

Wandré da Costa Silva

O lugar da mediação e a mediação como espaço

Trabalho de conclusão de curso realizado como requisito para obtenção de grau de Licenciado em Artes Visuais, na Faculdade de Artes Visuais da Universidade de Brasília.

Orientador: Dr. Cayo Honorato

Brasília

2017

Dedicado,

À memória do meu pai, pelo exemplo de determinação e humildade. À minha mãe, pela inspiração de força e luta, também pelo forte apoio. Aos amigos e parceiros artísticos da Trupe, pelo sempre bom humor ao conversar sobre a arte contemporânea. Aos irmãos de sangue e de fé. E aos parceiros de mediação que estiveram presentes ao longo desse caminho, enriquecendo nossas experiências ao compartilhar um pouco de si com o outro.

Sumário

Resumo	4
Capítulo 1 – Fragmentos do surgimento de um lugar.....	6
Capítulo 2 – A mediação como espaço	23
Capítulo 3 - Um possível espaço para resistência: análise da minha experiência como mediador	27
Considerações Finais.....	36
Anexos.....	37
Referências Bibliográficas.....	38

Resumo

Esta pesquisa surge de inquietações decorrentes dos anos em que atuei como mediador cultural (2014-2016) em museus e centros culturais de Brasília. Inquietações derivadas de questões relativas às estruturas desses institutos culturais: como funcionavam, como se mantinham, quais as diretrizes em conta para as ações dos setores educativos e do mediador, como esses lugares se formaram e em torno de que orbitavam os seus discursos e ações. Visto que, na minha posição como mediador, percebia a ineficiência dos protocolos que tinha que seguir relativos a tentativa de aproximar os públicos com as obras de arte. Pois estes dois polos se encontravam muito distantes e tinham poucas semelhanças culturais entre si: os públicos populares e as obras de arte legitimadas.

Era nebulosa para mim, a própria definição do que viria a ser um mediador, assim como as suas reais atribuições, já que por vezes, essas mudavam ao sabor de cada setor educativo que eu trabalhava e eram coordenadas em muitas situações, por pessoas que declaradamente não tinham qualquer relação com as áreas de conhecimento necessárias para a execução do que o trabalho se propunha, como a própria arte, a educação ou nem mesmo com as ciências humanas. Muitas vezes o próprio termo “mediador” me parecia apenas um artifício retórico, pois não havia clareza nas competências inerentes a essa posição. Me inquietava estas, dentre outras questões. De modo que, me interessava a ideia de como eu, sendo um estudante/ profissional da área de artes visuais, poderia intervir com vistas a melhorar aquele trabalho, a partir dessa posição de mediador que me era dada.

Desta forma, esta pesquisa toma como perspectiva os conceitos de Michel de Certeau (1998) de lugar e espaço para, sob esse prisma, analisar os fragmentos levantados na investigação sobre o surgimento histórico dos setores educativos nos museus e principalmente da figura do mediador cultural, assim como os determinantes políticos e culturais que constituíram os lugares que ocupam e as práticas que lhes são delegadas. Visando com esse levantamento, problematizar esses lugares e a influência que exercem sobre o público e a sociedade como um todo, em relação aos bens culturais e às narrativas que daí se constroem.

Por fim, a partir da pesquisa realizada, faço uma análise dessa atuação que tive como mediador em Brasília, propondo maneiras alternativas de intervenção que visem equalizar os problemas históricos – com implicações culturais e políticas – que a pesquisa abordou.

Palavras-chave: Mediação cultural. Setores educativos. Educação em museus. Democratização Cultural. Democracia Cultural.

1.Fragmentos do surgimento de um *lugar*

Lugar é conceituado por Michel de Certeau (1998) como um ponto definido, que se encontra dentro de limites estabelecidos. Um endereço, um país, uma cidade ou uma instituição são exemplos de lugares. Algo que implique uma noção de estabilidade, como os *lugares* dispostos em um mapa, delineados por fronteiras, onde se pode indicar direção e modo de chegar, assim como as suas delimitações, onde começam e onde terminam. *Lugar*, segundo o autor, traz a noção de ordem, onde os elementos estão em uma relação de coexistência.

Um museu é um lugar. Mas não só ele. Também são lugares o setor responsável pelo trabalho educativo dentro de um museu, assim como o profissional que empreende a tarefa educativa. Lugares em relação com outro lugar – a sociedade em que se encontram.

Lugar, segundo Certeau (1998), também pode ser uma definição, um papel social, um protocolo, tal qual um cargo ou profissão que se deva executar. Desse modo, um policial, uma camareira ou o profissional do setor educativo também são lugares, isto é, qualquer posição que tenha uma definição a manter e seguir, sem poder lançar mão de uma autonomia, a menos que isto esteja previsto. Qualquer ação fora do protocolo o tiraria do lugar, passando de um lugar a outro, como por exemplo, um policial que usando de seu cargo, comete um ato ilícito, passando para o lugar de criminoso. Podemos dizer que se cruza uma fronteira entre dois lugares.

Já o museu enquanto lugar, que consideramos para fins dessa pesquisa, trata-se do “museu instituição”, pois tal qual as definições de Certeau (1998) diz respeito não só a seu lugar físico em um mapa, mas principalmente, as suas diretrizes, as quais precisam ser seguidas para tornar aquele lugar um museu.

Segundo as diretrizes definidas pelo ICOM (2007),¹ o museu é um lugar onde se adquire, conserva, pesquisa, comunica e expõe o patrimônio material e imaterial da

¹ ICOM (International Council of Museums) O Conselho Internacional de Museus é a organização internacional dos museus e profissionais de museus. Criado em 1946, mantém relações formais com a Unesco e tem *status* consultivo junto ao Conselho Social e Econômico das Nações Unidas. (Disponível em: < icom.museum >. Acesso em: 8 set. 2017)

humanidade e do meio ambiente, com fins de educação, estudo e lazer, em benefício da sociedade e seu desenvolvimento, aberta ao público e geralmente sem fins lucrativos. Vale lembrar que os museus tratados nessa pesquisa, tanto no levantamento histórico quanto nos relatos de minhas experiências pessoais, tratam-se, sobretudo, de museus de arte ou exposições de arte em centros culturais.

Importante frisar essa definição de museu como lugar que consideramos aqui, pois hoje, é possível usar o seu espaço físico do museu para fins outros, que não o de “museu instituição”, como se valer da arquitetura atraente de um museu para realizar um casamento, o que já é possível em alguns museus do Brasil²

Neste primeiro capítulo, interessa-nos apresentar fragmentos que culminaram no surgimento de um lugar: o dos setores educativos nos museus e, mais especificamente, o lugar que ocupa o mediador cultural, assim como as suas influências culturais e políticas - tanto as que constituíram seu lugar, como as que ele exerce sobre o público com quem entra em contato.

Embora não pude precisar quando o termo mediador passou a ser empregado no Brasil, considero, para fins dessa pesquisa, a definição de Lafortune (2008), que o caracteriza como profissional responsável por abordar a aproximação entre público e criação, produtos da arte e da ciência, da cultura erudita, com vistas a ampliar os públicos, elevar suas competências culturais, através do consenso do que é cultura legitimada e transmissão desta, promovendo encontros com as obras.

No entanto, os nomes variam entre educador, instrutor, monitor ou guia, dependendo do momento histórico e instituição aos quais os autores se referem, sabendo que, ainda hoje, esses nomes são residualmente empregados para tal profissional, não modificando em decorrência disso, a forma como realizam seu trabalho. Salvo exceções, trata-se então, do mesmo lugar.

Segundo Rojas (1979) e Bennett (1995), o nome *museu* utilizado hoje surgiu da palavra grega *museion*, que era atribuído a um templo em Atenas, dedicado às musas. Esse nome também foi utilizado para designar um conjunto de edifícios em Alexandria, no

² “Museus para casar”: Alguns museus em Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro já oferecem esse tipo de serviço. Porém em nada guardam relação com a definição do ICOM e poucos têm a possibilidade que a cerimônia seja realizada dentro das galerias, em contato com as obras de arte. Em todo caso, há inúmeras regras a serem seguidas em decorrência da preservação das obras presente no museu. (Disponíveis em <berriesandlove.com>. Acesso em: 13 set. 2017)

século III a.C. que abarcava lugares como a famosa biblioteca, anfiteatro, sala de estudos, coleção zoológica dentre outras coisas. Porém, o museu tradicional, tal qual a definição apresentada e guardada a particularidade de termos em vista os museus de arte, está mais próximo do lugar que chamavam na acrópole de Atenas de *pinakothéke*, onde se guardavam pinturas de Polignoto de Tasos, dentre outros artistas, além de estandartes, as tábuas e outras obras de arte antigas.

Esses autores ainda afirmam que o costume de colecionar obras de arte também foi desenvolvido pelos romanos, principalmente a partir dos seus saques feitos a cidades gregas, eram coleções particulares, das quais os reis, de Júlio César à Carlos Magno, se gabavam e as quais apresentavam a seus convidados, principalmente em seus banquetes para fins políticos. Deter tais coleções demonstrava poder. O hábito de colecionar se estendeu também para a Idade Média, onde as igrejas eram locais de estudo e de conservação dos conhecimentos humanos. Houve uma grande expansão, tanto do hábito de colecionar obras de arte, quanto do próprio tamanho dessas coleções. No Renascimento, tornando-se famosas as coleções reunidas por famílias reais como os Medici ou os Strozzi, ambos em Florença. Nessa época, ao lugar onde ficavam essas coleções se deu o nome de Gabinetes de Curiosidades e, de alguma forma, por deterem esses bens, essa elite possuía o privilégio de transmitir os conhecimentos e a cultura, claro, dentre a própria elite, sem estendê-los às camadas populares.

Porém, como o que nos interessa aqui é o lugar do museu enquanto instituição, isto é, aberta ao público, damos um salto histórico para o século XVIII, onde Rojas (1979) e Bennett (1995) são unânimes em afirmar que uma das primeiras coleções de obras de arte de que se tem notícias a se tornar pública foi as dos reis da França, que em 1793 se tornou nacional, por decreto do governo revolucionário. A coleção instalada no Palácio do Louvre, foi aberta ao público (embora ainda bastante seleta) e a este palácio deu-se o nome de Museu da República. Este foi criado após a Revolução Francesa, com o propósito político de construção de uma identidade nacional.

Não só ao Louvre era atribuída essa missão, mas a tantos outros museus que foram se constituindo na Europa ao longo do século XIX. O Museu do Prado, na Espanha é outro exemplo de coleção real que se tornou pública, em 1868. Mendes (1999), para o qual esses museus eram aparelhos através dos quais os Estados procuravam difundir seus poderes, descreve que esses países “Estavam num período de recrudescimento do

nacionalismo” e que, paralelamente a isso, procuravam reforçar o conceito de Estado-Nação, que atribuía aos governos o papel de assegurar o bem-estar e a educação à população.

Segundo Mendes (1999), em teoria se defendia que o conhecimento e a cultura, isto é, a alta cultura, até então restrita às elites privilegiadas, devia se tornar acessível a toda a gente. O museu e suas coleções seriam um lugar ideal para isso. Este autor ainda declara que se tratava de concretizar a filosofia educativa herdada do Iluminismo, que estava em voga no século XVIII.

Mas a relação entre o poder com o conhecimento não se dava só nas funções atribuídas aos museus, e sim na própria constituição destes lugares, pois, ao longo do século XIX, novas coleções foram incorporadas, compostas por objetos e materiais exóticos mandados à Europa pelas suas administrações coloniais, que se encontravam em várias partes do mundo. Mendes (1999) ainda frisa que é patente, na natureza e objetos dos museus então criados, o intuito de democratizar o conhecimento através dos museus, expandindo o público que tinha acesso a eles, de uma elite restrita a outros setores da população. Claro, essa ampliação de público não era destituída de uma intenção política por parte do Estado: o intuito era criar coesão e unidade sociais, além de difundir uma narrativa unilateral sobre a história, uniformizando assim a maneira de pensar dos indivíduos pertencentes àquela sociedade em que o museu estava inserido.

Vale ressaltar que as administrações coloniais que mandavam objetos exóticos para constituir novas coleções nos museus da Europa no século XIX, também são apontadas por outro autor, como agentes de difusão do modelo cultural Europeu:

A partir de princípios do século XIX, o desenvolvimento dos museus no resto do mundo é um fenômeno puramente colonialista (o autor se refere ao mundo ocidental (grifo nosso)). Foram os países europeus que impuseram aos não europeus seu método de análise do fenômeno e patrimônio culturais; obrigaram as elites e os povos destes países a ver sua própria cultura com olhos europeus. Assim os museus na maioria das nações são criações da etapa histórica colonialista. (ROJÁS, 1979, p. 12)

Já Bennett (1995) aponta que na segunda metade do século XIX, houve uma reformulação desses museus da Europa, visando recursos culturais que poderiam e seriam implantados como instrumentos governamentais para envolver toda a população, considerava uma reavaliação de estratégias culturais anteriores; não bastava apenas

tornar as coleções públicas. Nesse momento anterior (primeira metade do século XIX), o autor comenta que as diretrizes que regiam o atendimento nos museus tinham como um dos seus maiores objetivos distinguir o público burguês dos modos de vida da população geral, excluindo este último.

Para Bennett (1995), a nova concepção de museu que começou a tomar forma nessa segunda parte do século XIX, o colocou como instrumento de instrução pública, prevendo, um lugar exemplar onde a prole poderia aprender a se civilizar, ter seu comportamento modelado por códigos da classe média aos quais o atendimento os expunha. Se tratava de um lugar para se dar exemplos e constituir o cidadão, segundo uma concepção Iluminista. Forneciam um contexto para que o visitante pudesse ensaiar e memorizar o ordenamento da vida social promovido por aquela instituição disciplinar, fornecendo uma nova grade para a vida diária. Bennett (1995) comenta que essa abordagem do museu tinha em sua pauta: a auto preservação, a criação e a disciplina da prole, a manutenção de relações sociais e políticas adequadas e de atividades ligadas ao lazer, o enaltecimento do bom gosto assim como dos bons sentimentos ligados à arte.

E é nesse novo cenário dos museus da Europa que, em 1880, segundo Crespán e Trallero (1979), cria-se o primeiro serviço permanente com fins pedagógicos em um museu, exatamente no Museu da República, que nesse momento já se chamava Museu do Louvre.

É importante termos em vista que, embora se tenha registrado que o primeiro serviço educativo surgiu em 1880 no Louvre, tanto a função educativa quanto a mobilização de instrumentos e profissionais para isso já era realidade, digo, em sentido político cultural, como demonstrou Bennett (1995). Mesmo o lugar específico para os fins pedagógicos sendo criado em 1880, é nebuloso o lugar que o “mediador” ocupava.

Uma pista sobre o surgimento do lugar do mediador talvez seja o apontamento feito por Machado (2009) sobre esse período de criação do educativo do Louvre. Segundo a autora, era delegado ao curador o papel de instruir o público durante a visita, porém, como o museu era afeito à elite culta francesa, quanto este passou a propiciar acesso a um público mais amplo, incluindo estudantes, o curador passou a ter dificuldades de transmitir seu conhecimento a uma “plateia” de não especialistas. Dessa empasse, a autora comenta que nasceu a ideia chamada “partilha de competência”, sendo este um dos fatores que modelaram o setor educativo, objetivando resolver dificuldades

encontradas por professores e curadores: “Se o professor do então liceu não estava preparado para utilizar o museu e não dominava os conteúdos apresentados, o curador por sua vez, encontrava dificuldades em transmitir seu conhecimento a uma plateia de não especialistas.” (Sepúlveda, 2003, p. 109 apud Machado (2009)). Poderíamos deduzir que se tal fato foi preponderante no papel do setor educativo, como Machado (2009) defende, facilmente ter-se-ia pensado em lugar para um profissional que reunisse os conhecimentos próprios de um curador e os conhecimentos pedagógicos de um professor.

Porém, o surgimento desse lugar exclusivo do educador é atribuído historicamente ao educativo do Victoria and Albert Museum, como apresenta Ott (2005). Este museu, surgiu na segunda metade do século XIX, na Inglaterra, passou a realizar atividades de cunho exclusivamente educativo no começo do século XX, trazendo inovações como ficar aberto em horários convenientes às classes trabalhadoras; também realizando exposições temporárias, como comenta esse autor.

Segundo Crespán e Trollero (1979), entre o 1914 e 1918, o setor educativo do V&A museum, organizou uma série de exercícios artesanais relacionados com as peças do próprio museu, dirigidos e pensados para estudantes que visitavam o lugar. Vale nos atentarmos para o fato de que, assim como já foi exposto, nenhum museu (pelos menos os que surgiram na Europa ou em decorrência da sua empresa colonial) ou programa educativo desses museus nasceram destituídos de interesses e finalidades políticas. No caso do V&A Museum, Machado (2009) defende que o programa educativo desse museu estava sob influência da “pedagogia do progresso”. Dessa forma a instituição se ocupava de dar condições de produção, aperfeiçoamento e exposição de produtos industriais de arte decorativa. Na “pedagogia do progresso” tinha-se como pauta a criação e ampliação de lugares para integrar a arte e a indústria, a divulgação dos seus produtos e de avanços científicos para um público que se procurava ampliar ainda mais.

É importante ressaltar que, esse período (1914 a 1918) trata-se do período da Primeira Guerra Mundial, e a “pedagogia do progresso” era um mecanismo importante para produzir e alimentar a esperança em dias melhores, através do progresso, frisa Machado (2009). O museu, o setor educativo e o educador, no caso do V&A Museum, eram lugares para isso, tendo aqui em vista o conceito de Certeau (1998) para lugar.

Segundo Mendes (1999), o V&A começou a ser visto como um ótimo lugar de complemento à escola, principalmente no que diz respeito ao ensino técnico profissional, que era tratado, por exemplo, nos cursos e oficinas oferecidos pelo museu. Para esse autor, a essa altura, os setores educativos empregavam muitos esforços para fazer as visitas do público se tornarem a um só tempo úteis e agradáveis. O papel do setor educativo e do educador já era essencial para a formação de públicos. Para o Estado, que via os museus como aparelhos para difundir seus valores e ideologias, esses lugares (museu, educativo e educador) de aproximação entre público e a cultura legitimada eram de muita utilidade.

A importância dos setores educativos e do educador, principalmente no que diz respeito à formação de público, se faz sentir na história relatada por Thistlewood (2005) sobre os setores educativos dos museus da Inglaterra, no período do pós-segunda guerra e da reconstrução nacional. Segundo o autor, tal qual a França em relação ao Louvre, aparelhando o museu para disseminar seu projeto de construção de uma identidade nacional, a Inglaterra aplicou muitos recursos a fim de levar a oportunidade de experiências artísticas aos trabalhadores de fábricas, escolas e espaços comunitários. O objetivo era, através das artes, encorajar a luta pela reconstrução da nação e a identificação com valores nacionais. Porém, o autor revela que, passado algum tempo, os financiamentos foram pouco a pouco cortados e, dessa situação, constatou-se a relação do setor educativo com o elo entre público e museu: “quando os subsídios foram retirados não houve nenhuma mudança na frequência dos museus: a frequência diminuiu progressivamente com a redução dos programas educativos” (Thistlewood, 2005, p. 146) . Entende-se que em um primeiro momento, o corte de subsídios não implicou na redução do número de programas educativos, mas sim em seu sucateamento. Mas devido aos subsídios cada vez mais escassos e raros, os próprios programas tiveram que encerrar suas atividades, que já se encontravam escarças, o que impactou a frequência aos museus.

O fato apresentado pelo autor evidencia a importância de setores educativos em museus para a formação de públicos e sua manutenção, e o papel preponderante que exercem na experiência estética desses e em suas criações de significado, sejam individuais ou coletivas, em relação à instituição ou à própria sociedade como um todo.

Interessante notar que, historicamente, os setores educativos surgiram para, dentre outros fatores (como a afirmação e reprodução de narrativas estabelecidas pelo Estado), atender um público crescente em número e diversidade (intelectuais, trabalhadores, estudantes, etc.). Na verdade, esses objetivos se relacionam, pois, em decorrência do interesse em difundir a narrativa determinada pelo Estado, procurou-se estender esse discurso ao maior número de segmentos da sociedade.

Embora os museus tenham uma dimensão educativa desde as suas origens (mesmo os lugares citados da Grécia antiga eram lugares voltados para a conservação e difusão do conhecimento), a certa altura, isso não foi o suficiente para atender a esses públicos, o que culminou na criação de um setor específico para tal finalidade e, conseqüentemente, da posição de um profissional para lidar diretamente com o público. Inversamente, com o surgimento do setor educativo e a figura do educador, estes se tornaram não só uma ponte entre esses novos públicos e o museu, mas também um veículo de formação de públicos, como nos revela a história relatada por Thistlewood (2005).

Já no Brasil, segundo relata Machado (2009) e Benvenuti (2004), embora os primeiros museus datem de 1815 e 1818, sendo eles o Museu da Escola Nacional de Belas Artes e o Museu Nacional, respectivamente, ambos no Rio de Janeiro, os primeiros programas educativos só surgiriam mais de cem anos depois. A primeira evidência de preocupações com a função educativa dos museus surgiu em meados de 1919, no Museu Nacional, que já oferecia atividades complementares à escola. Porém, só foi criada uma Divisão de Educação na década de 30, por iniciativa de seu então diretor Edgar Roquette-Pinto. Essa divisão foi o primeiro setor educativo de museu no Brasil de que se tem notícia.

Esta divisão era responsável por serviços de assistência ao ensino de História Natural, facilitando a relação entre museu e escola. Esta mesma divisão passaria a se chamar mais tarde Serviço de Extensão Cultural, oferecendo também atividades relativas à história da arte.

Porém, assim como os programas educativos dos museus estrangeiros apresentados, no Brasil, eles também não nasceram destituídos de fins políticos. No mesmo período do pós segunda guerra relatado por Thistlewood (2005), Getúlio Vargas, o então presidente

do Brasil, empreendeu um programa para a renovação do país. Segundo Machado (2009), o Estado interviu na cultura com fins a fundar um novo Brasil, que fosse uniforme, em valores e em maneiras de agir e pensar. Com esse objetivo, surgiram diversas agências públicas concernentes à cultura e educação. O Estado se tornou presente em todos os domínios de criação e difusão de bens culturais, também em sua preservação. Sua intervenção visava um único fim, segundo a autora: a uniformização. O presidente cria o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e é nesse mesmo período que o Museu Nacional de Roquette-Pinto passa a oferecer cursos para profissionais atuantes em museus, voltados a ensinar história da arte universal e do Brasil, além de arqueologia, mas tudo com uma roupagem de amor ao passado nacional, declara Machado (2009). Inspirados pelo Setor Educativo do Museu Nacional, diferentes museus do Brasil passam a adotar setores educativos.

Em paralelo ao cenário de setores educativos que vinha se instalando no Rio de Janeiro, São Paulo também teve dois pioneiros em programas educativos, sendo um deles o do Museu de Arte de São Paulo (MASP), que tem esse setor inerente a suas atividades desde a sua fundação em 1947, como consta em documentos do próprio Pietro Maria Bardi (1982), um dos fundadores do museu, e o outro o do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), que iniciou seu setor educativo em 1953, segundo dados levantados por Benvenuti (2004).

Os documentos de Pietro Maria Bardi demonstram que o MASP denominava o profissional que atendia diretamente os públicos de “interlocutor” e é com esse termo que anunciava as vagas nos jornais locais da época, afirmando que a vaga seria para trabalhar com a recepção aos públicos do museu, visando criar um público de fruidores.

Outro ponto importante a se frisar nessa passagem, é que tanto o setor educativo quanto o profissional responsável pela aproximação (educador ou interlocutor) já eram considerados, indubitavelmente, meios para a formação de públicos, vide o potencial destes dois lugares (setor educativo e educador) que foram demonstrados na experiência relatada por Thistlewood (2005) e reafirmado no caso do MASP, pois se procurou contratar profissionais para essa finalidade, desde sua inauguração, além dos motivos que levaram ao próprio nascimento do setor, tanto no Louvre, quanto no V&A Museum.

Benvenuti (2004) conta que, na época dessa convocação de “interlocutores” para o MASP, houve até uma publicação na Revista O Cruzeiro sobre a preparação da equipe, onde consta que, à guisa do que ocorre em muitos setores educativos hoje, o próprio Bardi, então diretor do museu, era quem ministrava o curso de preparação dos interlocutores. Sobre a preparação da equipe do setor educativo do MASP, ela aponta um trecho publicado na Revista O Cruzeiro: “os interlocutores deverão saber explicar ao povo, dentro do Museu, a distinção entre um véu de ‘Madonna’ do século XVI e um do século XVIII” (*apud* Benvenuti, 2004). Eles seriam responsáveis por levar a herança cultural legada pelos grandes mestres à população e também aos estudantes das escolas que faziam parcerias com o museu.

Segundo a autora, a partir da primeira mega exposição que ocorreu no Brasil, em São Paulo, em 1995, do artista Auguste Rodin, na Pinacoteca do Estado, na qual ela relata ter-se registrado um público total no tempo de exposição de 150 mil visitantes, criou-se a prática, cada vez mais frequente, seja em exposições pequenas ou grandes, de curta ou longa duração, de formar equipes de profissionais, aos quais ela já se refere como mediadores, para atender especialmente o público vindo de escolas, os chamados públicos “agendados”.

Para Coutinho (2009), mesmo com uma breve história no campo da mediação cultural, o Brasil vem mostrando que essas práticas vinculadas ao campo da arte, têm muito mais reforçado as distinções socioeconômicas de origem elitista do que realmente objetivado e executado ações para reduzir as desigualdades de acesso, não bastando, como é de costume nessas instituições, o baixo valor ou gratuidade dos ingressos, ou um profissional para “explicar” as obras. Ainda assim, quase sempre, afirma a autora, a bandeira desses lugares é a de “democratização das artes e da cultura”.

Vale lembrar, para respaldar essa acusação da autora, o que ressaltou Rojas (1979) em trecho citado: que o desenvolvimento dos museus nos países não europeus do mundo ocidental é um fenômeno puramente colonialista, tendo-lhe sido impostos métodos de análise e noções de patrimônio cultural europeias, obrigando os povos daqueles países a lerem sua própria cultura através das lentes estrangeiras. O Brasil não é exceção, mesmo hoje no século XXI.

Importante frisar também a afirmação de Benvenuti (2004) sobre os “interlocutores”, de que eles seriam responsáveis por levar a herança cultural legada pelos grandes mestres à população. Atentemo-nos para o fato de que esses grandes mestres são quase unanimemente europeus, tratando de temas da cultura europeia em seus trabalhos. Em verdade, até os dias atuais (o que presenciei em visita ao museu em 2015), a coleção principal de obras de arte do MASP se constitui de trabalhos europeus que narram “a” História da Arte, geralmente eles são expostos cronologicamente, embora os cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi tentem passar a ideia de simultaneidade através de sua transparência.

Para compreendermos a bandeira da “democratização das artes e da cultura” à qual Coutinho (2009) se refere e como isto se relaciona com a desigualdade de acesso que ela aponta, precisamos, uma vez mais, voltar à Europa, de onde se irradiou a cultura dos museus, assim como seus modos de leitura e objetos culturais.

Para Rubim (2007), embora a escolha de marcos históricos tenha uma natureza tênue, ele atribui à França a criação e difusão para outros países de paradigmas deformados de cultura e público, que balizaram as políticas culturais contemporâneas, hoje sob a égide de democratização da cultura.

Além de ser atribuída à França a primeira coleção de arte a se tornar pública (Museu da República) e do primeiro setor educativo, também é atribuída a esse país a criação do primeiro Ministério da Cultura no Mundo, como afirma Rubim (2007). Em 1959, houve a criação do Ministério de Assuntos Culturais, sob o comando de André Malraux. Isso representou uma das experiências precursoras de institucionalização da cultura no cenário europeu. Rubim (2007) ainda complementa que essa instituição foi responsável pela organização da área cultural por meio de intervenção estatal como nunca se tinha visto antes. Ele aponta também que as políticas culturais desenvolvidas pela França se tornaram paradigmas do modo de intervenção estatal na cultura em outros países. De forma que o Brasil também importou esse modelo e, com ele, conceitos elitistas de cultura que, salvo exceções, que só confirmam a regra, privilegiando um público restrito, constituído pelas elites nacionais. Nessa conceituação a cultura erudita é vista com “a” cultura.

Como já levantado nesse texto, a criação e as formas de proceder desses lugares culturais (os museus, o setor educativo, o educador) frente à sociedade não raro estão ligadas a objetivos políticos de difusão de uma narrativa ideológica (vide o caso do Louvre e do V&A museum), assim a criação do lugar “democratização da cultura”(segundo Certeau (2008) um conceito também é um lugar) não é diferente, pois, como defende Rubim (2007), na base da criação dessas políticas culturais estava o interesse da França em voltar a ser o maior poder cultural no mundo. Como o autor aponta, a democratização cultural tem como alicerces “a preservação, a difusão e o acesso ao patrimônio cultural ocidental e francês canonicamente entronizado como ‘a’ cultura” (RUBIM, 2007).

As políticas da democratização cultural formuladas pelos governos europeus se balizaram por estratégias de aproximação entre as classes populares e a cultura ocidental através da facilitação de acesso ao patrimônio, visando a ampliação da distribuição dos bens culturais entre a população, fornecendo condições para que essa acesse os lugares públicos culturais, afirma Rubim (2007), que complementa ao comentar que essa lógica de democratização cultural se estendeu para os governos franceses subsequentes e está presente até os dias atuais. Nessa lógica, investiu-se para aumentar a frequência nos lugares de cultura (não só museus, mas também teatros, concertos etc.) através de políticas de redução de preço de ingressos ou mesmo de gratuidade, entendendo que assim um público maior e mais diversificado seria atraído. Essas ações, segundo esse autor, baseavam-se na crença de que os obstáculos entre a cultura erudita e a classe popular se deviam a problemas de ordem material, como má distribuição desses lugares no território do país (estando exclusivamente em grandes centros urbanos) e os preços elevados de ingressos.

Essas práticas da democratização cultural redundaram em fracasso em relação aos seus objetivos, pois se pressupunha que o ser humano tinha um atributo natural para reconhecer o “belo” e os valores transmitidos pelas obras de arte, apenas por ter contato com as peças. Este fracasso é comprovado na pesquisa empreendida por Bordieu e Darbel (2007) em meados dos anos 60, que teve por escopo conhecer melhor os hábitos culturais do povo europeu em relação aos museus de arte. A pesquisa teve sua

conclusão baseada no vínculo entre o público dos museus e sua origem sócio cultural, tendo como problema basilar o que Bordieu (2007) denomina Capital cultural.³

Com a publicação de sua pesquisa, os autores colocam em cheque o modelo proposto pela democratização cultural, responsável por nortear as políticas culturais da Europa e de tantos outros países, incluindo o Brasil. O empreendimento de diminuir as barreiras físicas entre as classes populares e a cultura erudita – através de incentivos à frequência com gratuidade de acesso e estratégias de aproximação do público com as obras – não foram e não são ainda hoje eficientes para eliminar o abismo entre esses dois polos, isto é, entre classe popular e cultura erudita. Como afirmou Rubim (2007), os conceitos de cultura e público mobilizados para formular as políticas culturais eram equivocados. O conceito de cultura, segundo o autor, é tomado da perspectiva da arte erudita, legitimado por elites que criam padrões estéticos, seguindo uma hierarquia cultural (de forma muito semelhante às coleções particulares, como em Roma ou nos Gabinetes de Curiosidades) que desconsidera a existência de uma diversidade cultural. Guarda ainda essa postura a visão colonizadora, segundo a qual uma elite “cultura” empreende a missão de levar cultura às classes populares, para civilizá-los, tal qual Bennett (2004) mostrou nas estratégias dos museus da Europa que tinham como pauta “disciplinar a prole” nas abordagens de aproximação entre o visitante popular e as obras.

A criação e implementação de políticas culturais exclusivamente pelo Estado apenas revelou ainda mais o caráter centralizador e vertical das práticas culturais, pois não consideraram, em nenhum momento, a expressão e o modo de fruir cultura de grupos populares. Evidencia-se então um questionamento sobre a natureza participativa da sociedade referente à composição de políticas públicas, pois mesmo os grupos minoritários precisam ter voz no que diz respeito a coisa pública, eles são parte integrante da sociedade, e devem ter a garantia de igualdade em direitos e não só em deveres.

Para Boudieu e Darbel (2007), tornaram-se questionáveis a legitimidade e continuidade das estratégias propostas, pois tratam-se de um processo impositivo e externo às necessidades reais das sociedades onde se encontram os museus, sem haver espaço para

³ O conceito de Capital Cultural é formulada por Bordieu (2007) e compreende o repertório cultural de um indivíduo que é formado a partir da sua vivência escolar e familiar.

as diferentes expressões culturais que se encontram sobre o mesmo território, seus questionamentos e modos de formação de identidade .

Como Coutinho (2009) apontou, mesmo a bandeira da “democratização das artes e da cultura” é um artifício apenas retórico, pois na prática não minimiza as desigualdades de acesso. E percebamos que a “democratização” nem diz respeito a considerar a expressão de culturas minoritárias, apenas a difundir a parcela erudita da cultura para esses públicos populares.

Atentemo-nos para o fato de que essa autora está se referindo ao procedimento de museus e centros culturais do Brasil, no século XXI. Como afirma Bordieu e Darbel (2007) a barreira principal entre o público popular e a cultura erudita é sobretudo simbólica, pois pelas diferenças socioculturais dos diferentes grupos, muitos não lançam mão do capital cultural necessário para despertar algum interesse pelas obras de arte que se encontram dentro dos museus, vide que são provenientes imperativamente de uma cultura erudita.

Para Botelho (2001), fica evidente, a partir dos resultados mostrados pela pesquisa de Bordieu e Darbel (2007), a necessidade de reformulação das políticas que culminaram na democratização cultural, levando-se em conta um equilíbrio entre os serviços públicos de cultura e demandas da própria população, bem como o investimento em mediação cultural, este lugar responsável pela aproximação entre público e bens culturais. Essa autora faz referência a um termo preponderante para subverter a lógica da democratização cultural: a democracia cultural, que ela apresenta como denominação que está em voga hoje, nos debates atuais sobre políticas culturais. Pois já não se trata de tornar acessível a toda a gente a cultura erudita.

A democracia cultural segundo a autora tem por objetivo favorecer a expressão de subculturas e dar condições aos marginalizados em relação à cultura tradicional para que eles mesmos desenvolvam e cultivem seus bens culturais e valores, segundo suas necessidades e exigências.

Sobre a gênese da democracia cultural, Rubim (2007) aponta que, mais uma vez em solo francês, começou-se a criar mecanismos para a difusão desse novo paradigma, distanciando-se do caráter colonial, reivindicando uma concepção mais ampla de cultura, reconhecendo a diversidade cultural, buscando maior integração entre a cultura

e a vida cotidiana, descentralizando intervenções culturais. O autor mostra que, a partir da década de 70, o novo paradigma começou a ser empreendido na França, através dos chamados centros de animação cultural, com financiamento partilhado entre autoridades locais, receptivas às manifestações culturais do público popular.

No Brasil, segundo o que apontou Coutinho (2009), nem mesmo a democratização cultural é uma realidade, pelo menos não na prática, isto é, no que diz respeito a museus, centros culturais e ao trabalho realizado pelo mediador cultural. Mesmo sendo que, segundo a autora, a maioria desses aparelhos se mantenha com dinheiro público, seja por financiamento direto do Estado, seja por isenções fiscais advindas das Leis de incentivo a cultura⁴ para empresas particulares que financiam essas ações. Fato que posso confirmar, pois atuei como mediador cultural entre 2014 e 2016 em alguns museus e centros culturais de Brasília e pude testemunhar que o paradigma das ações empreendidas nesses lugares, da seleção das exposições às estratégias do setor educativo, incluindo a mediação cultural, ainda é a de democratização cultural, e que, como revelou Bordieu e Darbel (2007), não amplia o acesso nem cria público, já que os reincidentes acabam por ser um pequeno grupo, predominantemente uma elite, detentora de capital cultural. Esse dado é respaldado pela pesquisa apresentada pelo IBRAM (2011), que mostrou que ainda é superior a noventa por cento o número de brasileiros que não visitam museus ou mesmo nunca estiveram em um . Coutinho (2009) defende que é preciso se desenvolver uma mediação que seja eficiente, mesmo nos propósitos da democratização cultural, e quem sabe a partir disso, incutir-lhes noções relativas a democracia cultural:

Não dá mais para encarar a mediação cultural de forma ingênua ou romântica ignorando os pressupostos ideológicos que as orientam. Enfim, este é um trabalho que demanda uma formação específica e profundamente comprometida, pois é fundamental ter clareza de seus posicionamentos em relação a sua função. (COUTINHO, 2009, p. 11)

⁴ Também chamada Lei Rouanet (Lei nº 8.313/91) instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura para captar e financiar os recursos para o setor cultural com vistas a contribuir para facilitar a todos, meios para o livre acesso as fontes da cultura e pleno exercício de direitos culturais. Esta lei atua com benefícios fiscais para contribuintes do Imposto de Renda que apoiarem projetos culturais com doação ou patrocínio. Em suma, trata-se de uma transferência de recursos públicos para empreendimentos culturais. Vale ressaltar que, as instituições culturais em que atuei como mediador e trago relatos nesse texto não se valem dos fundos dessa lei, e nem exigem que os projetos que concorram a ocupar seus espaços estejam aprovados por ela. O orçamento destinado a essas instituições culturais e suas atividades é de dotação própria das empresas as quais estão vinculadas. Tratam-se de Instituição Culturais de Empresas Públicas Federais.

Dessa forma, a autora classifica como urgente uma reflexão sobre ações educativas que realmente promovam a aproximação entre a arte, a cultura e aqueles sujeitos que historicamente foram privados desses conhecimentos, e que possam lhes dar condições de uma reflexão crítica perante isso. Para ela, o campo da mediação é o espaço para o enfrentamento dessas questões, sendo o agente mediador o pivô desse processo.

Enfim, esses são alguns fragmentos (históricos e conceituais) que desenham o *lugar* do mediador cultural, resultado tanto dos propósitos políticos como do paradigma da democratização cultural, o que é revelado em sua própria definição, como apresenta Lafortune (2008), como o profissional responsável pela abordagem de aproximação entre público e produtos da arte e da ciência, isto é, segundo a cultura erudita, visando ampliar os públicos, elevar suas competências culturais, através do consenso e unidades culturais. Ressaltando-se que este autor destaca, como objetivos desta mediação cultural, a redução da fratura social, isto é, o abismo que Bordieu e Darbel (2007) afirmou existente entre o público popular e os bens da cultura legitimada. O que já se revelou e continua a se reafirmar como ineficaz, tal qual se apresenta e como testemunhei enquanto mediador cultural. Pois trata-se na realidade de uma proposta que já é estranha ao público geral em seu fundamento, qual seja, o de levar a cultura erudita, legitimada, a várias camadas da população, a fim de instruí-los ou, como afirmou Rojas (1979), “civilizá-los”, ou ainda, como disse Bennett (1995), “discipliná-los”, como se estes já não tivessem, suas próprias produções culturais em objetos e formas de se relacionar com o mundo.

Seria o mediador cultural então um agente na persistência dessa hipocrisia histórica, de apresentar aos públicos apenas uma forma de narrativa e expressão cultural (a erudita) como válida? Seria ele responsável por continuar distanciando esses grupos que compõe esses públicos da autenticidade das suas próprias formas de expressão cultural e narrativas históricas? Seria o mediador mais um agente a mantê-los alheios quanto ao caráter público das instituições culturais e suas formas financeiras de existência? Poderia o mediador cultural fazer algo em relação a isso a partir do *lugar* que foi dado a ele? Poderia ele empreender alguma ação a favor da democracia cultural através de seu discurso ou este é estático, estabelecido verticalmente por entes superiores? Para pensar sobre possibilidades de respostas a essas perguntas, precisamos antes, apresentar outro

conceito formulado por Certeau (1998): o conceito de *espaço*, o qual abre o segundo capítulo.

2. A mediação como *espaço*

Certeau (1998) conceitua *espaço*, contrapondo-o à ideia de *lugar*: enquanto o lugar, como já apresentamos, traz a noção de estático e estabelecido, o espaço traz a noção de movimento, de algo em construção. O espaço pode ser considerado a ação que se desenvolve dentro dos lugares, não a ação de acordo com o protocolo, mas a ação autônoma, que faz uso desse lugar segundo as necessidades que surgem no instante.

Para elucidar, consideremos a relação entre lugar e mapa. Um mapa indica uma relação de lugares, já definidos por fronteiras, disposto em uma ordem à qual se pode fazer referência. O conceito de espaço já se relaciona com percurso. Dessa forma, dizer “a cozinha fica ao lado do quarto” é diferente de dizer “seguindo à sua direita se entra num quarto e, se seguir a frente, abrindo aquela porta, chegará à cozinha”. Um descreve e outro narra. Um é estático, o outro sugere movimento, possibilidades. Lugar é definido por limites, fronteiras. O espaço é a ação desenvolvida dentro desse lugar, trazendo a ideia de movimento, podendo ir inclusive além dessas fronteiras estabelecidas.

A mediação cultural como um lugar tem as fronteiras que a delimitam e o protocolo estabelecido para as suas ações. Enquadra-se na definição de Lafortune (2008), que a coloca como lugar de aproximação entre os produtos da cultura selecionada e o público popular ou, como Coutinho (2009) definiu, aqueles que foram apartados historicamente desse conhecimento. A mediação cultural como lugar visa então a redução dessa fratura social, a elevação das competências culturais (como se esse público não as tivesse ou tivesse competências de baixo nível), a transmissão dessa cultura legitimada através da decodificação para os leigos, com vistas à ampliação dos públicos. Como um lugar, a mediação cultural está ligada à ideia de “cultura para todos” associada à democratização cultural, isto é, a algo estabelecido por um grupo de centro (Estado, elite intelectual, grandes artistas), que se irradia para os grupos periféricos (população geral, pequenas regiões, classes populares, pequenos produtores de cultura), que por sua vez deveriam receber essa alta cultura tal qual uma iluminação que os salvasse de sua nebulosa ignorância.

Para o mediador como um lugar, digo, segundo as definições para a prática do seu papel, Morsch (2016) apresenta dois tipos de discursos verificados na área da mediação cultural. A primeira seria o que ela denomina de discurso Afirmativo, o qual se dirige a uma esfera pública já interessada, automotivada e especializada no campo, como o Louvre em seu primeiro século de vida, onde, mesmo sendo público, os grupos que o frequentavam consistiam basicamente de artistas e intelectuais. O segundo seria o discurso Reprodutivo, no qual a mediação assume o papel de educar o “público do amanhã” como define a autora, encontrando meios de introduzir lhes à arte. Este segundo discurso se relaciona com o objetivo da mediação apresentado por Lafortune (2008) de ampliar os públicos, fazendo com que mesmo leigos sobre aqueles conteúdos reincidam em visitas ao museu e se tornem público frequentador. Associa-se a indivíduos que não vão ao museu por vontade própria, como os públicos “agendados”, estudantes que são praticamente obrigados pela escola a irem ao museu como parte das atividades curriculares, sendo penalizados caso não o cumpram. No discurso Reprodutivo, o mediador se vale de meios para que esse público possa quebrar suas barreiras simbólicas e acessar esse patrimônio cultural legado pelas elites, tal qual a proposta de Coutinho (2009) citada no fim do último capítulo, para uma atuação mais comprometida do mediador. Os discursos Afirmativo e Reprodutivo são abordagens que se ligam ao lugar da democratização cultural, da cultura para todos.

Já para a mediação cultural vista como espaço, segundo o conceito de Certeau (1998), isto é, que traz autonomia, movimento, a partir das necessidades surgidas no instante, apresentando maneiras alternativas de narrar, oferecendo possibilidades, pode ser exemplificada por modos de atuação verificados por Lafortune (2008) e Morsch (2016) e que se associam à ideia de democracia cultural e “cultura de todos”. O primeiro autor chama essas formas de atuação de *mediação* cultural⁵. Já a segunda autora, de discursos Transformador e Descontrutivo.

Antes de apresentarmos os modos de atuação propostos por esses autores aos quais associamos o conceito de espaço de Certeau (1998), é interessante ressaltarmos que a democracia cultural, assim como a “cultura de todos”, também podem ser lidos como

⁵ No artigo desse autor usado como referência bibliográfica, é usado esse destaque em itálico em “*mediação* cultural” como forma de diferenciá-lo, pois se trata de outra abordagem, diferente de “mediação cultural” a qual já definimos nesse texto e tomamos como conceito até aqui. A “mediação cultural” é a abordagem de aproximação entre o público e a cultura erudita, visando a democratização cultural, a cultura para todos. Já a “*mediação* cultural” visa as expressões culturais emergentes, minoritárias e alternativas, se liga a ideia de democracia cultural e cultura de todos.

espaços, já que carregam em suas propostas as noções de participação e dinâmica, pois buscam, como apresentou Rubim (2007), maior integração entre cultura e vida cotidiana, que por si já é dinâmica. Também como frisou o autor, a democracia cultural traz a ideia de expansão do conceito de cultura, reconhecendo a diversidade de expressões existentes de ordem cultural, procurando dar condições para políticas culturais que descentralizem as intervenções culturais, o que pode ser lido como um transbordamento além dos lugares e protocolos culturais estabelecidos, transpondo as fronteiras que os delimitam (O que é cultura legitimada e o que não é, o que são modos de utilizar os centros culturais e museus e o que não são) transformando esses lugares em espaços.

Quanto à mediação como espaço, trago como exemplo o modo de atuação que Lafortune (2008) chama de *mediação* cultural, no qual se tem como perspectiva a intervenção que toma em conta o pluralismo cultural, fundado no reconhecimento de culturas minoritárias, alternativas ou emergentes. Tem como objetivos envolvidos a criatividade coletiva e cidadã, uma exploração estética livre, reconhecendo as identidades dos próprios agentes envolvidos (públicos e mediadores), afirmando suas expressões autônomas, comprometidas com o relativismo cultural.

Enquanto a mediação como lugar, visa a redução da fratura social já existente, isto é, a fratura causada pela privação histórica de camadas da população à acessarem fontes de cultura legitimada e conhecimento, a *mediação* como espaço tem em vista a redução da fragmentação social, isto é, a alienação desses grupos quanto a sua própria cultura como autêntica, como fonte de expressão e conhecimento. Nessa última, o profissional atua, solicitando a coprodução e o engajamento do público, favorecendo a própria produção cultural dos grupos minoritários e a articulação entre essas produções, visto que, como Lafortune (2008) menciona, as identidades se forma simultaneamente nas esferas culturais e políticas. Esta modalidade está ligada não só à atuação do mediador, mas à reformulação de todo o aparelho cultural, tal qual Rubim (2007) apontou com exemplos dos centros de animação cultural na França, onde o financiamento é partilhado pelas autoridades locais e esses centros estão abertos a culturais regionais.

Esse modo de atuação exposto por Lafortune (2008) é semelhante ao discurso Desconstrutivo de Morsch (2016), no qual não só os objetos de arte serão criticamente analisados, mas o próprio museu, assim como o próprio processo educativo que ocorre

dentro desse contexto. Entende-se a partir dessa perspectiva, que essas instituições são, em primeira instância, mecanismos que produzem distinções e exclusões e que constroem verdades. Para Morsch (2016), nesse tipo de discurso, o caráter desconstrutivo da arte é reconhecido e a ação da mediação evidencia traços comuns às estratégias artísticas, podendo simular situações ou trazer informações fictícias a fim de engatilhar discussões e reflexões, inclusive trocando os papéis sócias durante a mediação. Esse discurso pode ser articulado com a visita guiada, desde que objetive criticar a natureza guiada das visitas, relativizando-as, pois o discurso da visita guiada é uma voz entre muitas outras, como a do próprio público presente. Este discurso tende a distanciar-se do Reprodutivo, pois não visa um discurso unidirecional ou paternalista e sim uma chamada à crítica institucional, para que ocorra a construção de uma narrativa de maneira horizontal, entre o mediador cultural e o público. Corresponde a isso a ideia de Morsch (2016) de dar voz ao excluídos, dando-os condições de construir suas próprias narrativas.

Já no Transformador, os museus e instituições culturais são encarados como organizações modificáveis, sendo de menor importância a incorporação de determinados segmentos de públicos do que a transformação das instituições, isto é, não só o museu, como também as demais (a escola, poderes públicos, a família etc) que compõe a sociedade. Para tal fim, a atuação do mediador visa expandir a instituição, incluindo as vozes dos seus públicos nas direções que ela toma e consolidando-a também politicamente como agente de mudança social. Morsch (2016) traça como um ideal inerente a essa prática que os museus devam se transformar em protagonistas ativos de lutas políticas, dando voz dentro deles aos que não se vêm representados ou não se identificam com suas narrativas. Seria uma excelente alternativa para promover o debate em torno da democracia cultural, no seio dessas próprias instituições.

3. Um possível espaço para resistência: análise da minha experiência

Esses modos de atuação verificados por Morsch (2016) e Lafortune (2008), que apresentamos sob a perspectiva de mediação enquanto espaço, derivam de dados levantados por esses autores em países estrangeiros: a primeira autora nos países de língua alemã, o segundo no Quebec. Também Rubim (2007) mostrou o exemplo dos centros de animação cultural na França. Já no Brasil, especificamente em Brasília, onde atuei como mediador, também frequentando os museus e centros culturais como público, jamais verifiquei esse tipo de experiência que poderia chamar de democracia cultural⁶ nem mesmo através de modos de atuação ou discursos de mediadores com que estive em contato, enquanto público, ou mesmo na minha atuação, segundo as diretrizes do setor educativo em que me encontrava, mesmo sendo essas instituições em que trabalhei financiadas por dinheiro público.

As instituições em que trabalhei são financiadas com dinheiro público, mas não via Lei Rouanett, e sim financiadas de maneira direta, pois trata-se de instituições culturais de Empresas Públicas. O orçamento destinado a essas instituições culturais e suas atividades é de dotação própria das empresas as quais estão vinculadas, elas nem mesmo exigem que os projetos que concorram a ocupar seus espaços estejam aprovados pelo Ministério da Cultura. Nos seus catálogos e cartazes de exposição contam como patrocinadores apenas o Governo Federal e a logomarca da própria empresa vinculada ao centro cultural ou museu. Diferente do financiamento via Lei Rouanett, em que é preciso aparecer a logomarca da Lei de Incentivo a Cultura.

Não citarei nomes de empresas nesse texto, pois não é o caso apontá-las e sim, exemplificar com suas estruturas de funcionamento uma constante nos centros culturais e museus de Brasília.

⁶ Houve a experiência dos Pontos de Cultura, ação central do Programa Cultura Viva, criado em 2004. Criados com o objetivo de fortalecer grupos e iniciativas culturais já existentes nas comunidades urbanas e rurais do país, através do apoio do Ministério da Cultura, os grupos e iniciativas se valem de repasse de recursos financeiros e técnicos, suporte institucional e facilitação das ações de trocas de informações e intercâmbios entre as diferentes comunidades e suas manifestações. A adesão se dá de maneira voluntária pelos grupos, através de chamada pública de edital do Minc. De certa forma, esta iniciativa ainda esta nas inúmeras casas de cultura espalhadas pelas periferias do Distrito Federal, como Casa Frida, Mercado Sul etc. Porém o recorte apresentado nessa pesquisa são os museus de arte e centros culturais, instituições as quais eu trabalhei e da onde surgiram as questões que procuro abordar nesse trabalho.

Sobre os patrocínios provenientes de empresas particulares, que se valem das Leis de Incentivo a Cultura, Vieira (2006) aponta que estas, que recebem grande parte do valor do patrocínio em dedução no imposto de renda, aproveitam desse meio para economizar em publicidade, pois associam e publicam suas marcas através dos eventos culturais que patrocinam, o que o autor ressalta que é mais barato do que outras formas de marketing, que se valeria de um investimento exclusivo do capital da empresa, além de terem seus nomes associados ao discurso de iniciativa sociocultural. Vieira (2006) reforça esse argumento dizendo que, quase sempre essas empresas têm como setor responsável por seus respectivos centros culturais o seu setor de marketing. É esse setor que delibera sobre os valores aplicados nas exposições e ações artísticas que selecionam, assim como nas ações e diretrizes dos programas educativos, conseqüentemente, no lugar e protocolo que o mediador cultural deve seguir.

Presenciei também o que Vieira (2006) aponta nos lugares onde atuei como mediador, pois a intenção de projetar o nome da empresa através das exposições e das abordagens educativas era evidente. Casos nos quais, enquanto mediadores, temos de destacar o nome da empresa como patrocinadora daquela iniciativa cultural, ao recepcionar o público que iria visitar a exposição, ou mesmo casos como dar “lembrancinhas” com o logotipo da empresa, ao se terminar a mediação provam isso.

Trata-se em todo caso de lugares, como definiu Certeau (1998), pois já estavam pré-estabelecidas as formas de relação com os públicos, delimitadas por fronteiras, definidas verticalmente, por setores que nem ao menos tinham contato direto com os públicos. E o protocolo deveria ser seguido independente dos grupos que constituíssem esse público a ser atendido, fossem eles de estudantes, populares, intelectuais ou profissionais da área. O discurso era o mesmo. Para o setor que delibera as ações trata-se de uma massa homogênea – “o” público.

Warner (2016) afirma que um público se forma em decorrência de um discurso, assim como um discurso se forma direcionado a um dado público. Para esse autor, em um primeiro momento em que se formula um discurso, se direciona ele para um público homogêneo, sem rosto, pois não se sabe exatamente os tipos de sujeitos e grupos que irão aderir a ele, tornando-se público desse discurso – embora o criador do discurso tenha uma ideia prévia de quem queira atingir, como o discurso Afirmativo que Morsch (2016) comenta, que é direcionado a intelectuais e artistas.

Porém, Warner (2016) também defende que, em um segundo momento, esse discurso produzido – e que formou um público em volta de si – pode se inserir em um movimento circular, pois a partir daqueles sujeitos e grupos que presenciaram o discurso ou vão se tornando públicos, o discurso pode ir sendo reformulado, tanto para expandir seus públicos, quanto para ir cada vez mais aderindo a características que interessem a esses atores que participam desses públicos. Essa proposta de relação do discurso com o público seria uma ótima alternativa se tratando dos museus e centros culturais, pois se tratam de espaços públicos, financiados com dinheiro público e deveriam ter em conta para a formulação de suas ofertas e discursos o ponto de vista dos próprios sujeitos que constituem seus públicos, ou que podem vir a ser. Essa reformulação dinâmica entre discursos e públicos também seria uma ótima forma de abordagem a se ter em conta no modo de atuar do mediador cultural, tal como se pôde ver nos exemplos de atuação do mediador de Lafortune (2008) e Morsch (2016) que trouxe para a mediação como espaço. Esse movimento horizontal e circular, se associa totalmente à ideia de Democracia Cultural, pois se trata da cultura de todos.

Esse autor traz também o conceito de contrapúblicos, para denominar aqueles atores que não satisfeitos ou mesmo alheios ao discurso que se oferece, dão outros usos pra ele. No caso de um museu ou centro cultural, o discurso se encontra desde a arquitetura da construção (que pode ser, por exemplo, em um estilo clássico, transmitindo a informação de que ali é um lugar de cultura erudita) até as obras de arte que são selecionadas para serem expostas, assim como as próprias abordagens do setor educativo. Presenciei alguns casos de contrapúblicos: pessoas que entram no museu para tirarem self, indo embora sem ao menos olhar as obras; pessoas que escolhem aquele lugar para encontrar com amigos e conversar, sem nem ao menos se atentarem ao que está sendo exposto; pessoas que usam o lugar exclusivamente para namorar ou mesmo treinar passos de dança.

Claro, tudo até o seu limite, pois como se tratam de lugares com protocolos de formas de se usar, qualquer ação fora do previsto será reprimida com olhares dos seguranças ou, em um maior grau, a pessoa será convidada a se retirar. Prova de como até a conduta dos visitantes desses aparelhos de cultura já são pré-estabelecidas, evidenciando-se nas rotas já definidas pela expografia para ver as obras de arte, as linhas amarelas para não se pode ultrapassar, a proibição de alimentos, de fotografar ou até mesmo falar alto, dentre outras regras. Os visitantes em geral, chegam a ter o mesmo

tipo de conduta corporal nesses lugares, independente de sua origem econômica, cultural ou do grau de instrução. Os discursos presentes, desde a arquitetura até as normas de permanência no local, não raro, transmitem a noção de um lugar distinto, onde se deve apenas admirar o belo, adquirir conhecimento através da cultura legitimada.

Como mediador já tive por vezes que passar todos esses comandos de comportamento para os públicos que eu iria acompanhar na visita, antes de iniciar a mediação. Bem, fato é que esses contrapúblicos transformam esses lugares em espaços (segundo as definições que apresentamos no texto para esses dois termos), pois dão um uso diferente do pré-definido para eles, atendendo às suas próprias necessidades enquanto sujeitos culturais, suas próprias respostas em relação ao que lhe é proposto, ou melhor imposto, pelos discursos da instituição.

Trago os relatos das ocorrências de contrapúblicos a fim de evidenciar como muitos visitantes demonstram como são indiferentes ao quê e como é oferecido por meio desses discursos culturais, exposições e programações dos museus e centros culturais, pois estes trazem ainda hoje a ideia da cultura legitimada, que nada ou pouco tem a ver com os diferentes grupos que compõem a sociedade e que os museus pretendem atrair e transformar em público. O fracasso dessa bandeira já foi revelado por Bordieu e Darbel (2007) e, com esses relatos sobre os contrapúblicos que apresentei, pretendi mostrar a atualidade do problema e que, apesar disso, nessas instituições em que trabalhei, ainda persistem em uma abordagem insuficiente, ainda mais diante das diversas e complexas dinâmicas culturais existentes na contemporaneidade e como elas se relacionam entre si.

Mesmo durante as mediações que realizei, havia bocejos, indiferença ao que estava sendo apresentado, assim como questionamentos sobre por que aquele tipo de arte era importante e por que eles deviam procurar aprender sobre isso. Por que esses visitantes deveriam se deslocar de tão longe (no caso dos visitantes que vêm das cidades periféricas do Distrito Federal, para visitar institutos culturais que ficam em sua maioria no centro, isto é, em Brasília), para verem aqueles objetos tidos como culturais? Eu mesmo me questioneei por vezes sobre a utilidade daquelas peças e daquele tipo de conhecimento, que nada tinha a ver com as manifestações culturais do lugar e tempo onde vivo e nem com as pessoas que compunham aquele público para o qual estava mediando. Muitas vezes, eram as mesmas narrativas colonizadoras, do tempo da difusão

dos museus pelo mundo mencionado por Rojas (1979). Não à toa, esses questionamentos me causaram tamanho incomodo ao ponto de eu realizar essa pesquisa, a fim de conhecer como foram constituídos aqueles lugares, como se mantinham e em torno de que propósitos orbitavam, além do que eu poderia fazer como mediador, em meio a tudo isso.

Até as diretrizes do meu discurso como mediador eram semelhantes às da época em que os museus se tornaram públicos, pois eram balizadas para aproximar o público popular da arte erudita, provando para eles a importância da cultura legitimada. Porém, eu tinha que seguir esse protocolo definido.

Rojas (1979) acusa a maioria dos museus de terem evoluído pouco (nos critérios para a seleção de obras para seu acervo, modos de expor e de se relacionarem com os públicos) ao longo dos seus séculos de existência e isso colocaria em cheque a sua sobrevivência para o futuro. Vejo que a acusação desse autor não é equivocada (embora me pareça exagerada) pois mesmo os museus de arte contemporânea que temos hoje, se mantêm de algum modo, distantes simbolicamente de várias camadas dos públicos, como Bordieu e Dabel (2007) afirmaram nos casos de outrora. Vejo que o problema ainda é decorrente da ausência de capital cultural, proveniente de diferenças socioculturais, embora nesse caso, não se trate mais da cultura clássica.

Em todo caso, os dados apresentados pelo IBRAM (2011) sobre a visitação em museus no Brasil, mostram como ainda é mínima essa frequência, mesmo com as mudanças que se operaram desde os primeiros museus até os dias de hoje.

Bem, trata-se de dinheiro público alimentando uma instituição de ínfima projeção, que segundo Rojas (1979) pouco se transformou por resistir a demandas do tempo e da cultura das próprias sociedades em que se inseriram. Por isso se faz urgente a democracia cultural, lembrando que são lugares públicos e os subsídios também. Sendo assim, é importante frisar que:

O direito à participação nas decisões de políticas culturais é o direito do cidadão de intervir na definição de diretrizes culturais e dos orçamentos públicos, a fim de garantir tanto o acesso como a produção de cultura pelos cidadãos (CHAUÍ, 2006, p. 138)

Por fim, enquanto mediador cultural em instituições culturais em Brasília entre 2014 e 2016, a maioria das vezes não pude ter autonomia em meu discurso, restringindo-me apenas aos discursos semelhantes ao que Morsch (2016) define como Afirmativo e Reprodutivo ou mesmo ao da mediação cultural de Lafortune (2008). Geralmente o treinamento pelo qual passava antes de atuar nas exposições como mediador se resumia a decorar as informações sobre os artistas, estilos, técnicas e épocas que deviam ser informados aos visitantes. Isso, quando havia treinamento. O setor educativo ainda é visto, pelos menos nos lugares em que estive, como algo de menor importância dentro das ações da instituição, de modo que as pessoas responsáveis pelo setor não tem ligação com a área de ciências humanas ou educação, pessoas que estão ali apenas para seguir o protocolo e garantir que tudo sairá conforme o definido, fiscalizando a mediação para ver se tudo está acontecendo conforme o protocolo.

Nas oportunidades que tive de ter autonomia em meu discurso, isto é, transformando o lugar da mediação em um espaço, trazendo essas abordagens mais críticas, como os discursos Transformador e Desconstrutivo ou a *mediação* cultural, pouco aproveitei, pelo motivo de, sendo eu mais um apartado do conhecimento sobre o que são e como se estruturam essas instituições culturais, não tinha bagagem para fazer uma mediação que abordasse questões relativas a democracia cultural. Todas essas problematizações correlatas a mediação cultural que trouxe nesse trabalho só tive consciência ao realizar a pesquisa para esse trabalho, inclusive esta pesquisa surgiu em decorrência das minhas inquietações a respeito desses lugares enquanto atuei como mediador e como poderia agir em meio a tudo isso.

Tenho agora vislumbres de formas de atuação alternativas, como as de Morsch(2016) e Lafortune (2008) que apresentei como espaço, também conhecimento de como esse lugar que ocupei profissionalmente foi constituído e em torno de que objetivos suas diretrizes orbitavam, de modo que agora posso me valer de noções para estratégias e discursos em prol de uma mediação cultural em suma, mais democrática culturalmente, nas oportunidades que surgirem, se tendo em conta que, o discurso imperante nessas instituições culturais é o da democratização cultural e que, contratado para seguir tal protocolo, você ira ser cobrado quanto a sua devida atuação profissional. Porém, como disse Coutinho (2009) “ Não dá mais para encarar a mediação cultural de forma ingênuo ou romântica ignorando os pressupostos ideológicos que as orientam [...] é fundamental

ter clareza de seus posicionamentos em relação a sua função”. Embora a autora formule esse discurso com vista a aperfeiçoar a abordagem da democratização cultural, o consideramos válido, transferido para o contexto da abordagem do mediador visando a democracia cultural, pois é fato que, seguir o protocolo tal qual é imposto já não é mais possível, tendo consciência dos elementos envolvidos.

Nesses anos em que atuei, tudo que eu tinha eram meras suspeitas e especulações⁷. De tal forma que, nos casos em que aproveitei as oportunidades que tive de transformar o lugar da mediação em espaço, apenas tentava traçar paralelos entre aqueles bens culturais legitimados e os de origem popular, relacionados à origem cultural daqueles que constituíam o público com o qual eu estava realizando a mediação. Antes de ter os conhecimentos provenientes dessa pesquisa, me vali muito dos Estudos da Cultura Visual⁸ de Fernando Hernandez (o qual me foi apresentado nas disciplinas da graduação, que relacionam arte e educação) para balizar meus discursos e formas de atuação enquanto mediador, visando diminuir aquele abismo entre os públicos e as exposições de arte, o qual eu já conseguia perceber, e também com vista a imprimir um significado mais profundo aquelas visitas e como elas poderiam se relacionar com a vida e cultura daqueles presentes na mediação, como elas poderiam servir a um objetivo mais prático, que não admirar por admirar.

Pois bem, como há situações em que surgem brechas para a autonomia de discurso na mediação, tal qual as que presenciei nesses anos de atuação, como superiores responsáveis pelo trabalho do mediador não estarem fiscalizando ou mesmo presentes, não terem conhecimento sobre os temas concernentes à exposição, ou ainda, por nem mesmo haver superiores⁹, é possível (e diria urgente) que nessas situações se subverta

⁷ Tendo em conta que, se as instituições não deixam claro as relações entre mediador, os públicos, os objetos culturais e o bem público (material e imaterial), também não contribui para isso a faculdade de Artes Visuais, pois ainda são ínfimas as disciplinas que discutem esses temas e sua atualidade. Bem, me refiro a minha trajetória dentro do curso de licenciatura em Artes na Universidade de Brasília

⁸ A Cultura Visual – um (relativamente) recente campo de estudo – propõe que o educação relacionada a arte expanda-se para além da prática artística canonizada, como a pintura e a escultura, assim como a engessada História da Arte que se resume a estudar os artistas e suas obras. A proposta inclui nesse estudo a publicidade, moda, arquitetura, o áudio visual e tantas outras formas de imagens que habitam nosso cotidiano e com as quais nos relacionamos diariamente, além de constituírem as novas formas e materiais que os artistas contemporâneos utilizam, e não só eles, mas todo profissional (ou não) que utilize do objeto cultural visual, como veículo para registro e difusão de conhecimento, informação, ideias e expressar-se

⁹ Em alguns casos os mediadores são contratados de maneira temporária para uma exposição específica, não havendo um setor educativo naquela instituição, como foi o caso de algumas exposições em que

essa lógica da democratização cultural, transformando esse lugar em espaço, com vistas a difundir a ideia da democracia cultural, lançando mão de discursos e abordagens como os apresentados por Morsch (2016) e Lafortune (2008) e que lemos como espaços (de acordo com o conceito de Certeau (1998)) nesse texto.

Tal postura frente às questões abordadas nessa pesquisa se fazem necessárias, já que tal mudança não se apresenta de cima para baixo, seja através de políticas culturais do Estado, de iniciativas de diretores de institutos culturais, de patrocinadores, ou mesmo coordenadores dos setores educativos, pois, dentre outros fatores, estes encontram-se fiéis a ideia da democratização cultural, da transmissão da cultura erudita, mesmo que não estejam totalmente cientes das implicações desse conceito.

Vejo então, que esse lugar da mediação pode tomar vias de espaço, nesses interstícios que se apresentam vez ou outra, como abordei há pouco, suscitando um debate crítico com os públicos em torno das estruturas de funcionamento dos aparelhos, das políticas culturais, do que é a cultura como patrimônio e da diversidade cultural existente e talvez, com persistência e conscientização dos públicos, possa se expandir cada vez mais esse espaço, digo, fisicamente e temporalmente.

trabalhei, ficando os mediadores dentro das galerias, sendo responsáveis exclusivos pelas formas e discursos de aproximação entre obra e público.

Considerações Finais

Encontro-me em um hiato na minha atuação como mediador e, durante esse hiato, realizei esta pesquisa. Percebo que não retornarei o mesmo para minha atuação profissional e de fato, nem gostaria que assim fosse, pois esta pesquisa nasceu exatamente dos desconfortos causados pelo lugar e discursos delegados a mim, como a tantos outros mediadores, por estarmos nesse lugar onde os públicos encontram as obras de arte.

A pesquisa realizada não só me forneceu conhecimento dos elementos que foram mobilizados na criação do lugar do mediador, assim como do setor educativo, mas também me apresentou formas de proceder alternativas àquelas que me inquietaram e me levaram a empreender o presente trabalho.

Além disso, essa pesquisa me possibilitou um vislumbre da possibilidade de tantas outras pesquisas que podem e devem ser empreendidas em torno do assunto, dentre elas: um levantamento de formas de atuação e discursos alternativos de mediação presentes nos institutos culturais do Brasil, que possam ser lidos como espaços, tal qual os verificados por Lafortune (2008) e Morsch (2016) nos respectivos países que fizeram suas pesquisas; o estudos de diferentes contextos que se apresentam ao mediador e como ele pode se posicionar frente a eles visando uma mediação mais crítica e; a formulações de metodologias e abordagens que visem a mediação como espaço.

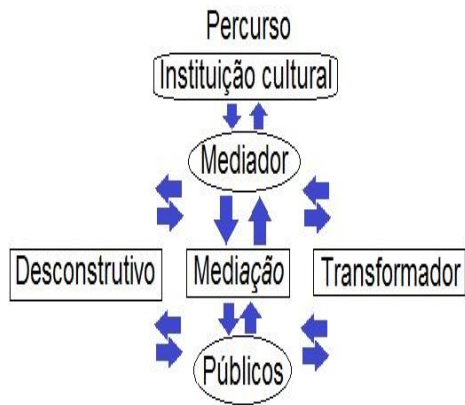
E podemos ir além, não se detendo apenas ao que é possível a partir do lugar do mediador. Seria de muita contribuição para esta área, a investigação de possibilidades de se propor projetos que ocupem esses institutos culturais, com vistas a promover a diversidade cultural de produção e modos de leitura dos diversos grupos que compõe a sociedade. E que essa diversidade estivesse impressa não só nos discursos e abordagens entre mediadores e públicos, mas nas próprias obras e nos próprios criadores envolvidos. É possível pensar também, na criação de um programa educativo que tenha suas ações balizadas pelo conceito de democracia cultural, já que algumas instituições culturais lançam editais abertos a livre concorrência para propostas referentes ao setor educativo.

Parece-me também realizável e necessário que, esses discursos e abordagens visando uma democracia cultural invadam as aulas de arte nas escolas, através da docência em artes, que ao invés de, tal qual o discurso da democratização cultural presente nos institutos culturais, que reafirmam as narrativas da cultura legitimada e da História da Arte ou mesmo, ao invés de ser um aula dedicada exclusivamente ao desporto (como casos que presenciei ao realizar o Estágio Supervisionado), possa ser uma abordagem alternativa, inclusive fornecendo noções e capital cultural para que esses alunos venham a se tornar públicos de institutos culturais, mesmo das exposições da cultura erudita, pois se valeriam de repertório e meios para lê-las e fruí-las criticamente. Porém, que o imperativo fosse que esses alunos se tornarem conscientes da formação de suas identidades nas esferas culturais e políticas, conscientes de seus direitos e deveres culturais e que também, fosse oferecido a eles, a possibilidade de serem produtores de cultura.

Por hora, levo comigo outra maneira de encarar e proceder quanto ao meu papel de mediador, cômico (pelo menos em partes) dos fatores preponderantes na constituição desse lugar da mediação, e podendo me balizar agora por discursos e abordagens que visam transformar esse lugar em um espaço de resistência, pois se as mudanças necessárias apresentadas nessa pesquisa, não se manifestam por parte dos outros setores envolvidos com as práticas culturais, que a mediação seja o pivô de resistência contra a perpetuação da noção unívoca de cultura e história, assim como dos conceitos distorcidos de cultura, públicos e criadores. Em suma, que a mediação empreenda, nas aberturas se apresentam, uma mudança, que se não vem de cima para baixo, talvez só possa começar de baixo pra cima.

Anexos

Mediação como espaço



Mediação como lugar



<p>Democracia cultural</p> <p>Cultura de todos</p>	<p>Evitar a fragmentação social</p>	<p>Democratização cultural</p> <p>Cultura para todos</p>	<p>Remediação da fratura social</p>
----------------------------------------------------	-------------------------------------	----------------------------------------------------------	-------------------------------------

1 – Quadro esquemático das abordagens da Mediação como espaço e como lugar.

Referências Bibliográficas

BARDI.P.M. A cultura nacional e a presença do MASP. São Paulo, Editora Fiat, 1982.

BENNETT, Tony. The birth of the museu: history, thory, politics. New York, Routledge publishing company, 1995.

BENVENUTTI, Alice. Museu e educação em museus: história, metodologias e projetos, com análises de caso: Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, Niterói e Rio Grande do Sul. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

BOTELHO, Isaura. As dimensões da cultura e o lugar das políticas culturais. São Paulo, in São Paulo em Perspectiva, Vol. 15, n. 2, p.73-83, abr./jun, 2001.

BOURDIEU, Pierre. DARBEL, Alain. O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público. Porto Alegre, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo: Zouk , 2007.

CERTEAU, Michel. A invenção do Cotidiano: Artes de fazer. Petrópolis, Editora Vozes, 1998.

CHAUÍ. M. Cidadania cultural – o direito à cultura. São Paulo, Perseu Abramo, 2006.

COUTINHO, Rejane. Questões sobre as formações dos mediadores culturais in 18^{da} Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Trasnversalidades nas Artes Visuais. Salvador, Bahia, 2009.

HERNÁNDEZ, Fernando. Catadores da Cultura Visual. Porto Alegre, Mediações, 2007.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. Museu em Números. Brasília, 2011.

LAFORTUNE, Jean-Marie. Da Mediação a Mediação: o duplo poder cultural em animação. in Periódico permanente. nº 6, Fevereiro de 2016.

MACHADO, Maria Iloni Seibel. O papel do setor educativo nos museus: análise da literatura (1987 a 2006) e a experiência do museu da vida. Tese de Doutorado. São Paulo, Unicamp, 2009.

MENDES, José Amado. O papel educativo dos museus. São Paulo, 1999.

MORSCH, Carmen. Numa encruzilhada entre quatro discursos - Mediação e educação na Documenta 12: entre Afirmação, Reprodução, Desconstrução e Transformação in Periódicos Permanentes nº 6 , Fevereiro de 2016.

OTT , Robert William. Ensinando crítica nos museus in BARBOSA, Ana Mae (org). Leituras no Subsolo. São Paulo, 2005.

ROJAS, Roberto; CRESPÁN, José Luís e TRALLERO, Manuel . Os museus no mundo. (Biblioteca Salvat de Grandes Temas, 26). Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. Salvador, 2007.

THISTLEWOOD, David. Estudos Críticos: o museu de arte contemporânea e a relevâncias Social in BARBOSA, Ana Mae (org). Leituras no Subsolo. São Paulo, 2005.

VIEIRA, M.E. Distinção, cultura de consumo e gentrificação: O Centro Cultural Banco do Brasil e o mercado de bens simbólicos. Tese (Doutorado em Sociologia). Brasília, Universidade de Brasília, 2006.

WARNER, Michel. Públicos e Contrapúblicos (versão abreviada) in Periódicos Permanentes nº 6 , Fevereiro de 2016.