo, ele me informou que o “procedimento” havia mudado a partir daquela semana: “Domingo passa a ser gratuito e quinta-feira, que era gratuito a partir das 17h30, vai ser gratuito [durante] o dia todo¹⁰². É um teste”. Gilberto passou, então, a falar de várias coisas que ele vê acontecer no museu. Ele me diz que a partir de sexta-feira o movimento de visitantes que não são de excursões escolares, isto é, o público dito espontâneo, começa a aumentar e conta que isso é melhor para ele e para os outros seguranças porque muitos visitantes que estacionam ali no museu costumam deixar “caixinhas” de R\$ 10,00 ou até mesmo R\$ 20,00, embora o estacionamento seja gratuito:

Eles dão uma “caixinha” porque deixam o carro aí por um bom tempo. Depois da Pinacoteca, alguns vão almoçar no Bom Retiro ou passear pela região e só depois voltam para pegar o carro. Agora, tem uns que

¹⁰² De quinta-feira a Pinacoteca fica aberta até às 22h. Nos demais dias, o horário de fechamento é às 18h.

querem deixar o carro aqui, mas não vão visitar o museu. Aí não pode, né?

Conversei com Gilberto outras vezes em que fui à Pinacoteca. Certa vez, numa terça à tarde, depois de almoçar na região, fiquei no portão da Pinacoteca observando a movimentação do museu e também o fluxo de visitantes no MLP e os transeuntes na Praça da Luz. Vez ou outra Gilberto se aproximava de mim para conversar. Dizia que era muito ativo e gostava de interagir com os visitantes:

Gosto de ficar aqui do lado de fora, na portaria, porque posso interagir mais. Não gosto de lugares fechados. Às vezes a gente reveza, aí eu fico lá dentro, no detector ou na portaria do fundo. Mas eu gosto é de ficar aqui mesmo. [...] Sou bastante ativo, então aqui eu posso conversar com os visitantes, às vezes xavecar umas meninas [risos], tem sempre alguém pedindo informação, ou algum visitante precisando de um táxi. Tenho que me movimentar senão não aguento. É duro! Acordo todo dia às 4h para entrar aqui às 7h e só saio daqui às 19h. [...] Moro já perto da divisa com São Bernardo. Vou e volto de ônibus e metrô. O bom é que às vezes a gente é levado com a multidão, não tem nem que pensar muito. A gente fica tão cansado que nem vê o caminho que faz. Por isso eu gosto de ficar aqui fora. Aqui também é bom porque eu posso dar umas escapadinhas. Já que eu sou fumante, às vezes vou ali perto daquelas árvores, que eu chamo de “caverna do dragão”, e dou umas tragadas sem ninguém perceber. Na verdade, todo segurança aqui que fuma faz isso.

De fato, Gilberto se movimentava o tempo todo. Estava sempre à disposição para ajudar algum visitante a chamar um táxi quando percebia que este tentava parar, sem sucesso, algum que passava na Praça da Luz. Era impressionante também a quantidade de passantes que pedia informações: “onde pegar ônibus para a zona leste”, “como fazer para atravessar a Av. Tiradentes e ir à Rua João Teodoro”, “como chegar à Estação Júlio Prestes”, “onde é a Rua Florêncio de Abreu”, “qual é o melhor caminho para o Mercado” etc. Enquanto conversava com Gilberto, um ônibus com estudantes de Pirassununga parou em frente à Pinacoteca. A professora desceu do ônibus e explicou ao Gilberto que vieram fazer uma visita ao Centro e, como havia sobrado tempo, queria saber se poderiam visitar a Pinacoteca. Gilberto indicou a bilheteria e, depois de alguns minutos, a mulher voltou com um rolo de tíquetes na mão. Os alunos

entraram no museu guiados pela professora, mas sem a presença de educadores da Pinacoteca. Cerca de 40 minutos depois, o grupo deixou o museu e entrou no ônibus rapidamente, que partiu logo em seguida. Já no final da tarde, perto das 17h, Gilberto fez observações sobre o movimento na região:

Agora você pode ver o formigueiro ali na Estação da Luz. É o pessoal voltando do Bom Retiro, gente que vai fazer compras, gente que trabalha ali. Nesse horário o movimento começa a ficar intenso com o pessoal voltando para casa. Depois disso a região vai ficando vazia. Como você pode ver, agora já começa a aparecer esses “q.r.a.”¹⁰³ que ficam pegando pedra na rua achando que é droga [e aponta para um rapaz em trapos, todo sujo, aparentando ser usuário de crack e que naquele momento passava diante de nós]. Durante o dia eles saem daqui, mas no final da tarde eles aparecem, já que fica mais vazio.

Logo após, Gilberto fechou o portão, já que a entrada de visitantes no museu é permitida até às 17h30, com permanência até às 18h. Ele me perguntou se eu queria entrar e ficar no estacionamento até o horário de fechamento da Pinacoteca, mas respondi que não era necessário. Percebi que já estava anoitecendo e me despedi de Gilberto, dizendo que já havia ficado o dia inteiro ali e já era hora de ir embora.

Depois de algum tempo, fiquei sabendo por outro segurança do museu, Pedro, que o Gilberto havia saído do emprego. Perguntei: “Faz tempo que não vejo mais o Gilberto, ele está de férias?”. Pedro respondeu apenas: “Ele saiu; o Gilberto não trabalha mais aqui”. Pedro não gosta muito de perguntas, aparentemente. Por iniciativa própria, ele pode falar por um bom tempo, contar histórias e fazer piadas, mas sempre que eu fazia alguma pergunta ele ficava sério e respondia de maneira seca. Por isso, não consegui saber muitos detalhes sobre a saída de Gilberto. Quando fala sobre a Pinacoteca, Pedro assume uma postura mais formal e parece passar informações recebidas em treinamento. Segundo ele:

¹⁰³ Os seguranças da Pinacoteca usam o termo “q.r.a.” o tempo todo e em diversas situações para designar qualquer indivíduo desconhecido, seja um visitante que tenta entrar por um acesso proibido, seja alguém em atitude suspeita. Por exemplo, certa vez, enquanto conversava com outro segurança ouvi no rádio dele outro funcionário dizendo que havia um “q.r.a. querendo entrar no museu com um carrinho de bebê”. Era, na verdade, um visitante que, minutos antes, havia passado por nós, acompanhado da mulher e empurrando o tal carrinho de bebê. Trata-se, portanto, de uma gíria de rádio, conhecido como “código Q”, mas que às vezes os seguranças utilizam, mesmo quando não estão falando pelo rádio, para nomear qualquer pessoa que mereça uma atenção especial, para orientação ou por questões de vigilância.

A movimentação no museu vai mudar um pouco por causa da Copa. Mas no geral vai ser a mesma coisa. Os funcionários têm de estar preparados para lidar com um público diferente, muitos estrangeiros, mas logo depois da Copa volta tudo ao normal. [...] O problema do Brasil é que quem tem dinheiro viaja para fora, não vem para Pinacoteca. Mas isso acontece com quem é de outro país também. Ninguém quer passar as férias em casa.

Como era domingo, falei sobre a gratuidade da visita nesse dia, o que não ocorria antes. Pedro explicou:

É um experimento [a gratuidade aos domingos] que vai até o fim do ano [estávamos em novembro]. A intenção é levar mais gente à Estação Pinacoteca, pois muitos visitantes não conhecem. O museu fez pesquisas e descobriu que muita gente não vai à Estação Pinacoteca porque não sabe onde fica ou quanto tempo leva para chegar lá ou, ainda, alguns têm medo dos *noias*. Também é um experimento a disponibilização de uma *van* para levar os visitantes até a mostra sobre o Modernismo, que está acontecendo lá na Estação [nesse momento ele aponta para o automóvel que está estacionado a alguns metros]. Já aumentou cerca de 30% o movimento na Estação. E cerca de 100 a 150 pessoas utilizam a *van* por dia aos fins de semana.

Não cheguei a fazer uma observação sistemática sobre a utilização da *van*. Entretanto, notei que muitas vezes o serviço era procurado por visitantes mais velhos ou com dificuldade de locomoção. Certa vez tentei usá-la, mas o serviço não se mostrou muito útil. Mesmo sabendo que a caminhada até a Estação Pinacoteca leva cerca de cinco minutos, fiquei no aguardo da *van* que, segundo um segurança, havia acabado de sair para levar um grupo de visitantes, mas voltaria em breve. A espera pelo retorno do veículo durou cerca de 20 minutos. Esperei mais 20 minutos para formar um grupo interessado em ir assim à Estação, até que desisti e decidi ir a pé, já que havia marcado com uma amiga uma visita educativa na Estação Pinacoteca (que será descrita adiante) e o horário já estava próximo.

O estacionamento do museu foi um *lôcus* privilegiado na pesquisa, pois permitia observar o afluxo de visitantes na Pinacoteca, assim como uma visão geral do entorno, como o Parque da Luz, a Praça da Luz, o MLP e a Estação da Luz. Além, é claro, de

possibilitar conversas com os seguranças, que sempre davam informações sobre o museu e os arredores. Certa vez conversei longamente com Alex¹⁰⁴, um segurança que me parecia recente no posto:

Trabalho na mesma empresa [Tejofran] já há alguns anos, mas estou aqui na Pinacoteca faz alguns meses. Já trabalhei como motorista pela empresa lá no Jaguaré e depois fui ser segurança no Terminal Cachoeirinha. Lá era *punk*, tinha briga toda hora. Aqui não. Aqui é tranquilo. Só de vez em quando acontece alguma coisa que precisa de uma atuação mais forte. Uma vez, você não vai acreditar, tive que interpelar um casal de gringos que tentava sair do café sem pagar, pulando a cerca. Eu pedi que eles voltassem, mas os dois começaram a falar inglês. A minha sorte foi que o diretor da Pinacoteca, que também fala inglês, estava no café nessa hora e falou com eles. Fiquei com medo, mas ele foi firme e fez com que os dois voltassem e pagassem a conta. Depois disso, o casal saiu pela porta principal do museu, mas eles ficaram me encarando. Nem liguei, só fiz o meu trabalho. Mas, vou te contar, que cara de pau, viu!

O café da Pinacoteca, que antes era um espaço aberto e com acesso ao Parque da Luz, foi cercado há alguns anos. O acesso ao café da Pinacoteca atualmente só pode ser feito pela parte interna do museu, pois está separado da parte externa por uma cerca de ferro e vidro. Antigamente, entretanto, esse acesso era livre para quem vinha do Parque da Luz ou do estacionamento, tanto que não era raro ver visitantes chegarem ao museu e irem diretamente ao café para só depois entrarem para ver as exposições. Algumas vezes – mais raramente, é verdade –, tal espaço era utilizado de forma independente do museu por pessoas que passavam ali apenas para tomar um café ou comer um lanche. Contudo, após o roubo de quatro obras¹⁰⁵, em 2008, na Estação Pinacoteca, uma maior preocupação com o controle e a vigilância fez com que todo o sistema de segurança do

¹⁰⁴ Nome alterado para preservar identidade do funcionário.

¹⁰⁵ Foram levadas duas gravuras de Pablo Picasso – *Minotauro, bebedor e mulheres* (1933) e *O pintor e seu modelo* (1963) –, um guache sobre cartão de Lasar Segall – *Casal* (1919) – e um óleo sobre cartão de Di Cavalcanti – *Mulheres na janela* (1926). As obras, todas da Coleção Nemirovsky, foram recuperadas posteriormente. Ver notícia sobre o roubo em: <www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2008/06/411729-ladros-levam-obras-de-picasso-di-cavalcanti-e-segall-da-estacao-pinacoteca.shtml> (acesso em 6 mai. 2014).

museu fosse reformulado. Segundo Leandro¹⁰⁶, um dos responsáveis pela segurança da Pinacoteca, o roubo aconteceu porque à época o sistema de monitoramento era falho. Havia gravação de imagens, mas ninguém ficava monitorando e a ausência de detectores de metais, por exemplo, permitiu a entrada, certa vez, de um visitante portando um estilete, que, num ímpeto, rasgou uma tela do museu. A partir do roubo, portanto, funcionários foram alocados especialmente para monitorar as imagens 24 horas por dia, detectores de metais foram instalados nos dois prédios e o café, que possibilitava acesso ao museu sem passagem pela porta principal, foi cercado. É importante destacar que os funcionários que ficam nas salas expositivas, embora tenham uma função de vigilância, não são seguranças. Eles são chamados de “atendentes” e são funcionários “orgânicos” da Pinacoteca, isto é, não são terceirizados, como os seguranças. Entretanto, após o roubo, os atendentes passaram a carregar rádios para que qualquer ação suspeita pudesse ser comunicada rapidamente aos seguranças que trabalham no museu.

Figura 46: Café da Pinacoteca visto do Parque da Luz.

Os seguranças da Pinacoteca, assim como outros funcionários da instituição, isto é, os atendentes, os funcionários da manutenção, da bilheteria, da loja – todos orgânicos

¹⁰⁶ Informação obtida durante o já mencionado estágio técnico na Pinacoteca. Embora vários detalhes do sistema de segurança atual da Pinacoteca tenham sido fornecidos durante o estágio, eles não serão expostos aqui.

– e também os da limpeza e os da cafeteria – que, como os seguranças, são terceirizados – recebem treinamento constante por parte do setor educativo por meio do programa Consciência Funcional. O programa promove uma série de atividades para esses funcionários, como visitas educativas às exposições temporárias, visitas com filhos e parentes, oficina de modelagem, palestras etc. Alex, por exemplo, se mostra bastante inteirado sobre as exposições, o que pode ser resultado da participação no programa:

Você viu a exposição do Kentridge¹⁰⁷? Nossa, muito legal, né? Principalmente aquela instalação no octógono. Quando a gente pisa nas pedrinhas [...], naquele espaço escuro, o barulho produzido pelos nossos passos se junta ao que é projetado na sala. É muito interativo!

Às observações da dinâmica do entorno que ele próprio faz durante o trabalho na portaria do museu, Alex adiciona explicações ouvidas em palestras do Consciência Funcional:

Você está vendo aquela mulher ali, já senhora [aponta para uma mulher no parque, com mais de 50 anos, que está próxima do caminho que leva à Pinacoteca]? Ela é prostituta. Quase todas as prostitutas do parque são velhas. Está vendo que ela está falando com um homem, velho também? Só que ela está um pouco afastada dele, é uma coisa discreta. Se você olhar bem, vai ver que eles estão combinando o programa. Olha lá: agora ela está andando na frente e ele vai indo atrás. Acertaram o programa. Sabe o que eu fiquei sabendo numa palestra que a gente teve aqui? Na palestra foi dito que a prostituição no parque começou na época em que a economia era baseada no café. É uma coisa bem antiga aqui. Outra coisa: os fazendeiros que moravam na região criaram o Liceu de Artes e Ofícios para tirar os meninos da rua. Para você ver, naquela época já tinha meninos nas ruas. Parece que eles já estavam prevendo os *noias* aqui na região.

Comentei que minha esposa trabalha no Liceu, que agora fica na Rua da Cantareira, cerca de 15 minutos de caminhada da Pinacoteca. Alex falou, então, que sua

¹⁰⁷ A exposição *Fortuna*, do artista sul-africano William Kentridge, ficou em exibição na Pinacoteca de 31/8/2013 a 10/11/2013. Além de ocupar as salas do primeiro pavimento dedicadas a grandes exposições temporárias, a exposição de Kentridge também contou com a instalação *A recusa do tempo*, no octógono, obra a que Alex faz referência nesse comentário.

esposa também trabalha na área de educação e lamentou o incêndio ocorrido no centro cultural do Liceu dias antes¹⁰⁸. Também disse:

Sabe aquele lustre enorme que fica no belvedere? O belvedere é aquele espaço aberto dentro do museu que dá para Av. Tiradentes. Então, você já viu aquele lustre? Lindo, não! Ele foi feito pelos alunos do Liceu, quando o Liceu ainda ocupava este prédio. É uma pena ter pegado fogo lá agora. Devia ter muita coisa guardada lá da época em que o Liceu ficava aqui.

Alex era constantemente abordado por visitantes da Pinacoteca em busca de informações enquanto conversávamos. Como estávamos dentro do estacionamento, perto da ligação com o parque, eram mais frequentadores do museu que pediam orientações, diferentemente das vezes em que fiquei com Gilberto no portão, onde a abordagem era feita em grande parte por passantes. Numa das abordagens, uma mulher que havia acabado de sair da Pinacoteca falou com Alex e perguntou se era perigoso andar no parque. Alex disse: “No parque é tranquilo, pode passear à vontade. Agora, fora do parque é perigoso, eu não aconselho”. Outras vezes, visitantes perguntaram sobre o caminho para se chegar à Estação Pinacoteca. Nesses casos, ele falava para seguir pela Estação da Luz, virar à esquerda e, logo em seguida, à direita e andar mais um pouco em frente, mas não comentava nada sobre os “perigos” da região.

É interessante notar que a categoria *noia* é acionada pelos seguranças da Pinacoteca – embora Gilberto tenha usado o termo “q.r.a.”, que, como visto, é utilizado em contextos diversos –, mostrando-se uma categoria nativa recorrente e reafirmando, assim, achados anteriores em pesquisas junto a moradores, comerciantes e frequentadores da região da Luz (FRÚGOLI JR. e SPAGGIARI, 2010). Além disso, os seguranças observam dinâmicas no entorno de forma detalhada, incluindo, como fica evidente na fala de Alex, a identificação de maneiras próprias de abordagem e combinação de programas entre mulheres em situação de prostituição que trabalham no parque e alguns frequentadores. Nesse sentido, reforça e amplia observações anteriores,

¹⁰⁸ O Centro Cultural do Liceu de Artes e Ofícios, espaço anexo ao colégio, na R. da Cantareira, Luz, foi atingido por um incêndio na madrugada de 4/2/2014, que destruiu várias obras do acervo da instituição. Ver notícia em: www.estadao.com.br/noticias/cidades,acervo-do-liceu-de-artes-e-oficios-e-atingido-por-incendio,1126504,0.htm (acesso em 9 abr. 2014).

da qual participei, sobre a prática de prostituição no parque atrelada a outras atividades, como as rodas de viola:

É comum haver esta dinâmica: uma dupla toca viola, canta algumas músicas e fica cercada por espectadores, na sua maioria os homens que estão no Parque. Em volta deles, circulando, ficam as prostitutas. Isso se dá principalmente aos finais de semana, mas ocorre também durante a semana, configurando-se um ritual quase diário.

Não obstante, as prostitutas não fazem programas apenas com esses homens. Há outros que frequentam o Parque, especialmente no horário do almoço. Geralmente, trabalham na região e passam ali em busca de programa. Em uma ocasião, presenciamos uma dessas mulheres receber a abordagem de um jovem rapaz negro. Foi recebido com um: “E aí, já almoçou? Vamos lá para o hotel?” Em seguida, os dois começaram a negociar o programa; o rapaz falava bem baixo, mas a mulher usava um tom mais alto, o que permitiu escutar que ela faria um pacote com “tudo por R\$ 60,00”. Feita a negociação, ela saiu na frente e ele a seguiu, um pouco afastados um do outro. *Essa dinâmica de não caminharem juntos quando combinado o programa é bastante comum* (TALHARI, SILVEIRA e PUCCINELLI, 2012, p. 15; grifo meu).

Para melhor configuração do espaço no qual se localiza a Pinacoteca e dos agentes de seu entorno, torna-se útil o uso da família de categorias proposta por José Guilherme Magnani (2002, p. 20-25). A princípio podemos caracterizar a Pinacoteca como pertencente a uma *mancha*¹⁰⁹ de equipamentos para práticas culturais e de lazer, na qual estariam incluídas, predominantemente, outras instituições culturais da região da Luz, como o MLP, a Estação Pinacoteca e o Memorial da Resistência, a Sala São Paulo e o Parque da Luz. Se partirmos do ponto de vista dos agentes, a noção de *mancha* aqui poderia ser alargada, abarcando instituições mais distantes, mas que ficam ao alcance de uma caminhada, como o Museu da Energia, o SESC Bom Retiro e o Museu de Arte Sacra. Poderíamos ainda incluir nessa *mancha* estabelecimentos que acolhem práticas culturais um pouco distintas daquelas presenciadas em instituições culturais, por exemplo, as rodas de choro na R. Gal. Osório, que acontecem na loja de instrumentos

¹⁰⁹ De acordo com Magnani (2002, p. 22), as *manchas* funcionam como “ponto de referência” para um número diversificado de frequentadores. “Sua base física é mais ampla, permitindo a circulação de gente oriunda de várias procedências e sem o estabelecimento de laços mais estreitos entre eles. São [...] áreas contíguas do espaço urbano dotadas de equipamentos que marcam seus limites e viabilizam – cada qual com sua especificidade, competindo ou complementando – uma atividade ou prática predominante”.

musicais Contemporânea e no bar Amarelinho (ADERALDO e FAZZIONI, 2012). A inclusão desses equipamentos culturais tem por base a observação etnográfica durante o período da pesquisa, que indicou a frequência desses espaços por visitantes da Pinacoteca ou, ao menos, a presença desses espaços culturais e de lazer no imaginário a respeito dos equipamentos culturais da região. Não se trata, portanto, no nosso caso, de conceitos apriorísticos. A noção de *mancha*, bem como outras categorias que serão descritas a seguir, configura-se desse modo apenas por que a observações de situações na região permitiu acionar tal categoria para melhor enquadrar um contexto complexo e muitas vezes fluido.

O entorno imediato da Pinacoteca, contudo, não é constituído apenas por pessoas que mantêm ligação com as instituições culturais. O Parque da Luz, por exemplo, é um espaço para variadas atividades e abriga múltiplas relações. Em certo sentido, pode ser visto como parte de uma *mancha* cultural e de lazer, pois acolhe o jardim de esculturas da Pinacoteca, o que amplia para o exterior do museu o contato com obras de arte ou o simples passeio desinteressado por parte do visitante. Mas o Parque da Luz também é local de prática de atividades físicas para moradores da região e para policiais do Batalhão Tobias Aguiar. Portanto, no interior dessa *mancha* configuram-se alguns espaços que podem ser vistos como *pedaços*¹¹⁰ para alguns frequentadores. No parque, por exemplo, homens mais velhos se reúnem quase que diariamente nos bancos próximos ao coreto central e interagem por meio de bate-papos ou pela apreciação de música de viola (TALHARI, SILVEIRA e PUCCINELLI, 2012). Nesse *pedaço* também estão incluídas as já mencionadas mulheres em situação de prostituição, que interagem – com objetivo de realizar programas ou não – com esses senhores, os reconhece e são reconhecidas por eles.

Já na Praça da Luz ocorrem os mesmos tipos de interações estudadas por Fraya Frehse (2013) em outro lugar na região central da cidade: a Praça da Sé. Ali Frehse

¹¹⁰ *Pedaço* é um termo cunhado por Magnani (2002, p. 20-25) originalmente para lidar, no contexto do bairro, com aqueles espaços intermediários entre o privado (a casa) e o público (a rua) nos quais são reconhecidos e ampliados os laços familiares e de vizinhança. No contexto de áreas mais centrais da cidade, contudo, Magnani também reconheceu características típicas do *pedaço*, mas com algumas modificações: “aqui [nas áreas centrais], diferentemente do que ocorria no contexto da vizinhança, os frequentadores não necessariamente se conheciam – ao menos não por intermédio de vínculos construídos no dia a dia do bairro – mas sim se *reconheciam* como portadores dos mesmos símbolos que remetem a gostos, orientações, valores, hábitos de consumo e modos de vida semelhantes” (idem, p. 22; grifo do autor).

identificou uma série de práticas – interpretadas analiticamente com base nos conceitos de Goffman para relações de copresença e interações face a face no espaço público – entre atores sociais que ela classificou como *não transeuntes* (FREHSE, 2013, p. 99). Embora seja um lugar predominantemente de passagem ou *trajetos*¹¹¹ – que liga a Av. Tiradentes ao Bom Retiro, além de dar acesso às linhas de trem e metrô –, a Praça da Luz acolhe atores sociais que, embora pedestres, são *não transeuntes*, pois se encontram corporalmente fixados no espaço, onde constroem também os seus *pedaços*. É o caso de vendedores ambulantes, moradores de rua, prostitutas que fazem ponto diante da Estação da Luz e, aos fins de semana e feriados, dos “flanelinhas”. Esses atores sociais interagem ocasional e diretamente com os visitantes das instituições culturais, especialmente da Pinacoteca, como os flanelinhas e os vendedores ambulantes. Os primeiros constantemente desviam ou mesmo fogem dos olhares de policiais que circulam – muitas vezes ostensivamente – pela região. Os últimos, apesar de se fixarem principalmente diante da Estação da Luz e do portão do parque, estão sempre atentos para a chegada de ônibus de excursão e utilizam variadas estratégias para atrair interesse das crianças. Certa vez presenciei uma professora, ainda dentro do estacionamento da Pinacoteca, perguntando a um segurança quem era a mulher que estava sentada num banco conversando com seus alunos. O segurança disse que era uma vendedora, embora naquele momento a mulher não oferecesse nenhum produto, somente carregasse uma mochila. A professora pediu aos alunos para que ficassem mais próximos dela, e depois de algum tempo foi possível ver a mulher já um pouco afastada, no coreto do parque, oferecendo pingentes e pulseiras de dentro de sua mochila aos estudantes.

No que tange aos visitantes das instituições culturais num contexto situacional, há ainda a possibilidade de que a visita faça parte de um roteiro mais amplo. Por exemplo, a visita à Pinacoteca pode ser apenas um ponto num roteiro que abrange a visita a outros pontos turísticos da cidade. Do mesmo modo, a Pinacoteca pode ser vista como parte de uma oferta mais ampla de exposições de arte. Era recorrente em minhas conversas com os visitantes da Pinacoteca o pedido de informação sobre qual caminho fazer para se chegar a outro museu ou a outra atração de interesse histórico e turístico.

¹¹¹ A categoria *trajeto* “aplica-se a fluxos recorrentes no espaço mais abrangente da cidade e no interior de *manchas* urbanas” (MAGNANI, 2002, p. 23; grifo do autor). No que se refere ao interior das *manchas*, “ideia de *trajeto* permite pensar tanto uma possibilidade de escolhas no interior das *manchas* como a abertura dessas *manchas* e *pedaços* em direção a outros pontos no espaço urbano e, por consequência, a outras lógicas” (idem, ibidem; grifos do autor).

Desse ponto de vista, podemos entender a relação desses visitantes com a cidade com base na ideia de *circuito*¹¹². Muitas vezes são visitas mais rápidas, de característica turística, já que o visitante ou o grupo do qual ele faz parte tem a Pinacoteca apenas como um dos pontos de parada. Todavia, há visitantes da própria cidade que, por exemplo, tiram um dia do fim de semana para ver exposições em cartaz pela cidade. Assim, os visitantes evidenciam uma relação com a cidade de forma mais ampla a partir da relação com a própria Pinacoteca.

3.2. A rua entra no museu

A Pinacoteca, embora seja um local aparentemente fechado, fornece um suporte de sociabilidade e de certa forma estabelece um diálogo – ainda que limitado – com o que se passa do lado de fora, com seu entorno. Uma situação, que será descrita a seguir, exemplifica bem isso e relativiza um pouco a ideia de que o museu é um espaço fechado, incapaz de despertar interesse de visita naqueles que passam em sua frente ou que até mesmo afasta algumas pessoas em decorrência de certa imponentia da arquitetura. Tais características não são exatamente falsas, mas precisam ser matizadas. Num certo sábado fui à Pinacoteca fazer observações de campo como de costume, mas, ao chegar à região da Luz, já notei algo diferente. A caminho do museu, na Rua Mauá, fui abordado por homens vendendo garrafinhas de água mineral, que estavam acondicionadas em caixas de isopor dentro de sacolas de plástico, evidentemente para não chamar a atenção da polícia ou da guarda civil. Estranhei tal fato porque nunca havia presenciado aqueles vendedores ali. Conforme fui me aproximando da Praça da Luz, no entanto, notei uma movimentação fora do comum para um sábado à tarde; também ouvi som de música em alto volume. Quando cheguei à Praça da Luz, me deparei com uma multidão e toda uma estrutura montada para grandes eventos na rua – grades de ferro para organizar o fluxo, banheiros químicos, tenda para atendimento médico etc. –, além de um palco próximo à esquina com a Av. Tiradentes.

¹¹² “Trata-se de uma categoria que descreve o exercício de uma prática ou a oferta de um determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais [...]”. (MAGNANI, 2002, p. 23).

Segui pela calçada da Estação da Luz, na tentativa de entender que evento era aquele e também de chegar próximo à entrada da Pinacoteca. Comecei a notar muitos jovens vestindo camisetas com frases religiosas ou apenas com o nome “Jesus”. Havia faixas com os dizeres “Canto pela vida”, e então percebi que se tratava de um *show* gospel. Também percebi que não conseguiria chegar à Pinacoteca por ali, pois, além da multidão, o palco obstruía o acesso ao museu. Resolvi, então, retornar e tentar entrar na Pinacoteca pelo Parque da Luz. Assim, tive que seguir pela Rua Prates até chegar a um dos portões que dão acesso ao parque, já no lado do bairro do Bom Retiro. O parque também estava cheio e à medida que me aproximava da área do show notava a concentração de pessoas dentro do parque assistindo às apresentações. Antes de entrar na Pinacoteca, observei que havia grande fluxo de pessoas pelo estacionamento do museu, pois é o único acesso para quem vem do parque e segue em direção ao final da Praça da Luz e à Av. Tiradentes.

Na escadaria que leva à entrada do museu, também percebi grande movimentação. Não havia uma fila muito grande, mas notei pessoas pela escada sem saber se entravam ou não. Um homem na minha frente, subindo as escadas, comentou com a mulher: “É de graça, hoje é de graça!”. E a mulher: “Você tem certeza?”. Sua resposta foi: “Sim, perguntei para o segurança”. Muitas crianças também estavam nas escadas. Alguns garotos atrás de mim, quatro ou cinco – não dá para ser exato porque a movimentação era grande e, por isso, grupos de amigos, familiares e crianças se misturavam –, com idade por volta de 12 anos, desacompanhados de qualquer adulto, estavam indecisos quanto a entrar ou não. A maioria das pessoas que estavam na fila, na minha frente ou atrás de mim, assim que pegava o tíquete distribuído por um funcionário do museu, se encaminhava para o guarda-volumes para guardar mochilas, sacolas – e até um banco de plástico! –, já que muitos aparentemente haviam se preparado para ir somente ao *show*. Como eu não trazia mochila, segui direto para o interior da Pinacoteca.

Ao sair do *hall* e passar pelo detector de metais, estranhei que o octógono estava fechado. Pensei que estavam montando alguma obra. Tentei descobrir o que se tratava, mas como havia entrado à direita no *hall*, tudo que vi eram paredes brancas que inclusive avançavam o espaço do octógono. Andei ao redor do octógono e percebi que ele estava todo cercado pelas tais paredes brancas. O fechamento desse espaço

juntamente com a intensa movimentação no museu naquele dia fazia com que eu me sentisse junto da multidão que estava no *show* do lado de fora. Já quase desistindo de entender do que se tratava a parede, encontrei uma abertura que levava por um corredor escuro. Algumas pessoas, não muitas, voltavam enquanto eu entrava. Fiquei com medo de trombar com elas ou tropeçar, porque estava muito escuro. Um garoto de uns cinco anos passou por mim acompanhado pelo pai comentando ter pensado que aquilo era um cinema, mas não era. Quando entrei, vi apenas dois rapazes tirando foto em frente a uma tela onde era projetada, ao que parecia, a imagem de uma pele humana com alguns pontos pretos tatuados. Saí da sala logo em seguida e fui procurar informações sobre a instalação. Encontrei uma placa com as informações numa das paredes em área próxima à entrada dos visitantes, perto do detector de metais. Tratava-se da obra *Um homem entre quatro paredes* do artista português Alexandre Estrela. Li as informações, que continham uma descrição da obra, anotei o nome do artista e da obra. Era difícil ficar parado ali para ler as informações, porque uma quantidade avassaladora de pessoas entrava no museu e passava por onde eu estava. Muitas vestiam as tais camisetas com dizeres religiosos e pude notar um garoto com uma faixa na cabeça com o nome “Jesus” escrito ao lado de um coração desenhado.

Segui, então, para ver a exposição *Seis séculos de pintura chinesa – coleção do Musée Cernuschi, Paris*, que ocupava as salas do lado esquerdo de quem entra no *hall*, reservadas a grandes exposições temporárias, no primeiro pavimento. A exposição, como era de se esperar, também estava cheia, porém mais tranquila que do lado de fora. Um casal ao meu lado se mostrava impressionado com a perícia dos artistas no uso do nanquim para fazer as pinturas, comentavam detalhes técnicos em voz baixa. Um trio (duas mulheres, umas delas mais jovem, e um homem) também comentava as pinturas e observava as obras com grande interesse. A mulher mais velha, entretanto, começou a reclamar dos vidros que protegiam as obras – uma espécie de vitrine –, porque eles refletiam a iluminação, o que comprometia a observação das pinturas. Havia muita coisa para ver e muitas pessoas estavam circulando pela exposição. A cada momento, algo curioso acontecia. Por exemplo, em certo momento, a mulher mais jovem do trio começou a fazer alguns movimentos com os braços enquanto observa detidamente uma obra. Ela colocava as mãos, palma com palma, como se estivesse rezando, só que por trás, junto de suas costas. Um dos atendentes, ao ver isso, começou a observá-la

fixamente e tentou fazer o mesmo movimento, mostrando a um colega de trabalho que estava ao lado. Desistiu logo, contudo, pois quase travou os braços. Terminei a visita assistindo a um filme, na última sala, sobre o processo de restauração de uma das obras. A sala estava cheia.

Enquanto fazia anotações do lado de fora, sentado num banco, reparei na grande movimentação no museu. Era difícil manter a concentração em qualquer coisa, porque ao olhar um grupo de adolescentes que conversava animadamente de um lado era atrapalhado por grandes grupos que passavam pelo corredor e ocupavam todos os espaços. Tentei me concentrar nas anotações, mas a todo o momento escutava um som seco, como uma batida. Pensei que o som do *show* na Praça da Luz estava reverberando dentro do museu, era possível até sentir certa vibração. A alguns metros de mim, um grupo grande de jovens conversava e ria animadamente. Percebi que a cada batida seca ouvida eles riam. Resolvi caminhar para confirmar se aquele som vinha mesmo do *show*, pois era muito forte. Ao me aproximar da abertura que levava à instalação de Alexandre Estrela, no octógono, notei que o som vinha dali.

Logo vi muita gente entrando na sala escura, todos muito animados. No fim do corredor, já na entrada da sala, um número considerável de pessoas se amontoava para ver o que se passava na tela sem mesmo entrar. Na sala, várias pessoas – principalmente adolescentes – assistiam à projeção sentadas no chão, agrupando-se no fundo e deixando livre o espaço mais próximo da tela. Demorei alguns minutos até conseguir um espaço para ao menos olhar a tela. Finalmente, vi que a projeção da pele tatuada que eu vira momentos antes estava então em movimento de sincronia com as batidas ouvidas pouco antes, o que causava um efeito curioso, como numa animação, mas tratava-se apenas da mesma imagem sendo projetada em sobreposição em grande velocidade. Decidi buscar um lugar no chão e me sentar. Muitas pessoas preferiam ficar agrupadas na entrada da sala, embora houvesse espaço para que alguns visitantes se sentassem. Cada vez mais pessoas pareciam chegar atraídas pelo barulho.

A velocidade das imagens ia aumentando conforme aumentava a rapidez das batidas. Ao se olhar fixamente para os pontos tatuados na pele em movimento, dava a impressão de se estar atravessando um túnel. Todos na sala estavam bastante empolgados e fascinados com a experiência e olhavam fixamente para a tela esperando

o que iria acontecer. Tudo levava a crer que haveria um clímax, as batidas e as imagens projetadas eram hipnotizantes. Escutavam-se risadas e comentários jocosos, mas todos demonstravam estar curiosos em saber no que aquilo iria dar. A velocidade tanto das projeções quanto da batida aumentava e o efeito era mesmo físico. O corpo parecia tremer com as batidas. Uma garotinha de uns 4 anos acompanhada de um senhor com cerca de 70 (possivelmente o avô) tapava os olhos com a mão em alguns momentos. O som forte continuava aumentando, sincronizado com a velocidade das imagens, até que de repente a tela voltou a ficar estática ao mesmo tempo em que as batidas pararam bruscamente. Logo o silêncio tomou conta da sala, mas durou poucos segundos, pois, em êxtase, o público começou a aplaudir e a rir. Logo em seguida todos começaram a sair da sala e em pouco tempo já estava tudo vazio.

Saí da sala meio atordoado, sentei num banco para descansar e fazer algumas anotações, mas escolhi um lugar mais vazio, onde não estivesse passando muita gente. Em seguida, subi ao segundo andar, onde ficam as obras do acervo. O movimento lá estava mais tranquilo. Entrei numa das salas que dá acesso a um terraço para ver como estava o movimento do lado de fora. O show continuava e muitas pessoas transitavam entre o parque e o portão da Pinacoteca que dá acesso à Praça da Luz. Retornei para a sala 4 e enquanto caminhava em direção à porta de saída, um casal vinha em minha direção, a mulher na frente e o homem logo atrás. Ao passar pela escultura *O protomártir Santo Estêvão apedrejado pelos judeus nos últimos dias do ano 33* (1879), de Rodolpho Bernardelli, o homem deu alguns toques na peça, no que foi imediatamente repreendido pela esposa e pela funcionária que naquele momento cuidava da vigilância. Nesse exato momento o homem cruzou seu olhar com o meu e, surpreso, levantou as sobrancelhas, como que dizendo “fiz coisa errada!”.

Depois de passar pelo térreo voltei ao primeiro andar, mas inacreditavelmente estava tudo bem mais calmo. Já passava das 17h e toda aquela multidão que havia visitado o museu parecia já ter saído. Mesmo assim era possível observar pessoas que eu havia encontrado do lado de fora, no show, como algumas mulheres vestidas com camisetas pretas e a seguinte frase escrita em vermelho: “juventude contra o crack”. Elas entraram no museu e logo em seguida se dirigiram para a exposição de arte chinesa. Contudo, não ficaram lá por muito tempo. Saíram e ficaram conversando nos corredores. Com o museu mais vazio, pude observar mais facilmente alguns visitantes,

como um grupo de estudantes do Colégio Anchieta acompanhados por professores e monitores da empresa de turismo Meeting Way. Mas o museu já estava fechando e ao sair percebi que o *show* continuava, embora parecesse que o público tivesse diminuído um pouco. Como o parque já estava fechado, tive que dar a volta pela Av. Tiradentes, onde ônibus fretados estavam estacionados embarcando pessoas que voltavam do *show*. Próximo da Estação da Luz, no lado da Av. Cásper Líbero, vi mais um grupo de jovens vestindo a camiseta “juventude contra o crack”, mas dessa vez o grupo era composto por homens na sua maioria e algumas poucas mulheres.

A descrição da visita à Pinacoteca nesse dia mostra uma situação em que um evento no seu entorno, mais especificamente na Praça da Luz, provocou um grande movimento dentro do museu, embora não houvesse nenhum evento na Pinacoteca ligado ao show externo. Em visita anterior, num sábado de carnaval – a Praça da Luz também foi interditada para automóveis e as pessoas festejavam na rua –, já havia percebido os efeitos de eventos desse tipo no interior da Pinacoteca, mas em menores proporções. O que mais havia notado era certo clima festivo na Pinacoteca, muito por conta das músicas tocadas na praça e que podiam ser ouvidas em algumas partes do museu. Entretanto, o movimento naquele dia não parece ter sido afetado pelo evento. Mesmo na época da Virada Cultural, que oferece apresentações na Praça da Luz e da qual a Pinacoteca participa por meio de algumas atividades oferecidas tanto dentro do museu quanto no Parque da Luz – como no Jardim de Esculturas –, não havia presenciado tanto movimento. Normalmente, na Virada Cultural, apesar de a entrada ser gratuita, a Pinacoteca atrai apenas grupos pequenos, que vão ao museu para as atividades específicas, sendo poucos os que circulam pelas exposições, especialmente tendo em vista a multidão do lado de fora que acompanha as atrações do evento.

O fluxo de visitantes muito acima do normal no sábado em que ocorreu o evento “Canto pela vida” proporcionou outro tipo de experiência. De certo modo, era como se a visita fizesse parte do evento que ocorria do lado de fora, pois o clima era de festa. Isso remete à associação de exposições a feiras e festas – pois as origens das exposições, no século XVI, remontam ao período quando objetos de arte eram vendidos em feiras populares – em levantamento bibliográfico realizado por Dabul (2005, p. 50):

Quando associam exposições de objetos de arte a espaços populares de compra e venda e a circunstâncias de festas populares, autores fornecem indicações a respeito do comportamento do público que nos interessam [...]. Na verdade, abre campo para pensarmos que a visita da população a museus pode ter mais continuidade com outras práticas populares que com formas de visita idealizadas por agentes institucionais ou efetivamente realizadas pelas elites para as quais, de fato, museus foram conformados e as quais, em diversas dimensões (inclusive por consistir no seu público alvo) participaram da constituição dessas instituições.

De fato, a sensação dentro da Pinacoteca naquele dia era de se estar numa feira de artes – ou o que é mais comum atualmente, artesanatos – que acontece dentro de uma festa maior. Em tais festas é comum as pessoas saírem um pouco do evento principal e darem uma passada na feira, um pouco para fugir da agitação e recuperar o fôlego. Da mesma forma, grupos e mais grupos de visitantes, sobretudo jovens, passavam pelos corredores da Pinacoteca como se fosse uma rua em dia de festa.

Como consequência, por exemplo, a experiência com a instalação de Alexandre Estrela no octógono foi ainda mais intensa. A excitação de todos não vinha apenas das batidas fortes e secas que atraíam o público, pois já havia uma predisposição para experiências desse tipo devido ao contexto da visita como um todo. Nesse sentido, a visita ao museu, para muitos visitantes, fazia parte do evento externo, era uma espécie de extensão dele. Museu e rua, nesse dia, não eram tão discerníveis, uma vez que as pessoas entravam na Pinacoteca assim como esticavam uma caminhada pelo parque ou pelos arredores. Entretanto, ainda que um evento desse porte seja algo excepcional, ainda que um afluxo tão grande de visitantes à Pinacoteca em decorrência de um evento externo nos arredores seja algo pouco comum, tal situação sinaliza uma relação razoavelmente porosa do museu com o entorno, o que, em menor nível de intensidade, foi possível de se observar durante toda a pesquisa.

3.3. A Luz e suas instituições culturais

Observar o entorno da Pinacoteca e a relação de seus visitantes com equipamentos existentes nas proximidades inclui obrigatoriamente visitar outras instituições culturais da região que revelaram, durante a pesquisa, compartilhar o

mesmo público ou parcela dele, o que ajudou a configurar, como dito anteriormente, a noção de *mancha* cultural e de lazer. Ademais, conhecer a constituição de cada uma dessas instituições e a construção dos edifícios em que elas se localizam ajuda a compreender o processo histórico pelo qual a região da Luz passou. Foi privilegiado, assim, o MLP, a Estação Pinacoteca e a Sala São Paulo. O Museu de Arte Sacra, embora seja uma importante instituição cultural da região, mostrou-se pouco relevante no interesse das pessoas que visitam a Pinacoteca. Estudos recentes (PASSOS, 2011), inclusive, tentam entender a pouca visitação no Museu de Arte Sacra em comparação à significativa visitação da Pinacoteca, e as explicações passam pela temática restrita (arte religiosa) e a pouca divulgação da instituição.

No caso da Sala São Paulo, ainda que a ida aos concertos realizados no local não estimule uma visita à Pinacoteca e vice-versa, a instituição promove visitas monitoradas que não exatamente atraem o público dos concertos, mas um público em visita à região da Luz, sobretudo turistas, com interesse em seus edifícios históricos. Assim, eventualmente, esses visitantes vão a outras instituições da região, especialmente em decorrência da importância histórica de suas edificações. As visitas monitoradas na Sala São Paulo são realizadas todos os dias da semana, apenas variando o horário aos fins de semana. Participei de uma dessas visitas em um sábado, às 13h30. Chamou-me atenção a quantidade de participantes. Fones são disponibilizados para que todos possam ouvir as informações da monitora, o que já demonstra ser fato comum que as visitas tenham grande número de pessoas – no dia da visita havia em torno de 50 pessoas ou um pouco mais. Notei vários grupos de familiares participando da visitação, o que tornava a atividade bastante descontraída e também ruidosa, por conta das brincadeiras.

A monitora contou a história da construção da Estação Júlio Prestes, no final do período áureo do café. Explicou o contexto histórico em que foi erguida e os efeitos da decadência da economia do café e do surgimento de um novo modelo de transporte urbano, baseado em avenidas. Inaugurado em 1938, o novo edifício da Estação Júlio Prestes, idealizado para mostrar a força da elite cafeeira, já teria chegado obsoleto, pois veio numa época em que as viagens de trem começavam a diminuir na cidade. Detalhes do edifício foram mostrados para que fossem observadas as referências ao café, em desenhos nos vitrais e no piso da construção. Também foram apresentadas as adaptações realizadas no conjunto arquitetônico, no final da década de 1990, para que

fosse possível a instalação de uma sala de concerto de padrão internacional, sobretudo por conta da dificuldade em se isolar a sala dos ruídos e trepidações vindos da estação que ainda recebe trens da linha 8 (diamante) da CPTM, que percorrem atualmente um percurso menor do que o original trajeto da Estrada de Ferro Sorocabana. Ao final, o grupo foi levado à sala de concerto, onde foram apresentados e explicados todos os elementos presentes na sala, os quais influem diretamente na qualidade das apresentações em termos de acústica. Também foram passadas algumas “dicas” para que se possa assistir a apresentações da orquestra da casa, a OSESP, de forma avulsa, sem a necessidade de compra de pacotes para o ano inteiro. A sugestão, na verdade, foi aparecer no dia da apresentação para verificar se há lugares disponíveis, o que acontece com frequência, haja vista que os assinantes dos programas não comparecem em todas as apresentações.

As duas outras visitas educativas foram realizadas acompanhando um projeto organizado por uma amiga. Como descrito no capítulo anterior, Priscila realizou entre 2013 e 2014 visitas a museus da cidade num projeto idealizado por ela: “40 museus em 40 semanas”. Por meio de um blog na internet e de redes sociais, ela convidava quem estivesse interessado para uma visita monitorada em um museu. Essas visitas ocorriam aos sábados, geralmente às 14h. Priscila era a responsável por agendar as visitas com as instituições culturais e por divulgar qual museu a ser visitado na semana. O objetivo era que as pessoas convidadas apenas aparecessem no museu na data e hora divulgada por ela, sem necessidade de confirmação com antecedência, embora muitos o fizessem por meio das redes sociais. A maior parte dos participantes do projeto se conheceu ali mesmo e, no decorrer do projeto, o grupo passou a contar quase sempre com as mesmas pessoas, embora houvesse alguma variação. Eu só participei das visitas às instituições da região da Luz, pois, como dito anteriormente, as visitas geralmente eram em horários em que eu estava realizando trabalho de campo na Pinacoteca. Desse modo, participei apenas das visitas ao MLP, à Estação Pinacoteca e, já no fim do projeto, à Pinacoteca.

A visita ao MLP foi o primeiro que fiz junto ao grupo. Priscila não sabia que eu participaria, já que eu não havia participado dos outros encontros. Um pouco antes das 14h de um sábado, conforme havia sido divulgado, saí da Pinacoteca e fui ao MLP me encontrar com o grupo. Priscila logo me apresentou duas mulheres que haviam ido para o encontro e que, segundo Priscila, eram assíduas dos encontros. Uma delas, de uns 55

anos, começou a ir às visitas do projeto acompanhando a filha, que depois não pôde participar mais por conta de compromissos de trabalho. Priscila em seguida me levou até a educadora do museu para inscrever meu nome na visita. As visitas, fiquei então sabendo, fechariam quando o grupo contasse com 20 pessoas. Apenas mais duas outras pessoas conhecidas de Priscila apareceram nesse dia: um rapaz que havia estudado com ela e outro que trabalha no Museu de Arte Sacra e era seu amigo. Aparentemente, poucas pessoas confirmaram a presença com antecedência, assim “nosso grupo” se juntou a um grupo maior formado na hora, que por sua vez contava com grupos menores de amigos e familiares.

Com o grupo fechado, a educadora do museu, Luana¹¹³, nos levou até a Praça da Luz, entre o MLP e a Pinacoteca. Dali apontou para algumas construções e perguntou para o grupo se alguém sabia o que eram. Uma dessas construções se localiza na Av. Tiradentes. Começaram alguns palpites, algumas pessoas disseram que era o Mosteiro da Luz, mas uma mulher afirmou categoricamente: “Não, é a Paróquia de São Cristóvão”. Ainda assim, algumas pessoas citaram outros nomes, como “a Igreja do Frei Galvão”, até que a educadora confirmou que a construção era realmente uma igreja, mas não era o Mosteiro da Luz, que fica na mesma avenida, alguns metros adiante, e sim a Paróquia de São Cristóvão, como já havia sido dito. A outra construção era mais fácil: “É a Estação Júlio Prestes”, muitos disseram ao mesmo tempo, embora alguns visitantes demonstrassem não conhecer, talvez por serem turistas.

Em seguida, Luana começou a distribuir fotos antigas da Luz, que passaram de mão em mão, e ao mesmo tempo passou a contar um pouco da história da região. Disse que ali inicialmente era conhecido como Campo de Guaré; era uma região pantanosa devido às cheias dos rios Tietê e Tamanduateí, que foi crescendo em importância na época da colônia em decorrência da existência de uma trilha muito utilizada por tropeiros em direção a Minas Gerais – originalmente uma trilha indígena – onde hoje é a Av. Tiradentes. Contou que assim como as construções apontadas no início da visita, a região é repleta de edifícios históricos, sendo um deles a Estação da Luz. Ela mostrou então uma foto muito antiga de uma pequena estação. Bem como faz os educadores da Pinacoteca, ela também fez muitas perguntas, principalmente quando mostrava as fotos,

¹¹³ Nome alterado para preservar a identidade da funcionária.

o que fazia com que os visitantes ficassem o tempo todo tentando acertar do que se tratava. A pequena estação, prosseguiu a educadora, foi a primeira Estação da Luz, construída ainda em meados do século XIX para o transporte da produção de café do interior do estado até o porto de Santos.

Nesse momento, ela pediu que olhássemos para a torre do relógio e disse que ali era possível identificar o ano de construção da nova estação. Como ninguém conseguiu fazê-lo, ela mesma informou que foi em 1901, mas que o ano está inscrito na torre. Com a informação, aos poucos algumas pessoas do grupo começaram a enxergar os números dispostos separadamente ao redor do relógio, realmente formando o ano informado. A partir de então, Luana começou a narrar o processo de construção da estação, que foi projetada por ingleses e fazia parte da São Paulo Railway, companhia que administrou a ferrovia que ligava Santos a Jundiaí até 1946. Contou a educadora que, nesse ano, justamente quando o contrato de concessão acabava e a companhia deveria entregar as estações que ela administrava ao governo do estado de São Paulo, a Estação da Luz foi atingida por um incêndio. Embora não tenha ficado comprovado, a suspeita é que houve sabotagem, tendo em vista que o incêndio se iniciou exatamente na madrugada em que a concessão passava para o estado. Nesse instante, fomos levados para o *hall* da estação. Luana primeiramente apontou para placas na calçada nas quais se pode ler a palavra “London”, o que prova a origem dos materiais. Depois, já dentro da estação, chamou a atenção para detalhes do edifício e explicou as alterações realizadas após o incêndio, os materiais substituídos, as adaptações necessárias para restaurar o prédio que foi em grande parte destruído pelo fogo, incluindo a torre do relógio. Em seguida, ela nos levou pelas escadas até a parte administrativa, onde normalmente o acesso é vedado a pessoas que não trabalham na estação. Também falou da última reforma realizada na estação, já em anos recentes, para preparar as instalações do MLP.

A monitoria terminou ali mesmo, com a educadora preocupada com o horário, uma vez que deveríamos assistir a um vídeo no museu com hora marcada para começar. Ela então passou uma mensagem pelo rádio avisando que estávamos a caminho, mas antes o grupo todo, incluindo a educadora, posou para uma foto no chamado “corredor do restauro” a pedido da Priscila. Na sequência, fomos todos rapidamente para o museu. No restante da visita ao MLP, a interação com os outros integrantes do grupo, principalmente com aqueles que estavam participando do projeto de Priscila, não se

mostrou possível. Depois do vídeo, o grupo se dispersou no meio de outros visitantes que liam os painéis contando a história das línguas e curiosidades sobre a língua portuguesa e suas variantes. No entanto, foi interessante notar a presença de várias pessoas que de manhã eu havia visto na Pinacoteca, entre eles, dois homens, aparentemente namorados, que ocuparam uma mesa ao lado da minha no café da Pinacoteca. A experiência no café naquele dia havia sido um pouco diferente, pois havia uma banda, a Slap Acústico, tocando rock instrumental, o que fez o público ali presente no café interagir um pouco mais do que de costume, batendo palmas, alguns mexendo o corpo, mesmo que sentados nas cadeiras, e crianças dançando. Assim, quando um dos homens que estava ao meu lado no café me viu ali no MLP, notei que ele se lembrou de mim, pois fez um aceno com a cabeça. Quando consegui falar com Priscila novamente, fiquei sabendo que os dois rapazes do grupo já haviam ido embora. Procuramos as outras duas mulheres para finalizar a visita.

A visita à Estação Pinacoteca foi mais interessante no que se refere à interação com os demais participantes do projeto. Num sábado, um pouco antes das 14h, saí da Pinacoteca, na Praça da Luz, e caminhei até a Estação Pinacoteca, depois de desistir de esperar a *van* disponibilizada pelo museu, como relatado anteriormente. Fui o primeiro a chegar, então aguardei por alguns minutos, sentado num banco próximo ao estacionamento, no lado interno do edifício. Após algum tempo, decidi ir à entrada do prédio ver se encontrava a Priscila. Lá estava ela, falando no celular com uma moça que estava a caminho do museu para participar do encontro. Na verdade, Priscila me contou logo depois, a moça dizia que já estava na Pinacoteca, ao passo que Priscila tentava explicar que o encontro seria na Estação Pinacoteca, ou seja, no edifício do Largo General Osório, antigo DEOPS, e não no prédio principal da instituição, que fica na Praça da Luz. Confundir os dois prédios, eu já havia percebido, é bastante comum. Durante a exposição de Andy Warhol, em 2010, quando eu ainda fazia iniciação científica, presenciei, em alguns fins de semana, filas na portaria do edifício da Praça da Luz, o que obrigou os funcionários do museu a explicar que a exposição não era ali e, para ajudar na orientação, a distribuir mapas com a localização exata da Estação Pinacoteca.

No aguardo de outras pessoas que haviam confirmado presença no encontro – era a última visita de 2013 e por isso muitos se manifestaram pelas redes sociais

dizendo que queriam participar do último encontro do ano –, Priscila me apresentou a duas outras pessoas que também estavam ali para a visita. Um deles era o Carlos¹¹⁴, funcionário do Museu de Arte Sacra (não era o mesmo que participou da visita ao MLP). A outra visitante era a Cecília¹¹⁵, professora da UNESP. Conversamos por cerca de 20 minutos, primeiro no *hall*, depois no café. Cecília era a que mais falava. Contou sobre suas viagens e os museus que visitou. Disse que adorava Klimt, que visitou Viena e a casa do artista transformada em museu. Também falou de outros museus que conheceu na Europa, por exemplo, três museus que visitou quando de sua passagem por Turim, na Itália: um museu do cinema, outro sobre o automóvel e o terceiro, um museu egípcio. Para ela, a grande diferença entre os museus europeus e os brasileiros é que os primeiros são muito mais interativos. Falei da minha pesquisa aos dois, e Carlos me disse que uma amiga dele havia realizado uma pesquisa comparativa entre o público do Museu de Arte Sacra e o público da Pinacoteca para entender a baixa frequência do primeiro em relação ao segundo. Cecília fez perguntas sobre minha pesquisa. Parecia, de fato, menos curiosa com a pesquisa e mais intrigada com a relevância do tema. A certa altura, disse:

Eu acho importante mesmo o que a Priscila está fazendo, que é entender por que as pessoas não frequentam museus e não estudar as pessoas que já estão nele. Hoje há um grande desinteresse entre os jovens em relação aos museus. Meus alunos de física na UNESP, por exemplo, quando falo da importância em se visitar museus, eles dizem que não têm interesse, que museu é lugar de coisa velha. E isso porque são universitários! Supõe-se que devem ter maior interesse em cultura. Acho que algo tem que ser feito para atrair mais pessoas aos museus. Sei lá, acho que eles deveriam ser mais interativos.

Priscila veio nos buscar no café, dizendo que a educadora já estava nos esperando. Com a educadora Renata¹¹⁶, rumamos então para o segundo andar, onde no mês anterior havia sido inaugurada a exposição de longa duração *Arte no Brasil: uma história do Modernismo na Pinacoteca de São Paulo*. Essa exposição é uma extensão

¹¹⁴ Nome alterado para preservar a identidade.

¹¹⁵ Nome alterado para preservar a identidade.

¹¹⁶ Nome alterado para preservar a identidade da funcionária.

da mostra de longa duração do acervo da Pinacoteca, que, na sede principal, enfoca do período colonial até o início da década de 1930 – com grande destaque, no entanto, para obras do século XIX. A exposição da Estação Pinacoteca se concentra na primeira fase do Modernismo brasileiro, de 1920 a 1950. Para isso, foram mobilizadas obras do acervo da Pinacoteca e da Coleção Nemirovsky, que está sob responsabilidade da Pinacoteca em regime de comodato. No início, havia onze pessoas. Com o decorrer da visita, mais três pessoas se uniram ao grupo, entre elas a esposa de Carlos. Renata começou a atividade perguntando quem já conhecia a Estação Pinacoteca. Poucas pessoas se manifestaram além de mim e Priscila. Perguntou em seguida se alguém já havia visitado a exposição em questão. Nesse momento, fui o único a levantar a mão. Ela então quis saber qual foi o contexto da minha visita anterior, admirada do meu retorno em tão pouco tempo, já que a exposição havia sido inaugurada no mês anterior. Expliquei que foi no dia da abertura e que havia muita gente, fotógrafos, curadores etc., mas que agora queria ter uma experiência educativa na exposição. A educadora, dirigindo-se ao grupo, perguntou: “Quem sabe a história desse prédio? O que ele abrigou?” O grupo ficou em silêncio. Fiquei um pouco receoso, a princípio, de começar a ser o centro das atenções do grupo, mas expliquei que o prédio foi construído para ser inicialmente um armazém da Estrada de Ferro Sorocabana, mas que acabou destinado à instalação de setores administrativos da companhia – informações que obtive na visita monitorada à Sala São Paulo, pois o prédio da Estação Pinacoteca fica ao lado da Estação Júlio Prestes –, tendo sido sede, da década de 1940 até meados dos anos 1980, do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS/SP). Renata confirmou minhas informações e acrescentou que a parte térrea do edifício abriga o Memorial da Resistência, que disponibiliza, entre outras coisas, depoimentos de pessoas que foram presas ali – algumas delas torturadas – durante o Regime Militar, que durou de 1964 a 1985.

Partindo para a exposição, Renata nos levou primeiramente para um espaço da mostra dedicado ao Arte em Diálogo. Assim como na exposição do acervo no prédio da Praça da Luz, o projeto do setor educativo dentro da exposição do acervo propõe um exercício comparativo entre obras de períodos distintos. Na visita foram apresentadas as obras *Estudo para Caipira picando fumo* (1893), um óleo sobre tela de Almeida Júnior – cuja obra final está exposta na sala “o nacional na arte” na Pinacoteca Luz – e

Paraisópolis (2004), fotografia em impressão de 2007 de Tuca Vieira. Renata perguntou que tipo de comparação seria possível fazer entre as duas obras. Os comentários iniciais do grupo destacaram o contraste mostrado na foto aérea de Vieira, que retrata o Morumbi, bairro nobre de São Paulo, mas que também abriga a comunidade de Paraisópolis. A imagem enquadra justamente o ponto onde o conjunto de casas mal-acabadas da comunidade encontra um longo muro que protege, do outro lado, um condomínio de luxo, com piscina, quadras de tênis, entre outras áreas de lazer. A imagem de Paraisópolis é tão marcante que o grupo se esqueceu de fazer a comparação pedida pela educadora. Apenas quando ela chamou atenção para a obra de Almeida Júnior é que algumas pessoas tentaram articular os dois temas. Uma mulher disse: “As duas falam de temas sociais, mas retratam realidades diferentes. Uma traz o caipira com seu modo de vida simples e a outra mostra a desigualdade social dos dias de hoje”.

Renata perguntou se Priscila queria começar por alguma obra em especial, mas Priscila disse que não, que o grupo podia seguir o percurso que a educadora escolhesse. A primeira obra, então, foi a tela *Antropofagia* (1929), de Tarsila do Amaral. Assim como já descrito anteriormente, a fase da chamada “leitura de imagens” é composta por várias perguntas dos educadores. Renata, portanto, fez perguntas no sentido de apreender o que os integrantes do grupo sabiam sobre a artista e, de modo geral, tentou captar qual a bagagem cultural dos visitantes para daí escolher a melhor abordagem. Quando ficou sabendo que o grupo ali reunido fazia parte de um projeto que visava conhecer os museus da cidade, Renata passou a agir com certa modéstia e disse: “Ah, então vocês devem saber mais que eu, frequentam vários museus...”. E prosseguiu: “Qual o tipo de museu preferido de vocês?”. Uma moça respondeu: “Meu museu preferido é o de história. Eu não entendo muito de arte, então tenho dificuldade em compreender as obras. Mas adorei o Louvre, quando tive a oportunidade de visitar a França”.

A educadora perguntou qual outra obra famosa de Tarsila a gente conhecia. Cecília citou *Abaporu*. A moça que disse gostar do museu de história disse já ter visto a obra citada num museu em Buenos Aires. Renata confirmou: “Sim, faz parte do acervo do Museo de Arte Latinoamericano”. E começou a explicar a composição de *Antropofagia*: “Essa tela que vocês estão vendo, na verdade, é a junção de duas obras

anteriores de Tarsila: *Abaporu* e *A negra*, que faz parte do acervo do MAC. O que é antropofagia? Quem pode explicar?”. Cecília respondeu: “Antropofagia é diferente de canibalismo. Antropofagia é quando, por exemplo, o índio come a carne do inimigo num ritual para incorporar as habilidades do outro. Entendo que antropofagia, para Tarsila, era assumir as influências externas, misturando com elementos do nosso país”. “Isso mesmo!”, respondeu Renata, que continuou: “É a união do primitivo com o moderno, com a linguagem moderna”.

Depois de *Antropofagia*, passamos para *Família* (1935), de Candido Portinari. Na tela, uma mãe, negra, segura um filho no colo, enquanto outras três crianças vão se esvaindo a partir do primeiro plano. Cecília comentou: “Parece com aquela obra que tem no MASP, como chama? Tem a Madona, o menino Jesus e São João Batista...”. A educadora disse: “Você deve estar falando da obra de Botticelli, não é?”. Cecília confirmou: “Isso, do Botticelli, isso mesmo... Então, tem lá no MASP, e parece muito com essa obra do Portinari, a posição das figuras...”. Renata complementou: “Mas o cenário é totalmente diferente. Aqui a gente vê a aridez, a falta de recursos...”. Carlos também comentou: “O olhar é triste, a pintura passa muita tristeza”. Muitos do grupo concordaram.

Em seguida, a educadora nos mostrou *Bananal* (1927), de Lasar Segall. Nesse momento o grupo estava mais descontraído, as pessoas arriscavam mais comentários, os quais não ficavam mais concentrados na Cecília. Uma moça comentou: “Também tem uma tristeza no olhar aqui. Acho que é um retrato da situação do negro no país, que já não era mais escravo, mas continuava no trabalho pesado, na plantação, sem horizonte”. Outra moça concordou: “Sim, olha só, ele está cercado por bananeiras, não tem para onde correr”. Alguém apontou para uma parede ao lado onde há uma foto do *Monumento às Bandeiras* (1954), de Victor Brecheret, que fica no Ibirapuera, e lembrou que, semanas antes, haviam jogado tinta vermelha na obra como forma de protesto, por ser uma obra que “enaltece os opressores”, isto é, os bandeirantes. Renata tentou esboçar uma crítica ao ato, dizendo que era vandalismo contra um patrimônio da cidade, mas Carlos, entre outros, concordaram com o protesto. Carlos disse: “Patrimônio para quem? A obra homenageia aqueles que mataram milhares de índios. Não é vandalismo, as pessoas já não aguentam mais, o clima dos protestos [de junho] ainda está presente”. Cecília acrescentou: “Pois é, isso é um problema. Quem escolhe o que deve ser

preservado?”. Um pouco intimidada com a reação a seu comentário, e tentando acalmar os ânimos, pois a discussão aumentava de tom, Renata propôs ver outra obra. Sugeriu que o grupo fizesse a escolha, e alguém apontou para outra obra de Tarsila, do lado oposto da sala.

Trata-se de *São Paulo* (1924), da fase pau-brasil. Renata pediu para o grupo comentar a obra. Uma moça disse que a pintura retrata a paisagem urbana, mas usa formas geométricas, o que torna difícil identificar alguns elementos. A educadora apontou para uma figura na tela e perguntou se alguém adivinhava o que era aquilo. Alguns disseram que parecia um bicho, uma moça disse que era um macaco. Renata balançava a cabeça em sinal de negativo. Percebendo que ninguém iria acertar, entreguei: “É uma bomba de gasolina”. “O quê?”, perguntou Cecília. “Isso mesmo, é uma bomba de gasolina.”, confirmou Renata. Muitos deram risadas, não acreditando que aquela figura era uma bomba de gasolina. Priscila comentou: “Tive um professor que dizia que Tarsila, na verdade, copiava um artista francês”. Renata explicou: “Léger. Sim, ela estudou com Léger na França e foi muito influenciada por ele, mas não sei se é cópia. Mas tem gente que diz isso sim”. Em seguida, disse: “Gente, é isso. Tem alguma outra coisa que vocês gostariam de saber?”. Priscila disse que gostaria apenas de tirar uma foto de todos, mas Renata avisou que não é permitido tirar fotos naquela sala. Assim, o grupo pegou o elevador para descer ao térreo. No *hall*, todos se agruparam e outro educador tirou algumas fotos dos participantes da visita com Renata, finalizando o encontro.

3.4. A agência dos lugares de memória

As visitas educativas às instituições culturais da Luz, inclusive a visita à Pinacoteca relatada no capítulo anterior, reforçam percepções de que a ideia de estabelecer na região um polo cultural (MEYER e IZZO JR., 1999) estaria vinculada a um trabalho de resgate e preservação da memória do lugar, na tentativa de se recuperar um espaço urbano idealizado com base em memórias de um grupo de pessoas sobre o passado da cidade. A respeito das intervenções na Luz nas últimas décadas para a realização de uma renovação urbana baseada no fortalecimento da ligação da região com esse passado imaginado, a antropóloga Silvana Rubino diz:

Há pelo menos uma década, o patrimônio histórico nacional passou a ser pauta do dia não somente entre círculos especializados, mas entre a sociedade de forma geral, que está mais sensibilizada pela causa. Isso pode ser comprovado em propagandas que se utilizam de edificações antigas e em caracterizações de bares e restaurantes, como se isso pudesse trazer de volta um pouco do espaço urbano que se perdeu (Silvana Rubino apud STAUT, 2006)¹¹⁷.

Trata-se, portanto, de um fenômeno mais amplo em que a memória da cidade – ou a memória de certos grupos que vivem na cidade – pauta as modificações na paisagem urbana, quanto ao que deve ser demolido e o que deve ser preservado. Muitos relacionam esse fenômeno com os chamados processos de gentrificação, isto é, uma série de mudanças urbanísticas que tendem a expulsar, de áreas centrais, moradores de baixa renda com o afluxo de pessoas de renda mais alta¹¹⁸. Essas mudanças nem sempre são intervenções por parte do Estado – não num primeiro momento –, mas por parte de grupos sociais que imprimem seu estilo de vida numa dada região. Um dos casos mais notáveis, ou pelo menos mais comentados, é o da cidade de Nova York, que passa a ser referência tanto do processo de gentrificação quanto da sua crítica. Para a socióloga estadunidense Sharon Zukin (2010), por exemplo, a questão reside sobretudo na força do mercado imobiliário. O que a princípio assinalaria uma busca pelas “origens” da cidade, sua “autenticidade”, acaba por destruí-la. No caso de Nova York, o central na análise do livro mais recente de Zukin (2010, p. 29) é aquilo que ela chama de *origens* e *novos começos* [*new beginnings*]. As *origens* se referem a um modo de vida urbano visto como autêntico por um grupo – autêntico porque estaria ligado a um passado em que as pessoas moravam no Centro e viviam como numa “aldeia urbana”, antes do processo de suburbanização e esvaziamento das áreas centrais – e que é recriado, especialmente por artistas e *hipsters*, vide o caso emblemático o bairro do Soho. Zukin argumenta que depois dessa recriação da tal cidade “autêntica” baseada numa dada “origem” – por exemplo, os artistas do Soho que passaram a usar os antigos galpões transformados em *lofts* como moradia e ateliês e assim reocuparam a região por meio de

¹¹⁷ Declaração presente no artigo “Especialistas defendem um olhar mais cuidadoso sobre a memória de nossas cidades, sem perder a perspectiva da atualidade”, de Alexandre Staut. Disponível em: <http://www.etur.com.br/conteudocompleto.asp?idconteudo=11687> (acesso em 13 jul. 2014).

¹¹⁸ Rubino (2009, p. 26) defende que enobrecimento implica também manter a área preservada, com novos atores sociais, sem o “bota-abaixo”.

um estilo de vida que privilegia a vida na cidade –, entram em ação os “novos começos”, que é o processo de atração de outras atividades, como cafés, lojas de roupa, galerias de arte, o que geralmente provoca aumento nos preços dos aluguéis e atrai moradores de classe média alta. Em seguida, os artistas, intelectuais ou *hipsters* acabam por sair da região devido à alta nos aluguéis, ao mesmo tempo em que cadeias de lojas de varejo expulsam os antigos cafés e, por exemplo, inauguram uma Starbucks¹¹⁹.

A análise de Zukin se baseia, portanto, nas forças econômicas que atuam por trás dos estilos de vida urbanos e a relação com a cidade na sua acepção estética. É disso no fundo que Zukin (2010) está falando: uma espécie de estetização do modo de vida urbano que passa a ser alvo de consumo, um modo de vida que se utiliza de marcas do passado para a recriação de um contexto urbano estilizado. Os *hipsters* citados por Zukin seriam o exemplo extremo dessa reutilização de símbolos do passado e de referências culturais do cinema, da moda, da música pop, na construção de uma imagem que mistura elementos ao mesmo tempo *vintage* e moderno. Figura fundamentalmente urbana, o *hipster* não se contentaria em se transformar no suporte ambulante de vários produtos da indústria cultural de décadas passadas, portanto ele adota um comportamento baseado na ironia, no não se levar a sério¹²⁰. Por outro lado, esse modo de vida tende a produzir um gosto cosmopolita, que homogeneíza e dilui as diferenças.

O que Zukin revela é uma tensão entre a paisagem urbana, a forma material da cidade, e a diversidade social, ou, em outros termos, é uma tensão entre o tecido físico e o tecido social da cidade. Em entrevista recente, Zukin afirma que:

A gentrificação é uma ótima estratégia para preservar o tecido físico da cidade: casas bonitas, ruas bonitas, usos variados, cafés, pequenas lojas. Mas os gentrificadores têm altos rendimentos se comparados com a maioria dos habitantes da cidade, então, eles alteram a economia local. Eles apoiam mercados de consumo cultural – cafés

¹¹⁹ “[...] reinventar a autenticidade de um bairro serve principalmente para estabelecer o valor de mercado de seus edifícios e de sua localização [...]” [no original: “reinventing a neighborhood’s authenticity serves mainly to establish the market value of its buildings and location”] (ZUKIN, 2010, p. 242; tradução minha).

¹²⁰ Sobre duas visões diferentes sobre os *hipsters*, ver texto de Christy Wampole em <www.revistaserrote.com.br/2013/01/como-viver-sem-ironia-por-christy-wampole/> (acesso em 5 jul. 2013) e uma resposta de Judy Berman em <flavorwire.com/347861/15-ways-of-looking-at-the-new-york-times-latest-irritating-analysis-of-the-hipster> (acesso em 5 jul. 2013).

com nomes chiques em vez do café comum do dia a dia, restaurantes *gourmet* – mas não apoiam as pequenas lojas e as feiras livres das quais os residentes de menor renda dependem (Zukin apud FRÚGOLI JR. e TALHARI, 2014, p. 10-11).

O argumento daqueles que sustentam tais modificações é que se mantém uma diversidade de equipamentos e de seus usos em áreas vistas até então como deterioradas. Na visão da autora, o que ocorre é uma diversidade da paisagem urbana, do tecido físico, à custa de uma diversidade social de fato. Antigos moradores são expulsos juntamente com os intelectuais e *hipsters* que promoveram o local, sendo substituídos por jovens de classe média que privilegiam a vida no Centro e não mais nos subúrbios, como seus pais.

O processo descrito e analisado por Zukin é marcado por tensões porque há um descolamento dos sujeitos e seus objetos, há uma separação entre o social e o físico. À diversidade do tecido físico não corresponde uma mesma diversidade social. Privilegia-se um tipo de relação com espaço urbano, o de um grupo social, e eliminam-se outros possíveis. Há uma disputa no espaço urbano pelo poder sobre os objetos físicos – construções, fachadas, ruas etc. – entre grupos sociais distintos. Há uma disputa pela memória em relação a esses objetos: a memória de qual grupo deve ser preservada? Além disso, quais características físicas, quais objetos, quais formas materiais são consideradas autênticas? Segundo Zukin (2010, p. 3; tradução minha, grifo da autora), “uma cidade é autêntica se pode criar a *experiência* das origens”¹²¹. Ou seja, é uma construção, por meios materiais, de uma memória que é restrita a um grupo social específico. Essa memória, contudo, não é constituída a partir do nada. Ela está lá em algumas construções, em algumas ruas, em alguns estabelecimentos. Maurice Halbwachs (1990 [1950], p. 131) afirma que “nosso entorno material leva ao mesmo tempo nossa marca e a de outros”. Trata-se, portanto, de uma ampliação dessa memória por meio de sua reprodução em objetos que indicam sua originalidade, sua autenticidade. De fato, Zukin não critica a produção da autenticidade, mas sim o uso da autenticidade como ferramenta de poder sobre o espaço físico urbano, que beneficia uns em detrimento de outros (ZUKIN, 2010, p. xii). Uma das alternativas seria transformar a autenticidade num “direito cultural para se fazer um lar permanente na cidade para todas

¹²¹ No original: “[...] a city is authentic if it can create the *experience* of origins”.

as pessoas viverem e trabalharem” (idem, p. xiii; tradução minha)¹²². Cada grupo na cidade teria direito de criar seus próprios espaços autênticos. Mas isso, segundo Zukin, só se daria por intermédio de uma base propiciada principalmente por meio do controle de aluguéis (idem, p. 245-246; FRÚGOLI JR. e TALHARI, 2014, p. 11-12).

De volta ao contexto da Luz, o que se vê ali não é ainda um processo de gentrificação (FRÚGOLI JR. e SKLAIR, 2009) – embora a aplicação dessa noção à região já esteja amplamente disseminada, não só entre especialistas, mas também na sociedade de forma mais ampla, o que pode ser verificado no comentário da educadora da Pinacoteca descrito no capítulo 2 –, até porque as intervenções urbanas realizadas na região não se dão da forma como Zukin descreve quanto ao contexto nova-iorquino. No caso da Luz, são intervenções do Estado – particularmente do governo estadual – e não de gentrificadores tal como concebidos por Zukin. Mas se verifica a produção de uma autenticidade que pertence muito mais a um grupo específico do que à sociedade em geral. De acordo com Silvana Rubino:

Os modelos de valorização do patrimônio no Brasil vêm embutidos com um discurso higienista. Retira-se, digamos, a parte doente do tecido urbano e social a ser revitalizado. Isso é cruel, politicamente incorretíssimo. [...] Potencialmente, tudo o que está edificado pode se tornar patrimônio histórico no futuro, é o que acontece na Europa. Por que os prédios da Cracolândia devem ser destruídos? O que tem sido visto no país é uma seleção de locais ou de prédios que devem ser tratados de forma especial, e que acabam ganhando nova significação no contexto urbano, passando a simbolizar pontos de vista de um determinado grupo ou governo (Rubino apud STAUT, 2006)¹²³.

As instituições culturais da Luz, tanto por suas edificações quanto por seus conteúdos – nesse último aspecto, sobretudo, a Pinacoteca e a Estação Pinacoteca – podem ser compreendidas como agentes da produção de uma autenticidade que diz

¹²² No original: “[...] cultural right to make a permanent home in the city for all people to live and work”.

¹²³ Aqui Rubino se refere ao contexto de demolições provocado pelo projeto Nova Luz, iniciado na gestão municipal de José Serra, levado adiante na gestão seguinte de Gilberto Kassab, e temporariamente “engavetado” na gestão de Fernando Haddad. É importante esclarecer que, embora Rubino se refira à cracolândia como um espaço fixo, Frúgoli Jr. e Spaggiari (2010) demonstraram que se trata de uma *territorialidade itinerante*.

respeito a um grupo específico. Sob o pretexto de uma valorização da história local, enfatiza-se a memória coletiva de grupos minoritários. A memória coletiva, de acordo com Halbwachs (1990 [1950]), diferentemente da história, se baseia não em eventos, fatos e datas, mas na experiência cotidiana vivida e lembrada por indivíduos, isto é, na memória individual. Essa memória individual é “um ponto de vista sobre a memória coletiva” (idem, p. 51). O indivíduo é o ponto de cruzamento de várias memórias e se compartilha algumas lembranças comuns com um grupo social é porque mantém relações com esse grupo. No entanto, tal fato é sobretudo relacional e pode mudar dependendo das relações que se mantém: “este ponto de vista muda de acordo com o lugar que ali eu ocupo, e [...] este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (idem, p. 51). A experiência individual com o mundo material é orientada pelo meio social com o qual mantemos relações. Halbwachs dá como exemplo um passeio solitário por Londres:

Suponhamos que eu passeie só. Diremos que desse passeio eu não possa guardar senão lembranças individuais, que não sejam senão minhas? Não obstante, passeei só somente na aparência. Passando por Westminster, pensei no que havia sido dito por um amigo historiador (ou, o que dá no mesmo, no que havia lido sobre ela em uma história). Atravessando uma ponte, considerei o efeito de perspectiva que meu amigo pintor havia assinalado (ou que me havia surpreendido num quadro, numa gravura). Eu me dirigi orientado pelo pensamento de meu plano. A primeira vez que fui a Londres, diante Saint-Paul ou Mansion-House, sobre o Strand, nos arredores dos Court's of Law, muitas impressões lembravam-me os romances de Dickens lidos em minha infância: eu passeava então com Dickens (HALBWACHS, 1990 [1950], p. 26).

Assim, ainda que as lembranças desse passeio sejam apenas de Halbwachs, elas são organizadas de acordo com as relações sociais que ele mantinha. Segundo Halbwachs (1990 [1950]), p. 85), “há, com efeito, muitas memórias coletivas”. Se ele mantivesse outros tipos de relações, suas lembranças seriam outras, pois “toda a memória coletiva tem por suporte um grupo limitado no espaço e no tempo” (idem, p. 86). Portanto, é o meio social que molda as memórias individuais. Evidentemente, há uma forte influência do pensamento durkheimiano nas reflexões de Halbwachs. Contudo, é interessante sua perspectiva no que tange a uma aproximação entre a

interação do indivíduo como o mundo dos objetos, o mundo material, e o meio social. Isso esclarece uma declaração que ouvi de um motorista de um ônibus de excursão à Pinacoteca a seu colega: “Não sei o que esse pessoal vê aí nesse prédio. Gastar o tempo livre dentro de um museu? Quando eu estou de folga, o que eu gosto mesmo de fazer é pescar”. A Pinacoteca não tem, portanto, nenhuma relação com a vida do motorista. Aqueles com quem ele se relaciona talvez nunca ouviram falar do museu ou ao menos não lhe dão importância. A memória do motorista – do presente e do passado – liga-se a outras atividades, a outras pessoas, em outros meios físicos e sociais.

Nesse ponto, cabe uma aproximação com a noção de agência concebida por Gell (1998). O que é a memória senão a agência de antepassados mediada por objetos físicos? Para Halbwachs (1990 [1950]), a memória é resultado das relações dos grupos sociais com seu meio. Mas para sofrermos a influência dessa agência é necessário que o objeto nos cativasse, nos encantasse. Já foi dito, com base em Miller (2013), que no caso do edifício da Pinacoteca há o fator da longevidade no encantamento dos visitantes. É importante ressaltar que a antropologia da arte de Gell foi concebida para o estudo de sociedades não ocidentais. Embora seu argumento se baseie em vários exemplos da arte ocidental ou de situações que são próprias da sociedade ocidental, o contexto de aplicação de seus conceitos é outro. Portanto, são necessários ajustes para a utilização da noção de tecnologia do encantamento e de encantamento da tecnologia em sociedades como a nossa. Meu argumento é que em sociedades ocidentais, o encantamento dos objetos guarda relação com certa nostalgia: o que produz o encantamento não é tanto a falha na reconstituição do processo de produção do objeto, mas a valorização de um antigo modo de produção ou principalmente o registro da atividade de antepassados em alguma forma material.

O que chamamos de memória muitas vezes pode ser entendida como um conjunto de intencionalidades através do tempo que geralmente se materializam em lugares ou objetos. Sharon Zukin (2010, p. x) afirma haver um desencantamento com a cidade de Nova York pela ausência de identidade, pela falta de lastro histórico presente nas novas construções. O que falta ali, portanto, são lugares em que se possa abduzir a agência de antepassados. Embora o passado – ou o passado ligado a certos grupos – muitas vezes seja recriado, perde-se certo encantamento. Curiosamente, o que produz esse desencantamento é um encantamento inicial por aspectos da cidade que mostram

suas origens. Ou seja, os “novos começos” desencantam aquilo que foi encantado na própria busca pelo encantamento, isto é, a busca das “origens”. A busca por autenticidade faz com que a cidade perca sua autenticidade. Segundo Zukin (2010, p. 1-31), a cidade perde sua alma. Poderíamos dizer também que perde sua aura, já que para Zukin (2010, p. xii), a autenticidade confere uma aura de superioridade moral. É justamente quando a autenticidade é recriada por meio de produtos que lembram as origens, mas não passam de meras reproduções, que autenticidade é perdida. Parece pertinente, assim, a ideia de perda da aura tendo como referência a reproduzibilidade (BENJAMIN, 1996 [1955], p. 165-221). E por que aquilo que é mera reprodução não retém o mesmo encanto que o original? Porque, de acordo com Gell (1998), não se trata de uma questão simplesmente estética. Os objetos cativam, encantam, porque indicam intencionalidades de antepassados e registram a passagem do tempo. Nesse sentido, é fácil compreender por que razão uma reprodução da *Mona Lisa*, ainda que extremamente fiel à tela original, não tem o mesmo valor que a obra de Da Vinci. Do mesmo modo, poderíamos compreender por que o valor de obras de arte contemporânea está menos no seu suporte do que na sua concepção – e talvez por isso seja possível suspeitar por que a arte contemporânea cause estranhamento para tantas pessoas¹²⁴.

Não parece problemático afirmar então que a Pinacoteca seja um lugar de memórias. É justamente aí que reside parte de seu encantamento. Mas isso só é possível se, nos termos de Gell, o receptor tiver um mínimo de *background* para compreender o que está efetivamente em jogo. No seu já citado exemplo da pintura de Vermeer, Gell (1998, p. 69-72) diz que a *A rendeira* o deixa encantado porque ele, Gell, tem o mínimo de entendimento sobre como uma pintura daquelas deve ser produzida. Os povos melanésios que fazem parte do Kula só ficam encantados com as proas das canoas trobriandesas porque viram outras proas e eles mesmos as produzem (idem, ibidem). Portanto, para encantar, o objeto em questão deve estar inserido numa rede de relações sociais ou ter algum significado social. Para uma parcela significativa de pessoas que passam diariamente em frente à Pinacoteca, aquele edifício não significa nada, pois não

¹²⁴ No livro de visitas da exposição de Waltercio Caldas, comentários depreciativos chamaram atenção, como: “um tazo é melhor do que isso” (“tazo”: pequenos discos de plástico que, nos anos 1990, eram distribuídos junto com salgadinhos Elma Chips) e “muito chato, não pagaria um real” (este último comentário vinha acompanhado de uma observação feita por outra pessoa: “na verdade, você pagou três reais”, isto é, o valor da meia-entrada).

faz parte de suas relações sociais, não pertence à memória coletiva dos grupos aos quais elas pertencem.

Se pensarmos que os museus são grandes objetos ou artefatos instalados na cidade e se levarmos a sério a sugestão de Gell (1998) no que diz respeito a tratar objetos de arte como pessoas, podemos entender que enquanto os visitantes dessas instituições culturais mantêm com elas uma relação de proximidade, de familiaridade – como se fossem amigos –, aquelas pessoas que não as frequentam, para lembrarmos Goffman (2010 [1963], p. 95-100), dirigem a elas uma “desatenção civil”. A questão não é apenas apresentar essas “pessoas” – isto é, as instituições culturais – àqueles que não as conhecem, mas fazer com que os “amigos” daqueles que não são frequentadores de museus e de outras instituições também façam parte da cidade. Ou seja, permitir que outros grupos também preservem seus lugares de memória.

Considerações finais

Após essa incursão por dados etnográficos e pela teoria da agência de Alfred Gell, mostra-se necessário retomar alguns pontos teóricos no intuito de articulá-los um pouco mais, com base na presente pesquisa. Daniel Miller foi citado no começo desta dissertação para ressaltar certa “virada” epistemológica na antropologia que propôs um novo olhar para a cultura material, isto é, lançou luz às relações entre pessoas e objetos, de modo que se evitasse explicações baseadas na noção de que os objetos representariam tão somente distinções culturais ou simbólicas. Contudo, na sequência, foi apresentada a teoria da agência de Gell (1998), dado ser especialmente aplicável a objetos de arte. Além disso, a teoria de Gell foi privilegiada porque permite a demonstração de que uma visita ao museu não é apenas uma ocasião de sociabilidade entre as pessoas presentes, mas de interações sociais mais abrangentes, por meio da agência mediada pelas obras de arte – no seu sentido mais amplo, que inclui pinturas, esculturas e o próprio edifício, dentre outros objetos materiais.

Neste momento, entretanto, é necessário um aprofundamento nas reflexões de Daniel Miller (2013, p. 66-118) com base em sua “teoria das coisas”. Miller, na verdade, propõe uma teoria dialética da cultura material por meio do conceito de *objetificação*. Entre os referenciais teóricos, citados por Miller, que dão suporte a essa teoria, estão autores como Goffman, Gombrich, Bourdieu, Hegel e Simmel. Miller se vale de ideias de Goffman e de Gombrich para postular que as coisas podem agir como cenário ou como moldura para situar nossas ações: “Os objetos materiais são um cenário. Eles nos conscientizam do que é apropriado e inapropriado [...]. Mas funcionam de modo mais efetivo quando não olhamos para eles, quando apenas os aceitamos” (MILLER, 2013, p. 78). Assim, argumenta que há uma “humildade das coisas”, que faz com que os objetos sejam importantes “não porque sejam evidentes e fisicamente restrinjam ou habilitem, mas [...] porque nós não *os* vemos” (idem, p. 78; grifo do autor).

Tendo em mente os objetos como cenário, Miller aciona a teoria da prática de Bourdieu para demonstrar o caráter dialético da cultura material. Na introdução deste trabalho, já apontamos que a teoria da prática utiliza o conceito de *habitus* para juntar, de forma dialética, o mundo interior da experiência subjetiva ao mundo exterior e objetivo das regularidades estruturais. Miller, assim, revisita o trabalho de Bourdieu

sobre a sociedade cabila do norte da África – talvez sua pesquisa mais antropológica – para demonstrar como o sociólogo francês se apropriou do estruturalismo de Lévi-Strauss para, nas palavras de Miller (2013, p. 81-82), “criar uma teoria muito mais satisfatória sobre como as pessoas chegam a ser o que são e a ver o mundo da maneira particular como o fazem – isto é, uma teoria da socialização”. Miller, com base em Bourdieu, explica que as crianças da sociedade cabila eram inculcadas com valores dessa cultura mediante a convivência cotidiana com a ordem das coisas ao redor delas. Era o contato cotidiano ativo com o mundo externo, isto é, as interações consistentes com a cultura material, que levava as crianças dessa sociedade a apreender as regras e as normas, cuja internalização permitia a reprodução das estruturas por meio das práticas. Assim, tendo a teoria da prática como referência, Miller (2013, p. 83) pode expor a ideia de que os objetos fazem as pessoas.

Mas Miller (2013, p. 83-105) se aprofunda na dialética hegeliana para pensar a noção de *objetificação*, cuja definição envolve um processo de autoalienação. Dos tantos exemplos citados pelo autor, um parece particularmente esclarecedor: a relação entre sociedade e lei. Segundo Miller, uma pessoa da nossa sociedade

pode experimentar A Lei como algo inteiramente externo: uma força oposta, alienígena em relação à pessoa, que apenas a torna infeliz e a impede de se divertir [...]. Com o passar do tempo, porém, a pessoa pode começar a perceber que o direito não surgiu do nada. Foi nossa própria sociedade que gradualmente acumulou uma série de procedimentos cujo propósito era tornar a vida social mais suportável [...]. Com o tempo, uma vez que compreendemos que a lei existe porque nós a criamos, nós nos reconciliamos com isso (MILLER, 2013, p. 86).

As instituições, assim como todas as coisas produzidas por seres humanos, têm a capacidade de assumir uma autonomia e dessa forma funcionar independente de nós. Por um lado, essas coisas podem nos oprimir, por outro, podemos compreendê-las e agir para modificá-las, melhorá-las, aperfeiçoá-las, como acontece com a lei. Essa relação com o mundo externo manifesta, segundo Hegel, por meio da argumentação de Miller, o desenvolvimento da própria razão. A questão é que esse processo se transforma numa autoalienação, tem capacidade de tornar as coisas como algo externo, com vida própria.

Como a indústria automobilística, que permitiu expandir nossa capacidade de deslocamento, mas gerou poluição e problemas de mobilidade urbana. Ou seja, a *objetificação* “é o modo como incrementamos nossa capacidade como seres humanos, [mas] toda vez que fazemos isso, pelo mesmo processo criamos uma contradição, uma possibilidade de nos oprimir se a coisa que criamos desenvolver seus próprios interesses autônomos” (MILLER, 2013, p. 91). Se por um lado o carro pode ser apenas alienante, por outro, pode contribuir para fazer as pessoas o que elas são: “A humanidade que existia antes das rodovias e dos engarrafamentos de tráfego não é a mesma de depois” (idem, p. 92).

Miller avança para afirmar que a própria cultura é contraditória, pois ela representa justamente esse nosso engajamento com o mundo exterior, que por sua vez age de volta, fazendo de nós aquilo que somos. Portanto, sua teoria parte da ideia de que “os objetos nos fazem como parte do processo pelo qual os fazemos” (idem, p. 92). Desse modo, não há separação entre sujeito e objeto. Simmel também constitui uma referência para Miller por entender que a “própria cultura é inerentemente trágica, isto é, contraditória” (idem, p. 94). Um mundo com excesso de coisas nos oprime, porque não temos capacidade de assimilar tudo o que está ao nosso redor. É o que acontece, sobretudo, nas cidades, onde há coisas demais para nos relacionarmos, o que gera um excesso de estímulos. Como defesa, as pessoas se tornam *blasés* em contextos urbanos (SIMMEL, 2005 [1903], p. 581-582). Mas não há algo intrinsecamente opressivo na quantidade de coisas: “O argumento sugerido por Simmel, portanto, não é vermos o crescimento dos trechos como algo intrinsecamente bom ou ruim, mas intrinsecamente contraditório” (MILLER, 2013, p. 96). Não é possível, assim, ter os benefícios sem os riscos.

A questão da autonomia dos objetos também está em Gell (1998) e talvez isso tenha sido negligenciado até o momento, por se ter enfatizado o poder dos objetos como mediadores de agência social e por se ter evitado certo misticismo ou fetichismo em torno da ideia de que os objetos agem. Os “ecos de Radcliffe-Brown” (MORPHY, 2011, p. 241) talvez tenham sido reverberados aqui para demonstrar o potencial do pensamento de Gell quanto a uma possibilidade de ampliação das relações sociais por meio de objetos. Assim, tentou-se demonstrar como é mais frutífero analisar os objetos de arte como mediadores de intencionalidades em vez de considerá-los apenas como

produtos a serem consumidos, não no sentido literal – de algo que se compra e se leva para casa –, mas por intermédio da contemplação e, de maneira geral, mediante visitas a museus. Mas é preciso deixar claro que Gell via os objetos como pessoas, portanto, como entidades autônomas, que evidentemente medeiam as ações humanas, mas que são independentes, agem por conta própria, muitas vezes de forma imprevista.

Faz-se necessário, contudo, uma dose de cautela para não se cair em certa armadilha que confunde o fenomenológico com o analítico, como Morphy (2011, p. 226) argumenta ter acontecido com Gell. Nesse caso cairíamos no misticismo. Por isso que a teoria de Miller ajuda a evitar esse caminho, pois entende essa possibilidade de se ver objetos como pessoas no sentido de uma autoalienação. Acreditamos que as coisas têm um efeito sobre nós, como se fossem pessoas, mas nos esquecemos que somos nós que as fazemos. Além disso, segundo Morphy (2011), Gell desconsidera o contexto das interações. Não obstante tenha elaborado nos capítulos finais de *Art and Agency* um quadro teórico que leva em consideração os traços estruturais da sociedade, tal perspectiva não se conecta com sua hipótese inicial (MORPHY, 2011, p. 227). Nesse sentido, a perspectiva dialética da cultura apresentada por Miller ajuda a explicar parte do material etnográfico sobre a Pinacoteca que não é possível de se fazer com Gell.

No caso da Pinacoteca, mais do que a agência de uma obra específica, mais do que a relação entre uma obra e o visitante que a contempla, o que desperta interesse é a noção do conjunto. Embora haja situações em que os visitantes ficam muito tempo em interação com uma única obra – como no caso de algumas visitas educativas –, na maior parte das vezes os visitantes apenas passam pelas obras, detendo-se eventualmente – e por pouco tempo – em um quadro ou uma escultura.

Quando perguntados sobre a visita ou sobre o que mais gostaram, os visitantes da Pinacoteca notadamente fazem referência à cultura (quando não é apontado o edifício). Assim como o “banho de cultura”, os visitantes frequentemente enfatizam o contato com a cultura como algo marcante na experiência. Isso foi recorrente não apenas nas minhas observações de campo, mas também numa pesquisa sobre a experiência da visita realizada por Adriana Mortara Almeida (2012). A pesquisadora chegou a relatar todas as vezes em que a menção à cultura apareceu como resposta à questão que tentava captar o que mais interessou na Pinacoteca e o que motivou a visita.

Seguem algumas dessas respostas: “Foi a parte de... A parte que eu mais vi ali de cultura. Uma parte que mostra a cultura do Brasil” (p. 33); “O enriquecimento da cultura” (p. 33); “A cultura, aprender uma coisa que não é cara e é nossa... Adquirir cultura mesmo” (p. 52); “Agrega bastante na cultura da pessoa, né? Agrega no conhecimento histórico” (p. 52); “Ampliou a minha cultura... ver os quadros que eu só tinha ouvido falar” (p. 52); “Aprendizado, né? Cultura” (p. 52); “Cultura e lazer” (p. 53); “Cultura geral, né?” (p. 53); “Cultura mesmo” (p. 53); “Cultura que arrecadei” (p. 53); “Cultura, conhecimento” (p. 53).

Os exemplos poderiam ser ampliados com as anotações que fiz sobre as mensagens deixadas nos painéis “Vamos conversar?” ou mesmo por meio de conversas com os visitantes. O importante é apontar que na maioria dos casos, há a sensação ou compreensão de que a visita agregou, ou acrescentou ou fez adquirir algo que não se tinha, ou seja, o contato com as obras fez algo com eles, produziu alguma coisa neles. E essa coisa é chamada de *cultura*. Sendo que cultura é algo feito por seres humanos, é sugestivo que o contato com obras de arte tenha acrescentado cultura naqueles que, em termos gerais, são responsáveis por produzi-la.

A pergunta que não para de ressoar nesse momento é: de que cultura eles estão falando? Seria muito simples dizer que aquilo que eles chamam de cultura é apenas a cultura de um grupo específico, uma cultura erudita. Às vezes, esse pode ser realmente o caso. Mas há várias evidências, algumas já descritas ao longo do trabalho, de que há uma identificação da cultura num sentido mais antropológico do termo – ou num dos sentidos antropológicos do termo. Há referências genéricas sobre a cultura brasileira, mas também a um modo de vida específico, por exemplo, o caipira, que está presente em algumas obras de Almeida Júnior. A observação das obras permite vários tipos de aproximação com o *background* do visitante: uma identificação com a situação dos imigrantes, ou com a situação da mulher na sociedade, ou com o negro e por aí vai.

Os homens fazem obras de arte, que fazem os homens construírem museus, que fazem os homens visitá-los, que... Poderíamos começar essa relação num ponto anterior, no qual a interação com o mundo material faz os homens produzirem obras de arte ou poderíamos recapitular até mais longe. Mas o ponto final nesse nosso recorte é o que aqueles que visitam os museus o fazem a partir de suas relações com as obras de arte

nessas instituições. Boa parte das pessoas com quem conversei durante a pesquisa demonstrou a importância de se visitar museus como uma forma de torná-las pessoas mais conectadas à sociedade mais abrangente. A visita parece ter a capacidade de tornar as pessoas mais completas ou de preenchê-las com algo que falta. Não se trata propriamente de uma simples adesão – ou a tentativa de adesão – a um grupo social mais restrito, mais culto, mais distinto, mas de se apropriar de algo que “se ouvia falar”, mas que não se tinha acesso. Muitos dos visitantes com os quais conversei demonstraram profundo interesse na questão da acessibilidade dos museus a um público mais amplo. Alguns promovem encontros para incentivar as pessoas a visitarem os museus. Outros organizam excursões de grupos escolares. Outros tantos levam amigos e familiares para conhecer.

De fato, os museus não são mais restritos às elites como décadas atrás. Embora as pesquisas de perfil ainda apontem para essa percepção, a experiência em campo mostra uma realidade mais complexa. Ao interagir com os visitantes, ou apenas observá-los, percebi comportamentos e posturas corporais diferentes, o que pode indicar, segundo uma visão de Bourdieu (1983 [1972]), *habitus* mais legítimos ou não – para o campo cultural – convivendo lado a lado. Exposições de arte contemporânea, por exemplo, tendem a revelar alguns contrastes, já que não ficam em cartaz o tempo todo, como a exposição do acervo. Muitas vezes tais exposições – que têm divulgação em cadernos culturais – atraem um público diferente, mais especializado, que visivelmente conhece a Pinacoteca, pois sabe para onde se dirigir, circula com desenvoltura, sem demonstrar desorientação. Alguns deles se restringem às exposições do primeiro andar e ao café e seus percursos não são marcados pela “deriva” que muitas vezes caracteriza a circulação na Pinacoteca. Em relação às obras, demonstram interesse mais aprofundado e proferem comentários do tipo: “aí tem uma referência...”, “isso não ter virado ilustração [tom de admiração]...”, “você matou bem [o significado?]”.

Entretanto, tais comportamentos destoam do que geralmente se observa entre os visitantes da Pinacoteca, pois muito mais do que um espaço para o contato com a arte, o museu também se revela um espaço onde se “faz a cidade” (AGIER, 2011, p. 39). Como já demonstrou Dabul (2005) em outros museus e como fica evidente na Pinacoteca, a visita a uma exposição também é pretexto para práticas de sociabilidade dentro dos grupos de amigos e familiares, assim como uma oportunidade de interação com

desconhecidos, de *interações desfocadas* (GOFFMAN, 2010 [1963], p. 41-92), de sociabilidades instantâneas, de ver e ser visto, de paquerar, de ter contato com o diferente. A recorrente comparação entre museus e *shopping centers* teria muito mais sentido, portanto, se, em vez de se ver seus frequentadores como consumidores, eles fossem vistos como cidadãos que, “como passante[s] e como ser[es] de passagem”, exercem “seus direitos, como direito de vista e ‘direito de visita’” (JOSEPH, 2005, p. 117). No caso dos *shopping centers*, é curioso notar que Heitor Frúgoli Jr. (1992, p. 75-92) há mais de vinte anos apontava para a necessidade de se olhar para esses espaços para além da ótica do consumo, pois a observação mostrava um espaço de “encontros, ‘derivas’, ócio, exibição, tédio, passeio” (FRÚGOLI JR., 1992, p. 78)¹²⁵. Os museus, do mesmo modo, não devem ser vistos exclusivamente como espaços de busca por distinção, mas, ao contrário, como espaços de integração e de lazer, os quais transcendem muitas vezes a contemplação de obras de arte e acolhem apropriações diversas, como “usos do espaço que impliquem sobretudo a busca de relações com o outro, a criação de laços superficiais ou duradouros, enfim, um lazer que se traduza na busca de sociabilidade”, de acordo com Frúgoli Jr. (1992, p. 78), que, embora se refira aos *shoppings*, poderia perfeitamente estar falando sobre a Pinacoteca ou sobre o contexto dos museus em geral.

Fica evidente, assim, que mesmo os museus de arte não se restringem mais apenas a um público especializado. Atraem, de fato, pessoas em busca de um fortalecimento de suas presenças no mundo, seja por meio do contato com a cultura material, seja pela intensificação ou criação de novos laços de sociabilidade. Chamar esse crescimento de popularização ou de consumismo soa muitas vezes como elitismo. Assim como se fala da ascensão da classe C, tratar os novos visitantes de museus como simples consumidores é desmerecer o árduo processo de superação de uma série de obstáculos. Isso porque, por mais que os museus contemporâneos atraiam muito mais frequentadores do que no passado, ainda é enorme a parcela que não tem acesso a eles.

Ademais, não se mostra pertinente entender as visitas como rituais civilizatórios, como propõe Carol Duncan (1995). O efeito da impenhência da arquitetura sobre os

¹²⁵ Ainda hoje não se compreende inteiramente o fenômeno dos “rolezinhos” de jovens da periferia em *shoppings* da cidade que gerou polêmica na grande mídia e nas redes sociais no início de 2014. Ver reportagem a respeito: <www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/01/1397831-rolezinhos-surgiram-com-jovens-da-periferia-e-seus-fas.shtml> (acesso em 17 jul. 2014).

visitantes deve ser matizado e funciona mais como um fator de agência e encantamento do que para estabelecer alguma ligação com o sagrado. Na verdade, as regras de conservação, que não permitem uma aproximação maior com a obra e que muitas vezes são vistas como forma de oprimir os visitantes, são constantemente burladas. Tais regras parecem, inclusive, incitar aquilo que proíbem: o toque, o contato com o material. Inúmeras vezes observei visitantes sendo alertados pelos atendentes de sala quanto à aproximação excessiva em relação a determinadas obras, mas também presenciei várias ocasiões em que os visitantes não resistem e tocam obras, especialmente as esculturas. Em visita técnica que fiz à Pinacoteca, Regina, que trabalha no núcleo de expografia do museu, revelou que uma visitante danificou uma das esferas da obra *Espuma*, de Gilberto Salvador, ao sentar-se sobre ela, o que fez com que a peça tivesse que passar por reparos no ateliê do artista. Segundo ela, não é raro esse tipo de ocorrência. Curiosamente, eu mesmo já havia observado que muitos visitantes não resistiam em tocar a obra – que foi instalada no belvedere –, algumas vezes com os dedos das mãos, outras, com leves “chutes”.

O fato de haver regras em relação ao contato com as obras, e funcionários para fazer a vigilância, não impede, portanto, que os visitantes eventualmente quebrem essas regras. Assim como a nova exposição do acervo, planejada com base numa pesquisa que revelou a dinâmica de circulação dos visitantes (ALMEIDA, 2012a), não impede que estes se comportem de maneira imprevista e circulem aleatoriamente pela exposição. Por outro lado, o próprio *staff* do museu parece ter consciência da necessidade que os visitantes têm em tocar nas obras ou de ter uma experiência mais ativa. Na Sala de Interpretação, no segundo andar, há obras que podem ser tocadas e quadros em miniatura que permitem ao visitante a “montagem” de sua própria exposição. Desse modo, as práticas dos visitantes, que minam um poder estratégico (CERTEAU, 2012 [1980]), provocam mudanças: aqui os visitantes podem ser vistos como agentes, ou como artistas, para lembrarmos Gell (1998).

A ideia de se associar a experiência no museu a um ritual (DUNCAN, 1995) se baseia no pressuposto de que se trata de um espaço fechado, que rompe com o tempo e o espaço exterior. Como foi visto no caso do *show* gospel, isso não é inteiramente verdadeiro. Além disso, não é raro encontrar visitantes que estão no museu apenas de passagem, depois de terem ido à região por outro motivo, seja para visitar outra

instituição cultural, seja para fazer compras no Bom Retiro. Revela-se, assim, o museu como um espaço poroso, que absorve parte da dinâmica que ocorre no seu entorno e que também influencia o espaço ao seu redor. Não aferida pelos *surveys*, a circulação de visitantes da Pinacoteca pela região da Luz e por outras instituições culturais pode não ser na intensidade que os administradores públicos ou os diretores dessas instituições gostariam, mas não pode ser desconsiderada. Por um lado, as práticas culturais na região têm sido intensificadas com a ampliação e criação de instituições culturais – que têm atraído mais visitantes –, por outro, não são capazes de promover uma mudança no perfil de frequência da Luz, que continua caracterizada por forte presença das classes populares (FRÚGOLI JR. e SKLAIR, 2009). Contudo, isso não significa que os visitantes das instituições culturais não interajam com a região. Afora os grupos escolares, que em dias de semana são significativamente notados, outros visitantes circulam pelo Parque da Luz, almoçam no Bom Retiro ou visitam outros museus dos arredores. Isso depende, muitas vezes, de uma maior ou menor familiaridade com a região. Mas há visitantes que, sem nunca terem ido à Pinacoteca, ficam primeiramente atraídos pelo parque ou pela Estação da Luz, da qual tiram várias fotos. Há ainda aqueles visitantes que, conhecendo a fama da região, principalmente em decorrência do consumo de crack, demonstram certo receio em circular pelo entorno, mas acabam o fazendo mesmo assim, muitas vezes após conversar com os seguranças da Pinacoteca.

É evidente que se deve evitar certa ingenuidade ao pensar a Pinacoteca, assim como outros museus, como um espaço permeável. Há óbvias limitações no que se refere ao acolhimento, por parte da Pinacoteca, de dinâmicas externas e atores sociais do entorno – embora seja notável o trabalho do NAE, coordenado por Gabriela Aidar, em aproximar moradores da região ao museu. Do mesmo modo, o impacto do museu na vida urbana da região deve ser relativizado. Todavia, é importante sinalizar que não há um total isolamento das práticas de sociabilidade e de relação com a cultura material no interior da Pinacoteca em relação à dinâmica externa. É justamente por haver outras instituições culturais e, principalmente, construções históricas na região que há uma mediação entre a visita à Pinacoteca e a experiência com os arredores. Se é verdade que não se vai muito além do espaço de concentração dessas instituições, também é verdade que o visitante não vai apenas ao museu e depois pega seu carro e vai embora – até

porque boa parte dos visitantes utiliza o transporte público, como é revelado nas pesquisas quantitativas apresentadas no capítulo 1.

Assim, ao adotar um referencial teórico que lida não com o consumo, mas com a relação das pessoas entre si, por meio das interações sociais, e com a cultura material, podemos deslocar o foco de um mero consumismo ou do consumo como sinônimo de marcação social – que se por um lado cria identificações, por outro, reproduz e amplia distinções – para a atuação das pessoas no mundo tanto como produtoras quanto como receptoras de cultura material, bem como cidadinas que utilizam espaços tidos como fechados para estabelecer e fortalecer laços de sociabilidade.

Gell (1998), com sua antropologia da arte, permite uma compreensão que rompe com espaço físico e temporal do museu e amplia o alcance das interações sociais por meio dos objetos. A teoria dialética da cultura material de Miller (2013) permite, por sua vez, colocar em foco um processo em pleno andamento. A relação das pessoas com museus tem feito com que cada vez mais grupos, muitos deles tidos como excluídos, reivindiquem para si o direito de construir seus próprios museus – como é o caso do Museu da Maré, no Rio de Janeiro, e de vários outros museus de comunidade ou museus de povos indígenas. Tais iniciativas apontam para a possibilidade de preservação da memória não apenas de um grupo dominante, mas de grupos que não têm espaço nos grandes museus enciclopédicos.

O foco de Dabul (2005) na sociabilidade existente em museus e centros culturais permite ver a Pinacoteca não como espaço de consumo – do mesmo modo que Frúgoli Jr. (1992, p. 75-92) desvia desse foco justamente nos *shopping centers*, centros de consumo por excelência – mas um dos espaços em que a cidade é feita pelos agentes, pelos cidadãos, os quais obedecem às regras de interação (GOFFMAN, 2010 [1963] e 2011 [1967]), bem como fortalecem laços de sociabilidade (SIMMEL, 2006 [1917]).

Este estudo, portanto, pretendeu investigar as potencialidades de reflexão propiciadas pelos museus vistos em suas especificidades, com base nas interações sociais e materiais das pessoas que frequentam a Pinacoteca do Estado e no seu papel para a cidade. Conclui-se que é preciso abandonar analogias redutoras e compreender os museus em seus próprios aspectos e segundo suas próprias dinâmicas. Nem *shopping* nem catedral, muito menos “catedral do consumo”, os museus, desde que se

multipliquem para atender outros grupos, têm ainda importante papel, por meio do diálogo, na construção do conhecimento.

Referências bibliográficas

Livros, teses, dissertações, artigos e capítulos de livros

ADERALDO, G. e FAZZIONI, N. H. “Choro e samba na Luz: etnografia de práticas de lazer e trabalho na R. Gal. Osório”. *Ponto Urbe 11 – Revista do Núcleo de Antropologia Urbana* (Dossiê Luz), Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://pontourbe.revues.org/1159>>.

AGIER, M. *Antropologia da cidade – lugares, situações, movimentos*. São Paulo, Editora Terceiro Nome, 2011.

ALMEIDA, A. M. “Os visitantes do Museu Paulista: um estudo comparativo com os visitantes da Pinacoteca do Estado e do Museu de Zoologia”. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, n. sér. v. 12, p. 269-306, jan./dez., 2004.

_____. “A observação de visitantes em museus: sobre ratos e seres humanos”. *Museologia e Interdisciplinaridade*, vol. 1, n. 2, jul.-dez., 2012a, p. 10-29.

AMARAL, A. A. “A Pinacoteca do Estado: problemas em torno à formação e desenvolvimento de um acervo”. In: _____. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. Vol. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo, Editora 34, 2006 [1993].

ARANTES, O. “Os novos museus”. *Novos Estudos Cebrap*, n. 31, out., 1991, p. 161-169.

AUGÉ, M. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. de Maria Lúcia Pereira. São Paulo, Papirus, 1994.

AYERBE, J. S.; PICCOLI, V. e HANNUD, G. (coord. geral). *Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo, guia de visitação*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2011.

BAL, M. “Exposing the Public”. In: MACDONALD, S. (ed.). *A Companion to Museum Studies*. Oxford, Blackwell, 2006, p. 525-542.

BENJAMIN, W. “Paris, capital do século XIX” e “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”. In: KOTHE, F. R. (org.). *Sociologia – Textos de Walter Benjamin*. São Paulo, Editora Ática, 1985 [1935], p. 30-122.

_____. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense (Obras escolhidas, vol. 1), 1994 [1955], p. 165-198.

BOURDIEU, P. “Esboço de uma teoria da prática”. In: ORTIZ, R. (org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo, Ática (Coleção Grandes Cientistas Sociais), 1983 [1972], p. 46-81.

_____. “Trabalhos e projetos”. In: ORTIZ, R. (org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo, Ática (Coleção Grandes Cientistas Sociais), 1983 [1980], p. 38-45.

_____. *A distinção: crítica social do julgamento*. Trad. de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo/Porto Alegre, EDUSP/Zouk, 2008 [1979].

_____. “Reprodução cultura e reprodução social”. Trad. de Sergio Miceli. In: _____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 2011 [1971], p. 295-336.

BOURDIEU, P e DARBEL, A. *O amor pela arte*. Porto Alegre, Editora Zouk; São Paulo, EDUSP, 2007 [1969].

CAMARGOS, M. “A Pinacoteca em oito tempos: um ensaio”. In: ARAÚJO, M. M. e _____. (orgs.). *Pinacoteca do Estado: a história de um museu*. São Paulo, Artemeios, 2007.

CAMPBELL, S. *The Art of the Kula*. Ph.D. thesis, Australian National University, Canberra, 1984.

_____. “The Captivating Agency of Art: Many Ways of Seeing”. In: THOMAS, N. e PINNEY, C. (eds.). *Beyond Aesthetics – Art and the Technologies of Enchantment*. New York, Berg, 2001, p. 117-135.

CANCLINI, N. G. *Consumidores e cidadãos – conflitos multiculturais da globalização*. Trad. de Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2008.

CANCLINI, N. G. e MANTECÓN, A. R. “Políticas culturales y consumo cultural urbano”. In: CANCLINI, N. G. (coord.). *La antropología urbana em México*. México (D. F.), Biblioteca Mexicana, 2005.

CARDOSO, R. C. L. “Aventuras dos antropólogos em campo ou como escapar das armadilhas do método”. In: _____. (org.). *A aventura antropológica – teoria e pesquisa*. São Paulo, Paz e Terra, 2004 [1986].

CEFAI, D.; VEIGA, F. B. e MOTA, F. R. “Introdução – Arenas públicas: por uma etnografia da vida associativa”. In: _____. e MELLO, M. A. S. (orgs.). *Arenas públicas: por uma etnografia da vida associativa*. Niterói, Editora da UFF, 2011, p. 9-63.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano I: artes de fazer*. Petrópolis, Vozes, 2012 [1980].

CORREIA, M. M. *Entre portos imaginados: construções urbanísticas a partir do projeto Porto Maravilha, cidade do Rio de Janeiro*. 196f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DABUL, L. M. S. *O público em público: práticas e interações sociais em exposições de artes plásticas*. 334f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Centro de Humanidades, Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

DIAS, E. Almeida Júnior. São Paulo, *Folha de S. Paulo*/ Itaú Cultural, 2013.

DOUGLAS, M. e ISHERWOOD, B. *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2013 [1979].

DUNCAN, C. *Civilizing Rituals – Inside public art museums*. Great Britain, TJ International, 1995.

ESMANHOTTO, M. N. *Museus e a alma urbana: Pinacoteca e bairro da Luz*. 163f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

FEATHERSTONE, M. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo, Studio Nobel Ltda., 1995.

FRÚGOLI JR., H. *Os shopping centers de São Paulo e as formas de sociabilidade no contexto urbano*. 219f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

_____. “Os shoppings de São Paulo e a trama do urbano: um olhar antropológico”. In: _____. e PINTAUDI, S. M. (orgs.). *Shopping centers: espaço, cultura e modernidade nas cidades brasileiras*. São Paulo, Editora UNESP, 1992, p. 75-92.

_____. *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo, Edusp, 2006 [2000].

_____. “Variations sur un quartier du centre de São Paulo. Brésil(s)”. *Sciences humaines et sociales, CRBC*, n. 3, 2013, p. 49-67.

FRÚGOLI JR., H. e SPAGGIARI, E. “Da cracolândia aos noias: percursos etnográficos no bairro da Luz”. *Ponto Urbe 6 – Revista do Núcleo de Antropologia Urbana*, Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em: <www.pontourbe.net/edicao6-artigos/118-da-cracolandia-aos-noias-percursos-etnograficos-no-bairro-da-luz>.

FRÚGOLI JR., H. e CHIZZOLINI, B. B. “Moradias e práticas espaciais na região da Luz”. *Ponto Urbe 11 – Revista do Núcleo de Antropologia Urbana* (Dossiê Luz), Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://pontourbe.revues.org/1135>>.

FRÚGOLI Jr., H. e TALHARI, J. C. “Entre o tecido físico e social das cidades: entrevista com Sharon Zukin”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 29, n. 84, fev., 2014, p. 8-24.

FRY, P. “Nas redes antropológicas da Escola de Manchester: reminiscências de um trajeto intelectual”. *Revista Iluminuras*, vol. 12, n. 37, 2011.

FYFE, G. “Sociology and the Social Aspects of Museums”. In: MACDONALD, S. (ed.). *A Companion to Museum Studies*. Oxford, Blackwell, 2006, p. 33-49.

GELL, A. “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology”. In: COOTE, J. e SHELTON, A. (eds.). *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 40-67.

_____. *Art and Agency – An Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon Press, 1998.

_____. “A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas”. Trad. de Marcia Martins Campos e Laura Bedran. *Revista do Programa do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ*, 2001 [1996], p. 174-191.

_____. “Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte”. In: DABUL, L.; VILLAS BOAS, G. (orgs.); VINHOSA, L. (ed.). *Poiésis*, n. 14, ago., 2009 [1998], p. 243-259.

FREHSE, F. “A rua no Brasil em questão (etnográfica)”. *Anuário antropológico/2012*, Brasília, UnB, vol. 38, n. 2, 2013, p. 99-129.

FREIRE, J. “Uma caixa de ferramentas para a compreensão de públicos possíveis: um arranjo de sociologias pragmatistas”. *RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, vol. 12, n. 36, dez., 2013, p. 720-736.

GLUCKMAN, M. “Análise de uma situação social na Zululândia moderna”. In: FELDMAN-BIANCO, B. (org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas – métodos*. São Paulo, Editora UNESP, 2010 [1958].

GOFFMAN, E. *Comportamento em lugares públicos: notas sobre a organização social dos ajuntamentos*. Trad. de Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. Petrópolis, Vozes, 2010 [1963].

_____. *Ritual de interação: ensaios sobre o comportamento face a face*. Trad. de Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. Petrópolis, Vozes, 2011 [1967].

GONÇALVES, J. R. S. “Os museus e a cidade”. In: _____. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônio*. Rio de Janeiro, Editora Garamond (coleção Museu, Memória e Cidadania), 2007.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Edições Vértice, 1990 [1950].

HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 2008 [1989].

HOOPER-GREENHILL, E. *Los museos y sus visitantes*. Gijón, Ediciones Trea, S. L., 1998.

_____. “Studying Visitors”. In: MACDONALD, S. (ed.). *A Companion to Museum Studies*. Oxford, Blackwell, 2006, p. 362-376.

INGOLD, T. (ed.). *Key debates in Anthropology*. London/New York, Routledge, 1996.

JOSEPH, I. “A respeito do bom uso da Escola de Chicago”. In: VALLADARES, L. P. (org.). *A Escola de Chicago – Impacto de uma tradição no Brasil e na França*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005.

KARA-JOSÉ, B. *Políticas culturais e negócios urbanos: a instrumentalização da cultura na revalorização centro de São Paulo (1975-2000)*. São Paulo, Annablume, 2007.

LAGROU, E. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro, Topbooks, 2007.

LAMPUGNANI, V. M. “Insight versus Entertainment: Untimely Meditations on the Architecture of Twentieth-century Art Museums”. In: MACDONALD, S. (ed.). *A Companion to Museum Studies*. Oxford, Blackwell, 2006, p. 245-262.

LAYTON, R. “Art and Agency: A Reassessment”. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, n. 9, 2003, p. 447-464.

LEITE, R. P. *Contra-usos da cidade: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea*. Campinas, Editora da Unicamp; Aracaju, Editora UFS, 2004.

LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes trópicos*. Trad. de Rosa F. D'Aguiar. São Paulo, Cia. das Letras, 2009 [1955].

_____. *O pensamento selvagem*. Trad. de Tânia Pellegrini. Campinas, Papirus, 2009 [1962].

MAGNANI, J. G. C. “De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 17, n. 49, jun., 2002.

_____. “Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole”. In: _____. e Torres, L. L. *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo, EDUSP; FAPESP, 2008 [1996].

MALINOWSKI, B. “Os argonautas do Pacífico Ocidental – Introdução: objecto, método e alcance desta investigação”. In: *Ethnologia*, n. s., 6-8, 1997 [1922], p. 17-37.

MANTECÓN, A. R. “Usos y desusos del patrimonio cultural: retos para la inclusión social en la ciudad de México”. *Anais do Museu Paulista*, vol. 13, n. 2, jul.-dez., 2005, p. 235-256.

_____. “Consumo cultural na cidade”. In: FORTUNA, C. e LEITE, R. P. (orgs.). *Plural de cidade: novos léxicos urbanos*. Coimbra (Portugal), Edições Almedina. SA, 2009.

MARINS, P. C. G. “Um lugar para as elites: os Campos Elísios de Glette e Nothmann no imaginário urbano de São Paulo”. In: Lanna, A. L. D.; Peixoto, F. A.; Lira, J. T. C. e Sampaio, M. R. A. de (orgs.). *São Paulo, os estrangeiros e a construção das cidades*. São Paulo, Alameda Casa Editorial, 2011.

MERRIMAN, N. “Museum Visiting as a Cultural Phenomenon”. In: P. Vergo (ed.). *The New Museology*. London, Reaktion, (1989), p. 149-171.

MEYER, R.; IZZO JR., A. *Polo Luz: Sala São Paulo, cultura e urbanismo*. São Paulo, Editora Terceiro Nome, 1999.

MICELI, S. “A força do sentido”. In: BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 2011 [1974], p. vii-lxi.

MILLER, D. “Consumo como cultura material”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 13, n. 28, p. 33-63, jul./dez., 2007, p. 33-63.

_____. *Trecos, troços e coisas – estudos antropológicos sobre a cultura material*. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro, Zahar, 2013.

MITCHELL, J. C. “A dança kalela: aspectos das relações sociais entre africanos urbanizados na Rodésia do Norte”. In: FELDMAN-BIANCO, B. (org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos*. São Paulo, Editora UNESP, 2010 [1959].

_____. “A questão da quantificação na Antropologia Social”. In: FELDMAN-BIANCO, B. (org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos*. São Paulo, Editora UNESP, 2010 [1967].

MORPHY, H. “Arte como modo de ação: alguns problemas com *Art and Agency* de Gell”. Trad. de Guilherme Ramos Cardoso. *Proa – Revista de Antropologia e Arte*, vol. 1, n. 3, 2011, p. 225-247.

MOUTU, A. “Collection as a Way of Being”. In: HENARE, A.; HOLBRAAD, M. e WASTELL, S. (eds.). *Thinking Through Things – Theorising Artefacts Ethnographically*. London, Routledge, 2007, p. 93-110.

MÜLLER, F. “Velha-nova Pinacoteca: de espaço a lugar”. *Vitruvius*, 007.11, ano 1, dez., 2000. Disponível em: <www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/951>.

PASSOS, B. M. *Entraves à visitação no Museu de Arte Sacra de São Paulo: um estudo exploratório*. 22f. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso Superior de Tecnologia em gestão de Turismo) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo, São Paulo, 2011.

PICCOLI G. S., V. “Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo”. In: XXXII COLÓQUIO CBHA – DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE, 2012, Campinas, *Anais*. Campinas, CBHA, p. 1501-1518.

PRIOR, N. “A question of perception: Bourdieu, art and the postmodern”. *The British Journal of Sociology*, vol. 56, n. 1, 2005, p. 125-139.

_____. “Postmodern Restructurings”. In: MACDONALD, S. (ed.). *A Companion to Museum Studies*. Oxford, Blackwell, 2006, p. 509-524.

RUBINO, S. “Enobrecimento urbano”. In: FORTUNA, C. e LEITE, R. P. (orgs.). *Plural de cidade: novos léxicos urbanos*. Coimbra, Almedina, 2009, p. 25-40.

SAHLINS, M. *Cultura e razão prática*. Trad. de Sérgio Tadeu de Niemayer Lamarão. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2003 [1976].

_____. (1997a). “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção (Parte I)”. *Mana*, vol. 3, n. 1, pp. 41-73.

_____. (1997b). “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção (Parte II)”. *Mana*, vol. 3, n. 2, pp. 103-150.

SASSEN, S. “O lugar e a produção na economia global”. In: _____. *As cidades na Economia Mundial*. São Paulo, Studio Nobel, 1998.

SCHWARCZ, L. M. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo, Cia. das Letras, 2008.

SIMMEL, G. “As grandes cidades e a vida do espírito”. Trad. de Leopoldo Waizbort. *Mana*, vol.11, n. 2, 2005 [1903], p. 577-591.

_____. “A sociabilidade (exemplo de sociologia pura o formal)”. In: _____. *Questões fundamentais da sociologia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006 [1917], p. 69-82.

SPAGGIARI, E.; RODRIGUES, W. E. e FONSECA, I. Z. “Etnografia da atuação de entidades sociais na região da Luz”. *Ponto Urbe 11 – Revista do Núcleo de Antropologia Urbana*

(Dossiê Luz), Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://pontourbe.revues.org/1143>>.

STOCKING Jr., G. W. *Objects and Others – Essays on Museums and Material Culture*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1985.

TALHARI, J. C.; SILVEIRA, L. e PUCCINELLI, B. “Reflexões em torno de práticas culturais na Luz”. *Ponto Urbe 11 – Revista do Núcleo de Antropologia Urbana* (Dossiê Luz), Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://pontourbe.revues.org/1151>>.

THOMAS, N. “Foreword”. In: GELL, A. *Art and Agency – An Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon Press, 1998, p. vii-xiii.

_____. “Introduction”. In: _____. e PINNEY, C. (eds.). *Beyond Aesthetics – Art and the Technologies of Enchantment*. New York, Berg, 2001, p. 1-12.

VAN VELSEN, J. “A análise situacional e o método de estudo de caso detalhado”. In: FELDMAN-BIANCO, B. (org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos*. São Paulo, Editora UNESP, 2010 [1967].

ZUKIN, S. *The Cultures of Cities*. United Kingdom, TJ International Ltd, 1995.

_____. *Naked City – The Death and Life of Authentic Urban Places*. New York, Oxford University Press, 2010.

Documentos

ALMEIDA, A. M. *Relatório de pesquisa museológica de satisfação dos visitantes*. São Paulo, 2010.

_____. *Relatório de avaliação da experiência da visita – Pinacoteca Luz, Estação Pinacoteca, Memorial da Resistência*. São Paulo, 2012b.

_____. *Relatório de pesquisa museológica de satisfação dos visitantes – Pinacoteca do Estado (Luz), Estação Pinacoteca e Memorial da Resistência*. São Paulo, 2013.

OMCC. *Pesquisa perfil opinião: análise descritiva preliminar dos dados agregados dos museus participantes da pesquisa em São Paulo*. São Paulo, 2008.

PINACOTECA DO ESTADO. *Você e o museu – pesquisa de perfil do público espontâneo da Pinacoteca do Estado*. São Paulo, 2002.

Matérias de imprensa e outros

BERMAN, J. “15 Ways of Looking at The New York Times’ Latest Irritating Analysis of the Hipster”. *Flavorwire*, s/l, 19 nov. 2012. Disponível em: <flavorwire.com/347861/15-ways-of-looking-at-the-new-york-times-latest-irritating-analysis-of-the-hipster> (acesso em 5 jul. 2014).

CARVALHO, M. C. “Alckmin paralisa projeto de complexo cultural na cracolândia”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 mar. Cotidiano, 2014. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/03/1426440-alckmin-paralisa-projeto-de-complexo-cultural-na-cracolandia.shtml (acesso em 14 jul. 2014).

CYPRIANO, F. “Pinacoteca rearranja acervo e recria narrativas artísticas”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 jan. Ilustrada, p. E7, 2012.

_____. “Artista Tino Sehgal surpreende com recursos simples na Pinacoteca”. *Folha de S. Paulo*, 3 abr. Ilustrada, 2014. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/04/1435092-artista-tino-sehgal-surpreende-com-recursos-simples-na-pinacoteca.shtml (acesso em 10 abr. 2014).

ESTARQUE, M. “Exposição de Tino Sehgal surpreende visitantes na Pinacoteca de São Paulo”. *Notícias – DW.DE (on-line)*, 24 mar. Cultura, 2014. Disponível em: www.dw.de/exposi%C3%A7%C3%A3o-de-tino-sehgal-surpreende-visitantes-na-pinacoteca-de-s%C3%A3o-paulo/a-17516246 (acesso em 10 abr. 2014).

FOLHA ONLINE. “Ladrões levam obras de Picasso, Di Cavalcanti e Segall da Estação Pinacoteca”. *Folha de S. Paulo*, 12 jun. Cotidiano, 2008. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2008/06/411729-ladros-levam-obras-de-picasso-di-cavalcanti-e-segall-da-estacao-pinacoteca.shtml (acesso em 6 mai. 2014).

MARTÍ, S. “Valéria Piccoli assume a curadoria da Pinacoteca”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 mai. Ilustrada, 2012. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/42321-valeria-piccoli-assume-a-curadoria-da-pinacoteca.shtml (acesso em 11 jun. 2014).

MARTINS, S. B. “O MAR de cima a baixo”. *Blog do IMS*, 7 abr. 2013. Disponível em: www.blogdoims.com.br/ims/o-mar-de-cima-a-baixo-por-sergio-bruno-martins (acesso em 14 jul. 2014).

MIRANDA, R. “O museu é pop”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 mar. Revista São Paulo, p. 21, 2013.

MOLINA, C. “Valeria Piccoli é nova curadora-chefe da Pinacoteca do Estado de São Paulo”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 mai. Cultura, 2012. Disponível em: cultura.estadao.com.br/noticias/geral,valeria-piccoli-e-nova-curadora-chefe-da-pinacoteca-do-estado-de-sao-paulo,871235 (acesso em 11 jun. 2014).

STAUT, A. “Especialistas defendem um olhar mais cuidadoso sobre a memória das nossas cidades, sem perder a perspectiva da atualidade”. *Etur*, 8 dez. 2006. Disponível em: www.etur.com.br/conteudocompleto.asp?idconteudo=11687 (acesso em 13 jul. 2014).

SPINELLI, E. “Haddad engaveta plano de Kassab do projeto Nova Luz em SP”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 jan. Cotidiano, 2013. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/01/1219633-haddad-engaveta-plano-de-kassab-do-projeto-nova-luz-em-sp.shtml (acesso em 29 jul. 2014).

TAU, F. e CASTRO, L. M. “Acervo do Liceu de Artes e Ofícios é atingido por incêndio”. *O Estado de S. Paulo*, 4 fev. Cidades, 2014. Disponível em:

<www.estadao.com.br/noticias/cidades,acervo-do-liceu-de-artes-e-oficios-e-atingido-por-incendio,1126504,0.htm> (acesso em 9 abr. 2014).

WAMPOLE, C. “Como viver sem ironia”. *Blog da Revista Serrote*, 2013. Disponível em: <www.revistaserrote.com.br/2013/01/como-viver-sem-ironia-por-christy-wampole/> (acesso em 5 jul. 2014).