

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

CARINA KOTANI SHIMIZU

**Mediação informacional e cultural em museus e exposições:
reflexões sobre teoria e prática pela visão dos profissionais de mediação**

São Paulo

2020

CARINA KOTANI SHIMIZU

**Mediação informacional e cultural em museus e exposições:
reflexões sobre teoria e prática pela visão dos profissionais de mediação**

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Mestre em Ciências da Informação

Área de Concentração: Cultura e Informação

Orientador: Prof. Dr. Marco Antônio de Almeida.

São Paulo

2020

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

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Shimizu, Carina Kotani

Mediação informacional e cultural em museus e exposições: reflexões sobre teoria e prática pela visão dos profissionais de mediação / Carina Kotani Shimizu ; orientador, Marco Antônio de Almeida. -- São Paulo, 2020. 142 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Museus e exposições 2. Mediação informacional 3. Mediação Cultural 4. Apropriação social da informação 5. Redes de Educadores em Museus I. Almeida, Marco Antônio de II. Título.

CDD 21.ed. - 020

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer imensamente aos profissionais que se colocaram à disposição para responder à pesquisa e especialmente aos que participaram das entrevistas em profundidade, todos com muita boa vontade e atenção: Alejandra, Aline, Aluane da Silva, Arlene von Sohsten, Átila Tolentino, Brendo da Conceição, Brune da Silva, Camila Salva, Carla, Carla Batista, Carla Lopes, Cauê Donato, Claudete de Castro, Cristina Holanda, Cynthia Iszlaji, Dalânea Cristina Flor, Darlen, David Bruno, Elaini Pacheco, Elena Guimarães, Érika, Evania, Felipe Dias, Fernanda Castro, Fernanda do Canto, Gabrielle, Giovana de Castro, Hilda Cezário, Hilda Gomes, Hitalo Alves, Igor de Souza, Iguatemy Carvalho, Isabela Cavalcante, Isabela de Arruda, Izabella Cardozo, João Ferreira, Jonatan da Silva, Jonilken Almeida, Jose de Almeida, Julio Moresco, Leane Gonçalves, Livia Ambrósio, Livia Lizarralde, Lucia Santana, Luiza Macedo, Luiza Giancesella, Magaly Cabral, Maiara Bispo, Marcele Pereira, Marcia Lourenço, Márcia Pereira, Marcia Pereira, Maria Torres, Maria Cruvinel, Mariane Beline, Marina Gouveia, Mayara Ferreira, Mayla Valenti, Micheli Rocha, Natalia Homero, Pedro Heliodoro, Phelipe Rezende, Rachel Bittencourt, Rafael Zanetti, Rodrigo Machado, Ruth Costa, Sandra Rosa, Stephanie Lobato, Suzana, Tamires Silveira, Thainá Vallim, Thaís Bender, Thiago Consiglio, Valdir Rodrigues, Vania Machado, Vânia Machado, Vinícius José, Wesley Ferreira.

Aos colegas de pesquisa com quem dividi manhãs de sábado ao longo desses anos e tornaram o processo ainda mais frutífero do que achei que pudesse ser: Bianca, Bernardo, Eduardo, Fernanda, Thais e Thulio.

Aos professores Giulia Crippa e Dalton Martins pelas contribuições na banca de qualificação. À Luciana Martins por abrir as portas para o contato com as Redes de Educadores em Museus.

À Universidade de São Paulo, à Escola de Comunicações e Artes e a todos que lutam pelo ensino público. Sei que tenho o privilégio de poder estudar nesse lugar e ter acesso a tanto aprendizado.

Ao professor Marco agradeço não somente pela orientação nessa dissertação, mas por tantos momentos agradáveis. Com comentários certos, percepção aguçada, sensibilidade e atenção às questões que vão além da pesquisa acadêmica, trouxe constantemente, a cada conversa, *e-mail* e grupo de estudo, provocações e reflexões sempre pertinentes.

À minha família pelo apoio, amor incondicional e abrigo constante. À Viviane e Elaine, que são minha fonte de inspiração e orgulho em diversas frentes da vida, que me ensinam,

entendem e estão sempre ao meu lado. Aos meus pais, Terezinha e Sérgio, pela vida que sempre me proporcionaram e por serem exatamente quem são.

Ao Antonio, por acreditar em mim a todo momento e me convencer que seria possível e que tudo correria bem, tornando qualquer momento especial.

Ao Pulpo, que fez esse processo de escrita mais alegre com sua companhia, e trouxe leveza para um ano difícil.

Ao Paulo, Mariane, Juliana e Milena, amigos especiais que me acompanham desde a graduação e com quem divido histórias, amizade e muito carinho.

À Glenda, Amanda, Luisa, Vanessa, Nathalia, Heitor e Ricardo, grandes amigos, com quem é divertido e enriquecedor partilhar a vida.

À Alessandra, Bruna, Jaqueline, Larissa, Camila e Ana, por terem feito parte de tantos momentos importantes da minha vida e serem um porto seguro.

À minha prima Lury, agradeço por me acompanhar nas discussões mais profundas sobre a vida, me levando a tantos aprendizados.

Por fim, obrigada a todos os professores, educadores e profissionais da cultura pelo trabalho que realizam diariamente.

*A gente gostava das palavras quando elas perturbavam
o sentido normal das ideias.
Porque a gente também sabia que só os absurdos
enriqueciam a poesia*

Manoel de Barros

RESUMO

SHIMIZU, Carina Kotani. Mediação informacional e cultural em museus e exposições: reflexões sobre teoria e prática pela visão dos profissionais de mediação. 2020. Dissertação (Mestrado em Ciências da Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

A pesquisa busca levantar e analisar percepções, estratégias e práticas de mediação informacional e cultural realizadas em museus e exposições pela visão de profissionais/técnicos, principalmente de integrantes das Redes de Educadores em Museus, de modo a verificar como se tem colocado em prática as reflexões e os princípios de mediação em busca de ampliar a participação e acesso de diferentes públicos a estes espaços. Para tal, contou com revisão bibliográfica acerca dos campos dos Estudos Culturais, da Sociologia da Cultura, das Ciências da Informação e da Museologia, seguida por pesquisa quantitativa, sem caráter estatístico, com coleta de dados via questionário *online*, em que se obteve oitenta e seis (86) respostas, sendo sessenta e sete (67) de pessoas que fizeram ou fazem parte de alguma Rede de Educador em Museus. Também foram realizadas oito (8) entrevistas qualitativas, em profundidade, via roteiros semiestruturados com alguns destes profissionais de 4 (quatro) diferentes regiões do Brasil. A divulgação do questionário se deu principalmente via contato em grupo de whatsapp da Rede e grupos das Redes encontrados via rede social Facebook. Discorre-se sobre o conceito de mediação informacional e cultural, bem como a respeito de aspectos ligados a paradigmas da cultura, à democratização do acesso, à sociomuseologia, à curadoria, aos públicos e aos dispositivos e tecnologias digitais. Na visão dos profissionais de mediação/educativo, entende-se que a mediação informacional e cultural ocupa papel relevante para diminuir e reverter desigualdades de acesso, mas as ações ainda não têm repercutido em mudanças efetivas no perfil do público dos museus e em acesso a segmentos historicamente menos presentes. A atuação dos profissionais/técnicos da área tem provocado mudanças graduais na forma como lidam com a diversidade de representações e a busca por ampliação da participação de novos grupos sociais. Notou-se que o processo de escuta dos visitantes ainda não é colocado em prática; a diversidade e representatividade ainda não permeiam os museus e exposições e tal aspecto é atualmente abrangido, em particular, por exposições temáticas e programações complementares, na linha do experimental e do pontual. Dessa forma, ainda não regem a prática e isso é reconhecido pelos profissionais, assim como fatores que limitam os avanços nesse sentido. O cenário de dificuldades estruturais em termos de investimento, de políticas públicas, de formação dos profissionais e de composição de equipes é abarcado.

Palavras-chave: Museus e exposições; Mediação informacional; Mediação Cultural; Apropriação social da informação; Redes de Educadores em Museus.

ABSTRACT

SHIMIZU, Carina Kotani. Informational and cultural mediation in museums and exhibitions: reflections on theory and practice from mediation professionals' viewpoint. 2020. Dissertation (Masters in Information Sciences) – School of Communication and Arts, University of Sao Paulo (ECA-USP), Sao Paulo, 2020.

The research seeks to gather and analyze perceptions, strategies and practices of informational and cultural mediation that are carried out in museums and exhibitions from the viewpoint of professionals/technicians, especially the members of the Network of Educators in Museums, as to verify how reflections and principles of mediation have been put into practice in the pursuit of expanding different audiences' participation and access to these spaces. To this end, it had a bibliographic review of Cultural Studies, Sociology of Culture, Information Sciences and Museology, followed by a quantitative research, without statistical character, with a collection of data with an online questionnaire that obtained eighty-six (86) respondents, sixty-seven (67) of whom were or are part of a Network of Educators in Museums. Eight (8) qualitative in-depth interviews were also conducted via semi-structured scripts with some of these professionals and technicians from four (4) different regions of Brazil. The questionnaire was disseminated mainly via contact in the Network's Whatsapp group and groups of the Networks found via Facebook. The concept of informational and cultural mediation is discussed, as well as aspects related to cultural paradigms, democratization of access, sociomuseology, curatorship, audiences and digital devices and technologies. In the mediation/education professionals' view, it is understood that informational and cultural mediation play a relevant role in reducing and reversing inequalities in access, nevertheless the actions have not yet led to an impact on effective changes in museums' audience profile and in access to segments that have been historically less present. The professionals/technicians' performance in the area has produced gradual changes in the way they deal with the diversity of representations and the search for expanding the participation of new social groups. It was observed that the process of listening to visitors has not yet been applied in practice; diversity and representation do not yet permeate museums and exhibitions and such aspects are currently covered, in particular, by complementary thematic exhibitions and events, in the experimental and punctual arena. Therefore, they still do not govern the practice, a fact that is well recognized by professionals, as well as the factors that limit advances in this regard. The scenario of structural difficulties in terms of investments, public policies, professional training, and team composition is likewise discussed.

Keywords: Museums ad exhibitions; Informational Mediation; Cultural Mediation; Social appropriation of information; Network of Educators in Museums.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Gráfico 1 - Participação REM.....	61
Gráfico 2 - Região REM	63
Gráfico 3 - Formação	67
Gráfico 4 - Tempo de trabalho em museus	68
Gráfico 5 - Área/setor museus.....	69
Gráfico 6 - Área/setor responsável por mediação	70
Gráfico 7 - Programas, ações e atividades de mediação	76
Gráfico 8 - Dispositivos de mediação	82
Gráfico 9 - Dispositivos/ações relevantes para o processo de mediação	91
Gráfico 10 - Percepção sobre a realização de programas e ações em exposições.....	94
Gráfico 11 - Grau de importância de programas e ações	95
Gráfico 12 - Dificuldades no processo de mediação.....	109
Figura 1 - Museus participantes do FVA 2018 por Região.....	63
Figura 2 - Despesa total com cultura, segundo as esferas do governo - Brasil – 2011-2018.....	74
Figura 3 - Website próprio, de terceiros, perfil em plataforma ou rede social <i>on-line</i> por tipo de equipamento.....	87
Figura 4 - Presença, digitalização e disponibilização de acervo por tipo de equipamento cultural	88
Figura 5 - Museus segundo técnica de contagem de público utilizada (2018).....	106

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Respondentes do questionário ligados às REMs e seus estados	62
Tabela 2 - Entrevistados via roteiro semiestruturado e seus perfis por Estado e tipo de museu	64

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BDTD	Biblioteca Digital de Teses e Dissertações
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
Cetic BR	Centro de Estudos sobre as Tecnologias da Informação e da Comunicação
CNM	Cadastro Nacional de Museus
DOAJ	<i>Directory of Open Access Journals</i>
FVA	Formulário de Visitação Anual
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
Ibram	Instituto Brasileiro de Museus
Icom	Conselho Internacional de Museus
II CNC	II Conferência Nacional de Cultura
IPHAN	Instituto Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAC	Museu de Arte Contemporânea
MAC-SP	Museu de Arte Contemporânea de São Paulo
MAE – USP	Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo
PNC	Plano Nacional de Cultura
PNEM	Política Nacional de Educação Museal
PNSM	Plano Nacional Setorial de Museus
REM-BR	Rede de Educadores em Museus do Brasil
REM-CE	Rede de Educadores de Museus do Ceará
REMs	Redes de Educadores em Museus
REM-SC	Rede de Educadores em Museus de Santa Catarina
REM-SE	Rede de Educadores em Museus de Sergipe
REM-SP	Rede de Educadores de Museus de São Paulo
SBM	Sistema Brasileiro de Museus
SciELO	<i>Scientific Electronic Library Online</i>
SEM	Sistemas Estaduais de Museus
Sesc	Serviço Social do Comércio
SIBIUSP	Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade de São Paulo
SIIC	Sistema de Informações e Indicadores Culturais
SNIIC	Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais
TICS	Tecnologias da Informação e Comunicação

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 CONSIDERAÇÕES SOBRE ABORDAGENS E OBJETO DE PESQUISA	14
2.1 Coleta e interpretação dos dados	15
2.2 Educação Museal e Redes de Educadores em Museus.....	19
3 REVISÃO DA LITERATURA	26
3.1 Paradigmas da cultura e democracia cultural	26
3.2 Museus e exposições: curadoria e públicos	35
3.3 Mediação informacional e cultural	45
3.4 Tecnologias e dispositivos.....	53
4 RESULTADOS E ANÁLISES	61
4.1 Os profissionais: perfil, conexão em redes, múltiplas atuações e dificuldades	64
4.2 Ações e dispositivos: aprendizado e negociação de significados nas mediações.....	75
4.3 Prioridades e desafios: diversidade, democratização e os públicos.....	93
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	117
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	126
APÊNDICES	132
APÊNDICE A - Questionário.....	132
APÊNDICE B - Roteiro de Entrevista	138
APÊNDICE C – Exemplo: transcrição entrevista	141

1 INTRODUÇÃO

Os museus, vistos como instituições consagradas, representam espaços frequentados por uma minoria da população, composta principalmente por pessoas com maior grau de escolaridade e renda. Há pesquisas do Sistema de Indicadores de Percepção Social do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada e da JLeiva Cultura & Esporte e Instituto Datafolha que comprovam essa afirmação. Os dados obtidos serão comentados mais adiante.

Contudo, o campo das Ciências da Informação, para além da coleta das informações e sua disponibilização, também engloba aspectos da apropriação social e é importante para a reflexão em torno de dispositivos e práticas culturais que se fazem presentes em instituições museológicas. Isso, porque se acredita que o contato dos públicos com obras de arte, objetos e artefatos desses espaços é influenciado pelo processo de mediação cultural das informações disponibilizadas ao público nas exposições, que, ao final, tem como objetivo estimular o pensamento crítico e a sensibilidade, bem como a geração de conhecimento, de trocas e de autonomia.

O reconhecimento do direito das pessoas ao acesso às diferentes manifestações artístico - culturais deve encarar o desafio de proporcionar acesso e possibilidade de fruição a uma diversidade de linguagens artísticas e espaços culturais, independentemente dos fatores sociais e econômicos que, historicamente, resultam em desigualdades de acesso de todos os tipos.

Em busca desse acesso, que no caso de ambientes culturais deve abarcar igualmente o estímulo ao sensível, é necessário que sejam pensadas ações de mediação com sujeitos ativos, não homogêneos, com liberdade de escolha em relação às práticas que desejam usufruir, demandando ações e estratégias muitas vezes específicas, dependendo do contexto e de suas particularidades, bem como o conhecimento de seus interesses.

Assim, ainda que as soluções em busca da democratização do acesso cultural possam - e devam - ser pensadas no âmbito das políticas públicas de educação e da socialização pelas diversas instituições, esta pesquisa surgiu a partir do interesse em verificar as ações que vêm sendo realizadas pelos profissionais de mediação em diferentes instituições a fim de que haja apropriação social da informação e para que a visita seja cada vez mais significativa aos diferentes públicos e grupos sociais no que diz respeito aos dispositivos e atividades oferecidos a eles.

O interesse que levou a este trabalho era, portanto, fazer uma reflexão sobre novas dinâmicas nos processos de mediação informacional e cultural em organizações como os museus com foco nas ações e em estratégias para atração de novos públicos, fidelização dos

visitantes e promoção de diálogo com o público em geral e o chamado não público (este historicamente excluído do consumo artístico - cultural).

Desse modo, foram elaboradas algumas perguntas iniciais orientadoras:

- Quais os aspectos notáveis que emergem de um estudo de reconhecimento das percepções, estratégias e iniciativas de mediação informacional e cultural em exposições?

- De que maneira as estratégias de mediação são colocadas em prática, no dia a dia dos profissionais de mediação, em museus e exposições?

- Como são realizados os processos de mediação informacional e cultural em exposições na busca de melhorar a fruição dos públicos?

- Quais dispositivos e suportes são utilizados na mediação em busca de facilitação do entendimento, contextualização, estímulo à reflexão e sensibilização dos visitantes em relação às obras expostas e às narrativas?

Uma vez que essas respostas seriam trazidas a partir da visão de agentes específicos, chegou-se ao seguinte problema de pesquisa: em que medida as ações e os princípios da mediação informacional e cultural são elementos centrais para a reflexão e a atuação dos profissionais em museus e exposições, principalmente pela visão de integrantes das Redes de Educadores em Museus (REMs)? Segundo a interpretação desses sujeitos, os processos de mediação têm conseguido ampliar a participação e o acesso de novos e diversos públicos, além de auxiliar na apropriação de museus como bem comum coletivo?

Assim, o objetivo geral desta pesquisa é levantar e analisar percepções, estratégias e práticas de mediação informacional e cultural em exposições pela visão de profissionais/técnicos, principalmente os integrantes das Redes de Educadores em Museus, de modo a verificar como se tem colocado em prática reflexões e princípios de mediação em busca de ampliar a participação e o acesso de diferentes públicos a estes espaços.

Os objetivos específicos são:

- Apresentar breve panorama contextual do conceito de mediação em exposições e museus a partir de referências de determinados campos teóricos e bases de dados.

- A partir de pesquisa quantitativa e qualitativa realizada com os profissionais/ técnicos, levantar as estratégias e ações de mediação informacional e cultural realizadas em museus e exposições.

- Avaliar e analisar como e se os princípios teóricos da mediação estão sendo colocados em prática na realidade dos museus.

A hipótese é que os processos de escuta e de participação dos diversos públicos ainda não estão estruturados e não fazem parte de uma prática constante das estratégias e ações de mediação para ampliar a participação de segmentos sociais menos usuais.

O segundo capítulo é composto por quatro seções principais ligadas à bibliografia das áreas de sociologia da cultura, estudos culturais, museologia, ciências da informação e ciências da comunicação. Trata-se de um sobrevoo por discussões que permeiam o campo da cultura, dos museus e exposições e das ciências da informação acerca do acesso, fruição e apropriação de bens culturais e artísticos por seus públicos.

No terceiro, a trajetória desta pesquisa ao longo desses três anos é compartilhada desde as mudanças de rumo, bem como as reflexões que transpassaram as escolhas de objeto e a abordagem com o intuito de dar transparência ao processo. Um panorama histórico acerca do objeto da pesquisa também é delineado nessa etapa.

No capítulo seguinte, optou-se por abarcar desde a apresentação dos dados até sua análise e discussão, buscando um encadeamento entre resultados da coleta tanto do questionário quantitativo quanto das intervenções dos profissionais entrevistados e as referências bibliográficas que embasam a discussão.

O último, por fim, traz considerações finais decorrentes dessa caminhada, mas não tem a pretensão de fechar os questionamentos ou de finalizar as reflexões trazidas. Contudo, tem a ambição, sim, de aterrissar em um local que abrirá novos diálogos e discussões.

2 CONSIDERAÇÕES SOBRE ABORDAGENS E OBJETO DE PESQUISA

A primeira fase da pesquisa, a ser apresentada no capítulo a seguir, foi composta por uma revisão bibliográfica acerca dos campos dos Estudos Culturais, da Sociologia da Cultura, da Ciência da Informação e da Museologia e é o embasamento inicial que direciona os passos seguintes do estudo. O referencial teórico tem como intuito compreender não somente o conceito, mas o contexto da mediação informacional e cultural em exposições e da fruição e apropriação social.

Principalmente, para aprofundamento referente à temática e ao termo ‘mediação’ em exposições, foi feito o levantamento de artigos acadêmicos mediante busca por palavras-chave – com os termos ‘mediação’, ‘mediação em exposições’, ‘mediação em museus’, ‘mediação cultural’ – em diferentes bases de dados científicas: Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD), Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade de São Paulo (SIBIUSP), *Scientific Electronic Library Online* (SciELO), Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e *Directory of Open Access Journals* (DOAJ).

O objetivo foi identificar os conceitos, ações e práticas em relação à mediação. Os artigos foram incorporados ao quadro referencial teórico e empregados como insumos para análise e discussão dos dados coletados em campo.

Uma discussão que permeou a realização deste trabalho foi a definição do enfoque para refletir acerca de ações e processos de mediação em exposições. Inicialmente, tinha-se como principal intenção levantar e analisar materiais informativos de apoio de museus bem como as práticas que os envolvem, por meio de observação em exposições específicas e coleta de dados via questionário junto aos visitantes que fazem uso destes materiais.

Esta observação de como a informação é apropriada socialmente e de como a mediação cultural nos museus se efetiva, no dia a dia, seria um dos objetivos desta pesquisa, mas notou-se a amplitude desta proposta e a dificuldade de, por meio do estudo de caso, conseguir responder a essa questão, uma vez que resultados não poderiam ser generalizados e, provavelmente, para esse problema de pesquisa, seria preciso outro tipo de amostragem e recorte.

Após contribuições da banca de qualificação e conversas com o orientador, percebeu-se a necessidade de alterar o recorte e o objetivo da pesquisa. Uma sugestão trazida foi olhar a partir da Redes de Educadores em Museus (REMs) e seus participantes, devido ao reconhecimento da legitimidade e representatividade deste grupo no campo dos museus, especificamente no que tange à esfera da educação.

Como limitação nesse sentido, cabe trazer Minayo (1994), quem diz que todo objeto de estudo em pesquisas qualitativas tem especificidades e está localizado temporalmente: podem ser transformados, por serem históricos; apresentam identidade com o sujeito, uma vez que exista identificação do pesquisador com este objeto; são essencialmente qualitativos no sentido de que a realidade social vai além das teorizações e estudos.

Nessa direção, principalmente no que diz respeito à relação entre pesquisadora e objeto de pesquisa, vale ressaltar que falo como pesquisadora originalmente da área de comunicação e gestão cultural, não tendo atuação no campo prático da mediação, ou atuação teórica e prática prévia no campo específico da educação. Essa não relação com o campo da educação me levou a questionar inicialmente se o caminho mais adequado para conduzir esta pesquisa seria pelo olhar dos profissionais ligados às REMs. No entanto, essa ideia foi levada adiante devido ao reconhecimento da legitimidade do grupo no âmbito de museus e da potência da rede como espaço que conecta profissionais, pesquisadores e agentes relevantes para a pesquisa em questão.

Assim, a partir de um grupo mais definido, estabeleceu-se o prisma para o andamento da pesquisa, com a alteração de seguir a partir da visão de profissionais de mediação não necessariamente de educação em museus ou que dizem fazer parte das REMs. Isso porque, uma vez que as Redes são organizações não formais e não possuem membros associados, qualquer pessoa pode integrar e fazer parte das discussões e dos encontros; nesse sentido, optou-se por tornar a coleta um pouco mais ampla, não restringindo os respondentes somente àqueles que dizem fazer ou ter feito parte de alguma REM, mas contemplando pessoas que atuam ou já atuaram com mediação em exposições.

Pelo caminho traçado inicialmente, o de abarcar somente as REMs, e pela escolha por enviar o questionário voltando-se principalmente a esse grupo, a pesquisa contemplou sobretudo pessoas com alguma relação com as Redes, mas traz também a visão de outros agentes da área não ligados a elas. De todo modo, é evidente o olhar principalmente de educadores e profissionais dos setores educativos de museu, perfil que será apresentado no capítulo da apresentação de resultados.

2.1 Coleta e interpretação dos dados

Com fins de explorar percepções, estratégias e iniciativas acerca dos processos de mediação informacional e cultural pela visão de mediadores de museus e exposições, principalmente agentes das Redes de Educadores em Museus do Brasil, e analisar de acordo

com o referencial teórico sobre o tema, foram utilizadas duas técnicas em dois momentos principais: questionário *on-line* quantitativo e estruturado e entrevista semiestruturada, de caráter qualitativo e exploratório.

É relevante pontuar que o questionário e as entrevistas permitem captar experiências de determinados participantes e opiniões particulares, enquanto ambas as metodologias, inclusive o questionário, não possuem caráter estatístico no sentido da possibilidade de extrapolação para o universo que seria o dos profissionais de mediação. Os resultados do questionário, ainda que tragam dados quantitativos, tratam de um grupo sobre o qual não há informações em relação à população e, desse modo, não busca representatividade. Pode-se dizer que se trata de amostragem não probabilística, com seleção estratificada não proporcional, ou seja, em que “[...] a extensão das amostras dos vários estratos não é proporcional à extensão desses estratos em relação ao universo” (GIL, 2008).

Optou-se por essas duas fases de coleta uma vez que o questionário possibilitaria uma visão mais ampla, em panorama macro, das estratégias de mediação em diferentes cidades e regiões, assim como os principais entendimentos, ações, prioridades e dificuldades pela percepção dos profissionais, sendo, inclusive, uma etapa exploratória inicial pertinente para a fase das entrevistas. Estas, por sua vez – de caráter qualitativo e exploratório –, trariam aspectos valorativos, significados, percepções e avaliações acerca dos processos de mediação destes agentes. No primeiro caso, o questionário é estruturado e, portanto, todas as perguntas feitas são predeterminadas e permitem comparação entre as respostas; no segundo, pode-se explorar as questões de modo mais livre.

Assim, conforme denomina Gil (2008), os questionários e entrevistas se encaixam no que o autor denomina procedimentos “[...] cujos dados são fornecidos por pessoas”, que se opõem a “[...] aqueles que se valem das chamadas fontes de ‘papel’”:

As pesquisas desse tipo se caracterizam pela interrogação direta das pessoas cujo comportamento se deseja conhecer. Basicamente, procede-se à solicitação de informações a um grupo significativo de pessoas acerca do problema estudado para em seguida, mediante análise quantitativa, obter as conclusões correspondentes aos dados coletados. (GIL, 2008, p. 76).

O questionário quantitativo estruturado teve abordagem *on-line* e duração aproximada de dez (10) minutos para ser respondido, conforme Questionário (Apêndice A). A coleta foi feita no período de 02 de maio a 01 de junho, contendo perguntas abertas e fechadas. Optou-se por perguntas abertas principalmente no início, para evitar induzir respostas e explorar percepções mais gerais dos entrevistados.

O *link* do questionário foi enviado duas vezes no grupo de *WhatsApp* da REM-BR, que, no momento, tinha cerca de 250 pessoas; foram feitas postagens em cinco grupos de *Facebook* de REMs encontrados (Rede de Educadores em Museus do Brasil - REM/BR, Rede de Educadores em Museus/SC, Rede de Educadores de Museus do Ceará - REM.CE, Rede de Educadores em Museus de Sergipe e Rede de Educadores de Museus de São Paulo - Rem-SP) e houve divulgação via rede social pessoal. Por fim, fez-se o contato individual via *WhatsApp* com membros do grupo de *WhatsApp* no dia 20 de maio. Com essas ações, foram obtidas 86 respostas.

As entrevistas semiestruturadas, por sua vez, tiveram como objetivo incentivar o entrevistado a falar mais livremente sobre os assuntos propostos, embasadas pelo Roteiro de Entrevista (Apêndice B). Uma vez que entrevistas permitem captar valores, práticas e sistemas classificatórios, entendeu-se como melhor forma de coleta. O roteiro foi dividido em quatro sessões: perfil; percepções; iniciativas e experiências; exemplos (BONI; QUARESMA, 2005).

Para a escolha dos entrevistados, foram priorizados os seguintes critérios: pessoas que fazem ou já fizeram parte de alguma REM; fazem ou já fizeram parte de algum comitê ou coordenação dentro de uma destas REMs e sinalizaram no questionário que tinham interesse em participar de uma eventual entrevista qualitativa. Além disso, procurou-se ter, ao menos, uma pessoa para cada região do Brasil, priorizando aqueles que informaram ter mais tempo de experiência de atuação na REM e no campo de mediação. Adotou-se como critério de exclusão não ter feito parte de alguma REM e não ter sinalizado a disponibilidade para uma possível pesquisa qualitativa.

Esses parâmetros guiaram a escolha inicial, mas cabe dizer que não havia quem tivesse feito parte de alguma REM na região Centro-Oeste, razão pela qual esse critério não compôs a seleção do entrevistado dessa região. Uma vez que as regiões Sudeste e Nordeste tiveram mais representação na amostra do questionário, escolheu-se entrevistar mais de uma pessoa dessas regiões. A definição da quantidade de entrevistas semiestruturadas a serem realizadas se deu, principalmente, por questões de viabilidade de tempo da pesquisadora e dos entrevistados.

Depois dessa seleção inicial, as pessoas foram contactadas por *e-mail* e vale dizer que todos se colocaram à disposição para participação. As entrevistas foram realizadas por plataformas digitais com áudio e câmera. Na ocasião das entrevistas, explicitou-se quais haviam sido os critérios para a escolha dos entrevistados, perguntou-se sobre a possibilidade de mencionar seu nome na pesquisa (sem vinculação dos nomes diretamente aos trechos selecionados), e solicitou-se a autorização para gravação da conversa em áudio. Os participantes foram informados quanto à garantia do sigilo da identidade, mas outro ponto a ser ressaltado é

que grande parte dos entrevistados disse, proativamente, não ter restrições quanto à atribuição de suas falas aos seus nomes. Ainda assim, optou-se por seguir o convencionado desde o início de não atrelar nomes às falas.

Desde o disparo do questionário *on-line* foi informado *e-mail* de contato da pesquisadora como modo de abrir canal para esclarecimento de quaisquer dúvidas dos respondentes, mas não foi acionado no período de coleta. Ressaltou-se que os resultados obtidos por meio da pesquisa seriam apresentados em defesa pública para uma banca avaliadora e que a pesquisa também seria divulgada aos respondentes e entrevistados.

Após sucinta introdução, os entrevistados foram convidados a se apresentar brevemente e falar sobre as perguntas e os temas propostos. O tempo das entrevistas variou de 40 minutos a 1h20. As entrevistas foram gravadas e transcritas.

Entende-se que a participação nas entrevistas não ofereceu risco à saúde dos entrevistados e não foi notado ou expressado algum desconforto durante a realização. Com o intuito de proteger a identidade de cada um, os trechos que foram aqui inseridos não remetem diretamente ao entrevistado em questão e não foram incorporados trechos literais, que poderiam identificar as pessoas – ainda que, como citado anteriormente, alguns deles não tenham demonstrado restrição quanto a divulgar seu nome atrelado às suas falas nesta pesquisa.

Além disso, as transcrições não serão apresentadas na totalidade, visando à não identificação dos participantes, mas optou-se, como de praxe nesses casos, por apresentar um trecho de uma transcrição (Apêndice C) para ilustrar a forma como as entrevistas foram realizadas.

Após a coleta dos dados, os materiais passaram pela fase de análise, categorização e classificação e discussão dos resultados. As respostas da pesquisa quantitativa foram inicialmente tratadas em uma base de dados, agrupadas quando necessário e as respostas abertas foram codificadas em categorias, para, então, prosseguir com uma primeira leitura dos dados mais descritiva e, depois, analítica.

A análise das entrevistas, por sua vez, se deu em um primeiro momento por leitura flutuante, seguida por seleção de trechos e palavras considerados significativos que expressassem ideias centrais, que levaram à reorganização e à categorização das entrevistas em conteúdo, que embasaram a configuração das três seções do capítulo de discussão dos resultados.

Assim, para apresentação e discussão dos resultados, o caminho seguido foi o das categorias de análise descritivas, em que emergiram três eixos temáticos, os quais foram agrupados por similaridade e encadeamento lógico. Esses temas centrais foram matizados com

trechos das entrevistas por respostas semelhantes, complementares e divergentes, permitindo analisar recorrências, concordâncias, contradições e divergências.

Como aponta Duarte (2004), vale ressaltar que, durante o processo de análise, o material empírico é visto e interpretado sob o viés da literatura e de referências da pesquisadora, mas se deve considerar o valor – ligado à fonte de conhecimento, densidade e legitimidade – contido nas falas dos entrevistados, independentemente dos pressupostos apontados nesta pesquisa.

Segundo Gil (2008), a análise dos dados tem três principais finalidades: estabelecer compreensão dos dados coletados; confirmar ou não os pressupostos da pesquisa; e responder às questões formuladas e ampliar o conhecimento sobre o assunto. A partir dessa orientação, buscou-se elencar os conteúdos sob a óptica dos objetivos desta dissertação e em busca da formulação de hipóteses exploratórias ou explicativas do problema ou do universo estudado.

2.2 Educação Museal e Redes de Educadores em Museus

O primeiro capítulo do Caderno da Política Nacional de Educação Museal (PNEM) faz uma contextualização histórica da educação museal, abordando primeiramente a origem dos museus no colecionismo, que remonta à Antiguidade, até a consolidação, no século XVIII, dos museus em moldes similares aos de hoje.

No atual cenário, fala-se em diversos campos de interesse e de tipologias dessas instituições, assim como da crescente profissionalização e qualificação de suas atividades, em que os museus passam a ter papel relevante na “[...] interpretação da cultura, da memória e na educação dos indivíduos, no fortalecimento da cidadania, no respeito à diversidade cultural e no incremento da qualidade de vida na contemporaneidade” (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2018, p. 13).

As ações educativas nos espaços museais passaram a ser a atividade de um setor educativo institucionalizado no Brasil em 1927, com o denominado, na época, Serviço de Assistência ao Ensino do Museu Nacional. O objetivo era “[...] auxiliar o desenvolvimento de práticas educativas que colaborassem com o aprendizado e com o currículo escolar” (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2018, p. 14).

Martins (2011) comenta que tendências pedagógicas influenciaram tais ações, as quais foram, aos poucos, organizadas em setores educativos por educadores das instituições e adquiriram conformações específicas a partir da prática, do local, dos caminhos percorridos pelos museus, até ser, hoje, uma área e setor específicos.

Desde o início do século XX já ocorriam no Brasil práticas no campo da Educação Museal e, segundo o Caderno da PNEM, a educação teve papel relevante para reforçar e consolidar a função social das instituições, dando surgimento a ideias sobre a relação entre museu e público, aprendizado no espaço dos museus e aumento do número de visitantes.

O Seminário Regional Latino-Americano da Unesco sobre o Papel Educativo dos Museus, realizado em 1958 no Museu de Arte Moderna, no Distrito Federal (atual cidade do Rio de Janeiro), é mencionado como marco na Museologia, firmando a importância da construção de ações comprometidas com questões educacionais, sociais, econômicas e políticas pelos museus. O seminário deu origem a novo referencial teórico-prático, que discute o papel educativo dos museus e amplia o conceito de museu, reconhecendo-o como espaço de educação para auxiliar nas atividades do ensino formal e como ferramenta didática, ou seja, uma espécie de extensão do espaço da escola (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2018).

Martins e Martins (2019) também comentam que a função do museu foi de preservar para comunicar e educar:

Sabe-se que, historicamente, os museus tinham suas missões institucionais ligadas a um sem número de atividades relacionadas à preservação das coleções sob sua guarda. Coletar, catalogar, estudar e manter objetos de interesse, vindos do mundo natural e do mundo cultural, eram algumas das atribuições que classicamente estavam sob a responsabilidade das instituições museais. A essas funções foram se agregando, e adquirindo cada vez maior importância, a comunicação e a educação. Essa mudança, ainda em andamento nos dias atuais, teve início na segunda metade do século XX e transferiu a principal vertente de atuação dos museus, historicamente voltada para a guarda e o estudo de seus acervos, para o público. (MARTINS; MARTINS, 2019, p. 200).

Essa missão educacional das instituições museológicas, destacada por Martins (2011), passou a ser reconhecida a partir da segunda metade do século XX, quando os museus focaram na comunicação com seus públicos, para além do olhar para seus acervos, dando espaço para a perspectiva crítica de construção do conhecimento também dentro dos museus.

Nesse contexto, surgem mais museus e setores educativos em instituições que já existiam, como o Museu da Fundação Casa de Rui Barbosa e a Pinacoteca do Estado de São Paulo, na década de 1970; o Museu Lasar Segall e o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-SP), na década de 1980, além de centros de ciências (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2018).

Outro marco diz respeito ao lançamento da Política Nacional de Museus em 2003, que desenvolveu ferramentas de elaboração participativa de políticas públicas, as quais, mais à frente, seriam apropriadas para a construção do Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM) e fortaleceriam a mobilização entre os profissionais ligados à educação em museus.

Essa articulação levou ao surgimento da Rede de Educadores em Museus (REM), que, como fórum de discussão sobre o tema de Educação Museal, buscava abordar programas, projetos e atividades educativas bem como construir um referencial teórico para o campo (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2018).

Em 2010, realizou-se o primeiro Encontro dos Educadores de Museus do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), que contou com a participação ativa das REMs, dos educadores do Ibram e de convidados do setor, e quando se elaborou a Carta de Petrópolis, um documento referencial para a posterior construção da Política Nacional de Educação Museal e importante para o estabelecimento de processos de consulta e construção participativa.

Outras iniciativas fizeram parte da trajetória de construção da Política Nacional, como, por exemplo, a criação de um *blog* que reunia discussões virtuais dos encontros entre os agentes do campo, estabelecendo a participação e a atuação da sociedade civil no debate e na construção da PNEM e fortalecendo a “[...] manutenção dos processos democráticos de consulta e participação dos educadores museais e da sociedade civil na elaboração, na implementação e na avaliação da PNEM” como um dos princípios dessa política (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2018, p. 31).

Tal participação e representatividade na construção coletiva de uma política pública culminou na publicação da PNEM em portaria no ano de 2017 e demonstra um processo democrático e de legitimidade das REMs, por isso a escolha deste recorte para a pesquisa em questão.

Segundo Martins (2011), a ação educativa, para muitos autores, não difere das demais atividades de comunicação do museu, como as exposições – e isso caracterizaria o museu como uma instituição intrinsecamente educativa e de caráter pedagógico, assim como suas ações de comunicação. Cabe dizer que essa visão não é unânime entre museólogos, mas constitui também um dos motivos que levaram ao caminho escolhido para esta pesquisa, o de olhar a mediação a partir das Redes de Educadores em Museus, ou seja, principalmente pela óptica de ações educativas.

Com o intuito de contextualizar a Rede de Educadores em Museus e levantar a perspectiva da mediação a partir de documentos balizadores do campo, foram consultados o Plano Nacional Setorial de Museus, de 2010 (BRASIL, 2010) e o Caderno da Política Nacional de Educação Museal, de 2018 (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2018).

O Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM) de 2010 integra o Plano Nacional de Cultura (PNC) e decorre da II Conferência Nacional de Cultura (II CNC) e de reuniões setoriais. Dada esta origem ligada à construção do PNC, tem-se o reflexo de esforços participativos e de

princípios democráticos e de outras conquistas políticas do setor, como a instituição da Política Nacional de Museus em 2003, a criação do Sistema Brasileiro de Museus (SBM), do Cadastro Nacional de Museus (CNM), do Estatuto de Museus e do próprio Ibram em 2010 (BRASIL, 2010).

O PNSM contou com uma agenda política para diagnóstico de demandas, avaliação de prioridades do setor por meio de encontros setoriais para discussão, eleição de membros e revisão de metas que, então, culminaram na elaboração de tal instrumento de planejamento estratégico. O Plano reconhece a relevância social e cultural dos museus como agentes de transformação da sociedade e espaços de encontro e diálogo entre os mais diversos grupos sociais (BRASIL, 2010).

O documento inicia retomando os valores e conceitos do PNC, o qual afirma, entre outros pontos: o conceito abrangente e antropológico da cultura como direito e vetor de desenvolvimento; a atuação do Estado como indutor, fomentador e regulador das atividades, serviços e bens culturais; sua ancoragem na corresponsabilidade de instâncias do poder público e da sociedade civil (BRASIL, 2010).

O material cita propostas relativas a eixos estruturantes, definidos a partir de encontros e discussões. Cabe destacar o eixo ‘Produção simbólica e diversidade cultural’ – que cita como metas as iniciativas de identificação da diversidade cultural com registro de dados aptos para serem disponibilizados e sistemas estaduais, tendo incorporado grupos de tradições populares em suas programações culturais – e o eixo ‘Cultura, cidade e cidadania’ – que visa ampliar, qualificar e melhorar o investimento nos quadros de profissionais da ação educativa e do serviço sociocultural dos museus e demais espaços de memória para garantir a efetividade de iniciativas voltadas para estreitar a relação do museu com as comunidades, em especial aquelas mais vulneráveis, e preparar os ambientes para a acessibilidade universal. Como meta, fala-se de dados de frequência, retorno e permanência de visitantes.

A Política Nacional de Educação Museal (PNEM), de 2017, por sua vez, traz princípios e diretrizes norteadores para as práticas educacionais em instituições museológicas com fins de fortalecer o educativo e subsidiar a atuação destes profissionais. Sua construção foi de modo participativo, envolvendo servidores do Ibram, educadores museais, Redes de Educadores em Museus, professores, estudantes, profissionais, e teve início no 5º Fórum Nacional de Museus – Petrópolis/2012, sendo concluída no 7º Fórum Nacional de Museus - Porto Alegre/2017.

Esta política culmina na publicação do Caderno da Política Nacional de Educação Museal, resultado da interlocução entre museus e educadores do país em que a “[...] ampla construção coletiva gerou a constituição de parâmetros para impulsionar a área museológica

brasileira e contribuir com a reflexão no cenário internacional”. O documento define o termo educação museal como “[...] um processo de múltiplas dimensões de ordem teórica, prática e de planejamento, em permanente diálogo com o museu e a sociedade” (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2018, p. 1).

No Caderno da Política Nacional de Educação Museal cita-se que o embasamento para essa política está nos documentos orientadores do campo da cultura e seu intuito é contribuir para a instituição e a consolidação de políticas públicas, reforçando princípios do Ibram, tais como o “[...] respeito à diversidade, a promoção da participação social e a valorização do relacionamento da sociedade com o patrimônio” (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2018, p. 7).

Vale ressaltar que o material reforça o desenvolvimento e a construção participativa da PNEM, que teve como ponto de partida o 1º Encontro de Educadores do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), em 2010, e finalizou no 2º Encontro Nacional do Programa Nacional de Educação Museal, em 2017, contando com articulações e encontros regionais das Redes de Educadores de Museus (REMs) para a elaboração do texto da Política (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2018).

O Caderno da PNEM também versa sobre as Redes de Educadores em Museus, e as define da seguinte forma:

REMs são, na maior parte, organizações voluntárias e informais. Há poucas exceções a essa regra. Surgiram pela vontade e pela necessidade de educadores museais articularem-se e realizarem atividades de formação, de troca de experiências e de debates sobre práticas e teorias, bem como sobre assuntos pertinentes ao campo. Elas elaboram, implementam, acompanham, avaliam e reivindicam ações e políticas específicas para o campo, além de atuarem como espaço político e de formação para os educadores. Nesse sentido, representam a capacidade de organização, de pressão e de trabalho coletivo em colaboração, apontando lacunas nas políticas públicas no setor da Educação Museal e propondo soluções para elas. (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2018, p. 37).

Por serem organizações da sociedade civil, informais e voluntárias, cada uma se organiza de modo diferente em termos de funcionamento, composição, formatos de encontros e debates, seja por meio de seminários, visitas técnicas, encontros temáticos etc., muitas vezes com coordenações e/ou grupos de trabalho (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2018).

A primeira rede surgiu no Rio de Janeiro, em 2003, com o objetivo de promover encontro informal entre os educadores de museus para troca de informações, atividades de formação e debates, e outras surgiram desde então. A fundação da maior parte delas se deu a partir da convocatória de pequenos grupos dirigida à comunidade de educadores de museus e instituições culturais, reunindo os agentes para debates de necessidades locais, modos de

organização e eleição de grupos voluntários, contando com o apoio da REM/RJ, sistemas estaduais de museus, Ibram, REM Brasil (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2018).

A REM Brasil foi criada em 2014, com encontros principalmente por meios digitais, grupo de *e-mails*, de Facebook e de *WhatsApp*. No Caderno é esclarecido o objetivo de não só articular textos, intervenções e participações das REMs dos estados de forma conjunta, mas produzir debates, encontros presenciais e publicações (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2018).

Nascimento e Gonçalves (2019, p. 145), em artigo que versa sobre o surgimento e atuação das Redes de Educadores em Museus no Brasil, detalham o processo de consolidação e atuação da PNEM e das REMs, enfatizando o papel exercido por estas redes no âmbito da construção de políticas públicas, por serem “[...] espaços privilegiados de organização da sociedade civil para o pleito de suas demandas frente ao poder público”.

As autoras traçam um panorama histórico da atuação das Redes de Educadores em Museus no Brasil, ressaltando alguns marcos nesta cronologia, tais como: o lançamento da Política Nacional de Museus e organização informal de profissionais da Educação Museal na cidade do Rio de Janeiro em 2003; a articulação do I Encontro Nacional em 2007; a criação do Ibram; o II Encontro Nacional da REM, realizado em 2009; a elaboração da Carta de Princípios; o Encontro Regional em São Paulo para discussão do Programa Nacional de Educação Museal em 2014, que se tornaria a Política Nacional de Educação Museal – alguns destes marcos são citados nesta pesquisa.

Destacam, ainda, que a educação museal é área bastante diversa, cujo campo ainda está em formação, e defendem que o modelo de organização fortaleceu a participação da sociedade civil no campo da Educação Museal e a criação de um espaço político e de formação para educadores museais.

Essas pesquisadoras apontam os desafios destas organizações:

[...] é perceptível que as REMs possuem formas de articulação e organização bastante diversas, o que impacta diretamente no perfil das suas atividades. Por essa razão, uma característica muito comum entre as organizações em rede é a sazonalidade e descontinuidade de suas ações. Não são raros os momentos em que acontecem esvaziamentos, o que em alguns casos levam a longas pausas ou até mesmo à dissolução dos coletivos. Muitas dessas situações comuns entre redes têm sido compartilhadas nos fóruns da REM Brasil, que é um importante espaço para trocas de informações e experiências bem como debates que contribuem para o fortalecimento das redes estaduais, e o consequente fortalecimento do campo no âmbito nacional. (NASCIMENTO; GONÇALVES, 2019, p. 150).

Vargas e Becker (2019), em artigo no qual traçam o cenário de impactos da Política de Educação Museal (PNEM) e das Redes de Educadores em Museus no setor educacional de

museus, destacam a importância das ferramentas digitais ao longo do processo – principalmente, o *Blog* das REMs, mas também o uso de *e-mails* e *Facebook* – pois foram utilizadas para coordenação, comunicação, organização, engajamento e registro dos acontecimentos e decisões, diante de um panorama que exigiu espaço virtual em combinação com os encontros presenciais.

As autoras apontam a relevância da atuação do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e dos Sistemas Estaduais de Museus (SEM) para o fortalecimento das REMs nas diferentes localidades em que surgiram, assim como o reconhecimento e a legitimidade que foram adquirindo por reunirem os profissionais deste campo.

Observa-se, portanto, a tendência nos últimos anos de apropriação das redes sociais digitais por parte dos profissionais da área como instrumento organizativo e formativo, na medida em que são trocadas experiências e reflexões acerca das atividades mediadoras em diferentes momentos, inclusive elaborando e viabilizando materiais de referência e políticas públicas do campo de modo mais coletivo.

3 REVISÃO DA LITERATURA

Este capítulo conta com cinco seções principais e pretende fazer uma revisão bibliográfica para lançar luz ao conceito de mediação em museus e em exposições no contexto atual. Para isso, afunilará de uma perspectiva mais ampla sobre paradigmas da cultura e como as instituições culturais se inserem no debate da democratização do acesso e democracia cultural, a fim de analisar tal perspectiva no âmbito específico dos museus e exposições e, por fim, encaminhará para a discussão sobre mediação informacional e cultural e tecnologias e dispositivos que permeiam o processo.

3.1 Paradigmas da cultura e democracia cultural

Béra e Lamy (2015, p. 248) falam de três paradigmas da cultura: a cultura como campo, como mundo e como mercado. Para as discussões que cabem a este trabalho, o terceiro paradigma não será abarcado, mas os dois primeiros serão explorados a fim de refletir acerca de como as dimensões de produção e de difusão repercutem na dimensão da fruição, por uma perspectiva teórica e histórica. Segundo os autores, “[...] não se pode aqui separar a produção, a circulação e consumo, à medida que a eficácia de seu funcionamento reside em sua interdependência (escondida ou mascarada)”.

Os escritos de Williams (2011) e Bourdieu (1969) embasam o primeiro paradigma em questão e fazem um recuo histórico aos acontecimentos do período da Revolução Industrial para explanar como se deu a relação do artista com a sociedade e de que forma isso repercute até os dias atuais.

Williams (2011) explica que, se antes os leitores eram indivíduos conhecidos pessoalmente por seus escritores, no início do século XIX, com o surgimento do mercado e das atividades comerciais ligadas ao campo da arte, os leitores passaram a funcionar como uma instituição que parecia impessoal, sendo vistos como uma multidão não pensante pelos artistas, agora “gênios” e intelectuais, que se mostravam insatisfeitos com o público e indiferentes aos seus conselhos e avaliações.

Bourdieu (1969, p. 106) comenta que o período encadeou o processo de autonomização do campo artístico, em que a aristocracia e a Igreja perdiam o espaço de consagração para “[...] instâncias específicas de seleção e de consagração propriamente intelectuais”, tais como editores ou diretores de teatro e outros indivíduos e grupos que passavam a ser fonte de autoridade e a “[...] orientar o gosto de uma época por suas escolhas”. Abriu-se, então, espaço

para o surgimento dos intelectuais autônomos, os quais se enquadravam na perspectiva da “arte pela arte” e não queriam se voltar à pressão e às necessidades do público, tendo como única preocupação o seu projeto criador, sua obra.

Assim, defende-se que a relação conflituosa entre arte e mercado ou arte e público tem origem no período da Revolução Industrial, em que “cultura” figura como antítese normal para o mercado. Visto por um viés macro, essa movimentação diz respeito a artistas que, ao enfatizarem sua vocação superior, acreditavam que “[...] os princípios sobre os quais a nova sociedade estava sendo organizada - industrialismo, individualismo, homogeneização, relacionamentos econômicos, urbanização - eram ativamente hostis aos princípios necessários da arte” (WILLIAMS, 2011, p. 64).

Nesse período, a humanidade era evidenciada pela classe artística, pois um novo tipo de sociedade vinha surgindo: uma sociedade que tendia a perceber o homem como uma peça de produção. Se, por um lado, conforme defende Williams, essa imagem da arte como uma realidade superior possui seu lado positivo, ao passo que oferecia uma base imediata para uma crítica ao industrialismo, por outro, teve a tendência de isolar a arte, ao dar ênfase a aspectos ligados à sensibilidade, criatividade, originalidade, genialidade e superioridade (WILLIAMS, 2011, p. 64).

Ainda que a ambição à autonomia sempre tenha sido uma tendência do campo intelectual, Bourdieu (1969) ressalta que a representação e a definição social da obra não podem ser ignoradas pelo artista, uma vez que a sociedade - quer o artista queira, quer não - intervém no projeto criador. As obras são afetadas por um sistema de relações sociais em que a criação se dá pela posição do criador (artista) na estrutura do campo intelectual, posição esta que existe em função da obra anterior do artista e da aceitação que ela teve na sociedade.

Ele estabelece o paralelo do campo artístico e intelectual com um jogo de xadrez, no qual todas as partes dependem entre si, mas em diferentes graus. Assim, a expansão e a diversificação do público, juntamente com a multiplicação das instâncias de consagração e de difusão, passaram a configurar uma lógica específica de concorrência pela legitimidade cultural, tornando o campo intelectual e artístico um sistema complexo.

Nesse contexto, os museus são espaços onde se formulam valores e representações consensuais, que se apresentam como hegemônicos por ocuparem um “espaço nuclear” nesta “rede de influência” do mundo da arte. Assim, regulamentam a formulação de modelos e orientam condições de recepção de arte (FREIRE, 1999, p. 42).

No entanto, quanto à criação artística, não se trata de:

[...] entidade autônoma, descolada e deslocada de qualquer contexto social ou político [...] o significado de uma obra não se instala dentro de si, mas através do lugar que ocupa num determinado sistema de valores e representações do qual participa. Sendo assim, qualquer julgamento de valor, como vimos em relação ao valor de exibição, por exemplo, passa invariavelmente pelo crivo da arbitrariedade, da parcialidade. (FREIRE, 1999, p. 50).

Assim, “[...] as representações modulam a percepção do público, possibilitando que as pessoas vejam ou não vejam certas coisas”. A assimilação do novo opera sobre um repertório anterior e é isso que viabiliza a criação de um sentido e origina uma nova representação. Nessa rede, críticos, curadores, profissionais de museus e galerias influenciam o modo de apreciar uma obra de arte (FREIRE, 1999, p. 55).

A noção de Bourdieu de cultura como campo está ligada ao processo histórico de sua autonomização, em que a cultura ordena as coisas e as pessoas em uma “[...] operação coletiva de classificação social”: o capital cultural das pessoas fala da estrutura social em que se encontram e das relações de dominação entre elas (BÉRA; LAMY, 2015, p. 246).

Isso implica a existência de forças concorrentes ou coordenadas que, ligadas ao poder político, econômico ou institucional, impõem suas normas culturais à maior ou menor parte do campo, reivindicando legitimidade cultural. Conseqüentemente, obras culturais acabam hierarquizadas por seus graus de legitimidade, em que diferentes sistemas de expressão, como o teatro ou a televisão, se organizam objetivamente numa hierarquia (BOURDIEU, 1996).

Se existe disputa pelo poder simbólico de definir o que é legítimo e o que não é na dimensão da produção e da difusão artística, essa disputa se reflete na ponta, ou seja, na fruição dos “consumidores” das obras, em uma exposição. Esses sujeitos, no espaço social, são distribuídos como que em uma estrutura construída a partir das posições dos grupos - de acordo com o volume de capital global, do peso relativo de capital econômico ou cultural e seus *habitus* e gosto. O *habitus* e o gosto são, ao mesmo tempo, social e individual, ou seja, dizem respeito a um grupo e classe, mas têm relação direta com o indivíduo; relacionam-se aos espaços por onde os indivíduos circulam e são um conjunto de predisposições e de interiorização de valores que adaptam o sujeito a suas realidades objetivas. O conceito de *habitus* refere-se às tendências probabilísticas dos sujeitos, porém não é determinista - sendo possíveis as trajetórias diferentes, que saem do caminho previsto e imaginado por algum ou alguns fatores (BOURDIEU; DARBEL, 2003).

Assim, o *habitus* são as práticas distintas e distintivas, que agem como princípios classificatórios e se tornam diferenças simbólicas em uma estrutura social, um campo. Atua, portanto, como a estrutura de personalidade que corresponde a determinada classe e se constitui por acumulação das disposições sociais de um indivíduo. O conceito de *habitus* pode ser

utilizado para pensar as práticas dos atores na sociedade e a forma como os sujeitos são discriminados na estrutura social em polos opostos, que vão dos dominantes para os dominados (BOURDIEU; DARBEL, 2003).

Dessa forma, em uma lógica de “distinção”, o consumo cultural acaba tendo a função tanto de promover distinção entre as classes sociais, como de afirmar uma identidade e o pertencimento a determinada classe. A produção e, deste modo, os artistas, por sua vez, acabam fazendo parte dessa demarcação ao passo que buscam delimitar sua singularidade, voltando-se mais para uma classe - e um tipo de obra – do que para outra. De forma simplificada, trata-se da diferença entre a arte mais mercadológica e industrial e a “arte pela arte” (BÉRA; LAMY, 2015).

Uma vez abordado o paradigma da cultura como campo, cabe trazer outro à reflexão. Isso porque, parte significativa da crítica à Bourdieu vem do fato de considerarem determinista a teoria do capital cultural, a qual não reconheceria a atuação, a consciência e a intenção dos atores, que, por sua vez, não saberiam dos princípios orientadores de suas ações. Tais críticos defendem que haja “superestimação” dos efeitos do capital cultural no jogo cultural, recusando qualquer autonomia das “culturas dominadas”, como se os [...] “indivíduos destes grupos estivessem sempre à revelia dos dominantes e fossem isentos de quaisquer competência cultural e intenções e, inclusive, de reflexões sobre elas” (BÉRA; LAMY, 2015).

Neste caminho argumentativo, reconhecer a cultura como um campo de disputa entre posições antagônicas de práticas e agentes implica deixar de lado toda uma diversidade cultural e modos diversos de vida e de consumo, ao passo que as práticas culturais tratadas por Bourdieu são as “práticas cultivadas”, tidas como consagradas.

Fleury (2009) aponta o etnocentrismo como uma das problemáticas da sociologia da cultura, uma vez que esse paradigma trata de cultura mais no singular que no plural, portanto deixando de lado as diversas culturas e suas especificidades. O autor coloca, do outro lado, os *Cultural Studies* - que surgiram historicamente das fortes transformações da revolução industrial e abriram caminhos para “[...] considerar a cultura em amplo sentido, antropológico, de mudar de uma definição cultural da nação para uma abordagem da cultura dos grupos sociais” -, reconhecendo a cultura não como “[...] componente extraordinária da vida social”, mas a “[...] penetrar na vida cotidiana” (FLEURY, 2009, p. 38).

É nesta linha que o paradigma de cultura como mundo entende que, por meio de convenções, haveria uma coordenação da ação coletiva e redes de cooperação que ligariam os participantes conforme a ordem estabelecida, em que os indivíduos estariam em busca de associações:

Nesse universo de grande densidade simbólica, os atores têm a possibilidade de ‘jogar’ com significados e definições, embora se trate de um jogo que tem suas regras e coerções. Esse paradigma sublinha o aspecto mutável das normas, com as quais os indivíduos ‘lidam’; estes constroem e transformam os contextos de análise, que nunca são dados de uma vez por todas. Produtores ou consumidores de bens culturais (que são eles próprios convenções) têm duas possibilidades: ou transgridem as definições ou as aceitam. (BÉRA; LAMY, 2015, p. 270).

Compondo esta ideia, em uma visão interacionista, fala-se que as relações podem se dar de outras formas, não sendo estanques e dadas a priori. Ainda que fazendo uso de dados estatísticos de pesquisas com os públicos de museus de arte da Europa, Bourdieu não consegue explicar as divergências e os pontos fora da curva pelas teorias do capital cultural e pelas instâncias de socialização escolar e familiar. Os críticos percebem que Bourdieu ignora o que é “[...] minoritário, indeterminado, instável, efêmero, variável” que, controversamente, “[...] caracterizam o domínio das artes e da cultura” (BÉRA; LAMY, 2015, p. 256).

[...] os autores reagrupados sob a bandeira do interacionismo recusam ‘reduzir’ os atores a coletivos (classes, idades, localidades, etnias, sexos) [...] Recusam reduzir o indivíduo a coordenadas sociais, atributos, propriedades que, pretensamente, o caracterizariam e explicariam seus comportamentos. Segundo eles, o ‘social’ é sempre posto em questão; as regras são informais, constantemente renegociadas. A ‘ordem social’ é fundamentalmente uma ‘ordem negociada’ [...] Os atores conformam ativamente o seu destino, de modo que os determinismos rígidos (econômicos, tecnológicos, sociais, biológicos) parecem dotados de uma validade problemática. (BÉRA; LAMY, 2015, p. 279).

Nesta visão, a diversificação das instâncias socializadoras ocupa mais espaço, principalmente ao perceber uma sociedade de massa e de ampliação dos referenciais e, por conseguinte, dos repertórios dos indivíduos em todas as esferas. Se antes os círculos sociais estavam mais restritos aos âmbitos familiares e escolares, com a sociedade em rede e a deflagração das tecnologias da informação e da comunicação, multiplicam-se essas instâncias. O foco no passado precisa ser ampliado para os eventos específicos, acidentais e atípicos do presente e da trajetória dos indivíduos, reconhecendo as possibilidades ilimitadas de encontros, de influências e de interações. O poder de agente reconhece a liberdade criadora dos mesmos, que são reconhecidos como indivíduos de intenção, de projeto e de consciência.

É nesse sentido que a lente da cultura como mundo será utilizada como adição de camada à perspectiva da cultura como campo. Ainda que os dois paradigmas, de certa forma, possam ser vistos como opostos, entende-se também que podem ser complementares para se pensar a mediação informacional e cultural em museus e exposições para diversos públicos, possibilitando olhar para o objeto de estudo tomando em consideração a sua complexidade.

Isso, de um lado, porque a lente da cultura como campo oferece a perspectiva histórica da influência do *habitus* como força determinante na relação entre exposições e públicos e dos

reflexos da relação de dominação e de classificação social existentes até hoje, diante de um campo intelectual e artístico que se formou a partir da disputa de poder e da classificação do gosto e das manifestações artísticas e culturais. De outro lado, a lente da cultura como mundo aponta para a necessidade de descortinar tais relações e enxergar com mais profundidade os indivíduos e seus diversos modos de vida, tentando deixar de lado categorias preestabelecidas para abrir espaço para maior diversidade de representações.

Nessa linha, a ideia de públicos no plural reconhece que existem indivíduos diversos, com expectativas afetivas e intelectuais diferentes, portanto não existe público em geral, mas sim:

[...] manifestos de coalizões ou reagrupamentos efêmeros que o individualismo moderno contribuiu para que se tornassem ainda mais precários. O mundo dos públicos é o da recomposição e decomposição permanentes, apesar da constatação sociológica das regularidades culturais que existem na base das relações de classe. (FLEURY, 2009, p.58).

De toda forma, ainda que existam lacunas na categorização e no entendimento em torno dos públicos da cultura, o autor reconhece que, hoje em dia, eles são conhecidos: os hábitos culturais são fortemente influenciados pelas características sociodemográficas da população, nas quais os comportamentos culturais estão distribuídos socialmente de maneira bastante desigual.

Os dados do Sistema de Indicadores de Percepção Social do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (SCHIAVINATTO, 2011) com pessoas de todos os estados do país mostram que 68% nunca frequentam museus e centros culturais. Outra pesquisa, feita com 10.630 moradores de doze capitais brasileiras em 2017, realizada pela JLeiva Cultura & Esporte e Instituto Datafolha (CULTURA NAS CAPITAIS, 2018; LEIVA, 2014), mostra que 30% dos entrevistados nunca foram a um museu. A exclusão é bastante impactada pela classe econômica do frequentador: entre os respondentes das classes D e E, 55% nunca foram a um museu ou exposição; entre a classe B, o índice vai para 16%; e, entre a classe A, o índice é bem menor, de 6%.

Parte dessas constatações foi mostrada nas pesquisas levadas a cabo na Europa a partir de 1959, lideradas por Bourdieu (2003), as quais demonstravam o peso das condições sociais na frequência aos museus: quanto maior o nível de instrução, maior o acesso a esta prática cultural.

Esses levantamentos fomentaram o debate acerca da democratização da cultura, ou democratização cultural, dando início às políticas de gratuidade que tinham como objetivo tornar obras de arte acessíveis a maior número de pessoas, programa forte na França das décadas

de 1950 e 1960. Nesta época, até então, prevalecia a concepção de cultura universal, que, por ser considerada única e superior, deveria ser levada ao conhecimento e à apreciação dos demais. Essas pessoas para quem se queria dar o acesso eram vistas, pelos detentores e conhecedores destes códigos, como sem distinção e como um público homogêneo, que, com o simples e puro contato com a obra, passaria a compreender, perceber sua relevância e incluir tal obra e todas as práticas que a circundam em seu rol de interesses. Essa óptica supõe a compreensão das obras de arte e sua apreciação como uma habilidade de percepção natural (COULANGEON, 2014).

Ao pressupor que o interesse e o desejo pela cultura se dariam de forma imediata, naturalmente, e que a questão econômica seria o fator decisivo para a diminuição das desigualdades culturais, não foram elaboradas outras estratégias e ações estimuladoras, educativas e mediadoras. Conforme explicitado por Botelho (2013, p. 9), essa visão ignorava as “[...] barreiras simbólicas presentes na recepção a obras e programas culturais e, ao não analisar os mecanismos de transmissão do ‘desejo por cultura’, que nada têm de natural”, acabaram por não alcançar o principal objetivo de superação das desigualdades de acesso e de incorporação de outros setores sociais ao universo das práticas culturais eruditas.

Assim, após um tempo percebeu-se que somente eliminar barreiras físicas e econômicas para a entrada aos museus não seria suficiente para que eles se tornassem acessíveis a novos segmentos sociais, uma vez que a grande maioria dessas pessoas não havia sido inserida no consumo e na apreciação de tais obras mesmo após a aplicação dessas políticas; aconteceu que as mesmas pessoas, que já tinham o hábito de frequentar esses espaços, passaram a se beneficiar com a gratuidade (COULANGEON, 2014).

Dessa forma, por meio de dados estatísticos, Bourdieu defende que o gosto por tais atividades não se dá de maneira natural, mas é fortemente influenciado pelo nível escolar e social do indivíduo e do nível cultural (grau de familiaridade com o mundo da arte) de sua família. Para ele, “[...] em matéria de cultura, tanto as vantagens como as desvantagens são cumulativas” (BOURDIEU, 2003, p. 49).

As barreiras de acesso que afastam algumas pessoas, públicos e segmentos sociais de determinados equipamentos culturais e das atividades muitas vezes circunscritas a eles, devem ser pensadas na linha defendida por Zolberg (2015): “[...] antes um bem privado ou uma questão de gosto pessoal, a capacidade cultural passou a ser considerada um direito de cidadania, que afeta a posição de uma noção no mundo”, daí a importância das instituições culturais irem além dos “altamente educados”. Cabe discutir, portanto, qual a abertura dessas instituições para “[...] indivíduos que não têm facilidade em lidar com o que Pierre Bourdieu chamou de capital cultural de arte legítima”, compreendendo que tais práticas fazem parte de atividades

voluntárias, as quais envolvem majoritariamente pessoas que já têm conhecimento da existência e da acessibilidade das instituições (ZOLBERG, 2015).

Para a discussão sobre esse assunto, também pode ser mencionada a reflexão de Coelho (2011) sobre os direitos culturais, uma vez entendendo que os direitos culturais, formulados como validação e ampliação dos próprios direitos humanos, se referem ao direito de todos à participação na vida cultural como um “[...] complexo de proposições e relações que dão pleno sentido à liberdade humana”; entretanto, são assimétricos e subjetivos:

Necessidades culturais seriam aquelas que definem a identidade cultural de um povo. O problema é que os direitos culturais não se referem especificamente a um povo, a um coletivo, e, sim, a indivíduos, e se por hipótese for possível definir as necessidades identitárias de um coletivo, só o indivíduo pode definir as necessidades de sua própria identidade cultural pessoal. [...] o direito de participar da vida cultural implica, e isso hoje é reconhecido, o direito de não participar da vida cultural, de recusar-se a ela e de participar, se for o caso, de outra vida cultural, de uma vida cultural que não faça parte dessa vida cultural que pretende impor uma restrição ao direito individual. (COELHO, 2011, p. 9).

Há que se considerar o direito cultural, bem como o direito à não participação de determinados círculos, ambientes e/ou práticas, uma vez entendendo que “[...] os direitos culturais são universais. Mas a universalidade que defendem é maior que eles e há princípios que devem ser respeitados acima dos supostos direitos culturais de um coletivo, [...] que é a plena liberdade da pessoa humana em todos os campos e aspectos.” (COELHO, 2011, p.11). Nesta compreensão, insere-se o papel do Estado de “[...] preservar a vida cultural que existe, não criar uma, produzir uma. O Estado contemporâneo não produz cultura, apenas cria as condições para que a cultura aconteça” (COELHO, 2011, p. 8).

Embasada nas duas partes fundamentais que dizem respeito aos direitos culturais, o acesso à cultura e o direito de participação na vida cultural, Laaksonen (2011) comenta:

Acesso é frequentemente descrito como uma condição imprescindível para a participação das pessoas na sociedade como membros com plenos direitos e responsabilidades. Trata-se de um conceito ligado à inclusão, representação e promoção da cidadania. Os acessos aos serviços e expressões culturais vêm lentamente se transformando na fundamentação da maioria das políticas culturais. (LAAKSONEN, 2011, p. 49).

As discussões de Isar (2013, p.15) podem ser trazidas para refletir acerca dos agentes que atuam no processo de política cultural e democratização do acesso. O autor disserta sobre a necessidade de “ferramentas conceituais” para planejamento que considerem “[...] questões estratégicas de mais longo prazo” e “[...] novas infraestruturas de participação pública”, que possibilitem processos mais abertos e democráticos para a tomada de decisão. (ISAR, 2013).

Quanto à democratização, Isar (2013, p. 26) discorre sobre o papel do Estado nos debates de política de cultura e aponta que uma das questões-chaves diz respeito a compreender

“[...] de que modo diferentes grupos, comunidades étnicas e regiões têm sido representadas”. Isso, pois, apesar de o senso comum e a narrativa estratégica e política trazerem a noção de “modos de vida” e “culturas de diferentes nações”, ao final, é a “alta cultura” que acaba sendo o foco das políticas do setor. É dessa forma que a política de cultura acaba sendo enquadrada no viés de “democratização da cultura” ou da “democracia cultural”, sendo o primeiro ligado a “[...] dar às pessoas acesso a um conjunto predeterminado de bens e serviços culturais” e o segundo a “[...] dar a elas instrumento de agenciamento, vocalização e representação em termos de suas próprias expressões culturais.” (ISAR, 2013, p. 29).

Tal perspectiva defende que, em lugar de as instituições lidarem com um “único cânon cultural” que vai da alta cultura e se propaga até as massas, é preciso:

Diversificar o acesso aos meios de produção e distribuição cultural, a fim de envolver as pessoas em debates fundamentais sobre o valor da identidade e da expressão culturais, ao mesmo tempo em que lhes dá agenciamento naquilo que se refere aos meios de produção, distribuição e consumo cultural. (ISAR, 2013, p. 29).

Canclini (2015, p. 136), ao questionar se “[...] é possível abolir a distância entre os artistas e os espectadores” e se “[...] têm valor as tentativas de reestruturar as mensagens artísticas em função de públicos massivos”, comenta três propostas políticas que tiveram esse propósito e proliferaram principalmente nas décadas de 1960 e 1970, mas, segundo ele, não diminuíram a distância entre criadores e receptores.

Tais propostas repercutem até os dias de hoje, a saber: “contextualização pedagógica” que retira o saber do monopólio de especialistas e passa a utilizar referências contextuais, acompanhando exposições (cartazes, sinais, catálogos); a retirada de obras de museus e galerias para colocá-las em espaços “dessacralizados”; e a “[...] coexistência de instituições cultas com as tendências massificadoras”, com “oficinas de criatividade popular” em busca de “[...] popularizar o produto, mas também os meios de produção” (CANCLINI, 2015, p. 136).

Falk (2009) descreve que as fundações da experiência-modelo de um visitante de museu começa com a ideia de que percorrer um museu constitui um momento de lazer que poderia ajudar a pessoa a satisfazer suas necessidades ligadas à identidade e termina com o próprio desenvolvimento individual e o enriquecimento de sua identidade pessoal. Em sua visão, a identidade do indivíduo está fortemente relacionada à motivação da visita e, mais que isso, impulsiona a experiência e molda não apenas o interesse pela visita, mas da mesma forma a visita em si e o estabelecimento de memórias em longo prazo.

O autor defende que não se pode entender a experiência de um visitante de museu considerando exclusivamente o museu (seu conteúdo, exposições e programas), o visitante (características sociodemográficas como idade, renda, raça) ou os atributos específicos

observáveis e mensuráveis sobre a visita (frequência, tipo de visita, como chegou ao museu), pois qualquer uma dessas esferas é insuficiente se considerada separadamente.

Para Falk (2009), a experiência não é algo tangível e imutável, mas conforma um relacionamento efêmero e construído, que ocorre unicamente cada vez que o visitante interage com um museu. Na perspectiva do visitante, cabe reconhecer que o indivíduo em visita a museu busca satisfazer uma ou mais de uma de suas necessidades vinculadas à identidade, por meio de algum tipo de atividade de lazer.

Nesse sentido, os públicos devem ser enxergados em sua posição de agentes fundamentais na construção do sentido das obras de arte e de espaços como os museus. A experiência e a socialização dizem respeito ao consumidor e precisam dele para que tais espaços façam sentido no contexto atual e na percepção aqui defendida quanto à democracia cultural. As instituições culturais, portanto, ao abrirem espaço e articularem a expressão de identidades coletivas e diferentes formas de viver as relações com a arte e as experiências culturais, demonstram que a lógica das práticas culturais pode ir além da lógica da distinção.

3.2 Museus e exposições: curadoria e públicos

Além de muitas pessoas nunca terem ido a um museu ou exposição, existe a questão da experiência proporcionada nesses ambientes para aquelas que de fato vão, seja pela primeira vez ou com alguma frequência: é comum que os textos de parede utilizados para mediação das obras ou nos materiais informativos, para citar pequenos exemplos, sejam de difícil entendimento, utilizem linguagem complexa e referências restritas a um público já iniciado na linguagem artística. Desse modo, a experiência pode ser pouco convidativa para pessoas que estão acessando essas atividades pela primeira vez ou têm pouco costume de acessá-las.

Esforços de mediação junto a diferentes públicos vêm sendo percebidos por parte de diversos museus brasileiros e de profissionais cada vez mais atentos ao seu papel de desempenho social, mostrando-se preocupados em se reinventarem e, inclusive, em se sustentarem financeiramente.

Do ponto de vista macro, podem ser citadas políticas de gratuidade, projetos socioeducativos para atração e formação de público, projetos arquitetônicos de museus e revitalização de espaços urbanos, pactos e encontros internacionais do setor, modelos de gestão, inovações tecnológicas na expografia, campanhas de comunicação direcionadas, diversificação da programação com outras linguagens artísticas, para mencionar algumas.

Nesta seção, aspectos da sociomuseologia, curadoria, participação, comunicação e pesquisas de público serão trazidos como frentes relevantes aos processos de mediação em exposições e para que os museus caminhem em direção à responsabilidade perante a preservação, a pesquisa e a divulgação de bens comuns.

Diante de tantos recursos simbólicos e desigualdades socioeconômicas, cabe o questionamento sobre como buscar o acesso e a fruição das exposições no que diz respeito a estimular a transformação da informação em conhecimento, despertar a sensibilidade e dialogar com os visitantes, sejam eles especialistas, mas, principalmente, pensando no público geral e naqueles não iniciados, além de trazer novas narrativas a fim de representar as mais diversas identidades.

No campo de estudos da museologia, vale dar ênfase ao que é tratado na área como sociomuseologia ou com outros diferentes nomes – ecomuseu, nova museologia, museologia social –, uma vez que há bastante relação com a discussão trazida nesta pesquisa por enfatizar o desenvolvimento social.

A sociomuseologia trata do alargamento dos campos principais da ação museológica, a saber: o campo essencial, o campo de interlocução e o campo de projeção. Por tal perspectiva ampliada, o campo essencial passa a abarcar não somente as coleções como os únicos objetos dos museus, mas também o patrimônio e as referências culturais, ambientais e sociais de uma comunidade, de um povo, de um território, permitindo novas argumentações e releituras sobre os patrimônios museológicos. Por este viés mais abrangente, o campo de interlocução – ou seja, os museus – expande seus limites, passando a contemplar territórios, múltiplos espaços, relações com a comunidade, com os profissionais e com conteúdos plurais. Por fim, o campo de projeção passa a ter sua importância pela relação que o museu estabelece com o espaço exterior, com a sociedade, com seu cenário (BRUNO, 2008).

Um marco no campo é a Mesa-Redonda de Santiago do Chile, que aconteceu em 1972, quando se discutiu o papel de transformação social dos museus na América Latina. Nessa ocasião demarcou-se uma nova prática social destes espaços, delineando papel decisivo para a Educação Museal ao trazer o conceito de “museu integral” a partir de métodos e de ideias filosóficas atribuídas ao educador Paulo Freire. Deu-se início à configuração de uma mudança de paradigma destas instituições como o chamado movimento da Nova Museologia, o qual posiciona o museu como “[...] ferramenta de construção de identidade e de cidadania”. (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2018, p. 17).

O final da década de 1970 marca o início, assim, de novo cenário dos museus, relacionados ao Movimento da Nova Museologia, em que alguns pontos passam a ter destaque:

a valorização de diversas identidades culturais existentes na sociedade; a construção de museus contextualizados com as comunidades em que se inserem; o museu como ferramenta de construção de identidade, cidadania e de transformação social, enfim, o papel social dos museus (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2018).

Tal interlocução com a comunidade e território é como uma tentativa de derrubar barreiras, as quais sempre se mostraram presentes na relação entre sociedade e museus. Esse caminho ideal está alinhado com os princípios da sociomuseologia e são notados os esforços, as iniciativas e as transformações de diversas instituições e profissionais nesse sentido, mas cabe apontar que existe uma série de dificuldades para que os museus brasileiros possam cumprir semelhante função social, tendo em vista as especificidades, as realidades particulares, as dificuldades em termos de orçamento etc.

Dialogando com as ideias de Harvey (2014), compreende-se que o direito à cidade, hoje, existe para a pequena parcela da população que concentra poder político e econômico. Ao escrever sobre os movimentos sociais urbanos e seu potencial revolucionário, trata da relatividade do conceito de direito à cidade no sentido de que tal direito depende de quem o está reivindicando e lhe confere significado. Harvey diz que os processos urbanos capitalistas transformaram não somente os bens materiais, estilos e qualidade de vida em mercadoria, mas também os bens comuns e quaisquer experiências de lazer, turismo e atividades culturais.

Nesta lógica, o geógrafo pontua, de maneira mais otimista, que a cidade é o espaço onde as pessoas têm o direito de mudar e reinventar conforme seus desejos nas mais diferentes esferas – nas relações sociais, com o ambiente, nas preferências estéticas, no estilo de vida –, sendo, portanto, um espaço de disputa. Apesar de pontuar que nem todo bem comum exige acesso livre para ser mantido e bem preservado, entende que os comuns culturais e intelectuais, por não estarem sujeitos à lógica de escassez, são criados ao longo do tempo por uma sociedade e devem estar acessíveis a todos.

Aqui pode ser feito um paralelo com os bens mantidos nos museus, que, apesar de serem bens comuns (bens museais são entendidos como bens da Humanidade, de uma sociedade, de civilizações), são cercados por espaços e regras com o objetivo de resguardá-los e promover pesquisa e comunicação. Ainda que possam ser públicos no sentido de estarem ligados ao poder do Estado e sob administração pública, diferem do comum, uma vez que somente se tornam comum na medida em que a sociedade se apropria deles em busca de protegê-los e aprimorá-los em benefício mútuo.

O exercício de curadoria por meio de constantes mudanças e inovações na forma de expor também é aspecto chave que se reflete nos processos de mediação. No relato histórico

trazido por Rupp (2014) sobre a formação desta atividade profissional no Brasil, a autora pontua que, a partir da segunda metade do século XX, os curadores ou conservadores de museus principalmente na Europa começavam a atuar mais como curadores contemporâneos, preocupando-se com a mediação entre artistas e público de modo mais conceitual e crítico, para além dos aspectos históricos das obras e da permanência física das coleções. Esse processo, no Brasil, iniciou no final dos anos de 1960, foi crescendo e levou à expansão do termo curadoria a partir dos anos de 1980 e, principalmente, nos anos de 1990.

Arantes (2015) ressalta que a ampliação da prática curatorial foi importante para o surgimento e a inclusão de novos formatos e circuitos expositivos e, mais que isso, para a própria produção artística, incentivando curadorias em processo, colaborativas, em rede e execução em outros espaços expositivos que não os institucionais.

Parece relevante trazer algumas noções de curadoria se um dos interesses é falar sobre exposições mais participativas e abertas. Segundo Oguibe (2004, p. 14 apud RUPP, 2014, p. 2), o curador seria um facilitador, um “motivador” que não deve se ver “[...] como o expert, árbitro poderoso do gosto, mas como um profissional dedicado e com curiosidade a respeito do trabalho dos artistas, buscado estabelecer novas conexões entre a produção e o público”. Dentre suas funções ideais, estaria a de colaborar com as intenções do artista para ativar um processo criativo.

A curadoria tem como aspectos principais: a formulação do conceito crítico a partir de critérios artísticos, históricos, filosóficos ou estéticos; o processo de definição dos artistas participantes e seus trabalhos e propostas artísticas; e, por fim, o local e período da exposição e do projeto museográfico a ser apresentado. Considerando essas especificidades, a curadoria contemporânea, na visão da autora, tem de identificar aspectos inovadores e relevantes e, ao mesmo tempo, estar embasada em referenciais teóricos para garantir que tenha legitimação do campo correspondente (RUPP, 2014).

Dialogando com a ideia de questionar a aura superior das obras de arte, defende-se uma curadoria menos centrada no objeto e sua materialidade e mais focada, então, na “[...] relação estabelecida entre espectador e artista; na forma de narrativas e contexto de confecção da obra; biografias coletivizadas e redes relacionais” (HEINICH, 2008 apud RUPP, 2014). O curador, nessa visão, atuaria como “[...] mediador entre os desafios propostos pelos artistas contemporâneos e o público (no sentido amplo do termo), menos preocupado em oferecer respostas, e sim, novos questionamentos” (RUPP, 2014).

Rupp (2014) fala de exemplos de inovações curatoriais, mesmo de períodos quando o termo curadoria ainda não estava cunhado, em que profissionais buscavam uma atuação mais

conjunta com artistas, pensando os distintos aspectos da exposição: conceito, criação, execução e montagem.

A autora cita as exposições feitas tanto no âmbito do Museu de Arte Contemporânea (MAC) como na Bienal de Arte pelo então diretor do MAC, Walter Zanini, que modificou a forma de organizar os trabalhos, sem ser por país. Comenta, como exemplo, uma exposição formada por extensa rede de artistas, em que cada um deles podia convidar outro artista e assim por diante; recorda o caso de uma exposição em que o público tinha a possibilidade de escolher quais trabalhos gostaria de levar para casa, fazendo cópias de documentos e das obras exibidas como se fossem “exposições portáteis potenciais”; fala da exposição que aconteceria em um parque, cujo tema principal era a escultura, e em que os artistas poderiam fazer do parque um espaço de uso para seus trabalhos, de maneira a expor obras não concluídas, criá-las diretamente no local e não ter a necessidade de retirá-las após o término do período da exposição.

Por fim, Rupp reconhece como significativo o papel da curadoria quanto a identificar tendências do mundo contemporâneo diante do atual pluralismo na arte e a articular conceitos críticos e artísticos por meio de recortes de exposições. Isso, na prática, reflete em ofertar mecanismos para que se mantenha a relevância das exposições, sua inserção na história da arte, a promoção de visitas tanto para o público leigo como para o especializado (artistas, galeristas, críticos, colecionadores, jornalistas, estudantes de arte) e, quando viável, a viabilização de projeto pedagógico, visando à ampliação do acesso aos códigos da arte de diversas formas (*sites*, materiais impressos, documentos em vídeo, registros fotográficos, educadores e conversas entre artistas e públicos) (RUPP, 2014).

Aqui, pode ser traçado um paralelo com as ideias levantadas por Arantes (2015, p. 86) ao falar do conceito de “re/escrituras”. A autora entende o museu como “[...] espaço de preservação e documentação da cultura de um povo”, em que os documentos - que podem ser considerados as obras de uma exposição – tratam do passado e são “[...] forças vivas e potentes para a construção e o entendimento da história da nossa cultura”.

A compreensão do conceito de arquivo segundo Derrida (2001 apud ARANTES, 2015, p. 97) é trazida para essa reflexão: arquivo seria menos um conjunto de documentos armazenados e mais uma operação, um “[...] dispositivo performativo aberto a múltiplas narrativas/ escrituras”. Assim, a noção de “re/escritura” não diz respeito a uma representação, mas sim a uma apresentação da história, que sempre está aberta a outros significados possíveis. Em vez de uma história inerte e fixa, pensa-se em um modelo aberto a novas construções:

Nesse sentido, me parece que as discussões sobre o arquivo e a história na contemporaneidade podem colocar em debate e desestabilizar todo um pensamento

hegemônico sobre a arte, reativando culturas até então sufocadas e/ou histórias veladas dentro dos discursos oficiais sobre a prática artística. (ARANTES, 2015, p. 90).

Dialogando com o conceito de arquivo, vale discutir sobre até onde ele se estende, qual seu escopo e o que não pode ser considerado como documento. Se o documento pode ser entendido como forma de acesso a uma evidência, aquilo que suporta um fato, representa e demonstra um fenômeno – aqui podendo-se incluir objetos de museus, multimídia, esculturas, por exemplo –, então pode ser posto como signo que traz significados. O debate contemporâneo, no entanto, aponta para a construção social desse significado, em que esta informação traz uma evidência que passa a ser situacional, atribuída por quem observa (BUCKLAND, 1997).

García Gutiérrez (2013) coloca em xeque a ideia de pós colonialismo, apresentando a existência de uma política colonial dominante que afeta a produção do conhecimento, de modo que os processos, ações e costumes “colonizantes” continuam. O autor situa cultura, identidade, memória, racionalidade, informação e conhecimento como “[...] instâncias colonizadoras que difundem a colonização” e por isso defende o desafio do pensamento desclassificado, o qual busca a produção de um conhecimento aberto, que escuta e reconhece e se volta ao sujeito. As concepções seriam sobre o mundo, e não sobre a realidade; seriam uma parte e não o todo. Nessa linha, argumenta-se a necessidade de um regime aberto que pode ser outro, múltiplo e não essencialista; para além do “é”, pensar no “é também”, em uma “[...] racionalidade descolonizante e sensível”.

Cintrão (2010) compreende a montagem da exposição – ou seja, a maneira de mostrar as obras de arte selecionadas – como fator indissociável da curadoria, portanto, da exposição das ideias. Ao discorrer sobre a trajetória das montagens de exposições de arte, ela parte cronologicamente dos Gabinetes de Curiosidade difundidos na Europa a partir de 1550 – “salas-enciclopédia”, onde objetos de toda espécie, da natureza e do homem, eram reunidos de forma acumulativa nas paredes. Este procedimento parece ter influenciado o modo de expor dos Salões Parisienses do século XVII e, assim, de vários outros espaços, tais como salões oficiais e mostras paralelas, até o início do século XX.

Deste modo, por muito tempo prevaleceu, como principal forma de expor as pinturas, a alocação das obras lado a lado e em toda a superfície das paredes, com a moldura sendo a única forma de separação entre elas. Além disso, a divisão das obras seguia a mesma orientação: por gênero de trabalho e ordem de importância (pintura de história, retratos, pinturas de gênero, natureza morta e paisagens).

Com o tempo, novas maneiras de expor foram surgindo, como a utilização de forros nas paredes, o emprego de painéis como alternativa onde não havia paredes, sofás próximos às obras para tornar os ambientes mais acolhedores e, na década de 1920, distribuição das obras no espaço com mais espaçamento e orientação horizontal. Apesar do reconhecimento de Paris como cidade mundial das artes, foi o *Folkwang Museum* na Alemanha que inaugurou o primeiro museu de arte moderna e seu diretor, Alexandre Dorner, quem propôs inovações consideradas pioneiras no que diz respeito à curadoria, influenciando as montagens de exposição nos Estados Unidos e, também, no Brasil:

Dorner passou a reunir obras visando seu contexto original, criando salas especiais com unidade narrativa e acompanhadas de um guia impresso por meio do qual o visitante podia obter mais informações sobre as obras e o roteiro da exposição – buscando uma ambientação especial para cada época. As salas medievais, por exemplo, eram escuras, enquanto as do Renascimento, brancas com elementos estruturais de arquitetura. (CINTRÃO, 2010, p. 34).

Tal reflexão leva às discussões na esfera da comunicação em museus e exposições. Nessa linha, a pesquisadora Cury (2005) fala como os museus originados na prática do colecionismo e em coleções particulares se tornaram uma instituição voltada para a comunicação do patrimônio cultural preservado. Ela comenta que a abordagem teórica atualmente adotada em museologia estuda a relação específica do homem com a realidade, formulação de Waldisa Russio Camargo Guarnieri (1990, p. 7 apud CURY, 2005), bastante difundida entre museólogos brasileiros.

Guarnieri (1990 apud CURY, 2005) posiciona a museologia como estudo do fato museológico, ou seja, “[...] é a relação profunda entre o Homem, sujeito que conhece, e o Objeto, parte da Realidade à qual o Homem também pertence e sobre a qual tem o poder de agir, relação esta que se processa num cenário institucionalizado, ou o museu”. Nesse sentido, o museu é como um ambiente criado, que, por meio de exposições, faz a mediação do homem com a cultura material, sendo os objetos materiais vetores de conhecimento, de comunicação e de construção de significados culturais.

O cenário criado nos museus, assim, permitiria a relação, contato e participação do público com a vida cultural, em que o museu, a partir de seu acervo e seu conhecimento sobre ele, desenvolve uma lógica e conceito, associa elementos contextualizadores em um ambiente, formula e comunica sentidos. Por meio de modelos de representação, a exposição comunica conhecimento e seu consumo abre espaço para que o público se aproprie do modelo proposto pelo museu ou, então, reelabore ou recrie a partir dele, formatando um novo discurso (CURY, 2005).

Cury diferencia três tipos de exposições: a hermética, direcionada a especialistas; a explicativa, com caráter educativo; e aquela em que o público é participante criativo, abrindo possibilidades para múltiplos discursos a serem enunciados tanto pelo museu como pelo público (CURY, 2005, p. 368). Mais que falar de participação, a autora aponta para a criação, em um contexto que Cury (1999, p. 312, apud CURY, 2005) denomina ‘hipertextual’, que diz respeito à “[...] estrutura conceitual que permite múltiplas conexões por parte do público. Ao fazer as suas escolhas e traçar o seu percurso, ele escreve o seu próprio discurso, é autor e enunciador. O museu, então, é enunciatário”.

Por sua vez, Almeida (2005) defende que os estudos de público e as avaliações de exposições em museus trazem a voz do visitante, sendo um modo de considerar sua participação no contexto museal para aprimorar o processo comunicacional e a definição das estratégias.

Após realizar pesquisas em diferentes instituições, a pesquisadora argumenta, seguindo a linha de Falk, que cada visitante constrói a sua própria exposição e seu percurso, de acordo com motivações, necessidades, companhia e outros fatores, ressaltando que a dimensão temporal é relevante para se pensar o processo de aprendizagem em exposições, uma vez que estas trazem elementos para construção de conhecimento:

As pesquisas de avaliação e aprendizagem em exposições têm evidenciado que as expectativas, motivações e tudo que ocorre anteriormente à visita pode ser determinante para a qualidade dela. O contexto pessoal é de fundamental importância para a escolha do museu ou da exposição a ser visitada e também para determinar as expectativas do visitante. Também os interesses, as crenças e os conhecimentos prévios sobre os museus e os conteúdos das exposições influenciarão a visita e o que lhe sucederá, variando conforme cada pessoa. (ALMEIDA, 2005, p. 37).

Se antes, conforme citado por Almeida ao expor a óptica de alguns teóricos, Shettel (1973 apud ALMEIDA, 2005) falava da existência de três tipos básicos de exposições – a ‘intrinsecamente interessante’, que trata de importantes mensagens social, histórica ou psicológica; a “de apelo estético”, com objetos de arte, fotografias e outros que trazem o belo e a de “papel educativo e instrucional”, que conta uma história ou explica processo para aqueles que querem aprender algo – e Falk e Dierking (1992, p. 14 apud ALMEIDA, 2005) comentavam a respeito de três tipos de motivação para visitar um museu – as razões “sociais e recreativas”, as “educacionais” e as “reverenciais”, ligadas ao interesse por objetos únicos, sacralizados –, hoje é preciso questionar essas tipificações, uma vez entendendo-se que os tipos de museu, tipos de visitante, tipos de motivação não são fatores intrínsecos um ao outro, mas complexos e que podem se sobrepor.

Pesquisas realizadas com instituições no Brasil mencionadas por Almeida (2004) apontam para o mesmo caminho das realizadas fora do país, em que o perfil sociodemográfico

de visitantes de museus de arte, história e ciência é majoritariamente de pessoas de alta renda e escolarizadas, características ainda mais acentuadas no caso dos museus de arte. Museus de ciência e de história são mais frequentados por grupos familiares, enquanto os de arte, por adultos sozinhos ou acompanhados de mais uma pessoa e que possuem mais hábito de ir a museus e teatros do que os frequentadores de museus de ciências. Entre os visitantes de museus de história, os benefícios educacionais são os mais citados; entre os de museus de arte, os benefícios culturais vêm em primeiro lugar, mas seguidos – também com bastante peso – pelos benefícios educacionais. Para a pesquisadora, isso indica o reconhecimento dos museus como locais de aprendizagem.

Ao abordar o risco que relaciona os sistemas de classificação à marginalização e exclusão, fala-se que as classificações representam uma visão particular do mundo, constituem interpretações e não são universais; portanto, são sempre provisórias, se embasam em determinado ponto de vista e são construídas em determinado contexto social e cultural. É nesse sentido que elas podem parecer forçadas e heterogêneas quando fora do contexto em que foram criadas, mas são criadas por razões e com propósitos específicos (ERIK-MAI, 2016). Pode-se dizer que as tentativas de entendimento dos visitantes de exposições e de categorias de públicos podem ser compreendidas nesse sentido: como classificações provisórias, decorrentes de uma situação e necessidade específicos.

Outra dimensão que vale ser evidenciada é a da participação. Simon (2010), que escreve a respeito de museus participativos, argumenta que as instituições devem pensar em tornar a participação escalável, tendo como objetivo lidar não apenas com pequenos ou únicos grupos mais propensos ou mais fáceis de serem envolvidos, mas pensando a participação de qualquer pessoa que tenha interesse. Isso implica reconhecer que elas têm desejos e demandas distintas quanto aos modos de interação; Simon menciona que nem todos, por exemplo, precisam criar – alguns podem atuar na geração de discussão sobre o conteúdo.

A autora ressalta que nem todo processo participativo precisa se dar de forma totalmente aberta e sem delineamento; pelo contrário, para alcançar mais participantes e para que seja efetivo, o processo demanda imposição de certos limites e restrições. Isso possibilita o direcionamento e o estímulo àqueles que possam se sentir desconfortáveis ou inseguros em participar em um primeiro momento e, também, que a participação resulte algo interessante, atraente, útil. O *design* – e a definição da ferramenta e técnica – é apontado como fator de relevância para a efetivação de processos participativos que possibilitem a cocriação de informação. Logo, Simon (2010) defende que a participação seja enxergada como processo

gerador de valor para o museu, seja para ter como resultado um produto, melhorias, novas ideias e concepções de exposições, como para proporcionar participação e envolvimento social.

Ainda nessa linha, a escritora diz que o estabelecimento de qualquer tipo de processo em busca de participação dos visitantes deve servir a algum ou alguns dos objetivos do museu no que diz respeito à sua missão. Isso quer dizer que, ao proporcionar ferramentas e técnicas para participação dos visitantes dos museus simplesmente por acreditar que eles irão gostar ou se divertir, a instituição acaba lidando com a participação como um processo não relevante para o seu propósito o que, além disso, desvaloriza o tempo despendido pelas pessoas para contribuição com a dinâmica em questão (SIMON, 2010).

Ao falar especificamente sobre o processo de participação em museus, Simon (2010) propõe um esquema de cinco níveis, todos eles com o conteúdo como eixo principal, que trata de diferentes relações entre visitante e museu. Esses estágios referem-se a interações em que: 1 - indivíduos consomem conteúdo; 2 - indivíduos interagem com o conteúdo; 3 - interações individuais são interligadas em rede; 4 - interações individuais são interligadas em rede para uso social e 5 - indivíduos se envolvem uns com os outros socialmente (SIMON, 2010).

Nessa linha, a autora fala sobre o termo em língua inglesa “*pull content*”, utilizado por educadores para designar informações que as pessoas, principalmente estudantes, buscam ou recuperam ativamente com base em interesse próprio e específico. Isso diz respeito às situações em que o visitante atua ativamente na tomada de decisões quanto ao tipo de suporte, de material e de conteúdo que irá consumir (SIMON, 2010).

O reconhecimento das pessoas como indivíduos é apontado como fator essencial para propiciar dinâmicas participativas entre visitantes e museus. Isso pode refletir em ações que vão desde uma recepção personalizada até o envio de recomendações específicas direcionadas especialmente para determinada pessoa. Um exemplo prático do reconhecimento dos visitantes como indivíduos é a criação de perfis em museus, que indicam as preferências dos mesmos em relação às obras, espaços, experiências. De modo geral, Simon diferencia dois modos principais para definição de perfis: o aspiracional – em que as pessoas escolhem quem querem ser e buscam suas próprias representações pessoais – e o perfil ligado à ideia de que “você é o que você faz” – ou seja, identidades relacionadas às suas ações propriamente ditas (SIMON, 2010).

Servir conteúdo customizado demanda dois pontos cruciais, conforme defendido por Simon (2010): uma base de conteúdo rico, que assegure diferentes tipos de interpretação aos artefatos expostos, e um mecanismo com o qual os visitantes consigam recuperar os conteúdos de interesse.

Quanto ao primeiro, refere-se a modos de expandir as interpretações disponíveis para cada exibição, fazendo uso, por exemplo, de histórias privilegiadas de colecionadores e de artistas, informações contextuais sobre a época, interpretações poéticas das obras, impressões dos visitantes etc.

Já o segundo, diz respeito aos mecanismos de distribuição deste conteúdo, os quais devem prezar pela não introdução de desordem e demasiada complexidade à experiência do visitante; nesse caso, é interessante pensar, por exemplo, na quantidade de canais que serão ofertados em uma audioguia, na compreensão dos trajetos propostos para a visita, no *layout* dos materiais informativos, na inteligibilidade dos códigos utilizados etc. A customização do conteúdo, logo, é feita de forma centrada no público.

Essa ideia pode ser complementada pelo que defende Falk (2009) ao falar de como a trajetória da visita em um museu é influenciada pelas necessidades vinculadas à identidade do visitante. Tal trajetória é influenciada pelo modelo contextual de aprendizado, que tem três esferas principais: contexto pessoal (conhecimento, experiência e interesses anteriores), contexto físico (especificidades da exposição, programação, objetos e rótulos) e contexto sociocultural (interações de grupo, que acontecem enquanto estão no museu, e as experiências e valores culturais do visitante).

Assim, os museus, no que tange à fruição de bens e de experiência culturais a partir do acesso a essas instituições e, por consequência, à mediação que eles oferecem, devem evitar o julgamento das pessoas pelo viés das massas, a comunicação impessoal, o diálogo restrito somente entre grupos “dominantes” ou a tentativa de “dominantes” dialogarem com “dominados” unicamente por meio dos símbolos dos “dominantes”.

3.3 Mediação informacional e cultural

Apesar de bastante recorrente nos estudos das Ciências da Informação, o termo mediação é polissêmico e difícil de ser definido de modo consensual, uma vez que é utilizado em diferentes contextos, portanto serve para tratar de fenômenos de distintas realidades e complexidades (ALMEIDA, 2014b).

No campo das ciências da informação, Maria de Fátima Tálamo e Johanna Smit (2007) acreditam que a ciência da informação, orientada pela necessidade de resolver ou lidar com problemas, deve ter como um dos elementos fundamentais o desenvolvimento de estratégias de uso e de mediação da informação, em seus diferentes formatos, adequada a um quadro e contexto específico. Tálamo e Smit (2007, p. 52) elencam alguns elementos importantes a serem

considerados para o domínio da informação e aperfeiçoamento de seus dispositivos, dentre eles a “[...] articulação entre os dispositivos tecnológicos da informação e a produção da informação e a geração de sentido [...] a inserção social da informação, com determinação de condições locais de recepção”.

Ao abordar as diversas práticas do conhecimento, sendo uma delas a disseminação, Peter Burke (2012, p. 113) argumenta que tal processo não deve ser encarado como uma transmissão em sentido único, defendendo que seja tratado mais como uma negociação de ideias, um diálogo, em que os conhecimentos circulam seja para produzir novos conhecimentos ou para transmitir velhos.

Hjarvard (2015, p. 53) diz que a mediação estuda o impacto da mídia em situações comunicativas específicas e compreende o conceito de mediação por “[...] uso de um meio para comunicação e interação”; o meio escolhido e a forma particular como ele é utilizado impacta consideravelmente “[...] não somente na forma e no conteúdo da mensagem, mas também na relação entre emissores e receptores e nas maneiras pelas quais eles são influenciados neste encontro comunicativo”. Ele ressalta a importância de considerar as mídias como tecnologias e objetos materiais, em que seus recursos tecnológicos e suas características sociais e simbólicas atuam de forma a emoldurar e estruturar a comunicação e interação.

Por sua vez, Coelho (1997, p.247) fala de “[...] processos de diferentes naturezas cuja meta é promover a aproximação entre indivíduos ou coletividades e obras de cultura e arte” com o “[...] objetivo de facilitar a compreensão da obra, seu conhecimento sensível e intelectual - com o que se desenvolvem apreciadores ou espectadores, na busca da formação de públicos para a cultura”. Ele considera como atividades de mediação cultural aquelas realizadas por “[...] orientador de oficinas culturais, monitores de exposições de arte, animadores culturais, museólogos, curadores, profissionais das diversas áreas”.

Perrotti e Pieruccini (2014), por sua vez, apontam a mediação como produtora de sentidos e não somente como processo complementar ou viabilizador; dessa forma, argumentam que não há informação ou comunicação sem mediação. A noção da mediação, para os autores, ultrapassa o viés instrumental ou funcional. Este viés estaria relacionado ao campo das intermediações sociais entre sujeitos na ideia de conciliar processos, viabilizar relações e convivências, sendo interface entre dois universos. Ultrapassando essa visão instrumentalista, a mediação também diz respeito ao ato significativo, ao ato de criação: atuando como “[...] ação portadora de sentidos próprios que estão em relação com sentidos incrustados tanto nos objetos, como nos sujeitos culturais e seus respectivos contextos”.

De acordo com este pensamento, ao produzir sentidos, a mediação remete a uma “esfera pública”, a um “tecido social”, e deve envolver a coletividade. Mais que transmitir ou permitir acesso a determinados signos, a mediação cria “[...] vínculos simbólicos entre os diferentes, espaços de transição, pontos de convivência que tornam possível o ‘viver juntos’, em especial em época de mudanças que alteram relações de tempo e espaço, via tecnologias [...]”. (PERROTTI; PIERUCCINI, 2014, p. 11).

Dessa forma, segundo Perrotti e Pieruccini (2007, p. 82), a mediação cultural refere-se a “[...] um conjunto de elementos de diferentes ordens (material, relacional, semiológica) que se interpõem e atuam nos processos de significação”, de maneira a “[...] aproximar seres considerados como dados independentemente desta ação” e que, no processo de mediação, passam a atuar como agentes nessas dinâmicas. A mediação é, assim, vista como inerente ao processo de significação.

Perrotti traça uma relação entre difusão e mediação, apontando esta última como a superação da noção de difusão cultural, em que processos mais complexos de recepção e apropriação de signos são necessários no mundo atual:

O mundo contemporâneo com seus novos recursos tecnológicos, seu volume espantoso de produção e distribuição de informações, deixa evidente que o mercado cultural não só assimilou, a seu modo, reivindicações de acesso à informação e à cultura, como gerou dificuldades como o bombardeio informacional. (PERROTTI, 2016, p 11)

Cabe comentar que a reflexão sobre bombardeio informacional via recursos tecnológicos é bastante recente e atual e esteve bastante presente nas discussões diante do cenário vivenciado mundialmente por conta da pandemia causada pelo corona vírus. Pode-se dizer que *lives*, *webinários*, conferências, visitas e atividades virtuais nunca foram tão realizadas. Isso atingiu grande parte da sociedade e, também, refletiu nas ações de museus e exposições.

No campo dos estudos culturais e da comunicação, Barros (2013) esclarece que:

Por mediação entende-se aqui o processo de circulação de sentidos nos diferentes sistemas culturais, operando um percurso entre a esfera pública e o espaço singular e individual dos sujeitos. Trata-se, portanto, de uma operação cognitiva, simbólica e informacional que se faz presente em processos tanto de formação quanto de educação. (BARROS, 2013, p. 11).

A mediação e suas práticas, como defende Barros (2013, p. 14), possuem como função assegurar “[...] efetiva formação e educação artística e cultural”, pensando os espaços simbólicos e representativos que articulam as interações entre os polos, sejam emissores e/ou receptores, numa atividade de produção de sentidos nos sistemas culturais. O conceito de

mediação sempre esteve relacionado ao âmbito das ações educativas, principalmente considerando o campo de museus e exposições, e foi essa conexão que levou aos caminhos metodológicos desta pesquisa, o que será detalhado em capítulo à frente.

A mediação mostra-se importante para ir “[...] do espaço social, entre o eu e o outro. Entre o conhecido e o desconhecido. Entre as semelhanças e as diferenças [...] simultaneamente significação individualmente codificada e sentido socialmente produzido”. Dessa forma, estimula o diálogo e a diversidade cultural, com interpretações e enriquecimentos de uma cultura pela outra (BARROS, 2013).

Almeida (2014b, p. 198) aponta que a associação estabelecida entre mediação e ação educativa acaba por priorizar “[...] algumas modalidades de informação, de tipos de leitura e de práticas de intermediação cultural legitimadas pelo status quo em detrimento de outras”. Ligadas à ação educativa, tais práticas teriam mais efeito no que diz respeito à assimilação do que à “[...] apropriação da cultura artística e científica”. A apropriação, por sua vez, estaria mais ligada aos processos de constituição da autonomia e empoderamento de forma a criar competências e habilidades e “[...] valorizariam o estabelecimento de vínculos mais orgânicos dos sujeitos com o conhecimento prático, racional e técnico”.

A mediação supõe que as instituições interessadas na efetivação de tais processos na área cultural compreendam os públicos da cultura e os públicos dos museus como diversos e em transformação:

Independentemente do tipo de formação que está em questão, ela sempre pressupõe comunicação, e comunicação pressupõe diálogo: é necessário saber escutar o interlocutor, mais do que simplesmente “propor uma programação” (“levar”). Para que se estabeleça esse diálogo, o primeiro passo crucial é conhecer, de fato, os públicos, em suas dimensões reais e não imaginadas. Afinal, a comunicação não pode funcionar bem se lidamos com um interlocutor genérico. (OLIVEIRA, 2013/2014, p. 77).

Nesse sentido, Fleury (2009, p. 146) fala da mediação como instauração de uma relação com o sentido e com os valores. Para ele, trata-se da relação que liga o espectador e o criador da obra, a qual não existe em si mesma, mas tem seu valor atribuído pelos grupos sociais. Nesse sentido, a obra mostra-se como objeto de múltiplas interpretações: seus significados geralmente não condizem com o conteúdo que queriam seus criadores, mas dependem do contexto ou, então, das “[...] trajetórias das significações que elas assumem no seio das comunidades interpretativas”.

Retomando a defesa sobre a importância das instituições culturais na democratização do acesso à cultura, Fleury (2009) acredita que instituições como os museus têm o papel e o potencial de oferecer condições de políticas públicas da cultura ao atuarem como instituintes e

estruturantes de novas práticas. Elas podem proporcionar, de maneira ritualística, encontros com a arte e com a cultura em contextos diversos de atribuições de significados, abrindo as possibilidades de expressão e representação.

Feito este levantamento dos conceitos de mediação segundo, principalmente, o campo das ciências da informação e da comunicação, é importante entender o conceito pelos referenciais da museologia. Em material organizado pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), que trata de perspectivas contemporâneas para o campo museológico e as mudanças em seu papel cultural, social e econômico, logo na introdução o museu já é apontado, ele mesmo, como “[...] espaço de mediação, produção simbólica e construção social”, não estando direta e exclusivamente ligado aos objetos que preserva ou a “grandes narrativas”. Fala-se de “[...] outras narrativas, agenciadas por ideias como a participação social e outras práticas de mediação” de modo a transformar os museus em “[...] espaço público, em fórum de debate e ágora” (SILVA et al., 2014, p. 28).

Em abordagem a respeito de conceitos-chave da Museologia em material do Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus (ICOM), Desvallées e Mairesse (2013, p. 52) falam que a mediação “[...] designa a ação de reconciliar ou colocar em acordo duas ou várias partes, isto é, no quadro museológico, o público do museu com aquilo que lhe é dado a ver”, apontando como possível sinônimo a palavra ‘intercessão’. Em um paralelo com a área jurídica, os autores percebem que a mediação busca se colocar “entre dois”, mas visando reduzir este espaço e aproximar.

Eles também relacionam o termo ‘mediação’ com a busca do comum, da coletividade, por meio de diferentes intervenções e técnicas em instituições museais:

O termo designa essencialmente toda uma gama de intervenções realizadas no contexto museal, com o fim de estabelecer certos pontos de contato entre aquilo que é exposto (ao olhar) e os significados que estes objetos e sítios podem portar (o conhecimento). A mediação busca, de certo modo, favorecer o compartilhamento de experiências vividas entre os visitantes na sociabilidade da visita, e o aparecimento de referências comuns. Trata-se, então, de uma estratégia de comunicação com caráter educativo, que mobiliza as técnicas diversas em torno das coleções expostas, para fornecer aos visitantes os meios de melhor compreender certas dimensões das coleções e de compartilhar as apropriações feitas. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 53).

É feito um paralelo do termo com a interpretação, que pode acontecer por meio de “[...] intervenções humanas (interpessoal) e nos suportes acrescentados à simples disposição (*display*) dos objetos expostos para sugerir suas significações e sua importância”, de modo que o revelar e desvelar orienta os visitantes na compreensão, apreciação e proteção dos patrimônios (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 53).

Após o levantamento de artigos e publicações sobre mediação em exposições, em diferentes bases científicas, com o intuito de identificar as pesquisas já realizadas e conceitos principais do campo, foram notados alguns enfoques principais: a relação entre mediação e educação; o profissional que atua com mediação em si, ou seja, a imagem de mediação bastante mesclada com a da pessoa/ profissional educador; o papel fundamental dos públicos e visitantes no processo; a reflexão sobre a democratização do acesso no sentido de tornar as exposições abertas e em diálogo com o contexto e papel social das instituições; a relação com a comunicação. De modo transversal, pode-se dizer que os artigos lançam mão, principalmente, de estudos de caso que abarcam as experiências em instituições e eventos e análises específicos e direcionados para diferentes tipos de museu – história, ciência, arte contemporânea etc. Além disso, o olhar é feito por diferentes recortes: tecnologia, *design*, acervo, expografia, visitas escolares, curadoria, formação profissional.

Para esta etapa da pesquisa, não foram estabelecidas restrições em relação aos artigos a serem consultados, portanto não foi predefinida qual seria a abordagem quanto à mediação, tipo de museu ou metodologia escolhida, mas optou-se justamente por uma visão panorâmica acerca do conceito, tema e contexto ao qual ele está relacionado. A seguir serão apontadas algumas das ideias principais captadas nos artigos e publicações, de modo a olhar para o objeto sob a perspectiva de quem pesquisa e estuda especialmente sobre ‘mediação em exposições’.

Pode ser mediação aquilo que atua como “ampliador de significação”: a própria obra de arte e proposições artísticas sensoriais que buscam proporcionar experiências estéticas e estésicas nos visitantes; a expografia, ou seja, forma como se expõem os objetos e até, por exemplo, os textos explicativos sobre as obras, que provocam interações e movimentações das pessoas; recursos expositivos que funcionam como exercícios para provocar e desafios perceptivos que, mesmo quando não são executados, ativam a imaginação e a intenção de resposta ao exercício nos visitantes (MARTINS; DEMARCHI, 2016, p. 136).

A mediação contempla as possibilidades de “[...] rompimento da anestesia e incentivo à emancipação” sendo “[...] necessário mudar o conteúdo e o modo de abordar os conteúdos para perceber e refletir sobre si mesmo, o mundo e os seres do mundo”:

Como educadores, quais espaços oferecemos para o diálogo, para a escuta, para a ativação de ideias, para a problematização de discursos prontos? Como objetos estáticos podem potencializar aprender e o apreender o mundo? Como a matéria-prima da interação aduba processos educativos? (MARTINS; DEMARCHI, 2016, p. 136).

Martins e Demarchi (2016) falam da dimensão sensorial como uma das matérias-primas desse processo, em um contexto que inclui o sensorial, a interação e a provocação como

insumos para pensar a educação no âmbito das exposições. De modo resumido, o sensorial é o que desperta sensações em cada pessoa; a interação busca o encontro do outro, da diferença e do diálogo; a provocação, por fim, diz respeito à criação, ao desafio e ao enfrentamento de problemas.

Queiróz et al. (2011, p. 78) trazem uma reflexão relevante em trabalho apresentado no I Encontro Ibero-americano sobre Investigação em Educação em Ciências, ao questionar a formação dos mediadores e pensar se a atuação destes profissionais para explicar e ajudar na compreensão da exposição acabaria por escolarizar estas experiências e enfraquecer aspectos afetivos e sociais da visita. Nesse sentido, comentam dos saberes para a mediação em museus, que são, nesse caso, saberes específicos para os de ciência, em que os mediadores devem conhecer sobre o tema da exposição, sobre os visitantes, sobre os idealizadores das exposições e as atividades oferecidas na exposição e na instituição em questão.

Vasconcellos e Silva (2018) relatam em artigo uma experiência com mediação comunitária colaborativa por meio de trabalho educativo realizado pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE) com grupo de crianças da comunidade São Remo (favela com 12 mil habitantes, vizinha à Universidade). Esta modalidade, chamada de mediação comunitária colaborativa, estaria relacionada à busca do diálogo com o entorno e redução de distâncias deste espaço com grupos em situação de vulnerabilidade social, com ações que envolvem, também, os espaços além da instituição. Tal iniciativa implica uma atuação que envolve atores com interesses e relações distintas de poder e busca ressignificar o museu considerando demandas coletivas, bem como relações entre museus e a comunidade e sociedade em perspectiva colaborativa (LANDKAMMER, 2015 apud VASCONCELLOS; SILVA, 2018).

Decorrente da experiência realizada no MAE, os pesquisadores falam de alguns pontos que consideram chave para a mediação comunitária colaborativa, como, por exemplo, a possibilidade de que os participantes ocupem o lugar de curadores e possam elaborar suas exposições, escolhendo objetos, imagens e narrativas; o diálogo entre a experiência vivenciada na visita ao museu e a experiência cotidiana das pessoas; a construção de uma relação permanente e duradoura entre os educadores e os integrantes da comunidade de modo sistemático, para além da ação temporária. Comentam acerca da importância de que a instituição envolvida reconheça a relevância dessa atuação, para que tal envolvimento seja real e viabilizado.

Arslan e Santos (2013), em experiência em museus em Uberlândia, comentam que a mediação não é neutra e, assim, diz respeito não somente ao objeto exposto e ao que seu criador

tinha como intencionalidade, mas a todo um contexto social e institucional. O estímulo para que o visitante reflita sobre esses aspectos é defendido pelas autoras como um dos intuitos da mediação, sendo necessário que materiais para mediação sejam pensados desde sua concepção, acompanhados conforme o uso pelos públicos e reajustados e adaptados ao longo desse acompanhamento.

Outro enfoque a ser destacado é o da fruição, pois se a mediação fala do intermédio entre a exposição e os visitantes, é imprescindível abordar o momento de fruição e as discussões sobre apropriação social da informação, buscando entender como essa experiência se dá nos visitantes e que tipo de apropriação é feita por eles. De maneira introdutória e geral, o termo fruição está relacionado ao momento em que os visitantes de museus podem aproveitar e desfrutar de obras/objetos museal e narrativas expositivas tanto no que diz respeito a aspectos mais sensíveis (sentimentos, sensações, memórias) como intelectuais (conhecimento, educação, reflexão crítica). Refere-se ao processo de fruir da experiência oferecida nas instituições museológicas de maneira prazerosa e significativa.

Em resgate da comparação que foi traçada anteriormente entre cultura como campo e cultura como mundo, vale retomar essas posições um pouco diversas para falar também da fruição.

A fruição junto a obras de arte, segundo Bourdieu (2003, p. 69), depende da capacidade de cada indivíduo de apreender a “informação” proposta pela obra. Tal capacidade, por sua vez, depende da educação e do meio no qual essa pessoa está envolvida e, dessa forma, do conhecimento global que ela irá adquirir em relação aos códigos que envolvem a apreciação artística seja de uma pintura, de uma época, de um autor, de uma escola. Os meios de apropriação, nesta lógica, resultam de competências e de instrumentos específicos que possibilitam esquemas de interpretação e decifração de um universo de representações que seria o das obras tidas como legítimas.

Bourdieu (2003, p. 77), de modo mais determinista e fatalista, fala que aqueles que não receberam formação e instrução em torno do universo de bens artísticos, acaba, na percepção de uma obra de arte, não indo além do “[...] simples reconhecimento do objeto representado”, sem ultrapassar significações primárias que não caracterizam o estilo da obra. Para ele, ao tratar da fruição e das formas de recepção das obras de arte, existe uma diferença entre a compreensão das qualidades mais expressivas e fisionômicas de uma obra de outra mais amparada por conhecimentos, uma “degustação erudita” para além da “sensação atual”.

Já para Becker (2009), o contexto é que possibilita a atribuição de significados:

[...] os objetos culturais ganham sentido a partir do seu contexto: mesmo pinturas ou esculturas, que parecem existir isoladamente, quando penduradas na parede de um museu, assumem sentido a partir de um contexto gerado pelo que foi escrito sobre elas, tanto na legenda afixada a seu lado como em outros lugares, por outros objetos visuais presentes fisicamente ou apenas na consciência dos espectadores, e por discussões em curso em torno delas e dos temas que tratam. Se pensamos que não há contexto, isso significa apenas que o produtor da obra tirou partido habilmente de nossa disposição a fornecer o contexto por conta própria. (BECKER, 2009, p.190).

Se a obra ou o espaço expositivo não fornecem o significado de alguma forma, os espectadores muitas vezes “[...] farão esse trabalho, criando contexto a partir de seus próprios recursos.”. Neste entendimento, as representações não possuem significados fixos, mas fazem parte de contextos sociais e são, ao mesmo tempo, verdade e ficção, dependendo do uso que os usuários finais fazem delas (BECKER, 2009, p.192).

Desse modo, o processo de atribuição dos sentidos caracteriza uma obra; seu caminho a transforma, em que ela se define por articulação histórica de processos de produção, de mediação e de recepção. Da mesma forma, o prazer e o gosto pelas obras de arte são resultado de uma mistura de motivações intelectuais, afetivas e sensoriais. (FLEURY, 2009).

No intuito de fazer uma transposição do conceito de fruição para o campo da ciência da informação, cabe um paralelo com o conceito de apropriação social da informação. Trata da relação entre informação e cultura, em que aspectos culturais, sociais, educacionais e técnicos moldam e interferem nas dinâmicas de participação, troca, educação e construção de conhecimento entre obra e receptor e da incorporação deste conhecimento pelo receptor.

Perrotti e Pieruccini (2007, p. 74) comentam da relação do termo apropriação com a noção de propriedade, uma vez que apropriação remete à ideia de usos preestabelecidos e, também, a de tornar alguma coisa sua. A posse, no entanto, aqui diz respeito a uma esfera mais subjetiva no sentido de que trata da adaptação de algo para a expressão e a construção da condição do indivíduo. Ou seja, implica a “[...] atuação e afirmação dos sujeitos nas dinâmicas de negociação de significados; representaria [...] transação de significados que diferencia e constitui os negociadores como sujeitos da cultura, protagonistas, cidadãos”. Assim, para além da assimilação, a apropriação está ligada aos processos de constituição da autonomia e empoderamento.

3.4 Tecnologias e dispositivos

Para compreender os processos de mediação, cabe tratar da tecnologia e dos dispositivos. No senso comum, podemos entender por dispositivos quaisquer materiais e aparatos (técnicas de natureza analógica ou digital) presentes seja em ambientes físicos (espaços

expositivos de instituições museológicas) ou virtuais (*website*, redes sociais), que atuam como suportes de informação de diferentes tipos em relação à obra ou à narrativa expositiva (autor, técnica, ano, história, contexto, material educativo etc.), de forma a servir de complemento, apoio, explicação. Tais dispositivos podem ter diferentes interfaces, tais como um papel, um televisor, um aparelho multimídia, uma maquete, um áudio, para citar alguns exemplos.

Lévy (1999, p. 134) percebe que, com as tecnologias, surgem novas formas cognitivas que alteram não somente a maneira como as pessoas são tocadas e se conectam, mas dão origem a novas formas de pensar e se organizar. O teórico deixa claro que enxerga as tecnologias – e o ciberespaço e a Internet – como condicionantes de uma sociedade, e não determinantes. Em sua percepção, quaisquer técnicas são produzidas dentro de uma cultura, de forma que a sociedade, por sua vez, é condicionada por elas. Para ele, a diferenciação entre condicionante e determinante é fundamental, posto que “[...] dizer que a técnica condiciona significa dizer que abre algumas possibilidades, que algumas opções culturais ou sociais não poderiam ser pensadas a sério sem a sua presença” (LÉVY, 1999, p.25).

É nesse sentido que se insere mais uma camada de complexidade à discussão, diante da realidade de intersecção dos processos culturais e tecnológicos em territórios híbridos e em contexto de sociedade global e em rede. Almeida (2014b) fala desse campo como o das “Humanidades Digitais”, instância interdisciplinar híbrida de cultura e tecnologia.

Vale pensar nas mudanças de experiência que o uso de tecnologias nos ambientes de museus e exposições podem provocar. É fato que, ao permitir uso de celulares para fotos e na medida em que isso se torna um hábito, parte do público usual, já acostumado com o ambiente mais tranquilo, silencioso e contemplativo dos museus, acaba se incomodando e, inclusive, questionando se esses “novos visitantes” estão de fato aproveitando a exposição e tendo o contato “correto” com a obra de arte. Para eles, filas, menor tempo de contato com a obra e os dispositivos tecnológicos ao longo do espaço podem não ser encarados como benéficos, mas, de uma forma ou de outra, modificam a fruição.

Utilizando o conceito de territórios mediados de Hjarvard (2015), em vez de dissolver o papel do território, as novas mídias complexificam os tipos de existência e uso do território na interação social, uma vez que permitem configurações inovadoras para a extensão do território, o acesso dos participantes a este, o nível de informação distribuída para as diferentes partes do território etc. As novas mídias possibilitam que atores performem em diferentes palcos sociais ao mesmo tempo e, desse modo, alternem entre estar no palco e nos bastidores em um ou outro encontro.

A presença das Tecnologias da Informação e Comunicação (TICS) nesses ambientes pode levar a fluxos mais dinâmicos e compartilhados entre a instituição e seus visitantes – sejam eles os usuais, tradicionais e mais frequentes ou os novos e não recorrentes. Além de serem pensadas para atuar nesse sentido, as tecnologias e a informatização podem ser utilizadas para processos de contagem, categorização e análise de formas cada vez mais automatizadas, podendo otimizar o tempo de equipe e gerar informações que até então muitos museus não dispõem. No entanto, é preciso que essa contagem, categorização e análise não decorram de uma coleta passiva das preferências dos usuários e os transformem em conjuntos de dados (JENKINS; GREEN; FORD, 2014).

Chatfield (2012) fala da inevitável convivência atual com a tecnologia, uma vez que a não utilização das mesmas ou seu total banimento na vida das pessoas é bastante difícil, principalmente nas vidas urbanas. No entanto, ainda que reconheça a importância de que as pessoas sejam capazes de se adaptar às circunstâncias, defende que igualmente sejam capazes de adaptar as circunstâncias a elas próprias, em um esforço de fugir da “[...] pressão exercida pelo senso comum e pelas reações coletivas” e pratiquem a negociação como alternância entre os tempos de conexão e desconexão. É nesse sentido que Chatfield defende que a atenção se volte para a natureza das experiências, mais do que para as ferramentas criadas, de forma a olhar as ferramentas, os serviços e as tecnologias por um viés crítico e compreendendo-as como “[...] criações humanas e não como paisagem”.

Sob a óptica do pensamento de McLuhan (1969) – de que ferramentas são extensões do homem e de seus sentidos, que mudam a maneira como as pessoas são tocadas – além de o homem aproveitar o potencial das técnicas, as técnicas atuam sobre o homem; ou seja, ao mesmo tempo em que os seres humanos moldam as ferramentas para que funcionem a seu favor, estas, por sua vez, os moldam também, produzindo efeitos nas relações entre os sentidos e nas estruturas de percepção.

Para o filósofo Latour (2005), a sociedade atual criou uma barreira que torna difícil a aceitação da influência de elementos não humanos/tecnológicos na sociedade. Ele argumenta que não se deve acreditar que sujeitos estão longe das coisas, sendo essencial enxergar a tecnologia da mesma forma como se aceita a influência da natureza. É claro que a tecnologia não é uma realidade dada tal como a natureza, mas mesmo como criação humana ela se torna tão imponente, presente e forte que sobressai ao controle humano a ponto de poder ser comparada com algo “natural”.

Latour (2005, p. 125) traça um paralelo entre técnica e humanização e entende que “[...] as técnicas não são novas, e nem modernas no sentido mais banal da palavra, mas sim coisas

que desde sempre fazem parte de nosso mundo. [...] Nossa geração as digeriu, integrou, ou mesmo humanizou”.

Dessa forma, perceber e atribuir relevância à técnica, para Latour (2005), é uma forma de compreender os coletivos (definidos pelo autor como o híbrido de sociedades e culturas) como completamente mutáveis e inconstantes, uma vez que, conforme mudam as técnicas, muda conseqüentemente a dinâmica de um coletivo. Seguindo esse pensamento, os “testemunhos não-humanos” são atores necessários e essenciais para explicar os procedimentos que envolvem e permitem a comprovação de uma ciência, assim como para qualquer entendimento de sociedade. Também, se faz necessária uma nova consciência capaz de atribuir importância aos fatores não humanos em igual grau que se atribui aos humanos, percebendo que, para compreender qualquer realidade, é essencial relacioná-la com a tecnologia que o possibilita.

Nas linhas teóricas da ciência da informação e segundo Perrotti e Pieruccini (2014, p.14), a articulação das esferas da produção cultural, da recepção e da mediação configura uma maneira de comunicação em que a informação e os sujeitos sociais, em si próprios, são menos importantes que a articulação desses elementos em um dispositivo. Este, por sua vez, é a categoria que reúne diferentes “[...] aspectos relacionais e semiológicos próprios dos atos culturais” de forma a permitir a “apropriação cultural”, ou seja, promovendo a negociação de signos entre os sujeitos em busca da construção de sentidos e significados.

Em outro texto, Perrotti e Pieruccini (2007, p. 82) compreendem o dispositivo como signo e “[...] objeto que é produzido e produz uma finalidade, que reflete e refrata ao mesmo tempo”, em uma posição “[...] não meramente funcional ou instrumental, mas sobretudo discursiva, ressaltando seu papel nos atos de significação”.

O conceito de dispositivo é utilizado por Foucault (apud AGAMBEN, 2005) para se referir a uma série de práticas e mecanismos (ao mesmo tempo linguísticos e não linguísticos, jurídicos, técnicos e militares) com o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito. Deve ser percebido não somente como uma tecnologia do poder, mas como uma “[...] rede que se estabelece entre esses elementos”.

Agamben (2005, p. 13) define dispositivo como: “[...] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”.

Esse autor cita como exemplos as prisões, os manicômios, as escolas, as fábricas e as medidas jurídicas, mas do mesmo modo uma caneta, a literatura, o cigarro, os computadores, os telefones celulares e até a linguagem. Ele afirma que da relação entre os “seres viventes”

com os dispositivos surgem os sujeitos, o processo de subjetivação. Para ele, o sujeito é o usuário do dispositivo. Pontua que, na cena capitalista de proliferação dos dispositivos, estes acabam não agindo tanto pela produção da subjetivação, mas da dessubjetivação. Nessa lógica de Agamben (2005), cabe refletir se os dispositivos de exposições participam e auxiliam no processo de subjetivação dos visitantes.

Pode ser feita também uma analogia com a ideia de Latour (2000) quando diz que a informação permite “[...] limitar-se à forma, sem ter o embaraço da matéria”, de modo que a mediação – e sua representação por veículos e formatos – simplifica e possibilita o “carregamento”. Os meios de mediação, sendo eles livros, relatos ou bibliotecas trabalham para reduzir e amplificar as relações múltiplas, atuando como intérprete, intermediário e distribuidor.

Se, por um lado, o uso das TICs pode aproximar públicos menos frequentes destes espaços, promovendo trocas entre eles e o museu, por outro lado, apresenta a possibilidade de afastar públicos usuais, já mais tradicionais. É importante pensar e proporcionar uma gama de experiências com as tecnologias nos ambientes (físicos e digitais) dos museus, mediando o contato entre as pessoas, as técnicas e as obras por mais de uma forma, refletindo, experimentando, avaliando retornos e modificando de forma contínua. Daí a relevância de se pensar o uso estratégico e institucional das tecnologias da informação e comunicação, portanto em todo o contexto de sociedade em rede no qual estão inseridas e para os diferentes visitantes.

Martins e Martins (2019, p. 206) refletem acerca dos usos e impactos das tecnologias digitais na educação museal, por conseguinte das possibilidades do educar em museus advindas de novas práticas sociais viabilizadas pela cultura digital. Fala-se em criação de redes de informação propiciadas pela mobilidade do hipertexto, em “[...] novas dinâmicas de relacionamento social em torno dessas redes informacionais”, em “[...] maior possibilidade de circulação da informação em rede” e, mais que isso, em:

[...] processos educacionais, possibilidades da produção de novos conhecimentos ao se conectar e recombina r pedaços de informação que nunca foram combinados antes, gerando efeitos potencialmente criativos ao se deparar com novas formas de observação, novos pontos de vista e novas formas de compreensão dos fenômenos. (MARTINS; MARTINS, 2019, p. 206).

Para os autores, com o digital abre-se um leque maior de possibilidades de estruturar a informação e de mais flexibilidade para organizá-la, de modo que surgem novos tipos de redes informacionais para contato entre público e patrimônio e a circulação deste. Nesse sentido, são geradas “[...] novas camadas de apropriação e uso social dos acervos e coleções”, como as possibilidades de disponibilizar e compartilhar esses conteúdos em redes sociais, *websites* e aplicativos de mensagem instantânea de modo mais flexível e, por meio de estratégias

educacionais, com “[...] maiores condições de disputar sentidos, espaços e atuar de forma mais eficiente como forma de socialização da cultura para inúmeros usuários que hoje pouco ou nada acessam as instituições de memória fisicamente” (MARTINS; MARTINS, 2019, p. 206).

Sugere-se que as instituições reflitam acerca de estratégias e ações que proponham novos processos e possam ampliar a mobilidade da informação por meio de redes informacionais eficientes e que tragam maior proximidade e acesso com o público em potencial. Martins e Martins (2019) discutem sobre a potencialidade do digital como elemento de empoderamento cultural:

Os objetos digitais são compostos por camadas de informação que se somam e compõem recursos informacionais que os tornam flexíveis, maleáveis e passíveis de tratamento de maneiras específicas que não são possíveis a objetos analógicos. Compreender essas camadas e transformá-las em elementos possíveis de se gerenciar e utilizar de forma a atender demandas específicas de um projeto, qualquer que seja, é um dos maiores desafios de apropriação do digital com elemento de empoderamento cultural e social. (MARTINS; MARTINS, 2019, p. 209).

No contexto de educação museal, os autores falam de algumas características dos objetos digitais – tais como o *hiperlink*, mensagem instantânea, *timeline*, algoritmo –, que devem ser consideradas para que as instituições pensem quais objetos e experiências digitais querem oferecer aos usuários, citando como exemplos: abertura da documentação dos acervos musealizados, digitalização dos objetos físicos, constituição de repositórios digitais e produção de novas camadas de informação sobre eles. Essas seriam maneiras de pensar processos de aprendizagem e socialização a partir do acervo. Como um passo posterior à disponibilização, falam de experimentos e exercícios que possibilitem que as pessoas façam suas conexões, combinações e construam suas próprias narrativas, a partir dos sentidos apropriados por cada um, o que chamam de “bricolagem digital”. Os resultados, ao serem compartilhados, trariam produções únicas, de cada usuário.

Aderaldo (2017, p. 223) em sua pesquisa sobre o audiovisual produzido por coletivos culturais nas periferias, reforça o peso que o acesso a dispositivos de comunicação têm na produção e no fortalecimento de “[...] novos imaginários sobre a cidade e suas divisões” e como o acesso às ferramentas, em conjunto com políticas culturais que reconhecem a diversidade da identidade, possibilita que distintas interpretações venham à tona, pela visão de sujeitos distintos dos que usualmente são responsáveis pelas narrativas hegemônicas. Nessa linha, o autor comenta que, se o espaço urbano tem a ambivalência como uma de suas características, nele atuam “[...] distintos e simultâneos códigos de significação” e as culturas identitárias, não fixas e homogêneas, juntamente com novas tecnologias comunicativas, abrem espaço para a imaginação e para uma relação alargada entre lugar e cultura.

Segundo Almeida (2014b), o contexto contemporâneo dos fluxos tecnoculturais enriquece e disponibiliza novos meios e recursos para a apropriação das informações e conhecimentos, assim como para a expressão e criação cultural, dinamizando as relações sociais. Na perspectiva do autor, as TICs possibilitam o surgimento de novos ambientes de informação e comunicação que, conectados às redes sociais, proporcionam novas dinâmicas no campo do fazer e consumir cultural. Desse modo, altera-se a relação do indivíduo com a produção, a prática e, também, a construção de identidade e memórias culturais (ALMEIDA, 2014b).

Perrotti e Pieruccini (2007) reforçam essa ideia ao dizerem que, atualmente, a falta e o excesso de informações convivem lado a lado, daí a importância do vínculo entre os dispositivos (ferramentas e referenciais) e os processos de apropriação simbólica. A superação da pura transmissão para a preocupação com a recepção e a construção de sentido segue a defesa de que “[...] informar é educar, assim como educar é informar”; no entanto, essas condições variam contextualmente, de maneira que a apropriação da informação e os usos culturais das diferentes tecnologias não podem ser vistos como processos simples e lineares.

A construção de processos de mediação cultural voltados para o empoderamento dos atores enfrenta dificuldades de distintas naturezas para tentar se enraizar socialmente, por isso a importância de observar as práticas sociais, os processos vivos de produção e circulação da cultura, a criatividade. Em contexto de fluxos tecnoculturais e de sociedade em rede, a apropriação social da informação implica a apropriação também da técnica, uma vez que as mudanças e inovações das tecnologias são constantes e alteram a forma de acessar uma informação e de se comunicar e relacionar.

A falácia da neutralidade das tecnologias está embasada na ideia de que a sociedade em rede abre a possibilidade de que quaisquer informações estejam ao alcance de todos os indivíduos de maneira igualitária e acessível. A falácia reside no fato de que todos os conhecimentos, portanto as tecnologias inclusas, existem em um contexto social, operando por meio das desigualdades sociais existentes, que exigem competências específicas – comunicativas, culturais, educacionais e cognitivas – para que os indivíduos acessem, contextualizem e utilizem as informações: “[...] trata-se antes de saber onde está a informação, como buscá-la, transformá-la em conhecimento específico para fazer aquilo que se quer fazer”. (CASTELLS, 2003, p. 266 apud ALMEIDA, 2014b, p. 195).

Jenkins, Green e Ford (2014) discorrem sobre o problema da participação desigual, que pode persistir quando se tem acesso técnico, mas não as habilidades e o conhecimento cultural exigidos para se participar plenamente. Apesar de o senso comum acreditar que as redes sociais

viabilizam inclusão, acredita-se que essa percepção precisa ser relativizada, uma vez que elas podem espelhar a segregação do “mundo físico”, por isso a importância de esforços para a diminuição dos obstáculos técnicos e econômicos.

De forma complementar, Livingstone (2011) fala da importância da literacidade na internet para a compreensão e a interpretação crítica de conteúdos e realização de pesquisas, como uma “[...] habilidade de acessar, analisar, avaliar e comunicar mensagens numa variedade de formatos”. Ainda que ela trate especificamente do ato de “navegar” pela Internet, sua concepção sobre a existência de múltiplos níveis de competência para o acesso, que estão distribuídos de forma desigual entre a população, interessa para defender a relevância de identificar os obstáculos e os facilitadores a este acesso, realizar treinamentos e redistribuir habilidades.

É válido recorrer, também, ao estudo de Santaella (2004) que aponta para o novo tipo de leitor que surge com as configurações hipermediáticas das redes e conexões eletrônicas. Sua hipótese é que os suportes eletrônicos e as estruturas híbridas e alineares embasam novas formas de percepção e cognição, refletindo em disposições, habilidades e competências de leitura diferentes. Cabe apontar que, para a estudiosa, o termo “leitura” foi compreendido não somente como a “decifração letrada”, mas em concepção mais ampla, que envolve as interpretações diante de palavras, imagens e tipos gráficos, textos e diagramas.

A autora identifica, assim, os leitores: contemplativo, movente e imersivo. O ‘contemplativo’ seria referente ao período do Renascimento até a era pré-industrial, o qual faria as leituras de forma individual, solitária, privada, silenciosa, íntima e sentado e imóvel; o ‘movente’, por sua vez, seria o leitor da revolução do período industrial, o qual, por viver em centros urbanos habitados de signos e multidões, estaria acostumado com “[...] linguagens efêmeras, híbridas, misturadas [...] fugaz, novidadeiro, de memória curta, mais ágil”, envolvido pelo excesso de estímulos e a pouca retenção de tal leitura; por fim, o leitor ‘imersivo’ seria o “[...] leitor em estado de prontidão, conectando-se entre nós e nexos, num roteiro multilinear, multissequencial, labiríntico que ele próprio ajudou a construir ao interagir com os nós entre palavras, imagens, documentação, músicas, vídeos etc.”.

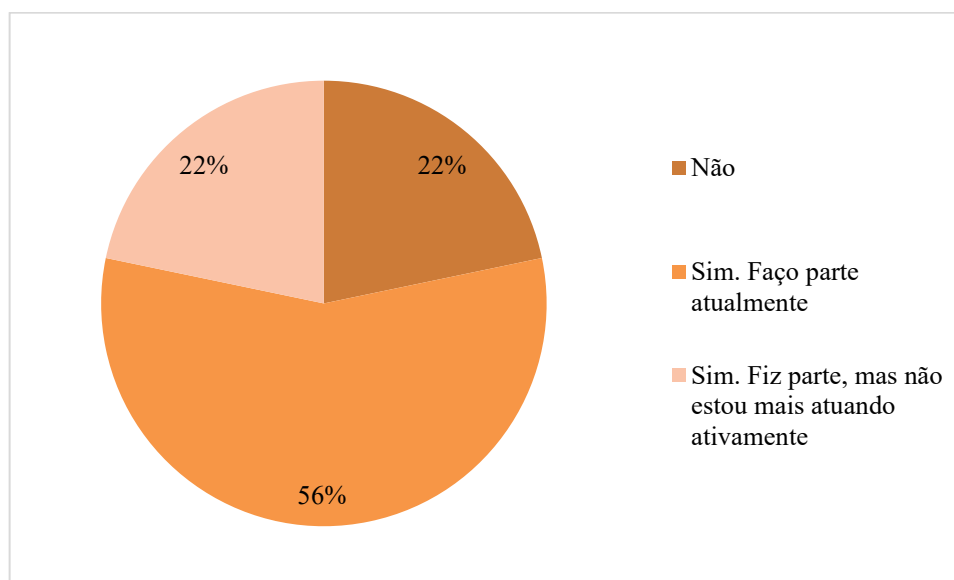
4 RESULTADOS E ANÁLISES

Nesta seção, decidiu-se apresentar, analisar e discutir os resultados tanto da coleta via questionário quanto via entrevistas em profundidade de modo combinado, aliando tal levantamento de dados com discussões a partir do referencial teórico. Optou-se por apresentar os dados de forma conjunta para que relações fossem traçadas e os resultados de ambos os instrumentos de coleta pudessem vir a se complementar.

Os insumos advindos do questionário quantitativo respondido por 86 pessoas serão apresentados por meio de gráficos e tabelas, com informação dos percentuais em relação à base de respondentes, a qual será informada, por sua vez, em números absolutos. Quanto aos percentuais, os resultados podem não somar exatamente 100%, variando de 99% a 101% devido a arredondamentos em algumas perguntas de resposta única.

Considerando todos os respondentes, 78% fizeram ou fazem parte atualmente de alguma REM, sendo que 56% são pessoas que disseram fazer parte da Rede no momento do questionário e 22% são pessoas que atuam com mediação em exposições, porém não informaram ter relação com as REMs (Gráfico 1).

Gráfico 1 - Participação REM



Base: Total da amostra – 86.

Estimulada e única.

P2. Você faz ou fez parte de alguma Rede de Educadores em Museus (REM)?

Fonte: Elaboração própria (2020).

Dentre as pessoas que mencionaram relação com a REM, um terço relatou ter ligação com a REM do Rio de Janeiro (22); o segundo estado com o maior número foi São Paulo (12), seguido pela Bahia (6) (Tabela 1). Vale apontar que a REM-RJ foi a primeira Rede de Educadores em Museus a surgir Brasil, em 2003 (DUARTE CÂNDIDO, 2016).

Tabela 1 - Respondentes do questionário ligados às REMs e seus estados

Estado	Entrevistados	Percentual
Rio de Janeiro	22	33%
São Paulo	12	18%
Bahia	6	9%
Ceará	4	6%
Paraná	3	4%
Santa Catarina	3	4%
Goiás	2	3%
Maranhão	2	3%
Mato Grosso	2	3%
Minas Gerais	2	3%
Pará	2	3%
Rio Grande do Sul	2	3%
Distrito Federal	1	1%
Mato Grosso do Sul	1	1%
Paraíba	1	1%
Piauí	1	1%
Rondônia	1	1%
Total Geral	67	100%

Base: Fez ou faz parte da REM – 67.

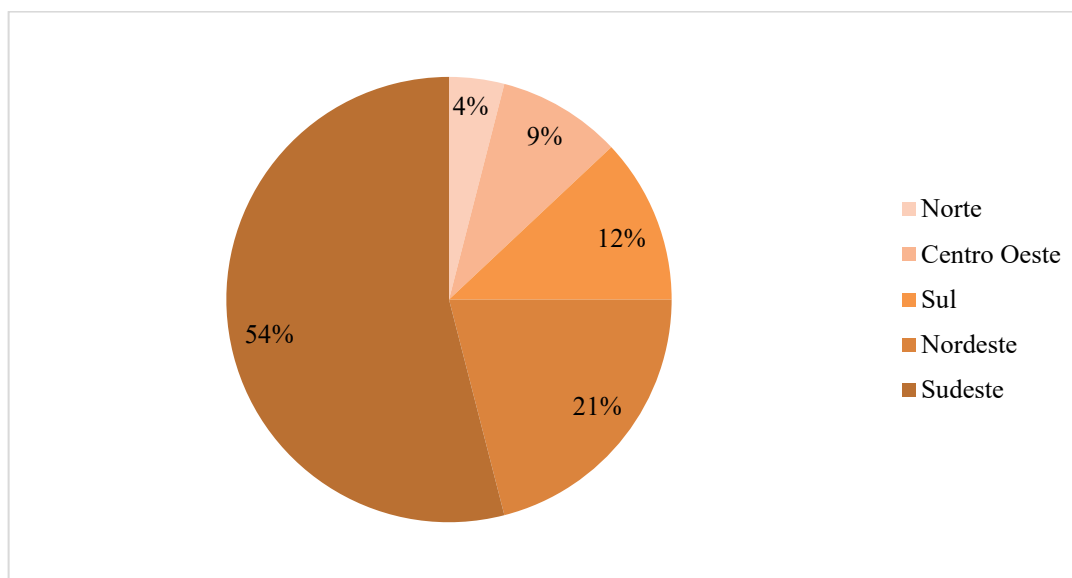
Estimulada e única.

P3. REM de qual estado?

Fonte: Elaboração própria (2020).

Em termos de regiões do Brasil, considerando as 67 pessoas que responderam fazer ou ter feito parte de alguma REM, 54% são do Sudeste, 21% do Nordeste, 12% do Sul, 9% do Centro Oeste e 4% do Norte (Gráfico 2).

Gráfico 2 - Região REM



Base: Fez ou faz parte da REM – 67.
Estimulada e única.
P3. REM de qual estado?

Fonte: Elaboração própria (2020).

Ainda que esta coleta não permita uma análise estatística dos resultados, o interesse era abarcar pessoas de diferentes regiões brasileiras, entendendo-se a disparidade de tipos de instituições e de realidades por considerar o cenário nacional tanto no questionário quanto nas entrevistas. Nas entrevistas, teve-se como objetivo conversar com, ao menos, uma pessoa de cada região do país, mas não foi possível devido a questões de agendamento e tempo realizar a conversa com uma pessoa da região Sul.

Como referência, vale trazer os Resultados do Formulário de Visitação Anual 2018, do Ibram, para mostrar a representatividade de museus brasileiros nas diferentes regiões do país, em que o Sudeste é a região mais representativa, seguida pelo Sul e Nordeste (Figura 1).

Figura 1 - Museus participantes do FVA 2018 por Região

	Nº de museus cadastrados por Região (out. 2018)	Nº de museus que preencheram o FVA	% de museus que preencheram o FVA em relação ao nº de museus na Região
NORTE	178	54	30,33%
NORDESTE	801	251	31,33%
CENTRO-OESTE	276	82	29,71%
SUDESTE	1.493	613	41,05%
SUL	1.021	405	39,67%
Total no Brasil	3.769	1.405	37,27%

Fonte: Resultados FVA 2018 (FORMULÁRIO DE VISITAÇÃO ANUAL, 2020).

No caso das entrevistas em profundidade, foram realizadas oito (8) no total e os trechos não serão atrelados aos nomes reais dos entrevistados, conforme previsto e alinhado com eles. Abaixo, informações pontuais e resumidas sobre os oito profissionais (Tabela 2):

Tabela 2 - Entrevistados via roteiro semiestruturado e seus perfis por Estado e tipo de museu

Entrevistado	Data	Estado e região	Tipo de instituição onde atua/atuou
E1	27/05/2020	MG – Sudeste	museu de ciências
E2	27/05/2020	BA – Nordeste	instituto de patrimônio artístico e cultural
E3	28/05/2020	PA – Norte	museu de ciências e ecomuseu
E4	29/05/2020	MT – Centro Oeste	museu de história natural
E5	16/06/2020	RJ - Sudeste	museu de arte e museu histórico
E6	20/06/2020	SP - Sudeste	museu de arte
E7	27/06/2020	MA – Nordeste	museu histórico-cultural
E8	28/06/2020	NE – Nordeste	museu de arte

Fonte: Elaboração própria (2020).

4.1 Os profissionais: perfil, conexão em redes, múltiplas atuações e dificuldades

Quanto ao tempo de atuação em alguma REM, 43% dos respondentes do questionário participam ou participaram por um (1) ano ou menos, 39% por dois (2) a cinco (5) anos e 18% por mais de cinco (5) anos. Também foi perguntado se já fizeram parte da coordenação ou de algum comitê da REM e 30% disseram que sim.

Ao serem indagados se o tema mediação tinha sido debatido em suas últimas interações e discussões com a REM (considerando-se os últimos dois anos), 75% disseram que sim. Note-se que, para 47%, o assunto estava entre os debates prioritários e, para 28%, não.

Questionados, em seguida, se foram pensadas e/ou realizadas ações conjuntas ligadas ao tema da mediação nessas interações e discussões, 66% disseram que ‘sim’, 10% que ‘não’ e 24% ‘não souberam dizer’. Os que responderam afirmativamente, mencionaram, como principais ações conjuntas discutidas e realizadas nesses momentos, os encontros, as visitas técnicas e os seminários para discussões sobre formação e profissionalização do educador, os projetos educativos das instituições, a mediação *on-line*, as linguagens para diferentes públicos e a aplicabilidade da Política Nacional de Educação Museal.

Vale complementar que, nas conversas em profundidade, as REMs são bastante citadas em diferentes momentos por quase todos os entrevistados, principalmente quando o tópico é políticas públicas. Eles destacam sua relevância para promover elos entre os pares, troca de conhecimento e fortalecimento da atuação desses profissionais enquanto área e, também, para pressão e engajamento político:

E6/ SE/ museu de arte: Uma das principais conquistas que talvez eu enxergue [...] é a relação com a REM e pensar como a gente, nessa relação [...] encontra outros pares e a gente se une para uma relação, pra pensar uma estruturação, uma dinâmica um pouco mais ampliada. [...]. Eu vejo a REM Brasil como um grande representante, um grande articulador dessas demandas.

E5/ SE/ museu de arte e museu histórico: [...] eu acho que outras coisas também são fundamentais, e aí eu parto da minha compreensão de política pública, porque pra mim política pública não é só o que o governo promove [...]. Pra mim, as REMs fazem política pública quando a gente pressiona o poder público para que a PNEM saia, quando a gente promove eventos de formação; mais recentemente, as redes têm se organizado em torno da discussão sobre a profissionalização frente à pandemia, porque têm acontecido muitas demissões.

A PNEM é bastante mencionada como referência de política pública do setor, inclusive como material-guia para a construção de planos dentro das instituições; os entrevistados ressaltam sua construção de forma participativa, a capilaridade nacional e a utilidade como material que ajuda na compreensão da área e seu campo de atuação:

E7/ NE/ museu histórico-cultural: Pode dizer que é o grande norte que a gente segue, é a própria interação com as redes, as Redes de Educadores em Museus; eu participo da brasileira [...]. E a gente gosta muito de trocar essas experiências [...]. Eu acho que isso é muito saudável. Poderia ser mais [...], mas assim, dentro do que a gente tem e do universo que a gente tem, eu acho que o Plano Nacional e as Redes são os principais contribuidores nessa proposta de estar trabalhando a mediação e educação no museu.

E6/ SE/ museu de arte: A principal política pública que eu vejo no âmbito federal é a Política Nacional de Educação Museal, que ela teve todo um processo de discussão com os próprios educadores das instituições, então também não necessariamente foi algo vertical, de cima pra baixo, mas construído de uma forma um pouco mais ampliada. Ela é importante porque ela cria um marco de tentativa de regulação daquilo que a gente estabelece enquanto área.

E5/ SE/ museu de arte e museu histórico: Pra mim, na realidade brasileira, o que a gente tem de principal hoje é a Política Nacional de Educação Museal. A PNEM, ela traz diretrizes pro âmbito do poder público, do institucional e do profissional, e eu acho que, de forma muito sintética, pontua quais são os desafios que a gente tem hoje, o desafio da formação, o desafio da pesquisa, o desafio da profissionalização, do reconhecimento, da formação educativa, necessidade de se integrarem os setores.

Para além da REM e da PNEM, um dos entrevistados menciona o Plano Municipal de Cultura de sua cidade e o Conselho de Cultura, quando questionado sobre políticas públicas de relevância no campo:

E6/ SE/ museu de arte: Um esforço que a gente teve [...] foi do Plano Municipal da Cultura, que foi construído através de conferências municipais, a gente tinha um grupo que hoje eu vou chamar de movimento social, mas não era tão formalizado dessa forma, que era um Fórum de Cultura das pessoas da cidade, dos artistas, enfim, dos aficionados dessa área [...]. E, também, o Conselho de Cultura; o Conselho de Cultura, ele é eleito por paridade, metade da sociedade civil e metade do poder público, então é um espaço que

teoricamente o poder público utiliza para debater política pública, pra construir política pública em participação.

Nesse sentido, o reconhecimento e a potência das Redes de Educadores em Museus ocorre diante da possibilidade de agregar profissionais que atuam de modos distintos e não possuem apoio em outras esferas de atuação.

Para essa discussão pode ser trazida a “abordagem transversal” defendida por Isar (2013, p. 15) ao falar de política cultural, que pontua a relevância da atuação de outros agentes, para além do Estado, neste âmbito. O autor acredita que as abordagens em torno de “política de cultura” tendem a posicionar o Estado como o único agente a tomar medidas dentro do “sistema cultural”, deixando de lado a percepção de como “[...] o mercado, ou as disposições e ações sociais [...] impactam o cultural muito mais profundamente do que as medidas tomadas por ministérios de cultura”.

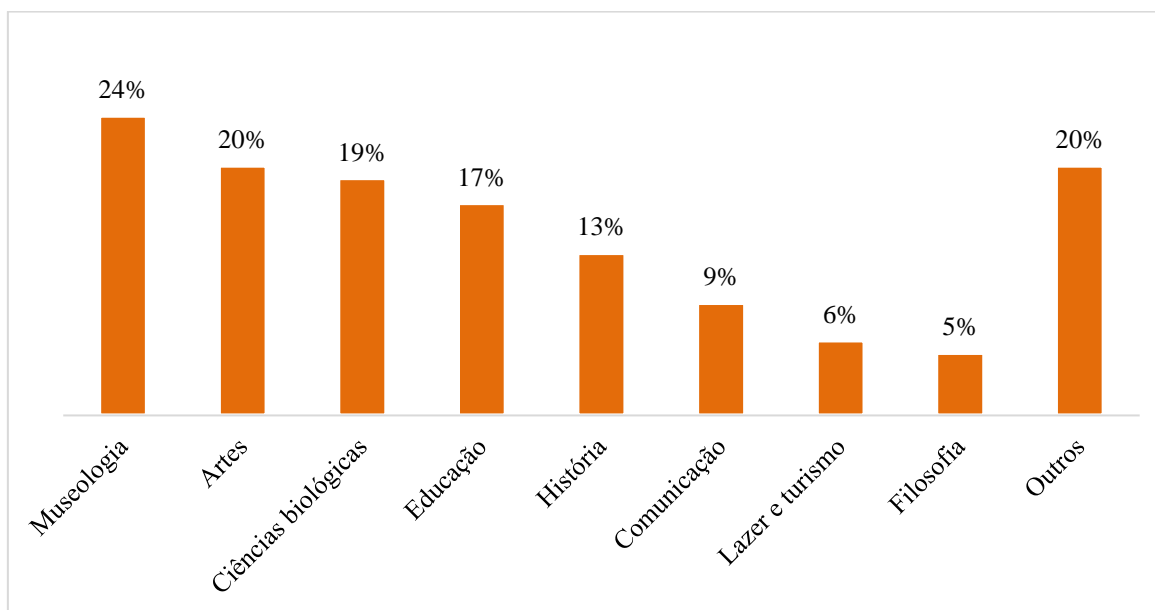
Segundo este ponto de vista, se a vida cultural é determinada para além dos “[...] canais formalmente definidos da política de cultura”, então é preciso uma “abordagem transversal” para englobar esses diferentes agentes, como autoridades públicas de diferentes níveis de governo, setor privado, sociedade civil, diversos campos de atividade etc. (ISAR, 2013, p. 15).

Nesse contexto, as REMs, formadas pela sociedade civil, seriam o que o teórico chama de “[...] novas infraestruturas de participação pública”, que trazem possibilidades de processos mais abertos e democráticos para a tomada de decisão e de articulação de “ferramentas conceituais” de planejamento para lidar com “[...] questões estratégicas de mais longo prazo” (ISAR, 2013, p. 15).

Quanto à formação, todos os respondentes do questionário possuem, no mínimo, o ensino superior, sendo que 64% mencionam ter ou estar cursando pós-graduação. Os cursos mencionados foram diversos, mas prevalece o de museologia (citado por 24% das pessoas), seguido por artes (cênicas, plásticas, licenciatura, mencionado por 20%), ciências biológicas (19%), educação/pedagogia (17%) e história (13%). Na categoria “outros”, foram consideradas formações como: Administração, Arqueologia, Design, Direito, Física, Geografia, Gestão Cultural e Saneamento Ambiental. Cabe apontar que os cursos aqui categorizados dizem respeito à graduação e/ou pós graduação, sem diferenciação por grau de formação nesse caso.

Pode-se dizer que existe variedade na formação dos respondentes, sem grande prevalência de um ou outro curso específico. Ainda assim, 19% mencionaram cursos ligados às ciências biológicas, mas as formações no campo de ciências humanas têm destaque (Gráfico 3).

Gráfico 3 - Formação



Base: Total da amostra – 86.
Espontânea e múltipla.
P11. Qual curso/ formação?

Fonte: Elaboração própria (2020).

Quanto às entrevistas, a questão da formação não havia sido abordada de forma direta por meio do roteiro semiestruturado; no entanto, várias pessoas comentaram a respeito ao falar de outros assuntos abarcados no roteiro. Os trechos abaixo abordam a ampliação do oferecimento de cursos para formação deste profissional em território nacional nas últimas décadas, apesar de ainda existirem locais mais carentes nesta oferta:

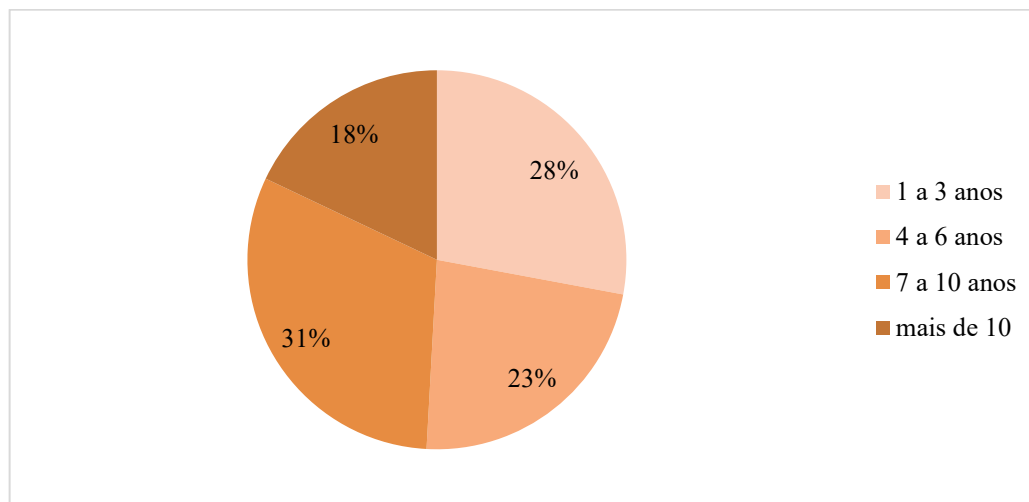
E5/ SE/ museu de arte e museu histórico: Se a gente for pensar em 30 anos atrás, existia só uma oportunidade de formação em um país continental, então hoje as próprias instituições estão oferecendo; existem cursos acadêmicos, cursos de extensão, grupos de pesquisa. [...] Essas oportunidades têm se ampliado muito e tem se espalhado pelo país também, porque isso antes era muito concentrado no Rio, São Paulo e Bahia, por ter um curso de museologia, e acho que agora tem oportunidades praticamente espalhadas no país inteiro.

E4/ CO/ museu de história natural: Não temos tantos avanços, hoje para se capacitar não existe curso de formação. É preciso buscar em outros estados, na área de educação patrimonial.

Em relação ao tipo de instituição em que trabalham ou trabalharam, 83% dos entrevistados disseram ter atuado com ou para museus e 17% em espaços de outras naturezas, como centros culturais, coletivos, exposições itinerantes etc. Entre os que trabalharam com museus, quase metade (49%) esteve por pelo menos sete (7) anos, e quase um terço (28%) tem experiência de um (1) a três (3) anos e 23% de quatro (4) a seis (6) anos. Nota-se, portanto, um

equilíbrio entre profissionais de distintos tempos de profissão, desde os recém-chegados na área até os mais experientes (Gráfico 4).

Gráfico 4 - Tempo de trabalho em museus



Base: Trabalhou ou trabalha com museus – 71.

Estimulada e única.

P15. Por quantos anos, aproximadamente.

Fonte: Elaboração própria (2020).

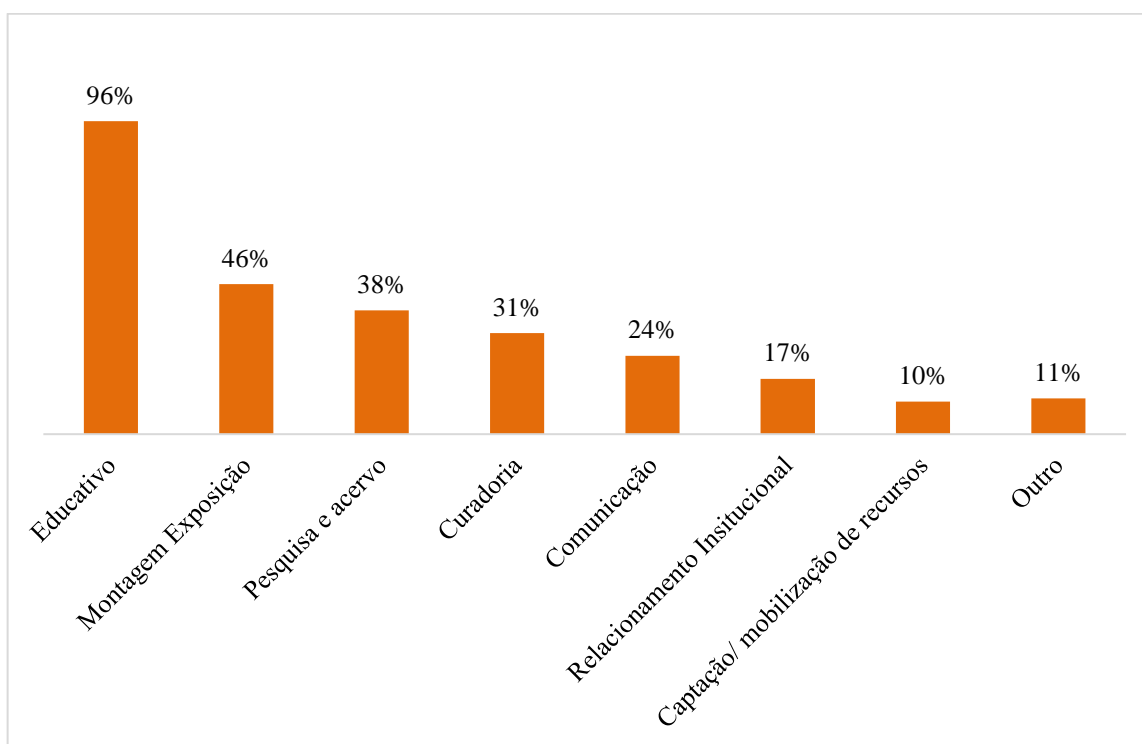
Prates (2018, p. 58) relaciona a mediação com a busca por constituir um espaço público e diz que corrobora essa atuação o fato de muitos dos profissionais envolvidos com mediação realizarem trabalhos temporários em diferentes instituições e possuem formações e vivências diversas – são artistas, filósofos, historiadores, biólogos, educadores, cientistas sociais etc. Tal conjuntura ampliaria as possibilidades de “[...] construção de narrativas individuais e coletivas por meio de processos de negociação e disputas de lugares de fala e de escuta”. O Gráfico 4, acima, sobre formação, e o Gráfico 5, que virá a seguir, sobre as áreas em que já trabalharam em museus vão em linha com essa discussão a respeito de profissionais multifacetados.

Prates (2018, p. 47) considera que os mediadores culturais estimulam formas de participação de pessoas em processos de criação coletivos e de troca de repertórios. Em seu diagrama, que reconhece a mediação inserida em um “[...] fluxo de retroalimentação nos processos artístico-pedagógicos”, fala a respeito destes profissionais: “[...] atuamos em territórios que podemos transformar em espaço público por meio de práticas em que colocamos nossos repertórios em situações de trocas para sempre voltarmos (todos) ao território com outras interpretações de mundos possíveis”. Questiona qual o território de atuação dos profissionais e em que momentos e quais ações buscam a transformação deste em espaço público e, também,

de que forma os repertórios diversos se desdobram em outras práticas, questionando visões de mundo e provocando transformações.

Sobre as áreas com as quais já trabalharam, praticamente todos os respondentes (96%) tiveram experiência com educativo. Quase metade (46%) afirma ter atuado com montagem de exposições, 38% com pesquisa e acervo, 31% com curadoria, 24% com comunicação, 17% com relacionamento institucional, 10% com captação de recursos e 10% mencionaram outros (Gráfico 5). A partir desses resultados, pode-se aferir que há a atuação multitarefa e interdisciplinar destes profissionais, que transitam entre diferentes setores do âmbito museológico, ainda que aqui estejamos focando, principalmente, os profissionais ligados ao setor educativo.

Gráfico 5 - Área/setor museus



Base: Trabalhou ou trabalha com museus – 71.

Estimulada e múltipla.

P16. Em qual área/ setor?

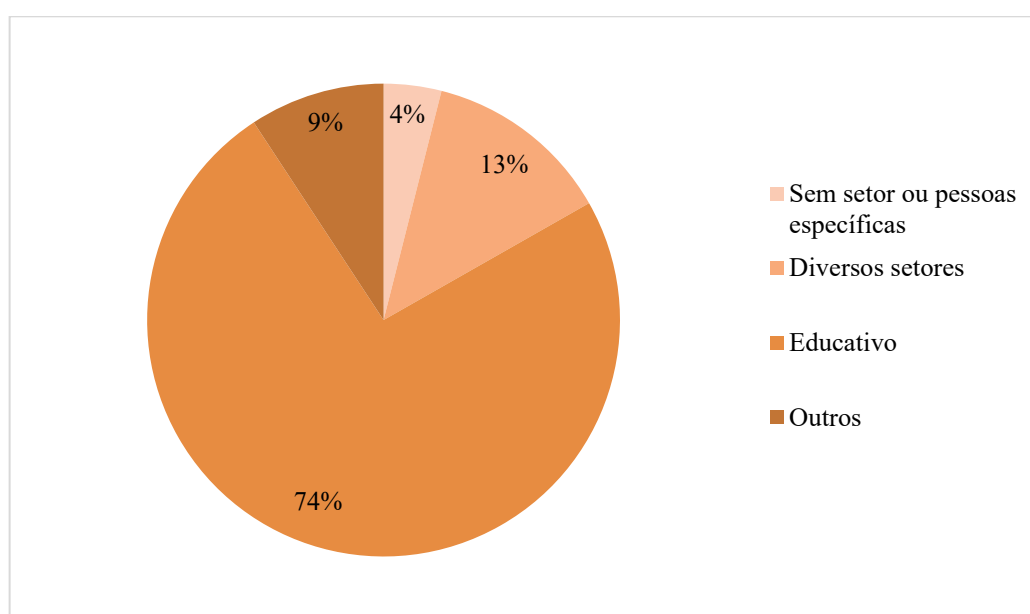
Fonte: Elaboração própria (2020).

Se, por um lado, esse dado sobre atuação profissional multitarefa pode ser visto como positivo, ao dialogar com a necessidade bastante apontada pelos entrevistados de que é importante uma visão multidisciplinar para que estratégias e ações de mediação sejam pensadas de forma conjunta pelos diferentes profissionais e setores das instituições, por outro, pode ser indicativo da sobrecarga de tarefas à qual são submetidos e da incerteza em termos de

profissionalização, muitas vezes tendo que atuar em mais de uma especialidade. Parece que o trânsito entre funções diversas do âmbito museológico mostra-se mais uma condição diante das trajetórias de carreira e equipes reduzidas do que um aspecto propositivo em busca de realizar um trabalho conjunto e multidisciplinar.

Dentre os entrevistados, 74% dos que já tiveram experiência em museus afirmaram que a responsabilidade pela mediação era do educativo, ao passo que 13% disseram que era de diversos setores, 9% outros e 4% disseram que não havia área ou pessoas especificamente designadas (Gráfico 6).

Gráfico 6 - Área/setor responsável por mediação



Base: Trabalhou ou trabalha com museus – 69.
Espontânea e única.

P17. Pensando na instituição museal em que trabalha ou na última com a qual trabalhou, a mediação da exposição para com os visitantes faz/fazia parte do escopo e responsabilidades de alguma das áreas?

P18. Era responsabilidade de qual/quais áreas?

Fonte: Elaboração própria (2020).

Uma das pessoas entrevistadas aponta que os processos de mediação constituem função de todos os setores de museus; apesar disso, reconhece que atuar com equipes multidisciplinares é quase uma utopia na realidade de grande parte das instituições, em que as ações são pensadas de forma apartada entre os diferentes setores:

E5/ SE/ museu de arte e museu histórico: Você pensar que numa exposição tanto curadoria quanto expografia, quanto pesquisa de um catálogo ou a elaboração de um material educativo vai ser feito por uma equipe multidisciplinar, isso acontece em pouquíssimas instituições, até porque poucas instituições têm equipes multidisciplinares, a maior parte das instituições tem poucos profissionais atuando [...]. O de praxe é cada setor

pensando sua ação e, depois, numa hierarquia dada, os outros setores vão vindo e normalmente o educativo é o último, né.

Fala-se, assim, da hierarquia existente entre as áreas de uma instituição museal, bem como do educativo como responsável por criar a proposta educativa dirigida aos públicos após todas as etapas de criação da exposição estarem finalizadas, sem ter a possibilidade de participar desse processo e sendo acionada por último.

Nesse sentido, cabe trazer o conceito de Bourdieu (1996) sobre o campo cultural, em que, dentro dos museus, existem relações de dominação e de hierarquia entre as áreas e pessoas. O campo intelectual atua como um sistema estruturado em que todos os indivíduos e grupos mantêm relações de concorrência e complementaridade funcional, competindo pela consagração e autoridade institucional.

Ao falarem de processos mais participativos e interativos com os visitantes, alguns entrevistados comentam que essas ações, quando acontecem, partem da iniciativa dos educadores:

E6/ SE/ museu de arte: Eu acredito que [...] a maioria das vezes, quando acontece, é sempre iniciativa dos educadores; não me parece, pouquíssimas vezes são iniciativas da instituição como um todo, que eu acho que ganharia uma certa força, uma certa longevidade até para pensar essas relações um pouco mais estruturais.

E5/ SE/ museu de arte e museu histórico: Acontece não necessariamente como uma proposta da própria exposição [...]. A nossa equipe de educadores promove isso e promove isso a despeito das exposições. Então isso acontece muito com o trabalho do educativo, às vezes o trabalho é disruptivo dentro do próprio espaço da exposição ou da instituição. A gente, como educador, tá ali pra falar tudo o que a exposição não diz, então ou pra contradizer o que está dito pela exposição. Então acho que isso acontece primordialmente pela ação da mediação humana, mas não acho que isso já é um princípio instituído, sabe?

Essa alocação de responsabilidade a este profissional, o qual é principalmente representado pelo educador/mediador que faz parte do setor educativo, aponta para a divisão existente dentro das instituições, a responsabilização por mediar a exposição ao público recaindo mais sobre estes trabalhadores. Estes, por sua vez, relatam sentir falta de respaldo e estrutura da instituição em muitos casos.

Ao traçar o histórico da educação museal, Martins (2011) comenta o processo de transformação das instituições museológicas, que passaram de gabinetes de curiosidade para espaços interativos de preservação e de divulgação de conhecimento. Nessa trajetória, o educador surge como responsável pela mediação educacional dos conteúdos dos museus para o público leigo, uma vez que essas instituições buscavam educar mais pessoas, as quais não

eram especialistas, e o primeiro foco se dá nas escolas, com ações educativas moldadas pelas tipologias dos museus, seus acervos e demandas da sociedade em que o museu se insere.

É nesse cenário que Martins e Martins (2019, p. 203) falam do espaço que a educação foi ganhando no campo museológico. Para os autores, “[...] mais do que transmitir conhecimentos, a educação museal traz uma perspectiva dialógica que tem no público, visitante e potencial, seu eixo estruturador”:

Fato é que a educação museal vem se constituindo historicamente como um dos processos museais que favorecem a promoção do diálogo dos museus com a sociedade. A perspectiva de atuação dos educadores museais foi se transformando ao longo de sua existência e, na atualidade, os setores educativos são responsáveis por um sem número de atividades voltadas à compreensão e ao diálogo com todo o tipo de público. (MARTINS; MARTINS, 2019, p. 203).

Nas entrevistas, muitos profissionais comentam que as estratégias e iniciativas partem deles próprios e de suas experiências e conhecimentos prévios, bem como das trocas e conversas com pares de outras redes de contato, ou seja, advém de outros locais, que não necessária e somente da instituição em que estão atuando no momento. As estratégias e ações realizadas pelos mediadores em exposições podem não estar ancoradas em um planejamento e estratégia das próprias instituições, mas em seus profissionais e na rede que os conecta.

A questão estrutural em relação à equipe é trazida nas entrevistas, mencionando acúmulo de funções e, muitas vezes, falta de profissionais com formação adequada:

E7/ NE/ museu histórico-cultural: Falta esse corpo físico, falta material humano para estar produzindo isso, porque, como eu falo, a gente pensa num plano, pensa nas ações, faz formação, a gente faz mediação, a gente faz curadoria, a gente tem que sair para atender uma escola fora, aí tem a nossa vida pessoal, e aí tem que ir pro mestrado [...].

E2/ NE/ patrimônio artístico e cultural: Você não tem profissionais estatutários, selecionados de forma clara; muitas vezes são indicados em cargos comissionados e às vezes não têm a qualificação desejada ou que tem uma formação em museologia ou áreas afins, mas sem uma reflexão sobre mediação, educação museal, sobre comunicação em museus.

Vale apontar que, nas conversas em profundidade, a figura dos estagiários e funcionários terceirizados à frente da mediação foi bastante trazida – tanto com tom de reconhecimento e valorização pelo trabalho exercido, mas principalmente com tom de preocupação, pois muitas vezes essas pessoas não têm a possibilidade de formação prévia adequada e de dar continuidade ao trabalho:

E7/ NE/ museu histórico-cultural: A mediação cultural e esses estagiários são o coração do museu [...], com toda essa disponibilidade pra estar participando e construindo as ações... A gente escuta muito eles, eles estão lá diretamente falando com o público, eles que tão recebendo as dúvidas, as críticas, e a gente conversa [...]. Eu posso dizer assim, que

o plano de ações educativas deu certo porque a mediação entendeu. Ela compreendeu o seu papel dentro do museu.

E4/ CO/ museu de história natural: A maior parte dos trabalhos de mediação é feita pelos estagiários e nem sempre eles têm esse conhecimento. O trabalho de mediação ainda está no campo do amadorismo e não no campo do profissional, com formação ligada à educação.

E3/ N/ museu de ciências e ecomuseu: Hoje temos em torno de seis pessoas que trabalham com educação, muitos estagiários e terceirizados e isso me preocupa muito. Ou seja, são os terceirizados que ficam na receptividade das exposições e recebem treinamentos muito curtos e muito rápidos. E numa mudança sazonal, que são as exposições temporárias [...], você está terceirizando sem dar o conhecimento pra quem vai ocupar uma vaga dentro do museu.

O assunto surgiu de forma espontânea nas conversas. Esse modo de atuar do serviço de mediação dificulta a construção de planos de ação contínuos, como em um processo. Pelo contrário, privilegia ações pontuais, descontinuadas, não interligadas dentro da instituição e que dificultam a possibilidade de construção e enraizamento de conhecimento a partir da experiência. Não que conhecimento não seja gerado, mas acaba concentrado na figura do mediador e não na instituição.

O reconhecimento e a homologação da profissão também apareceu em duas conversas como uma das pautas dos profissionais envolvidos com educação e mediação em museus:

E5/ SE/ museu de arte e museu histórico: Esse campo tem crescido muito, tem crescido em produção acadêmica, em oportunidades, em formação profissional, né, por outro lado, como não existe uma profissionalização efetiva, não existe a profissão de mediador ou a profissão de educador museal, você termina não tendo parâmetros de formação a serem exigidos por estes profissionais.

E7/ NE/ museu histórico-cultural: O que nós acreditamos, é uma fala que eu defendo muito [...], é que deveria virar uma profissão. Na verdade, é uma profissão [...], deveria ser homologada.

A falta de reconhecimento dos profissionais é um ponto de atenção, uma vez que muitos comentam que os próprios locais e pares com os quais atuam, às vezes não reconhecem a relevância do trabalho exercido pelos mediadores.

A esse respeito, os dados do Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SIIC) do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2019) evidenciam o aumento da informalidade no setor cultural desde os anos de 2014 para 2018, em que se vê a tendência de redução do trabalhador do setor privado com carteira e o aumento do número de trabalhadores por conta própria. Em 2014, 38% (2 milhões) de trabalhadores culturais estavam na informalidade e esse percentual foi para 45% (2,4 milhões de trabalhadores) em 2018. Além disso, o rendimento médio mensal das pessoas ocupadas com atividades culturais caiu 8,3% entre 2014 e 2018,

sendo que a queda no rendimento das mulheres que trabalham no setor é maior (-8%) que a dos homens (-6,8%).

Essa desvalorização parece estar ligada à crise da área cultural e à limitação de financiamento que afeta o setor como um todo. O setor museal, assim como o cultural em geral, sempre foi cronicamente pouco contemplado com recursos, mas se observa, nos últimos anos, um agravamento dessa situação.

Conforme demonstra a série histórica de investimento dos dados do Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SIIC) 2019 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) (Figura 2), apesar do aumento dos gastos públicos destinados ao setor cultural de R\$ 7,1 bilhões, em 2011, para R\$ 9,1 bilhões, em 2018, a participação do gasto em cultura no total de gastos públicos consolidados das três esferas de governo caiu 0,07 pontos percentuais, passando de 0,28%, em 2011, para 0,21% em 2018. Cabe pontuar que os números foram analisados em valores correntes, portanto sem considerar a inflação (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 2020; SISTEMA DE INFORMAÇÕES E INDICADORES CULTURAIS, 2019).

Figura 2 - Despesa total com cultura, segundo as esferas do governo - Brasil – 2011-2018

Esferas	Despesa total com cultura							
	2011		2012		2013		2014	
	Valor (1 000 R\$)	Relativo (%)	Valor (1 000 R\$)	Relativo (%)	Valor (1 000 R\$)	Relativo (%)	Valor (1 000 R\$)	Relativo (%)
Total	7 093 468	100,0	7 854 375	100,0	8 951 284	100,0	8 527 275	100,0
Federal	1 360 528	19,2	1 849 562	23,5	2 349 204	26,2	1 760 743	20,6
Estadual	2 270 552	32,0	2 431 122	31,0	2 540 303	28,4	2 629 869	30,8
Municipal	3 462 388	48,8	3 573 691	45,5	4 061 777	45,4	4 136 663	48,5

Esferas	Despesa total com cultura							
	2015		2016		2017		2018	
	Valor (1 000 R\$)	Relativo (%)	Valor (1 000 R\$)	Relativo (%)	Valor (1 000 R\$)	Relativo (%)	Valor (1 000 R\$)	Relativo (%)
Total	8 210 215	100,0	8 020 590	100,0	8 405 717	100,0	9 120 189	100,0
Federal	1 790 000	21,8	1 863 805	23,2	1 828 642	21,8	1 925 133	21,1
Estadual	2 322 048	28,3	2 246 806	28,0	2 338 819	27,8	2 504 970	27,5
Municipal	4 098 167	49,9	3 909 979	48,7	4 238 255	50,4	4 690 086	51,4

Fonte: Ministério da Economia, Secretaria do Tesouro Nacional, Sistema Integrado de Administração Financeira do Governo Federal - SIAFI e Coordenação-Geral das Relações e Análise Financeira dos Estados e Municípios.

Fonte: Sistema de informações e indicadores culturais (SIIC): 2007-2018 / IBGE.

O investimento via Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet) decresceu 2,3% entre 2011 e 2018. Se, em 2011, os produtores culturais captaram um total de R\$ 1,325 bilhão para promoção de projetos culturais, dos quais R\$ 1,225 bilhão foram via renúncia fiscal (92,5%

do total) e R\$ 99 milhões (7,5% do total) investidos pelo setor privado, no ano de 2018 o valor captado caiu para R\$ 1,295 bilhão, dos quais R\$ 1,272 bilhão foram via renúncia fiscal (98,2%) e R\$ 23 milhões (1,8%) destinados pelo setor privado. Isso indica não somente uma queda no valor global do uso da lei federal, mas um indicativo da menor participação de investimentos pelas empresas (SISTEMA DE INFORMAÇÕES E INDICADORES CULTURAIS, 2019).

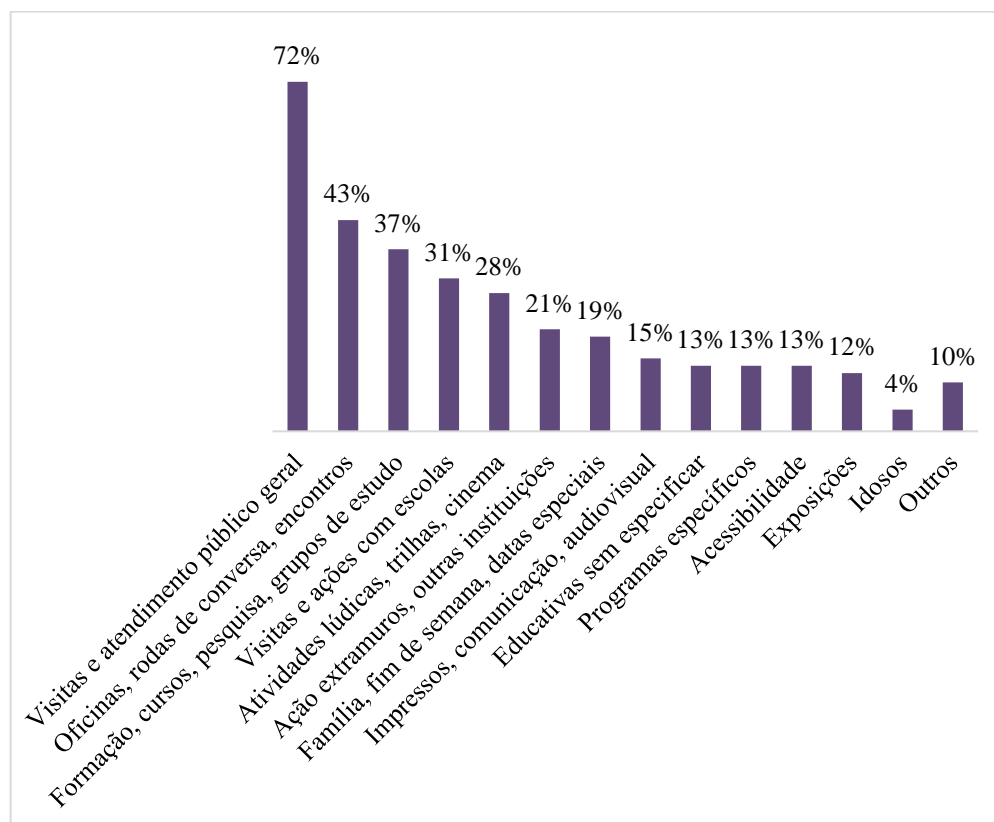
Em termos de condições de trabalho, muito foi trazido sobre as dificuldades advindas de questões estruturais, que englobam, por exemplo, a crise política e ideológica que vem afetando diretamente o campo da cultura, como, por exemplo, o fechamento do Ministério da Cultura por um período, o corte de recursos para o setor e para determinadas programações e linguagens artísticas, refletindo-se no dia a dia das pessoas que trabalham em museus e com exposições e afetando a possibilidade de efetivar e dar continuidade a certas ações.

4.2 Ações e dispositivos: aprendizado e negociação de significados nas mediações

No questionário, a pergunta aos entrevistados a respeito dos principais programas, ações e atividades de mediação com os quais tiveram contato nos museus em que trabalharam foi espontânea, ou seja, totalmente aberta e permitia uma multiplicidade de respostas. Essa escolha se deu para que fosse possível captar as respostas sem direcionamento e entendimentos prévios.

Os 63 respondentes fizeram 224 menções, que foram divididas em categorias. Antes de apresentar os resultados, cabe ressaltar que se compreende a não homogeneidade no tocante às ações de mediação, levando-se em conta a disparidade dos tipos de instituição e de realidades no cenário nacional, assim como a inviabilidade de, por meio dessa coleta, obter um panorama representativo de tudo que vem sendo feito (Gráfico 7).

Gráfico 7 - Programas, ações e atividades de mediação



Base: Fez ou faz parte da REM – 67.

Espontânea e múltipla.

P19. Cite brevemente quais são/ eram os principais programas, ações e atividades de mediação.

Fonte: Elaboração própria (2020).

Como resultado tem-se: *‘Visitas e atendimento público geral’* foi a resposta mais mencionada, seguida por *‘Oficinas, rodas de conversa, encontros’*; atividades de *‘Formação, cursos, pesquisa, grupo de estudos’*, que englobam as direcionadas a professores, aulas, palestras, e, em quarto lugar, *‘Visitas e ações com escolas’*.

Em *‘Atividades lúdicas, trilhas, cinema’* foram consideradas menções à contação de histórias, teatro, jogos, cineclube.

Por sua vez, em *‘Ação extramuros, outras instituições’*, os respondentes mencionaram atividades com comunidades e o entorno, bem como parcerias com escolas, com outros museus e atividades itinerantes.

Já em *‘Família, fim de semana, datas especiais’* foram englobadas as atividades realizadas aos finais de semana, os eventos, as semanas comemorativas, como semana de férias, semana de museus.

Por fim, *‘Acessibilidade’* reúne as atividades para pessoas com deficiência.

O Caderno da PNEM conta com uma seção de verbetes que apresenta conceitos da Educação Museal identificados e selecionados no processo de construção da PNEM e inclui o termo mediação em um texto escrito por Martins (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2018).

A autora divide o termo mediação como conceito, função e ação. Como conceito, ela fala de mediação cultural como “[...] interação e diálogo que valoriza e dá voz ao outro, ampliando horizontes que levam em conta a singularidade dos sujeitos em processos educativos na escola ou fora dela”, pois considera a inserção social e histórica do ser humano.

Como função, Martins (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2018, p. 85) comenta a relação que é estabelecida com os “[...] programas/serviços educativos que hoje estão presentes em instituições culturais” e, também, o próprio educador do museu. Por fim, a mediação como ação fala da aproximação com os objetos e as manifestações artísticas, considerando as diferentes necessidades do público e, assim, oferecendo diversos meios “[...] como catálogos, materiais educativos, audioguias, jogos para a família, dispositivos específicos para grupos de surdos ou cegos, formação para aos educadores etc.” tendo em vista “[...] facilitar o acesso e democratizar as culturas”. Ao mesmo tempo, o texto do verbete destaca a experiência estética na mediação, em busca de multiplicidade, sensibilidade para novas e outras percepções (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2018, p. 84).

Nessa linha, as respostas da coleta abarcam aspectos da mediação como função e ação e mostram que as visitas e atendimento ao público geral aparecem com destaque e se trata de uma atividade que envolve primordialmente a mediação humana.

O conceito de mediação, como notado no referencial teórico, está bastante relacionado com a figura do mediador, ou seja, à mediação humana. As estratégias e dispositivos de mediação para além da figura humana são trazidos, mas nota-se a centralidade na pessoa, associando a mediação de forma mais direta ao trabalho realizado pelos educadores na recepção e lida com os visitantes nas exposições.

Isso está relacionado com a ideia levantada por Martins (2011), de que espaço e a disposição expográfica são os principais meios de comunicação em museus, mas o mediador, o educador, o monitor e o guia são os principais responsáveis pela negociação de sentidos com os visitantes, ainda que possam existir outros dispositivos para isso. Nesse entendimento, para que o conhecimento seja “[...] dialógico, negociado e discutido com o público”, aparece a figura do educador do museu. A autora pontua que cabe discutir se outras maneiras de negociação de sentido, incluindo dispositivos diversos, poderiam cumprir o papel aqui apontado como primordialmente realizado pelos educadores

Depois, em segundo, terceiro e quarto lugares aparecem atividades que compõem a programação complementar às exposições, realizadas pelo educativo e ligadas a questões de conhecimento e reflexão, como oficinas, formação para professores, cursos e ações com grupos escolares.

Pesquisa realizada pela JLeiva Cultura e Esporte com a população de doze capitais brasileiras mostra que o principal motivo para as pessoas terem ido ao museu foi para refletirem ou adquirirem conhecimento, razão apontada por 44% deste grupo de 3.314 pessoas (CULTURA NAS CAPITAIS, 2018).

Outra pesquisa, conduzida pelo Oi Futuro e consultoria Consumoteca com uma amostra de 600 brasileiros – em que metade frequenta museus pelo menos uma vez ao ano, e metade vai a museus a cada dois anos ou menos –, aponta que, para 65% do público, a função do museu é de aprendizagem (NARRATIVAS PARA O FUTURO DOS MUSEUS, 2020).

Esses dados corroboram a percepção de que museus não são espaços, em sua essência, vistos como divertidos ou para quem busque entretenimento, e reforçam a relação da mediação com processos ligados à aprendizagem, conhecimento e educação.

Oficinas, rodas de encontro e conversas são bastante citadas tanto no questionário como nas entrevistas que, como trazido por uma entrevistada, podem figurar como possibilidade de atividade extra museu, independentemente de a pessoa realizar a visita tradicional à exposição:

E1/ SE/ museu de ciências: Tem um processo de mediação no museu [...] que é o ateliê científico. Funciona durante todo o tempo do museu e eles propõem oficinas a partir dos conteúdos do museu. Você pode ir pro museu para fazer a visita e participar do ateliê, pode só participar do ateliê.

O peso do grupo escolar no público de exposições e as ações de mediação também é ressaltado pela maior parte dos entrevistados:

E4/ CO/ museu de história natural: Às vezes você vai no bairro do lado e a pessoa nunca ouviu falar do museu. Fazer a comunidade participar dos museus ainda é bem fraca. A comunidade mais participativa é a estudantil, aqui é 95%.

E7/ NE/ museu histórico-cultural: Hoje, o grande público do museu são escolas do ensino fundamental e da educação infantil, públicas, a grande maioria é da periferia, dos interiores daqui. A gente teve um projeto maravilhoso [...] que ajudou muito nessa dinamização das atividades educativas.

Fala-se, além disso, da importância de que a escola esteja envolvida com as visitas escolares e do engajamento dos professores no ambiente e na proposta:

E4/ CO/ museu de história natural: Às vezes, ir para o museu é uma surpresa até para o professor. Ele não fez o plano de aula dele [...]. Sinto que o professor fica distante, é uma

complementação da sala de aula, mas tem uma transferência de responsabilidade e de compromisso.

E3/ N/ museu de ciências e ecomuseu: O que eu percebo nessa relação é que a escola somente vê o museu como “ah, vamos passear, vou com meus alunos ali”. Mudar essa concepção das escolas com os museus, por isso eu acho que elas têm que estar envolvidas, e estão querendo se envolver mais.

E7/ NE/ museu histórico-cultural: A gente sempre disponibiliza espaços pros professores estarem fazendo as ocupações aqui com seus alunos, inclusive até aulas já foram dadas aqui, encerramento de projetos de leitura.

A pesquisa desenvolvida pelo Oi Futuro em parceria com a Consumoteca (NARRATIVAS PARA O FUTURO DOS MUSEUS, 2020), ao investigar a percepção das pessoas sobre os museus, captou que 55% dos entrevistados tiveram o primeiro contato com estas instituições quando crianças, em excursões da escola. Isso acaba encadeando, segundo uma das especialistas consultadas no estudo, na visão de museu como fim e não como meio e caminho para o aprendizado e conhecimento.

Quanto à qualidade da experiência, para Queiróz et al. (2011, p. 78), a escolarização das visitas acontece quando a mediação foca em explicar e ajudar na compreensão de exposições, enfraquecendo aspectos afetivos e sociais. Um dos entrevistados diferencia a educação museal da escolar, fazendo um paralelo entre informal e formal:

E8/ NE/ museu de arte: A educação informal tocou muito em mim, esse trabalho do mediador, porque o trabalho de educação dentro dos espaços culturais é um trabalho que não tem essa certa rigidez. Eu penso também sobre essas trocas, esses diálogos que acho que são mais fluidos.

A diferença no contexto de aprendizados em museus e escolas e outros espaços de aprendizado formal é posta por Hooper-Greenhill (2007), evidenciando principalmente a maior abertura dos primeiros. Por serem ambientes de espetáculos e exibições e não possuírem padrões e currículos preestabelecidos, abrem possibilidades para experiências variadas, que provocam sensações, tais como surpresa, imprevisibilidade, curiosidade e novas ideias, podendo apresentar visões diferentes sobre as temáticas. O engajamento do corpo, em uma experiência que envolve o físico e o movimento, implica um estilo diferente de aprendizado.

Ainda que exista essa acentuação do conhecimento, notou-se que o aspecto de diversão aparece nas respostas coletadas via questionário: atividades lúdicas, cênicas, contações de histórias e jogos foram mencionadas por 28% dos respondentes e as atividades de ‘*Fim de semana, família e datas comemorativas*’ por 19%, estas últimas que usualmente estão mais relacionadas a momentos de descontração.

Uma das entrevistadas também comentou como ação interessante as brincadeiras na rua e as atividades fora do limite físico da instituição:

E1/ SE/ museu de ciências: Tem um outro museu [...] que eles fazem brincadeira de rua e vão pra rua com as famílias, pulando amarelinha, jogando três marias, então eles revivem as brincadeiras que estão dentro do museu no lado de fora. Então eles fazem com que isso seja uma experiência viva.

Em texto sobre mediação cultural no Sesc São Paulo, Teixeira (2018, p. 84) comenta da relação com o educativo e traz marcos históricos dessa trajetória, falando da transformação do papel exercido por estes setores e profissionais ao longo dos anos e da atual tentativa de mudar do discurso explicativo sobre as exposições para uma nova perspectiva: a de “[...] liberdade de atuação, a despeito do vínculo estrito com a obra em si, tendo como ponto fundante o campo da educação, terreno fértil para problematização e posicionamento político diante da vida”, em que “[...] mais do que democratizar o acesso, a ideia é usar o espaço de exposição como território de construção de saberes.”. Para isso, a pesquisadora fala em uso de “processos artístico-pedagógicos”.

Materiais impressos, de comunicação e audiovisuais, por sua vez, são mencionados por 15%, reforçando mais uma vez que as ações de mediação mencionadas envolvem, em sua maioria, a figura humana no ato de mediar e na relação com os visitantes e não a visita autônoma, sem participação dos mediadores.

Além do direcionamento de visitas ao público escolar, programas de mediação para outros públicos específicos foram citados: 13% mencionaram ações para pessoas com deficiência e 4% para público idoso.

De tal modo, a mediação, para além do âmbito do inteligível, abarca a arquitetura dos encontros – sejam eles conceitos, curadorias ou espaços expositivos de um museu – e por isso deve utilizar-se de “[...] espaços de diálogos, espaço de trânsitos e trocas informacionais, simbólicas e subjetivas” (BARROS, 2013, p. 15):

[...] a mediação deve ser pensada como referente das formas de apropriação que se dão tanto por aproximação quanto por estranhamento pelos diversos sujeitos envolvidos nos processos interativos. Isso desafia os mediadores e suas capacidades de observar e ouvir, na medida em que concebemos a mediação tanto como convite quanto como provocação, que se dá pela participação lúdica e crítica, mas também pela introspecção e pela contemplação. A mediação tanto é reflexão quanto ativação de sensibilidades (BARROS, 2013, p. 15).

Nas entrevistas em profundidade, os profissionais ressaltam que não existe uniformidade em relação às ações de mediação, uma vez que há forte disparidade entre tipos de

instituição, profissionais e regiões. Cabe apontar que, segundo pesquisa do Ibram com dados de 2018, existem 3.769 museus no país (FORMULÁRIO DE VISITAÇÃO ANUAL, 2020):

E2/ NE/ patrimônio artístico e cultural: Eu tenho conhecimento de diversas e múltiplas formas de atuar. Acho que tem alguns procedimentos participativos e colaborativos, com processo de curadoria mais dialógicos e tem os mais clássicos, [...], mas em geral é uma diversidade muito grande, um cardápio muito variado. Tá acontecendo muita coisa, de forma muito diferente. Uma diversidade de ações e perspectivas. Cada hora nos deparamos com uma novidade no campo.

A gestão em museus é apontada por Duarte Cândido (2013) como desafio contemporâneo destas instituições, sobretudo considerando realidades tão destoantes no território brasileiro, que vivem diariamente a dificuldade de implementar as teorias do campo da museologia no dia a dia.

Em mais de um momento das entrevistas em profundidade, quando perguntados sobre exemplos e boas práticas que tenham presenciado no âmbito da mediação, foram trazidas situações e programas específicos que não será possível abarcar neste trabalho, mas é importante pontuar que as falas indicam uma diversidade de realidades e perspectivas. Tais iniciativas, muitas vezes, não são contempladas pelo discurso mais hegemônico e acabam recebendo menos destaque. Em uma das falas, um entrevistado pontua:

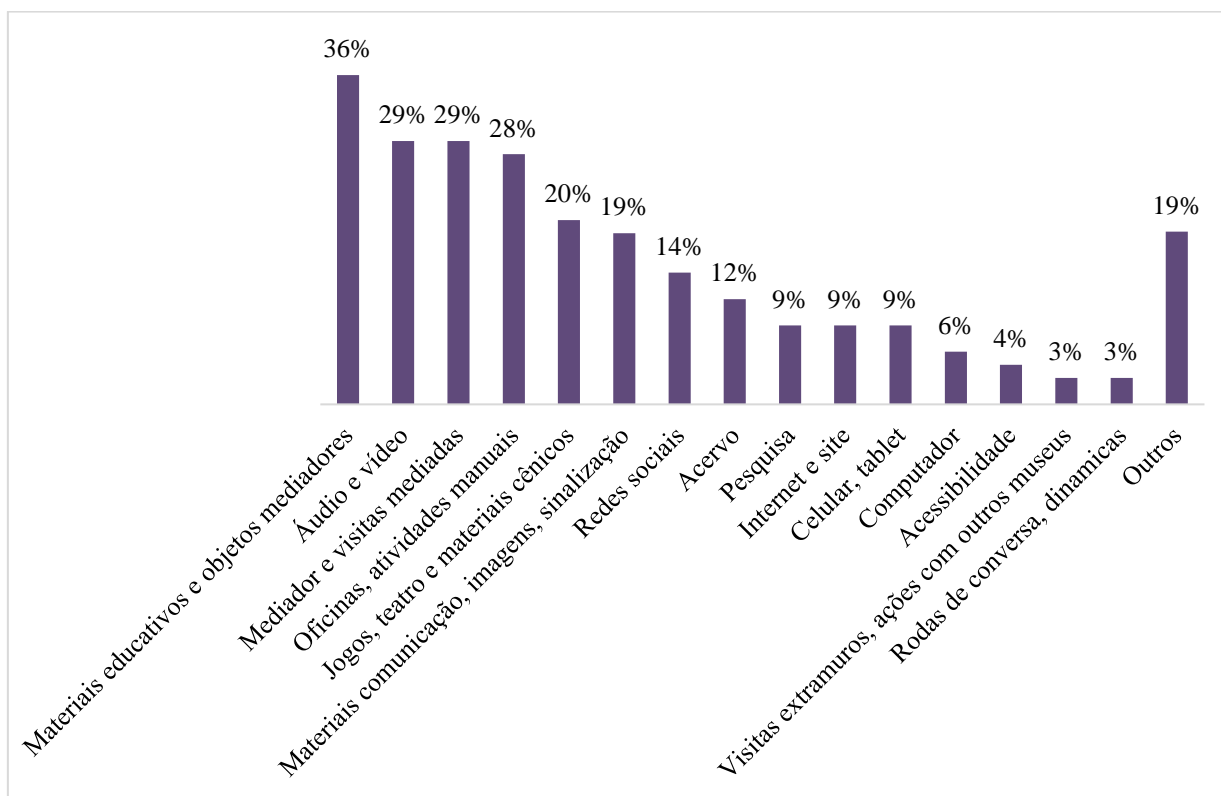
E6/ SE/ museu de arte: Todo momento que eu tô falando de mediação e da educação eu tô falando de uma determinada mediação, de uma determinada educação. Eu acredito que não é hegemônico as mediações acontecerem dessa forma, pelo contrário, tem muita mediação e educação que se propõe como crítica ou libertadora, mas ela acaba reproduzindo essa invisibilidade dessas identidades, dessa diversidade.

Do mesmo modo, ainda que os entrevistados falem sobre as dificuldades e reconheçam as limitações do trabalho, alguns ressaltam a importância de reconhecer e olhar para as diversas iniciativas positivas que vêm acontecendo em locais distintos, dispersas nos territórios e instituições:

E6/ SE/ museu de arte: Eu sei da crítica, mas eu sei dessas alternativas, talvez seja o horizonte que a gente olha, a gente tenta valorizar essas poucas iniciativas pra trazer elas pra perto, pra fazer relação com elas, mesmo que elas não estejam aparentes, talvez sempre olhar pra elas enquanto espelho.

Outro aspecto questionado foi quais os principais dispositivos (ferramentas, meios digitais e não digitais, técnicas) utilizados para os programas e ações de mediação. A pergunta foi espontânea e os 69 respondentes deram 171 respostas, as quais foram, por sua vez, agrupadas da seguinte forma (Gráfico 8):

Gráfico 8 - Dispositivos de mediação



Base: 69.

Espontânea e múltipla.

P20. Cite brevemente quais são/ eram os principais dispositivos (ferramentas, meios digitais e não digitais, técnicas) utilizados para isso.

Fonte: Elaboração própria (2020).

Pensando em alguns conceitos de dispositivo que, segundo Perrotti e Pieruccini (2014), promove a negociação de signos entre os sujeitos em busca da construção de sentidos e significados e, conforme Agamben (2005), captura, orienta, determina, modela e controla gestos, condutas, opiniões e discursos dos sujeitos usuários dos dispositivos – tais respostas foram agrupadas conforme as seguintes divisões principais:

- 1) Materiais: materiais educativos e objetos mediadores; áudio e vídeo; materiais comunicação, imagens, sinalização;
- 2) Exposição e visitas: mediador e visitas mediadas; acervo;
- 3) Programação: oficinas, atividades manuais; jogos, teatro e materiais cênicos; visitas extramuros, ações com outras instituições; rodas de conversa, dinâmicas;
- 4) Meios digitais: Celular, tablet; Computador; Redes sociais; Pesquisa; Internet e Site;
- 5) Acessibilidade.

Vale dizer que em ‘*Outros*’ foram consideradas menções tais como reuniões, relatórios, discussões em rede e mobiliário.

Mirian Celeste Martins, ao falar do conceito de mediação, aponta para as diversas formas de mediação, a qual pode ser “[...] provocada pelas próprias obras, por dispositivos diversos, pela família, pelos amigos, pela ação de educadores em museus ou professoras e professores que levam seus estudantes aos espaços expositivos” (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2018, p. 84).

O item *‘Materiais educativos e objetos mediadores’* figura em primeiro lugar e contempla menções diversas e abrangentes, como: materiais educativos, modelos e esquemas didáticos, materiais elaborados pela equipe do educativo, objetos originais e réplicas, miniaturas e esquemas. Para pensar a respeito deles, vale trazer a fala de um dos entrevistados que questionam se as exposições podem ser autoexplicativas e defende que é necessário haver uma ponte de comunicação que possibilite o alcance do objetivo de determinada exposição:

E4/ CO/ museu de história natural: Não sei se uma exposição pode ser autoexplicativa, se isso existe. Precisa de uma ponte entre exposição, linguagem e pessoa que está visitando. E a mediação seria essa ponte de comunicação, porque toda exposição tem um objetivo e o papel do mediador é o que faz isso acontecer.

Essa visão pode ser contraposta com entendimentos que vão em outra direção, principalmente quando alguns entrevistados mencionam a participação dos visitantes no processo de mediação:

E7/ NE/ museu histórico-cultural: Quando os meninos estão mediando, os visitantes de escola enchem eles de perguntas e às vezes a gente diz pra mediação: “olha, vocês têm que botar na cabeça que vocês não sabem de tudo” e é bom esses questionamentos virem, é bom as críticas virem. A gente sempre prepara eles pra isso, porque é aí que a gente vai construir, e aí que a gente vai crescer, melhorar, a gente vai tentar atender da melhor maneira possível esse público que vem visitando. [...] Não é a nossa verdade que é a correta. A gente deixa as pessoas saírem de lá com essa reflexão.

Apesar de refletir a respeito da moralidade das representações, questionando se os participantes menos instruídos estariam sendo enganados ao ver determinada representação que faria uso de técnicas supostamente “insidiosas”, Becker reconhece a dificuldade de decidir que uma outra pessoa não sabe o suficiente para fazer julgamentos por si mesma. A respeito desse assunto, Becker (2009) defende:

Os usuários também desempenham um papel, mencionado por produtores, que temem que ‘eles’ sejam desorientados. Mas os usuários poucas vezes são tão passivos e estúpidos quanto isso sugere [...]. Eles participam ativamente do processo, escolhendo aquilo a que devem prestar atenção e interpretando o que encontram, independentemente das intenções dos produtores. (BECKER, 2009, p. 95).

Merrit (2012, p. 103) comenta da ambivalência que reside no fato de museus demonstrarem interesse em abarcar uma pluralidade de vozes e envolver diversas comunidades

em seus espaços, mas questiona se isso contemplaria visões incompatíveis com os cânones científicos contemporâneos, como, por exemplo, a voz de fundamentalistas religiosos. Existe certa ambiguidade que permeia a atuação destas instituições ao passo que elas se propõem a ser espaços de diálogo e a “[...] se adaptar à tendência da autoridade compartilhada, deixando de ser especialistas exclusivos e tornando-se moderadores e facilitadores do aprendizado e da descoberta”, mas também possuem papel fundamental na preservação e divulgação do conhecimento.

Se, por um lado, a crítica culta defende que contextualizar a obra pode prejudicar a sua contemplação e descaracterizar a relação com a arte, por outro, “[...] estudos sobre públicos europeus e latino-americanos permitem concluir que a contextualização das obras artísticas aumenta sua legibilidade, mas consegue pouco no que toca à atração de mais espectadores e à incorporação de novos padrões perceptivos” (CANCLINI, 2015, p. 137).

No entanto, o autor defende que o desalinhamento entre o emissor e receptor de uma obra artística não diz respeito a um desvio ou incompreensão, mas é inerente à construção do campo, pois o sentido dos bens culturais depende de variadas interações entre agentes (artistas, mercado, museus e críticos) e as obras não contêm significados fixos. Diz Canclini (2015, p. 150) que sua natureza é de caráter aberto, com espaços vazios que são “[...] ocupados com elementos imprevistos” no processo de comunicação:

Toda escrita, toda mensagem, está infestada de espaços em branco, silêncios, interstícios, nos quais se espera que o leitor produza sentidos inéditos [...]. Mas o fundamental é que se conheça a assimetria entre emissão e recepção, e se veja nessa assimetria a possibilidade de ler e olhar a arte. (CANCLINI, 2015, p. 150).

Martins e Demarchi (2016, p.31) comentam que o termo mediação, no campo da cultura, possui diversos significados e se desdobra em múltiplas funções, ações e perspectivas teóricas e que, em vez de ser compreendido como “ponte que liga dois pontos”, deve ser visto como “estar em meio a”, espaço entre a arte e os visitantes em um espaço expositivo que abre possibilidade de diálogo, proporciona silêncio para a escuta, convite a outros atores para conversação e uma experiência singular e sem rumos premeditados:

Parece haver no trabalho de aproximação da arte com o público a mesma justaposição de atitudes: as que tudo explicam e valorizam as informações, as que dão a ver processos dos artistas, as que valorizam as rupturas, as que provocam o outro a pensar junto, a somar as suas vozes. É nesta última atitude que, me parece, a mediação cultural contribui, pois mediar é “estar entre muitos”. (MARTINS; DEMARCHI, 2016, p. 35).

A mediação, inerente ao processo de significação, supõe uma disputa por significados entre posições destoantes. Por mais que o patrimônio possa dar unidade a um povo, a uma

nação, é preciso entendê-lo também como “[...] espaço de luta material e simbólica entre as classes, as etnias e os grupos. Esse princípio metodológico corresponde ao caráter complexo das sociedades contemporâneas” (CANCLINI, 2015, p. 195).

Diante de inúmeras possibilidades para a mediação de uma mesma exposição, dependendo da relação mediador e visitantes, abre-se espaço para conexões diversas. Nesse sentido, os objetos expostos podem trazer sentidos diferentes a cada visita e mediação. Fazendo um paralelo com a noção de “re/escritura” de Arantes (2015), diz-se que cada representação é uma apresentação da história, portanto abre a possibilidade de outros significados possíveis, novas construções. É aí que se pode conceber o mediador, as visitas mediadas e o próprio acervo como dispositivo nesse processo.

A respeito da exposição e visitas, os entrevistados aprofundaram na mediação humana, associando de forma mais direta a mediação ao trabalho realizado pelos educadores. Nesse sentido, os profissionais comentam estratégias que eles chamam de ‘*mediação dinâmica*’, ‘*mediação criativa*’, a adaptação das visitas e oficinas aos públicos e contextos específicos, a atenção dada ao visitante, a relevância de uma leitura feita no momento presente:

E7/ NE/ museu histórico-cultural: Quando eu falo de mediação dinâmica é assim, quando a gente tá fazendo a mediação de uma determinada área, de uma determinada peça, a gente consegue contar ela de várias maneiras. Porque o que foi legal ali, eu trouxe para cá... É você deixar livre, o mediador livre pra ele explicar também o universo dele.

E3/ N/ museu de ciências e ecomuseu: E talvez a gente precise estar atento a esses diferentes públicos. Não é que você seja educado e outra pessoa não, mas entender essas nuances, passar a ser uma lei e normativa geral que não está dialogando com as culturas locais, as culturas do grupo, acho que é preciso pensar nisso, se não caímos numa formalidade, aprisionamento.

E6/ SE/ museu de arte: Eu acho interessante esse sentido da memória, pensando essa mediação criativa que é sempre fincar um pé no chão do presente. Então a gente fala “esse é o momento que tá acontecendo essa leitura, essa leitura tá sendo traduzida pra agora, mas daqui a pouco ela pode ser outra tradução”. Então ajuda a desmistificar a arte, desmistificar o patrimônio, desmistificar esses conteúdos, desmistificar a própria ideia dessa educação hierarquizada.

Discute-se bastante, assim, a atuação do profissional de mediação enquanto propositador, facilitador. Como trazido por Martins (2016, p. 37), é preciso equilibrar as informações de modo a tornar possível que as interpretações pessoais e informações sejam dosadas para “[...] possibilitar que interpretações pessoais se mesquem com os discursos explicativos. É nesse contexto que a relação de superioridade deve ser evitada e deve-se abrir espaço para os elementos sensoriais, as sensações, interações”.

Como comenta Fleury (2009), a mediação estabelece uma relação entre sentido e valores, de modo que a relação entre público e criador é estabelecida pelos grupos sociais e suas múltiplas possíveis interpretações.

Já sobre o acervo e as exposições em si como os próprios dispositivos da mediação, Arantes discute a obra como um arquivo que pode ser apresentado, reencenado, apropriado e contado de formas diferentes, a partir do que ela chama de “repetição diferente”. Nesse sentido, a repetição diferente daria vazão à originalidade da curadoria, sendo a diferença essencial para possibilitar as novas e diferentes “re/escrituras”. (ARANTES, 2015, p. 196).

A respeito dos dispositivos digitais, cabe dizer que, apesar de categorizados assim nesta resposta, as tecnologias podem estar contempladas em outras menções, como quando as pessoas citam “materiais educativos”, “áudio e vídeo” e “sinalização”, por exemplo. São dispositivos presentes no processo de mediação em exposições.

Um ponto a destacar é que as entrevistas foram realizadas no contexto de pandemia do corona vírus, com os museus fechados. Assim, foi inevitável a correlação entre o tema e a situação trazida pela pandemia, em que as instituições viram a necessidade de se adaptar ao uso das tecnologias digitais quase que de modo forçado.

Ainda que os entrevistados reconheçam ser imprescindível que os museus e exposições se apropriem das tecnologias digitais, alguns frisam que seu uso não é determinante para processos de interação, troca e significação compartilhada, o que dependeria da intenção e fundamento da ação educativa e não da técnica escolhida:

E2/ NE/ patrimônio artístico e cultural: Acho que é um recurso que vai ser cada vez mais utilizado, sobretudo em um contexto de covid [...]. Até como sobrevivência de museus, até porque as pessoas não poderão visitar museus. Acho que é um recurso pedagógico, mas não é questão central. Se a interatividade for utilizada em ambientes de repertórios culturais unilaterais, vai ser só uma tecnologia [...]. Não que não seja um recurso interessante de ser utilizado.

E6/ SE/ museu de arte: Eu acredito que o fundamento da educação vai se dar independente da tecnologia, no sentido de que a tecnologia participa, mas eu não sei se ela determina isso.

É quase unânime a percepção entre os entrevistados de que o uso ideal da tecnologia e informatização está distante da realidade dos museus. São apontados fatores como falta de recursos e deficiência na formação dos profissionais quanto ao assunto:

E7/ NE/ museu histórico-cultural: E assim, a gente tenta envolver, mas a gente sabe que tá muito distante de explorar essas tecnologias de uma forma melhor. [...] E aí a gente vai seguindo, mas assim, se tu me perguntar se a gente tem uma prática muito recorrente ao

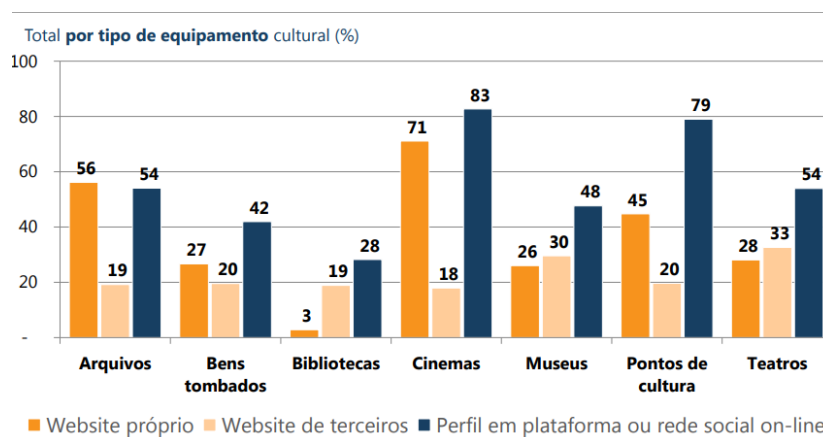
uso das tecnologias, eu te diria que não. A gente tá engatinhando nesse sentido, tá tentando fazer dentro das possibilidades, do que for melhor.

E5/ SE/ museu de arte e museu histórico: Primeiro, eu acho que falta formação das pessoas tanto para utilizarem essas tecnologias como pensarem projetos que as utilizem [...]. Muitas vezes, as tecnologias não são apropriadas da melhor forma, em que pese a gente tenha exemplos, que não são exemplos isolados, mas são poucos exemplos, em que a gente tenha usado sim de uma forma muito produtiva, principalmente para os setores educativos.

O uso da Internet e dos dispositivos digitais exige uma capacidade educativa e cultural para localizar e utilizar efetivamente o conhecimento, competência desigualmente distribuída e relacionada à origem social, à origem familiar, ao nível cultural e ao nível de educação. A apropriação da informação, assim, está diretamente relacionada à apropriação do conhecimento e envolve aspectos de empoderamento e de autonomia dos sujeitos.

Em pesquisa realizada pelo Cetic BR (NÚCLEO DE INFORMAÇÃO E COORDENAÇÃO DO PONTO BR., 2020) com coleta em 2018, vê-se que somente 1 em cada 4 museus têm *website* próprio e menos da metade tem perfil em rede social *on-line* (Figura 3).

Figura 3 - Website próprio, de terceiros, perfil em plataforma ou rede social *on-line* por tipo de equipamento



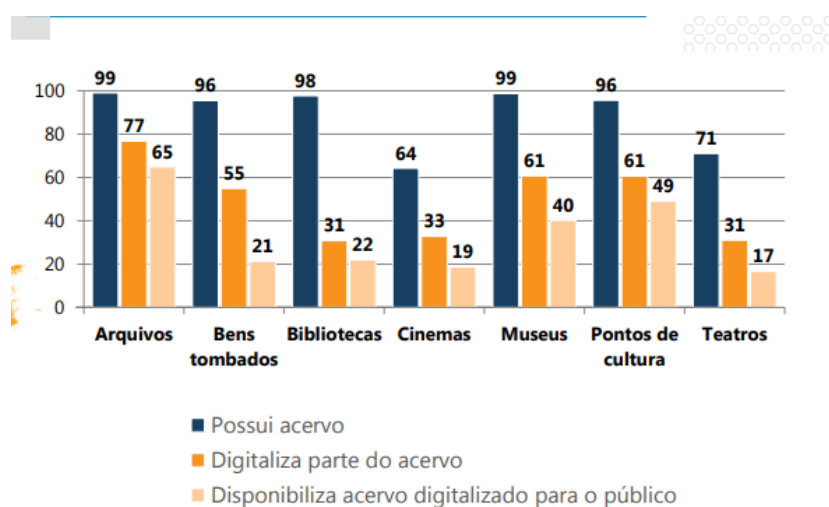
Fonte: CGI.br/NIC.br. Pesquisa sobre o Uso das Tecnologias da Informação e Comunicação nos Equipamentos Culturais Brasileiros-TIC Cultura 2018 (CETIC, 2020).

Ainda de acordo com esta pesquisa, para o relacionamento com o público nas redes sociais, 38% das instituições mencionam ter alguém responsável por essa atividade. Ao serem perguntados sobre as principais atividades realizadas em plataformas ou redes sociais *on-line* nos últimos doze meses, figuram com maior número de respostas: postar notícias sobre a instituição (44%), divulgar a programação (43%), postar notícias sobre temas relacionados à área de atuação da instituição (43%), responder a comentários e dúvidas (41%) e divulgar acervo, projetos ou serviços (40%) (NÚCLEO DE INFORMAÇÃO E COORDENAÇÃO DO PONTO BR., 2020).

Além disso, quando a coleta foi efetuada, 55% dos museus respondentes realizavam oficinas ou atividades de formação para o público de modo presencial e 0% realizavam à distância. Vale observar os dados da próxima pesquisa para verificar os impactos do contexto de pandemia (NÚCLEO DE INFORMAÇÃO E COORDENAÇÃO DO PONTO BR., 2020).

Os dados divulgados também mostram que 61% dos museus brasileiros que responderam à pesquisa digitalizam o acervo, mas somente 40% o disponibilizam para o público (Figura 4). Dentre as principais dificuldades relatadas para a digitalização do mesmo, 48% mencionam a falta de financiamento e 24%, falta de equipe qualificada.

Figura 4 - Presença, digitalização e disponibilização de acervo por tipo de equipamento cultural



Fonte: CGI.br/NIC.br. Pesquisa sobre o Uso das tecnologias da Informação e Comunicação nos Equipamentos Culturais Brasileiros - TIC Cultura 2018 (CETIC, 2020).

A reflexão acerca da mediação no contexto contemporâneo deve reconhecer os “fluxos tecnoculturais” nos quais a sociedade está hoje involucrada. Independentemente dos efeitos desses novos fluxos serem mais positivos ou negativos – impacto complexo de medir e, até então, indefinido – deve-se reconhecer que eles disponibilizam novos meios e recursos para os processos de apropriação da informação e do conhecimento. Oferecem, conseqüentemente, mais possibilidades para a expressão e a criação cultural nas relações sociais (ALMEIDA, 2014b).

Voltando às entrevistas realizadas nesta pesquisa em questão, alguns exemplos foram destacados como boas iniciativas para uso das tecnologias digitais, citando, por exemplo, a atuação do mediador para ajudar com as questões que as próprias tecnologias levantam, o cuidado para que não se deixe de trabalhar aspectos sensoriais e sinestésicos e as possibilidades mais interativas e lúdicas trazidas por elas:

E1/ SE/ museu de ciências: Vi uma experiência no Museu Van Gogh incrível em que em alguns quadros eles fazem um raio x do quadro para mostrar que o Van Gogh pintava uma cor em cima da outra. [...]. Isso leva a questionar várias coisas, questões econômicas, como ele pintava, como surgiu a ideia de fazer raio-x, o que está por trás, como foi isso tudo. Aí o mediador, você precisa da tecnologia e do mediador, pra te ajudar com todas as questões que essa ferramenta abriu.

E4/ CO/ museu de história natural: Estou estudando agora a questão da gamificação. Podemos ter o QR *code* espalhado na exposição e ter uma interatividade com perguntas e respostas, como complementação. Nem tudo está exposto no museu [...]. Outro formato gratuito é uma conversa em *chat* sobre o que está sendo exposto.

E3/ N/ museu de ciências e ecomuseu: Pra mim, tecnologia é essa forma de interagir. Por exemplo, você tem tecnologias ligadas ao fazer de um objeto, um apito, uma flauta, um tambor, isso é tecnologia [...]. Tem que ter alguma referência de uma lembrança, uma sensação... Tem que estar aberto para essa poética dos espaços, se não aquilo vai ser um simples robô... Ou seja, pensar em como ele criou esse robô, porque trabalhou esses comandos e não outros.

Um dos entrevistados levantou a questão da necessidade de que os profissionais de mediação, ao proporem o uso de tecnologias digitais, reflitam sobre os algoritmos:

E6/ SE/ museu de arte: A gente tá vendo essa discussão sobre a própria liberdade de expressão, no sentido de alimentar discursos de ódio... Eu acredito que os algoritmos estão aí, se a mediação não leva em conta isso, acho que ela tá sendo um pouco limitada nesse sentido também.

Os valores e regras que regem a esfera da internet e redes digitais, a chamada ética informacional, ainda é incipiente, mas mostra-se urgente ao pensarmos reflexos globais que trazem por terem se tornado uma “[...] tecnologia social generalizada, de caráter global”. Esta preocupação é recente e tais regras não contam com espaços para deliberação política e conjunta, tampouco com entendimento regional, nacional ou global a respeito. A internet e os meios digitais apresentam ambiguidades, em que é difícil identificar quando as ações são para o bem comum e para a liberdade coletiva e quando servem ao bem estar individual, à propriedade privada e à liberdade individual (CAPURRO, 2014).

Frohmann (2006) comenta que apesar de quaisquer tecnologias da informação – sejam elas quais forem desde a oralidade até os meios digitais – impactarem as estruturas de informação, os documentos e enunciados digitais abrem um novo paradigma de documentação, por sua grande velocidade, força e energia. Tais características desafiam a autonomia do sujeito como comunicador e fonte de troca de informações, ao passo que a intencionalidade passa a não existir em diversos enunciados digitais que independem da consciência do consumidor/usuário para serem produzidos, processados e até compartilhados.

O cenário de aumento exponencial do uso das tecnologias da informação e comunicação, tal como de transição das mídias tradicionais para as novas mídias vem

transformando consumidores em produtores, os quais buscam participações cada vez mais significativas. Além disso, vale apontar que, se nas dinâmicas de mídia de massa uma pequena elite tem as habilidades, o conhecimento e as motivações exigidas para fazer contribuições e a maioria permanece na qualidade de observadores, nas dinâmicas das novas mídias os grupos periféricos também participam (JENKINS; GREEN; FORD, 2014).

Arantes (2015), ao falar das re/escrituras a partir dos arquivos, posiciona a cultura digital como impulsionadora de dinâmicas de não centralização da prática de arquivamento nas mãos de algumas pessoas, que passa a poder ser exercida por mais usuários. Ademais, a digitalização viabiliza mais contato com catálogos de museus, textos e imagens de acervos, arquivos e bibliotecas (ARANTES, 2015).

Seguindo esta linha, porém, no âmbito da ciência da informação, Almeida (2014a, p. 296) questiona em que medida as políticas de informação não seriam, hoje, também políticas culturais ao passo que os novos ambientes de informação atuam como ambientes culturais da informação, nos quais aparatos, dispositivos e tecnologias mediadoras comunicam conhecimento intercultural.

A liberdade de informar e ser informado na conjuntura da circulação exponencial de informações as transforma em arma política; do controle e gestão das mesmas no âmbito digital segue-se para uma curadoria em agregados de informações, sobre os quais possuem grande poder as instituições que os detêm e estocam (MALINI, 2003).

Permeia essa reflexão qual o papel dos museus nesse caminho da digitalização de acervos e de relações cada vez mais atravessadas pelo digital: eles podem impulsionar a troca e distribuição de informações, libertando “[...] os estoques proprietários de conhecimento”? É possível a disponibilização da informação sem a mediação de instituições tradicionais e que detêm poder de forma pública e gratuita sem interferência da iniciativa privada, chamada pelo autor de “[...] socialização dos latifúndios da informação”? A discussão sobre uso de *softwares* proprietários para a coleta e a gestão da informação de instituições, bens e informações culturais deve considerar esse debate (MALINI, 2003).

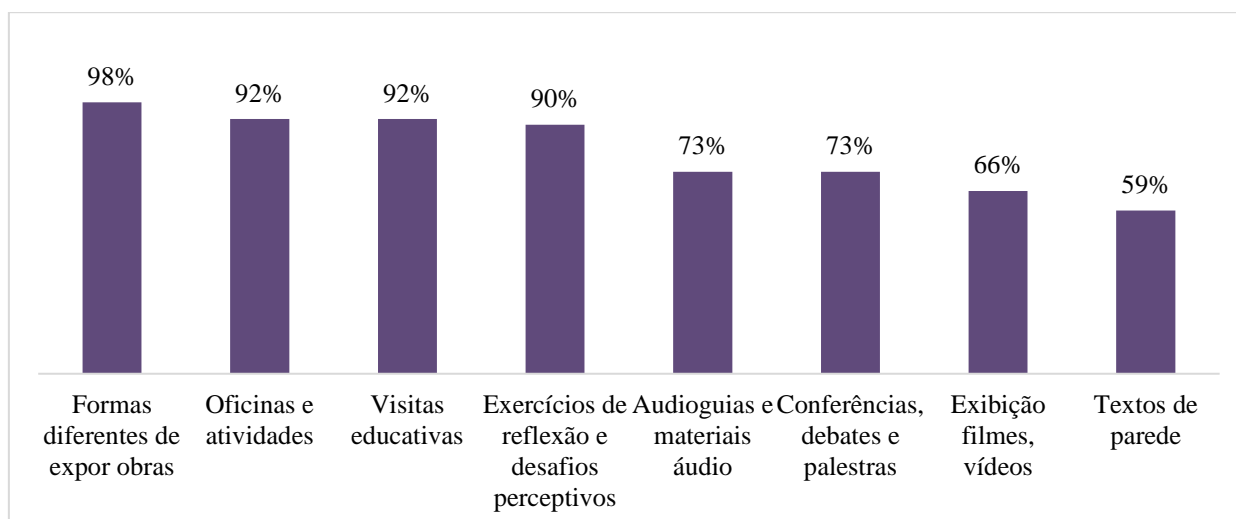
Ao mesmo tempo, a própria necessidade da mediação passa por questionamento em uma sociedade da informação e em rede, na qual a configuração da própria internet proporciona maior autonomia aos indivíduos e os coloca, em tese, em contato direto com as informações e com outros diferentes usuários. Tal desintermediação, no entanto, enfatiza a facilidade de acesso e a assimilação e ignora, do outro lado, a manipulação de tais informações e conhecimentos. Daí a relevância do “aprender a aprender”, que seria proporcionado por espaços

institucionalizados ao estimular o desenvolvimento de competência para estratégias de busca, compreensão e apropriação da informação (ALMEIDA, 2014b).

Na discussão a respeito da mediação ou desintermediação, Fourie (2001 apud ALMEIDA, 2014b) ocupa a posição intermediária entre esses dois polos: reconhece que, com a ampliação do acesso à internet, seja inevitável que as pessoas realizem suas próprias buscas de informação, ou seja, usuários mais independentes e autônomos. No outro polo, tampouco descarta a relevância dos mediadores, tendo em vista as novas exigências do usuário final diante do acesso à informação, o que implica uma transformação do papel dos mediadores.

No questionário, perguntou-se sobre os dispositivos/ações de mediação considerados relevantes para o processo de mediação. Diferente das perguntas anteriores, esta era estimulada, ou seja, as opções foram dadas aos respondentes para que assinalassem aquelas que entendiam como importantes (Gráfico 9).

Gráfico 9 - Dispositivos/ações relevantes para o processo de mediação



Base: Total da amostra – 86.

Estimulada e múltipla.

P27. Pensando em dispositivos/ ações de mediação com as quais já teve contato, selecione aquelas que considera que são relevantes para o processo de mediação: [...].

Fonte: Elaboração própria (2020).

Os dispositivos mais estáticos, que não envolvem necessariamente o mediador junto ao visitante – como audioguias, materiais de áudio, exibição de filmes, vídeos e textos de parede – aparecem com menos destaque, quando comparados com as oficinas, as atividades e as visitas educativas. Diferentes formas de expor as obras é considerado relevante para grande parte dos entrevistados, o que pode estar relacionado com curadoria, expografia, ambiente, som etc.

Sobre a prática expositiva, Arantes (2015) pontua mudanças de metodologias na prática expositiva ao longo do tempo com alguns exemplos, dizendo que novos formatos e circuitos

permitiram que as exposições fossem além das orientações e divisões tradicionais por afinidades formais, estilísticas, cronológicas das obras ou por artistas que faziam parte do mesmo movimento. Alguns dos reflexos dessas mudanças foram a transferência da ênfase das obras para os processos criativos; os conceitos e ações sendo realizados dentro do próprio espaço expositivo, o surgimento de novos suportes, como, por exemplo, xerox, vídeo, arte postal; a realização de exposições em locais incomuns, como igrejas, fábricas, hotéis, parques, espaços de publicidade e rádio.

Entende-se, portanto, que o estabelecimento de relações formais ou conceituais entre as obras depende bastante da maneira de expô-las no espaço, seja de modo a facilitar a compreensão dos objetos expostos ou proporcionar outras sensações nos visitantes.

Cintrão (2010, p. 41), assim, acredita que o curador possui como missão principal “[...] criar métodos e formas de apresentar um determinado grupo de obras (ou objetos, documentos etc.), de maneira a facilitar a compreensão do espectador, buscando acessar todos e qualquer tipo de público”. Logo, cabe pensar a curadoria como ferramenta de mediação da exposição com os públicos por essa perspectiva.

Várias experiências no exercer da mediação foram trazidas pelos profissionais nas entrevistas, desde posturas consideradas negativas a aprendizados e descobertas, mudanças de estratégia e percepções sobre o dia a dia:

E4/ CO/ museu de história natural: Quando eu fazia mediação [...] era de praxe eu fazer roteiro mecânico, na ordem cronológica. E, em quase nenhum momento tinha aquela parada. Aí, eu comecei a fazer dinâmica: começo explicando as regras básicas e um pouco da história do museu, depois dou um tempo para eles olharem e buscarem o que querem e a mediação depois acontece toda através de perguntas e respostas.

A situação de estranhamento é apontada como momento positivo para a mediação, inclusive como condição inerente ao processo, ligado ao reconhecimento do mediador como não detentor do conhecimento, mas passível de enganos e de descobertas:

E3/ N/ museu de ciências e ecomuseu: E, pra mim, eu fiquei em apuros, eu não sabia lidar, o que eu ia falar para aquela mulher? Ela fez um escândalo e eu não sabia como lidar com isso. É importante que você tenha esses estranhamentos, enfrentamentos, essa situação que você não sabe o que fazer. [...] esse público é um elemento coringa, ele te surpreende de diferentes formas, nem todas as vezes ele está compactuando contigo ou vai entender o que você quer passar, apresentar. Tem momentos que ele vai se opor, vai contrapor, vai fazer escândalo. E, aí, o papel do mediador, como ele tem que se portar diante de tudo isso? São questões.

Perrotti (2016, p. 10) comenta que a mediação cultural, para além de tratar de um conjunto de procedimentos que auxiliam na aproximação do público com os produtos culturais,

é uma atuação em espaço político, de tomada de posição por significações em “[...] território marcado por posições distintas e nem sempre concordantes”, na busca de um “[...] território possível e necessário de negociação”.

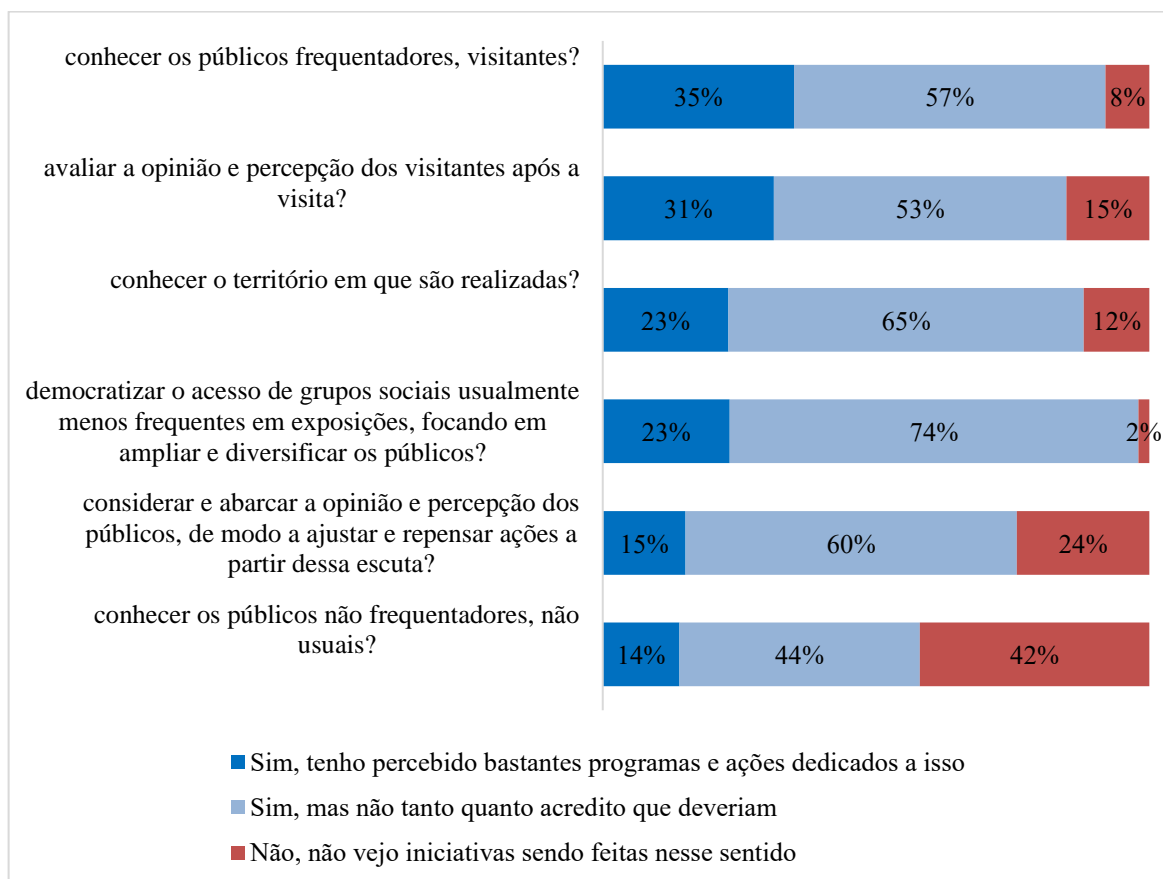
Vale também citar Alencar (2016), que, em sua pesquisa, destaca os conceitos de Rancière e Mirzoeff sobre ‘dissenso’ e ‘contravisualidade’ como fundamentais para o trabalho de mediação cultural, apontando críticas ao modo explicativo de uma “educação bancária”, criticada por freirianos. A mediação deve levar, sim, a uma educação emancipadora rancieriana no sentido de provocar dissensos. A contravisualidade, por sua vez, está ligada a toda escolha de comunicação – neste caso, visual, mas que pode não ser –, a qual opta por mostrar algo e, assim, não mostrar outra coisa, ou seja, a escolha do que expor é a escolha por certa narrativa, o que envolve relações de poder, disputa por significados e valores.

Além disso, fala-se sobre a importância de associar o exercício da mediação ao contexto presente, de modo que as leituras sejam sempre uma espécie de diálogo com o momento em questão e com o público visitante. Como já exposto anteriormente, vale reforçar que esse exercício de reflexão junto aos visitantes, de adaptação ao público para provocar questionamento e engajamento, segundo muitos entrevistados, parte de iniciativas do educador, individualmente, ou, então, do setor educativo. A proposta de pensar em como trazer linguagens para públicos diversos não aparece como algo pensado desde o início da definição da exposição, nas fases de pesquisa, construção de expografia e de material de apoio, por exemplo.

4.3 Prioridades e desafios: diversidade, democratização e os públicos

Após explicitar aos entrevistados o entendimento de mediação na pesquisa em questão, em que foi apresentado um breve texto a respeito (consta no Apêndice A), buscou-se verificar se, na compreensão dos entrevistados, as exposições têm dado atenção a determinados aspectos, oferecendo como opções três níveis de resposta: “sim, tenho percebido bastantes programas e ações dedicados a isso”, “sim, mas não tanto quanto acredito que deveriam” e “não, não vejo iniciativas sendo feitas nesse sentido” (Gráfico 10).

Gráfico 10 - Percepção sobre a realização de programas e ações em exposições



Base: Total da amostra – 86.

Estimulada e única.

P24. Na sua opinião, as exposições têm dado atenção para [...].

Fonte: Elaboração própria (2020).

Dentre os entrevistados, 35% disseram que têm percebido bastantes programas e ações dedicados a conhecer os públicos frequentadores, mas apenas 14% afirmam o mesmo para ações voltadas a conhecer os públicos não frequentadores, não usuais.

O percentual de entrevistados que afirmam não verem iniciativas feitas no sentido de democratizar o acesso de grupos sociais usualmente menos frequentes em exposições é o mais baixo entre os seis aspectos questionados nessa pergunta, de 2%; por sua vez, 74% afirmam que têm visto ações com esse objetivo, mas não tanto quanto gostariam.

De modo geral, infere-se que as iniciativas têm enfatizado mais os públicos frequentadores, tanto para conhecê-los melhor, como para avaliar sua opinião e conhecer o território do entorno das instituições, do que os não frequentadores. Não são percebidas iniciativas em busca de considerar e abarcar opinião e percepção dos públicos (24%) e conhecer os públicos não usuais (42%).

Buscou-se captar, também, o grau de importância atribuído a determinados aspectos do processo de mediação, pedindo aos entrevistados que atribuíssem graduações de “muito importante”, “importante” e “pouco importante” para cada fator levantado (Gráfico 11).

Gráfico 11 - Grau de importância de programas e ações



Base: Total da amostra – 86.

Estimulada e única.

P25. Indique se considera muito importante, importante, pouco importante ou não importante as ações abaixo para os processos de mediação... [...].

Fonte: Elaboração própria (2020).

Os percentuais de respondentes que avaliam como ‘muito importante’ o oferecimento de atividades mais interativas (72%), ambientes e espaços ao longo da exposição para que as pessoas sentem e reflitam (69%) e atividades que tornem as exposições mais divertidas (49%)

são os menores em relação aos outros aspectos levantados nessa pergunta. Esse último tópico, o de diversão e entretenimento, obteve o maior número de pessoas que afirmam ser algo pouco importante para o processo de mediação (16%).

De todo modo, nota-se que a maior parte dos tópicos questionados são considerados como ‘muito importantes’ pelos entrevistados, mas repensar a linguagem utilizada nos materiais aparece em primeiro lugar, considerado ‘muito importante’ por 9 em cada 10 entrevistados, seguido por ‘promover ações voltadas especificamente para grupos sociais historicamente mais excluídos desses espaços’ (85%) e ‘fortalecer visitas educativas e atividades em grupo com educadores e mediadores para diferentes grupos de visitantes’ (84%).

Assim, cruzando os dois gráficos – o de percepção sobre a realização de programas e ações e o grau de importância atribuído para programas e ações – nota-se que, apesar de o primeiro indicar que 23% percebem iniciativas sendo feitas no sentido de democratizar o acesso de grupos sociais usualmente menos frequentes em exposições, 85% consideram ‘muito importante’ promover ações voltadas especificamente para esses grupos. A busca por diversificar os públicos e atender a outros segmentos sociais menos presentes em museus e exposições aparece nas três ações consideradas como as mais importantes para os respondentes.

Fleury (2009, p. 54) discorre sobre o conceito de “não público”, entendido por ele como invenção que naturaliza uma construção social, que não permite a apreensão do real e acaba por discriminar e excluir aqueles que não se encaixam no “público potencial”. Em vez de perceber a condição do chamado não público como algo temporal ou situacional, acaba-se por qualificar esse grupo como excluído: “[...] esboça-se um processo de desqualificação e de marginalização. O ‘não público’ torna-se, então, os ‘excluídos’, os ‘pobres’ da cultura”. Fala-se, portanto, de uma violência simbólica que naturaliza a divisão entre as pessoas cultas e as não cultas por vezes afastando esse último grupo, inclusive, dos processos de formação.

Essa ideia coaduna com as ideias trazidas por Williams (2011, p. 324) ao falar do conceito de ‘massa’, que surgiu como nova palavra para ‘turba’ e esteve relacionado à “[...] ingenuidade, volubilidade, preconceito de rebanho, vulgaridade de gostos e de hábitos”, sendo utilizado para designar “as outras pessoas”. O conceito mostra-se interessante também para questionar a forma como a fruição é pensada, hoje, por instituições culturais, uma vez que tal noção de massa está por trás, ainda que inconscientemente, de ações que buscam a democratização e a igualdade de acesso, mas que agrupam pessoas diferentes em um único “bloco”, massificando-as e interpretando-as de acordo com “fórmulas convenientes”.

Williams (2011, p. 324) defende a ideia de que, “[...] na verdade, não existem massas; há apenas maneiras de ver as pessoas como massas”, sugerindo como caminho “[...] ir na direção de uma concepção mais real e mais ativa dos seres humanos e dos relacionamentos”.

Dialogando com conceitos de Bourdieu, os grupos dominados estariam sendo pensados pelas formas de classificação dos dominantes. Em relação ao acesso a certas atividades culturais e linguagens artísticas e à diminuição das barreiras, cabe pensar esses grupos por categorias pelas quais os próprios “dominados” se pensam e como se percebem, se identificam. É nesse sentido que a distância da arte para com a sociedade e das instituições para com seus públicos tende a tipificar sujeitos em categorias simplistas e insuficientes; quanto mais próximo, mais é possível perceber as nuances e pensar categorias pelo olhar dos sujeitos e não pela visão dominante.

Canclini (2015, p. 150) disserta sobre o perigo que há na noção de público como conjunto homogêneo; se, em sociedades complexas, a oferta cultural já é heterogênea, isso se amplifica ainda mais no contexto latino-americano, pois “[...] coexistem vários estilos de recepção e compreensão, formados em relações dispareas com bens precedentes de tradições cultas, populares e massivas [...], convivência de temporalidades históricas distintas”:

Uma política é democrática tanto por construir espaços para o reconhecimento e o desenvolvimento coletivo quanto por suscitar as condições reflexivas, críticas, sensíveis para que seja pensado o que põe obstáculos a esse reconhecimento. Talvez o tema central das políticas culturais seja, hoje, como construir sociedades com projetos democráticos compartilhados por todos sem que igualem todos, em que a desagregação se eleve a diversidade, e as desigualdades (entre classes, etnias ou grupos) se reduzam a diferenças. (CANCLINI, 2015, p. 157).

Fleury (2009) sustenta que as tipologias de público sejam compreendidas dentro de suas limitações, tendo sua validade como ferramentas para interpretar a realidade, mas sendo insuficientes para explicar todas as categorias de públicos ou de universos culturais das pessoas. No que diz respeito às limitações, aponta: a reificação, ao passo que as categorizações podem tornar as representações de atitudes e comportamentos estáticas; delimitação, uma vez que podem encobrir trajetórias diversas; e, por fim, objetivação, pois limitariam o movimento e dinâmica. Para ele, é preciso “[...] repensar as formas pelas quais generalizamos nossas constatações”. Além disso, o autor traça uma comparação entre sociedade de casta e sociedade de classe: por vivermos em uma sociedade de classe – e não de castas – existe a possibilidade de mobilidade social.

No PNSM, as metas trazidas estão relacionadas às estratégias e diretrizes que aparecem no PNC e aqui serão destacadas aquelas ligadas à diversidade e à democratização de acesso. Quanto à diversidade, a diretriz fala em: “[...] incentivar, proteger e valorizar a diversidade

artística e cultural brasileira” – em que se reforça a ideia de que a cultura é composta por “[...] símbolos, valores e rituais que criam múltiplos pertencimentos, sentidos e modos de vida” e isso caracteriza a diversidade cultural brasileira e suas linguagens artísticas, as múltiplas identidades e expressões culturais (BRASIL, 2010, p. 11).

Por sua vez, a diretriz de democratização de acesso fala em “[...] universalizar o acesso dos brasileiros à fruição e à produção cultural”, ressaltando que o acesso à cultura é direito constitucional e condição para o exercício pleno da cidadania, bem como reforça a ampliação do conceito de cultura, que exige “[...] ultrapassar os enfoques exclusivos nas artes consagradas e incluir entre os campos de ação do Estado outras manifestações criativas, expressões simbólicas e identitárias que injetam energia vital no tecido social” (BRASIL, 2010, p. 11).

Em cada uma das diretrizes do PNC, o documento pontua metas específicas para o setor museal. No caso da primeira, de “[...] incentivar, proteger e valorizar a diversidade artística e cultural brasileira”, destaca-se a valorização da diversidade e a inclusão social em espaços como as universidades públicas, os museus e em outras instituições vinculadas à memória; a apropriação social do patrimônio sob a guarda dos museus, compreendendo-os como arquivos de valor; a ampliação da capacidade de atendimento educacional dos museus e oferecimento de condições permanentes a fim de que as comunidades reconheçam os bens culturais materiais e imateriais de sua região, visando disseminar noções de identidade e zelo.

Quanto à segunda diretriz, de “[...] universalizar o acesso dos brasileiros à fruição e à produção cultural”, pode-se destacar: as estratégias de formação e fidelização de plateias; o fomento aos museus comunitários, ecomuseus, museus de território, museus locais e outros centros de preservação e difusão do patrimônio cultural, garantindo o direito de memória aos diferentes grupos e movimentos sociais; o estabelecimento de programas de estímulo ao acesso de crianças e jovens aos bens culturais de suas comunidades por meio da oferta de transporte, descontos e ingressos gratuitos e a realização de atividades pelas escolas, como oficinas, visitas a museus, excursões ao cinema e ao teatro; a garantia de condições para receber obras artísticas digitais, com tecnologia, equipamentos e pessoal qualificado.

Nas conversas em profundidade, vários elementos das metas acima são apontados pelos profissionais e, ainda que apontando os percalços e desafios, existe unanimidade ao falar sobre as contribuições positivas da mediação. Quanto à questão da identidade, vale pontuar que esta aparece nas bibliografias como questão central ao falar das visitas aos museus.

Materiais orientadores do campo posicionam os museus como espaços que trazem novas narrativas por meio da participação social e de práticas de mediação, podendo atuar como espaços públicos de debates.

Falk (2009) defende que as fundações da experiência-modelo de um visitante de museu começam com a ideia de que visitar um museu é um momento de lazer, que poderia ajudar a pessoa a satisfazer suas necessidades ligadas à identidade, e termina com o desenvolvimento individual e o enriquecimento de sua identidade pessoal.

Nessa perspectiva, a mediação seria menos um processo de difusão e mais de transformação cultural, que envolve a esfera pública e a criação de sentidos e de identidades culturais nas relações entre os indivíduos (PERROTTI, 2016).

Os significados específicos que o visitante cria em torno do museu são modelados pelas motivações vinculadas à identidade desse indivíduo e à realidade destes espaços, e é durante e imediatamente após a visita que se inicia o processo de construção de significados (FALK, 2009).

Um dos entrevistados faz autocrítica e acredita que as instituições museais e seus profissionais estão, no momento, refletindo sobre representatividade, diversidade e buscando soluções, mas ainda não conseguiram chamar as pessoas para que participem efetivamente dessa construção e apontem, por si próprias, as maneiras como gostariam de ser representadas nesses ambientes. Nesse sentido, outros entrevistados também levantam a mesma questão, compartilhando que essas ações ainda são exceção e que tal objetivo ainda não faz parte do modo como as instituições operam.

E2/ NE/ patrimônio artístico e cultural: Nós temos uma visão iluminista em que se pressupõe que há um analfabetismo cultural e que a educação museal e a mediação ou qualquer outro tipo de educação com esse viés tende a alfabetizar culturalmente o outro, como se alguém pudesse ser um analfabeto cultural [...]. A gente faz o cardápio, impõe o cardápio, a gente pode variar o prato. A variedade desses pratos a gente diz que é diversidade, mas de fato o outro não é escutado. Acho que estamos muito nessa situação ainda. Acho que temos discursos que nos tiram dessa situação, mas as práticas apontam para o contrário. Nós ainda somos muito eurocentrados.

Isar (2013), ao falar de democratização, questiona como diferentes comunidades, grupos e regiões têm sido representados, mencionando que existe o discurso estratégico e político de diversidade dos modos de vida, cultura e nações, mas, ao final, privilegia-se a “alta cultura” no setor. Ao diferenciar “democratização da cultura” da “democracia cultural”, comenta do caminho proposto pela segunda opção, em que as pessoas precisam ter os instrumentos para elas próprias agenciarem, vocalizarem e representarem suas expressões culturais. Nesse sentido, meios de produção seriam melhor distribuídos, levando a mais acesso em termos de distribuição e consumo cultural. Ou seja, os próprios indivíduos atribuindo seus sentidos às suas práticas culturais, o que Fleury (2009) chama de “modos de análise”.

No contexto latino-americano, Canclini (2015, p. 155) questiona a ideia de ‘museu para todos’ quando se vê políticas que tentam abolir a heterogeneidade cultural. Em sua visão, a divulgação massiva da arte ‘seleta’, que alguns entendem por ‘cultura’, não seria a melhor estratégia em busca de participação democrática e a sensibilização artística, pois reforça os marcos de distinção, fortalece a hegemonia:

[...] É base de uma sociedade democrática criar condições para que todos tenham acesso aos bens culturais, não apenas materialmente, mas dispendo dos recursos prévios – educação, formação especializado no campo – para entender o significado concebido pelo escritor ou pelo pintor. Porém há um componente autoritário quando se quer que as interpretações dos receptores coincidam inteiramente com o sentido proposto pelo emissor. Democracia é pluralidade cultural, polissemia interpretativa. (CANCLINI, 2015, p. 156).

Defende-se, portanto, uma política democratizadora que “[...] socializa os ‘bens legítimos’, mas que problematiza o que se deve entender por cultura e quais são os direitos do heterogêneo”, questionando o que a “[...] cultura hegemônica excluiu ou subestimou para constituir-se”:

É preciso perguntar se as culturas predominantes – a ocidental ou a nacional, a estatal ou a privada – são capazes unicamente de reproduzir-se, ou se também podem criar as condições para que suas formas marginais, heterodoxas, de arte e cultura se manifestem e se comuniquem. (CANCLINI, 2015, p. 157).

Em material do Ibram sobre perspectivas do campo museal brasileiro, os museus são reconhecidos em seu potencial de dialogar com diversas experiências e culturas, de construir identidades, de agenciar as trocas culturais de grupos e pessoas e, assim, exercem o papel de representar esta diversidade ao fazer a “[...] mediação entre atores e identidades” (SILVA et al., 2014, p. 108).

O modelo pensado por Simon (2010) segue esta linha, ao argumentar que as instituições devem focar mais nos interesses do público do que nos conteúdos institucionais, e é essa postura que possibilitaria um caminho “do eu para o nós”, em que os interesses pessoais e individuais acabam indo em direção à geração de encontros e trocas sociais entre os diferentes indivíduos que possuem alguma relação com a instituição. É esse reconhecimento de indivíduos com diversas demandas pessoais e modos de interação com o conteúdo e com a instituição que, também, leva os museus a se posicionarem como lugares multiuso, com múltiplas facetas, funcionalidades e ofertas.

Esta relação entre democratização e diversidade foi explorada na coleta uma vez entendendo-se que tornar os museus ‘bens comuns’ exige que estes sejam espaços que representem grupos sociais, raciais, étnicos, os quais, muitas vezes, não fazem parte das programações oficiais de muitos museus. Uma das entrevistadas ressalta o papel da mediação

para que o museu cumpra sua função educativa e social principalmente diante do desafio de ampliar a visita para segmentos sociais menos presentes:

E5/ SE/ museu de arte e museu histórico: E é justamente para atingir públicos diferentes, públicos que não estão nos museus, que ela é importante. Não que ela não seja necessária pra essas pessoas que já frequentam essas instituições e essas exposições e que elas não se relacionem com mediação de alguma forma.

Algumas falas mais otimistas trazem as iniciativas de determinadas exposições para representar diferenças culturais e dar conta da diversidade:

E2/ NE/ patrimônio artístico e cultural: Ultimamente, eu tenho presenciado exposições não só de arte, mas de outros vieses, que têm uma certa representatividade dessas diferenças culturais. Eu percebo uma atenção grande em dar conta dessa diversidade, essa preocupação, não só de região, mas de grupos étnicos, artistas de diferentes origens e de diferentes performances.

A despeito da atenção dada ao tema da diversidade e aos avanços, a necessidade de criticidade para tratar do assunto é trazida como ponto de atenção:

E2/ NE/ patrimônio artístico e cultural: Eu tenho muito receio do discurso romantizado da diversidade cultural [...]. Acho que tiveram avanços, mas que muitas vezes eles tendem a camuflar diferentes reais [...]. Então, até que ponto? [...] No âmbito do projeto, como isso se dá de verdade? Tenho muito receio. Reconheço os avanços, não sou pessimista, mas prego um olhar mais crítico sobre esse tipo de discurso que vem ganhando espaço.

E5/ SE/ museu de arte e museu histórico: A minha impressão é que isso ainda é uma questão a se conquistar, são poucas as instituições que efetivamente atuam no campo da representatividade e do reconhecimento de múltiplas identidades. Entre aquelas que atuam, eu acho que a maior parte ainda tá naquele limite do pensar sobre isso e não fazer com as pessoas, não chamar pra que as pessoas identifiquem se estão representadas ou não ou de que forma devem estar representadas ou não [...] Na minha opinião, ainda são poucos os exemplos.

Outro aspecto que apareceu novamente nas falas das entrevistas refere-se ao setor educativo à frente das estratégias que buscam trazer outros pontos de vista e narrativas ao ambiente dos museus e exposições, inclusive mencionando que essas iniciativas, na grande maioria dos casos, costumam não fazer da programação principal da instituição, mas seriam objetivos atendidos pelas oficinas, atividade extras, exposições temáticas e ações pontuais. Desse modo, não seria decorrente de um processo contínuo de escuta e representatividade dos públicos e grupos sociais, como *modus operandi* da instituição para contemplar e abarcar outros olhares e agentes:

E6/ SE/ museu de arte: Daí vai ser papel do educador transformar essas experiências [...]. As oficinas talvez sejam as contra narrativas da curadoria e da instituição, as oficinas talvez sejam o momento mais aberto dessa exposição que tá fechada, vamos dizer assim. Até, de

repente, um grupo de estudo ou de uma oficina que seja continuada, isso é uma coisa ótima, mas não ganha o espaço de uma exposição a longo prazo, nunca entendido enquanto exposição, é sempre um resultado de uma oficina.

Além disso, alguns entrevistados pontuam que, apesar das iniciativas em busca de democratização de museus e exposições, o público continua sendo de pessoas mais escolarizadas e é preciso ações de continuidade para contornar essa situação:

E1/ SE/ museu de ciências: Hoje existe política de democratização de acesso dentro de leis de incentivo e uma municipal, de levar estudantes para diferentes museus, oferecendo transporte e, ao final, eles geram uma exposição em conjunto [...]. Existem projetos de inserção, democratização e em busca de representatividade, mas quando vemos, continuamos falando com o mesmo público... Apesar de falarmos que os museus são abertos, vemos que o público continua sendo de pessoas altamente escolarizadas, é quase uma falácia.

Outra entrevistada chama a atenção para o fato de que é preciso ações de democratização no campo cultural, mas reconhecendo as limitações da realidade do setor em termos de investimento financeiro:

E3/ N/ museu de ciências e ecomuseu: Um serviço de educação que antes tinha 15 pessoas hoje você tem 6 pessoas... Tudo isso é um impacto, a gente não pode falar de democratização de acesso se não temos investimento no campo cultural, no campo da formação, no campo da gestão pública [...]. Eu acho que mediar [...] é também saber dos seus limites [...]. A gente sabe ainda que fazer mediação é trabalhar com limitação, você tem processos que ainda são excludentes, mas não pode faltar essa concepção crítica de que você está nesse enfrentamento do dia a dia.

Prega-se um olhar crítico sobre o assunto, pois é unânime entre os profissionais que essas ações são importantes, mas existem limitações estruturais, como falta de recursos, de equipe, de esforço institucional, de planejamento e de outros aspectos culturais e de hábitos dos públicos que dificultam a efetivação de iniciativas.

Fleury (2009, p. 123) defende o papel das instituições culturais como “[...] vetor possível da realização do ideal de democratização”, por reconhecê-las como dispositivos de socialização e “[...] lugares potenciais de estruturação dos comportamentos e das representações que os acompanham”. Para ele, as instituições culturais podem diminuir as diferenças sociais ao se configurarem como espaços para compartilhar a cultura no âmbito do espaço público. O autor defende a estruturação das relações entre instituições e indivíduos, chamada por ele de “institucionalização das relações” como caminho para a democratização.

Nesse sentido, isso se dá de forma a conquistar e fidelizar os públicos – não somente os menos próximos da cultura legítima, mas eles, sem dúvidas, incluso – em que as ações das instituições sobre as ações dos indivíduos podem atuar na estruturação das práticas e, dessa

forma, não serem impotentes em relação aos efeitos dos *habitus*, mas, sim, podendo modelar as relações dos indivíduos com a arte por meio de políticas de público. Da mesma forma, porém de maneira negativa, as instituições podem afastar os públicos ao não trabalharem de forma inovadora.

Assim, o processo de democratização de acesso é contínuo e está implicado em diversas questões estruturais. A democratização, enquanto processo histórico, é uma progressiva redução das distorções em termos de acesso à cultura, como um movimento; enquanto procedimento técnico, são dispositivos, ações de mediação e de formação de público que buscam diminuir as distâncias entre indivíduos e a arte (FLEURY, 2009).

Nesta lógica, pode-se compreender que exemplos pontuais servem como referência e espelho para profissionais reconhecerem avanços relevantes do que está sendo feito. É importante frisar que, como comentado anteriormente, existe disparidade de tipos de instituições, profissionais e públicos no país, o que, por sua vez, implica iniciativas variadas e dispersas.

Partindo desse entendimento, tampouco se pode generalizar e dizer que determinadas iniciativas não existem ou não acontecem; muitas ações e movimentos são efetivados, seja fora dos circuitos convencionais e hegemônicos ou, mesmo, dentro destes. Logo, é fato que em diversas esferas existem instituições, iniciativas e profissionais em constante busca por abarcar diferentes públicos e segmentos sociais, mas não houve espaço e fôlego, nesta pesquisa, para explorá-los com aprofundamento. Como pontuado, por meio do método de coleta de dados desta pesquisa buscou-se uma visão mais macro e generalista e segundo a visão de alguns profissionais envolvidos, sem a pretensão de representatividade do grupo de educadores em museus.

A ideia defendida por Arantes (2015) coloca o museu como um laboratório de experimentação e de produção de conhecimento, em que são desenvolvidos novos projetos para discursos não hegemônicos:

Acredito que, nesse sentido, talvez seja essa a tarefa do curador: criar estratégias e mecanismos que possibilitem a narrativa de outras histórias para além das ditas oficiais, possibilitando, assim, a incorporação de novas vozes à história da arte: reescrever continuamente as narrativas da história da arte. (ARANTES, 2015, p. 186).

Exemplos dessas iniciativas aparecem quando se fala da diferença – sempre posta nas falas dos entrevistados – entre os museus tradicionais e os de território, em que se reconhece o efeito da participação da comunidade e a relação das exposições com o território para a participação política e autoestima dos visitantes, em especial, quando as exposições partem de uma construção coletiva e da experiência e conhecimento da comunidade:

E2/ NE/ patrimônio artístico e cultural: Trabalhei com ribeirinhos, quilombolas, que nunca tiveram acesso ou tiveram pouquíssimo acesso aos museus clássicos e eles utilizaram de recursos da mediação a partir de uma ideia de museu integral para se empoderarem enquanto comunidade. O grande benefício da mediação é o empoderamento político.

E3/ N/ museu de ciências e ecomuseu: O acervo da exposição foi feito pelos pescadores. E quando a gente ia lá com as crianças, elas participavam desse processo, pois você trabalhou numa comunidade em que essa referência era latente, o aprender a se relacionar com o mundo passava primeiramente pela pesca, antes da escola. As crianças comentavam: “ah, o papai faz assim com aquele anzol”.

E7/ NE/ museu histórico-cultural: Além de nós sermos um espaço de visitação, nós também cedemos locais para ocupações, ocupações artísticas, ocupações de eventos de pequeno, médio e grande porte, eventos do estado, eventos da comunidade, enfim, e assim, tudo com essa área de pertencimento e identidade com a cultura local, é com esse cunho.

Uma entrevistada cita o exemplo da exposição criada de modo conjunto com a comunidade, inclusive reforçando que o conhecimento trazido pelo público e a participação na construção colaboram para a autoestima:

E3/ N/ museu de ciências e ecomuseu: É uma visão ampliada que você tem e tem que ter [...]. O público também, com suas referências, está mediando aquela exposição, porque ele também é conhecedor [...]. Assim, a experiência que é interessante desse processo todo é a questão da autoestima, eu via que havia uma estima, uma satisfação da exposição.

E4/ CO/ museu de história natural: Eu posso citar o inventário colaborativo para participação da comunidade... Os mestres de viola de cocho, antes de se tornar um patrimônio imaterial, foi feito um levantamento e produziram conteúdo a partir da fala das pessoas. Antes a missão era só fazer tombamento para a preservação do patrimônio, mas aí surgiram muitas ações educativas [...] e isso acaba gerando sentimento de pertença. Acho que quando faz um trabalho colaborativo, gera sentimento de pertença.

Outra profissional entrevistada comenta a respeito da dificuldade de diálogo com a comunidade, desafio latente não para o caso de museus do território, mas museus tradicionais:

E5/ SE/ museu de arte e museu histórico: Você dizer para um museu comunitário que ele tem que agir dialogando com o território, com a comunidade a partir dos princípios da museologia social, é chover no molhado... Agora, eu quero ver fazer isso no Museu de Belas Artes, no Museu Histórico Nacional, fazer isso nos grandes museus, nos museus tradicionais. [...]. Acho que a única saída, que acho que é a saída que tem sido implementada, é que todo museu precisa se render a algum tipo de interação com a comunidade, com o território e com alguns princípios da museologia social.

Assim, a mediação simbólica proporcionaria um “[...] fundo comum que reúne os participantes de uma coletividade e na qual eles se reconhecem”, de modo a possibilitar que um indivíduo se reconheça como parte de uma cultura e possa compreender “[...] o mundo e sua própria identidade” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 53). É nesse sentido que a mediação em museus é reconhecida por seu papel de facilitar:

[...] a compreensão de si em cada visitante – compreensão que o museu facilita. Com efeito, pela mediação dá-se o encontro com as obras produzidas por outros humanos, o que permite que se atinja uma subjetividade tal que promova autoconhecimento e a compreensão da própria aventura humana que cada um vive [...] Tal abordagem faz do museu detentor de testemunhos e signos da humanidade, um dos lugares por excelência dessa mediação inevitável que, ao oferecer um contato com o mundo das obras da cultura, conduz cada um pelo caminho de uma maior compreensão de si e da realidade por inteiro. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 54).

Estas experiências são resultado do conceito de “museu integral”, que surgiu a partir da década de 1970 no campo e deu início ao paradigma da Nova Museologia, estabelecendo o papel dos museus na construção de identidade e cidadania.

Como ressaltam Martins e Martins (2019, p. 201), as instituições passam a ter papel no enfrentamento dos problemas da sociedade, o que trouxe novos “[...] paradigmas de atuação profissional, responsáveis pela potencialização tanto do acesso de um público mais diversificado aos museus, quanto do surgimento de novos modelos e iniciativas institucionais.”

A respeito de programas para avaliar a opinião e a percepção dos visitantes após a visita, 31% dos respondentes dizem que têm percebido bastantes ações voltadas a esse objetivo e 23% afirmam o mesmo em relação a programas para conhecer o território em que as exposições são realizadas. No entanto, apenas 15% entendem que há iniciativas para que a opinião e a percepção dos públicos sejam utilizados para ajustar e repensar ações a partir dessa escuta; um quarto dos entrevistados afirmam não ver iniciativas nesse sentido.

A escuta dos públicos e ações tomadas pelos profissionais e instituições a partir desse processo também foi motivo de questionamento nas entrevistas. A maioria, no entanto, citou a não existência de uma prática sistematizada para isso e defendeu que redes sociais e outros *softwares* proprietários são utilizados como ferramentas para captar a percepção de visitantes:

E4/ CO/ museu de história natural: Bem pouco, bem pouco mesmo. Quase nenhum museu aqui tem pesquisa de índice de satisfação ou algum sistema para deixar uma sugestão de aperfeiçoamento... Lembro de um caso de oficina com crianças e uma abordagem não agradou a uma pessoa. Aí veio uma queixa via *direct* do Instagram e, no dia seguinte, a gente mudou a abordagem, mas não vejo canais específicos para isso.

E7/ NE/ museu histórico-cultural: A gente faz algo muito superficial, a gente vai nas plataformas de avaliação turística, o Trip Advisor, o Google, a gente tem o nosso livro, a gente tem um Instagram, muito *feedback*... Seria algo pra gente pensar [...], nesse novo registro, porque é um registro também importante, né [...]. A gente até agora não tem como mensurar isso.

Ao mencionar que redes sociais e outros *softwares* proprietários são utilizados como ferramentas para captar a percepção de visitantes, reforça-se a ideia de que não existem processos estabelecidos para que essa escuta aconteça. Além disso, pode-se arriscar a dizer que, na maioria dos casos, são considerados menos importante no cotidiano, principalmente em um

dia a dia no qual os profissionais não possuem estrutura, como tempo e equipe, para coletar e tratar os dados de forma adequada. Nesse sentido, a falta de respaldo e de esforço institucional seriam aspectos chave.

Um dos entrevistados entende que essas informações acabam sendo utilizadas para fins formais de relatórios institucionais, sem implicações práticas no exercer profissional e no cotidiano dos museus. Sugere que seriam melhor aproveitadas se realizadas por meio de parcerias entre instituições museológicas e universidades:

E2/ NE/ patrimônio artístico e cultural: Isso é um déficit por várias questões, acho que a parceria de instituições museais com universidades seria bem profícua porque a universidade possibilita o tempo da pesquisa e da reflexão, o que não necessariamente o tempo de museu permite. O profissional chega, bate ponto, tem uma série de demandas. E se você tem uma rede de parcerias que veicula, rede de educadores de museus, universidades com cursos e áreas afins, isso seria fantástico [...]. Ou seja, trabalhar sempre em rede e fomentar sempre parcerias. Acho que falta muito isso.

Trazendo os dados do relatório FVA 2018 do Ibram, tem-se que 91% dos museus que participaram do levantamento contam público e 9% não (Figura 5). Nota-se que a grande maioria utiliza o livro de assinatura para essa contabilização, sendo pequena a representatividade de métodos eletrônicos e automáticos (FORMULÁRIO DE VISITAÇÃO ANUAL, 2020).

Figura 5 - Museus segundo técnica de contagem de público utilizada (2018)

Técnicas de contagem de público	Quantidade de museus por técnica utilizada	%
Livro de assinatura	1066	75,81%
Roleta/Catraca	44	3,13%
Ingresso contabilizado	132	9,38%
Contador manual	98	6,97%
Sensor eletrônico	18	1,28%
Formulário	109	7,75%
Lista de presença em atividades do museu	290	20,62%
Outra	20	1,42%
Não realiza contagem de público	126	8,97%

Fonte: Resultados FVA 2018 (FORMULÁRIO DE VISITAÇÃO ANUAL, 2020).

A respeito do processo de avaliação dos resultados da mediação, as falas indicam modos ainda em estágios iniciais:

E1/ SE/ museu de ciências: Existem diferentes formas de avaliar e é um equívoco mensurar através de conteúdo, pois os museus são espaços de experimentação. Mensurar a

efetividade das ações, se é que efetividade é o termo adequado, depende do propósito, de como se entende mediação e público.

E5/ SE/ museu de arte e museu histórico: A gente tá justamente no processo de reformular e consolidar nossas metodologias e nossas ferramentas de avaliação [...]. É claro que é uma forma de medir que não é completamente exata [...], você tem como criar metodologias e ferramentas que combinem o quantitativo com o qualitativo, mas sim, não só é possível como é fundamental [...]. Citando um exemplo breve, uma das ações possíveis dessa avaliação é, no início da exposição, você oferecer um material de avaliação pro público e eles vão relatar o que sabem sobre o assunto da exposição, aí eles passam pela exposição e no final eles recebem um outro material em que eles vão relatar o que eles sabem depois da exposição sobre o assunto que foi tratado. Aí você compara os dois materiais e pode fazer uma análise qualitativa.

Outros aspectos estruturais, como falta de esforço institucional e de equipe profissional, são colocados como dificultadores neste processo:

E6/ SE/ museu de arte: Os resultados são mensuráveis, mas existe muito pouco esforço das instituições em estabelecer um trabalho mais a médio ou longo prazo [...]. Acaba estabelecendo essa dinâmica efêmera, a gente, os educadores no geral, acabam mais se preocupando com a prática, mas não desenvolve tanto um sistema de avaliação que seja mais contínuo [...] vale lembrar também que a maioria das exposições que eu passei [...] são exposições temporárias, então o educador está vinculado a uma exposição de uma forma temporária e dali 3, 4 meses ele vai pra outro lugar.

Nesse sentido, o diálogo entre os próprios profissionais após as atividades com os visitantes aparece como prática recorrente e relevante para a avaliação dos exercícios propostos pelos mediadores; a troca informal entre eles funciona como termômetro em um contexto em que não há processos e ferramentas especificamente direcionadas para isso.

E3/ N/ museu de ciências e ecomuseu: Eu acho que o processo avaliativo, dependendo do interesse, você pode trabalhar inúmeras metodologias que você possa mensurar. Uma é você trabalhar um diálogo e depois desse diálogo você compartilhar entre os educadores, o que foi falado, o que faltou melhorar. O próprio diálogo, entusiasmo, é avaliar.

Assim, a captação da visão dos públicos acontece de modo casual, não contínuo e não tendo como objetivo, especificamente, partir dessa escuta para alterar uma programação, por exemplo. Apesar disso, esse movimento pode acontecer e um dos entrevistados cita um caso em que um grupo de visitantes levou a equipe a fazer uma pesquisa e criar uma exposição:

E1/ SE/ museu de ciências: Acontece raras vezes, às vezes o museu tira ideias a partir de reflexões que surgem em uma programação, mas não no sentido de “temos um espaço para fazer uma exposição e vamos ouvir o que pode ser colocado lá”.

E6/ SE/ museu de arte: O que eu gostaria muito, eu acho que não falta ferramenta pra isso, é depoimento gravado dos públicos e isso estar num canto da parede no início da exposição ou no início do prédio. Acho que isso ainda não é uma coisa tão transformadora, mas é um ponto de partida pra pensar até como o público aparece enquanto corpo, enquanto

narrativa, pra pensar também talvez a ação do educador enquanto essa relação daquilo que os públicos estão fazendo de leitura e de apropriação.

E7/ NE/ museu histórico-cultural: Nós lemos muito as críticas, a gente vai muito nos livros de ocorrência aqui, um livro para a pessoa deixar sua sugestão, deixar uma crítica e a gente bebe muito desse livro, inclusive várias exposições elas foram sendo construídas em cima disso. Às vezes, até de um questionamento que o mediador traz: “olha, um turismo de tal lugar disse que seria interessante a gente ter uma exposição aqui que falasse um pouco mais sobre isso”.

Fica evidente que a maioria não cita a existência de uma prática sistematizada para conhecer os públicos e avaliar os resultados da mediação. Assim, ainda que reafirmem a orientação de escutar os públicos e envolvê-los na construção de exposições, nota-se bastante dificuldade em de fato realizar esse processo de escuta.

Essas informações coadunam com o que é trazido pelo escritor norte-americano Falk (2009), quem diz que os museus não possuem conhecimento suficiente sobre a experiência do visitante e lhes falta a compreensão do todo, ou seja, como as muitas e diferentes peças dessas instituições se encaixam juntas e interagem em um sistema complexo.

Canclini (2015, p. 188) traz luz a essa reflexão ao questionar quem são as pessoas que constroem as representações dos museus e qual critério define se uma abstração, para qualquer afirmação de identidade em museus, é legítima ou ilegítima. Em sua visão, “[...] tudo depende de quem é o sujeito que seleciona os patrimônios de diversos grupos, combina-os e constrói o museu. [...] Raras vezes os produtores da cultura que é exibida podem intervir”, e o público aparece quase sempre como espectador.

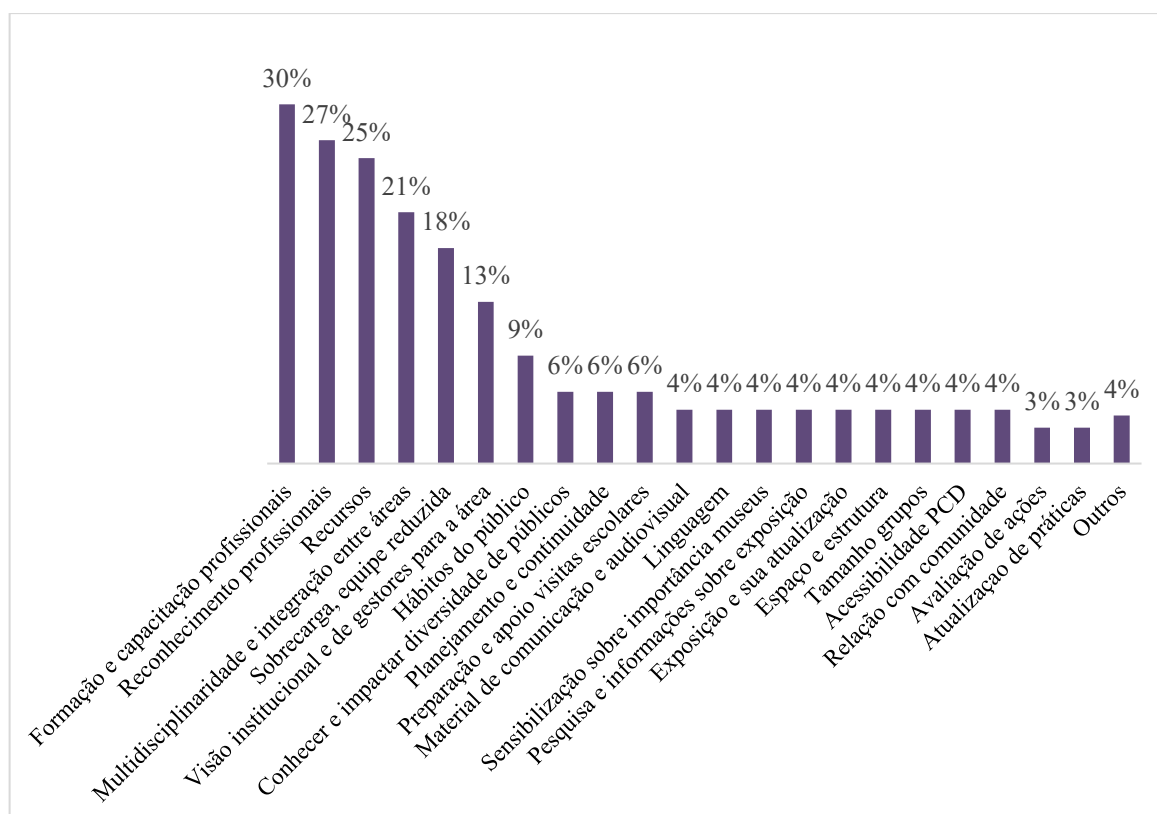
Argumenta-se que processos de interpretação que constituem o imaginário cultural, em uma associação complexa entre cultura, comunicação, aprendizado e identidade, não podem ser percebidos como neutros. Nesse panorama, cabe identificar o papel que instituições museais, na produção de visões de passado e de presente, exercem por meio de deslocamentos, reordenamentos e ritualizações nos processos interpretativos em suas exposições. Tal entendimento levanta reflexões sobre quais interpretações estão sendo feitas, por quem e com que fim (HOOPER-GREENHILL, 2007).

Desse modo, a captação da visão dos públicos parece acontecer, na maior parte dos casos, de modo casual, não contínuo e não tendo especificamente como objetivo partir dessa escuta para gerar ou alterar uma programação, por exemplo. É mais compreendido como processo de aprimoramento da atividade do mediador, e alguns relatos apontam para situações em que comentários e intervenções de visitantes levaram à retirada de um objeto exposto, à criação de uma nova exposição, à mudança na forma de abordagem de uma oficina, para citar alguns casos.

Observa-se, além disso, que não existem construções de tipologias de públicos utilizadas pelas instituições diante da dificuldade de fazer essa pesquisa com os recursos humanos e financeiros disponíveis.

Como uma das últimas perguntas do questionário, buscou-se revelar as principais dificuldades para efetivar processos de mediação em exposições na visão dos profissionais, questionando-os de forma aberta e espontânea sobre o que acham que poderia ser feito de diferente e o que mais sentem falta no cotidiano (Gráfico 12).

Gráfico 12 - Dificuldades no processo de mediação



Base: 67.

Espontânea e múltipla.

P29. Em sua opinião, qual a maior dificuldade para efetivar processos de mediação em exposições? O que poderia ser feito de diferente? O que você mais sente falta em seu cotidiano, que poderia ser feito e que ajudaria a melhorar a mediação em exposições?

Fonte: Elaboração própria (2020).

As respostas foram analisadas e categorizadas conforme o gráfico acima. Cabe apontar que, apesar de algumas categorias poderem ser consideradas dentro de um mesmo grupo temático, optou-se por mostrar dessa forma para dar mais detalhes sobre os dados coletados. ‘*Formação e capacitação profissionais*’, ‘*reconhecimento profissional*’, ‘*multidisciplinaridade e integração entre as áreas*’ e ‘*sobrecarga e equipe reduzida*’ estão entre os aspectos mais mencionados ao responder sobre dificuldades. Uma vez que a formação e a capacitação dos

profissionais foram tópicos abordados em seção anterior deste capítulo, especificamente, sobre os profissionais de mediação, não serão trazidos os trechos das entrevistas para complementar e dialogar com os dados deste gráfico por entender que os mesmos já foram aqui expostos.

Muito se fala, também, sobre a falta de ‘*Recursos*’ para o setor como um todo e para os museus e exposições. Essa questão afeta diretamente o cotidiano de trabalho e o planejamento e continuidade das ações, ponto bastante crítico pela visão dos entrevistados:

E7/ NE/ museu histórico-cultural: O primeiro acho que é de todo país, a questão orçamentária, esse é o principal [...]. É muito difícil, mas a gente faz porque a gente trabalha com ativismo, né, porque você sabe, fazer cultura nesse país é bem complicado, porque é um setor que não tem muitos recursos, a gente tem que se reinventar, tem que criar novas perspectivas.

E3/ N/ museu de ciências e ecomuseu: Mas para você ver como é que patrimônio vive, sempre foi uma agonia, uma agonia entre o morrer e o viver... O museu ficou num momento extremamente agonizante, onde não se tinha dinheiro pra nada, pra se trabalhar dentro das atividades do museu. Foi necessária uma mobilização popular para poder fazer com que o museu voltasse.

Ao falar de ‘*Visão institucional e de gestores para a área*’ foram consideradas respostas ligadas às dificuldades para lidar com questões burocráticas e institucionais, determinações vindas de agentes sem contato com o público ou com pouco preparo para lidar com o tema e pouco diálogo institucional sobre o assunto.

Em ‘*Hábitos do público*’ e ‘*Sensibilização sobre a importância de museus*’, os respondentes comentaram sobre os visitantes não estarem acostumados com as visitas, sentirem-se distantes destes espaços, terem pouco interesse e, inclusive, uma expectativa de “ver tudo” e “esgotar a exposição”, sem tomar um tempo para aproveitar o momento. Esses aspectos são trazidos nas falas de alguns entrevistados como dificuldades enfrentadas.

E7/ NE/ museu histórico-cultural: A princípio, para mim, foram experiências que me deixaram um pouco triste com o público, porque o público, ele não tinha ainda esse hábito de experienciar educação dentro do museu, né. E, aí, a gente teve muitas dificuldades, mas foram coisas que não me deixaram desistir [...] e isso foi nos movimentando.

Os profissionais nas entrevistas falam da necessidade de rever a imagem e determinadas posturas muitas vezes propagadas em museus. Questiona-se sobre o porquê de não poder tirar foto do acervo e a postura de proibição dentro desses espaços. Vale a reflexão sobre a necessidade de as instituições reverem e retrabalharem essa relação com seus visitantes, por exemplo, questionando e contextualizando regras estabelecidas para que o ambiente seja ressignificado.

E3/ N/ museu de ciências e ecomuseu: Pra você não ser taxativo, é proibido isso, é proibido aquilo... Que experiência museológica você vai ter se você não experimenta aquilo com certa liberdade, com uma certa respiração para entender os mecanismos... Porque determinada obra foi feita de determinada forma. O brasileiro [...], a gente é muito do tocar, do falar alto. Isso é uma questão cultural e de repente você entra nesses espaços e não pode pegar, não pode falar alto, você passa a ser totalmente disciplinado.

Canclini (2015, p. 140) reforça a ideia de que se conhece o suficiente sobre “intenções das políticas modernizadoras”, mas existem poucos estudos sobre sua recepção e que, para tal, é preciso “investigar qualitativamente o consumo cultural”. A partir de pesquisas realizadas, o autor fala de alguns aspectos que afetam o consumo cultural no contexto latino-americano. Um deles seria o efeito da falta de museus e do conseqüente menosprezo com a memória:

Interessa-nos a quase ausência de museus em nossos países, até três ou quatro décadas atrás, como sintoma de nossa relação com o passado e do contexto no qual se realizam as tentativas modernizadoras. Revela, é claro, o descaso com a memória. Mas também a falta de outra função mais sutil dos museus: construir uma relação de continuidade hierarquizada com os antecedentes da própria sociedade. (CANCLINI, 2015, p. 141).

Os dados do Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SIIC) de 2019 do IBGE ilustram esse cenário ao indicarem que, em 2018, 32% da população brasileira morava em municípios sem museu (SISTEMA DE INFORMAÇÕES E INDICADORES CULTURAIS, 2019).

Outro fator apontado por Canclini é o predomínio da cultura escrita sobre a visual em sociedades como a brasileira, a argentina, a chilena e a uruguaia, em que há alto índice de analfabetismo:

[...] a documentação inicial das tradições culturais foi realizada mais por escritores – narradores e ensaístas – que por pesquisadores da cultura visual [...] esse olhar literário sobre o patrimônio, inclusive sobre a cultura visual, contribui para o divórcio entre as elites e o povo. Em sociedades com alto índice de analfabetismo, documentar e organizar a cultura privilegiando os meios escritos é uma maneira de reservar para minorias a memória e o uso de bens simbólicos. (CANCLINI, 2015, p. 143).

Em adição, a ação das mídias de massa nesse consumo seria outro aspecto apontado como influente, mas quase que em igual proporção que as “formas microssociais ou interpessoais de comunicação”. As mídias serviriam para “[...] atrair pessoas predispostas ao gozo dos bens cultos pela ação mais sistemática da escola e da família” (CANCLINI, 2015, p. 145).

Por fim, Canclini (2015) argumenta que a disposição para diferenciar os valores formais da arte nos bens artísticos, ou seja, a capacidade de decodificação do público é também fator atuante no consumo cultural.

Em relação à compreensão e à adaptação, Fleury (2009) fala da necessidade da constante observação localizada, ou seja, da percepção da relação de um público e um objeto cultural em escala local ou territorial.

No Brasil, dentre as percepções advindas de pesquisas realizadas com visitantes de museus, Almeida (2005) defende a relevância de se considerar a cultura do país/região do museu que abriga a exposição para que o contexto pessoal do visitante e sua experiência pessoal façam parte de sua ideação.

A pesquisadora comenta que as motivações dos visitantes variam de acordo com o tipo de museu, assim como os processos de aprendizagem – que se dá de um modo em um museu de história, diferente daquele em um museu de ciência ou de arte. Ainda que essas diferenças sejam reconhecidas, cabe não reforçar e replicar estereótipos, por exemplo de que um museu de história é desvalorizado em relação ao de ciência, ou que o de arte só pode ser compreendido por pessoas iniciadas e, desse modo, seriam menos educacionais que os dois primeiros.

Esse reforço de estereótipos foi percebido em algumas pesquisas levadas a cabo por Almeida, por exemplo no dado que mostra que visitantes da Pinacoteca consideram os benefícios culturais mais importantes que os educacionais, o que costuma acontecer de modo inverso com os museus de ciência e história (ALMEIDA, 2004).

Levantamentos estatísticos com públicos de museus na Europa na década de 1960 evidenciaram a distribuição desigual do consumo cultural e demonstraram que o juízo do gosto depende de uma “competência estética” e da “propensão” para apreciação da arte, competências adquiridas em determinados contextos sociais, fortemente influenciadas pelas famílias e escolas. Há quem defenda que as condições para se apropriar de tal competência, atualmente, são mais diversas e múltiplas. Isso, porque os indivíduos passam por formações e socializações em mais – e distintos – ambientes e grupos sociais e, para além dos contatos presenciais, estão sendo impactados por comunicações de massa e em rede.

Cabe pontuar que a própria percepção da necessidade de realizar tal atividade e “apreciação” artística não deve ser enxergada como “desigualdade natural das necessidades culturais”, pois essa necessidade também é produto de educação, diferente das necessidades básicas. A diferença entre a possibilidade pura e a possibilidade real de concretizar uma ação como aproveitar obras de arte em um museu é relevante para compreender que a aspiração à prática cultural varia com a própria prática e sua necessidade é gerada a partir do momento em que ela é satisfeita (BOURDIEU, 2003).

Como defendido por Botelho (2013), é preciso considerar as “[...] distinções de formação e de hábitos no tecido da vida cotidiana, que têm grande incidência sobre as práticas

culturais”, como o contexto sociológico, as barreiras simbólicas que envolvem as práticas desta natureza e o peso das variáveis sociodemográficas.

Conhecer os públicos e trazer outros para estes espaços são questões que igualmente aparecem nas entrevistas, mas os profissionais reconhecem que ainda são iniciativas pontuais, não realizadas de forma estruturada e contínua, assunto já abordado em seção anterior.

E4/ CO/ museu de história natural: Acredito que é bem embrionário. Os recursos governamentais para essas áreas são bem poucos, lembro somente de uma que falava de diversidade e tratava dos ribeirinhos. É bem pouco.

Cury comenta do interesse em compreender como o público se apropria das exposições e como elabora os seus modelos, diante do que foi criado e produzido pelo museu. Ao falar da relação entre comunicação e museologia, aponta as pesquisas de recepção como forma de buscar a participação dos visitantes para a construção de significados culturais, em que captar o uso que os visitantes fazem de exposições e atividades e programas dos museus permitiria compreender também suas “[...] atitudes, percepções, aprendizado, motivações, comportamento e interações sociais.” (CURY, 2005, p. 371).

Outros pontos de atenção que apareceram nas respostas do questionário foram ‘*Material de comunicação e audiovisual*’ e ‘*Linguagem*’, assinalando os desafios quanto a elaborar materiais e utilizar linguagem adequados aos públicos tanto pelas restrições de recursos quanto de tempo e profissionais. Nas entrevistas, ao se questionar sobre comunicação e linguagem, estes aspectos são apontados como relevantes para a inclusão de públicos historicamente menos presentes nessas instituições e fala-se da inviabilidade de que um único discurso seja direcionado para diferentes pessoas:

E5/ SE/ museu de arte e museu histórico: Eu acho que fundamentalmente a mediação serve, a mediação humana nesse sentido ela é especialmente importante, para inclusão de diversos públicos, porque é impossível você ter um discurso que seja tão abrangente e que sirva para qualquer pessoa entender e se apropriar do que está sendo exposto. Então, nesse sentido, a mediação, e em especial a mediação humana, permite que se atinja uma diversidade maior de públicos.

A ideia de variar as linguagens é reforçada em algumas falas. Uma das entrevistadas faz a provocação de que outras línguas sejam trazidas para o âmbito do museu, para além do inglês e português:

E3/ N/ museu de ciências e ecomuseu: Eu acredito que a gente tenha que caminhar um pouco mais pra essa experiência de linguagens diferenciadas. Eu acho que tem a importância do descritivo, mas tem o narrativo, o textual, visual... Acho que as exposições precisam apresentar um pouco mais essa diversidade de linguagem e diversidade e elementos expográficos [...]. Acho que também um exercício pra se trabalhar é o bilingue,

não precisa ser só inglês e português. De repente você pode trabalhar igual o Museu do Marajó [...], que tem linguagem muito marajoara, uma linguagem cabocla. [...]. Quando falamos em bilíngue e trilingue, você tem que trabalhar um pouquinho mais as línguas indígenas desse país, porque parece que há um esquecimento.

Em mais de uma entrevista, fala-se que a preocupação com a linguagem utilizada parte mais de iniciativas do educativo do que de outros setores:

E5/ SE/ museu de arte e museu histórico: Existe uma preocupação da parte de quem trabalha com educação em especial de questionar as formas e mesmo os conteúdos da comunicação, então, pensar o uso de termos, de ferramentas, essa questão da acessibilidade, da inclusão. [...] então existe uma preocupação com forma, existe uma preocupação com conteúdo que às vezes se expande para outros setores das instituições, para pesquisa, curadoria, expografia. Mas acho que aparece marcadamente mais presente nos setores e nas equipes educativas.

No que tange às tendências de comunicação adotadas pelos museus, fala-se da postura funcionalista e condutivista, a qual compreende um processo mecânico de transmissão de informação entre emissor e receptor, e a interacionista, que, por sua vez, dá mais ênfase à interação do que à mensagem e ao “[...] espaço de encontro entre emissor e receptor, de negociação e estruturação do significado, de construção de valores e, por que não, questionamentos, diferenças e conflitos”. No caso da comunicação interacionista, há mais complexidade e articulação com a vida cotidiana, tratando de um conjunto de processos diante de um cenário de globalização, de “[...] múltiplas e fragmentadas mediações multilocalizadas, que produzem significações e sentidos e adquirem sentidos para públicos específicos, pois o público não é uma massa homogênea com comportamento constante”. É seguindo esta lógica que Cury compreende grupos com distinções sociais que manifestam suas diferenças na recepção (CURY, 2005, p. 370).

Martins (2011) fala da mudança nos museus do modelo transmissor de conhecimento e comunicação para a “pedagogia crítica do museu”, que levaria em consideração o paradigma construtivista em que a “[...] realidade é moldada em um processo de negociação contínua entre as experiências, crenças e valores prévios do indivíduo que, dentro da estrutura das comunidades, constroem seus próprios sentidos e significados”, reforçando a ideia de ultrapassar a contemplação passiva:

O convite à participação comunitária, e à construção do discurso polifônico, leva em consideração questionamentos acerca do que e como o conhecimento deve ser exposto. O discurso do especialista ainda permanece importante no pós-museu, mas a ele são integrados os discursos comunitários, construídos a partir das experiências cotidianas dos indivíduos. O resultado será um discurso comunicacional com apelo direto à imaginação e aos sentimentos dos visitantes, possibilitando reais mudanças de atitudes frente à construção de novas conexões e significados. (MARTINS, 2011, p. 128).

Os processos educativos do museu, compreendidos amplamente também enquanto processos de comunicação e a partir de uma visão holística, resultaria na “pedagogia crítica do museu”, abarcando teorias advindas dos campos da comunicação, da educação, da sociologia e da filosofia: “Uma pedagogia crítica do museu é uma perspectiva educacional que revê e desenvolve seus métodos, estratégias e recursos visando a excelência educacional e o trabalho de democratização do museu” (HOOPER-GREENHILL, 1994, p. 4 apud MARTINS, 2011).

Outros elementos que melhorariam o processo de mediação, pela visão dos respondentes do questionário, podem ser considerados mais práticos e decorrentes de dificuldades estruturais já apontadas, como, por exemplo: dificuldade na preparação e apoio das visitas, que poderiam contar com mais envolvimento dos professores que levam os grupos de alunos para as exposições; o tamanho dos grupos; a falta de tempo e de equipe para realizar pesquisa; a realização e a atualização das exposições, que poderiam ser concebidas de forma mais coletiva, com envolvimento de setores variados e com mais recursos interativos e elementos novos; espaço e estrutura para realizar as atividades junto aos grupos; relação com comunidade.

Quanto à acessibilidade, uma entrevistada cita a dificuldade de lidar com pessoas com diferentes limitações físicas e motoras e o fato de as instituições ainda não estarem preparadas, mas posiciona os museus como espaços que podem ser referência para essas experiências:

E3/ N/ museu de ciências e ecomuseu: Então, são os nossos limites; é aí que eu digo que os museus têm que estar abertos a outras janelas, outras portas, outras ciências, com outros conhecimentos, para possibilitar experiências que ainda não foram postas, não foram colocadas. Eu percebo que os museus podem ser essas referências.

E7/ NE/ museu histórico-cultural: É muito difícil fazer uma intervenção para colocar uma rampa de acesso, um elevador [...]. Às vezes deixa a gente um pouco frustrado mesmo, porque falta muito [...]. E é isso, assim, a gente usa muito desse dinamismo, porque a própria proposta de você estar fazendo educação dentro do museu te move a estar se reinventando, te move muito a isso. E é isso, a gente tem problemas, mas a gente consegue contornar alguns.

Diante da realização das conversas em período de pandemia do novo corona vírus, muitos profissionais comentaram, nas entrevistas, sobre a realidade do momento e das alternativas pensadas para lidar com a situação atípica e que afetou diretamente as instituições museais:

E7/ NE/ museu histórico-cultural: Mas aí veio a pandemia e deu uma atrapalhada nos projetos. E a gente tá se reinventando, mas, assim, é tudo dentro de um ativismo e tudo dentro de um pertencimento muito forte, que a gente ama muito.

E3/ N/ museu de ciências e ecomuseu: O que a gente viu é que muita gente que faz atividades culturais estava passando fome... Não estavam tendo nem com o emergencial que o governo deu. [...]. O trabalho de um educador, de um mediador é de um engajamento

político muito grande [...] só assim, infelizmente, é que o Brasil está dando passos. A gente não pode esperar de uma certa referência pública; então, a mobilização tem que partir da base [...]. E aí, temos que resistir, claro. Temos que resistir, a gente resiste, mas será que nós, enquanto cidadãos, temos que estar o tempo todo nessa situação, pedindo esmola? São reflexões que a gente tem que ter.

As disputas políticas são mencionadas pelos entrevistados, comentando, por exemplo, sobre a tentativa de enfraquecimento institucional do Ibram e a falta de ações do atual governo, bem como a não existência de políticas estaduais e municipais:

E8/ NE/ museu de arte: A REM já existia e infelizmente hoje ela está desarticulada, [...]. Quando eu falo isso não é bem dizer que não é importante, não, mas é que de todas as problemáticas que existem, muitas vezes as pessoas têm já uma outra prioridade. Existe uma prioridade e talvez aquilo vai ficar em segundo plano.

E2/ NE/ patrimônio artístico e cultural: A criação do Ibram favoreceu muito essas reflexões, mas o Ibram passou por um perigo quando a Dilma caiu e o Temer teve ascensão. Os primeiros órgãos impactados foram o Iphan e Ibram, ambos sobreviveram, mas estão sempre sob ataque.

E7/ NE/ museu histórico-cultural: Atualmente, eu diria que não, que a gente não tá colhendo nada, a gente tá sobrevivendo a uma gestão federal, que, enfim, não é digna nem de palavras, mas, assim, eu vejo nesses meus quase cinco anos de gestão, assim, a grande contribuição do Plano Nacional de Educação Museal.

E4/ CO/ museu de história natural: Existem políticas a nível nacional, o Ibram, tem a Política Nacional de Educação Museal, com o caderno disponibilizado, mas a nível estadual e municipal é inexistente.

Considerando a crítica institucional que acompanha os museus desde seu início e suas próprias aspirações, Dickenson (2012, p. 90) indaga se o museu pode ser radical no sentido de tornar-se “[...] democrático, plenamente público e inclusivo”. Acredita que é o seu enraizamento como museu público e a premissa de acesso aberto ao conhecimento que permitirá se aproximar deste desafio.

Se o museu é o local do patrimônio e onde se guarda, celebra e reproduz sentidos, a quebra do hegemônico atravessa necessariamente a construção desses sentidos em tais espaços, podendo “[...] desempenhar um papel significativo na democracia da cultura e na mudança do conceito de cultura”, como defende Canclini (2015, p.195).

Para tanto, mostra-se fundamental que a mediação considere a não estabilidade e a neutralidade de bens, objetos, textos, materiais, construções, exposições, mas a possibilidade de acúmulo, reestruturação e apropriação desigual por diferentes sujeitos.

Os processos de mediação devem valorizar esse local em que o simbólico pode ser partilhado, repensado, debatido, construído e reconstruído, pois é tal elaboração de sentidos e significados que nos leva à construção de relações entre as pessoas e à vivência coletiva.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A desigualdade social sempre permeou a sociedade brasileira e é de conhecimento seus fortes reflexos no campo do consumo e das práticas artístico-culturais não somente no contexto do nosso país. A origem dos museus como espaços privados de colecionismo, a constituição do campo cultural e artístico como oposição à industrialização e à massificação e a aura que rodeia, historicamente, a imagem de obras, artistas e exposições, foram aspectos tratados principalmente no início dessa pesquisa para trazer à tona parte do contexto que desencadeou o distanciamento de muitos grupos e segmentos sociais a estes ambientes.

O próprio direito ao acesso a museus e exposições é alvo de discussões quando se questiona se as políticas culturais e de democratização do acesso estão mais ligadas à cultura ou ao cultural, ou seja, a uma prática específica mais relacionada ao erudito ou ao âmbito das trocas simbólicas e das diversas representações artísticas e culturais, em sentido mais amplo.

Aqui se partiu da premissa de que a mediação informacional e cultural ocupa papel relevante para diminuir e reverter tal desigualdade de acesso, principalmente ao atuar em processos de melhor receber, entender e dialogar com diversos públicos. No entanto, o questionamento que motivou esta pesquisa norteou-se por entender se essas ações e princípios são elementos centrais para a reflexão e a atuação dos profissionais em museus e exposições no cotidiano e se têm provocado mudanças na forma como lidam com a diversidade de representações e busca por ampliação da participação de novos segmentos sociais.

São notórias inúmeras iniciativas com esses objetivos há algumas décadas, com ações praticadas no âmbito de museus de território, sociomuseologia, curadoria, expografia e comunicação, em esforços de órgãos do setor, dos pesquisadores do campo, dos profissionais, dos estudantes e dos ativistas. Surgem como alternativas modelos mais participativos, realização de pesquisas de público para conhecer os perfis dos visitantes, programações com temáticas sugeridas pela comunidade e uso de novas linguagens ou tecnologias digitais, para citar alguns exemplos.

Assim, um dos objetivos aqui traçados foi captar de forma estruturada a visão dos profissionais do campo a respeito do que entendem como mediação, quais práticas são possíveis no dia a dia e quais são os princípios orientadores, além de um levantamento bibliográfico que reforçou o entendimento polissêmico da mediação, mas permitiu verificar aspectos que sobressaem.

Desse modo, o referencial aponta para o papel e a relevância da mediação no contexto de usufruto e apropriação de exposições pelos visitantes, em que seu principal intuito é a

geração de sentidos e negociação de ideias ao criar espaços de interação e significação entre pessoas e grupos distintos. Nessa perspectiva, a escuta e diálogo com os visitantes é etapa primordial para isso, além da premissa de que não se trata de um processo de transmissão de informações e conhecimentos, uma vez que não existem significados únicos e fixos, a priori, mas uma constante troca e negociação. Apesar de buscar significados comuns que permitam o reconhecimento entre os indivíduos, a mediação também evidencia o diferente, que pode despertar reflexões e questionamentos, principalmente.

Logo, para além de divulgar uma cultura ou obras, as estratégias e ações devem almejar que os visitantes, enquanto sujeitos com suas próprias trajetórias e identidades em uma sociedade, possam tanto se reconhecer, se diferenciar e se colocar enquanto indivíduos que são singulares, mas parte de um coletivo. Mais que a atenção à obra, aos objetos e ao artista exposto, estamos falando a respeito do que manifestações artístico-culturais dizem sobre nós, sobre os outros e sobre o mundo coletivo, permitindo-nos acessar dimensões que partem do conhecimento formal e racional, mas abarquem o sensorial, afetivo, social e crítico.

Nesse sentido, como foi levantado, a mediação visa não somente à instauração de sentido, mas à apropriação ligada à autonomia, ao empoderamento e à emancipação dos indivíduos, estabelecendo forte conexão com aspectos educacionais e comunicacionais. A criticidade para analisar o contexto histórico, social, institucional é fundamental nesse processo, do qual a dimensão sensorial tem seu papel para estimular e despertar aquilo que nem sempre o racional é capaz. A mediação não busca o aniquilamento das visões e entendimentos distintos ou o apaziguamento de características específicas, tampouco é neutra ou busca esse lugar; ela deve possibilitar que esses múltiplos pontos de vista tenham espaço para emergirem e serem construídos e notados pelos indivíduos.

O ato de mediar se faz presente em diversas frentes e áreas dos museus e sua relevância fica ainda mais evidente quando se pensa o próprio objetivo de comunicação e educação destas instituições, que complementam seu propósito de pesquisa e de preservação da memória dos bens materiais e imateriais. Assim, permeia umas áreas mais e outras menos, mas devia ser transversal a todas elas. Apesar de não ser incumbência somente do educativo, a pesquisa de campo contou com mais participação desse setor e cabe dizer que, tanto na pesquisa bibliográfica como na coleta de dados, é perceptível o foco da mediação, principalmente no profissional, ou seja, na mediação humana. Fala-se do mediador ou educador quanto à sua atuação e responsabilidades, às visitas educativas e às ações realizadas. Já a mediação por dispositivos, por textos, imagens, mídias e materiais em geral é menos enfatizada.

A coleta de dados e as entrevistas com profissionais mostra desafios do cotidiano e a compreensão das oportunidades e das limitações quanto à mediação informacional e cultural. Ações extramuros, atividades com a comunidade do entorno, exposições temáticas ou pontuais, programas conjuntos com outras instituições, atividades lúdicas e aos finais de semana foram citadas como ações e programas realizados, mas as visitas educativas mediadas e o atendimento ao público em geral e escolar ocupam posição de destaque, seguidos pelas oficinas, rodas de conversa e encontros.

O panorama que os envolve é de precarização, em que há relatos de sobrecarga, sensação de desvalorização por parte da instituição, trabalho em equipes reduzidas, falta de opções para a profissionalização e a formação, bem como a alocação de responsabilidade por processos mais participativos, representativos e democráticos recaindo principalmente sobre eles, sem atuação interdisciplinar entre os diferentes setores e, muitas vezes, sem respaldo institucional do museu em que atuam.

Além disso, o fato de os profissionais de atendimento e lida direta com os públicos corresponder, em sua maioria, a estagiários, portanto, com menos tempo de experiência e formação e menores salários, é um sinal disso e uma provocação para se pensar outro modelo de equipe e trabalho.

As visitas, por exemplo, talvez deveriam ser realizadas por uma equipe composta de múltiplas áreas da instituição, além de distintos cargos e níveis. Também se poderia estimular que todas as áreas (ou quase todas) reservassem alguns momentos para o contato direto com os visitantes, tanto como forma de conhecer com mais profundidade o trabalho dos educadores/mediadores, como para terem interface com os visitantes da instituição.

Um programa de formação continuada e conjunta entre diferentes museus, em busca da soma de esforços e da troca de conhecimentos, principalmente, para aqueles ainda em fase de iniciação no campo, poderia ser igualmente uma possibilidade.

De toda forma, além de pensar nos que estão em início de carreira no setor cultural, é preciso olhar para o ambiente e as condições que são oferecidas para os trabalhadores como um todo, que têm sua atuação profissional quase que mesclada com a participação ativista e política no campo.

A segregação entre os setores da instituição é igualmente colocada como aspecto crítico na mediação. O envolvimento do mediador – aqui falando especificamente do educador – em outras etapas, como, por exemplo, em pesquisa, na criação da exposição e na comunicação, parece crucial para que as preocupações endereçadas pela mediação permeiem todas as áreas e

sejam postas como desafio comum, permitindo a construção de planejamento com ações contínuas, em lugar de ações pontuais, descontinuadas e não interligadas dentro da instituição.

O fato de as tecnologias digitais estarem pouco presentes nesses ambientes, ainda não terem seu potencial explorado e serem estigmatizadas pelo olhar de alguns desses profissionais, desencadeia um contexto de desconfiança sobre as mudanças que podem trazer. O contexto de pandemia forçou muitas instituições a incorporarem tais ferramentas. Para que esse avanço tímido ultrapasse mais uma barreira, é necessário superar desafios estruturais e técnicos e preparar, técnica e conceitualmente, os profissionais que irão lidar com elas.

A recreação e o entretenimento são aspectos explorados ainda de modo tímido na mediação, em que as atividades lúdicas estão aparentemente voltadas ao público infantil ou associadas a datas e eventos específicos, como época de férias ou finais de semana. Os museus ainda se veem, se posicionam e são vistos como distantes do âmbito de diversão e entretenimento. Na percepção dos profissionais e diante do atual contexto desafiador, essa não parece ser uma das prioridades e pontos de atenção na mediação, mas é válido que discussões ocorram no que tange a esse tema, pois não se pode esquecer que a visita a museus e exposições e a incorporação dessa atividade como hábito da população concorre com inúmeras outras atividades de lazer, das mais variadas - ainda que as atividades ligadas à conhecimento e aprendizagem possam ser prazerosas e vistas como momentos de lazer por algumas pessoas.

A imagem de museus como espaços de conhecimento e locais sagrados e herméticos tem relação com seu distanciamento para com a sociedade, mas essa imagem pode ser revertida se os museus buscarem ser um espaço onde o conhecimento é acessível, ampliado e debatido por outros pontos de vista, de forma a explorar sua função de educar e comunicar. Mais que a preservação de patrimônios e do conhecimento, os museus encontram sua potência social nessa troca, e a mediação ajuda nesse sentido, ao provocar questionamentos, como: de onde vem esse conhecimento, como e por quem foi tratado, por quem e para quem é compartilhado?

Não deve prevalecer, portanto, a ideia de um único conhecimento, mas a de conhecimentos diversos construídos a partir de outros olhares, outros curadores, outros agentes sociais, outros grupos, outras classes sociais, outras raças e outras etnias. Além disso, é preciso que as ações realizadas sejam efetivas no sentido de compreender a diversidade de mundos e representações possíveis, em contexto de diferentes capitais culturais, simbólicos e capacidades de lidar com variados tipos de objetos e obras.

Aliado a isso, cabe comentar sobre o direito ao acesso, que passa a ser entendido mais como direito a um bem comum – seja um objeto, uma história, uma narrativa ou um

conhecimento – que faz parte de uma sociedade e deve ser preservado, pesquisado, comunicado e compartilhado para que os espaços de reflexão sobre este coletivo sejam sempre possíveis.

Não houve fôlego no decorrer desta pesquisa para aprofundar a discussão sobre o bem comum, mas um anseio derivado deste processo foi o de refletir sobre a ambiguidade existente no fato de que esses bens da humanidade – portanto, bens comuns e pertencentes a todos – sempre fizeram parte da constituição e da existência de museus e exposições por serem as matérias primas e grandes objetos (fatos museais) destes espaços, ainda que tenham sido histórica, sistemática e usualmente tratados como bens distantes do comum, do coletivo, ficando restritos a parcelas da sociedade.

Este olhar sobre o mundo das representações mostra-se necessário para ultrapassar a visão polarizada entre uma suposta narrativa hegemônica e global e as “outras” identidades, de modo que a programação de exposições contemple estas últimas narrativas e manifestações artísticas de forma consistente e contínua. A partir dos fatos e do conhecimento, é importante que as instituições busquem diversas formas de narrar, de olhar e compartilhar esses bens museais, sem esquecer que o conhecimento sempre foi e continua sendo espaço de disputa simbólica.

Cabe pontuar, no entanto, que o cenário delineado pela coleta demonstra que prevalece ainda um modelo de mediação pouco disruptivo e mais tradicional, muito relacionado às visitas, oficinas, textos e materiais de apoio. Práticas que envolvem participação, escuta e construção compartilhada estão na esfera do experimental e do pontual, não compondo uma iniciativa instituída e vigente na grande maioria dos museus. Normalmente, essas iniciativas são contempladas em uma programação complementar, alternativa.

O processo de escuta e em busca de participação dos visitantes também não está instituído ou é realizado corriqueiramente pelos profissionais. A mediação ainda não parece ter incorporado essa premissa na prática, enquanto a definição da programação de exposições não se pauta nos interesses e demandas estruturadas dos públicos, mas decorre de uma combinação de fatores e de pressupostos sobre eles.

Segundo grande parte dos respondentes e entrevistados, o papel de definir a programação das exposições tampouco fica na incumbência ou conta com o envolvimento dos profissionais do educativo, uma vez que estes participam majoritariamente do processo na ponta, quando a exposição já está pensada e criada. Assim, apesar de ser praticamente unânime o reconhecimento da relevância de certas ações para a democratização do acesso, as iniciativas ainda são tímidas e o público das exposições ainda é o mesmo, o de classes privilegiadas.

Vale dizer que a visão eurocêntrica fica evidente nos caminhos teorizados nesse trabalho e essa autocrítica é apontada inclusive para um eventual complemento com pesquisas posteriores, reconhecendo ser importante um arcabouço teórico menos eurocêntrico para falar de democratização de acesso em nosso país.

Também, nas conversas em profundidade, as REMs são bastante citadas em diferentes momentos por quase todos os entrevistados, em especial, quando o tópico foi políticas públicas. Ficou evidente a pertinência das redes para promover elos entre os pares, a troca de conhecimento e o fortalecimento da atuação destes profissionais enquanto área e para a pressão e o engajamento político. Nesse caso, as redes sociais e tecnologias digitais ocupam papel central para conexão e participação pública de agentes da extensa gama de instituições e de localidades no Brasil.

A deficiência na atuação do Estado quanto aos investimentos e políticas culturais nos últimos anos e, do mesmo modo, a crise política atual, enfraquecem as conquistas do setor e dificultam o cenário para os profissionais, as instituições e, conseqüentemente, o público e a sociedade como um todo. É diante dessa conjuntura estrutural que a atuação de muitos desses profissionais é permeada por enfrentamentos políticos e de ativismo.

Desse modo, tendo recapitulado os principais pontos tanto do referencial teórico como da coleta, é possível inferir a partir da pesquisa que a hipótese de que os processos de escuta e participação de diversos públicos ainda não estão estruturados e não fazem parte de uma prática constante e sistemática de estratégias e ações de mediação para ampliar a participação de segmentos sociais menos usuais em exposições pode ser confirmada. A mediação permeia as exposições e os museus, e apesar do reconhecimento de sua relevância nesse sentido, ainda existem questões estruturais limitantes e dificuldade para colocar em prática princípios, como, por exemplo, a escuta dos visitantes, a representatividade e a diversidade nesses espaços. Aspectos que sempre estiveram mais distantes desses ambientes parecem ainda não ter encontrado terreno fértil, como o uso das tecnologias digitais e o lazer e o entretenimento.

Ainda que haja dificuldades estruturais para que esses processos possam se efetivar, parece haver resistência em quebrar o *modus operandi* mais tradicional dessas instituições e seguir por caminhos mais disruptivos, democráticos e diversos. As iniciativas e ações em busca de mais igualdade de acesso, hoje, vai além e se transforma em busca por mais participação, representatividade e diversidade.

Processos de mediação voltados para o reconhecimento da alteridade e da representatividade em diversas esferas – seja na pesquisa, na curadoria, na expografia, no educativo e na comunicação – permeiam a atuação, ativista e política, de muitos profissionais

envolvidos com instituições culturais como um todo, que realizam ações, em diferentes modelos institucionais e organizacionais, em busca de manter estes espaços e realizar as atividades, muitas vezes independentemente de apoio das políticas públicas do Estado. Há que se reconhecer o grande e relevante esforço desses agentes na conjuntura que estamos tratando.

Assim, aqui não se pretende finalizar com conclusões, mas trazer as reflexões que emergiram a partir dessa pesquisa e discussões sobre caminhos, muitos deles que já vêm sendo percorridos por uma infinidade de profissionais, pesquisadores, educadores há certo tempo e que inclusive contam com ampla bibliografia e debate respeito, que aqui não foi possível abordar em sua amplitude e profundidade devidas.

De tal modo, compreende-se que ainda persistem desafios para colocar em prática os princípios da mediação informacional e cultural com vistas a ampliar a participação de segmentos sociais historicamente excluídos e tornar as instituições museais espaços que realmente discutem e existem como bem comum. Ainda que bens mantidos em museus possam e devam ser compreendidos como bens comuns, eles somente se tornam comuns quando a sociedade se apropria deles.

Cabe discutir de que modo as instituições museais e os agentes podem atuar como “instituintes e estruturantes” de tais novas práticas. É válido repensar as estratégias e os programas com públicos relevantes, como os grupos de visitas espontâneas e agendadas, as escolas, a comunidade do entorno, o próprio campo cultural e museal, os outros museus e instituições culturais.

No caso das visitas escolares, por exemplo, muitos profissionais relatam a falta de engajamento dos próprios professores e a não existência de um planejamento e preparo para que cada visita seja pensada de forma direcionada ao grupo em questão.

Quanto ao relacionamento com as escolas como um todo, têm sido pensados mais eventos com essa forte instituição e público, seja em datas temáticas e nos momentos mais focados em aprendizado ou, até, em diversão e confraternização; programas contínuos com as turmas e com escolas do entorno; visitas recorrentes com um mesmo grupo, de modo que a ida ao museu seja encarada como complemento e apoio ao processo de aprendizado e não como visita atípica e fora do contexto; visitas diferentes e com outros convidados, talvez envolvendo os pais ou outros grupos; possibilidades de reflexão e de construção de exposições ou programações pelos próprios estudantes, além da abertura dos espaços do museu para outros tipos de atividades, que não somente as tradicionais visitas a uma exposição. Muitas dessas situações já fazem parte da realidade de algumas instituições, pois sabe-se da importância de

que as ações junto ao público escolar sejam perenes, frequentes, que a relação museu-escola seja de sinergia e de cooperação.

As visitas tendem a estar muito pautadas pela presença do mediador no ambiente, enquanto outros dispositivos e formatos disponíveis são menos explorados. A construção da exposição em conjunto com diferentes setores traz benefícios para a mediação, tendo como premissas norteadoras a busca pela geração e o compartilhamento de significados que levem a reflexões sobre identidade.

Os museus mais tradicionais e de arte, ao buscarem inspiração nos museus de território no que tange à conexão com a comunidade, se inspiram no princípio destes de conexão e pertencimento que estão em seu DNA. Como algumas das alternativas, é possível citar a contratação de pessoas dos bairros do entorno para trabalharem na instituição; a abertura dos espaços do museu para tratar de pautas do território; o acolhimento de demandas dessas pessoas, seja na programação ou apoiando por meio de outros tipos de esforços e iniciativas; os convites direcionados a esse público e a participação desse grupo em determinados fóruns de discussão e, possivelmente, de certas tomadas de decisão que os afetem de alguma forma.

Sobre o campo cultural e museal, muito se falou sobre a potência de ações em redes e de políticas e estratégias construídas de forma coletiva e capilarizada. A atuação integrada das instituições museais e seus profissionais parece ser inevitável, assim como o único caminho para o fortalecimento e sustentação de direitos nesse âmbito. Mostra-se como a melhor maneira de lidar com o desafio da formação, da diversificação dos públicos e da inclusão de segmentos historicamente excluídos destes espaços. Nesse sentido, as ferramentas digitais e as políticas de informação são fundamentais.

Por este trabalho, pode-se constatar uma perspectiva de parte dos profissionais desse campo, aqui descrita por vieses específicos e explicitados ao decorrer da pesquisa, mas principalmente nas considerações sobre abordagens metodológicas. Integrava a intenção inicial deste projeto olhar esses processos a partir da visão dos próprios públicos visitantes para melhor entender a apropriação por parte deles, mas esse pode ser um caminho a ser ainda percorrido, futuramente. A estratégia traçada aqui permite um aprofundamento da escuta dos profissionais que estão direta e diariamente envolvidos na mediação nestes espaços.

Assim, o intuito principal dessa pesquisa de levantar e analisar percepções, estratégias e práticas de mediação informacional e cultural em exposições pela visão de profissionais/técnicos foi realizado principalmente com a participação de integrantes das Redes de Educadores em Museus. Estes profissionais reconhecem que a mediação informacional e

cultural ocupa papel relevante para diminuir e reverter a desigualdade de acesso, mas ainda não veem ações que repercutam em mudanças efetivas no perfil do público dos museus.

Na percepção dos profissionais/técnicos, as ações e os princípios de mediação são elementos centrais para sua reflexão e atuação sobre como ampliar a participação e acesso de novos e diversos públicos e auxiliar na apropriação de museus como bem comum coletivo, mas as ações nessa direção têm sido graduais e pontuais.

Em termos de futuro, o olhar voltado para a contratação pautada em diversidade racial e de pessoas de classes sociais mais baixas e com menor poder aquisitivo pode ser um caminho capaz de trazer perspectivas que foram historicamente subjugadas e apagadas. Esse protagonismo na construção de exposições, de programas de comunicação, de ações do educativo e definição de programações mostra-se essencial para enfrentar desigualdades que rodeiam esse campo.

É urgente a incorporação de iniciativas que hoje são tratadas como pontuais, tais como como projetos de laboratório artístico, curadoria compartilhada, ações de apoio a artistas independentes e abertura de espaços dos museus para programações antihegemônicas. Do mesmo modo, a configuração dos espaços de museus como locais de ações coletivas, sociais, em rede, de troca de informação e de geração de conhecimento não somente para estudantes e grupos escolares, mas para públicos mais amplos, poderia contribuir para a mudança do estigma dos museus como espaços herméticos e isolados da sociedade.

A contínua quebra de paradigmas e do status quo em relação às experimentações artísticas e sensoriais, entendendo esses espaços como locais nos quais o sensível deve ter seu espaço, assim como a inovação, o bem estar e a diversão também não devem ser esquecidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADERALDO, G. **Reinventando a cidade**: uma etnografia das lutas simbólicas entre coletivos culturais vídeo-ativistas nas “periferias” de São Paulo. São Paulo: Annablume, 2017.

AGAMBEN, G. O que é um dispositivo? **Outra travessia**, Florianópolis, n. 5, p. 9-16, jan. 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743>. Acesso em: fev. 2019.

ALENCAR, V. Das “lições de coisas” à mediação cultural: permanências atitudinais e possibilidades de dissenso e contravizualidade na educação em museus de história. **Acesso Livre**, n. 6, p. 70-89, jul.-dez. 2016.

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: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 12, n. 1, jan./dez. 2004. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-47142004000100020>.

ALMEIDA, A. M. O contexto do visitante na experiência museal: semelhanças e diferenças entre museus de ciência e de arte. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 12, p. 31-53, 2005. Supl.

ALMEIDA, M. A. Políticas culturais & ciência da informação: diálogos e desafios. **Ci. Inf.**, Brasília, DF, v. 43, n. 2, p. 284-297, mai./ago., 2014a.

ALMEIDA, M. A. Mediação e mediadores nos fluxos tecnoculturais contemporâneos. **Informação e Informação**, Londrina, v. 19, n. 2, p. 191-214, mai./ago. 2014b.

ARANTES, P. **Re/escrituras da arte contemporânea** – história, arquivo e mídia. Porto Alegre: Sulina, 2015.

ARSLAN, L. M.; SANTOS, M. C. C. Materiais educativos para exposições de arte contemporânea: análise de duas experiências em Uberlândia. **OuvirOUver**, Uberlândia, v. 9, n. 2, p. 302-313, jul./dez. 2013. DOI: <https://doi.org/10.14393/OUV12-v9n2a2013-9>.

BARROS, J. M. Mediação, formação, educação: duas aproximações e algumas proposições. **Revista Observatório Itaú Cultural: OIC**, São Paulo, n. 15, dez. 2013/mai. 2014.

BECKER, H. **Falando da sociedade**: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

BÉRA, M.; LAMY, I. **Sociologia da Cultura**. São Paulo: Ed. SESC, 2015.

BONI, V.; QUARESMA, S. J. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em ciências sociais. **Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC**, v. 2, n. 1, (3), p. 68-80, jan.-jul. 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/view/18027>. Acesso em: mai. 2020.

BOTELHO, I. **Como pensar a formação de públicos**. [Apresentado na mesa “Observações sobre a formação de públicos e seus desafios” no Encontro Internacional Públicos da Cultura, 2013 nov.].

BOURDIEU, P. Campo intelectual e projeto criador. In: **Problemas do estruturalismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BOURDIEU, P. Espaço social e espaço simbólico. In: **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas: Papyrus, 1996. p. 13-52.

BOURDIEU, P. Campo do poder, campo intelectual e habitus de classe. In: **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **O Amor Pela Arte: museus de arte na Europa e seu público**, Porto Alegre: Editora Zouk, 2003.

BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto Brasileiro de Museus. **Plano Nacional Setorial de Museus - 2010/2020**. Brasília, DF: IBRAM, 2010.

BRUNO, M. C. O. **Museu e museologia: ideias e conceitos**. Abordagens para um balanço necessário. Rio de Janeiro: ICOFOM-LAM, 2008.

BUCKLAND, M. K. What is a “document”? **Journal of the American Society for Information Science**, v. 48, n. 9, p. 804-809, 1997.

BURKE, P. **Uma história social do conhecimento II: da enciclopédia a Wikipédia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

CAPURRO, R. A dor e a delícia da era digital. Entrevistador: João Antonio de Moraes. **Filosofia, Ciência & Vida**, ed. 93, p. 5-13, 2014. Disponível em: <http://www.capurro.de/moraes2014.pdf>. Acesso em: jul. 2017.

CHATFIELD, T. **Como viver na era digital**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2012.

CINTRÃO, R. As montagens de exposições de arte: dos salões de Paris ao MoMA. In: **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 15-41.

COELHO, J. T. **Dicionário crítico de política cultural**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.

COELHO, J. T. Direito Cultural no século XXI: expectativa e complexidade. **Revista Observatório Itaú Cultural: OIC**, São Paulo, n. 11, jan./abr. 2011.

COULANGEON, P. **Sociologia das práticas culturais**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

CULTURA NAS CAPITAIS. **Cultura nas Capitais**. 2018. Disponível em: <http://www.culturanas capitais.com.br>. Acesso em: nov. 2018.

CURY, M. X. Comunicação e pesquisa de recepção: uma perspectiva teórico-metodológica para os museus. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 12, p. 365-80, 2005. Supl.

DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. (ed.). **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução e comentários: Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013. 100 p. Disponível em: http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf. Acesso em: jun. 2020.

DICKENSON, V. Reformando o museu: raízes e ramificações. In: MENDES, L. M. (org.) **Reprograme**: comunicação, marca e cultura numa nova era de museus. Rio de Janeiro: Livros de Criação | Ímã Editorial, 2012.

DUARTE CÂNDIDO, M. M. **Gestão de Museus, um desafio contemporâneo**: diagnóstico museológico e planejamento. Porto Alegre: Medianiz, 2013.

DUARTE CÂNDIDO, M. M. “As redes de educadores em museus (REMs) no Brasil”. In: SÁ, A.; WICHERS, C. A. M. (org.). **Arte, museus e acessibilidade**: reflexões da Rede de Educadores em Museus de Goiás. Goiânia: s. ed., 2016. p. 63-74.

DUARTE, R. Entrevistas em pesquisas qualitativas. **Educar em Revista**, Curitiba, n. 24, p. 213-225, jul./dez. 2004. DOI: <https://doi.org/10.1590/0104-4060.357>.

ERIK-MAI, J. Marginalization and exclusion: unravelling systemic bias of classification. **Knowledge Classification**, v. 43, n. 5, p. 324-330, 2016. Disponível em: http://jenserikmai.info/Papers/2016_festschrift.pdf. Acesso em: jul. 2017.

FALK, J. H. **Identity and the museum visitor experience**. Nova Iorque: Routledge, 2009.

FLEURY, L. **Sociologia da cultura e das práticas culturais**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

FORMULÁRIO DE VISITAÇÃO ANUAL. **Resultados FVA 2018**. 2020. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2020/01/RESULTADOS-FVA-2018.pdf>. Acesso em: set. 2020.

FREIRE, C. **Poéticas do processo** – arte conceitual no museu. São Paulo: MAC/Iluminuras, 1999. p. 33-64.

FROHMANN, B. O caráter social, material e público da informação. In: FUJITA, M. S. L.; MARTELETO, R. M.; LARA, M. L. G. (org.) **A dimensão epistemológica da Informação e suas interfaces técnicas, políticas e institucionais nos processos de produção, acesso e disseminação da informação**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Marília: Fundepe, 2006. p. 19-34.

GARCÍA GUTIÉRREZ, A. L. La organización del conocimiento desde la perspectiva poscolonial: itinerarios de la paraconsistência. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 18, n. 4, p. 93-111, 2013. Disponível em: <http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/pci/article/view/1758>. Acesso em: jul. 2017.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2008.

HARVEY, D. **Cidades rebeldes**: do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HJARVARD, S. Da Mediação à Mdiatização: a institucionalização das novas mídias. **Revista Parágrafo**. v. 2, n. 3, p. 51-62, jul./dez. 2015.

HOOPER-GREENHILL, E. **Museums and Education**: Purpose, Pedagogy, Performance. Routledge, 2007.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA - IBGE. **Agência de Notícias**, 05/12/2019. Participação da cultura no orçamento reduz em todas esferas de governo em 2018. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/26238-participacao-da-cultura-no-orcamento-reduz-em-todas-esferas-de-governo-em-2018>. Acesso em: set. 2020.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS - IBRAM. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal**. Brasília, DF: IBRAM, 2018. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2018/06/Caderno-da-PNEM.pdf>. Acesso em: jul. 2020.

ISAR, Y. R. Políticas de cultura: questões para uma análise comparativa transnacional. In: LEITE, J. G. P. (org.). **As malhas da cultura 2**. Cotia: Ateliê Editorial, 2013. p. 13-36.

JENKINS, H.; GREEN, J.; FORD, S. **Cultura da Conexão**. São Paulo: Aleph, 2014.

LAAKSONEN, A. O direito de ter acesso à cultura e dela participar como características fundamentais dos direitos culturais. **Revista Observatório Itaú Cultural: OIC**, São Paulo, n. 11, jan./abr. 2011.

LATOUR, B. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In: BARATIN, M.; JACOB, C. (org.). **O poder das bibliotecas**: a memória dos livros no Ocidente. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000. p. 21-44.

LATOUR, B. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

LEIVA, J. (org.). **Cultura SP**: Hábitos culturais dos paulistas. São Paulo: Tuva Editora, 2014.

LÉVY, P. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

LIVINGSTONE, S. Internet literacy: a negociação dos jovens com as novas oportunidades on-line. **Revista MATRIZES**, v. 4, n. 2, p. 11-42, jan./jun. 2011.

MALINI, F. A informação como arma política: do confinamento ao descontrolado. In: COCCO, G.; GALVÃO, A. P.; SILVA, G. (org.) **Capitalismo cognitivo**: trabalho, redes e inovação. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 151-191.

MARTINS, L. **A constituição da educação em museus**: o funcionamento do dispositivo pedagógico museal por meio de um estudo comparativo entre museus de artes plásticas, ciências humanas e ciência e tecnologia. São Paulo: s.n., 2011. 390 p.

MARTINS, M. C. Mediação Cultural: [entre] lançamentos de territórios da arte e cultura e curadorias educativas. **Revista Matéria Prima**, Belo Horizonte, v. 4, n.1, p. 28-38, 2016.

MARTINS, L.; MARTINS, D. Novas práticas sociais no campo da educação museal: a cultura digital e a sociabilidade em rede. *Revista Docência e Cibercultura*, v.3, n.2, 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/re-doc/article/view/44795>. Acesso em: ago. 2020.

MARTINS, M. C.; DEMARCHI, R. C. “Educação como matéria-prima e mediação cultural: ‘entreS’ experiências. *Revista Matéria Prima*, Belo Horizonte, v. 4, n.3, p. 128-38, 2016.

MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Editora Cultrix, 1969.

MERRITT, E. Escolhendo papéis: facilitador ou advogado? *In: MENDES, L. M. (org.) Reprograme: comunicação, marca e cultura numa nova era de museus*. Rio de Janeiro: Livros de Criação | Ímã Editorial, 2012.

MINAYO, M. C. S. **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. Rio de Janeiro, Vozes, 1994.

NARRATIVAS PARA O FUTURO DOS MUSEUS. **Narrativas para o futuro dos museus**. Disponível em: <https://oifuturo.org.br/wp-content/uploads/2019/05/Oi-Futuro-e-Consumoteca-Pesquisa-Museus-2019-DOWNLOAD.pdf>. Acesso em: set. 2020.

NASCIMENTO, M. R.; GONÇALVES, L. C. F. Educação museal em rede: surgimento e atuação das redes de educadores em museus no Brasil. *Revista Docência e Cibercultura*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 140-154, set. 2019. DOI: <https://doi.org/10.12957/redoc.2019.39944>.

NÚCLEO DE INFORMAÇÃO E COORDENAÇÃO DO PONTO BR. **TIC CULTURA 2018: Pesquisa sobre o uso das Tecnologias de Informação e Comunicação nos equipamentos culturais brasileiros**. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2019. Disponível em: <https://cetic.br/pesquisa/cultura/publicacoes>. Acesso em: out. 2020.

OLIVEIRA, M. C. V. Cultura, públicos e formação: o que podem ser, na prática? *Revista Observatório Itaú Cultural: OIC*, São Paulo, n. 15, dez. 2013/mai. 2014.

PERROTTI, E. Mediação cultural: além dos procedimentos. *In: SALCEDO, D. A. (org.) Mediação cultural*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2016.

PERROTTI, E.; PIERUCCINI, I. A mediação cultural como categoria autônoma. *Inf. Inf.*, Londrina, v. 19, n. 2, p. 01-22, mai./ago. 2014.

PERROTTI, E.; PIERUCCINI, I. Infoeducação: Saberes e fazeres da contemporaneidade. *In: LARA, M. L. G.; FUJINO, A.; NORONHA, D. P. (org.) Informação e Contemporaneidade: perspectivas*. Recife: NÉCTAR, 2007.

PRATES, V. A mediação cultural como processo coletivo de negociação de sentidos diante de profundas transformações planetárias e da autopoiesis. *In: AMARAL, L.; TOJO, J. M. (org.) Rede de Redes: diálogos e perspectivas das redes de educadores de museus no Brasil*. São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 2018.

QUEIRÓZ, G.; KRAPAS, S.; VALENTE, M. E.; DAVID, E.; DAMAS, E.; FREIRE, F. Construindo saberes da mediação na educação em museus de ciências: o caso dos mediadores do museu de astronomia e ciências afins/Brasil. *Revista Brasileira de Pesquisa em*

Educação em Ciências, v. 2 n. 2: Maio-Agosto 2011. [Apresentado no I Encontro Ibero-americano sobre Investigação em Educação em Ciências, Burgos, Espanha, 2002 set. 16-21].

RUPP, B. Da organização de exposições à curadoria: considerações sobre a formação da atividade no país. In: **As novas regras do jogo** – o sistema da arte no Brasil. Porto Alegre: Zouk: 2014. p. 77-104.

SANTAELLA, L. **Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo**. São Paulo: Paulus, 2004.

SCHIAVINATTO, F. (org.). **Sistema de indicadores de percepção social (SIPS)**. Brasília: Ipea, 2011. 254 p. Disponível em: http://ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/livros/livros/livro_sistemaindicaadores_sips_01.pdf. Acesso em jun. 2018.

SILVA, F. B.; VIEIRA, M. E. M.; ZIVIANI, P.; TURBAY, P.; PASSOS, R. **Encontros com o futuro: prospecções do campo museal brasileiro no início do século XXI**. Brasília, DF: IBRAM, 2014. 142 p. (Coleção Museu, economia e sustentabilidade, 1). Disponível em: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/01/EncontrosFuturo_Ibram2014.pdf. Acesso em: 10 jul. 2020.

SIMON, N. **The participatory museum**. San Francisco: Museum 2.0, 2010.

SISTEMA DE INFORMAÇÕES E INDICADORES CULTURAIS. **Sistema de informações e indicadores culturais: 2007-2018 / IBGE**, Coordenação de População e Indicadores Sociais. - Rio de Janeiro IBGE, 2019. 263 p. <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101687.pdf>

TÁLAMO, M. F. G. M.; SMIT, J. W. Ciência da Informação: pensamento informacional e integração disciplinar. **Brazilian Journal of Information Science**, v. 1, n. 1, p. 33-57, 2007. Disponível em: <http://basessibi.c3sl.ufpr.br/brapci/index.php/article/view/0000008749/37fbf34fe79ad82cf215aac68f1833d1>. Acesso em: set. 2019.

TEIXEIRA, K.C. Um olhar para a Mediação Cultural no Sesc São Paulo. In: AMARAL, L.; TOJO, J. M. (org.) **Rede de Redes: diálogos e perspectivas das redes de educadores de museus no Brasil**. São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 2018.

VARGAS, M. I. T.; BECKER, A. V. H. B. Política Nacional de Educação Museal – PNEM: museus, educação e redes. **Revista Docência e Cibercultura**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 176-98, set. 2019. DOI: <https://doi.org/10.12957/redoc.2019.44362>.

VASCONCELLOS, C. M.; SILVA, M. A. A mediação comunitária colaborativa: novas perspectivas para educação em museus. **ETD – Educação Temática Digital**, Campinas, v. 20, n. 3, p. 623-39, jul./set. 2018. DOI: <https://dx.doi.org/10.20396/etd.v20i3.8651713>.

WILLIAMS, R. **Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell**. São Paulo: Editora Vozes, 2011.

ZOLBERG, V. L. Barreira ou nivelador? O caso do museu de arte. In: LAMONT, M.; FORNIER, M. (org.). **Cultivando Diferenças: fronteiras simbólicas e a formação da desigualdade**. Tradução de: Renata Lucia Bottini. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

APÊNDICES

APÊNDICE A - Questionário

Olá,

Obrigada por acessar este link!

Este questionário faz parte de uma pesquisa de mestrado acadêmico em Ciências da Informação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e tem como finalidade identificar percepções, ações e lacunas acerca de processos de mediação informacional e cultural em exposições pela visão de profissionais e pesquisadores da área.

A pesquisa é direcionada para todo profissional que atua ou já atuou com mediação em exposições. O projeto finalizado poderá ser acessado por qualquer pessoa interessada.

Ao aceitar responder esse questionário, você está concordando em disponibilizar os dados para fins desta pesquisa de mestrado, sabendo que eles serão tratados e eventualmente veiculados, sempre de forma anônima. Cabe ressaltar que, uma vez que as respostas são anônimas, em nenhum momento as pessoas serão identificadas e os resultados não serão tratados individualmente.

A duração é de aproximadamente 10 minutos. Para eventuais dúvidas ou mais informações, fico à disposição por meio deste e-mail: carina.shimizu@gmail.com.

Obrigada!

Início

1. Endereço de *e-mail*
2. *Você faz ou fez parte de alguma Rede de Educadores Museais (REM)?
 - a. Sim. Fiz parte, mas não estou mais atuando ativamente [continuar]
 - b. Sim. Faço parte atualmente [continuar]
 - c. Não [encerrar questionário]

REM

3. *REM de qual estado?
4. *Por/há quantos anos? Se a resposta for menos de um ano, favor preencher com 1_____

5. Você faz parte da coordenação ou de algum comitê da REM? Se sim, qual?
6. Em suas últimas interações e discussões com a REM (considerando os últimos dois anos), o tema de mediação foi debatido? *
 - a. Sim, considero que estava entre os temas prioritários
 - b. Sim, mas considero que não entre os temas prioritários
 - c. Não
 - d. Não sei dizer

Mediação nas REMs

7. Foram pensadas e/ ou realizadas ações conjuntas ligadas ao tema da mediação?
 - a. Sim
 - b. Não
 - c. Não sei dizer
8. Cite brevemente as ações conjuntas pensadas e realizadas sobre mediação:

Perfil

9. Nome
10. *Escolaridade
 - a. Fundamental
 - b. Médio
 - c. Superior
 - d. Pós graduação
11. *Qual curso/ formação? _____

Profissional

12. *Você já trabalhou ou realizou trabalhos com/para exposições?
 - a. Sim
 - b. Não
13. * Trabalhou com/para museus?
 - a. Sim.
 - b. Não, trabalhei em espaços de outras naturezas (centros culturais, coletivos, exposições itinerantes etc.)

Experiência profissional em museus

14. Qual/Quais museus?
15. Por quantos anos, aproximadamente? Se a resposta for menos de um ano, favor preencher com 1 _____
16. Em que área/setor? É possível selecionar mais de uma opção.
 - a. Educativo
 - b. Comunicação
 - c. Curadoria
 - d. Pesquisa e acervo
 - e. Montagem de exposição
 - f. Relacionamento institucional
 - g. Captação/ mobilização de recursos
 - h. Outro.

17. *Pensando na instituição museal em que trabalha ou na última com a qual trabalhou, a mediação da exposição para com os visitantes faz/fazia parte do escopo e responsabilidades de alguma das áreas?
 - a. Sim
 - b. Não

Mediação no museu em que trabalhou

18. *Era responsabilidade de qual/quais áreas?
19. *Cite brevemente quais são/eram os principais programas, ações e atividades de mediação.
20. *Cite brevemente quais são/eram os principais dispositivos (ferramentas, meios digitais e não digitais, técnicas) utilizados para isso.

Percepções e experiências

21. O termo mediação é utilizado em diversos campos e não existe entendimento único sobre seu significado. Você considera que trabalha ou já trabalhou com mediação em exposições?
 - a. Sim.
 - b. Não.

22. *Por quê?

23. *Em seu entendimento, o que é e como se dá a mediação em exposições? Discorra, em linhas gerais e livremente.

Entendimento de mediação neste trabalho

Uma vez reconhecendo a diversidade de entendimentos possíveis sobre o que é mediação em exposições, cabe esclarecer que neste trabalho o conceito utilizado é o de mediação cultural e informacional, relacionado com o campo das Ciências da Informação (campo de estudo deste mestrado) que, em linhas gerais, refere-se aos processos de interação e comunicação com fins de produzir e criar sentidos compartilhados entre as pessoas.

No âmbito das exposições, considerando referenciais da museologia, a mediação pode ser o próprio museu, as obras, dispositivos diversos, famílias, amigos, ação de educadores etc.

Para fins deste trabalho, ainda que se reconheça o próprio espaço do museu e seus objetos e obras como mediadores, aqui estão sendo pensados os programas, processos, ações e dispositivos pensados e proporcionados para a fruição da exposição pelos visitantes/públicos – ou seja, no momento de aproveitamento da exposição, da visita.

Nesse sentido, considerando as instituições, exposições, pesquisas e trabalhos que você já realizou, gostaria de mapear suas percepções sobre mediação e o que vem sendo feito em exposições neste âmbito.

Iniciativas

24. *Na sua opinião, as exposições têm dado atenção e realizado ações para...

[opções de resposta: Sim, tenho percebido bastantes programas e ações dedicados a isso; Sim, mas não tanto quanto acredito que deveriam; Não, não vejo iniciativas sendo feitas nesse sentido]

- a. democratizar o acesso de grupos sociais usualmente menos frequentes em exposições, focando em ampliar e diversificar os públicos?
- b. conhecer o território em que estão localizadas?
- c. conhecer os públicos frequentadores, visitantes?
- d. conhecer os públicos não frequentadores, não usuais?
- e. avaliar a opinião e percepção dos visitantes após a visita?

- f. Considerar e abarcar a opinião e percepção dos públicos, de modo a ajustar e repensar ações a partir da escuta?

25. *Indique se considera muito importante, importante, pouco importante ou não importante as ações abaixo para os processos de mediação:

- a. Conhecer os visitantes e públicos das exposições de forma sistemática;
- b. Fortalecer visitas educativas e atividades em grupo com educadores e mediadores para diferentes grupos de visitantes;
- c. Considerar todos as pessoas que trabalham na exposição como possíveis mediadores (recepção, segurança, funcionários de outros serviços, educadores);
- d. Proporcionar ambientes e espaços ao longo da exposição para que as pessoas descansem, reflitam, sentem sozinhas ou em grupo;
- e. Tornar as exposições mais divertidas e uma opção de entretenimento aos diversos públicos
- f. Repensar a linguagem utilizada nos materiais, como textos de parede, materiais de divulgação, textos de apoio, de modo a tornar mais acessível para públicos diversos;
- g. Promover ações voltadas especificamente para que grupos sociais historicamente mais excluídos desses espaços se apropriem das exposições;
- h. Oferecer atividades mais interativas e que possibilitem níveis de participação dos visitantes, seja de modo digital ou não;
- i. Fortalecer ações de divulgação e difusão da exposição e seu conteúdo para além de seu ambiente físico e para públicos para além dos visitantes.

26. Alguma outra ação citada que você gostaria de apontar como importante?

27. Pensando em dispositivos/ ações de mediação com as quais já teve contato, selecione aquelas que considera que são relevantes para o processo de mediação: É possível selecionar mais de uma opção.

- a. Visitas educativas;
- b. Audioguias e materiais de áudio;
- c. Conferências, debates, palestras;
- d. Exibição de vídeos, filmes;
- e. Oficinas e atividades de criações artísticas, manuais;

- f. Formas diferentes de expor as obras/objeto museal exposto por meio de diferentes suportes, modos expográficos, luzes;
- g. Textos de parede;
- h. Exercícios para provocar reflexões e desafios perceptivos ao longo da visita.

28. Algum(ns) outro(s) que gostaria de mencionar?

29. Em sua opinião, qual a maior dificuldade para efetivar processos de mediação em exposições? O que poderia ser feito de diferente? O que você mais sente falta em seu cotidiano, que poderia ser feito e que ajudaria em melhorar a mediação em exposições?

30. Você estaria disponível para uma possível entrevista qualitativa por telefone sobre o tema?

- a. Não
- b. Sim

31. Se sim, por favor, deixe um telefone para contato:

32. O questionário está terminando, caso queira acrescentar qualquer comentário ou falar mais sobre algum ponto, fique à vontade no espaço abaixo:

33. Se tiver interesse em receber o trabalho finalizado por *e-mail*, peço por gentileza que informe abaixo: *

- a. Não, obrigadx
- b. Sim

Muito obrigada por participar e pelo seu tempo! Clique abaixo em "SUBMIT" para finalizar e enviar as suas respostas.

APÊNDICE B - Roteiro de Entrevista

INTRODUÇÃO DA CONVERSA E AGRADECIMENTO

EXPLICAÇÃO DOS CRITÉRIOS PARA ESCOLHA DAS ENTREVISTADAS

Como falei, essa entrevista faz parte da segunda etapa de coleta da pesquisa de mestrado acadêmico em Ciências da Informação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e tem como finalidade identificar percepções, ações e lacunas acerca de processos de mediação informacional e cultural em exposições pela visão de profissionais e pesquisadorxs das Redes de Educadores Museais (REMs).

A primeira fase foi a coleta das percepções de agentes das REMs por meio de pesquisa *online* quantitativa e, neste segundo momento, a ideia é conversar com algumas pessoas para uma conversa com abordagem qualitativa. As respostas da quantitativa são anônimas e não serão analisadas individualmente.

Nessa conversa, as respostas dadas aqui também não serão associadas diretamente aos seus nomes, mas fica a seu critério se gostaria de ter seu nome mencionado na pesquisa como pessoa consultada:

() sim

() não

Tanto faz

Também gostaria de perguntar se posso gravar essa conversa, para registro e para facilitar a análise depois. A partir dos áudios, serão feitas transcrições de trechos de destaque para esta pesquisa e em nenhum momento esses áudios serão divulgados e compartilhados. Logo após a transcrição, os áudios serão excluídos.

BLOCO A - PERFIL

Perfil

BLOCO B - PERCEPÇÕES E EXPERIÊNCIAS

1. O que reconhece como as principais contribuições da mediação em exposições, o seu papel? Em que tipo de resultados e impactos ela pode implicar?
2. Isso é, de alguma forma, mensurável, identificável? Acredita que é possível avaliar a efetividade e resultados processos de mediação e como repercutem em termos de apropriação pelos visitantes?
3. De que forma as exposições estão se abrindo e caminhando para se tornarem um “bem comum”, ou seja, que possam ser acessadas, criadas e compartilhadas com a sociedade? Quais as principais conquistas nesse sentido e dificuldades enfrentadas?
4. Eu queria que você me falasse, pela sua percepção e experiência, como alguns aspectos estão sendo pensados e tratados hoje na mediação em exposições em relação às discussões, iniciativas, direções...
 - a. Comunicação e linguagem utilizada nas exposições;
 - b. Exposições em si, ou seja, forma como são elaboradas, formas de expor, curadoria;
 - c. Diversidade de identidades;
 - d. Participação e interatividade do público;
 - e. Pesquisa de público;
 - f. Museologias social e relação com território.

BLOCO C - INICIATIVAS

5. Pensando nas exposições com as quais você teve contato nos últimos 2 anos, seja trabalhando diretamente com elas ou não, você diria que:
 - a. Elas traziam pontos de vista e narrativas para além do artista sendo exposto o curador? Seja expondo produção simbólica de outros atores, artistas, agentes, outras culturas, outros grupos de pessoas, outras identidades?

- b. Elas estimulavam exercícios de autoconhecimento e reflexão sobre a própria identidade e individualidade dos visitantes?
 - c. Elas estimulavam a participação e interação dos visitantes com a exposição – seja individualmente, em grupo, com outros visitantes, com tecnologias digitais – abrindo espaço para captar opiniões, escutar, promover diálogos e trocas?
 - d. Elas realizavam algo com os resultados dessas escutas e conversas com os visitantes, seja durante a exposição ou após, de modo a utilizar esses retornos como insumos para melhoria e enriquecimento do trabalho, compartilhando as apropriações/ações com outros visitantes ou com os trabalhadores envolvidos com esta exposição?
6. De que modo as tecnologias digitais estão sendo usadas para mediação da exposição com os visitantes, em sua opinião?
7. Existe alguma política pública a ser destacada que você considera efetiva ou no caminho certo para fortalecer, apoiar a mediação em exposições?
8. Cite, por gentileza, os principais exemplos de processos de mediação que você presenciou, viu ou ouviu falar, que você considera que foram positivos, potentes? Podem ser exemplos regionais, nacional, internacional e de quaisquer natureza e tipo de exposição.

FINALIZAÇÃO E AGRADECIMENTO

APÊNDICE C – Exemplo: transcrição entrevista

BLOCO B - PERCEPÇÕES E EXPERIÊNCIAS

1. O que reconhece como as principais contribuições da mediação em exposições, o seu papel? Em que tipo de resultados e impactos ela pode implicar?

Acho que a contribuição principal é pensar o educador como um agente que é institucional, mas que, para além disso, é um agente extra institucional, se eu pudesse dizer assim. É pensar a relação da instituição, que envolve todo o discurso, tanto a curadoria de uma exposição quanto os conteúdos das obras, dos artistas, mas uma relação com o público. E, na verdade, eu sempre vou falar de públicos no plural, e essa relação com os públicos no sentido de que eu sou um dos que, até pela minha pesquisa, penso que a relação da arte com o público e a relação de diálogo são relações de linguagem o tempo todo, então o educador seria uma espécie de agente político implicado nessa relação de linguagem. A contribuição principal seria compartilhar experiência, se eu puder dizer assim.

Eu acho que tem as ferramentas da mediação, então vai ter texto de parede, material gráfico, uma relação até meio híbrida com a comunicação. E, eu acho que a própria museologia também entra num contexto e museus como um braço da mediação no sentido de que a museologia também pode provocar essa relação com experiências, como uma relação e apropriação com o patrimônio, vamos dizer assim. Acho que todos podem ser agentes da mediação, de repente é como ele se enxerga nesse campo e isso vai influenciar ou não.

Agora, eu, particularmente, gosto de chamar e de colocar o mediador como educador, então, acho que é também uma discussão que a gente vive tendo nessa área, no campo, várias implicações que acontecem, eu acho que o educador ele também faz mediação, e mediação num contexto teórico e pedagógico. Isso existe desde Vygotsky e enfim, de outros atores mais antigos, no sentido de pensar essa relação que se estabelece numa relação de linguagem. Eu acredito que, em alguns casos, chamar de mediador às vezes distancia de uma relação de educação que pode ser, por exemplo, a educação de escola... Então, eu gosto de chamar de educador justamente para fazer essa fricção e aproximar esses dois lados; só por isso eu gostaria de apontar também essa relação do nome...

2. Isso é, de alguma forma, mensurável, identificável? Acredita que é possível avaliar a efetividade e resultados dos processos de mediação e como repercutem em termos de apropriação pelos visitantes?

Eu acredito pelas experiências que tive e essa questão mesmo da área de pesquisa, que os resultados são mensuráveis, mas existe muito pouco esforço das instituições em estabelecer um trabalho mais a médio ou longo prazo, de procurar mesmo esses resultados. Então por um lado a gente tem a desvalorização do educador dentro das instituições, então como eu falei, se é difícil dos públicos reconhecerem, dentro das instituições também é muito difícil reconhecer a importância. E, pra além disso, a gente tem uma dinâmica no sentido da educação não formal que costuma ser uma prática muito efêmera no sentido de ser uma prática temporária. E, a partir disso, se houvesse interesse das instituições em geral, pensando para além dos setores educativos, os resultados poderiam ser muito mensuráveis, a gente conseguiria trabalhar muito com dados e até estabelecer relações entre esses dados, mas eu conheço poucas experiências que fazem o esforço nesse sentido.

Mas acho que existem várias formas disso acontecer. E, tanto isso vale para o polo na relação com os públicos no sentido de questionários e mesmo relatos de experiências dos educadores fazendo avaliação daquilo que aconteceu, mas também um próprio sistema de avaliação dentro do educativo, que eu acho que é uma das coisas que venho discutindo bastante. Me parece que, por educação não formal e estabelecendo essa dinâmica efêmera, a gente, os educadores no geral, acabam mais se preocupando com a prática, mas não desenvolve tanto um sistema de avaliação que seja mais contínuo... E agora eu tô falando e refletindo ao mesmo também, mas acho que vale lembrar também que a maioria das exposições, das que eu passei também e acredito num geral, são exposições temporárias, então o educador está vinculado a uma exposição de uma forma temporária e dali 3, 4 meses ele vai pra outro lugar. Eu acredito que ele, enquanto educador que se coloca nessa posição, ele talvez entenda todos aqueles dados que ele pode levar pra outro lugar.

Eu acredito que falta um esforço, porque é possível e tem muitas coisas que podem ser avaliadas, principalmente o próprio setor educativo que eu falei, mas é possível até ampliar pra uma relação com a comunicação, ou até com o setor de curadoria pra entender qual é o perfil, qual é o interesse dos públicos.