

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais

Leonardo Gonçalves Ferreira

MUSEUS DE CIDADE:

uma análise comparada entre as configurações museais contemporâneas do museu de Belo Horizonte (Museu histórico Abílio Barreto) e do museu de Amsterdã (Amsterdam Museum)

Belo Horizonte

2017

Leonardo Gonçalves Ferreira

MUSEUS DE CIDADE:

uma análise comparada entre as configurações museais contemporâneas do museu de Belo Horizonte (Museu histórico Abílio Barreto) e do museu de Amsterdã (Amsterdam Museum)

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Teixeira de Andrade

Coorientador: Prof. Dr. Rob van der Laarse

Belo Horizonte

2017

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

F383m Ferreira, Leonardo Gonçalves
Museus de cidade: uma análise comparada entre as configurações museais contemporâneas do museu de Belo Horizonte (Museu histórico Abílio Barreto) e do museu de Amsterdã (Amsterdam Museum) / Leonardo Gonçalves Ferreira. Belo Horizonte, 2017.
328 f. : il.

Orientadora: Luciana Teixeira de Andrade
Coorientador: Rob van der Laarse
Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais.

1. Museus - Estudo de usuários. 2. Estudos comparados. 3. Cidade. 4. Democratização. I. Andrade, Luciana Teixeira de. II. Laarse, Rob van der. III. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. IV. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 069

Revisão Ortográfica e Normalização Padrão PUC Minas de responsabilidade do autor.

Leonardo Gonçalves Ferreira

MUSEUS DE CIDADE:

uma análise comparada entre as configurações museais contemporâneas do museu de Belo Horizonte (Museu histórico Abílio Barreto) e do museu de Amsterdã (Amsterdam Museum)

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais.

Profa. Dra. Luciana Teixeira de Andrade (Orientadora) - PUC Minas

Profa. Dra. Silvana Barbosa Rubino - UNICAMP - (Banca Examinadora)

Profa. Dra. Letícia Julião – UFMG - (Banca Examinadora)

Profa. Dra. Candice Vidal e Souza - PUC Minas - (Banca Examinadora)

Profa. Dra. Cristina Almeida Cunha Filgueiras - PUC Minas - (Banca Examinadora)

Belo Horizonte, 12 de maio de 2017.

Para Gabriel e Isabelli

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão das bolsas do Doutorado e do Programa de Doutorado-Sanduiche no Exterior.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUC Minas, a quem devo minha formação não apenas como cientista social, mas como pesquisador. Em especial, com tanto admiração e respeito, à minha orientadora, Profa. Dra. Luciana Teixeira de Andrade, pelo segundo assentimento em me ter como orientando. Suas palavras e gestos são infindáveis modelos de conduta e dedicação.

A todos os funcionários do Programa pela pronta disponibilidade.

Aos colegas de Programa, particularmente à Clarissa dos Santos Veloso. Sua amizade, carinho e ajuda são impossíveis de expressar em palavras.

À Profa. Dra. Letícia Julião (UFMG) e à Profa. Dra. Candice Vidal e Souza (PUC Minas) pela indicação de referências e pelas tão necessárias e determinantes considerações feitas durante o meu exame de qualificação.

À toda equipe do Museu histórico Abílio Barreto (MhAB), nomeadamente a Guilherme Maciel Araújo (então Chefe de Departamento do MhAB), Luana Maia Ferreira (Setor de Pesquisa), Vânia Maria Matias de Melo (Relações Públicas) e Jéssica Azevedo (Estagiária). Em específico, à Vânia que, com acolhimento e empenho, foi meu canal de comunicação para com os membros da equipe técnica do museu e me deu acesso a todos os documentos e informações necessárias ao desenvolvimento da minha pesquisa.

Ao meu coorientador, Prof. Dr. Rob van der Laarse, que prontamente aceitou o meu pedido de orientação e de desenvolvimento do meu estágio de pesquisa na Universidade de Amsterdã (UvA). À UvA por todos os recursos que me foram oferecidos para o pleno andamento do meu trabalho. Ao Prof. Dr. Dos Elshout e ao Prof. Dr. Francesco Chiaravalloti pelas oportunas considerações a respeito da minha pesquisa e de seus primeiros resultados.

À equipe do Amsterdam Museum (Museu de Amsterdã), em particular a Annemarie van Eekeren (Público & Educação), Laura van Hasselt (Curadoria), Frans Ohelen – *in memoriam* (Documentação & Fotografia), Ana Brolsma (Comunicação & Marketing), Fleur Smith (Comunicação & Marketing) e Renée Kistemaker (Consultora sênior para desenvolvimento de projetos do Museu de Amsterdã). A todos, o meu mais profundo agradecimento por toda receptividade e atenção que obtive. Essa acolhida foi imprescindível para o êxito da minha pesquisa de campo na instituição.

Aos funcionários das bibliotecas da PUC Minas e da UFMG, em Belo Horizonte, da Reinwardt Academie e da Boekmanstichting, em Amsterdã.

Aos membros da banca: Profa. Dra. Silvana Barbosa Rubino (UNICAMP), Profa. Dra. Letícia Julião (UFMG), Profa. Dra. Candice Vidal e Souza (PUC Minas) e Profa. Dra. Cristina Almeida Cunha Filgueiras (PUC Minas).

Ao Prof. Dr. Tarcísio Rodrigues Botelho (UFMG) pelo auxílio durante a elaboração do projeto de pesquisa para o ingresso no Programa.

A despeito da natureza árdua do trabalho de pesquisa – lento, perspicaz e volumoso – guardei durante todo o meu trajeto, não apenas o entusiasmo de quem vislumbra novas descobertas a cada passo, mas também a satisfação com a possibilidade de contribuir, de alguma maneira, para o desenvolvimento do debate que proponho, me doando na mesma medida em que os resultados, ao serem encontrados, davam sentido ao meu percurso.

Aos meus amados pais, ao meu irmão, à minha cunhada e demais familiares.

Aos meus amigos de Belo Horizonte que, mesmo quando distantes, sempre estiveram do meu lado. Aos meus amigos de Amsterdã que fizeram da minha experiência de intercâmbio ainda mais inesquecível.

Belo Horizonte agora divide meu sincero afeto com outra cidade. Amsterdã é mais do que uma doce lembrança: faz parte do que me tornei.

*A cultura material, ao sobreviver após a morte do
coleccionador, desafia a própria finitude, e assim
elabora o luto e simula a eternidade.*

(LOURENÇO, 1999).

RESUMO

O objetivo desta tese foi analisar as configurações museais contemporâneas por meio de um estudo comparado entre dois museus de cidade: o museu de Belo Horizonte (Museu histórico Abílio Barreto) e o museu de Amsterdã (Amsterdam Museum). Busquei compreender se a democratização dos museus, caso esteja ocorrendo, amplia a apropriação dessas instituições por um público tão diversificado quanto a sociedade que tentam representar. Com o desenvolvimento da pesquisa, pude observar que a abrangência temática e o uso dos novos recursos expográficos, por si sós, não se mostraram suficientes para democratizarem a apropriação dos museus ou diversificarem o seu público em seus interesses. Os resultados alcançados no estudo realizado, e as conclusões de outras investigações, apontam para os limites dos processos que tentam democratizar os museus de maneira a ampliar a sua apropriação por um público mais diversificado.

Palavras-chave: Museus. Museus de cidade. Estudos comparados. Democratização. Apropriação. Estudos de público.

ABSTRACT

This thesis aimed to analyze the contemporary museum configurations through a comparative study between two city museums: (a) the museum of Belo Horizonte (Abílio Barreto historical Museum); and (b) the museum of the city of Amsterdam (Amsterdam Museum). It was tried to understand if the democratization of museums, if it is taking place, increases the appropriation of these institutions by a collectivity as diverse as the society they are trying to represent. Developing this research, it was possible to observe that the thematic scope and use of the new exploitative resources alone are not enough to democratize the appropriation of the museums or to diversify their visitors in their interests. Results found in this study and conclusions of other investigations point to the processes' limits that attempt to democratize museums for increasing their appropriation by some more diverse visitors.

Keywords: Museums. City Museums. Comparative studies. Democratization. Appropriation. Visitor studies.

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1. Características das cidades	96
QUADRO 2. Modelos de participação em museus	120
QUADRO 3. Recursos expográficos	121
QUADRO 4. Exposições temporárias do MhAB (1973-1990)	139
QUADRO 5. Exposições temporárias do MhAB (2003-2014)	147
QUADRO 6. Exposições do MhAB por ordem decrescente de duração (2003-2014)	158
QUADRO 7. Total anual de visitas no MhAB (2003-2014)	161
QUADRO 8. Total e média mensal de visitantes no MhAB por exposição(visitação espontânea)	162
QUADRO 9. Procedência.....	164
QUADRO 10. Profissão	164
QUADRO 11. Faixa etária	164
QUADRO 12. Procedência.....	164
QUADRO 13. Profissão	165
QUADRO 14. Faixa etária	165
QUADRO 15. Descrição da exposição do MhAB	170
QUADRO 16. Descrição da exposição do MhAB	171
QUADRO 17. Descrição da exposição do MhAB	174
QUADRO 18. Descrição da exposição do MhAB	176
QUADRO 19. Descrição da exposição do MhAB	177
QUADRO 20. Descrição da exposição do MhAB	181
QUADRO 21. Faixa etária dos respondentes	190
QUADRO 22. Nível educacional dos respondentes.....	190
QUADRO 23. Origem dos respondentes	190
QUADRO 24. Estado de origem dos respondentes.....	191
QUADRO 25. Fonte de informação sobre o museu	191

QUADRO 26. Motivo da visita ao museu.....	192
QUADRO 27. Função dos museus.....	192
QUADRO 28. Motivo para ir a um museu.....	193
QUADRO 29. Lembranças suscitadas no MhAB	196
QUADRO 30. Motivos para voltar ao MhAB.....	198
QUADRO 31. Museus de Belo Horizonte mais visitados pelos respondentes	198
QUADRO 32. Principais museus de Belo Horizonte.....	199
QUADRO 33. Exposições temporárias do Museu de Amsterdã (1965-1975).....	214
QUADRO 34. Visitantes do Museu Histórico de Amsterdã – Casa do Peso.....	228
QUADRO 35. Visitantes do Museu Histórico de Amsterdã – Antigo orfanato	228
QUADRO 36. Exposições temporárias do Museu de Amsterdã (2012-2015).....	229
QUADRO 37. Total anual de visitas no Museu de Amsterdã (2004-2014).....	243
QUADRO 38. Origem dos visitantes do Museu de Amsterdã	245
QUADRO 39. Principais origens	245
QUADRO 40. Países do BRIC e do MIST	245
QUADRO 41. Faixa etária dos visitantes do Museu de Amsterdã	247
QUADRO 42. Nível educacional dos visitantes do Museu de Amsterdã	247
QUADRO 43. Avaliação das exposições	248
QUADRO 44. Fontes de informação	249
QUADRO 45. Descrição da exposição do Museu de Amsterdã	253
QUADRO 46. Descrição da exposição do Museu de Amsterdã	256
QUADRO 47. Descrição da exposição do Museu de Amsterdã	259
QUADRO 48. Faixa etária dos respondentes	270
QUADRO 49. Nível educacional dos respondentes.....	271
QUADRO 50. Origem dos respondentes	271
QUADRO 51. País de origem dos respondentes	271
QUADRO 52. Fonte de informação sobre o museu	272

QUADRO 53: Motivo de visita ao Museu de Amsterdã.....	272
QUADRO 54. Função dos museus.....	273
QUADRO 55. Motivo de ir a um museu.....	274
QUADRO 56. Museus mais visitados pelos respondentes.....	278
QUADRO 57. Principais museus de Amsterdã segundo os respondentes	278
QUADRO 58. Recursos expográficos e participação	286
QUADRO 59. Recursos expográficos e participação	298
QUADRO 60. Museus mais visitados do mundo em 2014.....	302

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1. Casarão sede do MhAB.	126
IMAGEM 2. Edifício-sede do MhAB.	130
IMAGEM 3. Catálogo da exposição “Reabertura do Museu Histórico Abílio Barreto” (1985).	140
IMAGEM 4. Matéria jornalística sobre a exposição	141
IMAGEM 5. Matéria jornalística sobre a exposição “Barreiro: 130 anos de história” (1986).	142
IMAGEM 6. Exposição “MhAB: 60 anos de história – Módulo I” (2003-2004). Cartão postal.	148
IMAGEM 7. Exposição “MhAB: 60 anos de história – Módulo I” (2003-2004). Figurinha do álbum comemorativo dos 60 anos do MhAB.	149
IMAGEM 8. Exposição “MhAB: 60 anos de história – Módulo II” (2003-2004). Cartão postal.	149
IMAGEM 9. Exposição “MhAB: 60 anos de história – Módulo II” (2003-2004). Figurinha do álbum comemorativo dos 60 anos do MhAB.	150
IMAGEM 10. Exposição “De outras terras, de outro mar” (2004-2005).....	150
IMAGEM 11. Exposição “De outras terras, de outro mar” (2004-2005).....	151
IMAGEM 12. Exposição “Belo Horizonte: tempo e movimentos da cidade capital” (2005- 2009).....	151
IMAGEM 13. Exposição “Belo Horizonte: tempo e movimentos da cidade capital” (2005- 2009).....	152
IMAGEM 14. Exposição “Como se fosse sólido” (2005-2006).	152
IMAGEM 15. Exposição “Como se fosse sólido” (2005-2006).	153
IMAGEM 16. Exposição “Ver e lembrar” (2006-2007).	153
IMAGEM 17. Exposição “Ver e lembrar” (2006-2007).	154
IMAGEM 18. Exposição “Novos acervos” (2008-2010).....	154
IMAGEM 19. Exposição “Novos acervos” (2008-2010).....	155
IMAGEM 20. Exposição “Em volta dessas mesas uma cidade” (2010-2012).	155
IMAGEM 21. Exposição “Em volta dessas mesas uma cidade” (2010-2012).	156
IMAGEM 22. Exposição “Belo Horizonte F.C.” (2012-2014).....	156

IMAGEM 23. Exposição “Belo Horizonte F.C.” (2012-2014).....	157
IMAGEM 24. Exposição “3º Sinal: Belo Horizonte em cena” (2014-2017).....	167
IMAGEM 25. Exposição “3º Sinal: Belo Horizonte em cena” (2014-2017).....	167
IMAGEM 26. Exposição “Transporte” (2015).	168
IMAGEM 27. Exposição “Transporte” (2015).	169
IMAGEM 28. Exposição “O museu e a cidade sem fim” (2013-2018).....	170
IMAGEM 29. Exposição “O museu e a cidade sem fim” (2013-2018).....	172
IMAGEM 30. Exposição “O museu e a cidade sem fim” (2013-2018).....	172
IMAGEM 31. Exposição “O museu e a cidade sem fim” (2013-2018).....	173
IMAGEM 32. Exposição “O museu e a cidade sem fim” (2013-2018).....	173
IMAGEM 33. Exposição “O museu e a cidade sem fim” (2013-2018).....	175
IMAGEM 34. Exposição “O museu e a cidade sem fim” (2013-2018).....	175
IMAGEM 35. Exposição “O museu e a cidade sem fim” (2013-2018).....	176
IMAGEM 36. Exposição “O museu e a cidade sem fim” (2013-2018).....	177
IMAGEM 37. Exposição “O museu e a cidade sem fim” (2013-2018).....	179
IMAGEM 38. Exposição “O museu e a cidade sem fim” (2013-2018).....	180
IMAGEM 39. Exposição “O museu e a cidade sem fim” (2013-2018).....	180
IMAGEM 40. Exposição “O museu e a cidade sem fim” (2013-2018).....	181
IMAGEM 41. Exposição “O museu e a cidade sem fim” (2013-2018).....	182
IMAGEM 42: Vista externa do Museu de Amsterdã.....	203
IMAGEM 43. Exposição “Os Pobres no Século Dourado” (1965-1966).	215
IMAGEM 44. Exposição “Os Pobres no Século dourado” (1965-1966).....	215
IMAGEM 45: Exposição “Vá Embora” (1969-1970).....	216
IMAGEM 46: Exposição “Vá Embora” (1969-1970).....	216
IMAGEM 47: Exposição “ <i>Mokum e Medina: A História dos Judeus na Holanda</i> ” (1971)...217	
IMAGEM 48: Exposição “ <i>Mokum e Medina: A História dos Judeus na Holanda</i> ” (1971)...217	
IMAGEM 49: Exposição “Retratos da Cidade de Amsterdã” (1971-1972).	218

IMAGEM 50: Exposição “Retratos da Cidade de Amsterdã” (1971-1972).	218
IMAGEM 51: Exposição “Amsterdã, essa pequena cidade” (1972).....	219
IMAGEM 52: Exposição “Amsterdã, essa pequena cidade” (1972).....	219
IMAGEM 53: Exposição “Regentes olham para os senhores” (1972-1973).	220
IMAGEM 54: Exposição “Regentes olham para os senhores” (1972-1973).	221
IMAGEM 55: Exposição “Amsterdã, essa grande cidade” (1973).	221
IMAGEM 56: Exposição “Amsterdã, essa grande cidade’ (1973).	222
IMAGEM 57: Exposição “Breitner no Museu Histórico de Amsterdã” (1973-1974).	222
IMAGEM 58: Exposição “Breitner no Museu Histórico de Amsterdã” (1973-1974).	223
IMAGEM 59: Exposição “Amsterdã no vapor” (1974).	223
IMAGEM 60: Exposição “Amsterdã no vapor” (1974).	224
IMAGEM 61: Exposição “Carel Joseph Fodor e sua coleção de pinturas” (1975).	224
IMAGEM 62: Exposição “Carel Joseph Fodor e sua coleção de pinturas” (1975).	225
IMAGEM 63: Exposição “Johan & Eu” (2012-2013).	231
IMAGEM 64: Exposição “Johan & Eu” (2012-2013).	231
IMAGEM 65: Exposição “O Século Dourado” (2012-2013).	232
IMAGEM 66: Exposição “O Século Dourado” (2012-2013).	232
IMAGEM 67: Exposição “Mondrian em Amsterdã” (2013-2014).	233
IMAGEM 68: Exposição “Mondrian em Amsterdã” (2013-2014).	233
IMAGEM 69: Exposição “Fong Leng: Fashion & Art ” (2013-2014).	234
IMAGEM 70: Exposição “Fong Leng: Fashion & Art ” (2013-2014).	234
IMAGEM 71: Exposição “Van Oostanen: o primeiro mestre holandês” (2014).....	235
IMAGEM 72: Exposição “Van Oostanen: o primeiro mestre holandês” (2014).....	235
IMAGEM 73: Exposição “Convertido” (2014).....	236
IMAGEM 74: Exposição “Convertido” (2014).....	236
IMAGEM 75: Exposição “Futebol Aleluia!” (2014-2015).	237
IMAGEM 76: Exposição “Futebol Aleluia!” (2014-2015).	237

IMAGEM 77. Exposição “Kadir van Lohuizen” (2014-2015).	238
IMAGEM 78. Exposição “Kadir van Lohuizen” (2014-2015).	238
IMAGEM 79. Exposição “A Era Industrial” (2015).	239
IMAGEM 80. Exposição “A Era Industrial” (2015).	239
IMAGEM 81. Exposição “Mix Match Museum” (2015).	240
IMAGEM 82. Exposição “ <i>Mix Match Museum</i> ” (2015).	240
IMAGEM 83: Exposição “Amsterdam DNA” (2015).	250
IMAGEM 84: Exposição “Amsterdam DNA” (2015).	250
IMAGEM 85. Exposição “O Pequeno Orfanato” (2015).	251
IMAGEM 86: Exposição “Grafite” (2015-2016).	254
IMAGEM 87. Exposição “Grafite” (2015-2016).	254
IMAGEM 88: Exposição “Grafite” (2015-2016).	255
IMAGEM 89: Exposição “Grafite” (2015-2016).	255
IMAGEM 90: Exposição “Grafite” (2015-2016).	256
IMAGEM 91: Exposição “Grafite” (2015-2016).	257
IMAGEM 92: Exposição “Grafite” (2015-2016).	257
IMAGEM 93: Exposição “Grafite” (2015-2016).	258
IMAGEM 94: Exposição “Grafite” (2015-2016).	260
IMAGEM 95. Exposição “Grafite” (2015-2016).	260
IMAGEM 96. Exposição “Grafite” (2015-2016).	261
IMAGEM 97. Exposição “Grafite” (2015-2016).	261
IMAGEM 98. Exposição “Grafite” (2015-2016).	262
IMAGEM 99. Exposição “Grafite” (2015-2016).	262
IMAGEM 100: Exposição “Grafite” (2015-2016).	263

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1. Visitantes do MhAB (2003-2014)	161
GRÁFICO 2. Média mensal de visitantes no MhAB por exposição.....	163
GRÁFICO 3. Visitantes do Museu de Amsterdã (1965-1975)	228
GRÁFICO 4. Visitantes do Museu de Amsterdã (2004-2014)	244

LISTA DE SIGLAS E ABREVIACÕES

BDMG	Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais
BRIC	Brasil, Rússia, Índia, China
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
CEFART	Centro de Formação Artística e Tecnológica
CEMIG	Companhia Energética de Minas Gerais
FEBEM	Fundação Estadual para o Bem-Estar do Menor
FIAT	Fábrica Italiana de Automóveis Turim
ICOM	Conselho Internacional de Museus
IDH	Índice de Desenvolvimento Humano
IHGB	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MhAB	Museu histórico Abílio Barreto
MHBH	Museu Histórico de Belo Horizonte
MIST	México, Indonésia, Coreia do Sul, Turquia
ONU	Organização das Nações Unidas
PIB	Produto Interno Bruto
PPGCS PUC Minas	Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais PUC Minas
PUC Minas	Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
RMBH	Região Metropolitana de Belo Horizonte
SEBRAE	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
UvA	Universiteit van Amsterdam (Universidade de Amsterdã)

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	39
1.1 Apresentação da tese	39
1.2 Estruturação dos capítulos	51
2 MUSEU, GLOBALIZAÇÃO, PATRIMÔNIO.....	55
2.1 Museus e globalização	55
2.2 Museus: um percurso histórico	60
2.3 Museus de cidade	73
2.4 Patrimônio e musealização	80
3 MUSEUS DE CIDADE: UMA ANÁLISE COMPARADA	89
3.1 Estudos comparados: alguns apontamentos teóricos	89
3.2 Processos de democratização e de apropriação cultural.....	97
3.2.1 <i>Democratização e democracia cultural</i>	<i>97</i>
3.2.2 <i>Apropriação e ressonância.....</i>	<i>102</i>
3.3 Exposições	107
3.4 Estudos de público.....	111
3.5 Apresentação da metodologia de pesquisa	116
3.5.1 <i>Entrevistas</i>	<i>116</i>
3.5.2 <i>Questionários</i>	<i>117</i>
3.5.3 <i>Observação de campo</i>	<i>118</i>
3.5.4 <i>Pesquisa documental.....</i>	<i>122</i>
4 O MUSEU DA CIDADE DE BELO HORIZONTE.....	125
4.1 Museu histórico Abílio Barreto	125
4.2 As exposições temporárias do MhAB (1973-1990)	138
4.2.1 <i>Análise das exposições temporárias do MhAB (1973-1990)</i>	<i>142</i>
4.3 As exposições temporárias do MhAB (2003-2014)	146
4.3.1 <i>Análise das exposições temporárias do MhAB (2003-2014)</i>	<i>157</i>
4.3.2 <i>O público do MhAB (2003-2014).....</i>	<i>161</i>
4.4 As exposições atuais do MhAB e a relação com o seu público	165
4.4.1 <i>O museu e a cidade sem fim</i>	<i>169</i>
4.4.2 <i>Lógica do discurso</i>	<i>182</i>
4.4.3 <i>Lógica do espaço.....</i>	<i>185</i>
4.4.4 <i>Lógica do gesto.....</i>	<i>186</i>
4.4.5 <i>Os visitantes do MhAB</i>	<i>188</i>
5 O MUSEU DA CIDADE DE AMSTERDÃ.....	201
5.1 Amsterdam Museum (Museu de Amsterdã).....	201
5.2 As exposições temporárias do Museu de Amsterdã (1965-1975)	212
5.2.1 <i>Análise das exposições temporárias do Museu de Amsterdã (1965-1975).....</i>	<i>225</i>
5.2.2 <i>O Público do Museu de Amsterdã (1965-1975).....</i>	<i>227</i>
5.3 As exposições temporárias do Museu de Amsterdã (2012-2015)	229
5.3.1 <i>Análise das exposições temporárias do Museu de Amsterdã (2012-2015).....</i>	<i>241</i>
5.3.2 <i>O público do Museu de Amsterdã (2004-2014).....</i>	<i>243</i>
5.4 As exposições atuais do museu de Amsterdã e a relação com o seu público.....	249
5.4.1 <i>Graffiti: New York meets the Dam</i>	<i>252</i>

5.4.2 <i>Lógica do discurso</i>	263
5.4.3 <i>Lógica do espaço</i>	265
5.4.4 <i>Lógica do gesto</i>	266
5.4.5 <i>Os visitantes do Museu de Amsterdã</i>	270
6 A COMPARAÇÃO: SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS	281
6.1 Os museus.....	281
6.2 As exposições	283
6.2.1 <i>As exposições temporárias antigas</i>	283
6.2.2 <i>As exposições temporárias recentes</i>	284
6.2.3 <i>As exposições temporárias atuais e a relação com os seus públicos</i>	285
6.3 O público dos museus	287
6.4 A comparação: semelhanças e diferenças (Museu de Amsterdã)	293
6.4.1 <i>Os museus</i>	293
6.5 As exposições	296
6.5.1 <i>As exposições temporárias antigas</i>	296
6.5.2 <i>As exposições temporárias recentes</i>	296
6.5.3 <i>As exposições temporárias atuais e a relação com os seus públicos</i>	298
6.6 O público dos museus	299
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	305
REFERÊNCIAS	311
APÊNDICE A - Roteiro de Entrevista para funcionários do MhAB	321
APÊNDICE B - Interview Script (Roteiro de Entrevista para os funcionários do Museu de Amsterdã)	323
APÊNDICE C - Questionário Aplicado aos visitantes do MhAB	325
APÊNDICE D - Questionnaire applied to visitors in Amsterdam Museum	327

1 INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação da tese

A presente tese tem como tema as configurações museais contemporâneas. A proposta foi compreender as transformações pelas quais os museus estão passando na contemporaneidade e como estas mudanças reverberam, ou não, no seu relacionamento com o público. Para tanto, optou-se por um estudo comparado entre dois museus de cidade. Observa-se nas últimas décadas não apenas uma vigorosa proliferação dos museus pelo mundo, mas também um profundo processo de remodelação de suas configurações e pressupostos. Fato é que o museu mudou, buscando um novo papel social frente aos atuais contornos da globalização.

Em linhas gerais, pode-se dizer que o museu nasceu, e se constituiu, como uma das instituições que mais refletiam as características do mundo ocidental moderno. Academicista, cientificista, enciclopedista e historicista, o museu configurava-se como o guardião da história oficial da nação e dos “vencedores”, evitando discursos que privilegiassem a pluralidade e a diversidade de determinado contexto social. Não obstante, o museu tentou, nas últimas décadas, ampliar seu escopo de abrangência, repensar seu lugar na sociedade e remodelar sua estrutura para alcançar estes objetivos.

É possível observar que os museus buscaram alargar seus processos de patrimonialização, o que implicou na inclusão de narrativas outras passíveis de constituir múltiplas composições identitárias. Determinados grupos sociais, e suas memórias, até então excluídos dos processos de legitimação patrimonial, passaram a ocupar espaço efetivo nestas instituições. Surgem, então, ao invés de apenas um discurso oficial, narrativas paralelas que tentam contemplar, de maneira mais democrática, segmentos sociais que inicialmente não ocupariam lugar em um espaço museal.

O atual contexto global tem certa responsabilidade pela transformação dos museus na contemporaneidade. Com a globalização, as cidades tornam-se importantes competidores pelos mercados consumidores transnacionais. Assim, transformar patrimônio histórico, arquitetônico e cultural em atração, por exemplo, constituem facetas do novo jogo global disputado pelas grandes cidades do mundo. E, nesse sentido, os museus não ficam de fora deste processo. Ao mesmo tempo, compreender o público enquanto coparticipes impõe aos museus uma transformação estrutural em que mais importante do que narrar uma história oficial, é proporcionar, aos visitantes, canais de participação e experiências sensoriais, por meio das

novas tecnologias interativas, por exemplo. A amplificação de temas tratados, a abrangência de diversas ações, o diálogo com diferentes segmentos sociais e com as diversas identidades e manifestações culturais, compõem a tendência dominante das novas características intrínsecas aos museus contemporâneos.

A escolha pela categoria “museu de cidade”, no presente trabalho, se dá, em um primeiro momento, pela possibilidade de recorte temático, o que garante um critério de análise. Contou a favor, ainda nesse sentido, a minha formação em Ciências Sociais, já que a cidade é o objeto privilegiado dessa área do conhecimento. Pode-se dizer também que essa escolha se deveu à possibilidade de realizar uma investigação temporal. Os museus escolhidos não nasceram dentro desta nova perspectiva. São museus que passaram, ou passam, por um intenso processo de transformação. É exatamente este fato que garante a análise requerida, já que é possível observar não apenas a transformação de suas ações ao longo do tempo, mas, e especialmente, uma pressuposta mudança na relação com seu público. Este fato dificilmente seria observável em um museu que abriu suas portas recentemente, já que suas ações e público, em grande medida, ainda não são reincidentes. Desse modo, optou-se pela análise dos seguintes objetos: o museu da cidade de Belo Horizonte (Museu histórico Abílio Barreto), o museu da cidade de Amsterdã (Amsterdam Museum) e seus respectivos públicos.

As coleções dos primeiros museus desempenharam um papel muito importante para o processo de hegemonização da matriz histórica e, conseqüentemente, da concepção de nação (JULIÃO, 2008). Quando eram expostas ao público, as coleções dos museus teatralizavam representações da identidade coletiva, referenciando claramente o espírito nacional. No entanto, segundo Julião (2008), a força instituinte desse discurso, no Brasil, logrou entronizar-se como metáfora de uma nacionalidade que se construía avessa à história e à tradição de diferentes grupos sociais. Esse discurso fixou-se à margem do universo cultural complexo e heterogêneo da sociedade brasileira. É nesse sentido, que se compreende o museu, em seus primórdios, como o guardião da exclusiva e privilegiada história oficial: a da elite e dos “vencedores”.

Uma das principais funções dos museus é apresentar ao público suas coleções, que são organizadas em exposições. No entanto, na contemporaneidade, o papel e o significado cultural dos museus têm sido discutidos e problematizados, cada vez mais, pelas Ciências Humanas (Patrimônio Crítico e Museologia) e pelas Ciências Sociais (Antropologia, Sociologia Urbana e Estudos de Lazer). Além de lidar com as informações das coleções, das pesquisas, das políticas de atração do público e das políticas de constituição de acervos, os museus contemporâneos não têm suas funções limitadas exclusivamente às exposições em si. Há também uma preocupação em repensar o seu papel e, em especial, sua relação com o público,

e sua fidelização, seja o público habitualmente visitante, o público potencial e os segmentos especiais (FIGUEIREDO, 2007).

Na realidade, o museu contemporâneo, dentro de um novo conceito de Museologia e do campo da cultura, cada vez mais é tratado como um equipamento urbano para atividades culturais múltiplas (FIGUEIREDO, 2007). Compreender a relação que existe entre o novo papel social do museu e o seu público é, por assim dizer, o ponto nevrálgico da investigação que aqui se propõe. Pode-se dizer que, de uma maneira geral, os museus contemporâneos passam por uma gradual transformação, metamorfoseando-se de espaços reservados e elitistas em espaços públicos e de lazer (FORTUNA, 1997).

Apesar das usuais funções de seleção e atribuição de sentido aos objetos representados, o museu pode ver revalorizada a sua função ao buscar estar em consonância com os lugares de lazer, da cultura de consumo e da estetização do cotidiano que permeiam as cidades contemporâneas. E, mais do que isso, os museus podem compreender a transitoriedade e a ambivalência do mundo atual (FORTUNA, 1997). Daí a importância da análise sugerida sobre os processos mais abrangentes da economia global do mundo contemporâneo, na transformação das cidades e dos museus analisados.

Para Anico (2005), no contexto da contemporaneidade, os museus não se restringiram a conservar vestígios do passado. Ao apresentá-los ao público, simulam os seus contextos históricos com o propósito de aumentar o seu potencial de atração. O que significa que o patrimônio, para além de ser preservado, precisa ser observado e experimentado ou experienciado no presente (ANICO, 2005). Com a expansão dos processos de patrimonialização, no mundo contemporâneo, foi possível incorporar, por meio de uma visão mais inclusiva da história, da memória e da cultura, uma multiplicidade de passados.

Se por um lado, é possível observar a tentativa de aumento do potencial de atração dos museus por meio da exploração das experiências sensoriais e das novas tecnologias de comunicação, por outro, nota-se na expansão dos processos de participação e de patrimonialização, teórica e consequentemente, a incorporação de variadas narrativas. Verificar em que medida tanto uma quanto a outra possibilidade efetivamente reverberam na relação com o público é o que se pretende nesta tese.

É neste sentido que se busca utilizar, no presente trabalho, o conceito de “democratização”. Democratizar os museus se refere à expansão dos processos de patrimonialização que incorporou, nos museus, uma multiplicidade de histórias, memórias, identidades, culturas e passados. A análise da democratização museal se relaciona, portanto, a uma visão mais ampliada das diversas temáticas e narrativas presentes nos museus

contemporâneos. E mais do que isso, democratização se refere também à participação, aos novos recursos expográficos, à diversidade cultural e à integração dos museus às realidades locais de grupos étnicos e sociais diversos. Não obstante, deve-se atentar ao fato de que a inclusão dos “outros”, nem sempre é feita pelos “outros”.

Já “apropriação” diz respeito, especialmente, à habilidade do museu, a partir do seu processo de democratização, de ampliar e diversificar o público na sua capacidade de identificar, interpretar e significar as novas narrativas museais. Isso se daria através do acesso à subjetividade dos visitantes a partir de suas realidades interiores, memórias e afetividades. “Apropriação” significa, portanto, uma resposta ao processo de democratização dos museus que leva grupos sociais diversos não somente a uma experiência de interação que expresse a diversidade cultural e simbólica, como também que garanta a representação desses grupos nos processos museais. Em outras palavras, a “apropriação” é uma réplica à representação democrática, que enseja não apenas leituras diferenciadas, proposta pelo museu, mas também, e conseqüentemente, a presença de diferentes grupos sociais, por meio da experiência de concepção e de interação, nestes espaços.

As reivindicações das diferentes comunidades, no sentido da sua participação e envolvimento nos processos de representação cultural, dentre outros fatores, caracterizam a sociedade atual e devem ser levadas em conta na análise do processo de transição pelo qual os museus passam na contemporaneidade. Para além da concentração de objetos, os museus atuais se caracterizam pela tendência de dar ênfase aos contextos de utilização destes objetos. Os patrimônios imateriais representados nas memórias e na história oral operam uma crescente valorização das práticas simbólicas que identificam os grupos sociais.

Num período marcado pelo declínio das histórias nacionais e, concomitantemente, pela proliferação de histórias alternativas, plurais, vernaculares e contemporâneas, a diversificação das histórias e dos passados considerados merecedores de uma representação pública e oficial conduziram à criação de inúmeros museus e sítios patrimoniais, bem como a uma tendência para tratar todo o tipo de objetos, dos mais eruditos aos mais populares, de igual forma (ANICO, 2005, p. 79).

Entre as análises sobre museus, foram importantes aquelas influenciadas pelas pesquisas realizadas em meados do século XX por Bourdieu e sua equipe. Esses pesquisadores mostraram que os museus de arte deveriam ser considerados instituições concessoas de capital cultural, capital disputado entre os diversos setores da população e utilizado na reprodução e na manutenção de hierarquias sociais. A associação feita por Bourdieu entre disputa por capital

simbólico e obtenção de prestígio sem dúvida oferece uma boa explicação para a relação dos museus com o seu público (BOURDIEU, 2003).

Já Gonçalves (2003) apresenta o modelo conceitual de “museu-narrativa”, no qual a relação com o público apoia-se em uma marca pessoal: é a experiência, o capital cultural do visitante que conta na sua relação com os objetos. Esse tipo de museu se destina, portanto, a um grupo restrito, culturalmente seletivo, e não ao grande público. A necessidade de noções prévias pode condicionar atitudes reverenciais nos espaços museais, mesmo naqueles que se valem dos artifícios de experiências sensoriais, como é o caso das tecnologias interativas.

Ao mesmo tempo, a expansão da maquinaria patrimonial provocou um fato novo, e de feição muito contemporânea, que é a patrimonialização generalizada, que se viu transformada na própria expressão da modernidade (JEUDY, 2005). O espírito patrimonial, por meio de sua função identitária relacionada à preservação das memórias coletivas, pode ocultar aquilo que Jeudy (2005) chama de trabalho arqueológico da memória individual. Ainda que os processos contemporâneos de patrimonialização confirmem reconhecimento institucional a qualquer forma de reivindicação identitária, a conservação patrimonial pode impor uma visão identitária que não se torna constitutiva das memórias coletivas.

A atividade arqueológica da memória não provém de determinada vontade de se precaver contra as ameaças de um desaparecimento que, ao contrário, continua sendo a origem de sua estimulação. Essa atividade não mergulha na procura de uma identidade que se tornou fraca demais (JEUDY, 2005). Como mencionado anteriormente, a conservação patrimonial, por sua vez, pode impor uma visão identitária que não se torna constitutiva das memórias coletivas.

Dessa maneira, o propósito é tornar objetiva toda e qualquer ambivalência, fazendo com que a forma accidental de memória esteja condenada ao desaparecimento. A resistência do esquecimento, por meio dos processos de patrimonialização, impôs uma objetivação racional da memória. A partir do momento em que o patrimônio incluiu a vida social, impôs um arcabouço semântico prévio às manifestações da memória individual, liquidando a memória coletiva (JEUDY, 2005).

Assim, é possível inferir que a partir do momento em que essa ambivalência foi colocada no museu, ela desapareceu. Ao passar pelas mãos de arqueólogos, etnólogos e conservadores, ela foi integralmente esvaziada de sua intensidade vivida para se tornar apenas o resumo objetivo de uma história. Por isso, talvez a despeito de todo um processo de metamorfose em suas configurações, os museus contemporâneos podem ainda encontrar lacunas na construção de sua relação com os grupos que representa.

Para Jeudy (2005), situação ideal para conciliar preservação do patrimônio e desenvolvimento cultural, seria aquela em que não há imposição, mas uma renovação da sociabilidade balizada nas memórias coletivas. São exatamente os atuais processos de patrimonialização que podem gerar lacunas na relação dos museus com o seu público. A objetivação das memórias individuais e coletivas pode engessá-las por meio da legitimação patrimonial feita, também, nos museus, dificultando, assim, a sua apropriação.

Ainda temos o processo de mercantilização das cidades que utiliza os museus, nos quadros da sociedade de consumo, para torna-las competitivas. Assim, alguns museus adquirem as características de templos do consumo inseridos no panorama da economia global. Em outros termos, o processo de mercantilização das cidades, nos moldes da sociedade de consumo, insere os museus nos meandros da globalização, transformando-os em templos do consumo, espaços massificados, de performance e de lazer (SEGALL, 1997).

As considerações até aqui apresentadas buscam oferecer possibilidades de análise e compreensão dos museus contemporâneos. Apesar de uma série contínua de adaptações locais e transformações em suas configurações, o velho conceito de museu ainda (ou novamente) parece desempenhar um papel dinâmico na transformação urbana. Na contemporaneidade, muitas intervenções urbanas são realizadas nos centros históricos degradados das cidades com o objetivo de retomar esses locais como lugares para o consumo e para o entretenimento. Assim, esses centros históricos são transformados em museus abertos, ao mesmo tempo em que os grupos, que anteriormente deles se apropriavam, são expulsos para darem lugar às camadas médias e altas da população, tanto para morar, quanto para consumir no novo espaço (RUBINO, 2009).

A revalorização dos centros das grandes cidades está diretamente relacionada com a atual importância dada ao consumo da história. Por esse motivo, as intervenções urbanas buscam adequar as cidades às demandas da economia transnacional ao propor uma apropriação cultural das cidades, e de suas imagens, com o objetivo de dar novos sentidos ao passado. Essas práticas patrimoniais de conservação conferem valor ao local pelo agenciamento cenográfico das edificações históricas (RUBINO, 2009). O resultado da minha pesquisa de doutorado pode, portanto, ajudar a entender as noções negligenciadas da dinâmica cultural (e seu bloqueio) no contexto da experiência.

Os museus podem contar muito sobre a cidade na qual estão sediados. A quantidade de museus em uma cidade, por exemplo, pode revelar muito sobre o meio urbano em que se encontra. Além disso, segundo Figueiredo (2007), é possível compreender, mesmo que parcialmente, através da análise dos museus e de suas articulações, a política cultural da cidade.

Por meio dos temas representados nas exposições dos museus também é possível apontar características específicas da região na qual está localizado. De acordo com Santos (2004), o museu, que antes era um espaço que preservava a cultura das elites e o discurso oficial, agora é uma instituição que se abre para os meios de comunicação de massa e ao grande público. Essa transformação do papel social dos museus em sociedades contemporâneas descortina uma gama de possibilidades e de desdobramentos às práticas expositivas.

Ainda segundo Santos (2004), houve no Brasil, na última década, uma série de estudos que fornecem análises instigantes sobre a constituição dos museus no século XIX, sua relação com as instituições acadêmicas e seu papel na constituição da nação. Alguns destes estudos foram produzidos, inclusive, por profissionais de museus que incorporam as contribuições das Ciências Sociais com vistas a compreender o papel desempenhado por essas instituições no mundo contemporâneo (SANTOS, 2004).

Ainda são poucos os estudos, no entanto, que procuram relacionar as práticas desenvolvidas pelos museus a transformações recentes como enfraquecimento de políticas públicas, fortalecimento do liberalismo econômico e consolidação de um mercado transnacional (SANTOS, 2004, p. 54).

As análises sobre os processos de globalização, financeirização e mercantilização comumente destacam as mudanças nas esferas da economia, da política, do trabalho e, até mesmo da cultura, mas poucos incluíram os museus como parte desses processos (SANTOS, 2004). Ao mesmo tempo, de acordo com Santos (2004), podemos constatar que o papel a ser atribuído aos museus tem sido objeto de grandes debates, dentre eles, o que estabelece as fronteiras entre a museologia das coleções e a que concebe o museu como instrumento de desenvolvimento social.

A partir da década de 1970, as novas práticas desenvolvidas nos museus priorizam o respeito à diversidade cultural, a integração dos museus às diversas realidades locais e a defesa do patrimônio cultural de minorias étnicas e povos carentes. Mais do que isso, os museus modificaram a relação cotidiana entre profissionais de museus, exposições e público. A tarefa educativa passou a ser compreendida a partir do diálogo com o público e de práticas interativas. Objetos, práticas e costumes passaram a estar subordinadas a uma resposta mais ativa do público. As narrativas produzidas tornaram-se temas de debate que fazem parte da agenda política contemporânea (SANTOS, 2004, p. 58-59).

Contudo, ainda são poucos os estudos sobre comportamento do público de museus no Brasil e, mesmo assim, ou por esse motivo, esses trabalhos não produziram novas exposições, novas políticas culturais ou mesmo modificações nas exposições anteriores (SANTOS, 2004).

Poucos museus contemporâneos têm se dedicado às pesquisas sobre comunicação e público, de maneira a reformular a partir daí os projetos a serem traçados. É a partir dessas avaliações contínuas que é possível aprimorar as práticas desenvolvidas (SANTOS, 2004).

Segundo Julião (2008), inegavelmente existe um descompasso entre os museus brasileiros e o público. Mesmo que os índices de visitação de alguns museus tenham aumentado sensivelmente nos últimos anos, sabe-se que somente uma parcela muito pequena da população no país faz uso dos serviços prestados por esse tipo de instituição (JULIÃO, 2008). A autora menciona que o conteúdo marcadamente segmentado e culturalmente excludente de grande parte dos acervos dos museus brasileiros possa estar na raiz de seu desprestígio social. Além disso, Julião (2008) aponta a fragilidade e a incipiência da cultura museal brasileira que somente há poucos anos se tornou matéria de políticas públicas em âmbito nacional.

Segundo a autora, isso torna imprescindível promover um debate que possa aflorar as expectativas da sociedade em relação aos museus, a fim de que se analise as suas possibilidades de atuação em um horizonte sociocultural cada vez mais alargado (JULIÃO, 2008). Estudos e pesquisas acadêmicas sobre museus têm uma contribuição crucial no que tange não apenas repensar as instituições museológicas em suas novas bases conceituais. Há necessidade de se compreender os laços entre a esfera política e os museus, o que os converte em uma das formas mais bem-sucedidas de institucionalização da cultura na contemporaneidade (JULIÃO, 2008).

Pesquisadores proclamam o caráter interdisciplinar dos museus. Os estudos nesse campo têm-se estendido, nos últimos anos, para além dos limites da Museologia, figurando na agenda de disciplinas como Sociologia, Antropologia, Educação, Comunicação e História. Nesse escopo, as pesquisas sob o prisma da Sociologia são importantes tendo em vista que essa disciplina poderia se ocupar de forma sistemática dos museus, de maneira que se reconheça o papel que os mesmos desempenham na sociedade e no cenário das políticas simbólicas implementadas pelos poderes públicos.

Compreender o papel que os museus exerceram e redesenhar o que ainda podem exercer na sociedade atual exige lançar um olhar crítico para sua trajetória. De acordo com Julião (2008), estudos sobre os processos de patrimonialização e de musealização dos acervos culturais podem conduzir as pesquisas sobre museus, que ainda se iniciam no Brasil, a novos patamares.

Na verdade, há muito ainda o que se pesquisar: pouco se sabe sobre as práticas colecionistas no Brasil, dos mecanismos e canais de promoção mútua estabelecidos entre o colecionamento público e privado; das relações do público com os museus. Em nada se poderá avançar se não se acumular um mínimo de capital crítico sobre a trajetória dessas instituições que, globalizadas desde a origem, são capazes de dar

saltos expressivos, para seguir os preceitos mais atualizados da museologia, sem antes realizar o essencial – tornarem-se museus do Brasil (JULIÃO, 2008, p. 270).

Os desafios e as indagações que se interpõem no horizonte dos museus reclamam um esforço de conhecimento sobre essas instituições. É importante compreender o significado e o papel que os museus veem desempenhando na sociedade contemporânea (JULIÃO, 2008). É na perspectiva de explorar as configurações museais da contemporaneidade, dentro deste campo ainda pouco incursionado por pesquisas, que se insere a proposta deste trabalho.

É no contexto desta reflexão que surge o problema da presente tese: seria possível afirmar que a democratização dos museus estudados, caso esteja ocorrendo, amplia a apropriação dessas instituições por um público mais diversificado? O objetivo foi compreender se as transformações pelas quais os museus passam no mundo contemporâneo têm modificado a relação com o seu público. Mais ainda, se a maior abrangência temática, a participação e os novos recursos expográficos têm ampliado a apropriação dos museus por segmentos sociais diversos em suas capacidades de identificação, interpretação, significação e subjetivação.

A análise aqui proposta apoia-se, portanto, na perspectiva de compreender como as novas configurações museais estão sendo refletidas e desenvolvidas em dois museus diferentes. A ideia é que, por meio de um estudo comparado, se possa verificar como as instituições estão lidando com os respectivos processos de transformação e em que medida essas novas configurações museais estão efetivamente transformando a relação dos museus com os seus públicos. Compreender, através da comparação, os possíveis artifícios e caminhos dos dois museus quanto às estratégias de relação com o público pode evidenciar especificidades nem sempre visíveis quando analisadas em um único contexto. A pesquisa empírica foi realizada em dois museus localizados nas cidades de Belo Horizonte e de Amsterdã. Parto agora, para uma apresentação inicial das duas instituições.

Seguindo uma tendência mundial, é possível observar em Belo Horizonte o aumento significativo de museus e instituições afins, como centros de memória e arquivos públicos, nos últimos anos. Atualmente, a cidade conta com aproximadamente quatro dezenas deles, sendo que alguns têm tido um reconhecimento que extrapola as fronteiras regionais, e até mesmo nacionais, como é o caso do Inhotim¹ e do Circuito Liberdade².

¹ Instituto de Arte Contemporânea e Jardim Botânico localizado na Região Metropolitana de Belo Horizonte (RMBH).

² Complexo cultural, localizado na Praça da Liberdade, que engloba quatorze instituições: Academia Mineira de Letras, Arquivo Público Mineiro, BDMG Cultural, Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, Casa FIAT de Cultura, CEFART Liberdade, Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), Centro de Arte Popular CEMIG, Espaço do Conhecimento UFMG, Horizonte SEBRAE – Casa da Economia Criativa, Memorial Minas Gerais Vale, MM Gerdau – Museu das Minas e do Metal, Museu Mineiro, Palácio da Liberdade.

O Museu histórico Abílio Barreto (MhAB) é o mais antigo de Belo Horizonte. Inicialmente chamado de Museu Histórico da Cidade, este museu surgiu por meio do esforço inicial do colecionador Abílio Barreto³. Desde sua fundação, em 1943, está instalado na centenária Fazenda Velha do Leitão. Construído em 1883, o Casarão é um dos poucos espaços que restaram do antigo Arraial do Curral del Rei⁴. No entanto, as origens do museu remontam a 1935 quando, o então jornalista e escritor, Abílio Barreto foi chamado para cuidar da organização do Arquivo Geral da Prefeitura da cidade.

Assim, documentos e objetos começaram a ser recolhidos, de forma mais sistemática e em diversos suportes, para formar o acervo do futuro museu de história da cidade. As peças eram, então, separadas em duas seções: relativas ao antigo Arraial do Curral del Rei e outras referentes à Nova Capital. Em 1941, o Casarão foi restaurado para se tornar a sede do museu. Somente em 1967, a instituição recebeu a denominação atual como forma de homenagear o seu idealizador e primeiro diretor.

De acordo com Figueiredo (2007), a criação do MhAB coincidiu com os estudos de sistematização das coleções no Brasil e com a fundação, no plano federal, do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que mais tarde passou a se chamar Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)⁵. A partir de 1993, o MhAB iniciou um amplo processo de reestruturação institucional. Esse processo visou reformular a sua política de atuação e transformou o museu em uma “(...) instituição cultural dedicada à história e memória de Belo Horizonte, direcionando suas ações para a pesquisa, informação, educação e lazer” (MHAB, s/d).

Uma sede contemporânea, anexa à antiga construção, foi inaugurada em 1998. O Edifício-sede possui salas de exposições, auditório, biblioteca e um restaurante-café. Seus jardins são utilizados para eventos nos fins de semana (FIGUEIREDO, 2007). A construção da nova sede foi fundamental para a reconfiguração da prática museológica do MhAB. Esse

³ Escritor, poeta, jornalista, historiador e conhecido homem público, Abílio Velho Barreto nasceu em Diamantina, Minas Gerais, no dia 22 de outubro de 1883. Mudou-se para Belo Horizonte em 1895 e três anos depois foi admitido na Imprensa Oficial, onde fez carreira como tipógrafo, revisor e redator interino. Em 1924, foi promovido a Primeiro Oficial do Arquivo Público Mineiro, cargo em que se aposentou dez anos depois. Em 1935, passou a dirigir o Arquivo Municipal. Posteriormente, ainda nessa função, organizou, inaugurou e foi o primeiro diretor do Museu Histórico de Belo Horizonte. Faleceu na capital mineira no dia 17 de julho de 1959. (FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA, 2017).

⁴ Povoado praticamente todo destruído para a construção de Belo Horizonte no final do século XIX.

⁵ Ao longo de sua história o IPHAN foi realocado e com isso também foi tendo sua nomeação transformada de acordo com os espaços que lhe eram autorizados pela administração do poder executivo. Ao longo do texto optou-se, para fins de simplificação, por manter a grafia IPHAN, de modo que o leitor considere que o espaço de tempo até o ano de 1970, quando a autarquia passa a chamar-se oficialmente de Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, era reconhecido pelas siglas de SPHAN (1936-1946) ou DPHAN (1946-1970).

redimensionamento dos espaços foi muito importante para a transformação do museu não apenas em um centro de convergência, mas também de irradiação cultural em Belo Horizonte (MHAB, s/d). Ao reformatar sua estrutura nos últimos anos, o Museu histórico Abílio Barreto abriu sua biblioteca especializada à consulta pública. Além disso, é possível examinar seu acervo fotográfico e a documentação referente à Comissão Construtora da Nova Capital (FIGUEIREDO, 2007).

Atualmente o MhAB, além dos já mencionados Edifício-sede e Casarão, conta com uma área externa para exposição de objetos de grande e médio porte e palco ao ar livre. O museu oferece também acervos textuais, iconográficos e fotográficos acerca da origem e desenvolvimento de Belo Horizonte. O MhAB oferece não apenas exposições de longa, média e curta duração, que retratam diferentes aspectos da história de Belo Horizonte, mas também intervenções museais realizadas fora da sede (MHAB, s/d). O museu igualmente realiza diversas atividades de educação patrimonial que valorizam a diversidade cultural e os acervos relativos à história e à memória social de Belo Horizonte. Ainda sedia eventos de difusão cultural que reafirmam o seu papel enquanto lugar de disseminação da cultura local (MHAB, s/d).

A escolha pelo Amsterdam Museum (Museu de Amsterdã) é baseada no fato de que este é um museu icônico na cidade, enquanto Amsterdã é uma referência mundial no mapa global para museus. Não é para menos já que a cidade investe em sua cultura e em seu patrimônio, na tentativa de relacionar as novas mídias e as tecnologias da informação e da comunicação com o mítico patrimônio legado do século XVII: a Idade do Ouro Holandesa. A cidade preocupa-se, em particular, pelos seus “museus da cidade”: o recém-reaberto, e mundialmente famoso, Rijksmuseum, o Museu Nacional (que em contraste com seu nome, abriga a antiga coleção de arte de Amsterdã), o igualmente aclamado (e recentemente reaberto) Stedelijk Museum (Museu de Arte Moderna) e o Museu de Amsterdã⁶.

Dessa forma, Amsterdã pareceu ser prontamente adequada para uma pesquisa comparativa sobre esse tema. O Museu de Amsterdã, com sua rica coleção, e reputação de longa data, parece um museu em constante reorientação desde as demandas de democratização dos anos de 1960, quando os novos projetos de identidade comunitária do museu representaram a tentativa de redistribuição urbana do poder. No entanto, hoje o museu está transformando o passado não apenas para o restrito grupo de visitantes locais, mas também para o mercado

⁶ O Rijksmuseum e o Stedelijk Museum, juntamente com o Van Gogh Museum, se localizam em uma praça chamada “Praça dos Museus” (Museumplein). Já o Museu de Amsterdã está localizado no centro histórico da cidade.

turístico global, oferecendo “experiências” a um número crescente de turistas que consomem o tesouro escondido da coleção redescoberta dos museus.

Como pode estar claro, minhas questões de pesquisa estão sendo menos levantadas em termos de supostas semelhanças de ambas as cidades do que dos museus escolhidos. Portanto, minha pesquisa apresentará uma relativa flexibilidade em relação às cidades e à sociedade urbana, já que minha intenção é verificar a forma como as diferentes cidades concebem os seus “museus de cidade”. Nesse sentido, estou menos inclinado a considerar a necessidade de analisar cidades que tendem, mesmo que minimamente, a serem paralelas. O que me interessa é a possibilidade oposta da diferença. Em vez de construir modelos urbanos, sugerindo relações funcionais e unidimensionais entre museus, cidades e nações, esta investigação se concentra nas transformações dinâmicas dos museus enquanto referências mundiais em um contexto globalizado e, portanto, não necessariamente restritas aos museus de cidade.

Buscar compreender como uma cidade lida e concebe seus museus, em seus vários e possíveis significados dialéticos, pode ser uma maneira de estabelecer o distanciamento necessário para perceber tênues nuances dos museus estudados em tais contextos de globalização. Nesse sentido, a escolha dos museus, e de suas respectivas cidades, foi estabelecida por possíveis contraposições. Portanto, esta análise visa, em princípio, as diferenças dos processos, modelos, projetos, programas e práticas.

De acordo com o site do Museu de Amsterdã,

o museu da cidade de Amsterdã é um ponto de encontro maravilhoso para amsterdameses e o museu para holandeses que querem aprender mais sobre sua capital. O Museu de Amsterdã conta a história da cidade de Amsterdã: o seu passado, presente e futuro (AMSTERDAM MUSEUM, 2014)⁷.

No Museu de Amsterdã é possível descobrir a história da cidade por meio de um grande número de obras de arte de artistas como Rembrandt e Van Gogh. “Ver, ler, ouvir e experimentar como a cidade se desenvolveu no Museu de Amsterdã” (AMSTERDAM MUSEUM, 2014)⁸.

O museu apresenta uma exposição chamada Amsterdam DNA que oferece uma visão geral da história de Amsterdã através de imagens interativas, som, movimento e objetos

⁷ Todas as citações traduzidas ao longo do texto são de minha responsabilidade, exceto quando as versões consultadas tenham sido traduções para o português. Para fins de correspondência, os fragmentos traduzidos são apresentados em sua língua de partida nas notas de rodapé. Texto em língua inglesa: Amsterdam’s city museum is a wonderful meeting place for Amsterdammers and the museum for Dutch people wanting to learn more about their capital. Amsterdam Museum tells the story of the city of Amsterdam: its past, present and future.

⁸ See, read about, hear and experience how the city has developed in the Amsterdam Museum.

diversos. A exposição está disponível nos seguintes idiomas: inglês, holandês, francês, alemão, chinês, japonês, russo, português, espanhol e italiano. (AMSTERDAM MUSEUM, 2014). Desde 1975, o Museu de Amsterdã está localizado em um edifício onde, durante a Idade Média, esteve situado o Saint Lucien's Monastery (Mosteiro) e, a partir de 1578, o City Orphanage (Orfanato).

O orfanato foi o lar de milhares de crianças entre 1580 e 1960, muitas das quais tinham perdido seus pais para a peste. Em memória ao tempo de orfanato, a sala do diretor e os armários dos órfãos no pátio interior foram deixados intactos e o Pequeno Orfanato, uma apresentação familiar, onde você pode encontrar tudo sobre o mundo dos órfãos de Amsterdã, foi criada (AMSTERDAM MUSEUM, 2014)⁹.

Para crianças, com idade entre quatro e doze anos, o Museu de Amsterdã oferece uma exposição interativa sobre a vida e o cotidiano de um orfanato do século XVII. A Galeria da Guarda Cívica é uma rua coberta que leva ao museu. “(...) é uma das poucas, livremente acessíveis, ‘ruas-museu’ do mundo” (AMSTERDAM MUSEUM, 2014)¹⁰. Além disso, o museu oferece uma biblioteca, um café e uma loja. O Museu de Amsterdã também organiza regularmente exposições temporárias, visitas guiadas e eventos diversos. “O Museu de Amsterdã recebe apoio financeiro da Loteria BankGiro, a loteria da cultura holandesa e do Allen & Overy, um escritório de advocacia em Amsterdã” (AMSTERDAM MUSEUM, 2014)¹¹. Apresento agora a maneira como os capítulos foram organizados na presente tese.

1.2 Estruturação dos capítulos

Os capítulos estão organizados da seguinte maneira. O primeiro capítulo é considerado contextual. Nele, primeiramente, apresento as discussões relativas aos atuais processos de globalização, em especial no que diz respeito à cultura e às identidades culturais, e sua reverberação nos museus. Logo após, traço um percurso histórico de formação e transformação do museu, enquanto uma instituição ocidental moderna, tomando o cuidado de dialogar novamente com os processos de globalização ao tratar dos museus contemporâneos. O próximo subitem é especialmente dedicado aos “museus de cidade”. Nele, apresento não apenas o que

⁹ The orphanage was home to thousands of children between 1580 and 1960, many of whom had lost their parents to the plague. [...]. In memory of the time of the orphanage, the Regent's Room and orphan's cupboards in the inner courtyard have been left intact and The Small Orphanage, a family presentation where you can find out all about the world of Amsterdam's orphans, was established.

¹⁰ (...) is one of the few freely accessible 'museum streets' in the world.

¹¹ The Amsterdam Museum receives financial support from the BankGiro Lottery, the Netherlands Culture Lottery and Allen & Overy, a law firm in Amsterdam.

se discute hoje sobre museus de cidade, mas também como o contexto global particularmente reverbera nesses museus em função de sua especificidade. Por fim, apresento as mudanças referentes aos processos de patrimonialização, ao longo do tempo, e como a globalização, na atualidade, se faz presente nessas discussões por meio da ascensão do conceito de patrimônio intangível. Ainda relaciono essas discussões patrimoniais com os museus e finalizo o capítulo conceituando os processos de musealização e demais termos específicos referentes ao campo da Museologia.

O segundo capítulo é o metodológico. Introduzo o capítulo defendendo conceitualmente a possibilidade concreta em se realizar uma análise comparada entre realidades diferentes. Explicito os conceitos e os argumentos que fundamentam o estudo comparado proposto. Discuto também a efetividade da comparação entre museus, de um modo geral, e entre museus de cidade, em particular. No subitem seguinte, apresento as principais categorias analíticas utilizadas no presente trabalho: os conceitos de democratização e de apropriação. A precisão na compreensão desses conceitos é basilar para a análise que desenvolvo. Logo após, conceituo “exposição”, já que o recorte analítico das configurações museais contemporâneas que elejo, em ambos os museus, é feito através delas. Exponho também o que se discute sobre estudos de público, uma vez que minha pesquisa contempla as percepções dos visitantes sobre museus. Por fim, apresento a metodologia da pesquisa: os procedimentos utilizados e os recipientes conceituais que foram aplicados às evidências empíricas produzidas.

O terceiro e o quarto capítulos são dedicados ao MhAB e ao Museu de Amsterdã, respectivamente. Como a estrutura de ambos os capítulos é a mesma, apresentá-los-ei conjuntamente. No início, descrevo a história de formação dos museus, seus processos de transformação ao longo do tempo e, por meio dos dados das entrevistas, realizadas com membros das equipes técnicas dos museus, as suas práticas atuais. Posteriormente, apresento as informações produzidas através da pesquisa documental (histórica e estatística) e através da observação de campo (realizada em exposições que estavam em exibição no momento do trabalho de campo). Finalizo o capítulo com os dados dos questionários realizados com os visitantes.

A comparação propriamente dita é realizada no quinto capítulo. Assim, os dados produzidos, em ambos os museus, são comparados de maneira a se encontrar as semelhanças e as diferenças entre eles. Além disso, é no capítulo cinco em que as evidências empíricas são alocadas nos recipientes conceituais apresentados no segundo capítulo e em que esquematizo, de maneira preliminar, os resultados da pesquisa. Finalmente, nas Considerações Finais, sintetizo aquilo que considero como os principais resultados alcançados com o presente

trabalho. Algumas inferências são lapidadas, enquanto outras são propostas com o despretensoso intuito de alguma forma, contribuir para o desenvolvimento do debate em torno das questões que aqui proponho.

2 MUSEU, GLOBALIZAÇÃO, PATRIMÔNIO

2.1 Museus e globalização

A reestruturação internacional das atuais economias capitalistas tem provocado inúmeras transformações na geopolítica mundial. Dentre essas transformações estão as alterações no papel dos Estados-nação, assim como a consolidação dos blocos supranacionais de poder. Além disso, é possível observar, também, uma nova posição de relevância para os territórios subnacionais, de modo que a reorganização da ordem econômica internacional mudou a natureza e o papel das cidades (BOSWELL; EVANS, 2002).

A competição global entre as cidades para atrair investidores e empresas transnacionais criou novas hierarquias territoriais, novos centros e novas periferias. Todavia, esse processo de reestruturação internacional traz mudanças não apenas para a economia e para os territórios, mas para as identidades culturais também. Conforme notaram Boswell e Evans (2002), “[c]ulturas locais e regionais também têm sido reavaliadas (como é evidente no crescimento da indústria de patrimônio) e há agora uma ênfase renovada em territórios locais como polos de identidade, comunidade e continuidade” (BOSWELL; EVANS, 2002, p. 17)¹².

O desenvolvimento histórico da economia capitalista sempre teve profundas implicações para as culturas, identidades e modos de vida. A globalização da atividade econômica está agora associada a um novo processo de transformação no âmbito da cultura. Se a globalização cultural diz respeito à fabricação de produtos culturais, em parte, mundialmente padronizados, é preciso considerar, contudo, os processos aí envolvidos de maneira mais complexa e diversificada.

Não é possível erradicar ou transcender a diferença através de meros produtos culturais universais (BOSWELL; EVANS, 2002). Os recursos globais também são direcionados para explorar as particularidades das diferenças locais. Assim, globalização se refere a uma compressão espaço-temporal e à criação de um mundo de instantaneidade através das novas tecnologias de comunicação. O espaço global é descentrado e suas fronteiras são permeáveis, ainda que coexistam limites. Dentro da arena global, as economias e as culturas são lançadas em intensos e imediatos contatos com o “outro”. Um “outro” que não necessariamente está “fora” de seus limites-fronteiras (BOSWELL et al., 2002).

¹² Local and regional cultures have also come to be revalued (as is apparent in the growth of the heritage industry), and there is now a renewed emphasis on territorial locations as poles of identity, community and continuity.

A contemporaneidade está associada a uma elaboração do sentido de lugar, e isso se realiza por meio da revalidação e da revitalização da relação entre o local e particular (BOSWELL; EVANS, 2002). Esse efeito de localização cultural reflete a inscrição das identidades culturais no tempo e no espaço. Há um interesse crescente não apenas pelo enraizamento das histórias de vida, que se circunscrevem dentro dos limites locais, mas também pela continuidade das identidades e das comunidades, através da memória e do patrimônio, inseridas no contexto global. A globalização está associada às dinâmicas que dizem respeito a um novo nexos global-local, a uma nova e intrincada relação entre dimensões global e local do espaço; diz respeito a uma multiplicidade de localidades no quadro geral de um novo sistema global (BOSWELL et al., 2002).

Em alguns casos, o contexto global consegue recriar o senso de lugar e o sentido de comunidade. Em outros, no entanto, dá origem a uma localidade fragmentada. Paralelamente à globalização, tendências mercantilistas e privatistas influenciam uma corrida competitiva para atrair investidores estrangeiros. Assim, cidades buscam se promover e divulgar suas atrações. As renovações urbanas buscam melhorar a imagem das cidades inseridas em um novo contexto global. Nesse processo, culturas e heranças locais são exploradas de maneira a produzir um efeito de aumento nas qualidades distintivas de uma cidade. No escopo desses processos, tradição e patrimônio se tornam fonte para atração de possíveis investimentos locais. Com ênfase na tradição e no patrimônio também se desenvolve a indústria do turismo.

A globalização está transformando profundamente a nossa apreensão do mundo: está provocando uma nova experiência de orientação e de desorientação, novos sentidos de identidades com e sem lugar. O nexos global-local está associado com as novas relações entre espaço e lugar, fixidez e mobilidade, centro e periferia, 'real' e 'virtual', 'dentro' e 'fora', fronteira e território. Isso, inevitavelmente, tem implicações para as identidades, tanto as individuais, quanto as coletivas, e para o sentido de coerência da comunidade (BOSWELL; EVANS, 2002, p. 27)¹³.

Dado seu aspecto polissêmico é preciso considerar que a globalização atinge diferentes esferas da vida social, não apenas aquelas de sua definição mais imediata de conectividade entre mercados, meios de comunicação e sensação de redução de distâncias. Outra definição de globalização, referente à participação política, diz respeito à diversificação das vozes que passam a atuar nos mais diversos lugares, dentre eles, os museus. De acordo com Canclini (2010), a globalização é um processo que supõe uma interação funcional não apenas de

¹³ Globalization is profoundly transforming our apprehension of the world: it is provoking a new experience of orientation and disorientation, new senses of placed and placeless identity. The global-local nexus is associated with new relations between space and place, fixity and mobility, centre and periphery, 'real' and 'virtual' space, 'inside' and 'outside', frontier and territory. This, inevitably, has implications for both individual and collective identities and for the meaning of coherence of community.

atividades econômicas e culturais dispersas, mas também de bens e serviços gerados por um sistema multicêntrico. A internacionalização foi uma consequência da abertura das fronteiras geopolíticas que propiciou a troca e a incorporação de bens materiais e simbólicos entre as diferentes sociedades.

A recusa à dominação e ao monopolitismo estatal, na segunda metade do século XX, autonomizou a força transformadora de diversos movimentos sociais. A cidadania foi repensada como estratégia política de modo a abranger práticas emergentes, conjugadas ao papel das subjetividades, na renovação da sociedade. De maneira que fosse possível alcançar o lugar relativo dessas práticas dentro da ordem democrática e procurar novas formas de legitimidade, reivindicava-se não apenas os direitos de ascensão e de pertencimento ao sistema sociopolítico, mas também participação na reelaboração do próprio sistema.

A insatisfação com o sentido jurídico-político de cidadania, até então vigente, conduziu à defesa de uma cidadania cultural que se desmembrou em uma multiplicidade infinita de reivindicações: cidadania racial, de gênero, ecológica, sexual, dentre outras (CANCLINI, 2010). Em outros tempos, o Estado enquadrava, de maneira injusta e limitada, essa variedade de formas de participação na vida pública. No entanto, foi o recente crescimento vertiginoso das tecnologias de comunicação, um dos principais responsáveis pelo desenvolvimento e sofisticação do exercício da cidadania no mundo contemporâneo.

No entanto, não se trata de uma mera e simples substituição dos velhos agentes (partidos, sindicatos, associações) pelos meios de comunicação. O surgimento das novas tecnologias de comunicação apenas evidencia, de uma maneira geral, uma reestruturação das articulações entre as diferentes esferas de atuação. Mais ainda, demonstra também um reordenamento da vida urbana e uma reorganização das funções dos atores políticos. Isso significa que as mudanças tecnológicas fazem parte de uma reestruturação mais ampla.

Com o deslocamento do exercício da cidadania, que passa a legitimar a multiplicidade e a heterogeneidade das manifestações, e com a reestruturação do local, do nacional e do global, faz-se necessário rever também as políticas que representavam as identidades. Surgem não apenas novos modos culturais de fazer política, mas também outros tipos de políticas culturais (CANCLINI, 2010). Novas identidades passam a operar por meio da produção cultural, da combinação tecnológica e do consumo segmentado.

A definição socioespacial de identidade deve ser complementada, segundo Canclini (2010), com uma definição sociocomunicacional. Essa reformulação teórica significa que as políticas identitárias e culturais devem se ocupar não apenas do patrimônio histórico, mas também dos cenários informacionais e comunicacionais, tendo em vista que nesses espaços

também se configuram e renovam identidades. Com isso, não se quer dizer que a cultura nacional deixa de existir, ao contrário. Em muitos casos as nacionalidades até se fortalecem. A cultura nacional apenas designa a continuidade de uma memória histórica que se reconstrói permanentemente em interação com os referentes culturais transnacionais.

Na contemporaneidade, os referentes de identidade se formam por meio dos repertórios iconográficos que são gerados não apenas pelas novas tecnologias de comunicação, mas também pelos processos de globalização que incidem sobre a vida urbana. Contudo, a globalização não extingue os referenciais convencionais de identidade. As identidades étnicas, regionais e nacionais apenas passam a se reconstruir em processos de hibridização intercultural (CANCLINI, 2010).

Estudar o modo como estão sendo produzidas as relações de continuidade, ruptura e hibridização – entre sistemas locais e globais, tradicionais e ultramodernos – no desenvolvimento cultural é, hoje, um dos maiores desafios para se repensar a identidade e a cidadania. Não há apenas co-produção, mas também conflitos pela coexistência de etnias e nacionalidades nos cenários de trabalho e de consumo; daí as categorias de *hegemonia* e *resistência* continuarem sendo úteis. Porém, a complexidade dos matizes destas interações demanda também um estudo das identidades como processos de negociação, na medida em que são *híbridas, dúcteis e multiculturais* (CANCLINI, 2010, p. 138).

Como mencionado anteriormente, o processo de globalização, que se verifica a partir da segunda metade do século XX refere-se fundamentalmente ao conjunto de avanços tecnológicos que aumentaram, agilizaram e facilitaram as transações comerciais internacionais, dentre outros fatores. Embora o termo globalização seja mais usado para designar economias cada vez mais interligadas ao redor do mundo, é possível reconhecer que esse processo se estende para além dos negócios e de questões governamentais. Ele chega, por exemplo, até o âmbito da cultura em geral e dos museus em particular. Nesse escopo, Lohman já notara que

Museus existem dentro desse complexo ambiente global, e não são poupados das pressões e desafios para se transformarem e encontrarem seu papel e seu significado. Nós não podemos ficar de fora das sociedades nas quais existimos, devemos interpretar e refletir a diversidade da sociedade para ela mesma (LOHMAN, 2006, p. 18)¹⁴.

O atual debate sobre os processos de globalização envolve a produção de novas linguagens e o deslocamento do conceito de patrimônio. Nesses termos, o patrimônio de modo amplo, e os museus como sua realização mais imediata e sofisticada, não podem estar fixados

¹⁴ Museums exist within this complex global environment, and are not spared the pressures and challenges to transform and find a role and meaning. We are not able to stand apart from the societies in which we exist, to interpret and reflect diverse society to itself.

a um lugar de “tradição” simplista, tendo em vista que eles negociam e interagem com diferentes formas de agenciamento, interesse e fluxos informando sobre projetos identitários, locais, nacionais e mesmo globais.

Dickey, Azhar e Lewis (2013), em sua obra *Museum in a Global Context* buscam compreender como os museus ao redor do mundo têm sido modificados pela globalização e como têm apreendido o entendimento do público sobre as identidades locais, regionais e nacionais no momento em que se conectam com uma audiência cada vez mais global. Os autores tentam elucidar como os processos de globalização têm influenciado o campo museal e as diversas comunidades servidas por museus ao redor do mundo. A empreitada dos autores, portanto, se justifica na tentativa de compreender como os museus são afetados pelas circunstâncias sociais, culturais e políticas da globalização. Segundo suas análises, as histórias locais e nacionais são afetadas não apenas pelo cenário internacional e pelo poder do Estado, como também pelas expectativas de turistas e pelas novas tecnologias. As circunstâncias globais formam a nova interpretação dos museus. A tecnologia, por sua vez, modela o engajamento do museu em um contexto global e em um mundo cada vez mais conectado.

Igualmente, o crescimento das comunidades étnicas e transnacionais, decorrente dos processos de globalização, não apenas reitera o aspecto fluído das sociedades como apresenta um desafio adicional aos museus contemporâneos. Esse desafio diz respeito a como produzir alternativas de reconhecimento para as comunidades que não se veem neles refletidas e representadas. Ao conjecturar sobre os processos de circulação, identidades e espaços de representação e reconhecimento, Lang coloca que:

As mudanças demográficas, por exemplo, significam que menos pessoas identificam seu lugar na sociedade em termos de comunidades estáveis e definidas, como nunca antes. Se os museus podem responder a esse desafio, seu papel na preservação e na definição de memória cultural pode ser muito importante e poderoso (LANG, 2006, p. 33)¹⁵.

As relações entre patrimônio, museu, representação e reconhecimento frente aos processos de globalização contemporâneos são centrais para as discussões aqui apresentadas, e serão retomadas no próximo item, comprometido em traçar um percurso histórico de formação do museu como instituição.

¹⁵ Demographic changes, for example, mean that fewer people identify their place in society in terms of stable, definable communities than ever before. If museums can respond to this challenge, their role in preserving and defining cultural memory can be an important and powerful one.

2.2 Museus: um percurso histórico

A palavra “museu” origina-se de Musas e se apresenta mais remota do que o próprio ato de colecionar. Segundo Lourenço (1999), o mito das Musas oferece subsídios fundamentais para compreendermos a realidade mítica dos museus. Para a autora, “[a]s musas, segundo a teogonia grega, descendem do criador supremo Zeus e de Mnemosine, a memória, sendo dotadas duma dupla finalidade: de um lado preservam a memória e transmitem o que já se fizera, de outro, criam e aperfeiçoam conhecimentos” (LOURENÇO, 1999, p. 61). As Musas variam em atributos e quantidade, de modo que a experiência Ática se tornou mais expressiva e usualmente serve de referência para a compreensão contemporânea e ocidental do mito. Nesse contexto, as Musas eram em número de nove e a cada uma cabia presidir as manifestações das artes e da inteligência humana. São elas: história, poesia, música, comédia, tragédia, eloquência, canto, astronomia e dança (LOURENÇO, 1999).

De Crono e Réia nascerá Zeus, que unido a Mnemósina gerará as Musas. Crono, antepassado das Musas, incorpora, ao imaginário delas, a questão do tempo, infinito para os imortais, porém degenerativo para os homens, que para conviver com essa fatalidade elaboram o luto (LOURENÇO, 1999, p. 62).

Etimologicamente, museu é o lugar dedicado às musas. “Apesar da astronomia e história estarem talvez mais em casa do que a dança e a poesia erótica, a força da etimologia foi claramente manifesta há dois mil anos no Mouseion de Alexandria” (STOCKING JUNIOR, 1985, p. 3-4)¹⁶. A despeito de os museus modernos começarem a ser chamados, com o tempo, de templos seculares, os espíritos de certas musas não apenas continuam os habitando como também os inspirando (STOCKING JUNIOR, 1985).

Mas o denominador comum da definição moderna de museu é nitidamente material, “[m]useus são instituições devotadas à coleção, preservação, exibição, estudo e interpretação de objetos materiais” (STOCKING JUNIOR, 1985, p. 3-4)¹⁷. A atual definição de museu, encontrada nos estatutos do Conselho Internacional de Museus (ICOM), contudo, é mais alargada:

o museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de

¹⁶ Although astronomy and history were perhaps more at home there than dance and erotic poetry, the force of that etymology was clearly manifest two thousand years ago in the Mouseion of Alexandria.

¹⁷ Museums are institutions devoted to the collection, preservation, exhibition, study, and interpretation of material objects.

estudo, educação e deleite (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 64).

A constituição dos museus está intimamente ligada ao colecionismo, e esse, por sua vez, remonta aos gabinetes de curiosidades europeus dos séculos XVI e XVII. Os gabinetes de curiosidades traduzem a preocupação com a memória. A incapacidade de guardar na memória toda a criação “divina” e humana faz com que os seres humanos busquem mecanismos para driblar o esquecimento. Em princípio, os gabinetes revelam um caráter enciclopedista, uma tentativa de se ter ao alcance tudo o que há no mundo, em lugares próximos ou desconhecidos (POSSAS, 2013).

Os diversos exemplares recolhidos e armazenados nos gabinetes de curiosidades eram organizados de maneira a representar o status e o poder do colecionador, esses considerados diretamente proporcionais ao tamanho de sua coleção. Entretanto, ao longo do século XVII, esses aspectos vão tomando outra feição. Apenas “possuir” deixa de ter um caráter suficiente para que se possa efetivamente conhecer algo.

É exatamente nesse momento em que surge um incipiente processo de ordenação e de classificação dos objetos que vai dar início à transição dos gabinetes de curiosidade para a formação das primeiras coleções mais específicas (POSSAS, 2013). Junto com esse processo de classificação surgem também não apenas novos procedimentos de coleta e de preservação, mas também, e principalmente, a especialização dos estudos e da pesquisa.

O aumento das coleções, em função do desenvolvimento de estudos e investigações, produziu uma demanda por locais mais adequados para a guarda dos objetos e dos novos conhecimentos sobre eles. A respeito desses processos, Helga Possas sugere que “para o adequado desenvolvimento dos estudos era necessária a ordenação, a classificação e um local com condições menos precárias de conservação. É nesse contexto que os museus adquirem força e visibilidade” (POSSAS, 2013, p. 166).

A partir de então, os museus assumem, efetivamente, o papel de instituições de pesquisas. As coleções passam a incorporar um caráter científico e são designadas à construção do conhecimento que começa a ser baseado em observações, pesquisas e construções teóricas: “o desenvolvimento da ciência nos séculos XVIII e XIX encontrou-se, portanto, vinculado ao surgimento e consolidação de inúmeros museus de história natural, com suas coleções especializadas e em constante expansão” (POSSAS, 2013, p. 167).

Ao conservar e preservar os acervos, a prática dos museus traz questões sobre a inexorabilidade do tempo para os seres humanos. Ao subsistir à morte humana, a preservação

dos objetos se justifica. As iniciativas acumuladas durante o século XVIII, coetâneas¹⁸ ao Iluminismo e plenamente sintonizadas aos conceitos de progresso para a humanidade e fé na razão, serão decisivas para os museus (LOURENÇO, 1999).

O museu, de fato, era um princípio organizador central para a atividade cultural da Europa no final do século XVI (FINDLEN, 2007). Era um sistema conceitual, no qual os colecionadores interpretavam e exploravam o mundo que habitavam. Assim, o museu, como nexo de todas as disciplinas, tornou-se uma tentativa de preservar, se não totalmente para reconstituir, o programa enciclopédico do mundo clássico e medieval, trazido para os projetos humanistas do século XVI e, mais tarde, para a visão de uma sabedoria pretensamente universal que foi indutora da cultura no século XVII e início do XVIII (FLINDEN, 2007).

As funções comparativas e taxonômicas da coleta humanista precisavam de um espaço definido para operar, em parte para identificar os produtores e o público do museu, ou seja, a elite intelectual da Renascença que se identificava como patrono da aprendizagem; assim o *musaeum* era um princípio de localização ao circunscrever o espaço nos quais as atividades aprendidas poderiam ocorrer (FINDLEN, 2007, p. 27)¹⁹.

Com as transformações advindas da Revolução Francesa e Industrial, alguns preceitos são revertidos e colocam em evidência um novo personagem: o habitante da cidade, o cidadão (LOURENÇO, 1999). Ainda sobre essa relação entre museu e população a partir de uma perspectiva de instrução, Lourenço também nota que: “[v]ale lembrar que a extensão da instrução pública, tanto social quanto etária, demanda inquietações educacionais, passando os museus a exercer uma ação em paralelo ao ensino” (LOURENÇO, 1999, p. 71). Assim, os museus, até então direcionados apenas para as elites, são abertos ao grande público e para modelos de conduta considerados desejáveis.

Grandes coleções principescas privadas foram, então, expostas ao público. Para o contexto da época, o significado de uma coleção pública composta por objetos valiosos, oriundos de todas as partes do mundo, refletia não apenas a riqueza da nação, mas também o sentimento de coesão e a supremacia colonial. No contexto da Era Industrial, as massas de

¹⁸ A noção de coetaneidade faz referência às discussões de Johannes Fabian (2013). Para o autor, o tempo deve ser entendido desde uma dimensão multirrefencial, não sendo subsumido apenas a um tempo físico. Nesses termos, coetaneidade diz respeito ao aspecto de simultaneidade e contemporaneidade a partir do qual se estabelecem relações intersubjetivas de pessoas entre si.

¹⁹ The comparative and taxonomic functions of humanist collecting needed a defined space in which to operate, in part to identify the producers of and the audience for the museum, that is, the intellectual elite of the Renaissance who identified themselves as patrons of learning; thus the *musaeum* was a locating principle, circumscribing the space in which learned activities could occur.

trabalhadores eram vistas como não educadas e, por isso, precisavam ser devidamente socializadas para constituir a nova sociedade urbana que surgia naquele momento (BAUTISTA, 2014).

Os museus eram socialmente reformistas no sentido de que forneciam menos uma educação sobre a história denotativa de seus objetos e mais valores morais considerados apropriados para aquele contexto social: “porém, ao mesmo tempo as classes sociais e as diferenças foram reificadas por tais aspirações altruístas, enquanto os valores hegemônicos das classes dominantes e educadas foram impostos às massas” (BAUTISTA, 2014, p.01)²⁰. De repositórios de objetos preciosos, os museus se tornaram os bastiões da autoridade, da memória e da tradição que representavam as normas sociais e o capital cultural a serem adquiridos por todos os cidadãos (BAUTISTA, 2014).

A pesquisa científica e as exigências em torno da necessidade de ampliar o alcance da educação popular foram dimensões inseparáveis das funções que se atribuíam aos museus no século XIX. Nesse sentido, observa-se uma dualidade de papéis exercidos pelos museus que ao mesmo tempo em que se assumem como instituições científicas, também se tornam espaços privilegiados de formação das incipientes massas urbanas (LOPES; MURRIELLO, 2005). O processo de formação e instrução das massas urbanas por meio dos museus, não era, contudo, um movimento de reelaboração dos espaços sociais de diferenciação visando sua diluição. Como colocaram Lopes e Murriello: “[e]m diferentes contextos, conotações profundamente elitistas e de marcadas divisões sociais se mesclaram com propósitos de ações democráticas e acesso generalizado à educação e controle” (2005, p. 28).

As políticas de museus e o conjunto das políticas culturais desenvolvidas no Brasil foram influenciadas pelo pensamento europeu acerca das instituições museais, como argumentou Ana Maria Machado (2013). No século XIX, as instituições museais europeias passaram a privilegiar os museus históricos que articulavam os pressupostos iluministas com a questão nacional ao expor objetos que não apenas relembavam o passado, mas também comprovavam fatos das histórias das nações. Não obstante, nesse momento, os museus brasileiros do século XIX, aliados do processo de institucionalização das ciências naturais, ainda estavam sendo considerados instituições privilegiadas de pesquisa científica.

O modelo de museu voltado para a preservação da história nacional espalha-se pela Europa no século XIX, chegando ao contexto brasileiro apenas no início do século XX. Analisando esse processo de distribuição e transformação, Machado pontua que “(...) o ideário

²⁰ At the same time, however, social classes and differences were reified by such altruistic aspirations while hegemonic values of the ruling and educated classes were imposed upon the masses

que rege a criação de instituições voltadas à preservação da história nacional prende-se ao princípio da valorização dos grandes heróis e de seus grandes feitos como objetos dignos de culto e veneração” (MACHADO, 2013, p. 147). Esses preceitos também se encontram impressos no trabalho do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), fundado em 1838, que defendia a preservação da história nacional.

A história produzida nos museus, com base nas teorias do IHGB, visava a garantir a homogeneidade de pensamento no interior da nação, no sentido de congregar em torno de um referencial comum – neste caso, o passado – grupos sociais altamente diversificados culturalmente (MACHADO, 2013, p. 148).

Assim, nos anos vinte do século que XX se instituem no Brasil os primeiros museus históricos, como categoria distinta dos museus de história natural que existiam até então. Segundo Machado (2013), coube à elite da época, orientada por pressupostos tradicionalistas e patrióticos, formular a visão sobre os museus históricos que, por sua vez, propunham não apenas especificar, mas qualificar a memória nacional.

O debate em torno da questão nacional estava, portanto, diretamente relacionado com a criação de museus. Era responsabilidade dos museus estimular, fazer nascer nos indivíduos um sentimento nacional. Nesse sentido, não se escondia a intenção de tornar os museus instituições de e para as elites. Afinal era a elas, pressupunha-se, que cabia o importante papel de fundadoras da nação brasileira (MACHADO, 2013). Como já notara Bourdieu (2011), o museu deve ser pensando sobre uma perspectiva de formação e projetos de classe, tendo em vista não apenas seu caráter elitista, como também sua função de distinção e, conseqüentemente, de exclusão social. Para tanto, o museu participa dos processos que orientam a distribuição e sentidos do capital simbólico, já que “(...) há mais probabilidades de que os visitantes de museus sejam os que possuem um forte capital cultural do que os que dele estão desprovidos” (BOURDIEU, 2011, p. 139).

A perspectiva enciclopédica, evolutiva, comparativa e classificatória marcava as especificidades características dos museus brasileiros ainda no final do século XIX (ABREU, 1996). Nos primeiros anos a meados do século XX, gradativamente, intelectuais, juntamente com o Estado, traçaram alguns projetos, e configuraram algumas ideias, no sentido de fomentar uma política cultural voltada para a questão das nacionalidades. Assim, nos anos vinte surge, por parte de alguns intelectuais, o desejo de fundar museus que se destinassem não apenas a preservar, mas também promover a cultura nacional. A história dramatizada representava as

elites como os sujeitos da nacionalidade ao cultivar o seu papel na edificação nacional (ABREU, 1996).

Durante a primeira metade do século XX, predominava uma visão iluminista de que os museus brasileiros deveriam educar o povo na direção da civilização e do progresso. Apregoava-se que a coesão nacional seria aferida pelo fervor com que o povo cultivasse os símbolos nacionais. A concepção moderna de história, vigente na época, implicava tratar o presente, o passado e o futuro em um processo linear que marcava a noção de progresso. Já notara Regina Abreu, “[o] conceito de nação, assim operado, resultaria fortemente excludente, ficando restrito aos brancos das elites. Os outros estariam excluídos, notadamente os índios e os negros, que não eram considerados portadores da civilização” (ABREU, 1996, p. 53).

Contudo, a partir da segunda metade do século XX, surgiram, internacionalmente, novas propostas de intervenção no âmbito dos museus. Isso se deve principalmente à mesa redonda, realizada em Santiago do Chile, em 1972, organizada pela Unesco em cooperação com o ICOM (Conselho Internacional de Museus). É nesse momento que começa a surgir, em âmbito internacional, uma nova maneira de se pensar e de se fazer os museus.

Essa perspectiva incipiente considerava que os museus deveriam ser prioritariamente instrumentos de desenvolvimento social. Nesses debates imperavam os temas que focavam na “transferência do estudo unívoco das coleções para o pensar sobre a comunicação museal e para a necessidade de estudo sobre o visitante, dando prioridade ao refletir o museu pela perspectiva de quem o visita” (MACHADO, 2013, p. 154). Uma nova diretriz teórica denominada Nova Museologia foi gestada por meio desses debates internacionais. As democracias liberais consolidadas em países europeus parecem ser aspectos favoráveis que também se associavam a esse processo. Entretanto, no Brasil, esse novo pensar museal só se estabeleceu efetivamente na década de 1980 com o processo de redemocratização.

De acordo com Duarte (2013), a Nova Museologia é um movimento de larga abrangência teórica e metodológica, surgido no contexto social de forte questionamento e mudança que marcou a década de 1960, cujas raízes radicam em duas linhas de ruptura: a vertente francófona e a vertente anglo-saxônica. A primeira se refere a um projeto e a um ideal político de democratização cultural por meio do museu e a segunda diz respeito à eleição do museu, e de suas práticas, como campo de reflexão teórica e epistemológica. “De forma inequívoca, sob a influência da Nova Museologia, todas as atividades do museu se tornam objeto de reflexão teórica e política” (DUARTE, 2013, p. 112). A autora, contudo, postula que ambas as vertentes devem ser vistas como sobrepostas e compondo um único movimento inovador cujas mudanças não apenas foram centrais para a renovação da instituição

museológica no final do século XX, como também o é, e continuará sendo, ainda no século XXI.

A partir de ideias como comunidade, democratização do conhecimento e identidade territorial, esse movimento propunha, aos museus, instalações simples e didáticas que permitissem desvencilhar as relações entre as pessoas e seu entorno. A Nova Museologia surge, portanto, como um esforço de dinamização sociocultural (JIMÉNEZ-BLANCO, 2014). Essas ideias despertaram a atenção para questões importantes, como a identificação do público enquanto uma das prioridades do museu e a necessidade de que o museu, como instituição à serviço da sociedade, se convertesse em um lugar inclinado à participação. Frente ao conceito tradicional de instituição atemporal, universal e fechada, o museu passa a se dedicar ao seu tempo, ao seu espaço e estar aberto a todos.

A partir da década de setenta, o ideal de museu, na Europa, dizia respeito à diversidade cultural, ao patrimônio cultural de grupos étnicos específicos, aos segmentos, social e economicamente desprivilegiados e à integração dos museus às suas realidades locais (MACHADO, 2013). Com isso, observou-se uma mudança significativa não apenas na relação entre os profissionais de museus, mas também nas relações com as exposições e com o público. As práticas museais passaram a ser compreendidas a partir do diálogo e da interação com o público visitante dos museus.

Na décima Conferência Geral do Conselho Internacional de Museus (ICOM), realizada em 1974, ficou claro que os museus estavam se considerando menos unidades profissionais independentes e, cada vez mais, centros culturais para as comunidades nas quais estavam inseridos (HUDSON, 2002). Estabeleceu-se assim um espaço de ambivalência marcada, por um lado, pela tendência de transformação, e por outro pelas dificuldades em definição para os museus. O acelerado aumento de novas tipologias de museus, conjugados com a tentativa de se obter uma definição que contemplasse todas essas instituições ao redor do mundo, tornou a tarefa de definição praticamente inviável, com sucessivas modificações ao longo do tempo (HUDSON, 2002).

Avaliando o resultado desses processos, Kenneth Hudson (2002) sugere que seja possível observar nas últimas décadas duas mudanças de grande importância para os museus em todo mundo. Uma delas é o sentimento crescente de que o passado pode ser de fundamental ajuda para se compreender o presente. A segunda mudança notável diz respeito ao fato de que os museus podem ser apreciados não apenas intelectual, mas sensitiva e emocionalmente também. Nessa perspectiva, a relação entre visitante e museu é transformada, de modo que eles, os museus, “fariam perguntas aos visitantes, ao invés de lhes dar respostas. Encorajariam os

visitantes a tocarem os objetos. Dariam igual valor à compreensão através do ouvido e através do olho” (HUDSON, 2002, p. 378)²¹.

As últimas décadas têm sido marcadas como um período de intensas transformações para os museus ao redor de todo o mundo. Em análise desse panorama, Weil (2002), por exemplo, foca em três pontos que seriam essenciais para compreender os museus contemporâneos, conforme sua opinião. Essas transformações dizem respeito, acredita ele, à dinâmica da relação entre o museu e as comunidades, sua integração a outros setores da ação cultural, e por fim, a própria relação com a tecnologia.

De maneira mais detida, para o autor, desde a Segunda Guerra Mundial é possível observar uma metamorfose quase completa dos museus de instituições principalmente voltadas para dentro de si mesmas, e preocupadas com a preservação e o estudo de sua coleção, para instituições que agora são predominantemente voltadas para fora e cujo propósito declarado é prover serviços dinâmicos para públicos variados. Essa seria a primeira grande transformação pela qual os museus passam, de acordo com o autor. Como consequência da primeira transformação mencionada por Weil (2002), é possível observar uma lenta, mas inexorável, desintegração de barreiras autoconstruídas pelas quais os museus têm tradicionalmente sido separados de outras organizações e setores sociais específicos. Por fim, a terceira transformação diz respeito às inovações tecnológicas que têm o potencial de transformar os sentidos pelos quais os museus comunicam com seus públicos variados (WEIL, 2002).

Diversos fatores explicam o significativo processo de transformação pelo qual os museus passam na contemporaneidade. No entanto, as transformações em curso refletem, em grande medida, elementos das novas demandas sociais, principalmente, a que se refere à presença das atuais tecnologias comunicacionais e de informação no cotidiano.

As novas tecnologias de comunicação revolucionam nosso cotidiano e impõem aos museus a aplicação de um discurso de imagens, sons, luz e cores. A necessidade de novas formas museográficas, mais dialogadas, representa um desafio de criação e de ousadia na construção de novos equipamentos de aprendizagem. O museu é um local de patrimônio, de coleções de objetos e de artefatos, mas é também um local de lazer, de prazer, de sedução, de encantamento, de reflexão, de busca de conhecimentos (NASCIMENTO, 2013, p. 234).

Além disso, os museus contemporâneos se tornam locais de prestação de serviços culturais e de lazer aos cidadãos pertencentes aos mais diversos horizontes culturais. A função social do museu contemporâneo, além da educação patrimonial, se refere à síntese dos

²¹ It would ask the visitor questions, rather than give him answers. It would encourage visitors to touch objects. It would give equal value to understanding through the ear and understanding through the eye.

conhecimentos, de maneira que os tornem palatáveis ao público. Dessa forma, conflitos, ambiguidades e paradoxos (verdadeiro/falso, real/virtual, singular/plural, unitário/múltiplo) se superpõem na prática museológica que passa a se constituir em uma nova rede de produção de conhecimentos (NASCIMENTO, 2013).

Nesse período de grandes transformações, desenvolve-se uma nova concepção dos espaços museográficos. Como sugere Nascimento, nesse contexto marcado por rupturas, desabrocha um projeto de museu pautado pela “valorização do multiculturalismo e das múltiplas inteligências” (NASCIMENTO, 2013, p. 235). O visitante deixa de ser visto como um receptor passivo e passa a ser compreendido como um ator: aquele que integra a experiência sensível de interpretação do objeto museal em suas lembranças e esquecimentos.

Vários autores têm afirmado, no entanto, que os novos meios de comunicação apenas alteraram parcialmente a mensagem dos museus (NASCIMENTO, 2013). Não se verificou, em muitos casos, uma renovação dessas mensagens. As antigas práticas museais de isolar, anexar e mostrar sequencialmente continuaram presentes nos museus contemporâneos, a despeito da introdução neles do uso das novas tecnologias. Assim, “transformar os museus em locais interativos, agentes de uma nova pedagogia transacional, conquistar novos públicos, propor novas formas de apropriação de conhecimento científico e técnico passou a ser a meta principal dos museus” (NASCIMENTO, 2013, p. 236).

Nossa sociedade se caracteriza cada vez mais como uma sociedade da informação (MENESES, 2006). Mais do que abundância e onipresença de informação, essa expressão se refere às hierarquias e discriminações, alimentadas por mecanismos de controle e pelo poder que o acesso à informação desempenha nas diversas escalas da interação e relação sociais. Nesse sentido, o problema não está no acréscimo da informação controlada, mas na delegação das capacidades humanas às fontes emissoras de informação. Para Meneses (2006), é nesse contexto que o museu virtual deve ser pensado.

Falar de museu virtual não significa apenas referir-se ao uso de recursos de informática, suplementando, enriquecendo ou diversificando seus procedimentos tradicionais, mas está em causa a própria substituição ou, no mínimo, a dependência desses procedimentos com relação à imagem virtual (MENESES, 2006, p. 60).

É possível sugerir que a cibernética tenha sido introduzida no museu como uma possibilidade que tornasse obsoleto o que, até então, constituía o referencial da percepção humana. A disponibilidade ilimitada e a capacidade de interação são dois dos principais traços apontados como os maiores benefícios da cibernética aos museus. Meneses (2006) questiona

se seria possível um museu sem acervo material. Para ele, se a cibernética for utilizada de maneira que represente uma plataforma que aprofunda a consciência do universo físico e sensorial, a resposta é positiva. No entanto, o autor adverte que o museu virtual não deve ser apresentado como modelo desejável em substituição ao museu em sua concepção mais usual.

O que é um tanto perturbador é que os museus estejam procurando encerrar seus compromissos com a dimensão sensorial da vida humana sem terem dado conta satisfatoriamente da materialidade do universo cuja percepção eles poderiam ter aprofundado (MENESES, 2006, p.65).

Ainda sobre o museu inserido na sociedade da informação, Reginaldo Gonçalves (2007) elabora o conceito de “museu-informação”. Para o autor, tais museus seriam aqueles que se definem a partir de suas relações com o mercado e que atendem a um público ávido por consumir bens culturais e informações. “Ele existe basicamente para atender a esse público, e pelo qual vê-se na contingência de competir com os meios de comunicação de massa” (GONÇALVES, 2007, p. 72).

Como é possível verificar, o desenvolvimento dos museus ao longo do tempo foi marcado por intensas transformações institucionais. Esses processos de acomodação e transformação incidem sobre sua finalidade, concepção, organização e, especialmente, inserção social. Os museus contemporâneos afinados a esse conjunto de preocupações e demandas buscam, portanto, dialogar com seu público, diversificar as suas propostas e serviços culturais, multiplicar a rotatividade de exposições e viver no ritmo dos acontecimentos midiáticos (BALLÉ, 2011). Além disso, os museus contemporâneos também têm se apresentado como instituições emblemáticas para a promoção das cidades inseridas nos fluxos da economia global. Participam, da mesma maneira, ativamente dos processos de reabilitação urbana dos centros históricos das cidades contemporâneas (BALLÉ, 2011).

Poderíamos dizer, considerando esse conjunto de aspectos, que tais instituições museais buscam colocar o público no centro dos interesses. Assim, dedicam-lhe não apenas uma série de serviços inéditos, como também modificam as práticas profissionais de curadores e mediadores para que se tornem capazes de atender a toda uma gama de necessidades e buscas dos visitantes.

Essa transformação museal também vai da visita ideal ao museu, concebida como um processo coerente, unívoco e hierarquizado, para modalidades variadas de acessibilidade às coleções (POULOT, 2011). A antiga convicção “ver é saber” cede lugar ao reconhecimento de uma visita que se apresenta de maneira complexa e ambígua. Afinal, praticamente todas as

formas de circulação e de apropriação se tornam legítimas e suscitam novos debates. O surgimento ou renovação das temáticas museais procuram provocar o encantamento e estimular a memória diante dos objetos e das coleções.

O museu torna-se, pois, uma experiência a ser vivida, na qual o corpo do visitante, solicitado pelas diversas formas de apelo ou de interatividade, coloca-se no centro das preocupações e dos dispositivos. Seu usufruto ilustra o novo estatuto da experiência pessoal no século XXI (POULOT, 2011, p. 23).

Conforme os museus contemporâneos se desvencilham dos obstáculos inerentes aos processos de seleção e de especialidade, eles estimulam a interpretação dos objetos a partir de perspectivas múltiplas que também dizem respeito à questão da diversidade cultural. Nas cidades, valoriza-se a singularidade das memórias não apenas de categorias e de grupos específicos, como também das biografias individuais (DIECKENSON, 2012).

A emergência da diversidade cultural nos museus contemporâneos é inquestionável. Contudo, é preciso refletir a capacidade de inovação política dos discursos museológicos (JULIÃO, 2010). Caso contrário, corre-se o risco de apenas conferir uma forma nova para processos conhecidos de homogeneização cultural. “Da mesma maneira é preciso estar atento para que a inclusão de culturas não se limite ao somatório das mesmas, o que ensejaria o surgimento de guetos culturais no cenário museológico” (JULIÃO, 2010, p. 310). Ulpiano Meneses (1993) reflete sobre a questão de maneira similar. Para ele:

Não cabe aos museus serem depositários dos símbolos litúrgicos da identidade sagrada deste ou daquele grupo, e cuja exibição deve induzir todos à aceitação social dos valores implicados. Cabe, isto sim – já que ele é o espaço ideal para tanto –, criar condições para conhecimento e entendimento do que seja identidade, de, como, por que e para que ela se compartimenta e suas compartimentações se articulam e confrontam, quais os mecanismos e direções das mudanças e de que maneira todos esses fenômenos se expressam por intermédio das coisas materiais (MENESES, 1993, p. 214).

De qualquer maneira, Meneses (1993) considera que essas reivindicações políticas são saudáveis e expressam a dimensão social dos museus. Além disso, essas lutas por reconhecimento projetam luz sobre questões que, de acordo com o autor, permaneceram por um longo tempo em uma injustificável inconsciência. Meneses (1993) alerta para possíveis efeitos colaterais que podem “ser tão danosos quanto os do mal que se queria combater”. As experiências de abertura dos museus contemporâneos, realizadas até então, para o autor, não conseguiram de fato resolver o inevitável confronto com o “outro”. Embora ele reconheça que essas experiências removeram algumas formas repressoras de alteridade (MENESES, 1993).

A contestação do saber acadêmico não deve ser resolvida com a substituição por um polo oposto, decorrendo assim em uma simplificação ingênua dos problemas e com o risco de, no final das contas, produzir uma aparência de equivalência que em verdade é uma falsa simetria. Para Meneses (1993), reportar-se ao polo oposto significa monopolizar como definitivo o saber subjetivo que é interno aos grupos. Isso porque o saber subjetivo comumente é proposto como a única instância válida para dizer o que é pertinente sobre si mesmo (MENESES, 1993). O museu deve ser capaz de examinar criticamente esses saberes subjetivos, não apenas como um todo, mas também em suas partes e particularidades. Esses saberes devem ser examinados nas suas contradições, descontinuidades, conflitos, reivindicações divergentes, enfim, em sua permanente dinâmica, e “somente assim a afirmação da identidade, ainda que geradora da diferença, deixará de municiar automaticamente as estratégias da dominação” (MENESES, 1993, p. 218).

A partir da segunda metade do século XX, é possível observar mudanças expressivas nas ciências humanas, com os estudos pós-coloniais, que, de alguma forma, vão reverberar nos museus. A história diversificou a sua área de abrangência, a antropologia introduziu novos conceitos que foram debatidos na área da cultura. Noções, como a de diversidade cultural, redefiniram quadros conceituais que contribuem para pensar as totalidades sociais, o que toca diretamente a questão dos museus. Com o processo de globalização, é possível verificar uma tendência à fragmentação e à individualização. Uma de suas manifestações é o crescimento dos movimentos étnicos e separatistas do final do século XX.

[...] nos finais do século XX esses movimentos são em grande número e assinalam um certo desconforto de populações inseridas em Estados-nações com os quais pouco se identificam. Com base na insistência colocada nas diferenças étnicas e linguísticas, eles aparecem às vezes de forma combinada com a religião e são essencialmente separatistas. Desse modo, diferenciam-se radicalmente da história do nacionalismo e das nações do século XIX e início do XX, que se caracterizava pela ideia de unificação. A análise dessas manifestações é crucial para a apreensão dos valores e ideais em jogo no mundo contemporâneo (ABREU, 1996, p. 65).

As mudanças na ordem mundial e no panorama dos Estados-nação têm implicações diretas no campo da memória. As memórias nacionais se deparam com novos fatores. As instituições relacionadas ao campo da memória e do patrimônio, incluindo aí os museus, precisam continuamente se adaptar aos novos tempos (ABREU, 1996).

A Nova Museologia, que surgiu a partir dos anos sessenta do século XX, marcou uma mudança significativa nas atitudes dos museus em relação à sociedade: de um foco voltado majoritariamente para o cuidado das coleções para uma programação mais preocupada com os

diferentes perfis de públicos. Os museus contemporâneos buscaram se tornar mais socialmente relevantes em sua programação curatorial e na sua relação com o público, respondendo às questões sociais em uma diversidade de novas maneiras. Ser acessível a todos os tipos de visitantes se tornou uma preocupação principal dos museus. Ao expandir seus programas, os museus tentam se configurar em centros comunitários e de entretenimento (BAUTISTA, 2014).

O significado de uma visão holística da museologia que incorpora o local e o global, o virtual e o físico, o fixo e o móvel, se torna mais evidente na era digital onde a tecnologia tem contribuído para uma experiência descentrada de museu. As instituições museais uma vez mais (re) definem o seu papel local, sua autoridade e a sua popularidade e como respondem e se adaptam a uma sociedade em mutação (BAUTISTA, 2014, p. 05)²².

São inegáveis os esforços de inclusão dos museus contemporâneos, obviamente para alguns mais do que outros, em responder à diversificação das vozes concorrentes. Os museus estão cada vez mais empenhados em abranger a pluralidade de seus visitantes e de suas comunidades locais. E fazem isso ao mesmo tempo em que enfrentam o desafio de se adaptarem ao contexto global (BAUTISTA, 2014). Contudo, não se pode deixar de considerar os conflitos que permearam todo esse processo de transformação dos museus. “Como Hooper-Greenhill (1995) explica, as histórias do papel dos museus são complexas e ilustram muitos desenvolvimentos conflitantes” (PRUULMAN-VERGERFELDT et al., 2014, p. 38)²³.

Como mencionado anteriormente, as identidades e culturas locais estão sendo reavaliadas, na sua relação com o global, dentro do atual processo de globalização. Os recursos globais exploram as particularidades das diferenças locais inseridas no contexto de identidades multiculturais. Além disso, a reorganização da ordem econômica internacional muda não apenas a natureza, mas também o papel das cidades contemporâneas (BOSWELL; EVANS, 2002). Como apresentado, esse contexto global incide sobre os museus de um modo geral, contudo, ao mesmo tempo, possui uma relação particular, em função de sua especificidade, com o objeto de pesquisa do presente trabalho: os museus de cidade.

Lohman (2006), em sua reflexão sobre museus de cidade, pontua que a profunda transição cultural pela qual o mundo passa, com o processo de globalização, traz junto com a complexidade do multiculturalismo, inúmeros desafios para os museus de cidade. “É um tempo

²² The significance of a holistic vision of museology that incorporates the local and global, virtual and physical, fixed and mobile, become more manifest in the digital age where technology has contributed to a distributed museum experience. The institution of museums in once again (re) defining its local role, its authority, and its popularity as it responds and adapts to a changing society.

²³ As Hooper-Greenhill (1995) explains, the stories of the museum's part are complex and illustrate many conflicting developments.

quando quase nenhum dos nossos museus de cidade está livre de ter que se submeter a uma profunda busca de alma, assim como de seu significado e de seu papel” (LOHMAN, 2006, p. 15)²⁴. Dessa maneira, no próximo item intenta-se não apenas conceituar os museus de cidade, mas compreender como os processos de globalização especificamente neles reverberam.

2.3 Museus de cidade

Os museus de cidade representam uma inequívoca referência para se conhecer, entender, fruir e discutir a cidade na qual eles se encontram. E, mais do que isso, os museus de cidade são referenciais inestimáveis para que possamos amar a cidade que representam, para que nos preocupemos com ela, com seu futuro e, assim, possamos agir em consequência (MENESES, 2004). Contudo, a cidade sempre será um objeto de conhecimento infinitamente mais amplo e complexo do que qualquer acervo ou documentação que possa referenciá-la. A cidade deve ser, portanto, mobilizada na sua condição de organismo empírico, vivo e histórico (MENESES, 2004) não sendo o museu de cidade pensado em termos de um modelo ideal único, mas contemplando soluções que se adequem às especificidades de suas condições locais.

Assim, no museu de cidade, será conveniente distinguir uma dupla relação com a cidade, mediada, de um lado, por um acervo, digamos cartorial, organizado *intramuros* e constituído por tudo aquilo que remeter à cidade e a seus atributos e, de outro lado, por um acervo operacional, *extramuros*, a cidade sobre a qual agirá o museu, o espaço urbano ele próprio, na sua diversidade e dinâmica (MENESES, 2004, p. 258).

O museu de cidade deve dar conta da cidade. O que, obviamente, não quer dizer que seja possível esgotá-la, mas enfrentá-la em sua complexidade e dinamismo. Para Meneses (2004), a “cidade não constitui uma categoria universal, mas é apenas um termo polissêmico, cujos múltiplos significados podem embotar a historicidade dos fenômenos e seus referenciais” (MENESES, 2004, p.260-261). Assim, o autor propõe que se considere a cidade, para o museu de cidade, a partir de três dimensões: a cidade como artefato, como campo de forças e como representações sociais.

A cidade é o mais complexo artefato humano, produzido no interior das relações sociais. Sendo assim, é um espaço de tensão, conflitos, interesses, energias em confronto constante, de natureza territorial, econômica, política, social, ideológica, cultural, etc. (MENESES, 2004). O

²⁴ It is time a when hardly any of our city museums are free from having to undergo deep soul-searching as to their meaning and role.

artefato, em última instância, pode ser considerado um produto e, por favorecer sua reprodução, é vetor de relações sociais. O autor supõe, dessa maneira, que é possível encontrar nas cidades, a inscrição física de traços diagnósticos das macrorrelações que nelas ocorrem.

No entanto, a cidade não é uma máquina que mecanicamente vai sendo produzida e reproduzida em um campo de forças. As mesmas práticas que dão forma e função ao espaço, também lhe dão sentidos e significações. A intervenção humana no universo empírico não se faz de maneira mecânica. O agir humano é, ao mesmo tempo, induzido, conformado, tornado inteligível, desejável, legitimável por representações (MENESES, 2004). Nesses termos, a representação social se torna guia estratégico do museu de cidade.

A cidade contemporânea cada vez mais se configura como uma arena de confrontos culturais. As expressões identitárias fazem o uso da cultura enquanto um terreno semântico chave do discurso político (MENESES, 2004). Os processos das reivindicações por reconhecimento identitário, às vezes sobrepujam as reivindicações por redistribuição, que se refere à justiça social, ou como elabora Menezes, “a necessidade de tratar a cidade sempre na tríplice dimensão tem o potencial de melhor enquadrar questões como a das identidades, que não poderia deixar de estar dentro do horizonte do museu de cidade” (2004, p. 266).

O objetivo prioritário de um museu de cidade, para o autor, é “propiciar aos habitantes a tomada de consciência da cidade e o aprofundamento permanente dessa consciência” (MENESES, 2004, p. 279). Nessas condições, é imperativo *desnaturalizar* a cidade e percebê-la como coisa criada e instituída por certos grupos humanos de acordo com seus interesses, e que esses eventualmente vão contra interesses demandados por outros grupos e agentes. A cidade deve também ser considerada mutável em função de sua permanente transformação que é submetida a forças e mecanismos sociais específicos. “Sem deixar de fazer corpo com a cidade, e partilhando suas contingências, o museu de cidade cria o estranhamento e a distância necessários para que melhor se possa mergulhar na cidade, para nela agir conscientemente” (MENESES, 2004, p. 280).

Celebrar o passado é essencial apenas se o museu, que afirma ser sobre a cidade, se compromete em explorá-la e ser testemunha não apenas como era, mas também como é hoje e como poderá ser no futuro (JONES, 2012). Não há uma única verdade sobre a cidade e é exatamente isso o que pode fazer do museu de cidade uma área de debate. Há uma infinidade de verdades diferentes e uma miríade de aspectos da cidade que podem ser explorados. A missão para qualquer museu de cidade é ser o ponto de partida para descobrir a cidade.

Os melhores museus de cidade atuam como ponto de partida para a descoberta da cidade, o que pode levar as pessoas a olharem com olhos frescos, mais informados e mais tolerantes para a riqueza presente do ambiente urbano e imaginar, para além do seu passado, possíveis histórias futuras (JONES, 2012, p. 16)²⁵.

Os museus de cidade devem se constituir como um campo de colaboração junto ao seu público. Além disso, a necessidade de ampliar as coleções e suas interpretações, de modo que represente vários grupos socioeconômicos e etnias, se apresenta mais enfática nas cidades onde a diversidade da população urbana faz as coleções do patrimônio de “homens brancos mortos” especialmente irrelevantes (TISDALE, 2013).

As próximas décadas podem representar uma tremenda oportunidade para os museus de cidade: uma crescente onda de interesse pela vida urbana, juntamente com uma caixa de ferramentas em expansão – *geotagging*, projetos *pop-up*, psicogeografia, aplicativos móveis, história hiperlocal – e uma crescente compreensão de como as pessoas aprendem em ambientes de livre escolha. De fato, o historiador urbano Chet Orloff chegou a sugerir que o século XXI será a era do museu de cidade (TISDALE, 2013, p. 05)²⁶.

Tisdale (2013) discute em seu trabalho os três principais temas que se repetem, ao longo da história de diferentes museus de cidade em suas buscas por experimentação e reinvenção. Apesar da recorrência dos temas, cada museu de cidade apresenta uma abordagem diferente para as novas realidades da história urbana que estão inseridas no contexto global. Assim, a autora enumera os temas comuns, enfatizando a dimensão transnacional e a centralização no público como sujeitos ativos e representáveis.

Conforme argumenta, no primeiro aspecto, o transnacionalismo, “as cidades de hoje estão repletas de pessoas de uma miríade de diferentes países que já não se encaixam em categorias distintas e ordenadas e que possuem complicadas lealdades a respeitar” (TISDALE, 2013, p.05)²⁷. A velha história com sua grande narrativa e coleções correspondentes não encontra ressonância nesse público diversificado. O que não quer dizer que esses moradores não se preocupem com sua cidade ou não queiram se conectar com ela e com os outros moradores. O desafio agora é coletar e apresentar no museu de cidade novas histórias que abram

²⁵ The best city museums act as a starting point for the discovery of the city, which can lead people to look with fresh, more informed and more tolerant eyes at the richness of the present urban environment and to imagine beyond it to past and possible future histories.

²⁶ The coming decades could present a tremendous opportunity for city museums: a rising tide of interest in urban life, coupled with an expanding toolbox — geotagging, pop-up projects, psychogeography, mobile apps, hyperlocal history—and a growing understanding of how people learn in free-choice environments. Indeed, urban historian Chet Orloff has even suggested that the 21st century will be the era of the city museum.

²⁷ Today’s cities are filled with people from a myriad of different countries who no longer fit into nice, neat categories and have complicated allegiances to place.

espaço para a manifestação da diversidade e da diferença que constituem as cidades e seu espaço urbano.

O segundo tema é o desejo de construir um museu centrado no público compreendendo este não apenas a partir da condição de simples visitante, mas considerando-o como participante. Nesse sentido é necessário criar uma cultura institucional que priorize compreender e atender as necessidades do público. Os museus, de um modo geral, estão revendo essa questão na atualidade, mas isso significa algo ligeiramente diferente quando o tema em questão é a cidade e seus participantes são também os seus cidadãos. Muitos museus de cidade têm descrito o trabalho de sua instituição como uma museografia cívica, uma forma de ação curatorial desenvolvida para identificar e abordar questões de interesse público.

Se você verdadeiramente é uma audiência centrada no museu de cidade e, então, de engajamento cívico, enraíza-lo na localização e habilita-lo pela tecnologia, é um próximo passo natural. É óbvio que os museus de cidade, que servem às necessidades e interesses dos moradores da cidade, devem estar ativamente envolvidos em ajudar esses moradores a criar cidades melhores. Vários dos museus de cidade aqui apresentados referem-se aos seus papéis como construtores de comunidade e convocadores do diálogo cívico (TISDALE, 2013, p. 05-06)²⁸.

O terceiro tema levantado pela autora é a história que foca o público. Em outros termos, isso significa abrir espaço para que o público explore e reforce suas próprias identidades nos museus através de suas memórias e de suas emoções. Essa mudança de perspectiva passa dos grandes homens da história para a história das pessoas comuns. De acordo com Tisdale (2013), as pessoas absorvem o máximo da história quando elas fazem conexões pessoais com o passado. Ainda segundo a autora, as novas tecnologias de informação estão permitindo essas conexões como nunca antes.

Portanto, se um museu de cidade quer realmente centrar-se na experiência do visitante, a narrativa histórica em uma perspectiva impessoal e desvinculada das relações, não deveria ser considerada como ponto nodal e estruturante do espaço museal. Em uma perspectiva propositiva, Tisdale sugere que, em vez disso, os museus de cidade deveriam começar pela vida dos moradores atuais, as suas necessidades, os seus interesses e as suas preocupações. Esse deve ser o ponto de partida para a combinação entre não apenas o presente com o passado, mas também com o futuro. A perspectiva é a de que isso deveria ser feito de maneira a criar um

²⁸ If you truly are an audience-centered city museum then civic engagement, rooted in location and enabled by technology, is a natural next step. It stands to reason that city museums, which serve the needs and interests of city residents, should be actively engaged in helping these residents create better cities. Several of the city museums featured here refer to their roles as community builders and conveners of civic dialogue.

diálogo coletivo que expresse os desejos de como os moradores querem a cidade em que vivem (TISDALE, 2013).

Nesses termos, a história se torna útil para a compreensão do passado e para explicar como chegamos à atual configuração das cidades de hoje. Para a autora, essa mudança versa não apenas sobre como combinar o passado ao presente ou futuro, é também sobre a adoção de uma abordagem mais interdisciplinar, onde a história se relaciona com a arte, com a ciência, por exemplo, em nome da aprendizagem. Por esse motivo, muitos museus de cidade ao redor do mundo estão retirando a palavra “histórico” ou “história” de seus nomes. “Mais de um autor relata a queda da história ou histórico do nome do museu de cidade” (TISDALE, 2013, p. 06)²⁹, supondo assim a possibilidade de percepção da história não como um retrato estático do passado, mas como um processo contínuo e em fluxo. A disputa pelo significado histórico, nesse aspecto, não é sua renúncia, mas a concepção de que a história é um processo em contínuo fazer-se, e o museu não pode estar alheio a esse movimento. A cidade contemporânea deve ser o foco, e o ponto de partida, de tudo o que um museu de cidade faz.

Com o destronamento da história tradicional, é possível observar uma abertura geral da gama de temas apropriados para um museu de cidade explorar. Isso significa que temas como cultura da juventude urbana, fotografia contemporânea, sexualidade ou sistema de coleta de lixo, dentre incontáveis outros temas, estão sendo abordados nas galerias dos museus de cidade (TISDALE, 2013). Por fim, em muitos casos, as novas ferramentas de tecnologia estão auxiliando todas essas mudanças no que se refere às abordagens possíveis. O desenvolvimento da tecnologia móvel com GPS, em particular, está permitindo aos museus levar sua atuação literalmente para as ruas.

Usando aplicativos móveis, o público pode personalizar sua experiência de aprendizado, abordar a história local em seus próprios termos, e integrá-la diretamente no ambiente urbano contemporâneo. Eu prevejo que o marcador histórico de bronze e o *walking tour* de bairro são espécies ameaçadas de extinção. Para os museus de cidade, o GPS é o *game-changer* (TISDALE, 2013, p. 07)³⁰.

Os museus de cidade podem ter um papel fundamental na transformação do modo como a história urbana é praticada, da criação colaborativa, enquanto instituições híbridas que também são parte da comunidade, espaço para arte contemporânea, para informação digital e

²⁹ More than one author reports dropping history or historical from the city museum's name.

³⁰ Using mobile apps, the public can customize their learning experience, approach local history on their own terms, and integrate it directly into the contemporary urban environment. I predict the bronze historical marker and the neighbourhood walking tour are endangered species; for city museums GPS is a game-changer.

como centro comunitário. Para a autora, a partir dessas transformações, é possível devolver ao museu de cidade seu potencial de ser, cada vez mais, um veículo através do qual os cidadãos urbanos se envolvem ativamente com a sua cidade e se conectam uns com os outros (TISDALE, 2013).

Outro modelo teórico utilizado nas reflexões sobre museus de cidade é chamado de “museu territorial” (FRANCO, 2013). Esse conceito é sustentado pela noção de que as cidades sofrem permanentes mutações. Dessa maneira, os museus de cidade requerem estruturas dinâmicas capazes de empreender essas mutações em tempo real, a fim de lidar com as oscilações da vida social das grandes cidades. Ao observar o cenário urbano global, os museus de cidade precisam considerar a escala das cidades, adotar um formato diversificado e multicêntrico, capaz de articular as forças sociais de maneira mais abrangente.

Possivelmente podemos evidenciar o fato de que os museus de cidade, dentro desse modelo teórico, consideram o interesse público como prioridade e tomam ações que priorizam o acesso democrático e o proveito da população, ao envolver o conhecimento sobre a cidade onde essa população mora e trabalha (FRANCO, 2013, p. 258)³¹.

As cidades contemporâneas são um terreno natural para o multiculturalismo. São territórios onde as diversidades coexistem e as diferenças são confrontadas, tornando-se espaços híbridos, contraditórios e multiculturais (FRANCO, 2013). Membros de diferentes grupos estabelecem relações multiculturais, socializam e absorvem tradições e contradições do outro. Ao mesmo tempo, não se pode desconsiderar o cenário global de intolerância entre as pessoas. Segundo Franco (2013), o processo que dá sentido ao espaço urbano, por meio de um museu de cidade, deve levar em conta os seguintes tópicos:

- a) as questões, problemas e preocupações abordados no museu devem partir dos moradores da cidade e não devem seguir uma dinâmica de cima para baixo, como é frequentemente o caso;
- b) o presente deve ser tornar o principal componente do museu e de suas ações;
- c) o museu deve aceitar o desafio da interação em tempo real com diferentes populações que buscam referências representativas do tempo presente, com o objetivo de uma construção coletiva do futuro da cidade;

³¹ Possibly we can make evident the fact that museums of cities, within this theoretical model, consider public interest as their priority and that they take actions that give priority to democratic access and enjoyment of the population, involving knowledge about the city where they live and work.

- d) o ponto em que a cidade foi fundada deixaria de ser escolhido e reverenciado como central. Outros pontos de referência e outros pontos de partida seriam considerados através de uma noção mais ampla sobre as fronteiras da cidade;
- e) outras forças em diferentes áreas da cidade devem ser consideradas como legítimas, igualmente simbólicas e importantes;
- f) a interatividade deve prosseguir com um crescente número de cidadãos, tornando-se parte das redes que constituem a nova lógica de viver em grandes centros urbanos;
- g) novas tecnologias de comunicação devem ser exploradas, mas moldando-as para as intenções de cada programa do museu;
- h) uma nova forma mais humana de discurso deve ser adotada para admitir e digerir diferentes tipos de conhecimento, lógica e discurso de maneira que favoreça a multidisciplinaridade.

A concepção de um novo modelo de museu de cidade, cujo objetivo é a análise da cidade em que se insere, apresenta-se como um desafio museológico por exigir para sua efetivação uma metodologia multidisciplinar. Ao mesmo tempo, é desejável manter um diálogo com a lógica adequada de um mundo globalizado. Os museus de cidade podem estimular uma nova forma de observar e interagir com a realidade inerente à contemporaneidade das (grandes) cidades. Em outras palavras, os museus de cidade se apresentam como um novo caminho para compreender não apenas a dinâmica, mas também os problemas que caracterizam a vida urbana em vastos e complexos territórios (FRANCO, 2013).

O entendimento dos museus de cidade deve ser fundamentado na consciência de que as cidades estão ressurgindo no século XXI como uma unidade econômica viável no mundo globalizado (EDWARDS; BOURBEOU, 2008). Os museus de cidade podem desempenhar um papel importante não apenas para destacar feridas antigas, mas também para incentivar o debate e o intercâmbio em torno das diferentes necessidades e das distintas identidades localizadas dentro da cidade contemporânea. A interação das diferentes identidades encontradas no tecido sociocultural e econômico mais amplo, é um componente-chave da cidade do século XXI. E é exatamente esse componente que o museu de cidade deve reconhecer e retratar.

Se os museus em geral estão preocupados com a memória e com a transmissão da memória cultural de uma geração para a próxima, pode-se argumentar que os museus de cidade estão mais preocupados com a identidade do que com a memória, e com a atualização da identidade no presente em mudança, informada pelo passado e orientada para o futuro (EDWARDS; BOURBEOU, 2008, p. 148)³².

³² If museums in general are concerned with memory and the transmission of cultural memory from one generation to the next, it may be argued that city museums are more concerned with identity than with memory, and with the actualization of identity in the changing present, informed by the past and oriented toward the future.

Estes são, portanto, tempos excitantes e, ao mesmo tempo, desafiadores para os museus de cidade (EDWARDS; BOURBEOU, 2008). É necessário que se reconheça a combinação de mudanças advindas com a globalização, mas também de dedicar recursos que potencializem o entendimento do papel dos museus de cidade dentro dos novos arranjos socioculturais urbanos.

O museu de cidade deve conhecer, registrar e incluir as coisas, representados nos espaços, nas estruturas e nos equipamentos urbanos. Além disso, também cabe aos museus de cidade apresentar as práticas, que se referem às “ações, comportamentos e as forças e interesses que os alimentam e os significados e imagens que tornam esse todo inteligível e operante” (MENESES, 2004, p. 277). É no circuito das três dimensões da cidade (artefato, campos de forças e representação social) que se poderá compreender como os habitantes, em suas práticas cotidianas e na mobilização das coisas, geram significados sociais que, por sua vez, se configuram como gênese dos patrimônios culturais. Nesses termos, o próximo item versará sobre as atuais questões patrimoniais, não apenas na sua relação com os processos de globalização, mas também com os museus.

2.4 Patrimônio e musealização

Muitos são os estudos que postulam que a categoria patrimônio constituiu-se, juntamente com os processos de formação dos Estados nacionais, em fins do século XVIII. Apesar de o pressuposto estar correto, omite-se, contudo, não apenas o seu caráter milenar, como também a sua ampla distribuição geográfica. A categoria patrimônio não é uma invenção estritamente moderna. Faz-se presente também no mundo clássico, na Idade Média, ainda que tenha sido na modernidade ocidental que ela passou a assumir os contornos semânticos próximos ao que apresenta hoje. Como uma categoria de pensamento, o patrimônio se faz historicamente presente nas mais diversas culturas e sociedades, apresentando inegável importância para a vida social e mental de qualquer coletividade humana (GONÇALVES, 2005, p. 17).

A ênfase nas análises dos discursos modernos sobre o patrimônio cultural tem sido posta especialmente no seu caráter “construído” ou “inventado”. Cada nação construiria o seu patrimônio com a finalidade não apenas de articular a sua identidade, mas também de expressar a sua memória. Na esteira dessa discussão, José Reginaldo Gonçalves coloca que, “nos discursos de patrimônio cultural em seu sentido moderno, especialmente quando articulados por agências do Estado, patrimônio é definido por meio de uma classificação e identificação precisa e objetificadora” (GONÇALVES, 2005, p. 31).

Na modernidade, o patrimônio cultural estava circunscrito ao tema da formação de identidades nacionais, especialmente na Europa. As decisões que pautavam a canonização de certos objetos como patrimônio dependiam de interesses históricos e ideológicos. Assim, criava-se um referencial racionalizado de valores estéticos universais em que não havia espaço para outros valores culturais historicamente específicos (HANDLER, 2003).

O Brasil herdou essa concepção. O interesse pela criação de mecanismos governamentais de preservação, a partir de uma breve análise das políticas patrimoniais brasileiras, feita por Guimarães (2012), se iniciou propriamente na década de 1920. Intelectuais ligados ao movimento modernista propuseram, nesse momento, uma reflexão sobre o processo de formação nacional visando o reconhecimento do Brasil como parte do circuito dos modernos países europeus (GUIMARÃES, 2012).

Assim, buscou-se a constituição de símbolos que pudessem formar um sentimento de identidade do país e que representassem o seu passado. Os objetos que remetiam às épocas colonial e imperial começaram a ser valorizados, como relíquias e monumentos. “(...) através de práticas de patrimonialização o Estado buscou construir um sentimento de unidade patriótica, recusando-se a reconhecer o que era entendido como particularismos” (GUIMARÃES, 2012, p. 301).

Com a abertura política do país, no fim da segunda metade do século XX, os critérios de escolha dos bens que devem ser preservados como patrimônios nacionais foram frontalmente questionados por diferentes segmentos da sociedade. Estes critérios foram considerados como elaborações feitas a partir de um viés de parcialidade por representar apenas as práticas católica, militar, branca e de elite (GUIMARÃES, 2012). Assim, as políticas patrimoniais brasileiras começaram a formar uma área específica de interesse ao dialogar não apenas com os estudos internacionais pós-coloniais, mas também com o contexto nacional de redemocratização política e com o consequente fortalecimento dos movimentos étnicos e identitários. Ao mesmo tempo, começou a ganhar força nos debates brasileiros sobre a preservação de patrimônios a noção de “patrimônio imaterial”.

Até os anos oitenta do século XX, as narrativas eram voltadas fundamentalmente para o horizonte da nação, e todo e qualquer bem preservado o fora em função de seus vínculos com uma perspectiva específica sobre a história e a identidade nacional (GONÇALVES, 2012). Nas últimas décadas, contudo, patrimônios associados aos mais diversos grupos sociais, étnicos, profissionais, religiosos e movimentos sociais, vêm sendo não apenas reivindicados, mas também estabelecidos e reconhecidos. E isso é feito sem que sejam necessariamente colocados em primeiro plano os vínculos com uma suposta identidade nacional.

O atual interesse, em escala mundial, pela memória, patrimônios e também pelos museus, seria um sintoma dessas transformações produzidas a partir da articulação de agentes e segmentos desprestigiados reivindicando espaço na representação patrimonial para a história. Inúmeros estudos têm refletido sobre esses processos e suas repercussões nos discursos do patrimônio no mundo contemporâneo. Tais estudos afirmam que essas transformações consistem em um deslocamento de representação do tempo. Se antes essa representação se caracterizava pela valorização do “futuro”, como ocorria com os intelectuais modernistas, hoje se verifica sua substituição por um regime de representação no qual o “presente” é profundamente valorizado em detrimento do futuro. Nesse regime “presentista”, o passado seria incessantemente reproduzido como objeto de fruição, no presente (HARTOG, 2013).

Nessa progressiva invasão do horizonte por um presente cada vez mais inchado, hipertrofiado, é bem claro que o papel motriz foi desempenhado pelo desenvolvimento rápido e pelas exigências cada vez maiores de uma sociedade de consumo, na qual as inovações tecnológicas e a busca de benefícios cada vez mais rápidos tornam obsoletos as coisas e os homens, cada vez mais depressa (HARTOG, 2013, p. 147-148).

A questão do patrimônio também pode ser discutida correlacionando-o com a expansão do que se entende pelo conceito de cultura, tal como sugerido por Handler (2003). Se olharmos a transformação, dos esforços de preservação histórica e do patrimônio cultural desde o século passado - ou mais -, vamos verificar um aumento significativo do número de categorias de objetos e de atividades considerados dignos de preservação. Para Handler, “[e]sforços de preservação, uma vez focados em objetos discretos, monumentos e edifícios foi expandido para incluir conjuntos de edifícios, paisagens, ‘visões’ e tradições ou modos de vida” (HANDLER, 2003, p.357)³³. Verifica-se, portanto, um processo paralelo de expansão e de proliferação de identidades sociais que se reclamam como detentoras e produtoras de cultura também digna de respeito.

Fonseca (2003), por sua vez, na discussão sobre patrimônio, faz uma distinção entre os bens culturais. Por um lado, existem aqueles bens que, ao serem produzidos, apresentam relativa autonomia no que se refere ao seu processo de produção. Por outro lado, existem também aqueles bens culturais que estão associados às manifestações e, por isso, precisam ser atualizados constantemente. Essa atualização se dá não somente através da mobilização de determinados suportes físicos, mas, principalmente, depende da ação de sujeitos que sejam capazes de atuar de acordo com determinados códigos.

³³ Preservation efforts once focused on discrete objects, monuments and buildings expanded to include ensembles of buildings, landscapes, ‘views’ and traditions or ways of life.

A imaterialidade, para Fonseca (2003), é relativa. Assim, a autora sugere que a expressão “patrimônio intangível” seja mais apropriada do que “patrimônio imaterial” porque remete ao que é transitório, fugaz e que não se materializa prontamente em produtos duráveis (FONSECA, 2003). Portanto, é a partir de uma reflexão sobre a função de patrimônio que se passou a adotar, em vários países, uma concepção mais ampla de patrimônio cultural, que não está mais centrada apenas em determinados objetos, mas, também, em uma relação da sociedade com a sua cultura.

A ampliação da noção de patrimônio cultural é, portanto, mais um dos efeitos da globalização, na medida em que ter aspectos de sua cultura, até então considerada por olhares externos como tosca primitiva ou exótica, reconhecidos como patrimônio mundial contribui para inserir um país ou um grupo social na comunidade internacional, com benefícios não só políticos, mas também econômicos (FONSECA, 2003, p. 72-73).

Com os intensos fluxos migratórios, com as novas tecnologias de comunicação e com a interpenetração de tradições culturais distintas, a ampliação do conceito de patrimônio cultural contribui para a aproximação das políticas culturais aos contextos multiétnicos, multirreligiosos e heterogêneos que caracterizam as sociedades contemporâneas (FONSECA, 2003).

As variações de significado nas representações sobre o patrimônio basicamente oscilam entre “um patrimônio entendido de modo objetificado, como coisa separada do corpo, como objetos a serem identificados, classificados, preservados” e, por outro lado, “um patrimônio entendido como parte e extensão da experiência, e, portanto, do corpo”. O primeiro se refere a “um patrimônio individualizado e autonomizado, com a função de assumir o papel de ‘representação’ ou de ‘expressão’ emblemática de categorias que são transformadas em alguma forma de entidade” (nação, grupo étnico, região, natureza, etc.) (GONÇALVES, 2005, p.32). O segundo se relaciona a um patrimônio inseparável do corpo e da experiência.

Penso que, uma vez submetidos a esse prisma analítico, os atuais discursos (e políticas) de patrimônio cultural talvez possam assumir formas menos onipresentes, interrompendo-se o esforço obsessivo de objetificação ou naturalização dos patrimônios na medida mesma em que esses discursos são expostos ao reconhecimento da natureza necessariamente ambígua e precária dos objetos que simultaneamente representam e constituem. Para o autor dessas reflexões, esta seria evidentemente uma expectativa ambiciosa (GONÇALVES, 2005, p. 32).

Os patrimônios servem não apenas para as políticas de Estado, são também espaços de reivindicação de natureza política e econômica por parte de grupos sociais, servem como mobilizador de estratégias identitárias, servem para a formação de subjetividades individuais e coletivas e servem para os propósitos da indústria turística (GONÇALVES, 2012). Ao perceber

as diferentes modalidades de representação do patrimônio, localizadas em determinados contextos institucionais e a um regime de representação do tempo e da autenticidade específicos, Gonçalves (2012) pondera que seria mais adequado “nos permitir pensar o patrimônio não mais como um dado situado num tempo ou num espaço distante, mas como um processo presente, incessante, imponderável e interminável de reconstrução” (GONÇALVES, 2012, p. 69-70).

A política cultural e de pesquisa relacionada ao patrimônio deve se ocupar mais com os processos, em função de sua representatividade sociocultural, do que apenas com os objetos em si. Nessa perspectiva, o patrimônio deve ser a base comum na qual se reelabora o seu sentido de acordo com as necessidades do presente (CANCLINI, 2006). As coleções só podem ser estudadas no presente. A pertinência de um passado do qual cada objeto é detento não implica seu aprisionamento a um regime anterior. A identidade material é aquela que se constrói através de e para as coleções, em função de sua própria história ou de sua trajetória no tempo (FABIAN, 2010).

Pensar o patrimônio permeado pelas disputas por representação se constitui também como um exercício de pensar os espaços formais nos quais ele é corporificado. Nesses termos, lembrando Canclini (2006), o museu é a sede cerimonial do patrimônio. Entrar em um museu não significa simplesmente adentrar um edifício para olhar obras e objetos. O ato de entrar em um museu significa penetrar um sistema ritualizado de ação social (CANCLINI, 2006). Por esse motivo, o presente trabalho parte para analisar como os museus contemporâneos têm reagido aos atuais processos de patrimonialização. Além disso, a fim de complementar a reflexão, buscou-se conceituar musealização e demais termos correlacionados ao campo museal e do patrimônio.

Alivizatou (2012), em *Intangible Heritage and the Museum*, questiona a ideia de museu como um mero repositório da cultura material, como um espaço dedicado apenas à preservação e exposição de objetos. Envolver-se com o patrimônio intangível exige dos museus novos pressupostos que devem centrar-se nas pessoas. O patrimônio intangível fornece uma estrutura conceitual que faz o museu repensar a sua atuação no contexto da museologia contemporânea, já que “à medida que os museus avançam para um envolvimento mais dinâmico com as comunidades e estendem suas atividades além da preservação e exibição das coleções, o

patrimônio intangível é gradualmente adotado como um novo campo de ação” (ALIVIZATOU, 2012, p.18)³⁴.

Neste contexto, o patrimônio intangível surge como uma narrativa pós-colonial do desenvolvimento da comunidade, em que vozes e práticas que historicamente foram silenciadas, agora se tornam centrais para o surgimento de novos paradigmas museológicos.

O patrimônio intangível tem, assim, sido relacionado com uma reinvenção pós-colonial da prática museológica centrada no fornecimento de um espaço para a comunicação transcultural. Isto cria um novo contexto para uma museologia que não é apenas sobre a preservação das coleções, mas sim mais ambiciosamente também sobre a salvaguarda do conhecimento tradicional e a expressão da identidade local. A questão que se coloca, então, é como essa ampla narrativa institucional que surgiu principalmente no contexto da política do patrimônio global é efetivamente traduzida na prática museológica contemporânea. Na busca desta investigação global e local, uma abordagem etnográfica mais fundamentada revela novas negociações (ALIVIZATOU, 2012, p. 21-22.)³⁵.

O patrimônio intangível deve ser apresentado nos museus não como um conjunto de preciosidades e tradições inalteradas, mas como conhecimentos e práticas herdadas do passado que são continuamente revividas no presente (ALIVIZATOU, 2012). A transmissão das expressões culturais deve ser conduzida não por medidas e critérios institucionais rigorosos, mas através da participação ativa de quem as pratica. A incorporação de sistemas habituais de conhecimento, de crenças e tradições orais nos museus inicia um processo de diálogo intercultural que dá voz às comunidades que historicamente foram afastadas, interditadas e excluídas das práticas museológicas (ALIVIZATOU, 2012).

O patrimônio intangível representa práticas culturais que são renovadas e recriadas nos museus proporcionando novas abordagens para o diálogo e a comunicação. Como analisa Alivizitou, “aqui os processos de globalização e de hibridização transcultural muitas vezes revivem, ao invés de colocarem o patrimônio cultural em perigo, permitindo que ele responda a ambientes contemporâneos multifacetados social e culturalmente” (2012, p. 192)³⁶. Os

³⁴ As museums are moving towards a more dynamic engagement with communities and extend their activities beyond the preservation and display of collections, intangible heritage is gradually adopted as a new field of action.

³⁵ Intangible heritage has thus been related to a postcolonial reinvention of museum practice centered on providing a space for cross-cultural communication. This creates a new context for a museology that is not only about the preservation of collections, but rather more ambitiously is also about the safeguarding of traditional knowledge and the expression of local identity. The question that is raised, then, is how this broad institutional narrative that emerged primarily within the context of global heritage politics is actually translated in contemporary museum practice. In pursuing this global and local investigation, a more grounded ethnographic approach reveals further negotiations.

³⁶ Here processes of globalisation and cross-cultural hybridisation often revive rather than endanger cultural heritage, allowing it to respond to contemporary multifaceted social and cultural environments.

museus sustentam as mensagens do passado, envolvendo-as com as realidades do presente. Isso revela que estas instituições não são perpetuamente fixas, mas organizações vivas, moldadas não apenas por suas coleções, mas também pelo meio social e pelas diversas comunidades nas quais se inserem.

Os conceitos de coleção e de acervo se diferenciam pouco pelo sentido etimológico já que praticamente coincidem na finalidade aglutinadora de acumular. “A palavra coleção associa-se a voluntarismos, em que um sujeito elege objetos como parte reveladora de sua existência, seja por lazer, capricho, amuleto ou vaidade” (LOURENÇO, 1999, p. 13). Geralmente, os objetos são da mesma natureza ou guardam relações, de acordo com os critérios subjetivos do colecionador. A palavra coleção também pode indicar um conjunto de objetos fechado e privado que pode ter sido transferido para alguma instituição ou não (LOURENÇO, 1999).

Já a palavra acervo, é contígua à latina *cervix* que indica a parte posterior do pescoço. Aquela que apoia, sustenta e configura a verticalidade humana. Em termos museológicos, a proximidade das palavras é intencional. “O acervo implica no processo cotidiano de reconhecimento e de formulação de sentidos. Pressupõe o debate e a eleição de critérios, o estabelecimento de plano de metas, dentro de padrões especialmente formulados segundo a realidade existente” (LOURENÇO, 1999, p.13).

Quando um objeto é despojado de sua função, abstraído de qualquer contexto prático, ele assume um status estritamente subjetivo. “Uma vez que o objeto deixa de ser definido por sua função, seu significado é inteiramente subjetivo” (BAUDRILLARD, 1994, p. 08.)³⁷. É nesse aspecto que é possível “musealizar” os objetos, de modo que musealização é o fenômeno segundo o qual os objetos são retirados de seu uso cotidiano e elegidos como peças para museus, passando a compor tipos formadores de séries:

Seleciona-se não só a cultura material, como também formas do mundo natural, ambas recolhidas por critérios diversos, seja por considera-las raras, exemplares, excêntricas, únicas, curiosas, efêmeras, preciosas, seja por razões afetivas ou simples troféu, materialização da vitória (LOURENÇO, 1999, p.59).

Assim, os objetos, naturais ou construídos, ganham valores que vão além de seu uso cotidiano e funcional. Entre esses novos valores, enfatizam-se o ideológico, o artístico, o histórico, etc. O presente capítulo buscou traçar um percurso contextual que interligasse os museus e o patrimônio aos atuais processos de globalização. Feito isso, parto agora para o

³⁷ Once the object stops being defined by its function, its meaning is entirely up to the subject.

capítulo metodológico no qual serão explorados as categorias analíticas e os procedimentos de pesquisa utilizados.

3 MUSEUS DE CIDADE: UMA ANÁLISE COMPARADA

3.1 Estudos comparados: alguns apontamentos teóricos

A comparação é um método de estabelecer proposições empíricas gerais entre variáveis específicas. Para tanto, a análise comparativa deve focalizar em casos que sejam comparáveis. Comparável significa aquilo que é similar em muitas características tratadas como constantes, mas diferente quanto às variáveis que se queira relacionar entre si (LIJPHART, 2004). Nesse sentido, a comparação deve focar a análise em variáveis consideradas “chave” e evitar, portanto, análises contextuais, que necessitariam manejar muitos fatores.

Métodos comparativos mais formais, como o *variation-finding*, por exemplo, em função da maneira que têm sido aplicados, são extremamente restritivos em termos dos casos que são selecionados para a comparação. À sua maneira, esses métodos buscam uma medida de convergência para comparação que depende de categorias determinadas *a priori* para selecionar os casos considerados adequados. Há, dessa forma, limitações muito incisivas à sua aplicação.

A resposta da maioria dos investigadores ao desafio metodológico fundamental da *variation-finding* qualitativa (dificuldade em encontrar poucos casos e muitas variáveis) reforçou substancialmente a tendência nos estudos urbanos de comparar apenas as experiências relativamente semelhantes. A suposição era a de que trabalhar com contextos semelhantes, seria uma maneira mais fácil de controlar as prováveis fontes de variação (ROBINSON, 2011).

A dificuldade em se isolar casos suficientemente semelhantes levou o investigador em contextos urbanos a considerar, por exemplo, unidades políticas, dentro da mesma região ou área geográfica, uma vez que assim, haveria maior probabilidade de haver semelhanças do que entre países selecionados aleatoriamente ou localizados em regiões muito diferentes. Seria uma espécie de abordagem regional integrada à pesquisa comparativa. Como a pesquisa em diferentes contextos não era, e em muitos casos, continua não sendo, vista como contribuição, muitos fenômenos e experiências urbanas permaneceram inexplorados com essa metodologia.

Os níveis de desenvolvimento econômico, nacionalmente definidos, ou as formas de sistemas políticos nacionais são mantidos não apenas como variáveis constantes, mas também são assumidas como determinantes-chave dos resultados urbanos. As variações são encontradas, por exemplo, na estrutura política local ou na política empresarial da localidade investigada. Pressupostos relativamente reducionistas e economistas têm governado convencionalmente a seleção dos estudos de caso para a comparação.

Isso tem a clara desvantagem de impedir o exame ou reforçar a ideia de que os níveis de desenvolvimento econômico determinariam resultados urbanos como a consolidação e a forma de regimes urbanos ou o papel das empresas em coalizões de crescimento quando, em princípio, a teoria poderia procurar ultrapassar esse determinismo econômico (ROBINSON, 2011). Oportunidades para aprender sobre essas dinâmicas locais em uma série de contextos diferentes são prontamente negadas. Esses critérios de seleção geralmente persistem na definição de variáveis causais em uma escala nacional ou local das unidades territoriais estudadas. No mínimo, essa abordagem desvia a atenção das interconexões e das dinâmicas globais que são igualmente importantes para explicar resultados locais.

As pesquisas que se baseiam em um leque mais amplo de contextos urbanos podem, portanto, enriquecer os processos de construção teórica. O modelo relativista de causalidade plural aponta falhas nos pressupostos convencionais relativos à metodologia comparativa (especificamente nos métodos baseados em modelos universais de causalidade). Assim, há muito a ser apreendido na comparação entre contextos urbanos aparentemente muito diferentes.

Quando a unidade de comparação não é a cidade como tal, e os critérios para determinar a comparabilidade não se restringem a características de escala nacional ou características estereotipadas de uma cidade, as oportunidades para prosseguir o trabalho comparativo proliferam. Delimitar as unidades de comparação de uma forma mais flexível e analiticamente rigorosa é apenas um passo para abrir a investigação comparativa a um mundo mais amplo das cidades (ROBINSON, 2011, p. 16)³⁸.

Diferentes contextos e diferentes experiências urbanas poderão ser rotineiramente considerados, nos estudos comparados, recursos cruciais para a formulação de declarações generalizadas e conceituações analíticas da experiência urbana contemporânea. Os pesquisadores terão que considerar todos os contextos como recursos para a geração teórica ao expor a teoria a um mundo mais amplo de experiências. A complexa espacialidade das cidades contemporâneas, juntamente com as crescentes expectativas de aprender com uma ampla gama de diferentes contextos urbanos, engajam diferentes modelos de explicação e de causalidade (ROBINSON, 2011).

As demandas por comparação talvez sejam mais acentuadas atualmente em que os estudos da globalização atraem cada vez mais urbanistas para considerarem as experiências das cidades em todo o mundo, uma vez que as atividades econômicas, socioculturais, bem como as

³⁸ When the unit of comparison is not the city as such, and the criteria for determining comparability are not restricted to national-scale characteristics or stereotypical features of a city, opportunities for pursuing comparative work proliferate. Delimiting the units of comparison in a more flexible and analytically rigorous way is only one step towards opening up comparative research to a wider world of cities, though.

estruturas de governança política em diversos contextos, são ligadas através de extensos fluxos espaciais de vários tipos e intensas redes de comunicação (ROBINSON, 2011).

A relativa escassez de pesquisas comparativas reside no pressuposto de que não é possível comparar experiências urbanas consideradas substancialmente diferentes, não apenas em função de seus níveis de desenvolvimento, mas também pelo contexto cultural, político ou econômico. A justificativa é a de que as experiências urbanas variam muito entre esses critérios para que seja possível realizar uma análise comparada. Em termos formais, isso quer dizer que poucos aspectos da vida urbana são comuns nesses diferentes contextos para que a comparação seja considerada profícua.

Nesse sentido, Robinson (2011) argumenta que a generalização e a construção da comparação nos estudos urbanos dependem de contrariar suposições sobre a incomensurabilidade das experiências urbanas em diferentes contextos e de construir um argumento a favor de uma metodologia comparativa que possa lidar com a diversidade de experiências urbanas no mundo das cidades.

No entanto, com as crescentes afirmações de convergência e conexão através das experiências urbanas em um mundo globalizado (desde a globalização das redes econômicas formais e informais até às redes transnacionais de política, cultura e governança), o argumento de que há poucas semelhanças a explorar em certos tipos de experiências, seria dificilmente sustentada como uma reivindicação geral. Assim, deve-se demonstrar, em vez de simplesmente afirmar *a priori*, que nada de útil pode ser obtido comparando diferentes contextos urbanos. Conforme Robinson pondera, “a suposição de trabalho pode, então, ser que dados um escopo e uma definição intelectuais apropriados, para um projeto de pesquisa comparativa, as cidades de contextos muito diferentes podem muito bem ser consideradas lado a lado” (ROBINSON, 2011, p. 05)³⁹.

Uma segunda estratégia importante no campo dos recentes estudos urbanos é o método abrangente, no qual se supõe que diferentes casos são parte de amplos processos sistêmicos, como, por exemplo, a globalização. Nesse caso, podem ser analisadas como instâncias ou unidades, embora sistematicamente diferenciadas, dentro de um sistema mais amplo (ROBINSON, 2011). Aqui, as unidades de análise são vistas como diferenciadas. Apesar de se configurar com resultados interligados, uma vez que estão submetidas a um mesmo sistema,

³⁹ The working assumption might then be that, given an appropriate intellectual definition and scope for a comparative research project, cities from many different contexts might well be considered alongside one another.

são divergentes. O foco nessas conexões sugere fortes bases para fazer o trabalho comparativo em uma ampla variedade de contextos diferentes.

Um potencial importante da metodologia abrangente é que ela dirige a atenção para redes e conexões entre diferentes unidades dentro do sistema mais amplo que está sendo considerado. É importante ir além dos pressupostos de incorporação ou de convergência sistêmica como base de comparação, porque isso restringe substancialmente a análise comparada. Para perceber o potencial dessa abordagem, precisaríamos ir além do foco relativamente estreito de experiências urbanas inseridas em um conjunto restrito de processos, para abranger a rica variedade de conexões transnacionais que moldam a vida urbana contemporânea. Isto expandiria ainda mais o leque de experiências comparáveis.

Lazar (2012), assim como Robinson (2011), também defende a possibilidade de aplicação dos estudos comparados em contextos diferentes. O autor realizou uma análise etnográfica, através de um projeto de investigação comparativo, sobre o papel da afiliação sindical na constituição da cidadania e da agência política na Argentina (entre funcionários públicos de Buenos Aires) e na Bolívia (entre vendedores ambulantes de El Alto). O objetivo central de sua abordagem foi examinar que tipos de práticas de cidadania constituem a relação de uma pessoa com o Estado em qualquer contexto particular. Assim, Lazar (2012) sugere que a comparação não apenas facilitaria esse processo de investigação, como também elucidaria as diferenças e as semelhanças entre contextos realmente diferentes. Embora, inicialmente, na opinião do autor, o fato de ambos os setores analisados serem sindicalistas abonasse a comparação, nas apresentações dos resultados de sua pesquisa, ele se vê continuamente tendo que justificá-la.

Os estudiosos, particularmente na Argentina, frequentemente me perguntam por que eu fiz uma pesquisa comparativa com funcionários do setor público e não com vendedores ambulantes argentinos ou organizações do setor informal, ou imigrantes bolivianos em Buenos Aires, muitos dos quais também são vendedores ambulantes. Os dois grupos (de trabalhadores indígenas do setor informal em uma das cidades mais pobres da região e funcionários do Estado de classe média em uma das mais ricas), parecem incomensuráveis para eles. Houve algum desconforto até mesmo sobre a possibilidade de comparar a Bolívia com a Argentina, o que pode ter algo a ver com uma narrativa argentina de avanço em relação aos países mais pobres da região (LAZAR, 2012, p. 350)⁴⁰.

⁴⁰ Scholars, particularly in Argentina, frequently ask me why I conducted comparative research with public-sector workers and not Argentine street vendors or informal sector organizations, or Bolivian migrants in Buenos Aires, many of whom are also street vendors. The two groups, of informal-sector indigenous workers in one of the poorest cities of the region and middle-class state employees in one of the wealthiest, seem to them incommensurable. There was some discomfort even about the possibility of comparing Bolivia with Argentina, which may have something to do with an Argentine narrative of advancement relative to poorer countries in the region.

Lazar (2012) argumenta que a comparação entre grupos considerados muito diferentes é não apenas possível, mas valioso. Para o autor, comparar não significa capitular apenas o que é equivalente (LAZAR, 2012). Comparar significa descrever como semelhantes, mas também observar as diferenças. Nesse sentido, a chave é deixar claras a forma e as condições da comparação.

Quando os objetos de análise comparados são muito diferentes, o autor, embasado por outros teóricos, chama essa comparação de disjuntiva. Conforme conceitua Lazar, “comparação disjuntiva é a noção de que, metodologicamente, é possível comparar diferente com diferente” (LAZAR, 2012, p.351)⁴¹. Enraizada sob uma discussão de diferentes contextos político-econômicos, a pesquisa de Lazar (2012) é, portanto, em determinado sentido, uma investigação da variação histórica nas conexões entre o sindicalismo e a cidadania. Para isso, o autor mantém sua reflexão sobre as semelhanças e as diferenças dos dois grupos estudados.

As semelhanças tornam-se possíveis através da difusão de um conjunto específico de técnicas culturais que são respostas ao ambiente ou à transformação histórica. Já as diferenças são resultado da trajetória histórica que se dá na relação particularizada com esse conjunto específico de técnicas culturais. Um argumento reducionista postularia que as diferenças entre os vendedores ambulantes bolivianos e os funcionários públicos argentinos são atribuídas em grande medida às culturas políticas específicas de cada país. Para Lazar (2012), essa abordagem restringe a capacidade de comparação que poderia contribuir, de outras maneiras, para a compreensão de diferentes sociedades.

Apesar das trajetórias históricas diferentes, colocar os dados desses dois contextos lado a lado elucida compreensões que não estariam disponíveis através do estudo apenas de um ou de outro lugar por si só. Lazar (2012) concentra sua investigação na relação entre ativismo sindical e cidadania. O ativismo sindical cria e exige formas particulares de subjetividade política que, por sua vez, afetam a experiência e a qualidade da cidadania de forma diferenciada na Bolívia e na Argentina. Há diferentes maneiras de construir a cidadania em El Alto e em Buenos Aires, ainda que, em ambas as cidades, a cidadania seja mediada por organizações coletivas sindicais. Detectar essas diferenças tem implicações diretas sobre como a cidadania é entendida nos diferentes contextos e isso não seria tão evidente em um estudo isolado em qualquer uma das duas sociedades.

Segundo Reis (1985), existem no Brasil algumas tendências convencionais, com relação à análise comparada, que reiteram uma postura contrária à comparação entre o país e certos

⁴¹ Disjunctive comparison is the notion that, methodologically, it is possible to compare unlike with unlike.

países europeus (REIS, 1985). Nessa abordagem, os casos europeus são tomados como padrões ou pontos de referência muito óbvios para a comparação. Até mesmo o fato de os países europeus, em especial os da Europa Ocidental, terem realizado o seu desenvolvimento técnico-industrial em um período anterior ao do Brasil, alteraria não apenas os termos do problema proposto, mas também prejudicaria a análise comparativa.

Contudo, Reis (1985) defende que a lógica geral da análise comparativa não é comprometida em função das peculiaridades do caso brasileiro em relação aos países europeus. Nesse sentido, o que se busca estabelecer são justamente essas peculiaridades: “(...) é imperioso reconhecer que o estabelecimento de quais são as peculiaridades envolve inevitavelmente o estabelecimento de quais são as comunalidades. Quer dizer, o específico não é senão a contraface do genérico” (REIS, 1985, p.04). Na medida em que é possível uma articulação entre variáveis ou categorias que permitem captar não apenas o que o processo global tem de comum, mas também o que as manifestações particulares têm de específico, encontra-se a explicação (REIS, 1985).

O estudo comparado também proporciona de certa forma, ferramentas metodológicas para construir um esforço comparativo de abordagem do campo museológico: “o estudo e a comparação de formas e comportamentos museológicos em contextos diversos” (ALIVIZATOU, 2012, p.23)⁴². Cada museu é uma cultura em si mesmo, enredada em diferentes teias históricas, políticas e culturais. Assim, museus definidos por diferentes contextos culturais, políticos e sociais, fornecem pontos de vista paralelos, através da “museologia comparativa”, para pensá-los tanto como narrativa global, quanto como ferramenta local (ALIVIZATOU, 2012). Mais especificamente, nas palavras de Edwards et al. (2008), os museus de cidade ganhariam muito com os estudos comparados.

Museus de cidade precisam ser envolvidos nos estudos de comparação entre a cidade de origem e iniciativas de outras cidades. À medida que as cidades e sua população compreendem melhor as experiências de outras iniciativas, sua habilidade de responder efetivamente às tensões de um ambiente mais heterogêneo crescerá (EDWARDS; BOURBEOU, 2008, p. 144)⁴³.

Busquei explicitar, com essas pontuações, a possibilidade efetiva de se realizar uma análise comparada que pudesse iluminar o estudo dos museus de cidade localizados em Belo Horizonte e em Amsterdã. Apesar das cidades serem muito diferentes em seu percurso

⁴² The study and comparison of museological forms and behaviour in diverse settings.

⁴³ City museums need to be engaged in comparison studies between the home city and other cities initiatives. As cities and their population understand better the experiences of others initiatives, their ability to respond effectively to the tensions of a more heterogeneous environment will grow.

histórico, indicadores socioeconômicos, fluxos e agenciamentos culturais, ou mesmo na produção de estilos de vida e do espaço urbano, interessava-me avaliar as interconexões e dinâmicas globais que atingem ambas as cidades, especificamente no que diz respeito à esfera da cultura e aos seus museus. Para tanto, faço uso do método abrangente apresentado por Robinson (2011) e do conceito de comparação disjuntiva de Lazar (2012). Compreendo que tanto as semelhanças, quanto as diferenças são importantes para se chegar à compreensão da análise que se propõe (REIS, 1985).

Para a presente pesquisa foi necessário analisar museus que passaram por intensos e propositais processos de reestruturação. Somente assim, seria possível observar as dinâmicas de transformação dos museus, ao longo do tempo: tanto as que dizem respeito à instituição em si, por meio de suas exposições, quanto com relação ao seu público. Tais dinâmicas não seriam possíveis e prontamente observáveis em um museu que tivesse sido fundado recentemente.

Em Belo Horizonte, o Museu Histórico Abílio Barreto (MhAB) se mostrava exemplar. Não há na cidade nenhum outro museu que tenha, em sua história, processo de reconfiguração tão demarcado. Como a proposta da presente pesquisa visava uma análise comparada, buscou-se um museu análogo. Em primeiro lugar, em função de suas especificidades, que fosse um museu de cidade. Mas, além disso, que também fosse um museu que tivesse pelo menos a mesma idade, ou mais, do que o MhAB e, obviamente, que tivesse se reestruturado de maneira mais ampla em determinado momento de sua história.

Amsterdã mostrou-se particularmente adequada por ser uma referência mundial em museus. Segundo informa a Secretaria de Turismo local, a cidade tem a maior quantidade per capita de museus do mundo, sendo esses mundialmente conhecidos pela atuação e capacidade de encontrar soluções criativas e inovadoras. O museu de Amsterdã, assim, se apresentava modular para uma análise comparada com o MhAB.

A presente análise comparada não buscou, em princípio, similaridades políticas, econômicas ou geográficas entre os contextos urbanos, uma vez que o foco do trabalho são os efeitos dos processos de globalização sobre as configurações dos museus estudados. Assim, tanto quanto as semelhanças, me interessavam as diferenças porque é nelas que se verificam os contrapontos para compreender as especificidades de cada museu (REIS, 1985).

Se os objetos são muito semelhantes em seus projetos, perceber as especificidades se torna mais difícil. E são exatamente essas diferenças que vão interessar à análise. Se a comparação fosse feita entre museus brasileiros, por exemplo, talvez houvesse muitas semelhanças que enturvariam a percepção das diferenças, uma vez que essas semelhanças poderiam ser consideradas como características “dadas”.

Mesmo que Belo Horizonte não esteja inserida nos grandes fluxos do turismo internacional, os efeitos desses fluxos, em função da globalização, também se fazem sentir na cidade e, em específico para o presente trabalho, em seus museus. O fato do MhAB não receber um grande fluxo de turistas estrangeiros, não o faz alheio aos processos do turismo internacional, em função da globalização. Ainda que os processos de globalização incidam de maneiras distintas, criando uma escala entre as cidades, isso não inviabiliza a comparação.

Não estou comparando as cidades e nem estou comparando os museus como um todo. O que, como demonstrado, seria possível. Estou comparando aspectos específicos de cada museu, quais sejam, as configurações museais contemporâneas impressas em suas exposições e que têm relação direta com um contexto mais amplo que atinge as duas realidades analisadas: os processos de globalização, especificamente aqueles que incidem no âmbito cultural e dos museus.

Estabelecer uma comparação a partir desses critérios, contudo, não seria produtivo sem antes considerar aspectos mínimos que informem sobre os contextos nos quais ambas as cidades e museus se inserem dentro da dinâmica global de distribuição da cultura e do lazer. Segue um quadro com algumas das principais características de Belo Horizonte e de Amsterdã para efeito de contextualização.

Quadro 1. Características das cidades

Características	Belo Horizonte	Amsterdã
Localização	América do Sul	Europa Ocidental
País	Brasil	Países Baixos
Classificação	Capital da unidade federativa de Minas Gerais	Capital do País
PIB - Milhões (BERUBE et al., 2015).	US\$ 84,686	US\$ 320,600
Idade	120 anos	742 anos
População	2.513.451 (IBGE, 2016).	844.667 (ECONOMISCHE VERKENNINGEN, 2015).
IDH	0,810 - muito alto (PNUD, 2010).	0,922 - muito alto ⁴⁴ (UNDP, 2016).
Turismo internacional	Em 2015, Belo Horizonte foi a 5ª cidade mais visitada do Brasil por turistas estrangeiros quando a motivação da viagem foi “Negócios, eventos e convenções” (3,3%) e apareceu na 4ª posição para “Outros motivos” (5,4%). A cidade não figurou entre as cinco mais visitadas quando o motivo da viagem foi “Lazer”. (BELOTUR, 2016).	Em 2014, dentre 100 cidades, Amsterdã foi a 27ª mais visitada do mundo (GEERTS, 2014).
Quantidade de museus	41 museus (IBRAM, 2011).	Aproximadamente 60 museus (HOLLAND, 2017).
Entre os 100 museus mais visitados do mundo em 2014 (THE ART NEWSPAPER, 2015).	Centro Cultural Banco do Brasil (95º)	Rijksmuseum (19º)

Fonte: Dados coletados e organizados pelo autor a partir de fontes diversas, 2017.

⁴⁴ IDH referente aos Países Baixos.

Mais do que informar sobre o contexto imediato, qual seja, geográfico, político ou populacional, na qual os espaços investigados se inserem, ponderar a atuação dos museus a partir dos marcos comparativos escolhidos e primariamente delineados a partir desse conjunto mínimo de informação, é uma estratégia para se repensar quais indivíduos constituem o fluxo de visitantes, que tipo de espaço e pertinência esses museus ocupam e mesmo que lugar eles podem vir a ocupar em um contexto de circulação transnacional de pessoas a partir de lógicas de lazer e consumo cultural.

3.2 Processos de democratização e de apropriação cultural

3.2.1 Democratização e democracia cultural

Há atualmente uma crescente preocupação internacional com a acessibilidade dos museus e com questões relativas à representação de aspectos e coletivos mais diversos, favorecendo a inclusão de setores da sociedade anteriormente postos à margem ou não contemplados nas políticas e estéticas de representação. Os museus buscam proporcionar igualdade de acesso e de diversidade cultural ao incluírem comunidades marginalizadas, seja por sua origem étnica, necessidades especiais ou orientação sexual (LANG, 2006).

As questões de representação, tanto em termos de coleção, quanto em termos de equipe técnica, também são priorizadas a partir das transformações advindas com a globalização. Isso envolve tornar as coleções acessíveis a um vasto leque de pessoas, em um sentido intelectual, físico e cultural. Ao mesmo tempo em que buscam atingir metas e indicadores de desempenho - como acesso, inclusão, diversidade cultural e responsabilidade pública - os museus mantêm o usual trabalho de salvaguarda e de pesquisa com suas coleções.

Dentro do contexto global, este ambiente volátil e em constante mudança, testemunhamos desde o final do século XX uma alteração dramática na relação do museu com o seu público (BURTON et al., 2007). De uma posição de incontestável autoridade disciplinar e superioridade moral, em que seu papel é entendido como o de propulsor e refinamento frente ao conhecimento, ao nível moral, ao gosto e à sensibilidade estética, para uma instituição que busca, na contemporaneidade, redefinir sua relação com o público através dos princípios da igualdade e da democratização.

Democratizar a cultura refere-se à acessibilidade pública da cultura, por meio do preço, localização e educação; não deve haver barreiras para impedir que os indivíduos participem da cultura, como afirma a Declaração dos Direitos Humanos da

ONU. A democracia cultural descreve o desejo de que toda cultura seja respeitada igualmente, sem hierarquia (REEVE et al., 2006, p. 07-08)⁴⁵.

Democracia cultural significa, portanto, *empowerment* (empoderamento) por parte das populações. A autoconsciência dos constrangimentos a que essas populações estejam submetidas e das possibilidades de emancipação, fundadas em uma ação que seja, ao mesmo tempo, vivencial, comunitária e atravessada por práticas culturais comprometidas (LOPES, 2007). No contexto de democracia cultural, a ação cultural deve ser encarada de baixo para cima e de dentro para fora, a partir das necessidades e aspirações das próprias populações.

Multiplicam-se, por isso, os estudos de diagnóstico sociocultural, no esforço de incluir os destinatários na concepção das próprias políticas e projetos, defendendo-se o seu igual envolvimento não apenas na execução e intervenção, mas também na avaliação desses projetos e dessas políticas. A partir dessas premissas e sugestões, Lopes indica que “(...) o *empowerment* pretende transformar os sujeitos em protagonistas ativos da sua própria história sem perder, todavia, o enfoque privilegiado do cotidiano: das suas tensões, experiências e pulsões” (LOPES, 2007, p. 85).

Ainda de acordo com o autor, os pontos axiais da proposta de democracia cultural são: a negação dos usos hierárquicos e classificatórios da cultura, a dignificação de todas as linguagens e formas de expressão cultural, a democratização do campo da produção cultural por meio da participação, a formação de públicos através de práticas que construam novas relações com a cultura e a arte, a invenção de uma nova profissionalidade no que diz respeito às funções de mediação e exercício de imaginação metodológica no estudo de públicos.

Produzir espaços e estratégias de redistribuição do poder e da possibilidade de participação social não é fácil, e o efeito mais evidente disso é a dificuldade implicada na tarefa de abrir os caminhos para a democracia cultural. É necessário que se renegue, enquanto exercício de violência simbólica, aos critérios absolutos e essencialistas de gosto. A democracia cultural é entendida como um direito individual e coletivo à cultura. A ação transversal e multidimensional de formação de públicos busca ser institucionalizada no seio de uma nova cultura organizacional e visa progressos assinaláveis nas metodologias de estudos de públicos (LOPES, 2007).

Museus e galerias de arte, principalmente aqueles que recebem financiamentos públicos, têm sido chamados a demonstrar o seu valor não apenas enquanto pontos estratégicos

⁴⁵ Democratizing culture refers to public accessibility of culture, through price, location and education; there should be no barriers to prevent individuals participating in culture, as the UN Declaration of Human Rights states. Cultural democracy describes the desire for every culture to be respected equally, without hierarchy.

de inclusão social, mas também como facilitadores em processos de transformação social. Ainda nesse escopo, uma museologia renovada é concebida como intrinsecamente mais democrática para os visitantes, mesmo que para autores como Booth (2014), o foco na democratização dos museus - especificamente de arte, pelas universidades e pelas políticas culturais - não tenha sido acompanhado por uma pesquisa empírica robusta. Para a autora, existem poucos estudos que demonstrem uma democratização bem-sucedida e poucos trabalhos que considerem questões metodológicas. Booth (2014) identifica uma concepção de democratização que enfatiza a importância do contexto, incluindo o que acontece fora dos muros dos museus, para compreender e medir a democratização da arte.

Existem novos tipos de museus, baseados em uma museologia emergente, que buscam oferecer experiências aos visitantes que não demandem certos tipos específicos de capital cultural e social. Essa museologia pretende facilitar, dessa forma, não apenas uma maior inclusão social, mas também uma transformação que seja individual e, potencialmente, coletiva (BOOTH, 2014).

Sob influência desse paradigma, os museus são cada vez mais povoados por exposições interativas e multimídia que visam fornecer múltiplos pontos de entrada sensoriais e interativos para os visitantes. Profissionais de museus estão se esforçando para atender a diferentes estilos de aprendizagem e inteligências e atrair públicos mais diversos, incluindo os não-visitantes tradicionais. As tecnologias, assim como o próprio museu, contudo, não são transportadores neutros de uma experiência ao visitante. As questões de poder, incluindo aquelas associadas à posse ou não de capital cultural, continuam fazendo parte da experiência dos visitantes.

Booth (2014) apresenta três abordagens que se verificam nos projetos e processos de democratização da arte no contexto dos museus. A primeira é a abordagem de perfil nacional. Aqui, a democratização se refere ao perfil demográfico do visitante como um espelhamento do perfil demográfico nacional e é medido através da coleta de dados sociodemográficos. A segunda abordagem compreende a disponibilidade e a acessibilidade dos museus e suas mensagens para visitantes. Essa abordagem é semelhante a primeira, na medida em que se preocupa em atrair uma vasta gama de instituições culturais e também pode ser medida através da recolha de dados sociodemográficos. A terceira é a abordagem do espetáculo ou performance que compreende a democratização como consumo de arte em que os indivíduos recebem a liberdade para se envolver com a arte em seus próprios termos, tornando-a mais atraente e mais significativa para públicos mais amplos.

Ao invés de a democratização da arte ser entendida apenas em termos de perfil sociodemográfico de visitantes, que pressupõe que a arte, a mensagem institucional ou a

experiência falem por si sós e que, portanto, a cultura e as experiências culturais carregam valor intrínseco para todos, Booth (2014) afirma que é necessário considerar o papel da visitação, da arte, da cultura e da instituição na vida cotidiana.

As observações a respeito dessas três abordagens da democratização da arte apontam para a importância de considerar também o contexto quando se tenta determinar se e como tem ocorrido uma efetiva democratização da arte. Isso inclui a conceituação e operacionalização de conceitos como mudança social e política, qualidade de vida e transformação. Esta abordagem contextual para a democratização da arte é muito mais difusa e complexa e, portanto, mais desafiadora para medir do que as outras concepções.

Em *Democratising the Museum: reflections on participatory technologies*, Pruulman-Vergerfeldt et al. (2014) analisam como a participação pode apoiar os museus no sentido de torná-los mais democráticos. Os autores entendem que um museu democrático é aquele que compartilha poder não apenas com seus visitantes, mas também, com outros segmentos sociais interessados. Mas, além disso, um museu democrático negocia sua atuação profissional e seu papel na sociedade contemporânea. Ainda de acordo com os autores, o desafio social que inspira sua obra está, por um lado, relacionado à reinvenção da noção de democracia e sua extração de um nível estritamente “político”.

Por outro lado, os desafios da obra estão relacionados com a crescente tecnologização da sociedade, associada, dentre outras formas, aos novos meios de compartilhamento de informação, à comunicação e à ligação em rede com o público. Conforme avaliam, “embora muitas vezes as tecnologias sejam vistas como a solução para o problema da democratização, a tese-chave deste livro é que a maneira como as tecnologias são usadas, é muito mais importante” (PRUULMAN-VERGERFELDT et al., 2014, p. 09)⁴⁶.

O esforço transfere-se assim de uma proposição que desconsidera as particularidades de cada caso, para um investimento nas formas e alternativas possíveis pelas quais a tecnologia pode participar e potencializar a experiência. Os autores analisam o papel das novas tecnologias de comunicação no processo de desenvolvimento de engajamento do público com os museus. Essas instituições poderiam usar diferentes técnicas e tecnologias para aprimorar a comunicação, a interação e, especialmente, a participação do público. Com as tecnologias emergentes poderia ser possível abrir os museus, e seu processo de construção, ao público em geral, envolvendo-o nos debates e discussões sobre o seu futuro e sobre as formas que um

⁴⁶ While often the technologies are seen as the solution to the problem of democratisation, the key thesis of this book is that the way technologies are used are far more important.

museu funcionaria em termos de coleções, conteúdo, exposições e programas (PRUULMAN-VERGERFELDT et al., 2014).

Apesar dessa reflexão aparentemente enfatizar o componente tecnológico do processo de democratização dos museus, os autores apontam que há mais maneiras de fazer isso. Iniciativas de caneta e papel, por exemplo, apoiam a construção da democracia ao também dar voz ao público e estimular o seu envolvimento com o museu. Contudo, de um modo geral, a mudança que os autores pontuam diz respeito às novas tecnologias de comunicação que permitem diálogo, interação e partilha de poderes (PRUULMAN-VERGERFELDT et al., 2014). Participação é mais do que apenas contribuir para o museu quando solicitado. Mais relevantes do que as mudanças tecnológicas, são as considerações sociais e o papel do público nos museus. As novas tecnologias de comunicação permitem a transformação dos museus, mas, de modo algum, devem defini-las.

O desenvolvimento e a difusão de pressupostos democráticos pelos mais variados campos que não apenas o político, juntamente com o surgimento das novas tecnologias de comunicação em meados do século XX, também afetaram os museus, influenciando-os, dentre outras maneiras, a se tornarem mais dialógicos. A digitalização e a democratização se constituem como dois processos fundamentais que tem levado os museus a se concentrarem no diálogo com seus públicos. O simples fornecimento de informação deixa de ser considerado suficiente.

O diálogo do museu com seus públicos torna-se muito mais amplo e passa a ser visto como parte da democratização geral da sociedade no contexto da globalização, ou mais: “a democratização das instituições de conhecimento, como os museus, ajuda a sociedade a enfrentar as pressões causadas pelas ambiguidades gerais da sociedade ao proporcionar acesso a interpretações e não a soluções prontas” (PRUULMAN-VERGERFELDT et al., 2014, p. 35)⁴⁷.

Os museus, que tradicionalmente foram instituições pautadas em noções elitistas e autoritárias de conhecimento e verdade, ainda que em variados graus, estão experimentando na contemporaneidade a necessidade de abrir suas coleções, exposições e trabalhos educacionais para que possam melhor cumprir seu papel de instituições que também se inserem na atual conjuntura de pressupostos democráticos. E uma maneira de fazer isso é aumentar as atividades participativas dentro dos próprios museus (PRUULMAN-VERGERFELDT et al., 2014).

⁴⁷ Democratising knowledge institutions such as museums helps society to come to grips with the pressures caused by general ambiguities in society by providing access to interpretations rather than ready-made solutions.

3.2.2 Apropriação e ressonância

As coleções e os patrimônios, ao serem expostos e observados têm como propósito suscitar no público uma evocação dos elementos culturais individuais ou coletivos. A eliminação das ambiguidades intrínseca à certos objetos e busca de vistas à sua padronização, desloca o caráter potencialmente comunicativo do patrimônio como produtor e interlocutor de culturas (GONÇALVES, 2005). Não obstante, é possível verificar que objetos suscitam conexões com lugares sensíveis da memória.

Dito de outro modo, as imagens dos objetos também “circulam” nos meandros das memórias dos sujeitos. Suscitam lembranças de situações vividas no passado, memórias que se encontram permeadas por certas sutilezas e emoções próprias não apenas do ato de lutar contra o esquecimento, mas também de seus vínculos com o seu lugar de pertencimento. A ressonância, categoria analítica proposta por Gonçalves (2005), seria produzida por essa interação entre o espectador e os objetos.

No processo de construção das primeiras instituições relacionadas ao patrimônio, situadas entre a memória e a história, operava-se um acurado trabalho de eliminação das ambiguidades. É nesse momento em que se substituem categorias sensíveis, ambíguas e precárias, próprias dos patrimônios culturais, por categorias abstratas e com fronteiras claramente delimitadas com a função de representar identidades e memórias estanques. É exatamente a eliminação da ambiguidade e da precariedade dos patrimônios culturais que coloca em risco seu poder de ressonância. Assim como Gonçalves (2005), Greenblatt (1991) também discute a ressonância, mas o faz acrescentando o conceito de *wonder* (encantamento).

Por ressonância, eu quero dizer o poder do objeto exibido de ir além de suas fronteiras formais em direção a um mundo maior, para evocar no observador as forças culturais complexas e dinâmicas que o objeto emergiu, as quais podem ser tomadas por ele. Por *wonder*, eu quero dizer o poder do objeto exibido de parar o observador em seu caminho, para transmitir uma sensação de apreensão e singularidade, para evocar uma atenção exaltada (GREENBLATT, 1991, p. 42)⁴⁸.

Um momento ressonante pode ser considerado aquele em que o objeto, supostamente contextual, assume uma vida própria de maneira a rivalizar com o seu lugar formalmente privilegiado. O efeito da ressonância é alcançado ao despertar no espectador um sentido de

⁴⁸ By resonance I mean the power of the displayed object to reach out beyond its formal boundaries to a larger world, to evoke in the viewer the complex, dynamic cultural forces which it has emerged and for which it may be taken by a viewer to stand. By wonder I mean the power of the displayed object to stop the viewer in his or her tracks, to convey an arresting sense of uniqueness, to evoke an exalted attention.

construção cultural e historicamente contingente, em que as negociações, trocas, desvios, exclusões passam a ser separadas de outras práticas de representação impostas ao objeto.

Uma exposição ressonante, portanto, leva o espectador para longe da celebração dos objetos em direção a uma gama de relacionamentos implícitos. Já *wonder* se refere a um olhar encantado. É quando o ato de atenção se fecha em si mesmo, excluindo tudo, menos o objeto observado. A intensidade da observação não apenas bloqueia imagens circundantes, como também silencia vozes e ruídos que murmuram (GREENBLATT, 1991).

O conceito de apropriação pressupõe a existência de um agente social implicado na (re)produção das estruturas (LOPES, 2007). Nesse sentido, o receptor cultural é mais um praticante cultural do que um consumidor. O receptor está potencialmente apto não somente a reinterpretar mensagens, mas também, selecionar sentidos. As mudanças na estrutura social, com a diversificação de públicos e, conseqüentemente, dos modos e perfis de recepção permitiu aos receptores não apenas interferirem na determinação dos significados, mas também oporem resistência aos sentidos dominantes (LOPES, 2007).

O ato de recepção configura-se como um terreno de luta simbólica, envolve complexas disputas entre diferentes agentes da produção cultural e os públicos. Os receptores, ao misturarem experiências pessoais, papéis sociais e diferentes referências culturais, criam repertórios sincréticos que são os responsáveis pela análise e interpretação de seus sentidos. Por isso, essa interpretação costuma ser ambivalente e seletiva: “o ofício do receptor revela-se como um processo ativo e criativo, mantendo uma relação complexa e ambivalente com as estruturas de poder” (LOPES, 2007, p. 45).

A recepção contemporânea de uma dada obra cultural não apenas necessita de certa familiaridade com a estrutura da obra, mas também do *habitus* do receptor: sua história de vida, suas experiências pessoais e a própria fruição enquanto constitutiva da função social da arte. A experiência estética deve mergulhar o receptor na identificação, não apenas ao interiorizar nele as marcas das estruturas, mas também por meio da exteriorização de sua subjetividade: o gesto, o olhar, o riso ou o choro (LOPES, 2007). As disposições afetivas são, assim, elementos que constituem o sistema de referências do receptor. Contudo, para Lopes (2007), qualquer abordagem sobre a recepção estará incompleta sem a teoria do *habitus*, de classe e sem uma sociologia dos públicos da cultura.

Embora não seja o principal objetivo fornecer uma lista definida dos atributos que podem condicionar o envolvimento do público com o museu, Runnel et al. (2014) descreve alguns aspectos que ajudam a entender algumas das diferentes condições que influenciam as pessoas em determinadas situações. Um dos pontos de partida tradicionais tem vindo a

considerar variáveis mensuráveis, como renda ou estilo de vida. Segundo argumenta, “embora estar envolvido com um museu nem sempre exige dinheiro, isso requer uma vontade de colocar ênfase na participação cultural” (RUNNEL et al., 2014, p. 227)⁴⁹.

Nesse sentido, a teoria da distinção de Bourdieu oferece bons subsídios para fomentar a discussão. O autor apresenta uma visão em que a educação e o capital cultural são tratados lado a lado ao capital econômico para estudar as preferências culturais de diferentes classes sociais e profissionais. Dessa maneira, é possível ponderar que certo nível de capital econômico pode ser um indicador dos recursos necessários para a participação em museus. Da mesma forma, se entendemos o envolvimento nas atividades do museu como uma atividade potencialmente social, o capital social também pode funcionar como um pré-requisito (BOURDIEU, 2013).

Em outra obra referencial, Bourdieu e Darbel (2003) examinaram os motivos pelos quais as pessoas visitam museus e galerias de arte. Os autores defendem que, como o capital econômico e social, o capital cultural também é algo que pode ser acumulado. Além disso, o capital cultural pode dar vantagens e status. Isso implica na necessidade de que a arte permaneça exclusiva. A pesquisa dos autores mostrou que “a visita aos museus aumenta muito fortemente com níveis crescentes de educação e é quase exclusivamente domínio das classes cultivadas” (BOURDIEU; DARBEL, 2003, p.15). Os autores acreditam que as escolas só podem ser eficazes se na família essas atitudes e padrões de comportamento já tivessem sido inculcados.

Nesse estudo, sobre os visitantes de museus em países europeus, Bourdieu usou tais descobertas para levar adiante seu trabalho sobre o capital cultural e simbólico e confirmar a visão de que os museus operam para distribuir o capital cultural e, com isso, distinguir diferentes grupos sociais. O gosto, ele propõe, que se reproduz através da escolaridade, das atividades familiares e do *habitus* é o que permite às pessoas das classes sociais mais altas aproveitarem as oportunidades culturais aparentemente abertas a todos, mas percebida pela sociedade, como um atributo natural que justifica as vantagens acrescidas que permite a alguns.

A pesquisa mostrou, como mencionado anteriormente, que a visita aos museus era geralmente restrita aos mais instruídos, de classe social mais elevada, e que os grupos mais representados na população em geral eram os menos representados no público do museu. Ao explicar esse fenômeno, Bourdieu segue a operação do *habitus* na sociedade em geral, depois de ter sido transformada pelo processo de escolarização em que as diferenças de competência cultural foram ampliadas. As obras de arte nos museus são vistas como transmissoras de

⁴⁹ While being involved with a museum might not always require money, it requires a willingness to place emphasis on cultural participation.

mensagens especializadas, cuja decodificação é aprendida na escola, e assim, Bourdieu argumenta que a valorização estética é socialmente determinada: a riqueza da recepção depende, sobretudo, da competência do receptor no grau em que domina o código da mensagem. De acordo com Bourdieu, a educação é o que mais fortemente influencia uma visita ao museu.

Para o autor, os museus são melhor compreendidos por aqueles que estão predispostos, por seu *habitus*, a adquirir a competência cultural para fazê-lo. Os museus representam um exemplo da maneira bem-sucedida de como se produz um reconhecimento consensual da cultura dominante, da qual a maioria está excluída de participar plenamente. Os museus atuam, portanto, afirmando a distinção e legitimando as diferenças sociais.

A capacidade do museu de criar capital cultural em seu público se dá ao oferecer ferramentas adequadas para que o visitante possa ler de modo mais aguçado o universo tratado *pela e na* exposição. Bourdieu (1999) afirma que a ausência de capital cultural impede a apropriação de determinados bens. Para o autor, não basta entrar em um museu para dele se apropriar. O museu se torna um espaço que favorece a criação do capital cultural quando deixa se restringir seu público apenas àqueles que já têm capital cultural. Quando o museu se torna um espaço que promove a criação de capital cultural, o público passa a dele se apropriar.

Contudo, o trabalho de Bourdieu pode ser criticado por enfatizar a distinção de classe como fator exclusivo para explicar a exclusão. Parte da razão disso reside na sua concentração em galerias de arte, que têm um público muito específico, onde os argumentos sobre a determinação de classe são mais aplicáveis. É evidente, para Merriman (2006), que a classe por si só não pode explicar as visitas a museus em geral. Nesses termos o autor sugere que “essas são compreensões muito mais amplas do que sugere o estudo de Bourdieu sobre museus de arte, e visitá-los é muito mais fortemente influenciado por fatores estruturais, posição no ciclo de vida e pelos acidentes da história e psicologia de um indivíduo” (MERRIMAN, 2006, p. 163)⁵⁰.

Além disso, sua análise está puramente preocupada com os aspectos opressivos dos museus e com o seu papel na reprodução social. Embora o *status* social ou a classe sejam importantes em uma explicação, de modo algum determinam as reações aos museus. Outros fatores também têm um importante papel estruturador. As atitudes e imagens individuais são, sem dúvida, formadas por um processo muito mais complexo para ser isolado como na pesquisa de Bourdieu (MERRIMAN, 2006).

⁵⁰ These are participated in much more widely than Bourdieu's study of art museums suggests, and visiting them is much more strongly influenced by structural factors, position in the life-cycle, and by the accidents of an individual's history and psychology.

Para efeitos do presente trabalho, democratização, como tem sido entendida na literatura, dirá respeito à transformação pela qual os museus passam atualmente com base em novos pressupostos da museologia: abrangência temática, participação e recursos expográficos. Busquei verificar se essa transformação está presente nos museus analisados, principalmente no que se refere à diversificação e à incorporação, em suas exposições, da diversidade social, étnica, cultural e identitária da sociedade contemporânea na qual se encontram, em vista de que “com a democratização do museu e a da cultura, essa única voz autoritária tem sido desafiada. Exposições do século XXI procuram dar voz a diferentes perspectivas, muitas vezes fornecendo interpretações contraditórias para os visitantes” (ALEXANDER et al., 2008, p. 249)⁵¹.

Por sua vez, a noção de apropriação, como tem sido utilizada no caso dos museus, representa uma resposta a esse processo de democratização acima mencionado. Meu objetivo foi averiguar se essa transformação dos museus, caso tenha ocorrido, foi suficiente para ampliar o público e sua capacidade de identificação, de fazer leituras interpretativas e de selecionar sentidos. Busquei verificar se, por meio das exposições, o acesso às mais variadas realidades interiores, memórias e afetividades, fez, de fato, com que o público dos museus se tornasse um reflexo da diversidade neles presente.

Sendo assim, as variáveis serão analisadas a partir de conceitos operacionalizados em indicadores. Melhor dizendo, as variáveis serão analisadas a partir da construção de indicadores como operacionalização dos conceitos de democratização e de apropriação. A classificação em recipientes conceituais (SARTORI, 1979) do conceito de democratização levará em conta três elementos: (a) abrangência temática, (b) participação e (c) recursos expográficos (interatividade, multimídia, acessibilidade, novas tecnologias de comunicação, experiência e fora dos muros). Isso significa que um museu é democrático quando oferece abrangência temática, propicia a participação e dispõe dos novos recursos expográficos.

Já para a classificação em recipientes conceituais do conceito de apropriação serão considerados quatro elementos: (a) identificação, (b) interpretação, (c) significação e (d) subjetividade (acesso às diversas realidades interiores, memórias e afetividades). Isso quer dizer que a apropriação acontece quando o público é diversificado e ampliado na sua capacidade de se identificar, de interpretar, de dar sentido e de acessar a sua subjetividade por meio das exposições do museu. O método comparativo requer essa construção de indicadores, através da

⁵¹ With the democratization of museum and culture, that single authoritative voice has been challenged. Twenty-first-century exhibitions seek to give voice to differing perspectives, often providing contradictory interpretations to visitors.

operacionalização de conceitos, que serão aplicados nas evidências empíricas encontradas nos museus pesquisados (SARTORI, 1979).

3.3 Exposições

Os estudos de público não representam a única parte do processo de avaliação da comunicação museológica. O discurso manifesto nas exposições pelos museus também é tema passível de investigação, tão importante quanto os estudos de públicos, para se compreender as possibilidades e os limites de comunicação na política curatorial. Nesse sentido, a investigação sobre não apenas a dinâmica da concepção de exposições, mas também sobre a maneira como os temas e as abordagens são negociados ou escolhidos, permite avaliar até que ponto a política curatorial de um museu é pensada, se de maneira abrangente ou não (SANJAD et al., 2008).

Aqui, “abrangente” significa a incorporação da história e da função social dos museus entre suas preocupações prementes. Leva em consideração também o potencial do acervo do museu enquanto canal de comunicação entre instituição e sociedade. Se essa abrangência está comprometida não apenas com a reflexão crítica, mas também com a transformação e a inclusão social. E se, finalmente, essa política curatorial abrangente se apresenta aberta para as demandas sociais, em um processo contínuo de (re)construção e (re)definição de prioridades (SANJAD et al., 2008).

Para Marandino (2001), citada por Sanjad et al (2008), a construção do discurso expositivo pode ser analisada a partir do conjunto de elementos (objetos, textos, vitrines, imagens, iluminação, modelos, réplicas, etc.) que além de estarem repletos de significados e serem portadores de uma intenção, são articulados em um espaço de determinada maneira o que se relaciona diretamente com as mensagens interpretativas que ao museu interessa construir. Também deve-se considerar, na construção do discurso expositivo, as disputas travadas no interior do próprio museu e as especificidades de tempo, de espaço, de acervo e de recursos financeiros.

A escolha de tema e abordagem nas exposições deve estar inserida em um processo curatorial capaz de lhes atribuir valor moral e político. Devem remeter, em primeiro lugar, para uma política institucional que dê sentido à comunicação museológica. Para tanto, os museus precisam estabelecer os princípios e objetivos a partir dos quais a instituição planeja suas ações (SANJAD et al., 2008).

Um grande problema dos estudos de público, para Sanjad et al (2008), é o fato de que alguns desses estudos colocam em evidência o público e fazem desaparecer o museu e a exposição. Nesses estudos, comumente são relatados o perfil socioeconômico do público, o seu comportamento, suas motivações, seus conhecimentos e desejos, sem descrever o que está sendo avaliado pelos visitantes e quais seriam os limites de interpretações possíveis. “A exposição, que estabelece *a priori* esses limites, fica obscurecida nas suas intenções e nos elementos que mobilizam o público” (SANJAD et al., 2008, p. 31). Uma avaliação deve, portanto, considerar não apenas o que o público tem a dizer sobre o museu e suas exposições, mas também, e principalmente, a interação discursiva entre a exposição e o público.

Incorporar, nos métodos das pesquisas de público em museus, em geral, e de recepção de exposições, em particular, estruturas conceituais e ferramentas que permitam não apenas avaliar o discurso expositivo, mas também a efetividade desse discurso junto ao público, ou a reação do público a esse discurso, incluindo aí a construção de outros discursos, se apresenta como um grande desafio. É nessa interseção que a política curatorial de um museu pode ser atualizada.

Com base em pesquisas que forneçam dados sobre como ocorre a produção de sentidos em todo o processo curatorial, desde a seleção do acervo até à interação do público com ele, intermediada pela exposição, é que será possível promover ajustes para que o processo de fato funcione. Desde a (re)definição de prioridades sobre temas e abordagens até o entendimento de como repercutem nas exposições, e no gesto do público, as ações realizadas ao longo do processo (SANJAD et al., 2008).

Exposições são instrumentos específicos de comunicação que se apresentam únicos para os museus. Em geral, as pessoas vão aos museus para ver exposições. Para Lord et al. “as exposições são o que esta instituição cultural apresenta ao público como sua maior atração e seu principal benefício” (LORD et al., 2002, p. 12)⁵². Para entender a exposição do museu é necessário vê-la não apenas como uma função central dos museus, mas também como um poderoso meio de comunicação. É necessário apreciar o tipo específico de comunicação, que é exclusivo das exposições de museus, de modo que se possa compreendê-lo como base para todo planejamento e avaliação subsequentes das exposições (LORD, 2002).

Segundo Lord (2002), muitos profissionais de museus vêm as exposições primeiramente como um método de instrução. Certamente, exposições de museus são educacionais. E, nesse sentido, é sempre útil considerar o valor educativo de qualquer exposição como um critério

⁵² The exhibitions are what this cultural institution present to the public as their main attraction and their principal benefit.

importante para o seu sucesso (LORD, 2002). As visitas escolares, em particular, dependem deste aspecto das exposições, mas não apenas. Outros visitantes também vão ao museu pelo mesmo motivo.

Conforme foram se tornando mais populares, a partir da segunda metade do século XX, os museus adaptaram muitas das técnicas de outras atrações. Assim, quando programas audiovisuais e de multimídia, simulações e outras experiências comuns aos parques temáticos foram sendo introduzidas nos museus, algumas discussões também passaram a considerar os aspectos de entretenimento das exposições.

Se considerarmos a experiência fundamental do visitante de encontrar uma exposição bem-sucedida, devemos levar em conta a experiência essencialmente transformadora que uma exposição pode tornar possível. Onde há apenas um objeto ou um conjunto de objetos, o visitante do museu pode apreender um novo nível de significado. A transformação ocorre quando o visitante é movido pela autenticidade percebida na exposição ao descobrir novos significado nos objetos expostos (LORD, 2002). A apreensão desse conteúdo é em si mesma uma experiência transformadora que as exposições tornam possível. Essa transformação na apreensão do mundo pelo visitante é a experiência de uma exposição que pode ser considerada bem-sucedida.

É importante notar que essa apreensão de sentido é antes de tudo uma experiência afetiva, mais do que cognitiva (LORD, 2002). Exposições de museus abordam a nossa consciência de mundo e afetam nossas atitudes e valores, os quais são tão fundamentais quanto nosso conhecimento de fatos específicos sobre o assunto abordado. Embora as exposições de museus comuniquem dados para a cognição, bem como ideias mais discursivas para a compreensão, elas podem ser também um meio de comunicação transformadora para nossa consciência, nossas atitudes e nossos valores. E essas experiências transformadoras, baseadas na aprendizagem afetiva, ocorrem por meio do envolvimento e da diversão.

O propósito de uma exposição de museu é transformar afetivamente algum aspecto dos interesses, atitudes ou valores do visitante, devido à descoberta, pelos visitantes, de algum nível de significado nos objetos expostos – uma descoberta que é estimulada e sustentada pela confiança do visitante na percepção da autenticidade desses objetos (LORD et al., 2002, p. 18)⁵³.

⁵³ The purpose of a museum exhibition is to transform some aspect of the visitor's interests, attitudes or values affectively, due to the visitor's discovery of some level of meaning in the objects on display – a discovery that is stimulated and sustained by the visitor's confidence in the perceived authenticity of those objects.

Ainda de acordo com o autor, essa mudança de atitude, de consciência ou de valores sobre objetos ou temas é o que as exposições buscam junto ao seu público. Essa experiência transformadora, que pode se mostrar envolvente, prazerosa ou desafiadora, se dá na mudança de consciência em si. Se entendermos as exposições dessa forma, segue-se que uma exposição de museu é um desafio para a comunicação eficaz com grupos potenciais de visitantes. Compreender a finalidade das exposições do museu e as maneiras pelas quais a apreensão do visitante pode ser variada fornece uma base para o planejamento e a avaliação desses métodos únicos de comunicação (LORD, 2002).

Os dois principais tipos de exposição apresentados nos museus são as exposições permanentes e as temporárias. Muitos museus exibem suas coleções, o que pode incluir obras-primas e objetos de referência permanentes, a menos que estejam na reserva técnica. Exposições temporárias costumam ser sobre temas especiais, podem apresentar objetos da coleção do museu, trazidos de suas reservas técnicas ou dos seus locais permanentes de exibição, ou, ainda, objetos complementares conseguidos através de empréstimos de outros museus e colecionadores (ALEXANDER, 2008).

As exposições temporárias oferecem aos museus a oportunidade de atrair visitantes para retornar ou de trazer visitantes com interesses específicos relacionados ao tema da exposição. Essas exposições permitem aos museus modificar e expandir suas mensagens interpretativas, talvez como resultado de novas pesquisas ou em um esforço para atrair novos públicos. Muitas exposições temporárias destinam-se a obter o máximo de impacto público, muitas vezes apresentando obras de arte ou objetos de fama internacional (ALEXANDER, 2008), outras estabelecem parcerias por meio das quais as exposições que apresentam formam um circuito que conecta diversas instituições museais. Em ambos os casos, se percebe uma estratégia de ampliação e atração do público para o espaço do museu.

Segundo Boswell et al. (2002), a análise textual, ou pelo menos a ênfase nos arranjos simbólicos internos das exposições, estará limitada se esta não se relacionar com o aparato social de sua produção e recepção. A análise de tais formas culturais e representacionais devem incluir, portanto, as comunidades de interesse (BOSWELL et al., 2002). O recorte analítico, para avaliar as configurações museais contemporâneas, no presente trabalho, foram as exposições temporárias dos museus estudados. Por esse motivo, este subitem dedicado especialmente às exposições. E como a análise das exposições deve levar em conta as suas condições de produção e de recepção, parto, agora, para uma discussão sobre os estudos de público.

3.4 Estudos de público

A consideração da literatura recente não apenas sobre museus, mas também sobre a questão patrimonial, demonstra que a maior parte tomou a forma de revisões críticas das mensagens inerentes às apresentações contemporâneas dos museus, com pouca preocupação demonstrada pela experiência daqueles que as visitam (MERRIMAN, 2006). Não se sabe, portanto, em grande medida, como as pessoas usam os museus, como assimilam as mensagens, intencionais ou não, que os museus oferecem. Consequentemente, observa-se que os museus e exposições raramente são planejados com um entendimento claro da composição e expectativas de seus visitantes.

Recentes estudos de visitantes de museus buscaram compreender os usos sociais da cultura que são levantadas dentro do contexto global das novas identidades, das políticas de diáspora e da diferença (HOOPER-GREENHILL, 2006). Essas questões são vitais no que se refere ao novo lugar e ao propósito dos museus e só podem ser respondidas quando essas instituições ampliarem suas perspectivas de modo a incluir em seus estudos os pontos de vista de seus públicos.

Um dos maiores desafios para os museus do século XXI diz respeito aos seus visitantes. O foco nos visitantes exige mudanças consideráveis nas práticas profissionais dos museus: uma maior pesquisa do público, o desenvolvimento de novas habilidades profissionais, nova priorização dos recursos e uma reconceitualização das políticas e dos planos vigentes dos museus. Pesquisas sobre as experiências dos visitantes dos museus e a avaliação das exposições agora são reconhecidas como campos específicos da prática museológica (HOOPER-GREENHILL, 2006).

Os estudos de visitantes de museus constituem-se por uma ampla variedade de vertentes intelectuais. O caráter fragmentado desse campo de pesquisa revela suas origens em várias áreas intelectuais, profissionais, políticas, acadêmicas distintas e a gama de propósitos para os quais esses diversos estudos são produzidos. No entanto, em termos de como os visitantes são concebidos, há uma mudança geral que deixou de pensar o público como uma massa indiferenciada para começar a perceber os visitantes como intérpretes ativos nas práticas de criação de significados dentro dos mais diversos complexos e instituições culturais. No que diz respeito às abordagens teóricas, o paradigma interpretativo emerge ao empregar uma visão cultural da comunicação que envolve a negociação de significados (HOOPER-GREENHILL, 2006).

“Estudos de visitantes” é um termo abrangente para uma variedade de diferentes formas de pesquisa e de avaliação envolvendo museus e seus atuais, potenciais e virtuais visitantes, os quais coletivamente poderiam ser chamados de “audiências” para museus. Esses estudos focam as experiências, atitudes e opiniões das pessoas em e sobre museus de todos os tipos (HOOPER-GREENHILL, 2006, p. 363)⁵⁴.

Foi observada, portanto, a necessidade de uma abordagem mais aberta que explorasse a experiência dos visitantes, assim como de um reconhecimento de que a aprendizagem vai além dos fatos aprendidos e nem sempre se limita ao que os criadores da exposição previram. Os visitantes começaram a ser vistos como intérpretes ativos e isso poderia oferecer ideias úteis para a produção de exposições, para experimentação de conceitos e protótipos de exposições com visitantes. Dentro deste escopo, onde as características, interesses e estilos de aprendizagem de diversos grupos são pesquisados, ideias específicas e elementos comunicativos são testados. Essa avaliação se mostrou uma importante ferramenta profissional.

Novas formas de compreender a complexidade, a contingência e o caráter provisório da comunicação, como transações culturais mediadas entre indivíduos ou grupos, com sua própria experiência social, conhecimento prévio e posição histórico-biográfica, expuseram o limite da pesquisa fundamentada em paradigmas comportamentais. As tentativas de compreender o aprendizado nos museus, ao reconhecer o caráter ativo do indivíduo e a construção social da aprendizagem, levaram a novas questões de pesquisa relacionadas aos métodos interpretativos (HOOPER-GREENHILL, 2006).

Sendo a criação de significados contingente, variável e fluida, para entender a construção de sentido que os visitantes fazem nos museus, não é suficiente apenas observar como as pessoas se comportam ou pesquisar dados demográficos. Embora algumas informações sejam obtidas com esses dados, para uma abordagem mais profunda é necessário testar estratégias interpretativas e de repertórios, como sugeriu Hooper-Greenhill (2006). Nessas pesquisas, o objetivo era compreender como os visitantes de museu moldavam culturalmente a sua experiência, indo além de saber se ou até que ponto eles “receberam a mensagem”. A partir disso, acreditava-se, seria possível explorar como eles codificaram e recodificaram a sua experiência.

É importante que o estudo de público seja concebido explicitamente com o objetivo de desenvolver um quadro teórico no qual se possa compreender o significado cultural da visita aos museus. Além disso, a compreensão da visita a museus pode tentar explicar também porque

⁵⁴ “Visitor studies” is an umbrella term for a range of different forms of research and evaluation involving museums and their actual, potential, and virtual visitors which collectively might be termed the “audiences” for museums. These studies focus on the experiences, attitudes, and opinions of people in and about museums of all sorts.

alguns grupos permanecem longe dos museus⁵⁵. As razões para visitar museus variam significativamente com o tipo de visitante. Segundo Merriman (2006), quanto mais frequente o visitante, mais específico é o motivo da visita. Quanto menos frequente for o visitante, mais provável que a visita seja realizada por motivos ocasionais não relacionados aos objetivos do museu.

Há uma série de diferenças nas atitudes em relação aos museus entre diferentes tipos de visitantes. Os estudos de público devem ser capazes de avaliar o que atrai certas pessoas para os museus mais do que outras. Das variáveis que têm um efeito significativo sobre a visita, a análise apresentada por Merriman (2006) mostra que o fator mais forte na visita a museus diz respeito à atitude do visitante em relação à experiência do museu, seguido pela imagem do museu, e a idade do indivíduo. Merriman sugere que atitudes e imagens positivas do museu tendem a aumentar a frequência das visitas. Já a idade, tem um efeito negativo. Quanto maior a idade do indivíduo, menor a probabilidade de a visita ao museu acontecer (MERRIMAN, 2006). A educação também é uma variável demográfica importante que determina a visita ao museu. Quanto mais extensa a educação formal recebida, mais frequentemente a visita ao museu ocorre⁵⁶.

A popularidade atual dos museus e das atrações do patrimônio pode ser explicada pela conjunção específica de numerosos fatores históricos. Em primeiro lugar, estudos têm observado não apenas um aumento constante do tempo de lazer disponível para as pessoas, como também um aumento geralmente estável na educação e na renda dessas pessoas. Isso tem sido acompanhado por um acréscimo generalizado de muitos estabelecimentos de cultura e lazer. Parte da expansão do mercado patrimonial está associada ao crescimento da indústria do turismo (MERRIMAN, 2006).

À medida que a educação e a quantidade de renda disponível aumentaram para todos os grupos socioeconômicos, é possível ponderar que mais pessoas puderam ter acesso a visitar museus como parte de um estilo de vida que é readequado a seu novo status. O tempo de lazer pode ser utilizado por alguns grupos como oportunidade de ascensão social, de formação e de obtenção de status. Dessa maneira, grupos que experimentam certa afluência poderiam fazer das visitas aos museus, com suas associações culturais, uma maneira de adquirir certa

⁵⁵ Reitero a importância de se compreender os grupos que não visitam museus. No entanto, essa abordagem não foi possível no presente trabalho.

⁵⁶ Esses dados se referem a um levantamento nacional de atitudes e usos do patrimônio no Reino Unido, realizado por Merriman (2006) em 1985. O levantamento foi concebido explicitamente com o objetivo de desenvolver um quadro teórico no qual se pudesse compreender o significado cultural da visita aos museus. Para o autor, a maior parte dos estudos de público anteriores permaneciam no nível descritivo devido à ausência desse quadro teórico.

quantidade de capital cultural (MERRIMAN, 2006). No entanto, a proporção ainda substancial da população a qual é negada a oportunidade de participação no museu por fatores sociais, só poderia ser modificada por uma mudança na sociedade em geral. Na falta dessa mudança mais estrutural, haverá sempre um grupo significativo, em geral de baixa renda e de baixa escolaridade, que estará permanentemente afastado dos museus.

Estudos de público demonstram que cada visitante constrói sua própria exposição ao selecionar sentidos e percursos de acordo com seus desejos, suas motivações, suas necessidades e suas companhias. Assim, na elaboração de uma exposição, profissionais de museus devem procurar conhecer, cada vez mais, não apenas o perfil, mas também os conhecimentos prévios, os desejos e necessidades do visitante (ALMEIDA, 2005). Essa metodologia de estudos com públicos chama-se “modelo de experiência interativa em museus”.

Segundo Falk e Dierking (1992)⁵⁷, citados por Almeida (2005), o “modelo de experiência interativa em museus” torna mais visíveis as relações que ocorrem durante a visita. Esse modelo de análise leva em conta os antecedentes da visita e os fatos relevantes posteriores a ela. Neste modelo, a visita ao museu é interpretada como a intersecção de três contextos: o pessoal, o físico e o sociocultural. Nessa perspectiva, passa-se a considerar a aprendizagem um processo que ocorre em diferentes tempos para cada pessoa, versão denominada “modelo contextual de aprendizagem”.

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).

Ainda para Falk e Dierking (1992), citados por Almeida (2005), a análise dos momentos anteriores à visita procura identificar os motivos que levam as pessoas a visitarem museus. Não se trata apenas do interesse ou curiosidade nos temas específicos das exposições que motivam as pessoas a irem aos museus. As motivações estão diretamente relacionadas ao conteúdo das exposições, mas também ao tipo de experiência que estas possibilitam (ALMEIDA, 2006). Ainda segundo os autores, as três principais motivações para visitar um museu são: (a) sociais

⁵⁷ “The Museum Experience” (FALK; DIERKING, 1992) sintetiza os trabalhos de pesquisa dos autores, realizados na década de 1980, sobre públicos de museus e seus processos de aprendizagem. A obra cita “The Henry Ford Museum” (Detroit, EU), “Maryland Science Center” (Baltimore, EUA), “Natural History Museum” (Londres, RU), “San Francisco Zoo” (São Francisco, EU), “Smithsonian Institution” (Washington, D.C), dentre outros. O livro foi reeditado em 2013 com o nome de “The Museum Experience Revisited”.

e recreativas (convívio social e entretenimento / diversão); (b) educacionais; e (c) razões ‘reverenciais’ (movidas pelo interesse por objetos únicos e monumentos sacralizados).

Assim, a motivação é fundamental para se compreender o processo de visita ao museu. A motivação é um aspecto basilar da experiência museal e está diretamente relacionada com as expectativas que constituem o contexto pessoal. Tanto as expectativas quanto as motivações estão intrinsecamente vinculadas ao planejamento da visita.

Por fim, temos Macdonald (2001) para quem, inevitavelmente, os visitantes chegam aos museus carregando concepções culturais que dão forma à sua visita e afetam suas respostas a ela⁵⁸. Os tipos de concepções culturais podem ser de várias ordens, mais do que apenas cognição. Podem indicar atração emocional ou evitação a certos tipos de representação: tendências para fazer classificações particulares ou ordenar determinadas informações de formas específicas, ou a criação de histórias pessoais ou a instigação de atividades de grupos em resposta a alguns tipos de exposições (MACDONALD, 2001).

Uma boa parte da resposta a uma exposição pode ser individualmente variável, mas dentro disso haverá certos padrões recorrentes, embora não necessariamente universais. Esses padrões – imaginações culturais – são imaginativos na medida em que envolvem interação criativa entre os visitantes e a exposição. E são culturais porque essas interações são influenciadas por todos os tipos de expectativas e ideias que os visitantes têm sobre a natureza da visita a museus (MACDONALD, 2001).

Os visitantes trazem a qualquer exposição, concepções particulares – tendências particulares para determinadas imaginações ou entendimentos. Claramente, quanto mais os criadores de exposições conseguirem detectar essas predisposições, melhor serão capazes de trabalhar com elas. Os estudos de público, e sobre suas prováveis concepções, são particularmente cruciais ao se conceber exposições.

Para Macdonald (2001), tal gênero de pesquisa deve ser adotado ao lado do desenvolvimento de técnicas semióticas para verificar mensagens inadvertidamente implícitas na escrita das exposições. Já se tornou amplamente considerado inadequado para os museus ignorarem seus visitantes, mas, para a autora, ainda há um longo caminho a ser percorrido antes de serem plenamente tidos em conta na produção das exposições.

⁵⁸ Macdonald (2001) chegou a essas conclusões através de seu estudo de público realizado com os visitantes da exposição “Food for Thought: the Sainsbury Gallery” no “Science Museum” (Londres, RU) em 1989. A pesquisa teve como objetivo central estimular os visitantes a falarem sobre as suas experiências na exposição. Para tanto, a pesquisadora realizou entrevistas semiestruturadas com grupos de famílias (principal público alvo da exposição) que visitaram a mostra.

3.5 Apresentação da metodologia de pesquisa

A pesquisa de campo nos museus estudados foi constituída por várias frentes de trabalho. No MhAB, a pesquisa foi realizada no primeiro semestre de 2015 e contou com 28 visitas ao museu. Já no Museu de Amsterdã, a pesquisa aconteceu no segundo semestre do mesmo ano, sendo necessárias 29 idas à instituição.

Como a proposta do presente trabalho foi realizar um estudo comparado, a estrutura da pesquisa de campo desenvolvida no MhAB foi replicada, da maneira mais próxima possível, no Museu de Amsterdã. Para a realização da análise comparada, os dados precisam ser compatíveis, por isso, houve um cuidado para que a produção desses dados fosse feita de maneira análoga. Então, foram utilizados no trabalho de campo quatro procedimentos de pesquisa, diferentes e articulados:

- a) entrevistas com membros das equipes técnicas dos respectivos museus;
- b) questionários com visitantes de cada museu estudado;
- c) observação de campo em exposições que estavam em exibição durante a pesquisa de campo;
- d) pesquisa documental, realizada nos arquivos dos museus, dividida em duas partes (pesquisa histórica e pesquisa estatística), sobre dois períodos históricos distintos de cada museu.

3.5.1 Entrevistas

Foram realizadas duas entrevistas gravadas, ambas com a duração de aproximadamente uma hora e trinta minutos. As entrevistas foram realizadas com uma técnica de cada museu (ver Apêndice A e Apêndice B). No MhAB, entrevistei Luana Maia Ferreira, que atua como coordenadora do setor de pesquisa do museu, no dia 07 de abril de 2015. No Museu de Amsterdã, a entrevista com a curadora do museu Laura van Hasselt aconteceu no dia 20 de outubro de 2015.

O objetivo das entrevistas foi compreender se as atuais práticas dos museus estavam em consonância com os pressupostos do processo de democratização dos museus contemporâneos. Assim, foram abordadas questões sobre: a formação, organização e preservação das coleções dos museus e os processos de definição dos temas e de montagem das exposições, bem como os constrangimentos institucionais que interferem nesses processos. As entrevistas também

buscaram elaborar uma reflexão sobre: a existência da participação de grupos sociais organizados nos museus; como os museus consideravam a experiência e a recepção do público em suas exposições; como as demandas e necessidades do público eram recebidas pelas duas instituições; sobre canais de participação, avaliação, diálogo e debate com o público; sobre os processos de inclusão nos museus de memórias de grupos cultural e socialmente diversos ou historicamente colocados à margem; sobre a capacidade de atração de novos públicos; sobre as medidas tomadas em cada instituição a fim de se tornarem espaços democráticos, como também os principais obstáculos a essa democratização; e, finalmente, sobre como percebiam as mudanças pelas quais vêm passando os museus nas últimas décadas.

3.5.2 Questionários

Fazer um estudo apenas sobre a mudança dos museus seria incompleto se não incluísse a percepção do público sobre essa mudança. Por isso, foram aplicados entre os visitantes de ambos os museus cem questionários, cinquenta em cada instituição museal (ver Apêndices C e D). Os questionários eram autoaplicados, o que significa que os visitantes liam e, por si próprios, respondiam às questões. Dessa forma, no MhAB utilizei questionários em português e em inglês, para o caso da colaboração de algum possível visitante estrangeiro. No Museu de Amsterdã foram utilizados apenas questionários em inglês. Foram necessárias oito idas a campo no MhAB para completar o número de questionários estipulado. Enquanto isso, no Museu de Amsterdã, duas visitas foram suficientes. Os questionários eram compostos por questões abertas e fechadas. Seu objetivo era avaliar qualitativamente possíveis apropriações feitas pelos visitantes, como resposta ao processo de democratização dos museus estudados. Nesse sentido, deve-se deixar claro que o número escolhido de questionários aplicados é aleatório e não tem representação estatística.

Com o questionário buscou-se avaliar o perfil dos visitantes (sexo, idade, nível educacional, profissão e local de residência); o motivo da visita; a opinião sobre os temas e sobre a maneira como as exposições foram montadas (expografia); a divulgação dos museus; a evocação de emoções e memórias pelas exposições ou vividas nos museus; avaliação dos museus estudados (localização, espaços, serviços); desejo de retorno; e sugestões para temas e expografias. Também foram exploradas questões sobre museus no geral: a opinião dos visitantes sobre a função dos museus; a motivação para ir a museus; a visitação a outros museus das cidades e a opinião sobre esses museus.

3.5.3 Observação de campo

O recorte analítico para avaliar as configurações museais contemporâneas *in loco* foi uma exposição temporária que estivesse em exibição em cada museu durante o período da pesquisa de campo. Essa escolha se deu uma vez que seria impossível analisar todas as práticas atuais dos museus analisados. Assim, no MhAB, a exposição escolhida, chamada “O museu e a cidade sem fim”, celebrava os setenta anos do museu e tinha como foco os espaços públicos de Belo Horizonte. No Museu de Amsterdã, por sua vez, a exposição escolhida, intitulada “Graffiti: New York meets the Dam”, era sobre o grafite da cidade e foi realizada em parceria com o Museu da cidade de Nova York.

Como ambas as exposições eram temporárias e, com relação aos temas, eram relativamente análogas, verificou-se a possibilidade de compará-las. A observação de campo foi realizada em três partes. Nesse sentido, faço uso da terminologia de Davallon (1999), citado por Sanjad (2008). Para o autor, a construção do discurso expositivo se dá em três etapas independentes que seguem operações lógicas diferenciadas, a saber:

- a) lógica do discurso (que se refere aos objetivos que fundamentam a exposição e a formulação do saber de referência);
- b) lógica do espaço (que diz respeito à concepção e realização da exposição);
- c) lógica do gesto (que se refere à interação do público com a exposição).

Assim, a observação de campo, nas exposições escolhidas, se desenvolveu levando em conta essas três etapas de construção do discurso expositivo. Em um primeiro momento tentei analisar o discurso narrativo expresso nas exposições. Busquei apreender as características narrativas da exposição, com vistas a identificar os seus discursos políticos, identitários e históricos. Esse é um dos pontos que dizem respeito ao processo de democratização dos museus: a abrangência temática.

Fiz o uso do conceito de “zona de contato” (CLIFFORD, 2016) para vislumbrar a diversidade presente nas exposições. A expressão refere-se ao espaço de encontro em que povos geográfica e historicamente separados entram em contato e estabelecem relações, dentro das quais e pelas quais são mutuamente constituídos sem que, por isso, os conflitos sejam eliminados. Assim, tentei verificar no discurso das exposições a presença (e, especialmente, a ausência) de conflitos que dão forma às sociedades contemporâneas. Mas não somente. Busquei

averiguar também a diversidade que se expressa nas diferentes e divergentes identidades e expressões culturais.

Outro elemento analisado nesse primeiro momento diz respeito à participação, mais um ponto que se refere ao processo de democratização dos museus. A participação constrói os alicerces do museu contemporâneo não apenas como uma instituição democrática, mas também como uma plataforma para o engajamento cívico e social (ALIVIZATOU, 2012). “A participação em museus pode ser entendida como moldada pela posição do indivíduo em relação aos outros indivíduos presentes e, por meio deles, com a instituição museal. Associados a esta perspectiva estão diferentes conceitos de poder” (LYNCH, 2011, p. 147)⁵⁹. O medo da perda de controle se constitui na falha central das tentativas de democratizar os museus a partir da participação.

Quando os participantes negociam a interpretação das coleções do museu, por exemplo, a intenção é a de que a abertura dos processos interpretativos possa contribuir significativamente para o museu. Nesse sentido, há muito que ganhar se os museus assumirem seu papel de esferas participativas, podendo, até mesmo, redescobrir a sua relevância no seio da sociedade. A participação torna claro que os museus não podem mudar sem a ajuda de seus parceiros comunitários: “o objetivo do museu democrático e participativo deve ser a prática da confiança – uma confiança radical na qual o museu não pode controlar o resultado” (LYNCH, 2011, p. 160)⁶⁰.

Não existe uma única abordagem para tornar uma instituição cultural mais participativa (SIMON, 2010). Para escolher um modelo, é necessário, antes, entender as estruturas potenciais para a participação e encontrar a abordagem que melhor apoia as metas institucionais. Seguem os modelos de participação em museus apresentados por Simon (2010):

⁵⁹ Participation in museums can be understood as shaped by the individual's position in relation to the other individuals present and, through them, with the museum institution. Associated with this perspective are different concepts of power.

⁶⁰ The aim of the democratic, participatory museum must be to practice trust - a radical trust in which the museum cannot control the outcome.

Quadro 02. Modelos de participação em museus

Modelo	Definição
Projetos contributivos	Os visitantes são solicitados a fornecer objetos, ações ou ideias para um processo institucionalmente controlado. Os painéis de comentários e os quiosques de compartilhamento de histórias são plataformas comuns para atividades contributivas.
Projetos colaborativos	Os visitantes são convidados a atuar como parceiros ativos na criação de projetos institucionais que são criados e, em última análise, controlados pela instituição. Por exemplo: projetos colaborativos nos quais as escolhas dos visitantes moldaram o design e o conteúdo das exposições resultantes.
Projetos co-criativos	Em projetos co-criativos, os membros da comunidade trabalham em conjunto com membros institucionais desde o início para definir os objetivos do projeto e gerar o programa ou a exposição com base em interesses da comunidade.
Projetos hospedados	Projetos hospedados são aqueles em que a instituição se apresenta como um facilitador ou oferece recursos para apenas receber programas desenvolvidos e implementados por grupos públicos ou visitantes ocasionais. Os projetos hospedados permitem que os participantes usem as instituições para satisfazer suas próprias necessidades com o mínimo de envolvimento institucional.

Fonte: Simon (2010).

Apesar de distintos, esses modelos participativos, muitas vezes, são mesclados ou abordados em diferentes projetos. Nenhum modelo é melhor do que o outro. Nem devem ser vistos como passos progressivos para um modelo de participação máxima (SIMON, 2010). As diferenças entre os tipos de projetos participativos estão altamente correlacionadas com a quantidade de trabalho, o controle do processo e a produção criativa dada aos funcionários institucionais e visitantes.

Entender os tipos de participação é o primeiro passo na concepção de projetos participativos (SIMON, 2010). Para instituições com missões educacionais, as técnicas participativas têm a capacidade especial de ajudar os visitantes a desenvolver habilidades específicas relacionadas à criatividade, colaboração e inovação. Essas são habilidades necessárias para que as pessoas sejam cidadãs em um mundo multicultural e interconectado globalmente (SIMON, 2010). O incentivo aos visitantes a criar suas próprias histórias, seus próprios significados, também ajuda a cultivar essas habilidades. Os visitantes, assim, se sentem mais conectados com a instituição e mais confiantes de sua capacidade de contribuir com ela.

Os projetos participativos podem mudar a imagem de uma instituição aos olhos das comunidades locais, aumentar o envolvimento na captação de recursos e possibilitar novas oportunidades de parcerias. Particularmente para aquelas instituições que têm sido percebidas como irrelevantes para a vida comunitária, solicitar ativamente o engajamento e a contribuição da população podem repercutir significativamente sobre a vitalidade do museu (SIMON, 2010). Nesse sentido, vista a importância dos processos participativos para a democratização dos

museus, o objetivo foi verificar, por meio da pesquisa de campo, se esses processos estão, de alguma maneira, presentes nas instituições analisadas.

No segundo momento, por meio da Lógica do espaço, analisei a expografia empregada nas exposições. Observei quais recursos expográficos foram utilizados para construir aquela narrativa. Esse é o terceiro elemento que se refere ao processo de democratização dos museus. Assim, os conceitos utilizados foram:

Quadro 03. Recursos expográficos

Conceito	Definição
Interatividade	A interatividade, enquanto um elemento expográfico, apresenta uma dimensão de dispositivo. Assim, interatividade se oferece como um mecanismo ou dispositivo que implica o visitante em uma ação sobre determinado objeto que reage na forma de devolução de uma ação ou informação (NASCIMENTO, 2013).
Multimídia	A introdução da multimídia no espaço do museu pode ser vista como um meio para refletir a globalização, o surgimento do multiculturalismo e os processos de democratização ao reunir diversos públicos, representar as diferenças e, até mesmo, as divergências e contestações. No entanto, deve-se frisar que muitas instalações multimídia continuam a operar dentro de estruturas didáticas tradicionais. A multimídia, portanto, não deve ser vista como uma ferramenta de interpretação, mas como expressão material por direito próprio. Ao pensar na multimídia como uma forma material de expressão, pode ser possível concebê-la de maneiras que vão além de um mero ponto de informação adicional que é acrescentado à exibição de objetos da coleção (WITCOMB, 2007).
Acessibilidade	A acessibilidade pode ser fomentada ou limitada nos museus de diversas formas: restrição financeira do visitante, fornecer informações apenas na língua cultural dominante, excluindo as línguas minoritárias ou o inglês, a estatura das crianças, dentre outras maneiras (RUNNEL, 2014). De acordo com PNEM, existem diferentes tipos de acessibilidade nos museus ⁶¹ : <ul style="list-style-type: none"> • Acessibilidade social: referente à diversidade etária, socioeconômica, educacional, étnica e cultural de seus visitantes. • Acessibilidade física: referente ao acesso físico do museu adaptado para pessoas com limitações de locomoção. • Acessibilidade atitudinal: referente ao acesso sensorial do museu adaptado para pessoas com necessidades sensoriais específicas (visuais e auditivas, por exemplo). • Acessibilidade cognitiva / intelectual: referente ao acesso às diversas formas de conhecimento e de aprendizagem adaptadas para pessoas com diferentes necessidades cognitivas. • Acessibilidade universal: é aquela que considera todos os tipos de acessibilidade. Para o PNEM, a acessibilidade universal significa a democratização do acesso ao museu.
Tecnologia	Os museus hoje estão incorporando as tecnologias mais recentes em sua tentativa contínua de cada vez mais se aproximarem de seus visitantes. Seus sites e <i>blogs</i> oferecem informações adicionais, informações de bastidores, jogos, extensos bancos de dados de vídeos e de imagens, conexões de redes sociais, <i>chats</i> e compras online (BAUTISTA, 2014). O uso dessas ferramentas é potencializado pela disseminação das tecnologias pessoais móveis e seus aplicativos.
Experiência	A “experiência do objeto real”, uma espécie de autenticidade simulada ou o retorno à sensação tátil e imediata, é o que constitui o regime do museu nas últimas décadas (BOSWELL et al., 2002). A combinação híbrida da sensação direta em exposições, tanto com relação aos objetos, à multimídia e aos ambientes simulados, é, certamente, o que caracteriza os museus contemporâneos.
Fora dos muros	Elemento expográfico que permite ao museu ser um ponto de partida para a cidade. Não apenas com relação ao olhar, mas também à descoberta, à significação e à exploração (PNEM).

Fonte: o Autor, 2017.

⁶¹ Para os propósitos do presente trabalho, foi avaliada apenas a acessibilidade social.

No terceiro, e último, momento da observação de campo, a Lógica do gesto, busquei observar a relação que o público estabelecia com as duas exposições estudadas e com seus recursos expográficos. Com a observação do comportamento do público, nos espaços expositivos, busquei compreender como se davam os processos de apropriação das exposições pelos visitantes através de suas ações e reações. Assim, tentei apreender interjeições, expressões e interações que anunciassem, de alguma maneira, ou não, identificações, interpretações e significações. Além disso, também busquei observar expressões de memórias e de afetividades.

Compreender essas lógicas como análogas e conectadas é fundamental para uma compreensão adequada do fenômeno em estudo. Entender como e quais discursos constituem e organizam o espaço expográfico, como a instituição pensa e permite formas de participação e, por fim, como o público se vincula e se relaciona com as exposições, conforma um tripé que possibilita uma análise minimamente acurada das experiências aqui em estudo.

3.5.4 Pesquisa documental

Realizada nos arquivos dos respectivos museus, a pesquisa documental foi dividida em duas partes: pesquisa histórica e pesquisa estatística. A pesquisa documental buscava informações sobre dois períodos históricos distintos de cada museu. No caso do MhAB, os períodos foram 1973-1990 e 2003-2014. E para o Museu de Amsterdã, 1965-1975 e 2012-2015. Obviamente, esses períodos não foram escolhidos aleatoriamente. 1993 foi o ano em que o MhAB iniciou um profundo processo de reconfiguração e 1975 foi o ano em que o Museu de Amsterdã não apenas mudou de sede, mas reestruturou as suas práticas e a organização de seu acervo. Por isso, esses momentos são aqui compreendidos como períodos pré e pós-mudança.

Para a pesquisa histórica, a ideia foi mapear as dez principais exposições temporárias que aconteceram nos museus em cada período histórico específico. Isso totalizou quarenta exposições (vinte exposições do MhAB e vinte exposições do Museu de Amsterdã). Já para a pesquisa estatística, busquei os dados existentes sobre os visitantes, de cada museu, considerando aos mesmos recortes temporais.

O objetivo da pesquisa documental foi reunir material que pudesse reconstituir um percurso temático e estatístico dos museus ao longo do tempo. O propósito foi analisar se e como ocorreu o processo de transformação dos museus, observando a variação dos temas das suas exposições, assim como suas expografias, ao longo dos anos⁶². Além disso, com os dados

⁶² Como nem sempre foi possível encontrar documentos e informações suficientes, a análise focou primordialmente na questão temática.

estatísticos busquei verificar se ao longo das histórias dos museus houve uma transformação na relação do público com a instituição e na composição do perfil de seus visitantes. A reconstituição desses percursos temáticos e estatísticos ofereceu chaves para interpretar se houve um processo de democratização nos museus estudados que reverberou em apropriações mais amplas e diversificadas por parte de seus visitantes⁶³.

⁶³ Para o professor da Universidade de Amsterdã, Francesco Chiaravalloti, não seria possível verificar uma possível relação de ruptura ou de continuidade entre os dois períodos históricos analisados de cada museu. Ele acredita que o intervalo necessariamente propiciaria uma inevitável mudança. Eu parto do pressuposto de que as mudanças não se dão de maneira imediata, mas a longo prazo. Dessa forma, o marco de transformação reverberaria, inevitavelmente, até os dias atuais. Sem ele, as mudanças apenas seriam menos estruturais. No MhAB por exemplo, o processo de transformação durou dez anos (1993-2003) e no Museu se Amsterdã, o marco de transformação é menos demarcador, já que sua mudança é permanente. O marco de transformação seria apenas, portanto, um ponto orientador.

4 O MUSEU DA CIDADE DE BELO HORIZONTE

4.1 Museu histórico Abílio Barreto

O Museu histórico Abílio Barreto (MhAB) foi inaugurado em 18 de fevereiro de 1943. Sua fundação está articulada com o projeto de expansão e modernização da cidade, concebido pelo então Prefeito Juscelino Kubitschek. Inicialmente chamado Museu Histórico de Belo Horizonte (MHBH), em 1967, o museu recebeu o nome atual, em homenagem ao seu fundador, falecido em 1959 (CÂNDIDO, 2003). Sua inauguração coincide com o regime do Estado Novo, responsável também pela criação do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), órgão regulador do patrimônio histórico do país que investiu em museus de caráter nacional (BITTENCOURT, 2004).

Com a construção do complexo arquitetônico modernista da Pampulha, Juscelino Kubitschek concretiza a expansão de Belo Horizonte ao mesmo tempo em que confere ao historiador e jornalista Abílio Barreto a responsabilidade de organizar a memória da cidade e de constituir o seu museu histórico. Barreto também se tornou o primeiro diretor da instituição, entre 1943 e 1946. A escolha do Casarão construído em 1883 e localizado no sítio da Fazenda Velha do Leitão como local para a instalação do museu esteve relacionada com a busca do passado que, nesse momento, era empreendida em nível nacional.

Barreto parece ver no Casarão e na Fazenda Velha a origem mítica, telúrica, da cidade planejada e a matriz que lhe abria a oportunidade de compartilhar do passado mineiro. A recuperação desse passado perdido daria um novo sentido à experiência estética e política que se consubstanciava no traçado cientificamente concebido da capital (BITTENCOURT, 2004, p. 42).

A casa da Fazenda do Leitão, uma das poucas edificações remanescentes do extinto Arraial do Curral Del Rei, foi escolhida para sediar o museu, mas, na época, encontrava-se em estado de ruína. Assim, Juscelino Kubitschek solicitou ao IPHAN a sua restauração e adaptação como museu. O projeto elaborado e executado pelo IPHAN buscou resgatar a estética original da casa, enquanto registro arquitetônico de um lugar, de uma época e de um estilo (CÂNDIDO, 2003).

Imagem 1 - Casarão sede do MhAB.



Fonte: Material institucional do MhAB, 2015.

Foi determinante para o MhAB o fato de sua criação ter sido contemporânea ao processo de institucionalização de uma política de patrimônio histórico e artístico no país. A política cultural emergente incentivava a criação de museus regionais e municipais que eram articulados e integrados a um projeto de construção nacional (CÂNDIDO, 2003). Assim, como condição para a construção da identidade nacional, vinculava-se o projeto oficial de preservação do patrimônio histórico do país com a política de acervo do museu ligada à tradição colonial mineira. Ao mesmo tempo celebravam-se os símbolos da República e da modernidade impressos na própria concepção e construção da capital de Minas Gerais no final do século XIX (FERRON, 2007).

A política de acervo do MhAB foi, desde o início, definida pelo recolhimento sistemático de objetos considerados “preciosidades históricas e artísticas”, do arraial e da capital de Belo Horizonte, engendrado por Abílio Barreto. Ainda em 1935, quando foi convidado a organizar o Arquivo Geral da Prefeitura, o historiador iniciou a coleta das peças que futuramente se tornariam o acervo do museu. Barreto organizou as “reliquias da história da cidade” em duas grandes seções. A primeira reunia objetos remanescentes do antigo arraial de Curral Del Rei e a segunda agregava peças relativas à nova capital (CÂNDIDO, 2004).

Nesse sentido, havia uma discordância entre Barreto e Rodrigo Melo Franco de Andrade, na época, diretor do IPHAN. Para Andrade, o acervo do MhAB deveria ser constituído

exclusivamente por objetos que remetessem ao antigo arraial. Ao contrário, Abílio Barreto, demonstrando seguir um conceito museológico deveras arrojado para a época, defendia, com veemência, que o museu também preservasse objetivos contemporâneos da nova capital. A esse respeito, Cândido comenta que, “[para] ele, os critérios de incorporação do acervo não se deviam pautar apenas no quesito antiguidade, mas também em seu valor intrínseco, de conteúdo simbólico para a história da cidade” (CÂNDIDO, 2004, p. 144).

A excepcionalidade, o pioneirismo e a raridade, celebrados pela política preservacionista no contexto histórico da época foram atributos que determinaram os critérios de seleção dos objetos do museu. No entanto, Barreto enfatizava que o MhAB deveria conservar, por meio dos mesmos atributos acima mencionados, peças que fossem testemunhas da cultura, não apenas do antigo arraial, mas da nova capital também. Essa prescrição se materializou, de fato, na variedade do acervo coletado nos primeiros anos do museu (CÂNDIDO, 2004). Contudo, deve-se ponderar que, posteriormente, as pretensões de Barreto não foram consideradas pioneiras por estarem baseadas em princípios preservacionistas historicamente contextualizados e que davam um caráter unívoco para a coleção do museu.

Quanto à forma expositiva, Bittencourt (2004) depreendeu, a partir dos registros documentais da época, que o MhAB não era diferente dos outros museus de história do país: os objetos eram simplesmente expostos sem maiores preocupações que não fossem certa ordem cronológica e alguma certificação da sua autenticidade (BITTENCOURT, 2004). Como outros museus criados na época, o MhAB foi concebido quase exclusivamente para ser um espaço onde se procurava expor o máximo de peças de seu acervo. Nos seus cinquenta primeiros anos de existência, o museu manteve praticamente a mesma dinâmica de funcionamento, com as mesmas instalações, as mesmas bases para recolhimento de acervo e os mesmos recursos materiais (JULIÃO, 2004). Dentro desse período, no entanto, é possível destacar, pelo menos, dois momentos que sintetizaram um esforço maior de ressignificação do MhAB: as direções de Mário Lúcio Brandão, entre 1946 e 1959, e de Elza Beatriz Von Döllinger de Araújo entre 1984 e 1989 (ALVES, 2003).

Esses dois recortes cronológicos podem ser considerados períodos em que houve, de fato, não apenas uma tomada de consciência mais densa sobre as reais necessidades do MhAB, mas também sobre a sua capacidade para tratar a história da cidade. Essas administrações se esforçaram muito para reconstruir o espaço da instituição ao mesmo tempo em que a mantinham em consonância com os princípios norteadores propostos por Barreto. “Foi possível a essas direções descobrir as potencialidades desse espaço museológico e tentar tirá-lo da rotina de trabalho” (ALVES, 2003, p. 31-32).

No início da década de 1990, o MhAB encontrava-se em uma situação extremamente frágil, não apenas devido à falta de recursos, como também em função do desinteresse das autoridades. Além disso, o MhAB ainda conservava um conceito histórico-tradicional de museologia que se apresentava dissociado das linguagens e práticas museológicas contemporâneas (CÂNDIDO, 2003). Como resposta, no dia 12 de março de 1993, um grupo de profissionais atuantes em diferentes esferas da administração pública ligadas à cultura e a diversos setores da sociedade civil reuniu-se no museu com vistas à elaboração de um diagnóstico e de propostas de dinamização para a instituição, que ficou conhecido como “projeto de revitalização do MhAB”⁶⁴ (BITTENCOURT, 2004).

Esse contexto desencadeou não apenas um processo de autorreflexão que resultou, entre outras coisas, em uma ampla produção de publicações sobre a história do MhAB e sobre as suas práticas. São essas reflexões e publicações (produzidas, em grande medida, por aqueles que estiveram diretamente envolvidos com a administração do museu e com seu processo de reestruturação), as principais fontes que embasam o presente trabalho.

Segundo Pimentel (2004), pode-se dizer que o “projeto de revitalização do MhAB” se iniciou, efetivamente, com a mudança do governo na esfera municipal, com a indicação de uma nova diretoria para o museu e com a realização do “Fórum” que “envolveu uma série conectada de ideias e ações que se expressam em documentos que foram sendo gerados em diversas oportunidades” (PIMENTEL, 2004, p. 20). O grupo de profissionais convidados pela nova diretoria do MhAB para diagnosticar as necessidades mais prementes do museu, assim como para elaborar um plano de atuação, era formado por especialistas do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA), do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, na época Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural – IBPC), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e das Secretarias Municipal e Estadual de Cultura (PIMENTEL, 2004).

A nova direção do museu já atuava antes mesmo de ter sido empossada. Thaís Velloso Cougo Pimentel foi convidada formalmente para assumir a direção do MhAB no final de 1992. Mesmo sem conseguir a liberação da UFMG, onde era professora, Thaís permaneceu durante cinco meses à frente dos trabalhos. Isso gerou uma situação inusitada em que as ações do museu eram definidas por ela, mas tramitavam na Prefeitura de Belo Horizonte em nome da diretora

⁶⁴ Oficialmente, nunca existiu um “projeto de revitalização do MhAB”. Trata-se, de fato, de um “processo”, uma “sequência contínua de fatos ou operações que apresentam certa unidade ou que se reproduzem com certa regularidade” (PIMENTEL, 2004, p. 20). A despeito disso, o termo “projeto de revitalização” será adotado no presente trabalho para se referir a esse processo.

interina Regina Célia Belizário. Entre 1993 e 2003, o MhAB contou com seis diretores⁶⁵. Segundo Pimentel (2004), “as direções que se sucederam desde então, *sem qualquer interrupção ou mudança de rumo*, executaram o plano, que foi dado por concluído em 2003” (PIMENTAL, 2004, p.17. grifo do autor).

O decênio seguinte (1993-2003) foi marcado, portanto, por uma série de ações coordenadas e rigorosamente seguidas pelas sucessivas direções do MhAB e que contou com apoio das autoridades municipais ao longo de todo o processo. Vários fatores convergiram e contribuíram para o desenvolvimento do projeto. O mencionado apoio político de um governo, na esfera municipal, que se queria diverso nas matrizes daqueles que o antecederam, formou a base sobre a qual se estruturou uma política cultural que investiu na memória de uma maneira até então sem precedentes. A proximidade do centenário de Belo Horizonte, em 1997, foi outro fator importante que também contribuiu para alavancar o projeto (BITTENCOURT, 2004).

As transformações do MhAB foram concebidas no rastro do desafio de compatibilizar as instituições museológicas brasileiras com a tendência internacional de ampliação e democratização do patrimônio e da memória (JULIÃO, 2004). Além disso, a partir da experiência de redemocratização do Brasil, na década de 1980, os processos de expansão do patrimônio adquirem contornos mais específicos. Demandas crescentes por ampliação tipológica, cronológica e social dos bens culturais merecedores de serem preservados são trazidas para a cena pública. Segmentos da população historicamente marginalizados pelas políticas de patrimônio buscavam conquistar o direito à memória. Nesse contexto, a palavra de ordem era “democratizar” o MhAB: “superar sua concepção celebrativa e excludente da história, em favor de representações pluralistas, diversas, multifacetadas do passado urbano” (JULIÃO, 2004, p. 172).

Assim, como mencionado, um projeto de redefinição conceitual do MhAB foi colocado em curso durante dez anos (1993-2003) por meio de uma extensa agenda programática que alterou a instituição de maneira nuclear. As diretrizes que conduziram as mudanças foram baseadas em um moderno e avançado modelo de reorganização museológica seguido, à época, por vários museus ao redor do mundo.

Em linhas gerais, compõem esse repertório modernizante: intervenções arquitetônicas; ampliação dos investimentos financeiros, resultado, em muitos casos, de parcerias com a iniciativa privada; renovação da linguagem e do discurso museográfico, com o emprego de novas tecnologias e mídias; ênfases nas funções

⁶⁵ Regina Célia Belizário (1993), Letícia Julião (1993), José Márcio Barros (1993-1995), Letícia Julião (1995-1997), Arnaldo Augusto Godoy (1997-1999), Letícia Julião (1999-2000), Vanessa Barboza de Araújo (2000-2001), Thaís Velloso Cougo Pimentel (2001-2003).

comunicativas e no crescimento do público em detrimento da função acumulativa do museu; adoção de estratégias de marketing e de alternativas para geração de renda (JULIÃO, 2004, p. 168-169).

Os novos contornos conceituais do MhAB definiam-no como um espaço democrático que deveria estar aberto à pluralidade das memórias urbanas e como um núcleo de convergência e irradiação cultural (JULIÃO, 2004). Nesse contexto, a construção de uma nova e contemporânea sede, inaugurada em 1998, foi o ápice de uma das mais fundamentais e indispensáveis ações do “projeto de revitalização do MhAB”. Os arquitetos Álvaro Hardy e Mariza Machado Coelho elaboraram o projeto arquitetônico das novas instalações do museu. Essa ampliação, almejada por gerações de administradores do MhAB ao longo de sua história, conferiu à instituição os recursos materiais necessários para o seu pleno funcionamento: reservas técnicas, ateliê de conservação e sala de exposição. Além de áreas multiuso, como café, auditório, biblioteca e palco ao ar livre (ALVES, 2003). Essa intervenção arquitetônica é considerada um elemento central do processo de reestruturação do MhAB.

Imagem 2 - Edifício-sede do MhAB.



Fonte: Material institucional do MhAB, 2015.

A nova sede representava uma novidade na conceituação do MhAB ao inseri-lo na cidade enquanto um equipamento cultural de referência da identidade belo-horizontina

integrado ao seu presente. A arquitetura contemporânea da nova sede deveria ser capaz de imprimir na instituição as marcas do ritmo, da dinâmica e da diversidade do mundo atual. De um lugar que sacralizava uma memória unívoca da cidade, o MhAB deveria passar a ser considerado um museu em sintonia com uma multiplicidade de abordagens e interpretações. A instituição buscava rever os seus conceitos de maneira que contemplasse não mais uma única, mas múltiplas memórias contidas nas experiências da cidade de Belo Horizonte (PIMENTEL, 2004).

De acordo com Bittencourt, “o MHBH/MHAB começa, lentamente, a deixar de ser um museu histórico e buscar o caminho de ‘museu de cidade’. Começa a tornar-se *MhAB*” (BITTENCOURT, 2004, p.54, grifo do autor). A partir de seu processo de mudança, indicado no “h” minúsculo de seu nome, o MhAB deixa de focar unicamente “na história” supostamente estática e distante, para então focalizar uma realidade multifacetada cujo sentido pode ser encontrado também em sua historicidade. A nova concepção de história impressa no MhAB diz respeito à diversidade e à multiplicidade das memórias coletivas e ao desenvolvimento de uma consciência crítica sobre não apenas o passado, mas sobre o presente de Belo Horizonte também (BITTENCOURT, 2004).

Hoje fica clara a importância do “projeto de revitalização” para as atividades do MhAB terem sido expandidas e para os atuais trabalhos de processamento técnico terem se estruturado. Foi por meio do diagnóstico inicial e das propostas programáticas e metodológicas de reestruturação que se promoveu a reformulação das políticas de ação do MhAB, incluindo as que se referiam à sua linha de acervo (PIMENTEL, 2008). A documentação museológica sobre o acervo do MhAB distingue dois momentos de importância singular ao longo da sua história nesse quesito. O período de 1943 a 1951, que compreende as gestões de Abílio Barreto (1943-1946) e do seu sucessor Mário Lúcio Brandão (1946-1959) e o de 1993 a 2003, referente ao processo de reestruturação do MhAB. Pode-se dizer que ambos os períodos foram marcados por um reflexivo, abrangente e dinâmico programa de trabalho, ainda que distintos, mas, que gerou resultados imediatos para a política de acervo da instituição (CÂNDIDO, 2004).

Por fim⁶⁶, deve-se mencionar que o MhAB tem buscado nos últimos anos expressar o seu objeto, a cidade de Belo Horizonte, para além de suas fronteiras físicas através dos chamados “acervos operacionais”. A arquitetura da cidade pode ser considerada um acervo operacional no sentido de se configurar como “um bem coletivo, construído socialmente,

⁶⁶ Ainda que com isso, não se pretenda, de maneira alguma, exaurir todas as práticas e atividades desenvolvidas pelo MhAB ao longo de sua história.

participante da experiência cotidiana” (BAHIA, 2010, p.269). Nessa perspectiva, o tratamento museológico de paisagens urbanas (a atuação institucional de preservação em acervos que não são retirados do seu circuito do uso), feito pelo MhAB, tem buscado decifrar a cidade nas suas representações e na sua cultura material, de forma a promover de maneira mais plena um dos seus objetivos fundamentais: a consciência da cidade de Belo Horizonte⁶⁷ (BAHIA, 2010).

De acordo com Luana Maia Ferreira, que atua como coordenadora do setor de pesquisa do MhAB, em entrevista realizada no dia 07 de abril de 2015, atualmente o museu se estrutura nas seguintes equipes basilares: setor educativo, setor de pesquisa, setor de processamento técnico de acervo, setor de conservação e o setor administrativo. O setor de pesquisa é responsável não apenas pelas pesquisas que embasam as exposições, mas também, juntamente com os outros departamentos, pela produção e montagem das mesmas.

À época da entrevista, a política de acervo da instituição estava sendo revista. Essa revisão visava, dentre outros objetivos, delinear e oficializar o papel da CPPA (Comissão Permanente de Política de Acervo) que é responsável pela incorporação, ou não, de determinado objeto ao acervo do museu. O primeiro critério para aceitação de um objeto doado é a relação dele com a história de Belo Horizonte.

Assim, era feito, pelo setor de processamento técnico de acervo, um parecer inicial sobre o objeto a ser doado. Esse parecer era levado à CPPA, comissão essa presidida pela diretoria do MhAB e formada por um representante de cada setor do museu, que o examinava e votava pela incorporação ou não daquele objeto ao acervo da instituição. Quando a CPPA decide pela incorporação, o objeto é levado novamente para o setor de processamento técnico de acervo onde é feita uma análise mais detalhada de suas características, o que determinará a coleção que esse objeto fará parte.

Há duas maneiras de definir os temas das exposições do MhAB. A equipe técnica do MhAB está constantemente discutindo possibilidades de temas para as suas exposições. O setor de pesquisa tem uma lista de temas que a equipe técnica considera que deva ser abordada um dia no museu. Entretanto, a escolha dos temas não cabe somente ao corpo técnico do museu, já que os mesmos vão sendo continuamente negociados e decididos conforme maior ou menor visibilidade pretendida para a exposição. O interesse do corpo técnico do MhAB é articular os temas das exposições com a história de Belo Horizonte e, muitas vezes, os temas surgem através do próprio acervo da instituição:

⁶⁷ O primeiro logradouro incorporado como acervo operacional pelo MhAB foi a Praça Sete de Setembro, em 2003. A praça, localizada no centro de Belo Horizonte tem forte valor simbólico na vida cotidiana da cidade. A região da Pampulha também foi designada acervo operacional do MhAB em 2007 (BAHIA, 2010).

Então, muitas vezes, a gente chega ao tema, pelo questionamento do nosso acervo. Deixa eu dar um exemplo: é uma exposição que está na fila aí para ser apresentada no *foyer* da Prudente, que é uma exposição, sobre os lugares que não existem mais. Então, é uma exposição em que a base serão as nossas fotografias, plantas, enfim, o que a gente tem de material de prédios que foram demolidos, falar um pouco dessa substituição constante da cidade e tudo, das camadas, enfim... isso é uma coisa que surgiu do trato diário com o acervo que suscitou esse tipo de coisa. (Luana Maia Ferreira, setor de pesquisa do MhAB. Entrevista realizada em 07 de abril de 2015).

A definição da curadoria é o primeiro passo para se conceber uma nova exposição no MhAB. Na maioria das vezes, os curadores das exposições não são oriundos da própria equipe técnica do museu; são convidados externos - principalmente acadêmicos e/ou especialistas no tema da exposição que será produzida. É a curadoria, juntamente com a equipe do museu, que dá as bases para as decisões expográficas que, por sua vez, também são realizadas por outro profissional externo ao MhAB: o museógrafo.

Inicialmente são realizadas reuniões da equipe do museu com o curador convidado para delinear o recorte e o tratamento que será dado ao tema. O primeiro documento a ser elaborado chama-se Projeto Curatorial. Nesse documento, o curador apresenta a sua intenção com o tema, o recorte que será feito e os conceitos que serão utilizados. É nesse documento, também, que muitas vezes, o curador dá as diretrizes de como a expografia será feita e aponta o acervo pretendido para contar aquela história.

O Projeto Curatorial é resultado das reuniões e do conhecimento já intrínseco do curador. Assim, pretende-se que da curadoria venha o conhecimento do curador com relação ao tema que é então conjugado aos elementos que são próprios da linguagem museológica. Além das reuniões sobre curadoria, também são realizadas reuniões específicas de pesquisa. As reuniões de pesquisa tentam mapear o que pode ser arregimentado do acervo do museu de acordo com a linha curatorial que está sendo definida.

O acervo do MhAB é o primeiro a ser verificado. Mas nem sempre o acervo do museu contempla tudo o que é necessário para montar uma exposição sobre determinado tema. Nesse caso, o curador indica pessoas ou instituições que possuem um acervo compatível com o tema da exposição e que possa ser emprestado para o museu. Essas possibilidades geralmente são norteadas pelas relações do curador com o seu campo de pesquisa alusivo ao tema tratado. Assim começa a surgir o que a equipe do museu chama de “tabela de acervo”, ou seja, a seleção dos objetos que serão usados na exposição.

Muitas vezes o Projeto Curatorial já aponta as setorizações temáticas que a exposição vai ter. Então, o museógrafo, responsável por trabalhar o espaço e a expografia, vai materializar a exposição. Como explicado por Luana, “ele vai trabalhar com cor, ele vai trabalhar com

conceito... Essas reuniões, a presença das pessoas que fazem museografia é extremamente importante, porque ali ele já começa a absorver o conceito da exposição”.

Depois que a tabela de acervo está finalizada, ela é apresentada para o museógrafo que começa a fazer o trabalho de espacialização da exposição. É nesse momento em que o museógrafo decide onde e como os objetos serão expostos. É a ele que cabe a apresentação do projeto museográfico da exposição que pode ser revisto depois de apreciado pela equipe técnica do museu.

No MhAB não há canais formais específicos para reivindicações de grupos organizados que interfiram na forma das exposições. Segundo Luana, há algumas questões políticas que permeiam as decisões, mas não de grupos organizados que chegam até o museu: “o museu, em sua trajetória política já sofreu, sofre críticas de alguns segmentos sociais. Mas, isso não tem nada a ver com o tema, (...) tem mais a ver com o estigma desse museu ser um museu elitista”. Para ela, esse tipo de reação tem suscitado no museu uma perspectiva de ampliação dos grupos, sujeitos e temas representados para desmontar assim a imagem “elitista” que a instituição ocupa no imaginário social. Nesses termos, Luana afirma que o museu tenta diversificar as representações das suas exposições.

Exposição dos bares, nós fomos aos bares de favela, entramos em favelas, nos bares de favela. Nós fomos aos bairros de periferia, fomos aos bares do Mercado Central, quer dizer, estilos diferentes, várias tipologias de bares. Quando a gente fala do espaço urbano, por exemplo, a gente procura falar dos espaços que não estão nas regiões centrais. [...]. Na verdade, a gente tem um desafio muito grande que é tentar trazer uma metrópole para dentro do museu. (Luana Maia Ferreira, setor de pesquisa do MhAB. Entrevista realizada em 07 de abril de 2015).

A experiência de quem vai visitar o MhAB é levada em conta, principalmente por dois setores do museu: o setor de pesquisa e o setor educativo. De acordo com Luana, o grande público do MhAB é o escolar, então, o museu ao montar uma nova exposição pensa, em especial, na experiência dos estudantes. Nas reuniões gerais do MhAB, em que participam todos os setores do museu, o setor educativo comumente reivindica espaços livres no decorrer da exposição para que possa realizar algum tipo de mediação junto aos grupos de estudantes que visitam o museu. Esse é um exemplo de reivindicação que está atrelado ao público visitante.

Já o setor de pesquisa está preocupado com a informação, que deve chegar ao público, através dos textos que são usados nas exposições. Algumas vezes é necessário que a equipe técnica do MhAB refaça os textos do curador - com o seu aval - para que se adeque melhor ao contexto museográfico e/ou museológico. Segundo Luana, o papel dos textos nas exposições é muito discutido no museu. Como o MhAB é um museu de cidade pautado, também, em

historicidades, os textos são muito necessários, contudo, a tendência é que esses textos, cada vez mais, diminuam de tamanho ou que a equipe crie outras possibilidades de transmitir a informação.

O setor de pesquisa do MhAB desenvolveu o que chama de legenda expandida. Geralmente, cada módulo das exposições tem um texto explicativo geral, sobre aquele módulo específico, que é chamado de curatorial. As legendas expandidas são informações adicionais de um objeto específico. Essa é uma maneira de diminuir o tamanho dos textos gerais. Outra inovação recente no MhAB, já amplamente trabalhada em outros museus, diz respeito às legendas em áudio. Através de fones, o visitante pode obter mais informações sobre determinado objeto exposto. As legendas em áudio não apenas ajudam a diminuir os textos gerais, como contemplam a questão da acessibilidade.

Uma demanda por parte do público do MhAB, que, de acordo com Luana, é recorrente, diz respeito a certa nostalgia pelas exposições antigas, principalmente, as que faziam uso de móveis antigos. Muitas vezes, o visitante que foi ao MhAB há trinta anos atrás e via móveis antigos, associava-os à própria instituição, como se esse mobiliário necessariamente tivesse pertencido no passado ao Casarão.

Porque a pessoa chegava há um bom tempo atrás e via o mobiliário de fazenda, dentro de uma casa de fazenda. Qual era a dedução? “Esse mobiliário era dessa casa”. Então, muitas vezes a gente tem esse trabalho. Às vezes tem uma certa revolta de certas pessoas, casos isolados, mas... “cadê aquele móvel, assim, assado que eu vi quando criança?”. Então, tem isso assim, mas nós não norteamos as nossas exposições, para agradar a essas expectativas. (Luana Maia Ferreira, setor de pesquisa do MhAB. Entrevista realizada em 07 de abril de 2015).

Não existe no MhAB, além do questionário e do e-mail, como se verá adiante, um canal institucional para diálogo entre o museu e o público. Geralmente, o principal canal de comunicação para que o MhAB possa ter acesso aos desejos e às necessidades dos visitantes, é o setor educativo que tem relação direta com o público. Ainda de acordo com Luana, muitas informações chegam à equipe técnica do museu através dos vigilantes e outros funcionários que, além do setor educativo, têm relação direta com o público. O MhAB também não tem um canal de diálogo e de debate para a participação do público na concepção das exposições e demais práticas do museu. Contudo, Luana pontua que algumas demandas do público chegam através do questionário do próprio museu e através de e-mails.

Tem esse questionário, as pessoas comentam e mandam e-mails. Então, chega para a gente e-mails, esses tipos de coisa. Na grande maioria das vezes, é voltado para aquele velho tipo de museu que as pessoas esperam encontrar, que as pessoas veem e querem encontrar uma casa de fazenda. (Luana Maia Ferreira, setor de pesquisa do MhAB).

Entrevista realizada em 07 de abril de 2015).

Outra demanda que aparece com certa frequência, não apenas por parte do público, em especial professores, mas por parte da própria equipe técnica do MhAB, é o interesse de que haja uma exposição de longa duração que conte, especificamente, a história de Belo Horizonte. De acordo com Luana, a história da cidade está embutida indiretamente nas exposições do museu, mas a maneira como essa história aparece não tem se mostrado eficaz para o público espontâneo e nem para o público escolar, em função de seus questionamentos.

Entretanto, o MhAB se encontra às voltas com o problema de espaço para essa exposição sobre a história de Belo Horizonte. Luana enumera os fatores que inviabilizariam a montagem dessa exposição nos espaços expositivos do edifício-sede e aponta o térreo do Casarão como a única possibilidade mais viável.

O Casarão é sempre assim, um grande dilema para a gente e para os museógrafos. Porque além dele ser tombado e ter todas as restrições possíveis e imagináveis quanto a intervenção, ele é um espaço completamente fragmentado. Então, são vários quatinhos, aquela velha estrutura de fazenda antiga, com quatinhos, com alcova... outra questão que no Casarão é complicadíssimo: acessibilidade. Dentro do Casarão tem degrau para tudo quanto é lado. Cada degrau de um tamanho! Então, o que seria a única coisa viável? Colocar no primeiro andar do Casarão. E no segundo andar, ser uma exposição mais dinâmica, substituível e no primeiro andar, ser essa exposição... (Luana Maia Ferreira, setor de pesquisa do MhAB. Entrevista realizada em 07 de abril de 2015).

O questionário do MhAB também é o canal utilizado pelo público para avaliar o museu e as suas exposições. No entanto, segundo Luana, muitas das demandas feitas pelo público não são passíveis de serem atendidas por uma questão financeira: “o ideal é muito difícil, né?! Porque o ideal precisaria de uma verba três vezes maior. Três, não. Quatro, cinco vezes maior”.

O MhAB tenta incluir tanto no tema quanto na forma das suas exposições (nos dois espaços expositivos, no Casarão e no edifício-sede), grupos e memórias diversificadas. No entanto, Luana pondera que não é possível contemplar tudo, mas dentro do recorte, a tentativa do museu é apresentar a cidade na sua pluralidade. A articulação das exposições com temas contemporâneos e os eventos culturais⁶⁸ que o MhAB promove são, na opinião de Luana, os principais chamarizes que tornam o museu atraente para o público: “porque isso chama o público e uma pessoa que vem para assistir uma apresentação infantil no domingo, vê as exposições”. As estratégias do MhAB para conquistar novos públicos, segundo Luana, também

⁶⁸ Domingo no Museu (apresentações musicais e de teatro infantil), Virada Cultural (atrações culturais na cidade durante 24 horas ininterruptamente), Noite dos Museus (evento em que os museus ficam abertos durante a noite), dentre outros.

passam pelos eventos que o museu sedia e pelo novo viés da comunicação através das redes sociais.

O MhAB busca ser um espaço democrático através da tentativa de representatividade dos diversos segmentos sociais em suas exposições. Contudo, existem vários níveis de obstáculos, na opinião de Luana, para a democratização do museu. Esses níveis de obstáculos passam pela arquitetura, pela localização, pelos serviços, pela comunicação e pelo interesse político. No que tange ao setor específico de Luana, o obstáculo de democratização diz respeito às fontes de informação. São raras as fontes referentes às outras regiões de Belo Horizonte que não a centro-sul da cidade.

As principais mudanças dos museus nas últimas décadas, ainda de acordo com a entrevistada, dizem respeito à dinamização das exposições através da interatividade e da participação do público. Os temas, mesmo nos museus históricos, tocam questões contemporâneas: o museu é um espaço da memória, mas que fala de atualidades que são reflexo de uma construção histórica. Entretanto, para Luana, interatividade não necessariamente requer “excesso de tecnologia”.

Quando falo isso, eu estou falando de conteúdo. Eu não estou falando de forma. Porque a forma, para mim, quando você fala de interatividade, de excesso de tecnologia, isso tudo para mim é secundário. Você pode ter um museu extremamente tecnológico com uma concepção extremamente tradicional. E pode ter o contrário. (Luana Maia Ferreira, setor de pesquisa do MhAB. Entrevista realizada em 07 de abril de 2015).

O MhAB, analisa a entrevistada, não tem verba para ser um museu tecnológico. No entanto, isso não é algo que a incomode diretamente. Para ela, é preferível apresentar uma exposição com uma pesquisa honesta e rica, que contemple o maior número de segmentos da cidade do que ser um museu tecnológico, mas que não considere essa pluralidade do mundo contemporâneo.

Eu acho que esse museu hoje, o Museu Abílio Barreto, não tem mais como trabalhar, eu acho, sem falar do contemporâneo, sem falar o que a sociedade belo-horizontina, está fazendo, está produzindo. Eu acho que não tem sentido mais esse museu não falar disso. E mesmo porque, o museu se quer, um museu de cidade. Ele não se quer um museu histórico e ponto. Ele se quer um museu de cidade. (Luana Maia Ferreira, setor de pesquisa do MhAB. Entrevista realizada em 07 de abril de 2017).

De acordo com Luana, o MhAB não acompanhou as mudanças dos museus no que diz respeito à tecnologia. Mas, com relação a alterações de concepções, de trazer o conceito de

museu para as questões contemporâneas referentes à democratização, à representatividade, à acessibilidade, à pluralidade e à diversidade, sim.

4.2 As exposições temporárias do MhAB (1973-1990)

Diferentemente do Museu de Amsterdã, o marco de transformação do MhAB é claramente considerado nos documentos que reconstroem a sua trajetória histórica. “O Projeto de Revitalização do MhAB, instaurado em 1993, representou um marco na trajetória da instituição”, como notara Cândido (2003, p. 23). Dessa maneira, a pesquisa documental, referente ao presente trabalho, que aconteceu no primeiro semestre de 2015, sobre as exposições temporárias antigas do MhAB, em outras palavras, sobre as exposições temporárias que aconteceram antes de 1993⁶⁹, foi realizada através da consulta de documentos contidos em uma pasta chamada “Dossiê das Exposições no MHAB: década de 50 a 80”.

Minha interlocutora durante a pesquisa de campo no MhAB foi Vânia Maria Matias de Melo, profissional de relações públicas do museu. Vânia não apenas me dava acesso a todos os documentos dos quais eu necessitava, como era a minha ponte de comunicação para com os outros membros da equipe do museu. De posse da pasta, comecei a analisar e mapear as exatas dez últimas exposições temporárias que aconteceram no MhAB antes de 1993. Nesse sentido, o mais importante critério de seleção foi, em função da maior visibilidade, o fato da exposição temporária ter acontecido nas próprias dependências do museu⁷⁰. De acordo com Luana, as exposições que acontecem no Casarão e na Sala Usiminas⁷¹ (principal espaço expositivo do edifício-sede) são as que têm mais visibilidade não apenas por causa do tempo de curso, mas também pelo acervo exposto: ambos são bem maiores do que nas demais exposições.

A documentação sobre as exposições desse período da história do MhAB é bastante irregular. Apesar de todas as exposições estarem catalogadas, não são todas que apresentam projetos, material gráfico, fotografias e matérias jornalísticas. Pareceu-me que esse material era pouco acessado, já que mesmo Vânia apresentou certa dificuldade para encontrá-lo. Não foram localizados, para esse momento específico, os documentos estatísticos referentes ao perfil dos visitantes e à quantidade da visitação.

⁶⁹ Os cortes temporais para a análise das exposições temporárias do MhAB são: 1973-1990 e 2003-2014.

⁷⁰ Com a documentação histórica foi possível verificar que o MhAB promovia diversas exposições itinerantes apresentadas em outros espaços da cidade.

⁷¹ Empresa do setor siderúrgico com sede em Belo Horizonte. Tornou-se prática recorrente intitular museus com o nome da empresa que os financiou. Um caso emblemático de Belo Horizonte, são os museus e espaços culturais localizados na Praça da Liberdade.

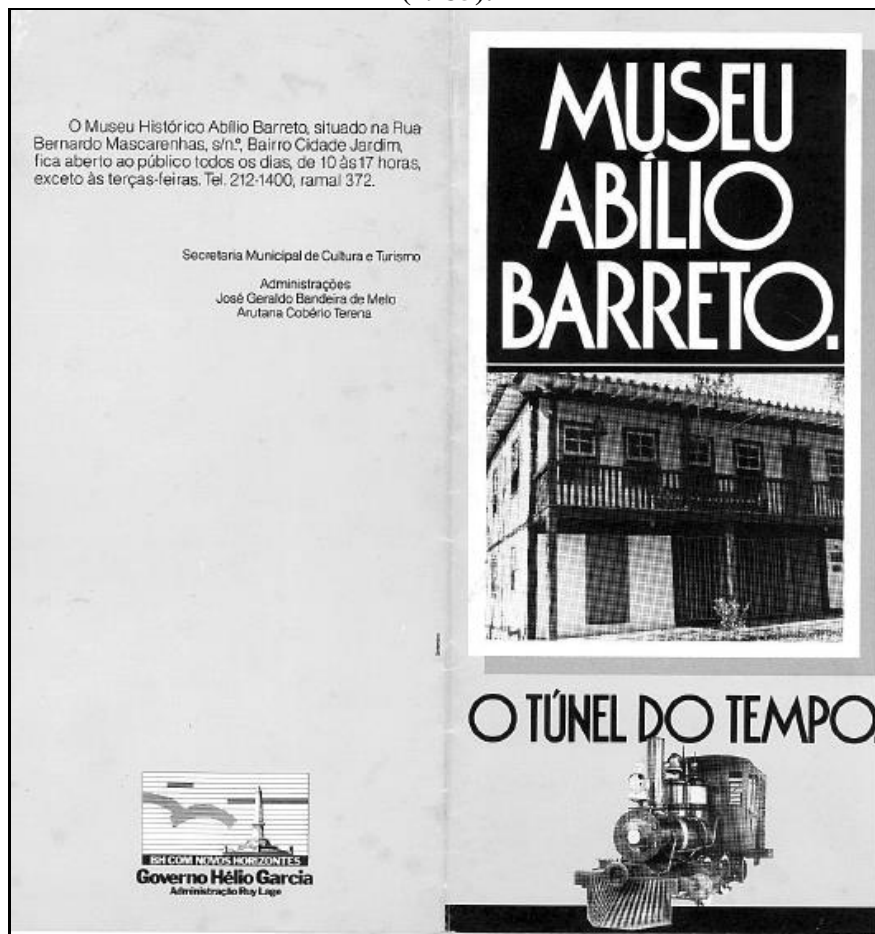
Quadro 04. Exposições temporárias do MhAB (1973-1990)

Exposição	Data de início	Data de término	Descrição	Imagem
1) A arte barroca em Minas	05/12/73	19/12/73	Exposição de fotografias das igrejas barrocas mineiras da coleção do crítico de arte e historiador Clorivaldo Valadares.	-
2) Cartões postais	01/04/78	16/04/78	Exposição de cartões postais do início do século XX de diversos países da coleção de Otávio Dias Filho.	-
3) Reabertura do Museu Histórico Abílio Barreto	19/07/85	29/10/85	Exposição de fotos que apresentavam o processo de restauração do Casarão e de um projeto arquitetônico de um anexo para a sede.	3
4) Arquitetura italiana no Vale do Itajaí – Santa Catarina	30/10/85	01/11/85	Participação do MhAB no XII Congresso Brasileiro de Arquitetos com a exposição de painéis suspensos com fotos e textos.	-
5) Bonecas de todos os povos	09/12/85	-/02/86	Exposição de bonecas típicas de vários países da coleção de Yeda Prates Bernis e das telas de Emílio Rouède, pintadas em 1894, que retratam o Arraial do Curral Del Rei e que foram restauradas pelo Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.	4
6) Barreiro: 130 anos de história	24/07/86	15/10/86	Exposição de painéis fotográficos e lançamento da revista “Barreiro: 130 anos de história”, editada pela Mannesmann ⁷² , resultados da pesquisa realizada por Antônio Augusto de Souza, antigo morador do Barreiro, bairro operário de Belo Horizonte.	5
7) Comissão construtora e primeiros tempos da cidade – até a década de 1920	10/12/86	-	Exposição em homenagem ao 50º aniversário de falecimento de Aarão Reis, engenheiro responsável pelo projeto da Nova Capital. A sala dedicada à exposição exibiu objetos historicamente ligados à Comissão Construtora. Exibição do lavabo da antiga Matriz da Boa Viagem do Curral Del Rei, datado de 1793 e recém restaurado pelo IEPHA/Minas Gerais.	-
8) Olhar de criança	-/10/89	-/12/89	Exposição textual e fotográfica dos hábitos, da moda, da vida escolar, do tratamento clínico e do ambiente familiar das crianças em Belo Horizonte entre as décadas de 1920 e 1940. Montada pelas equipes técnicas da Secretaria Municipal de Cultura e do MHAB em comemoração à Semana da Criança.	-
9) Belo Horizonte: contrastes	1989	-	A exposição contrapunha os espaços e modos de vida específicos do Arraial Curral Del Rei com os da capital moderna, estabelecendo uma relação entre o passado e o presente de maneira a se compreender os contrastes da Belo Horizonte contemporânea.	-
10) Do arraial à capital na visão de Avelino Fóscolo	15/12/89	30/03/90	Exposição sobre Avelino Fóscolo, testemunha e personagem das primeiras décadas da cidade. Fóscolo colaborou em jornais da época que apoiavam a mudança da capital. Dentre sua vasta e diversificada obra, publicou, em 1903, o romance “A Capital”, baseado na construção de Belo Horizonte. Veio a falecer pobre, esquecido e apenas recebeu tal homenagem depois de insistentes telegramas de seu filho à Prefeitura.	-

Fonte: Arquivo do MhAB

⁷² Conglomerado, de origem alemã, que atua, em Minas Gerais, no setor de mineração e de siderurgia.

Imagem 3 - Catálogo da exposição “Reabertura do Museu Histórico Abílio Barreto” (1985).



Fonte: Arquivo do MhAB.

Imagem 4 - Matéria jornalística sobre a exposição “Bonecas de todos os povos” (1985-1986).



Jorge Gentil

A exposição reúne bonecas de todas as partes do mundo

No museu, a graça e beleza de 134 bonecas

“Elas não chegaram por caminhos oficiais ou tiveram seus nomes registrados em notícias. Desembarcaram silenciosas como a paz. Vieram de diferentes distâncias, sem passaporte ou visto de residente. Como prova de identidade traziam nas vestimentas gestos e cores de sua origem. Jamais pensaram que estavam chegando para esta conferência de paz. Por algum tempo, confabularam em casa de Yeda Prates Bernis. Agora, que é dezembro e Natal, aceitaram ter o Museu Abílio Barreto como o lugar de confraternização. Decidiram ter o silêncio como discurso, seguindo conselho da poeta Cecília Meireles: “As palavras são muito ditas e o mundo muito pensado”. E nós que as observamos descobrimos no brinqueado a possibilidade de reinventar o mundo”. Com esta apresentação de Bartolomeu Campos Queiroz, o mundo encantado das bonecas de Yeda Prates Bernis chega até o grande público, numa exposição que foi aberta ontem no Museu Histórico Abílio Barreto, na Cidade Jardim.

As 134 bonecas chegaram de todas as partes do mundo para Yeda Bernis, que resolveu apresentá-las ao público: lá está o casal de mexicanos, protegido dos terremotos nas vitrines do Museu de Hong Kong para Belo Horizonte, foi um pulo: o casal de japoneses com quimonos e olhos punzados chegou para ficar. Saídos da Plaza de Toros, na Espanha, os toureiros, devidamente vestidos para a “Fiesta”, trouxeram até os touros. Da França, veio a dançarina coquete de can-can e muito charme. Dos Estados Unidos, os colonizadores. No Museu Abílio Barreto estão também os soldados da guarda da Rainha Elizabeth, impecavelmente uniformizados. Até mesmo os esquimós saíram de seus iglus e foram parar no Museu, esquecidos do rigoroso inverno.

Todos os países enviaram seus representantes como Equador, o Panamá, a Colômbia, Porto Rico, Chile, Portugal, (inclusive a Ilha da Madeira), a Finlândia, a Noruega, a Holanda, a Suécia. Países pouco conhecidos dos brasileiros também estão lá como Suriname e Grinzing. Ninguém foi esquecido.

O Brasil está devidamente representando por Lampião, Maria Bonita e seus cangaceiros, pelos bonecos do Rio Grande do Sul que tomam chimarrão, pelas artistas do tear, pelo Bumba Meu Boi e pelos passistas cariocas de escolas de samba. Um Brasil que muda de roupa e de jeito em cada região, com índios de um lado e baianas de outro.

Segundo a diretoria do Museu Abílio Barreto, Elza Beatriz, a exposição de bonecas de todo o mundo tem a finalidade “de diversificar as atividades que ali se desenvolvem”. Principalmente os escolares que visitam o Museu Abílio Barreto durante todo o ano estão sendo homenageados com a exposição de bonecas trazidas de todo o mundo.

Fonte: Arquivo do MhAB.

Imagem 5 - Matéria jornalística sobre a exposição “Barreiro: 130 anos de história” (1986).



Fonte: Arquivo do MhAB (Jornal Estado de Minas, 25 de julho de 1986, p. 9).

4.2.1 Análise das exposições temporárias do MhAB (1973-1990)

As dez exposições apresentadas aconteceram dentro de um período de dezessete anos. Os intervalos entre as exposições são irregulares e, por vezes, longos: de cinco anos entre a primeira e a segunda exposição, de sete anos entre a segunda e a terceira exposição e de três anos entre a sétima e a oitava exposição⁷³. Entre dois e três meses foi a duração de metade das exposições apresentadas. Três exposições duraram menos de um mês e para duas exposições não foi possível determinar a duração. É importante ressaltar que a duração das exposições temporárias apresentadas no MhAB durante esse período era bastante curta. As exposições

⁷³ Durante esses intervalos, é possível observar que aconteciam também exposições temporárias externas (exposições itinerantes apresentadas em outros espaços da cidade): Palácio das Artes (1977), BH Shopping (1983), Biblioteca Pública Estadual (1983), UFMG (uma exposição em 1984 e mais duas em 1987). Portanto, ao que tudo indica, já que essas informações só podem ser acessadas por documentos, nos intervalos das exposições temporárias, que aconteciam na sede do museu, haviam algumas exposições temporárias externas. Provavelmente, haviam também, na sede do museu, em paralelo, as exposições permanentes.

apresentadas podem ser classificadas em quatro grupos: exposições de coleções, temáticas, metalinguística e de personalidades.

a) Exposições de coleções.

Como se pode observar, o MhAB sediou três exposições de coleções externas, cujos conteúdos não têm relação direta com o museu e com o seu tema. São elas: “A arte barroca em Minas”, “Cartões Postais” e “Bonecas de todos os povos”⁷⁴. Pode-se supor que o MhAB, durante grande parte desse período, não contava com uma equipe técnica suficiente para conceber e montar exposições temáticas e específicas sobre conteúdos que dissessem respeito ao seu tema. Portanto, a necessidade ou opção por exibir exposições de coleções externas e sem relação direta com a instituição em si.

Nesse sentido, considero pertinente incluir a exposição “Arquitetura italiana no Vale do Itajaí – SC” na presente categoria. Apesar dessa exposição não se constituir efetivamente como uma coleção, o fato de seu tema não estar diretamente relacionado ao museu justifica essa classificação. De qualquer maneira, pode-se considerar que, nesse momento, o MhAB acabava de ser reaberto e a escolha por fazer parte de um congresso nacional de arquitetura pode ter sido pautada em um desejo de reinseri-lo em alguma possível rota de visitação.

b) Exposições temáticas.

A partir de 1985 em diante, parece se confirmar a reorganização institucional pelo qual passa o MhAB, a partir de então dirigido por Elza Beatriz Von Döllinger de Araújo (1984-1989). De tal maneira puderam ser notadas pelo menos duas exposições que foram concebidas e montadas pela equipe do museu sobre o seu tema. A saber: “Olhar de criança” e “Belo Horizonte: contrastes”.

A exposição “Olhar de criança” busca enfocar a cidade por meio de uma nova abordagem: a perspectiva infantil. A despeito de a exposição encerrar a si mesma dentro de um período histórico específico (1920-1940) e não tentar elucidar criticamente questões

⁷⁴ É interessante notar como o MhAB, já nessa época, tentava buscar uma diversificação na sua atuação, como se pode observar da seguinte citação do jornal da época. “O objetivo da exposição é diversificar suas atividades apresentando, principalmente ao público estudantil, que visita o Museu como tarefa escolar, um programa de lazer educativo próprio para as férias”. (Jornal Estado de Minas, 08 de dezembro de 1985).

contemporâneas por meio dessa historicidade, não se pode deixar de observar que há, ainda que incipiente, um movimento por diversificação do olhar.

Contudo, a exposição mais significativa, no que diz respeito à ampliação de enfoque, é a “Belo Horizonte: contrastes”. Isso porque é a única exposição, dentre todas, que toca em questões contemporâneas à sua época. E isso fica bastante claro no documento consultado sobre o papel social do museu. Nele se lê que, “[n]os dias de hoje, o museu não deve mais ser uma instituição estática que simplesmente mostra o que foi. Ele deve atuar no contexto social através de uma ação viva, produtiva, para que o futuro seja construído com uma participação consciente de todos”. Esse documento sobre o papel social do museu é de suma importância porque mostra que antes do “Projeto de Revitalização” já havia, mesmo que quase imperceptíveis, indícios de uma nova maneira de se pensar o MhAB.

“Barreiro: 130 anos de história” era constituída por uma mostra fotográfica e pelo lançamento da revista que leva o mesmo nome da exposição, ambos com apoio financeiro da Mannesmann. A exposição resultou do trabalho pessoal de um morador do Barreiro, bairro operário e industrial localizado na periferia de Belo Horizonte. Nesse sentido, ao que tudo indica, o MhAB colaborou com a iniciativa, principalmente, ao sediar a exposição. Obviamente, isso não diminui o mérito da instituição já que, dessa forma, demonstra uma nova maneira de atuação.

De acordo com o documento consultado sobre a exposição: “Esta pesquisa, emergente da comunidade se coaduna com um projeto maior ao qual o Museu Histórico Abílio Barreto pretende se lançar: a preservação da história dos bairros de Belo Horizonte com o envolvimento da própria comunidade”. Mesmo que a exposição não tenha sido efetivamente concebida pelo MhAB, a abertura para a participação expressa na possibilidade de a comunidade se apresentar como propositora, está em sintonia com as novas concepções da museologia.

c) Exposição metalinguística

A exposição “Reabertura do Museu Histórico Abílio Barreto” diz respeito a um novo momento na instituição. De acordo com a matéria do jornal Diário da Tarde do dia 17 de julho de 1985, a reinauguração do MhAB traria novidades não apenas com relação às reformas físicas do Casarão. Retoques do acervo, reformulação museológica e mudanças administrativas também fariam parte das novidades que a reabertura do museu traria ao público. Em entrevista

ao jornal, a diretora do museu na época, Elza Beatriz Von Döllinger Araújo⁷⁵, menciona a ausência de ambiente adequado à guarda do acervo bastante danificado àquela altura: “No pequeno, e cerceado pelo tombamento, espaço da casa de fazenda, não há como aparelhar o Museu sequer em termos de pessoal, a fim de inseri-lo funcionalmente nos padrões museológicos de hoje em dia”.

Apresentar os bastidores do museu a partir de uma exposição fotográfica que detalha o processo de restauração do Casarão auxilia o processo de conscientização dos visitantes sobre a necessária continuidade do tratamento de conservação do acervo do MhAB. Sem o devido tratamento a perda desse acervo poderia ser irreversível, como advertiu a diretora. Com isso, mais do que explorar o tema do museu, a exposição buscou uma consciência crítica, por parte do visitante, sobre a urgência de conservação da instituição, apresentando, para tanto, de maneira metalinguística, os bastidores da sua restauração.

d) Exposições de personalidades

As exposições “Comissão construtora e primeiros tempos da cidade – até a década de 1920” e “Do arraial à capital na visão de Avelino Fóscolo” são baseadas em duas personalidades. A primeira, bastante conhecida por deixar seu nome impresso na concepção da cidade: Aarão Reis. O segundo, aparentemente pouco reconhecido, empresta seu olhar sobre os primórdios da capital. Apesar do foco de ambas as exposições ser tema do museu, a abordagem ainda era apenas sobre o passado idílico da cidade especialmente referente ao Arraial Curral Del Rei e à construção da Nova Capital. Contudo, se faz pertinente pontuar que mais do que o tema, é a forma de construir a narrativa e a releitura do acervo que determina a abrangência temática da exposição.

De uma maneira geral, pode-se dizer que as exposições temporárias que aconteceram no MhAB antes de 1993 formam, cronologicamente, um lento e gradual, mas não definitivo, processo de retomada de atuação da instituição. Processo esse iniciando com exposições dedicadas, primordialmente, a coleções externas e sem relação direta com o museu em si. A partir de 1985, nomeadamente sob a direção de Elza Beatriz Von Döllinger Araújo (1984-1989), o museu começa a se reestruturar.

⁷⁵ Elza Beatriz Von Döllinger Araújo (1934-1992) nasceu em Belo Horizonte. Graduiu-se Bacharel em Direito pela UFMG, trabalhou nessa universidade e no governo municipal, onde sempre atuou na área da cultura. Escritora, publicou dez livros, seis dos quais dirigidos ao público infantil. (VIVEIROS, 2014).

Depois da restauração do Casarão, elucidada pela exposição de reabertura, segue a exposição sobre o Barreiro. A exposição “Olhar de criança”, traz um novo enfoque para a cidade de Belo Horizonte, através da perspectiva do mundo infantil. Finalmente, com a exposição “Belo Horizonte: contrastes”, o MhAB reflete as contradições da cidade contemporânea frente ao seu passado de arraial.

Ainda que as exposições já buscassem certa diversificação de abordagem, de uma maneira geral permanecem temas poucos abrangentes. Além disso, a ausência de informações que nos leve a inferir o uso de recursos audiovisuais ou da participação, dentre outros fatores, pode indicar o surgimento de uma pressão por mudança. Tal mudança se anunciaria em um futuro próximo, através do que veio a ser o “Projeto de Revitalização”. Todavia, não seria o caso considerar que o MhAB só se transformaria dali a alguns anos porque já havia em suas últimas direções, o anúncio de sua “transformação”? Afinal, a mudança já se faz presente na consciência da sua necessidade.

4.3 As exposições temporárias do MhAB (2003-2014)

De acordo com a lista que tive acesso através de Vânia, entre 2005 e 2014, o MhAB realizou oitenta e oito exposições de curta, média e longa duração⁷⁶ em sua sede e em diversos outros espaços da cidade⁷⁷. Nesse sentido, seria um desafio escolher as dez exposições mais significativas dentro desse período. Dessa maneira, o primeiro critério de seleção foi o fato de as exposições terem acontecido na própria sede do museu. Ainda assim, o número era alto. Então, o segundo critério de seleção foi o fato de as exposições terem acontecido nos dois principais espaços expositivos do museu: o Casarão e a Sala Usiminas. Como o Casarão conta com dois espaços independentes que, por vezes, abrigam simultaneamente diferentes exposições, optou-se por selecionar apenas aquelas exposições que ocuparam toda a sede da antiga fazenda.

Depois de mapear, segundo os critérios acima mencionados, aquelas que seriam as dez últimas exposições do MhAB, trabalho sempre acompanhado de perto por Vânia, o próximo

⁷⁶ Hoje em dia, as exposições do MhAB dividem-se em “longa”, “média” e “curta” duração. Essas terminologias substituíram as designações “permanente” e “temporária” durante o Projeto de Revitalização do museu na década de 1990 (PIMENTEL, 2008).

⁷⁷ A sede do MhAB apresenta atualmente vários espaços expositivos. O Casarão conta com dois espaços independentes: térreo e primeiro andar. Já o edifício-sede conta com: Sala Usiminas, *Foyer* do Auditório, *Hall* de Entrada e Espaço do Mezanino. Além dos espaços de sua sede, o MhAB realizou exposições em: escolas municipais e particulares, parques e centros culturais municipais, na Prefeitura de Belo Horizonte e em espaços públicos da cidade, como na Avenida Prudente de Moraes e na Praça Sete de Setembro.

passo foi reunir todo o material disponível sobre essas exposições: projetos, *releases*, material gráfico, fotografias e matérias jornalísticas. Assim, cheguei às seguintes exposições:

Quadro 5. Exposições temporárias do MhAB (2003-2014)

Exposição	Data de início	Data de término	Descrição	Imagens de arquivo
1) MHAB: 60 anos de história – Módulo I	-/02/03	-/12/04	Em exibição no Casarão, a exposição explorava a antiga sede da Fazenda do Leitão enquanto patrimônio, ao contemplar a própria história de ocupação da casa e seus diferentes usos antes da instalação do museu em 1943.	6 e 7
2) MHAB: 60 anos de história – Módulo II	-/05/03	-/02/04	A exposição apresentada na Sala Usiminas traçava a trajetória do museu ao ressaltar a sua fundação, a constituição de seu acervo, as diferentes formas de tratamento e conservação, a implementação de seu programa de revitalização institucional e as exposições montadas pela instituição ao longo de sua história.	8 e 9
3) De outras terras, de outro mar... Experiências de imigrantes estrangeiros em Belo Horizonte	15/09/04	-/11/05	A exposição investigava a identidade de Belo Horizonte e seus efeitos sobre os moradores estrangeiros através do resgate de suas experiências na cidade: desde a sua fundação até hoje.	10 e 11
4) Belo Horizonte: tempo e movimentos da cidade capital	18/05/05	-/11/09	A exposição buscava trazer novos sentidos e interpretações sobre a história de Belo Horizonte, utilizando o Casarão e seu entorno imediato como elementos que estruturam e integram uma possível narrativa sobre a cidade.	12 e 13
5) Como se fosse sólido... Pensando o patrimônio cultural em Belo Horizonte	16/12/05	-/11/06	A exposição propunha uma reflexão sobre a história das políticas patrimoniais em Belo Horizonte ao explorar práticas de preservação, disputas e mudanças na concepção de patrimônio. Apresentava também a participação de diferentes segmentos sociais nesse processo e suas diversas formas de apropriação desse patrimônio.	14 e 15
6) Ver e lembrar: monumentos em Belo Horizonte	13/12/06	-/10/07	A exposição lançava um olhar sobre alguns monumentos de Belo Horizonte (e sobre a cidade enquanto monumento), que mesmo presentes cotidianamente na vida dos moradores, nem sempre são percebidos como patrimônio. Buscava mostrar como a história e a memória podem estar presentes em lugares inusitados da cidade.	16 e 17
7) Mova arquitetura: cidades e mobilidades	-/11/07	-/01/08	Realizada em parceria com o Institut pour La Ville in Mouvement, organização civil da França, e o Consulado Geral da França no Rio de Janeiro, a exposição foi inaugurada durante o 2º Encontro de Cooperação Descentralizada e Federativa Franco Brasileira que aconteceu em Belo Horizonte. A exposição apresentava projetos de soluções	-

			arquitetônicas para os problemas urbanos de grandes cidades europeias ⁷⁸ .	
8) Novos acervos MHAB: 2003-2008	27/02/08	-/10/10	A ideia da exposição era apresentar ao público os novos objetos incorporados às coleções do MhAB. Esses objetos refletem uma nova política de aquisição que toma a cidade, e não mais apenas a sua história, como principal tema do museu.	18 e 19
9) Em volta dessas mesas uma cidade: bares como lugares na memória de Belo Horizonte	25/11/10	-/06/12	A exposição abordava a relação de Belo Horizonte com os seus bares ao destacá-los enquanto espaços que preservam múltiplas identidades, hábitos de consumo, sociabilidades e que se configuram como locais de fruição cultural e de memória.	20 e 21
10) Belo Horizonte F.C.: trajetórias do futebol na capital mineira	30/08/12	-/07/14	A exposição apresentava o futebol enquanto um componente temático que interage com o território urbano e infunde memórias.	22 e 23

Fonte: Arquivo do MhAB

Imagem 6 - Exposição “MhAB: 60 anos de história – Módulo I” (2003-2004). Cartão postal.



Fonte: Arquivo do MhAB.

⁷⁸ Como a concepção e a montagem dessa exposição não ficou à cargo do MhAB, ela não será alvo de análise no presente trabalho.

Imagem 7 - Exposição “MhAB: 60 anos de história – Módulo I” (2003-2004). Figurinha do álbum comemorativo dos 60 anos do MhAB.



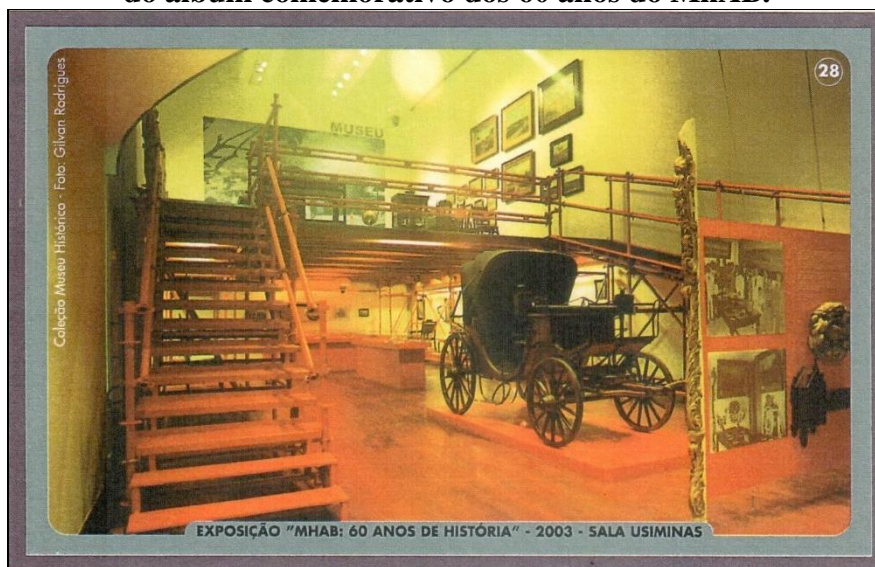
Fonte: Arquivo do MhAB.

Imagem 8 - Exposição “MhAB: 60 anos de história – Módulo II” (2003-2004). Cartão postal.



Fonte: Arquivo do MhAB.

Imagem 9 - Exposição “MhAB: 60 anos de história – Módulo II” (2003-2004). Figurinha do álbum comemorativo dos 60 anos do MhAB.



Fonte: Arquivo do MhAB.

Imagem 10 - Exposição “De outras terras, de outro mar” (2004-2005).



Fonte: Arquivo do MhAB.

Imagem 11 - Exposição “De outras terras, de outro mar” (2004-2005).



Fonte: Arquivo do MhAB.

Imagem 12 - Exposição “Belo Horizonte: tempo e movimentos da cidade capital” (2005-2009).



Fonte: Arquivo do MhAB.

Imagem 13 - Exposição “Belo Horizonte: tempo e movimentos da cidade capital” (2005-2009).



Fonte: Arquivo do MhAB.

Imagem 14 - Exposição “Como se fosse sólido” (2005-2006).



Fonte: Arquivo do MhAB.

Imagem 15 - Exposição “Como se fosse sólido” (2005-2006).



Fonte: Arquivo do MhAB.

Imagem 16 - Exposição “Ver e lembrar” (2006-2007).



Fonte: Arquivo do MhAB.

Imagem 17 - Exposição “Ver e lembrar” (2006-2007).



Fonte: Arquivo do MhAB.

Imagem 18 - Exposição “Novos acervos” (2008-2010).



Fonte: Arquivo do MhAB.

Imagem 19 - Exposição “Novos acervos” (2008-2010).



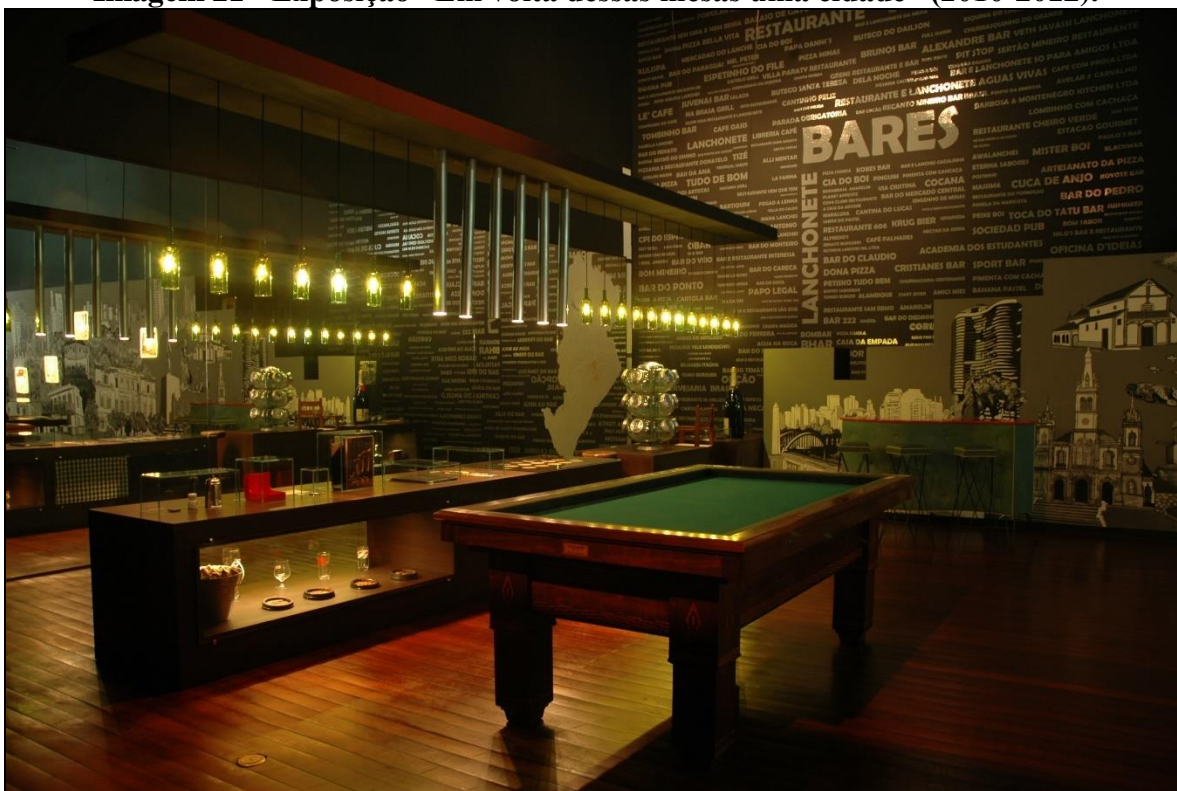
Fonte: Arquivo do MhAB.

Imagem 20 - Exposição “Em volta dessas mesas uma cidade” (2010-2012).



Fonte: Arquivo do MhAB.

Imagem 21 - Exposição “Em volta dessas mesas uma cidade” (2010-2012).



Fonte: Arquivo do MhAB.

Imagem 22 - Exposição “Belo Horizonte F.C.” (2012-2014).



Fonte: Arquivo do MhAB.

Imagem 23 - Exposição “Belo Horizonte F.C.” (2012-2014).



Fonte: Arquivo do MhAB.

4.3.1 Análise das exposições temporárias do MhAB (2003-2014)

Quase todas as exposições aconteceram na Sala Usiminas, com exceção de duas, que aconteceram no Casarão: “MHAB: 60 anos de história – Módulo I” e “Belo Horizonte: tempo e movimentos da cidade capital”. Apesar de praticamente todas as exposições serem consideradas temporárias⁷⁹, e de média duração, pela equipe do museu, o tempo de exibição varia muito entre elas. Quatro exposições duraram entre mais de um ano e menos de dois anos. Quatro exposições duraram menos de um ano. Uma exposição durou dois anos e oito meses e uma durou quatro anos e seis meses⁸⁰. Resumindo: seis exposições duraram mais de um ano e quatro, menos de um. Uma melhor visualização desses dados em ordem decrescente, pode ser vista no quadro que se segue.

⁷⁹ As terminologias “permanente” e “temporária” continuarão a ser utilizadas no presente trabalho em função da análise comparada com o Museu de Amsterdã.

⁸⁰ Única exposição considerada de longa duração.

Quadro 6. Exposições do MhAB por ordem decrescente de duração (2003-2014)

Exposição	Duração
1) Belo Horizonte: tempo e movimentos da cidade capital (2005-2009)	4 anos e 6 meses
2) Novos acervos MHAB: 2003-2008 (2008-2010)	2 anos e 8 meses
3) Belo Horizonte F.C.: trajetórias do futebol na capital mineira (2012-2014)	1 ano e 11 meses
4) MHAB: 60 anos de história – Módulo I (2003-2004)	1 ano e 10 meses
5) Em volta dessas mesas uma cidade: bares como lugares na memória de Belo Horizonte (2010-2012)	1 ano e 7 meses
6) De outras terras, de outro mar... Experiências de imigrantes estrangeiros em Belo Horizonte (2004-2005)	1 ano e 2 meses
7) Como se fosse sólido... Pensando o patrimônio cultural em Belo Horizonte (2005-2006)	11 meses
8) Ver e lembrar: monumentos em Belo Horizonte (2006-2007)	10 meses
9) MHAB: 60 anos de história – Módulo II (2003-2004)	9 meses
10) Mova arquitetura: cidades e mobilidades (2007-2008)	2 meses

Fonte: Elaboração do autor a partir do arquivo do MhAB

É notável a diferença de duração das exposições temporárias antes e depois de 1993 no MhAB. Praticamente todas as exposições antigas duraram menos de um ano. Entre as exposições mais recentes, apenas quatro figuram com essa duração. Contudo, a duração das exposições não deve ser interpretada unicamente como algo deliberado, já que essa duração também pode ter sido determinada por questões contingenciais. Outra grande diferença, apesar disso, é o fato de a produção das exposições recentes ser mais sequenciada, o que pode demonstrar uma maior capacidade de trabalho da equipe do museu do que antes de 1993.

Com relação às exposições, nota-se que todas têm em comum o fato de terem sido concebidas e montadas pela própria equipe do museu⁸¹. Não há exposição de coleções externas ou baseadas em uma personalidade específica. De fato, a grande personagem de praticamente todas as exposições é Belo Horizonte. Outro fator que chama a atenção entre as exposições recentes, no que diz respeito aos temas tratados, é a presença de uma abordagem reflexiva que se coloca não apenas sobre a cidade de Belo Horizonte, mas, de maneira metalinguística, sobre o próprio museu e sua função. As exposições recentes do MhAB foram então classificadas em dois grupos: exposições temáticas e exposições metalinguísticas.

⁸¹ “Mova arquitetura: cidades e mobilidades” (2007-2008) é a única exceção.

a) Exposições temáticas.

O MhAB explorou em suas exposições recentes uma grande variedade de temas, ainda que todas mantenham como pano de fundo a cidade de Belo Horizonte. Assim, temos cinco exposições que apresentam temas tais como: imigração, história da cidade, monumentos, bares e futebol. A partir do seu “Projeto de Revitalização”, o MhAB passou a compreender a cidade em si, e não apenas a sua história, como alvo de ação curatorial. Com isso, o MhAB, assumindo-se como um museu de cidade, ampliou sua ação expositiva tanto no que diz respeito aos temas, quanto no que se refere aos espaços.

A reestruturação institucional dos últimos anos possibilitou uma compreensão mais abrangente, democrática e plural da cidade, em sua diversidade e complexidade. Temas variados têm sido trabalhados nas exposições de modo a refletir preocupações que norteiam a reflexão sobre a história e a memória, o passado e o presente, a dinâmica atual e o futuro de nossa cidade (PIMENTEL, 2008, p. 139).

Todas as exposições temáticas apresentam em seu cerne discussões reflexivas que tentam problematizar questões, propiciar a construção de um olhar crítico por parte dos visitantes e produzir conhecimento a partir dessas reflexões. A exposição sobre imigração, por exemplo, buscava compreender como as experiências dos imigrantes possibilitavam uma nova perspectiva sobre o processo de formação identitária em Belo Horizonte.

Já a exposição sobre a história da cidade, “Belo Horizonte: tempo e movimentos”, procurava levar o visitante a problematizar o patrimônio e a compreendê-lo enquanto um documento histórico que é construído no presente. A articulação de elementos museológicos e arquitetônicos existentes no sítio urbano do próprio museu constituía-se em um circuito que buscava fazer o visitante pensar Belo Horizonte como um ambiente de pluralidade cultural e de conflitos. A exposição sobre monumentos tratava não apenas Belo Horizonte como tal, mas outros espaços construídos da cidade também relacionados à história, à memória e à identidade, como as favelas.

Se o conceito de monumento está associado a uma função de rememoração e comemoração do passado, de um passado construído e reconstruído, ao identificarmos a favela como monumento, estaremos, nós cidadãos, favelados ou não, entendendo nossas diferenças e convergindo para a construção de monumentos diversos e de uma história comum. (Catálogo da exposição).

Os bares são referências na formação do intrincado mosaico que configura a identidade cultural de Belo Horizonte. Da mesma maneira, o futebol constitui memórias, reforça

identidades e revela sentimentos de pertencimento à capital mineira. Essas foram as principais questões discutidas nas exposições e que buscavam propiciar aos visitantes uma capacidade de refletir criticamente sobre esses temas.

b) Exposições metalinguísticas

As exposições metalinguísticas foram consideradas aquelas em que havia uma reflexão não apenas sobre a atuação do próprio MhAB, ao longo dos anos, como também sobre o ato de colecionar e de se determinar um patrimônio. Assim, temos: “MHAB: 60 anos de história – Módulo I e II”, “Como se fosse sólido... Pensando o patrimônio cultural em Belo Horizonte” e “Novos acervos MHAB: 2003-2008”. As duas primeiras comemoraram os sessenta anos do museu através da apresentação de seu percurso histórico. A exposição deu origem a dois livros, o que confirma o papel do MhAB como centro de produção do conhecimento⁸².

A exposição “Como se fosse sólido... Pensando o patrimônio cultural em Belo Horizonte” propunha uma reflexão sobre a política de preservação do patrimônio cultural da cidade. A exposição contou com a participação direta do público por meio de comentários que eram colados em um mural. Por fim, “Novos acervos MHAB: 2003-2008” apresentava os objetos recém-incorporados às coleções do museu e que representam a dinâmica de Belo Horizonte no tempo e no espaço. O postal de divulgação da exposição apresentava o seguinte texto:

Tendo cumprido sua trajetória de utilidade, as ‘coisas’ são recolhidas aos museus por sua capacidade de despertar memórias e sentimentos... É o que fazem os museus: entender as ‘coisas’ para além de seu uso, enxergar nos diversos objetos o mundo em que viveram.

Essas exposições discutiram a atuação do museu, mas não apenas: refletiram a formação de seu acervo e as suas políticas patrimoniais de preservação. De acordo com material gráfico da exposição sobre imigração, dar a conhecer as escolhas utilizadas na seleção e preservação do patrimônio é uma maneira de democratizar o acesso a esses bens.

⁸² As exposições sobre imigração, sobre a história da cidade e sobre futebol também tiveram publicação de livros.

4.3.2 O público do MhAB (2003-2014)

Atualmente o MhAB apresenta uma equipe de trabalho reduzida. No extinto Setor de Comunicação havia um núcleo responsável pelas pesquisas estatísticas referentes ao perfil dos visitantes e que não existe mais. Esse trabalho foi realizado entre fevereiro de 2003 e abril de 2009. Hoje em dia, a pesquisa estatística do museu apenas computa a quantidade de visitantes. Dessa maneira, primeiramente será apresentado o total anual de visitas no MhAB, entre 2003 e 2014.

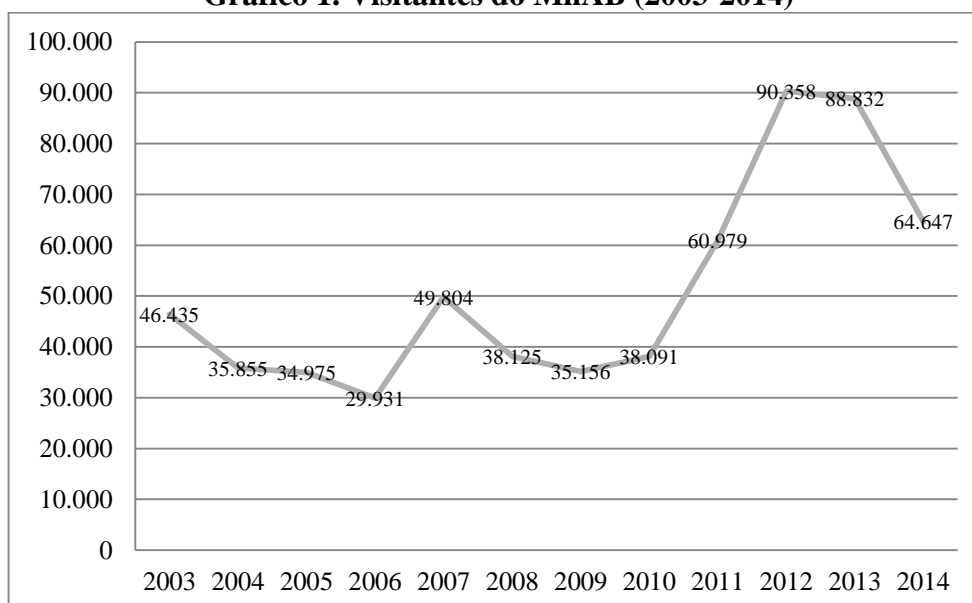
Diferentemente do Museu de Amsterdã, as estatísticas do MhAB são realizadas, separadamente, por exposição. Portanto, será possível apresentar a média mensal de visitação das exposições recentes do museu. Com relação à pesquisa de perfil dos visitantes, optou-se por apresentar os resultados das duas últimas exposições contempladas de cada espaço, a saber: “MHAB: 60 anos de história – Módulo I” (2003-2004) e “Ver e lembrar: monumentos em Belo Horizonte” (2006-2007).

Quadro 7. Total anual de visitas no MhAB (2003-2014)

2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014
46.435	35.855	34.975	29.931	49.804	38.125	35.156	38.091	60.979	90.358	88.832	64.647

Fonte: Arquivo do MhAB

Gráfico 1. Visitantes do MhAB (2003-2014)



Fonte: O Autor, 2017.

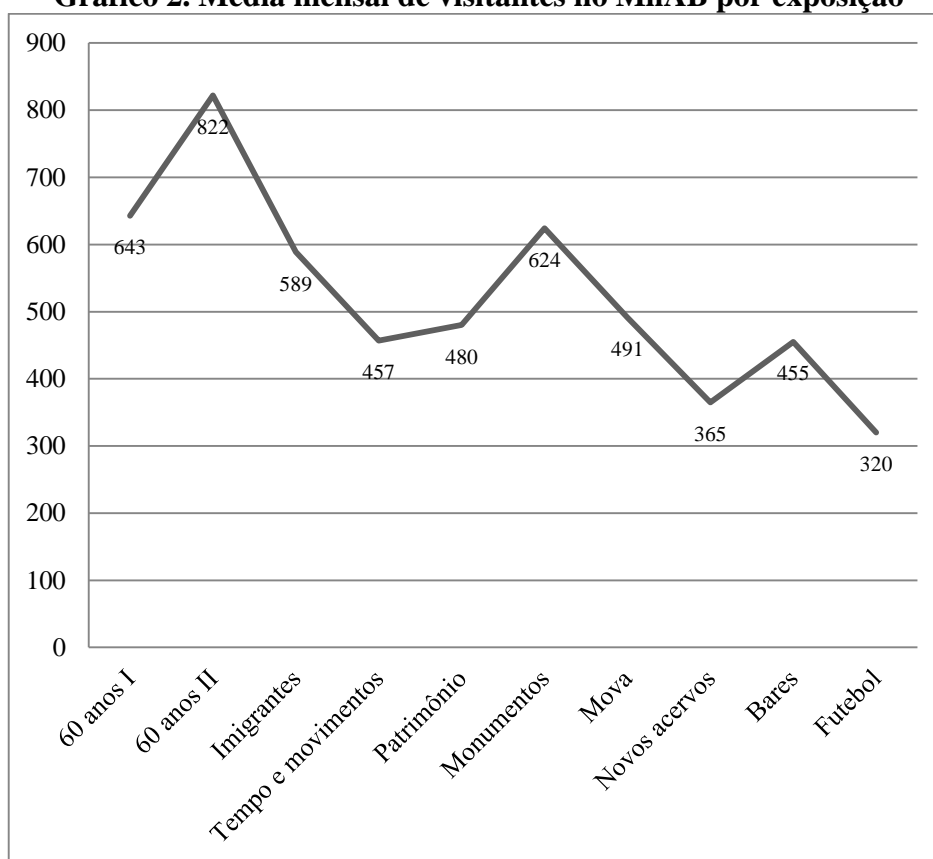
A média anual 2003-2014 no MhAB foi de 51.099 visitantes. Há um salto significativo no último quadriênio (2011-2014), mesmo período em que a visitação se apresenta acima da média. O ano mais visitado é o de 2012 (90.358) e o menos visitado é o de 2006 (29.931). Contudo, algumas nuances em relação à visitação no MhAB são descortinadas quando observamos a média mensal de visitantes por exposição.

**Quadro 8. Total e média mensal de visitantes no MhAB por exposição
(visitação espontânea⁸³)**

Exposição	Local	Tempo	Total	Média mensal
MHAB: 60 anos de história – Módulo I (2003-2004)	Casarão	1 ano e 10 meses	14.134	643
MHAB: 60 anos de história – Módulo II (2003-2004)	Edifício-sede	9 meses	7.392	822
De outras terras, de outro mar... Experiências de imigrantes estrangeiros em Belo Horizonte (2004-2005)	Edifício-sede	1 ano e 2 meses	8.238	589
Belo Horizonte: tempo e movimentos da cidade capital (2005-2009)	Casarão	4 anos e 6 meses	24.664	457
Como se fosse sólido... Pensando o patrimônio cultural em Belo Horizonte (2005-2006)	Edifício-sede	11 meses	5.274	480
Ver e lembrar: monumentos em Belo Horizonte (2006-2007)	Edifício-sede	10 meses	6.233	624
Mova arquitetura: cidades e mobilidades (2007-2008)	Edifício-sede	2 meses	982	491
Novos acervos MHAB: 2003-2008 (2008-2010)	Edifício-sede	2 anos e 8 meses	11.677	365
Em volta dessas mesas uma cidade: bares como lugares na memória de Belo Horizonte (2010-2012)	Edifício-sede	1 ano e 7 meses	8.631	455
Belo Horizonte F.C.: trajetórias do futebol na capital mineira (2012-2014)	Edifício-sede	1 ano e 11 meses	7.357	320

Fonte: Arquivo do MhAB

⁸³ Visitação espontânea é aquela em que o visitante se dirige ao museu de maneira autônoma, sem nenhuma intermediação institucional, como por exemplo: escolas, agências de turismo, etc.

Gráfico 2. Média mensal de visitantes no MhAB por exposição

Fonte: O Autor, 2017.

Dois pontos merecem ser ponderados com esses números. O primeiro evidencia que as exposições que tiveram maior visitação mensal são aquelas sobre os sessenta anos do museu e sobre monumentos. As exposições que tiveram menor visitação mensal são aquelas sobre futebol, acervo e bares. Uma hipótese é a de que os temas mais gerais e ligados à história da cidade, e do próprio museu, geram maior interesse em detrimento de temas focados em aspectos específicos. Em outras palavras, esses dados podem indicar certo desinteresse por temas mais *outsiders*. Já em relação ao segundo ponto, os dados demonstram que a média mensal do MhAB vem caindo ao longo dos anos, registrando a maior visitação mensal na exposição mais distante temporalmente e a menor visitação mensal exatamente na exposição de exibição mais recente. As hipóteses para a queda da visitação no MhAB podem estar relacionadas com a abertura de outros museus na cidade, com a segmentação do público ou com a possível diminuição dos eventos no museu. Mais investigações seriam aconselháveis para elucidar melhor essas hipóteses.

As pesquisas de perfil dos visitantes do MhAB foram realizadas separadamente por exposição. Os quadros preenchidos, acondicionados em pastas, são diários e cada lauda é referente a um mês. Os dados se referem a três características de perfil: procedência, profissão

e faixa etária. Como mencionado anteriormente, optou-se por apresentar os dados das duas últimas exposições de cada espaço do MhAB (Casarão e Sala Usiminas) que foram contempladas pela pesquisa de perfil.

MHAB: 60 anos de história – Módulo I (2003-2004)

Quadro 9. Procedência

Procedência	Número	%
Belo Horizonte	9.754	67,56%
Outras cidades de Minas Gerais	2.031	14,07%
Outros Estados	1.731	11,99%
Outros países	565	3,92%
Não mencionou	358	2,48%
Total	14.439	100%

Fonte: Elaboração do autor a partir do arquivo do MhAB

Quadro 10. Profissão

Profissão	Número	%
Estudantes	5.893	41,91%
Profissionais liberais	3.050	21,69%
Funcionários públicos	540	3,84%
Outros profissionais	3.915	27,84%
Não mencionou	665	4,73%
Total	14.063	100%

Fonte: Elaboração do autor a partir do arquivo do MhAB

Quadro 11. Faixa etária

Faixa etária	Número	%
Até 15 anos	2.893	20,41%
16 a 25 anos	3.323	23,44%
26 a 36 anos	2.526	17,82%
37 a 46 anos	2.228	15,72%
47 a 56 anos	1.318	9,30%
Maiores de 57 anos	1.144	8,07%
Não mencionou	748	5,28%
Total	14.180	100%

Fonte: Elaboração do autor a partir do arquivo do MhAB

Ver e lembrar: monumentos em Belo Horizonte (2006-2007)

Quadro 12. Procedência

Procedência	Número	%
Belo Horizonte	4.499	69,01%
Outras cidades de Minas Gerais	814	12,49%
Outros Estados	756	11,60%
Outros países	251	3,85%
Não mencionou	200	3,07%
Total	6.520	100%

Fonte: Elaboração do autor a partir do arquivo do MhAB

Quadro 13. Profissão

Profissão	Número	%
Estudantes	2.484	38,16%
Profissionais liberais	1.895	29,11%
Funcionários públicos	195	3%
Outros profissionais	1.400	21,51%
Não mencionou	536	8,24%
Total	6.510	100%

Fonte: Elaboração do autor a partir do arquivo do MhAB

Quadro 14. Faixa etária

Faixa etária	Número	%
Até 15 anos	1.177	18,08%
16 a 25 anos	1.287	19,77%
26 a 36 anos	1.197	18,38%
37 a 46 anos	884	13,58%
47 a 56 anos	544	8,36%
Maiores de 57 anos	495	7,61%
Não mencionou	929	14,27%
Total	6.513	100%

Fonte: Elaboração do autor a partir do arquivo do MhAB

Os dados referentes ao perfil dos visitantes do MhAB, na década de 2000, mostram que a maioria é moradora de Belo Horizonte (67,56% e 69,01%), predominantemente estudante (41,91% e 38,16%) e jovem entre 16 e 25 anos (23,44% e 19,77%). É importante considerar que esses números se referem apenas à visita espontânea. Assim, visitas escolares, que tenderiam baixar a idade, não entram nesses números. Isso demonstra que, mesmo entre o público espontâneo, o perfil dos visitantes do MhAB é, de fato, jovem. Esses dados auxiliam a construção do perfil de visitantes que mais é atraído pelo museu: jovens estudantes belo-horizontinos.

4.4 As exposições atuais do MhAB e a relação com o seu público

A pesquisa de campo no MhAB transcorreu durante o primeiro semestre de 2015. Nesse momento, haviam seis exposições em exibição no museu. No *Hall* de Entrada havia a exposição “Pinacoteca do MhAB”, no Espaço do Mezanino havia a exposição “Peça em Destaque” e no *Foyer* do Auditório havia uma outra exposição de curta duração. Na Sala Usiminas estava a mostra “3º Sinal: Belo Horizonte em cena – exposição sobre a trajetória do teatro em nossa cidade”. Todas essas exposições estavam sendo realizadas nos espaços expositivos do edifício-sede. Nos jardins havia a exposição permanente “Coleção Transporte – Itinerários Derradeiros”

composta por objetos de grande porte e que se referem à história dos meios de transporte na capital. E, finalmente, no Casarão estava a exposição “O museu e a cidade sem fim”.

Segundo Thaís Pimentel (2008), a “Pinacoteca do MhAB” é uma exposição de curta duração e que expõe uma das pinturas do acervo do museu⁸⁴. “Peça em Destaque”, também de curta duração, exhibe alguma peça aleatória do acervo do MhAB que foi exposta poucas vezes ou há muito tempo. Iniciado em maio de 2002, o projeto “Peça em Destaque” (inicialmente chamado “Peça do Mês”) divulga um objeto do acervo do museu em um lugar que inicialmente não havia sido concebido como espaço expositivo. “Um objeto é mostrado de forma individualizada, juntamente com as informações técnicas levantadas pela pesquisa curatorial” (PIMENTEL, 2008, p. 140). O texto-legenda da exposição, curto e objetivo, apresenta dados estruturais e históricos do objeto exposto (PIMENTEL, 2008)⁸⁵.

Ainda de acordo com a autora, a exposição que acontece no *Foyer* do Auditório, apesar de também ser de curta duração, é maior e constrói uma narrativa sobre algum tema específico. Situado no andar térreo do edifício-sede do MhAB, esse recinto começou a ser usado como espaço expositivo para mostras de curta duração a partir de 2001. “Os temas sempre abordavam questões ligadas à cidade, procurando-se ver como o acervo respondia tais questões” (PIMENTEL, 2009, p. 141)⁸⁶.

A exposição “3º Sinal: Belo Horizonte em cena”, de média duração, apresentava os movimentos teatrais e personalidades do teatro de Belo Horizonte por meio de um panorama que expunha a diversidade dessa arte cênica ao longo da história da cidade. Sem ater-se a uma cronologia, a exposição mostrava a diversidade da produção teatral da capital mineira e as transformações urbanas da cidade, suas múltiplas experiências e suas sociabilidades. A exposição foi resultado de uma parceria entre a Diretoria de Políticas Museológicas e a Diretoria de Patrimônio Cultural com o intuito de promover a política municipal de proteção cultural por meio do registro das experiências teatrais de Belo Horizonte enquanto patrimônio imaterial. A exposição entrou em cartaz em setembro de 2014, com previsão de desmontagem em maio de 2017. Se mantida a previsão, a exposição terá a duração de dois anos e oito meses (média duração).

⁸⁴ Durante a minha pesquisa de campo no MhAB, foram expostas duas pinturas: “Feira da Travessa” (01/01/15-30/04/15) e “BH: cem anos” (18/05/15-31/08/15).

⁸⁵ Foram dois objetos expostos, durante minha pesquisa de campo no museu: “Piano” (01/01/15-30/04/15) e “Lampião” (18/05/15-31/08/15).

⁸⁶ As duas exposições foram: “Abençoando as terras do bandeirante” (01/01/15-30/04/15) e “A cidade dos olhos, a cidade do corpo, a cidade das ideias” (22/05/15-13/09/15).

Imagem 24 - Exposição “3º Sinal: Belo Horizonte em cena” (2014-2017).



Fonte: Arquivo do MhAB

Imagem 25 - Exposição “3º Sinal: Belo Horizonte em cena” (2014-2017).



Fonte: Arquivo do MhAB

A exposição “Transporte” pode ser considerada uma exposição permanente, ou de longa duração. É composta por objetos de grande porte expostos nos jardins do museu. Faz parte da coleção: um carro de boi e um carretão (ambos remontam ao século XIX e aos tempos do arraial), uma locomotiva a vapor (passou a operar em 1896 e é testemunho material das

atividades da época de construção da cidade), um coche (transporte de aluguel que remonta aos finais do século XIX e início do XX) e um bonde elétrico (datado das primeiras décadas do século XX, presume-se que tenha sido um dos últimos a circular pela capital nos anos 1960). “Todos eles têm em comum o fato de haver transitado pelas ruas da cidade em épocas distintas” (CÂNDIDO, 2004, p. 161).

Os veículos estabelecem uma relação direta entre o desenvolvimento do sistema de transporte e o processo de transformação urbana de Belo Horizonte até meados do século XX. Finalmente, a exposição “O museu e a cidade sem fim”, mostra de longa duração apresentada no Casarão, foi a escolhida para a análise no presente trabalho por estar em cartaz à época em que a pesquisa foi realizada.

Imagem 26 - Exposição “Transporte” (2015).



Fonte: Material institucional do MhAB

Imagem 27 - Exposição “Transporte” (2015).



Fonte: Material institucional do MhAB

4.4.1 O museu e a cidade sem fim

“O museu e a cidade sem fim”, exposição que celebra os setenta anos do MhAB, promove uma reflexão sobre Belo Horizonte a partir do que se passou nos espaços públicos da cidade durante esse tempo. De acordo com o texto introdutório da exposição, é no espaço público que se tem a experiência da diversidade, da imprevisibilidade e das manifestações identitárias. A dimensão democrática, cívica e libertária do espaço público é contraposta, no entanto, às suas tensões, disputas e relações hierárquicas de poder. Nesse contexto, o desafio da exposição foi explicitar os conflitos e a diversidade – social, espacial e cultural – da cidade, desde a década de 1940 aos dias atuais, através de seis temas: natureza, trabalho, sociabilidade, religião, arte e política. A exposição entrou em cartaz no Casarão em novembro de 2013 e sua desmontagem está prevista para agosto de 2018. Mantida essa previsão, a exposição terá a duração de quatro anos e nove meses (longa duração).

Para a presente apresentação do discurso narrativo e da expografia da exibição, as salas do Casarão foram divididas pelos seus respectivos temas. Como já foi mencionado, o Casarão é muito recortado por pequenas salas, até porque é uma construção colonial com espaços muito pequenos e divididos. Assim, as salas serão numeradas aqui simplesmente por uma questão

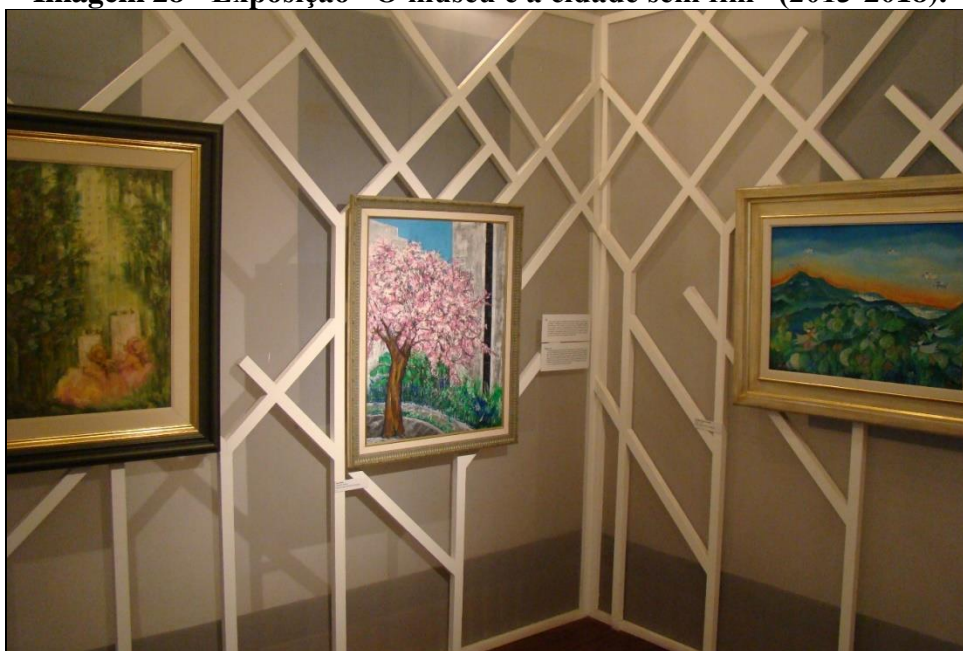
pragmática, uma vez que no museu não havia nenhum tipo de numeração. Ao entrar no Casarão, pelo primeiro andar, chegava-se a uma primeira sala onde estava exposta uma grande pintura de Belo Horizonte, do artista Gilberto Abreu, chamada “Noturno para uma Belo Horizonte noturna” (1993). Várias camadas de um tecido branco transparente, presas em grandes molduras quadradas, eram sobrepostas em frente ao quadro. O texto introdutório era apresentado em português e inglês.

Quadro 15. Descrição da exposição do MhAB

Sala	Tema	Descrição	Imagem
Sala 1 – 1º andar	Natureza	Pinturas representando alguns espaços verdes de Belo Horizonte: o Parque Municipal, os famosos ipês da cidade e a Serra do Curral. Alguns quadros são do Museu de Arte da Pampulha. De acordo com o texto da exposição, plotado na parede, praças, parques e reservas naturais constituem parte significativa dos espaços públicos. Espaços abertos que oferecem uma paisagem ligada à natureza tornam a cidade mais agradável aos seus habitantes. A luta pela preservação do espaço público e pela preservação da natureza sempre foram indissociáveis na cidade.	28

Fonte: O Autor 2017.

Imagem 28 - Exposição “O museu e a cidade sem fim” (2013-2018).



Fonte: Foto do autor, MhAB (2016).

Quadro 16. Descrição da exposição do MhAB

Sala	Tema	Descrição	Imagem
Sala 2	Trabalho	Nessa parte, a exposição destaca que a existência do comércio no espaço público é um dos elementos essenciais para a conformação de um centro urbano. Segundo o texto plotado na parede, as formas desse comércio, contudo, mudam na medida em que a economia se transforma ao longo do tempo. Diversas profissões nasceram nos espaços públicos das grandes cidades. Enquanto algumas dessas profissões desaparecem, outras surgem ou se renovam. Nessa sala, estão expostas, em uma parede, cartazes e revistas em quadrinhos do conhecido quadrinista Celton ⁸⁷ . Em outra parede, pinturas e fotos da Feira <i>Hippie</i> quando esta ainda acontecia na Praça da Liberdade (1969-1982). No centro da sala havia um módulo dedicado aos vendedores ambulantes. Nesse mesmo módulo também havia a exposição de produtos piratas e bijouterias de artesanato em caixas de vidro. O foco é o comércio no espaço público.	29
Sala 3	Prostituição	Nessa pequena e recolhida sala, havia apenas uma escultura de uma melindrosa protegida por uma vitrine de vidro: obra rara da coleção sobre tipos populares do acervo do museu. Plotado na parede, um poema de Carlos Drummond de Andrade chamado “A Puta”.	30
Sala 4	Trabalho	Em um módulo verticalizado haviam pequenas esculturas, protegidas com vidro, que representavam: pintor, militar, vendedor e jornalista. Também havia uma câmera fotográfica e um apito (ambos do século XX). Na base do módulo, fotos (dos anos 70 e 90) que retratavam garis, catadores de papel e carregadores. Na parede, uma pintura de Yara Tupinambá (da coleção do Museu de Arte da Pampulha) representava um vendedor no Parque Municipal (1994). Próximo, uma foto do quiosque de aluguel de barcos, também, no Parque Municipal. Um manequim de madeira vestia um uniforme do serviço de carteiro (1970). Em outra parede, fotos antigas de lambe-lambe. Um boi de pelúcia cenográfico (para fazer as fotos de lambe-lambe) e uma cadeira de engraxate (produção artesanal, 2013).	31 e 32

Fonte: O Autor, 2017.

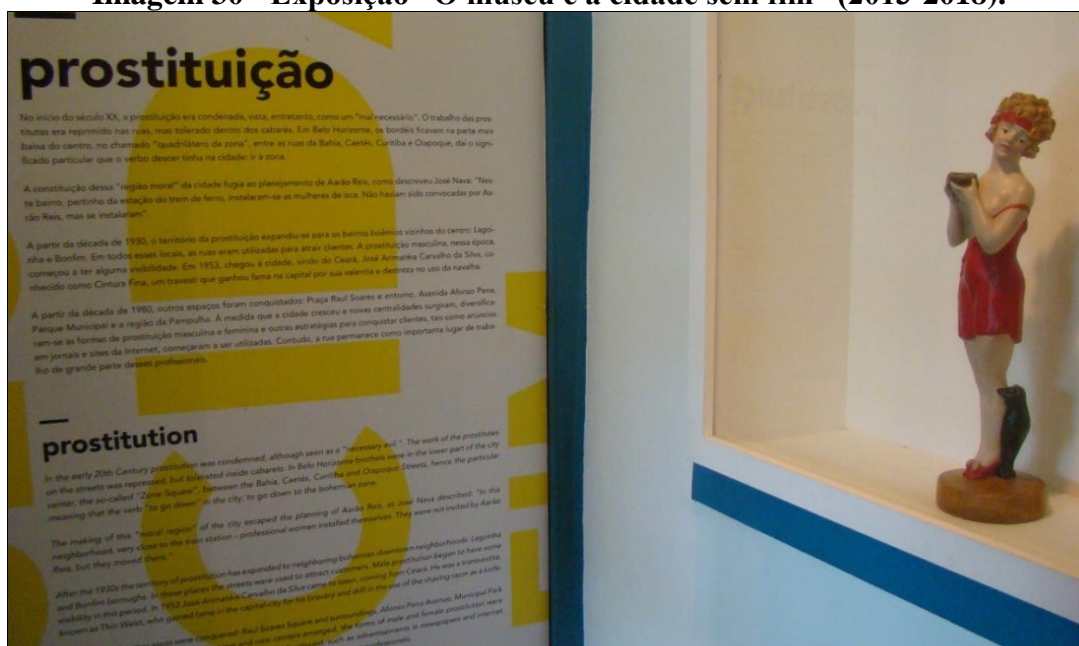
⁸⁷ Famoso quadrinista que produz inteiramente a sua revista em quadrinhos sobre histórias que se passam em Belo Horizonte. Ele as vende nos sinais de trânsito da cidade.

Imagem 29 - Exposição “O museu e a cidade sem fim” (2013-2018).



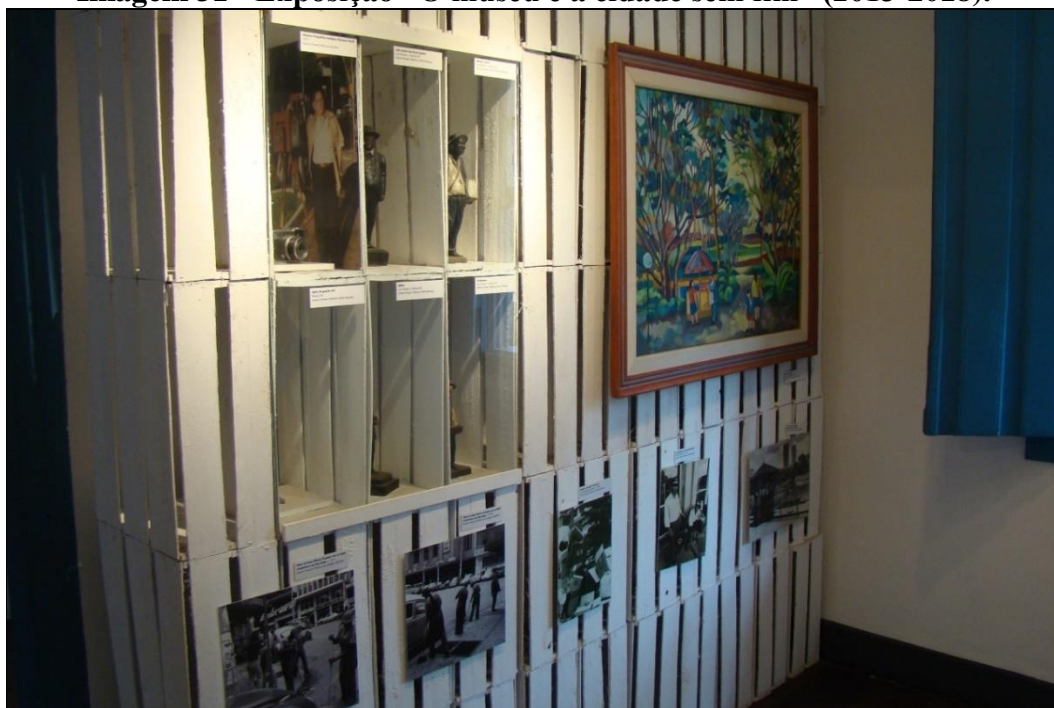
Fonte: Foto do autor (MhAB, 2016).

Imagem 30 - Exposição “O museu e a cidade sem fim” (2013-2018).



Fonte: Foto do autor (MhAB, 2016).

Imagem 31 - Exposição “O museu e a cidade sem fim” (2013-2018).



Fonte: Foto do autor (MhAB, 2016).

Imagem 32 - Exposição “O museu e a cidade sem fim” (2013-2018).



Fonte: Foto do autor (MhAB, 2016).

Quadro 17. Descrição da exposição do MhAB

Sala	Tema	Descrição	Imagem
Sala 5	Sociabilidade	Na parede uma pintura do Cine Teatro Brasil e fotos dos jogadores de dama e de xadrez na Praça Sete de Setembro (1996). Em uma estrutura vertical, fotos antigas impressas em tecido branco transparente que retratam momentos importantes da história de Belo Horizonte. Em outra parede, fotos (anos 70) que retratam a Praça Sete de Setembro como lugar importante da sociabilidade na cidade. Mais fotos de diferentes regiões e eventos. Em um módulo vertical, com compartimentos individualizados, fotos do Quarteirão do Soul ⁸⁸ e capas de discos de vinil protegidas por vidro. Um manequim de madeira veste um figurino típico do movimento Black Soul. Em outro módulo vertical, mais fotos impressas em tecido (Praça Raul Soares, 1940-1950), pequenas esculturas de tipos populares, da autoria de Luiz Olivieri ⁸⁹ , fotos de pessoas ocupando o espaço público. No centro da sala, bancos e postes impressos em tecidos brancos transparentes (tamanho natural) presos em molduras retangulares. Segundo o texto, tradicionalmente, o espaço público acolhe parte expressiva das festas e do lazer urbano: conversas, brincadeiras, comemorações e festejos. No entanto, alguns jogos, brincadeiras e festas de rua, nos últimos anos, deixaram de existir ou foram transferidos para locais fechados. Por outro lado, ainda existem movimentos no sentido contrário que mantêm e retomam a concepção de festa aberta a todos no espaço público.	33 e 34
Sala 6	Carnaval	A sala apresentava motivo carnavalesco nas paredes. De maneira cronologicamente linear eram apresentadas fotos que retratavam o carnaval de rua em Belo Horizonte desde o início do século XX até os dias atuais: fotos dos blocos, dos desfiles das escolas de samba e da concentração de pessoas na Praça da Estação, na Praça Raul Soares e no Viaduto de Santa Tereza. No centro da sala havia um manequim com uma fantasia de baiana (2012).	35

Fonte: O Autor, 2017.

⁸⁸ Grupos que se reúnem nas ruas de Belo Horizonte para dançar *Soul*.

⁸⁹ Luiz Olivieri (1869-1937), arquiteto italiano, veio para Belo Horizonte em 1895, como desenhista da Comissão Construtora da Nova Capital, onde viveu até falecer.

Imagem 33 - Exposição “O museu e a cidade sem fim” (2013-2018).



Fonte: Foto do autor (MhAB, 2016).

Imagem 34 - Exposição “O museu e a cidade sem fim” (2013-2018).



Fonte: Foto do autor (MhAB, 2016).

Imagem 35 - Exposição “O museu e a cidade sem fim” (2013-2018).



Fonte: Foto do autor (MhAB, 2016).

Quadro 18. Descrição da exposição do MhAB

Sala	Tema	Descrição	Imagem
Sala 7	Religião	Sala adornada com motivos religiosos e com uma maquete da Igreja Nossa Senhora da Boa Viagem do antigo Arraial Curral Del Rei. Fotos: Monumento a Iemanjá (2012), congado (1963), desfile de Congado na Av. Afonso Pena, procissões na Praça da Liberdade e na Praça Sete (1920-1930). De acordo com o texto do <i>folder</i> da exposição, a religião continua, ainda nos dias de hoje, disputando o seu lugar nos espaços públicos da cidade. O pluralismo religioso diz respeito ao processo de democratização que, ao mesmo tempo, fomenta a disputa por fiéis. As diversas manifestações religiosas exemplificam a presença do fenômeno religioso nos espaços públicos da cidade.	36

Fonte: O Autor, 2017.

Imagem 36 - Exposição “O museu e a cidade sem fim” (2013-2018)



Fonte: Foto do autor (MhAB, 2016).

Quadro 19. Descrição da exposição do MhAB

Sala	Tema	Descrição	Imagem
Corredor	Monumentos	Na parede do corredor são apresentadas fotos coloridas, com efeito de contraluz, de alguns monumentos de Belo Horizonte. Nessa parte da exposição, o texto destaca que em princípio, a arte presente nos espaços públicos homenageava apenas os governantes ou alguma ideologia dominante. Contudo, teatro, música, dança, artes plásticas e outras manifestações artísticas também compõem o cenário dos espaços públicos de Belo Horizonte.	37
Sala 8	Arte	Sala escura, vedada com uma cortina de tiras, com bancos. Projeção na parede do documentário “Flor, minha Flor” (2012) do Grupo Galpão ⁹⁰ . Em outra parede uma foto plotada do espetáculo “Romeu e Julieta” do mesmo grupo teatral.	38
Sala 9	Arte no espaço público	Na parede fotos do Duelo de Mc’s ⁹¹ (2012). Um módulo com tampo de vidro expõe camiseta, <i>bottons</i> , <i>flyers</i> e adesivos do Duelo de Mc’s. Fotos dos grafites de Belo Horizonte (anos 2000 e 2010). A capa de um disco de vinil do Clube da Esquina ⁹² era exposta na parede, atrás de uma proteção de vidro. Fotos, sem legenda, do Savassi <i>Festival</i> (anos 2000 e 2010), festival de <i>Jazz</i> que acontece nas ruas da Savassi. Mural vazio onde provavelmente havia algo. Cartazes, fotos sem legenda e bonecos cenográficos do Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte (anos 1990 e 2000). Na parede, foto e logomarca da	39

⁹⁰ Grupo teatral de Belo Horizonte, internacionalmente reconhecido, e que tem tradição de espetáculos no espaço público.

⁹¹ Movimento artístico da cultura hip hop que promove batalhas musicais embaixo do Viaduto de Santa Tereza em Belo Horizonte.

⁹² Famoso grupo musical que tem sua trajetória marcada nas ruas do Santa Tereza, tradicional bairro de Belo Horizonte.

		<p>Cogumelo (gravadora <i>Heavy Metal</i> de Belo Horizonte dos anos 1980). Em um módulo com tampo de vidro, catálogo de comemoração dos 30 anos da Cogumelo (2012) e a capa de um disco de vinil (1987). No centro da sala havia um aquário com manequins vazios e uma fita isolante ao redor. No teto, várias reproduções de fotos (estilo 3x4) de moradores anônimos de Belo Horizonte.</p>	
--	--	--	--

Fonte: O Autor, 2017.

Imagem 37 - Exposição “O museu e a cidade sem fim” (2013-2018).



Fonte: Foto do autor (MhAB, 2016).

Imagem 38 - Exposição “O museu e a cidade sem fim” (2013-2018).



Fonte: Foto do autor (MhAB, 2016).

Imagem 39 - Exposição “O museu e a cidade sem fim” (2013-2018).

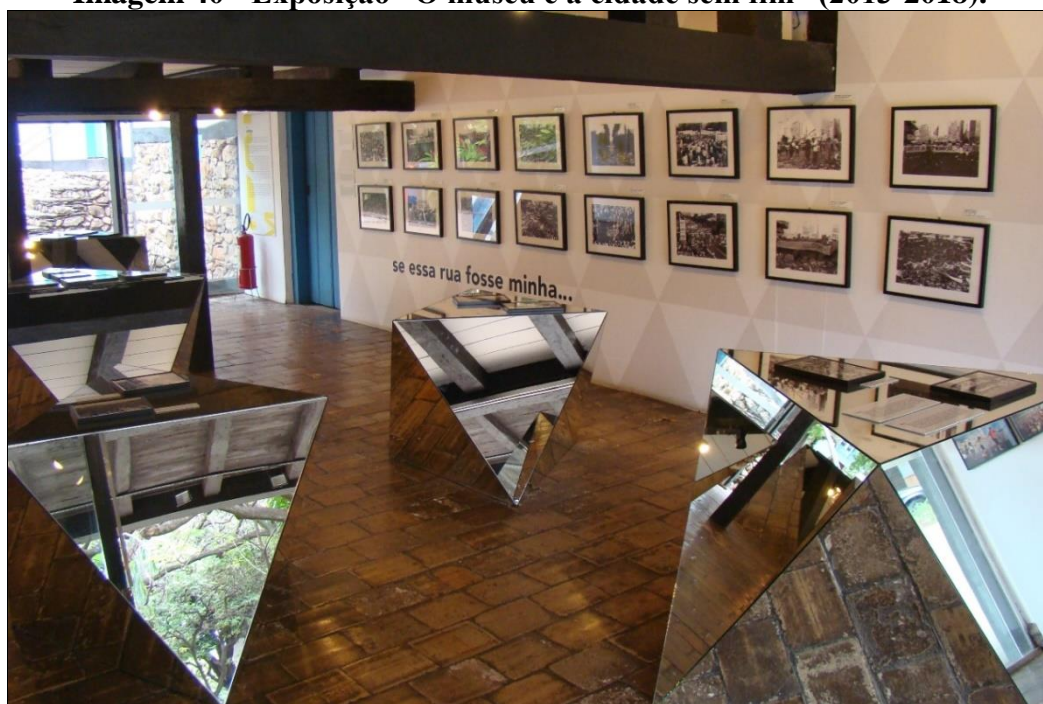


Fonte: Foto do autor (MhAB, 2016).

Quadro 20. Descrição da exposição do MhAB

Sala	Nome	Descrição	Imagem
Sala 10 — térreo	Política	Na parede, fotos emolduradas das Diretas Já (1984) no centro da cidade, rodoviária, Praça Sete, Praça da Liberdade e Av. Afonso Pena. Fotos emolduradas da Praia da Estação ⁹³ (anos 2010). Fotos de uma manifestação pelo Dia Internacional da Mulher na Praça Sete (1970). Fotos da Marcha das Vadias ⁹⁴ (2012). Fotos emolduradas das manifestações de junho ⁹⁵ (2013) no centro da cidade, Av. Afonso Pena e viaduto. No centro da sala haviam cinco suportes de espelho expondo fotos emolduradas, em cima, de manifestações políticas e populares. Segundo o texto plotado na parede, o espaço público sempre abrigou, e continua abrigando, a apresentação de ideologias, protestos e lutas políticas. Comícios, pichações, manifestações, passeatas e atos políticos são algumas das inúmeras maneiras de dar visibilidade a uma luta política no espaço público.	40
Sala 11	Lugares emblemáticos	Pequena sala envolta em espelhos com fotos grandes plotadas na parede da Praça Rui Barbosa, Praça Sete (1946 e 1997), Viaduto de Santa Tereza (anos 1930, 1940, 1950), Rua da Bahia (anos 1920 e 1930). No centro da sala, uma maquete da Praça Sete (1992). Áudio: sons do espaço urbano.	41

Fonte: O Autor, 2017.

Imagem 40 - Exposição “O museu e a cidade sem fim” (2013-2018).

Fonte: Foto do autor (MhAB, 2016).

⁹³ Movimento que surgiu em 2010 como reação a um decreto da Prefeitura de Belo Horizonte que proibia a realização de eventos de qualquer natureza na Praça da Estação.

⁹⁴ Movimento de protesto, surgido no Canadá em 2011, que levanta questões de gênero.

⁹⁵ Protestos políticos que aconteceram em várias cidades do Brasil em 2013.

Imagem 41 - Exposição “O museu e a cidade sem fim” (2013-2018).



Fonte: Foto do autor (MhAB, 2016).

3.4.2 Lógica do discurso

A exposição “O museu e a cidade sem fim” apresenta os espaços públicos de Belo Horizonte através de uma narrativa não linear e não cronológica. Assim, ao longo da exposição, o visitante se defronta com uma narrativa sinuosa e fragmentada, espaço-temporalmente, que deixa em aberto e dá liberdade às distintas leituras interpretativas. São os temas da exposição que, de alguma forma, ordenam as diversas narrativas apresentadas.

A exposição começa exibindo as áreas verdes e a natureza enquanto importantes espaços públicos da cidade. Logo após, discute o trabalho realizado no espaço público e sua transformação ao longo do tempo. Nesse sentido, são contemplados uma personalidade específica da cidade (o quadrinista Celton), as feiras de artesanato e os vendedores ambulantes. Diversos outros profissionais e trabalhadores, de algumas profissões quase extintas, que laboram nos espaços públicos da cidade são igualmente representados nessa parte da exposição. Está entre as profissões mais tradicionais, o espaço dedicado aos profissionais do sexo.

O próximo tema da exposição, sociabilidade, explora as transformações e as retomadas das festas e do lazer urbano nos espaços públicos de Belo Horizonte. São representados regiões, praças e parques emblemáticos da cidade, eventos de rua, jogos, danças e tipos populares. Uma sala específica é dedicada, por meio de um percurso histórico, ao carnaval da cidade que depois

de quase duas décadas sem expressividade, voltou a ocupar os espaços públicos de Belo Horizonte. A religião, por sua vez, é apresentada através da presença das diversas manifestações religiosas nas ruas da cidade.

A arte dos espaços públicos começa a ser apresentada, na exposição, através dos monumentos oficiais da cidade, mas também são exploradas artes espontâneas como o Duelo de Mc's e os grafites. Ainda são mencionados festivais de *jazz* (*Savassi Festival*) e de teatro (Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte), movimento *Heavy Metal* e famosos grupos de teatro de rua (Grupo Galpão) e de música popular da cidade (Clube da Esquina), desde que suas manifestações estivessem relacionadas ao espaço público. Por fim, o último tema, que diz respeito à política, se faz presente na exposição por meio das lutas, manifestações e protestos (políticos, populares, culturais e identitários) que ocuparam as ruas de Belo Horizonte ao longo dos últimos setenta anos⁹⁶. A última sala apresenta os lugares emblemáticos de Belo Horizonte localizados na área central da cidade.

A minha análise do discurso narrativo sobre a cidade, e sobre sua representação museológica, buscou as histórias não contadas, silenciadas ou esquecidas. Tentei observar se ambivalências e paradoxos estavam presentes na exposição, assim como conflitos e negociações de significados. Além disso, almejei encontrar, na exposição, diversidade cultural, patrimonial e de memória, a presença de grupos e segmentos sociais específicos e a integração do museu às realidades locais.

Apesar de a exposição se colocar o desafio de explicitar a diversidade e os conflitos presentes nos espaços públicos da cidade de Belo Horizonte, pode-se dizer que a primeira foi contemplada e os segundos, nem sempre. Na parte sobre a natureza, por exemplo, a exposição se limita a apresentar representações de áreas verdes importantes da cidade, mas deixa de mencionar conflitos e lutas atuais importantes no que diz respeito à preservação do meio ambiente em Belo Horizonte. As lutas pela preservação da Mata do Planalto, localizada no bairro de mesmo nome e pela preservação da última área verde do bairro Jardim América, ambas ameaçadas pela pressão imobiliária, são exemplos emblemáticos desse tipo de conflito.

Também poder-se-ia mencionar o movimento “Fica Ficus” que luta não apenas pela defesa de árvores adoecidas, mas também pelo aumento de áreas verdes em Belo Horizonte. A mutilação ou extinção de inúmeros parques, praças e áreas verdes da cidade, ao longo do tempo, também poderia ter sido considerada. Essa seria uma maneira de conscientizar criticamente os visitantes sobre práticas que não se encontram apenas em algum passado remoto.

⁹⁶ Praia da Estação (anos 2010), Dia Internacional da Mulher (1970), Marcha das Vadias (2012) e Manifestações de Junho (2013).

Na seção sobre o trabalho, talvez seria interessante, no mesmo caminho, apresentar os conflitos existentes entre os vendedores ambulantes não credenciados e a polícia. Já a parte sobre a sociabilidade, poderia ter considerado a prática do *footing*, não apenas por ter sido muito característica de uma época específica de Belo Horizonte, mas porque expressava, nos espaços públicos da cidade, códigos de conduta e de desigualdade social.

O Duelo de Mc's está presente na seção da exposição sobre a arte. No entanto, os conflitos políticos, e com a polícia, para a realização do evento no espaço público não estão diretamente contemplados na mostra. De qualquer modo, em uma palestra promovida pelo MhAB sobre espaço público, um representante do Duelo de Mc's fez parte da mesa de debate⁹⁷. Nesse sentido, esses paralelos puderam ser traçados e, assim, o museu se complementou não apenas como centro de produção, mas também de discussão, do conhecimento sobre a cidade. O museu se apresentou como lugar aberto à participação, lugar de encontro dos discursos, da discussão e do diálogo. Confirmando a tradição do MhAB, a exposição contou também com a publicação de um livro.

Sobre o grafite, os conflitos com a polícia e com a questão da ilegalidade não foram diretamente tratados. Por fim, faltou mencionar, na parte sobre política, a Parada do Orgulho Gay que há mais de uma década leva centenas de pessoas para as ruas de Belo Horizonte reivindicando os direitos relacionados à questão da diversidade sexual. Também não havia nenhuma menção ao movimento “Fora Lacerda” que faz oposição crítica à gestão do então prefeito da capital.

Contudo, tratar de todos esses conflitos poderia ser impraticável uma vez que a exposição alude a uma vasta gama de segmentos e eventos sociais que têm lugar nos mais diversos espaços públicos de Belo Horizonte. Nesse sentido, pode-se considerar que a exposição consegue atingir um alto nível de representatividade. E essa diversidade de representação é alcançada tanto social e espacial quanto temporalmente, através de fotos que nos remetem a diferentes períodos da história de Belo Horizonte: fotos de trabalhadores⁹⁸, de

⁹⁷ O projeto “MhAB pensa BH” foi um ciclo de palestras que visou debater os seis temas da exposição “O museu e a cidade sem fim”. Essa edição aconteceu no dia 29 de abril de 2015, teve como tema “a cidade, o cidadão e o espaço público” e contou com a participação de Luciana Teixeira de Andrade (PUC Minas), Igor Thiago Moreira Oliveira (Observatório da Juventude / UFMG) e Pedro Valentim (Família de Rua / Duelo de Mc's). Com exceção deste, e a despeito de terem sido convidadas pessoas com trajetórias profissionais conhecidas na cidade, os debates não atraíram muito público.

⁹⁸ Fotos de *hippies*, camelôs, feiras, vendedores de frutas e flores (não eram todas as fotos que estavam datadas, algumas eram dos anos 1990).

momentos importantes da história da cidade⁹⁹, de regiões e eventos¹⁰⁰, de pessoas ocupando os espaços públicos¹⁰¹, de monumentos¹⁰² e de manifestações políticas e populares¹⁰³.

Nesse contexto, pode-se dizer que o MhAB está aberto às novas questões da contemporaneidade, concernentes não apenas aos temas da exposição, mas também à diversidade que é representada através de diferentes segmentos e eventos sociais. E isso é alcançado de maneira potencializada quando a exposição constrói uma narrativa não linear cronologicamente. Essa é mais uma maneira de fazer com que o museu seja um centro difusor da pluralidade que se expressa, tanto no passado, quanto no presente, da cidade.

4.4.3 Lógica do espaço

Com a análise da expografia busquei verificar a variação na forma de apresentar a exposição (interatividade, multimídia, acessibilidade, tecnologia, experiência e fora dos muros). Além disso, tentei analisar se os objetos apresentados contribuíam para a criação de estratégias expositivas mais diversificadas, a despeito das práticas museológicas que se baseiam na apresentação de um único e unívoco significado dos objetos, construído a partir do estudo aprofundado das suas características formais. Avaliei se a exposição proporcionava novas formas de apresentação e de apropriação do conhecimento.

A exposição “O museu e a cidade sem fim”, como mencionado anteriormente, foi construída dentro de uma perspectiva não linear. Não há um percurso pré-determinado que deva ser seguido pelo visitante. Isso não apenas dá liberdade de acesso quanto de interpretação. De qualquer forma, a exposição faz o uso de textos explicativos plotados na parede (majoritariamente na introdução de cada um dos seis temas tratados) e, facultativamente, de legendas. Praticamente todos os objetos expostos estão protegidos por vidro. Nesse sentido, a

⁹⁹ A inauguração de Belo Horizonte, o lançamento da pedra fundamental da Nova Estação Central do Brasil e a inauguração do serviço de bonde.

¹⁰⁰ Pampulha (1940-1950), Praça da FEBEM (Bairro Barreiro de Cima, 1996), Parque das Mangabeiras, 1º Campeonato Nacional de Skate (1978), partida de futebol no Campo do Lobeiro (Bairro Alto Vera Cruz, 1996), inauguração da rua de lazer no Bairro Santa Cruz (1978), 1º Passeio Ciclístico da Pampulha (1979) e 1º Forró de Belô (1979).

¹⁰¹ Praça Sete (1973), Parque Municipal (1940, 1950, 1990), Praça da Liberdade (1937, 1973). Uma pintura de Belo Horizonte sem legenda chamada “Cidade e Favela”.

¹⁰² Monumento à Terra Mineira (1970-1980), Praça Rui Barbosa (1930, 1940, 1970), Praça da Liberdade, Obelisco aos trabalhadores na Praça Afonso Arinos (1973), Praça do Papa (1999), Igreja da Pampulha (1999) e Praça Tiradentes (1999).

¹⁰³ Manifestações políticas (anos 1930, 1940), manifestações populares (anos 1960, 1970, 1980), metalúrgicos / anistia (anos 1970), trabalhadores da construção civil (1979), Diretas Já na Praça Sete, sem legenda (1984).

exposição não supera o didatismo dos objetos apresentados em vitrines, obstruindo possível diálogo com o público a partir do toque e da manipulação interativa.

A multimídia (WITCOMB, 2007) é utilizada, por meio de recursos audiovisuais, em pelo menos dois momentos da exposição: na sala oito, um vídeo sonorizado que exibe um documentário sobre o Grupo Galpão, e na sala onze, efeitos sonoros que reportam sons do espaço urbano. A reprodução de ambiente, representada pela categoria experiência (BOSWELL et al., 2002), pode ser encontrada na sala cinco: bancos e postes estilizados nos remetem a um espaço público.

A participação contributiva (SIMON, 2010) está presente na exposição. A equipe do museu entrou em contato com grupos que foram representados na mostra de modo a obter objetos a serem exibidos. A exposição tem um discurso que diversifica as representações. Mas alguns grupos profissionais representados são costumeiramente pouco presentes nessas instituições. É de se questionar se a representação desses grupos na exposição, a partir dos objetos emprestados, é suficiente para garantir a presença deles no museu.

Outra forma de participação contributiva (SIMON, 2010) diz respeito às reproduções de fotos estilo 3x4 que ficam expostas no teto da sala nove. Moradores de Belo Horizonte foram convidados, a partir de contatos da equipe responsável pela exposição, a doarem fotos 3x4 que seriam reproduzidas na mostra. Nesse tipo de participação não há uma proposição por parte dos visitantes, mas uma contribuição.

A categoria fora dos muros (PNEM) também é um recurso utilizado na exposição, mas de maneira indireta. Não há nenhum mapa ou indicação que convide os visitantes a explorarem e se apropriarem da cidade¹⁰⁴. No entanto, as fotos dos espaços públicos de Belo Horizonte, antigas e atuais, se tornam por si só chamarizes para que os visitantes construam outro olhar sobre a cidade. As categorias interatividade (NASCIMENTO, 2013) e tecnologia (BAUTISTA, 2014) não foram recursos passíveis de serem classificados a partir da análise da exposição.

4.4.4 *Lógica do gesto*

O MhAB está localizado no bairro Cidade Jardim, região centro-sul de Belo Horizonte. A entrada é gratuita e o museu funciona de terça a domingo das 10h00 às 17h00 (nas quartas e quintas, a instituição encerra suas atividades às 21h00). No MhAB não há filas e o museu fica

¹⁰⁴ Mapas que apontassem os parques, as áreas verdes e as feiras de rua seriam suficientes para fazer do MhAB, mais efetivamente, um ponto de partida para a cidade.

vazio com bastante frequência. O movimento é maior nos finais de semana pela manhã. Nos outros dias, a visitação é pontual e se faz, principalmente, com a chegada de grupos específicos de visitantes.

Tive certa dificuldade em fazer a observação de campo no MhAB porque a exposição analisada acontecia no Casarão que, como já foi dito, tem uma estrutura arquitetônica característica das antigas casas coloniais com vários cômodos pequenos. Assim, eu precisava, literalmente, seguir os visitantes para observar o seu comportamento. No Museu de Amsterdã, as salas eram amplas e eu podia observar os visitantes sem me aproximar. No Casarão, para que eu observasse o comportamento eu tinha que estar no mesmo cômodo e, portanto, muito próximo dos visitantes. E como a visitação no MhAB é mais pontual do que no Museu de Amsterdã, não era possível que eu simplesmente esperasse os próximos visitantes entrarem na sala. Dessa maneira, com muito cuidado, discrição e respeito eu seguia os visitantes do MhAB sempre que eu percebia que isso não traria qualquer desconforto a eles¹⁰⁵.

Durante minhas idas a campo no MhAB, observei, especialmente, a presença de famílias com crianças, grupos de turistas acompanhados por guias particulares e excursões escolares. As famílias, em muitas das vezes, estavam acompanhando as crianças para a realização de trabalhos da escola. Os guias turísticos, por sua vez, apresentavam a exposição e respondiam às perguntas dos turistas¹⁰⁶. De uma maneira geral, observei que os visitantes, mesmo quando demonstravam interesse e curiosidade, não demoram muito na observação dos objetos expostos. Não é muito comum lerem os textos plotados nas paredes, mas comentam e fotografam o que desperta o interesse. A observação é bastante aleatória. Nesse sentido, foi possível perceber que a exposição realmente não é linear: os visitantes começavam a ver a mostra pelo primeiro andar ou pelo térreo sem que isso demonstrasse, para eles, qualquer dificuldade de apreciação.

Ao mesmo tempo, também foi possível notar a presença de visitantes que pareciam dispor de mais tempo para observar a exposição. Visitantes, na maioria das vezes sozinhos, liam os textos e olhavam os objetos expostos com calma e cuidado. Tempo é algo precioso para quem visita um museu e quer estabelecer relações e interpretar os discursos apresentados. É necessário tempo para, de fato, fruir uma exposição. Dessa maneira, pude observar que o

¹⁰⁵ Durante toda a pesquisa de campo no MhAB, apenas uma visitante perguntou se eu era um pesquisador. Ela era universitária e fazia parte de sua grade curricular visitar espaços culturais da cidade. Daí o motivo de sua visita ao MhAB.

¹⁰⁶ Uma guia turística me disse que, certa vez, ao sair do museu com um grupo de turistas, encontraram com o Celton (apresentado na exposição) na rua. Os turistas imediatamente se prontificaram a comprar a revistinha do quadrista.

comportamento dos visitantes na exposição do MhAB estava diretamente relacionado ao objetivo da visita.

Foi muito comum ouvir dos visitantes, quando abordados para responderem ao questionário, que estavam sem tempo porque apenas haviam entrado no museu até a hora de algum compromisso (ou porque estavam) nas proximidades. Da mesma forma, também foi recorrente a justificativa de terem entrado no museu somente porque passaram pela porta. Nesse sentido, pode-se dizer que a ida espontânea ao MhAB estava condicionada, em muitas das vezes, a uma necessidade outra que não a visita em si ou a uma lacuna de tempo entre um compromisso e outro nas adjacências da instituição.

A proximidade com os visitantes permitiu que eu ouvisse alguns comentários que considero importantes. Alguns visitantes adultos lembravam das visitas que fizeram ao museu quando crianças e das exposições que reproduziam um ambiente doméstico. Outros, com as mesmas lembranças, questionam a ausência dos móveis antigos e de exposições mais tradicionais. Mais visitantes se referiam ao sítio histórico do MhAB como a origem e o passado de Belo Horizonte. Ficou nítido que o Casarão é uma atração exatamente por ser uma fazenda no meio da metrópole, o que se nota nos comentários que se seguem: “Quando eu vim aqui, quando eu era criança, tinha móveis velhos”. “Acabaram com o museu! Onde estão os móveis antigos que ficavam no Casarão?”. “Aqui é onde tudo começou”. “Parece que voltamos no passado de Belo Horizonte”.

Outros visitantes questionavam por informações específicas sobre a história de Belo Horizonte, não presentes na exposição, como data de fundação da cidade e sobre o seu planejamento e construção. Por fim, ainda sobre a relação dos visitantes com a exposição, é importante mencionar que o Casarão não é adaptado para pessoas com mobilidade reduzida. Assim, presenciei uma senhora que não pôde ver a parte da exposição localizada no primeiro andar do edifício.

4.4.5 Os visitantes do MhAB

Cinquenta visitantes do MhAB responderam ao questionário auto aplicado da presente pesquisa. Foram necessárias mais de oito idas a campo, em dias diferentes, para completar o número estipulado. Isso se deve ao fato de o museu, como já mencionado, ter um movimento bastante pontual. No MhAB, exatamente em função disso, a observação de campo foi realizada concomitantemente à aplicação dos questionários. Quando os visitantes chegavam ao museu, eu não poderia perder a oportunidade de observar a relação que eles estabeleciam com as

exposições e, assim que possível, abordá-los para responderem ao questionário. Em alguns momentos, foi difícil conciliar essas duas frentes de trabalho da pesquisa de campo.

Praticamente todos os visitantes do MhAB, durante minha presença no museu, foram abordados para responderem ao questionário. Nesse sentido, a seletividade foi o aceite ou a recusa, do próprio visitante, em respondê-lo. Não chegou a ser maioria, mais houve mais recusas no MhAB do que no Museu de Amsterdã¹⁰⁷. No MhAB eu estava munido das versões em português e em inglês do questionário para o caso de algum visitante estrangeiro, que não falasse a língua local, se prontificasse a colaborar com a pesquisa. Crianças não foram abordadas.

Outra vez, foi Vânia (Relações Públicas) quem intermediou inteiramente meu trabalho de campo no que diz respeito à aplicação dos questionários no MhAB. Foi solicitado que eu usasse um crachá com a identificação de “pesquisador”¹⁰⁸ e foi me dada uma “Carta de Anuência”, assinada pelo Chefe de Departamento do museu. A carta não apenas afirmava a ciência institucional da minha pesquisa, como autorizava a sua realização. Seu uso estaria condicionado à necessidade de apresentação a algum visitante abordado que, por ventura, considerasse imperativa tal confirmação. Em muitos momentos, percebi que a apresentação da minha pesquisa de doutorado oferecia propensão à concordância do visitante em responder ao questionário.

Os dados apresentados não têm a pretensão de ser uma amostra representativa dos frequentadores do museu. Eles são importantes apenas na medida em que traçam um perfil daqueles que responderam ao questionário. Todavia, apesar de não serem representativos, esses dados, como se verá, não diferem, em grande medida, dos que foram produzidos pelo museu. Outro ponto que precisa ficar claro é o de que os questionários não eram voltados para nenhuma exposição em específico, nem mesmo para a exibição analisada “O museu e a cidade sem fim”. Os questionários tinham como foco o museu como um todo. Sendo assim, não era pré-requisito, para responder ao questionário, que os visitantes tivessem visto determinada ou todas as exposições que estavam em exibição no momento da pesquisa de campo. Por isso, a menção a qualquer uma delas é atentamente considerada.

Nas linhas a seguir trato de descrever o perfil dos visitantes do MhAB, que responderam ao questionário, e de como esse grupo de sujeitos, ao qual foi possível acessar, pensa e se

¹⁰⁷ As justificativas giravam em torno da falta de tempo, uma vez que visitavam o museu apenas enquanto esperavam a hora de algum compromisso nas proximidades ou porque estavam nas adjacências e resolveram entrar.

¹⁰⁸ Eu não usava o crachá durante a observação de campo, usava apenas ao abordar o visitante para responder ao questionário.

relaciona com o museu. Dentre os cinquenta respondentes, vinte eram do sexo masculino e trinta do sexo feminino. Com relação à faixa etária, temos a seguinte tabela:

Quadro 21. Faixa etária dos respondentes

Faixa etária	Número	%
De 15 a 19 anos	5	10
De 20 a 29 anos	13	26
De 30 a 44 anos	19	38
De 45 a 59 anos	5	10
De 60 a 74 anos	6	12
Mais de 75 anos	0	0
Não respondeu	2	4
Total	50	100

Fonte: Pesquisa realizada no MhAB em 2015

Como se pode observar, a maior parte dos visitantes do MhAB, que respondeu ao questionário, era constituída por jovens adultos de 30 a 44 anos (38%) e de jovens de 20 a 29 anos (26%). Esses dados de alguma maneira, se aproximam das informações estatísticas do museu: o MhAB apresenta um público predominantemente jovem. Com relação à escolaridade dos respondentes, observa-se:

Quadro 22. Nível educacional dos respondentes

Nível educacional	Número	%
Ensino Fundamental	2	4
Ensino Médio	9	18
Ensino Superior	22	44
Pós-graduação	10	20
Mestrado	4	8
Doutorado	3	6
Total	50	100

Fonte: Pesquisa realizada no MhAB em 2015

A maioria dos respondentes (trinta e nove ou 78%) apresenta alta escolaridade (Ensino Superior ou mais). No que se refere à origem dos respondentes, os quadros a seguir também estão em consonância com os dados estatísticos oficiais do museu.

Quadro 23. Origem dos respondentes

Origem	Número	%
Belo Horizonte	31	62
Minas Gerais	4	8
Brasil	13	26
Exterior	2	4
Total	50	100

Fonte: Pesquisa realizada no MhAB em 2015

Quadro 24. Estado de origem dos respondentes

Estado de origem	Número	%
Rio de Janeiro	3	23,08
São Paulo	3	23,08
Espírito Santo	2	15,39
Paraná	2	15,39
Rio Grande do Sul	2	15,39
Santa Catarina	1	7,70
Total	13	100

Fonte: Pesquisa realizada no MhAB em 2015

Entre os estrangeiros, um respondente era do Chile e o outro da Espanha. Como nas estatísticas oficiais do museu, os belo-horizontinos continuam sendo os principais visitantes do MhAB (62%). Com os questionários, verificou-se uma presença maior de visitantes oriundos de outros Estados do país (26%) do que do interior de Minas Gerais (8%). Mesmo sendo majoritária a presença dos moradores locais no museu, observa-se um dado interessante: mais da metade dos visitantes que responderam ao questionário (vinte e sete) estavam no museu pela primeira vez. Com relação à maneira como os respondentes obtiveram informações sobre o museu, temos:

Quadro 25. Fonte de informação sobre o museu

Fonte de informação sobre o museu	Número	%
Parentes e amigos	19	38
Internet	7	14
Ao passar pela porta, resolveu entrar	6	12
Já conhecia o museu	6	12
Guia turístico impresso	5	10
Escola ou Universidade	4	8
Não respondeu	2	4
Jornal	1	2
Panfleto / catálogo	0	0
Total	50	100

Fonte: Pesquisa realizada no MhAB em 2015

“Parentes e amigos” foram as principais fontes de informação do MhAB, seguido da Internet. A categoria “ao passar pela porta, resolveu entrar” mostra que o museu é menos inibidor do que em princípio possa se imaginar. O MhAB não tem muros e a entrada é gratuita: esses fatores facilitam esse tipo de visita. Obviamente, como a maioria dos visitantes é moradora da cidade, “já conhecer o museu” dispensaria a necessidade de outras fontes de informação sobre o mesmo. É possível observar também o importante papel que escolas e universidades têm para a divulgação do museu.

Como se pode notar no quadro a seguir, será apresentado o que motivou os respondentes a visitarem o MhAB. Foram destacados apenas os motivos que obtiveram mais de uma resposta.

Quadro 26. Motivo da visita ao museu

Motivo da visita ao museu	Número	%
Acompanhar parentes, amigos e turistas	9	18
Realização de trabalhos escolares ou acadêmicos	8	16
Para conhecer o museu / Para visitar as exposições ¹⁰⁹	7	14
Para conhecer a história e a cultura de Belo Horizonte e do Estado de Minas Gerais / Para adquirir e apreciar cultura	7	14
Passeio / Atividade de tempo livre	6	12
Ao passar pela porta, resolveu entrar	4	8
Recomendação de parente ou amigo	2	4
Outros	7	14
Total	50	100

Fonte: Pesquisa realizada no MhAB em 2015

Dentre os motivos apresentados, a minoria se refere a uma visita exclusivamente dedicada ao museu e às suas exposições. Os outros motivos são indiretos, condicionais ou se configuraram em apenas uma eventualidade. Por essa razão, pode-se afirmar que o comportamento do visitante do MhAB tem relação direta com o objetivo de sua visita que, como vimos, é bastante diversificado. O quadro abaixo apresenta, na opinião dos respondentes, qual é a função dos museus.

Quadro 27. Função dos museus

Função dos museus	Citações
Preservar, apresentar e educar sobre a história	42
Preservar e apresentar cultura e arte	18
Educação	16
Entretenimento/diversão	5
Promover a participação comunitária e a identidade local	3

Fonte: Pesquisa realizada no MhAB em 2015

Para os visitantes do MhAB, que responderam ao questionário, a principal função de um museu é preservar, apresentar e educar sobre história. Foram incluídos termos tais como: para preservar a história (seis citações), para apresentar a história (treze citações), para educar sobre a história (nove citações) e para aprender como o passado influencia o presente/futuro (cinco citações). Para preservar e apresentar cultura e arte também foi mencionado. Foram incluídos termos tais como: para preservar cultura (oito citações), para apresentar cultura (quatro citações) e dar acesso a obras de arte (quatro citações). Apesar da pergunta se referir aos museus em geral, é muito provável que o fato dos respondentes estarem em um museu que tem em seu nome a palavra “histórico”, e cujo foco é a história da cidade, tenham influenciado na resposta, e na forte presença da palavra “história” em suas respostas.

¹⁰⁹ A exposição “3º Sinal: Belo Horizonte em cena” foi citada duas vezes.

A função dos museus de educar, por si só, também é mencionada, no entanto, com menos ênfase do que aquela que se relaciona, especialmente, com a história. Foram incluídos termos tais como: conhecimento (seis citações), educação / ensinar (seis citações), informação (duas citações) e conhecimento sobre a cidade (uma citação). O entretenimento e a diversão, apesar de também terem sido aludidas, aparecem com pouca força.

Quando questionados se o MhAB cumpre essa função, temos o seguinte quadro: quarenta e três respondentes disseram que sim e dois disseram que não. Cinco visitantes do museu, que preencheram o questionário, não responderam a essa questão especificamente e treze respondentes não justificaram a resposta. A maior parte das justificativas, daqueles que responderam sim, alude ao fato de o MhAB apresentar Belo Horizonte e sua história (doze citações). Ainda entre os que responderam “sim”, três respondentes mencionaram a qualidade da expografia e dos projetos do museu e dois citaram a relação que o MhAB estabelece entre o passado e o presente de Belo Horizonte. Como se pode observar a maior parte das respostas está relacionada com a “história”. Seguem duas respostas que vão em direções contrárias: uma demanda mais orientação e a outra, maior liberdade.

Não tenho certeza, mais explicações para os itens exibidos ajudaria.
(Contador, 42 anos¹¹⁰).

A confiança que o MhAB passa ao público ao deixar o mesmo livre para visitar, compreender e até mesmo tocar naquilo que é exposto faz com que a arte do dia a dia seja lembrada. (Estudante, 19 anos).

O quadro abaixo se refere à questão sobre o que os motiva a sair de casa e ir a um museu.

Quadro 28. Motivo para ir a um museu

Motivo para ir a um museu	Citações
Conhecimento ¹¹¹	16
Conhecer história	10
Conhecer cultura e arte ¹¹²	9
Curiosidade	9
Tema da exposição	8
Entretenimento/diversão	7
Acompanhar parentes, amigos e turistas	4
Turismo	1

Fonte: Pesquisa realizada no MhAB em 2015

¹¹⁰ Estadunidense morador de Belo Horizonte que não fala português e respondeu à versão em inglês do questionário.

¹¹¹ Foram incluídos termos tais como: conhecimento/conhecer (onze citações), aprendizado/aprender (três citações), pesquisar/estudar (três citações).

¹¹² Foram incluídos termos tais como: conhecer novas culturas (seis citações) e apreciar arte (três citações).

De acordo com os visitantes do MhAB que responderam ao questionário, a maioria afirma que o principal motivo de ir a um museu é obter conhecimento. Pela primeira vez, o conhecimento, por si só, foi pontuado com destaque pelos visitantes do MhAB que responderam ao questionário. Contudo, acrescentando-se as categorias “conhecer história” e “conhecer cultura e arte”, esse objetivo fica ainda mais enfático.

A curiosidade também foi pontuada pelos respondentes, assim como o tema da exposição. “Acompanhar parentes, amigos e turistas” se refere a uma característica específica do MhAB, já que é um museu local com alta frequência dos moradores da cidade. É importante dizer que as respostas se sobrepõem, como no seguinte caso: “Curiosidade em conhecer outras culturas e coisas do passado materializadas em obras”. (Assistente administrativo, 34 anos).

A maior parte dos respondentes (vinte e sete) afirmou que não sentiu falta de nada no MhAB. Por outro lado, vinte e um respondentes disseram que sim e dois não responderam. As faltas mais mencionadas foram: acessibilidade¹¹³ (quatro citações), conteúdo/explicações (quatro citações), acervo¹¹⁴ (três citações), material gráfico¹¹⁵ (três citações), temas¹¹⁶ (três citações), visita guiada (três citações) e de um percurso mais claro (uma citação).

A maioria dos respondentes (vinte e nove) não tinha sugestão de tema ou de expografia para o MhAB. Dezesete respondentes deram sugestões, principalmente de temas, e quatro não responderam. Os temas sugeridos podem ser divididos nas seguintes categorias: história (fundação de Belo Horizonte, bairro Cidade Jardim, casamentos), arte (grupos de teatro específicos, cenário musical – duas citações, fotógrafos belo-horizontinos importantes da primeira metade do século XX) e cultura (sociedade antes, durante e depois da Ditadura Militar, cultura popular mineira, culinária). Alguns temas sugeridos já foram montados pelo museu (Copa 2014, prefeitos de Belo Horizonte, história dos bares). Seguem algumas respostas:

Gostaria de sugerir que a forma contemporânea de museu não suprimisse a forma ou principalmente o acervo antigo. Melhor, termos mais um museu e não apenas o museu de forma diferente. (Advogada, 31 anos).

Talvez que mudassem a distribuição das molduras/fotografias que estão sobre os suportes de espelho, no andar térreo. Que aproveitassem melhor o espaço do suporte, privilegiando a observação do visitante. (Estudante, 28 anos).

Sobre os temas das exposições, todas as respostas foram positivas. Pelo menos cinco visitantes do MhAB, que responderam ao questionário, mencionaram a diversidade de olhares

¹¹³ Acessibilidade para pessoas com mobilidade reduzida, legendas em braile e mais uso de som.

¹¹⁴ Mais móveis e objetos antigos no Casarão.

¹¹⁵ Folheto explicativo, mapa das salas e das exposições.

¹¹⁶ História, cultura, culinária e música mineira.

e de perspectivas dos temas apresentados nas exposições. Os respondentes pontuaram que os temas deram um panorama global da cidade por meio de distintas manifestações, deram ênfase na apropriação popular, política e cultural do espaço público e na diversidade da memória.

Novamente, cinco respondentes citaram os temas das exposições como importantes meios de acessarem a história de Belo Horizonte. Por outro lado, quatro visitantes, que responderam ao questionário, aludiram à importância dos temas contemporâneos para a constituição da história local da cidade. Cinco respondentes mencionaram, especificamente, a exposição do Casarão, três aludiram à exposição sobre o teatro e outro reclamou a falta do museu “antigo”. A citação seguinte demonstra como o respondente se deu conta de que ao contar a história contemporânea da cidade, o museu cria um distanciamento para que o visitante se veja como parte desse processo.

Reais e instigantes considerando que a história da cidade de Belo Horizonte está o tempo todo à nossa frente e mesmo assim, passa despercebida. (Estudante, 19 anos).

Com relação à maneira como as exposições foram montadas, os respondentes mencionaram termos como inovadora, instigante, dinâmica, moderna, impactante e inusitada (nove citações). Também aludiram à organização (sete citações), à atratividade (palavras como agradável, atraente e atrativa foram citadas seis vezes) e à facilidade de compreensão (quatro citações). Três respondentes sentiram falta de um fio condutor ou de um discurso que unisse os distintos momentos da exposição em si. Por fim, dois respondentes mencionaram a falta de um guia ou monitor que pudesse explicar ou tirar dúvidas sobre as exposições. Seguem algumas respostas:

As exposições foram distribuídas de maneira uniforme ao longo dos cômodos do Casarão, permitindo uma circulação tranquila dos visitantes.
(Estudante, 23 anos).

Gostei da forma como fomos conduzidos pela história e trazendo temas atuais para o museu. Fez a montagem parecer muito mais atraente.
(Engenheira civil, 26 anos).

Trinta e nove respondentes disseram que o MhAB, e suas exposições, suscitaram neles emoções e/ou lembranças vividas no passado. As respostas foram passíveis de categorização e seguem no quadro abaixo:

Quadro 29. Lembranças suscitadas no MhAB

Lembranças suscitadas no MhAB	Citações
Da infância	13
De vivências pessoais	9
Da história do Brasil e de manifestações políticas	7
De um tempo não vivido	5
Dos espaços de Belo Horizonte	4
O próprio museu, sua expografia e acervo exposto como causa da lembrança	3
Dos atuais movimentos políticos e culturais de Belo Horizonte	1

Fonte: Pesquisa realizada no MhAB em 2015

As lembranças que as exposições do MhAB mais suscitaram nos respondentes estão relacionadas à infância. No entanto, é importante pontuar que essas lembranças não se referem a experiências diretamente vividas no museu. São lembranças de lugares específicos, de fazendas, de casas de avôs e de costumes da “família mineira”. Esse dado é interessante porque nenhuma das exposições em exibição, durante a pesquisa de campo, se referia ao universo infantil em específico. Provavelmente, essas lembranças foram suscitadas pelo Casarão.

As lembranças relacionadas às vivências pessoais se referiam às experiências teatrais, profissionais e de amizade (principalmente associadas às pessoas apresentadas nas exposições). A história do Brasil e as manifestações políticas, em especial as Diretas Já (1984), também foram mencionadas como lembranças suscitadas pelo museu. As exposições do MhAB também despertaram lembranças de um tempo não vivido e memórias de espaços da cidade. Seguem algumas respostas:

Algumas, mesmo que não sou da época, mas passo nas praças de Belo Horizonte e tento imaginar como era o passado. Com o museu é mais fácil.
(Agente de marketing, 29 anos).

Especialmente quando nos deparamos com fotografias referentes a lugares que conhecemos, já passamos ou visitamos.
(Estudante, 23 anos).

Ao serem questionados se guardam na memória alguma lembrança vivida no MhAB apenas dezessete respondentes disseram que sim. A maioria, vinte e oito respondentes, respondeu que não e cinco não responderam. A maior parte daqueles que responderam sim (nove respondentes) mencionaram exposições com móveis antigos, espaços e eventos promovidos pelo MhAB. Três respondentes aludiram às excursões escolares ao museu e mais três a lembranças pessoais.

Subir na varanda do Casarão e esquecer por um momento que estava em uma cidade grande. (Designer gráfico, 40 anos).

O Casarão fez parte da minha vida, morei aqui perto. (Médico, 66 anos).

Quando questionados se consideram o MhAB acolhedor ou inibidor, a maioria (quarenta e seis respondentes) respondeu “acolhedor”, apenas um respondeu “inibidor” e três não responderam. A maior parte das vinte e duas justificativas (onze citações) aponta os jardins do museu como principal motivo para considerá-lo acolhedor. Para descrever os jardins como acolhedores, foram recorrentes palavras como: espaço amplo/aberto/arejado, agradável/tranquilo/bonito e árvores.

O Casarão foi o segundo motivo mais mencionado (quatro citações) para que o MhAB fosse considerado acolhedor. Os respondentes consideram que o Casarão, por ser uma antiga fazenda, faz com que eles se sintam em “casa”. Fica claro com essas respostas que o Casarão é, em si, um dos principais atrativos do museu. O interesse não se expressa apenas pelo conteúdo das exposições, mas pelo espaço do museu também. No caso do Casarão, além de ser uma atração, seu espaço e suas exposições nutrem um diálogo próximo. Dois respondentes aludiram ao fato de o Casarão não ser adaptado para pessoas com mobilidade reduzida e, por esse motivo, não poderiam considera-lo completamente acolhedor. Por fim, um respondente afirmou ter tido dificuldades para encontrar informações e material gráfico sobre o museu. Estas demandas dos respondentes aparecem em diferentes respostas.

É uma grande praça com ar de fazenda e estrutura do presente, onde você olha, você tem visão de várias décadas e do presente. (Agente de marketing, 29 anos).

A preservação da fachada de um casarão antigo, rodeado por um espaço gramado, arborizado o torna um espaço acolhedor. (Estudante, 23 anos).

Os respondentes foram convidados a avaliar a localização, os espaços e serviços do MhAB. No geral, todas as respostas foram positivas. Com relação à localização, um respondente mencionou a área verde. Sobre os espaços, um respondente aludiu ao fato dos prédios serem separados e sem sinalização/mapa. Outro fez referência ao bom aproveitamento do espaço, tanto dentro dos prédios quanto fora deles (“museu a céu aberto”). Finalmente, com relação aos serviços, dois respondentes mencionaram a falta de um monitor ou guia que pudesse dar explicações ou responder a perguntas. Um respondente mencionou a falta de informações e de placas de sinalização.

Dentre os respondentes que disseram sim (quarenta e dois) à questão que perguntava se pretendiam voltar ao MhAB, vinte e três justificaram. Apenas um respondeu “não” e sete não

responderam. As justificativas mais citadas fazem referência às futuras exposições e ao acompanhamento de parentes, amigos e turistas ao museu. O único respondente que disse “não”, justificou a distância de sua residência (morador de outro Estado) para não voltar ao MhAB. Assim, observamos a importância da rotatividade das exposições para o retorno dos visitantes ao museu.

Quadro 30. Motivos para voltar ao MhAB

Motivo para voltar ao MhAB	Citações
Visitar futuras exposições	7
Acompanhar parentes, amigos e turistas	5
Porque gostaram ou consideraram a experiência boa	4
Realização de trabalhos escolares ou acadêmicos	2

Fonte: Pesquisa realizada no MhAB em 2015

Dentre os cinquenta visitantes do museu, que responderam ao questionário, trinta e três já haviam ido a outros museus da cidade, enquanto dezesseis citaram o MhAB como o primeiro que visitavam em Belo Horizonte (onze não responderam). Seguem os museus mais visitados na cidade pelos respondentes.

Quadro 31. Museus de Belo Horizonte mais visitados pelos respondentes

Museu visitado	Citações
Museu das Minas e do Metal Gerdau	11
Centro Cultural Banco do Brasil	8
Memorial Minas Gerais Vale	7
Museus da Praça da Liberdade	7
Palácio das Artes	7
Museu de Artes e Ofícios	6

Fonte: Pesquisa realizada no MhAB em 2015

Os museus do Circuito Liberdade foram os mais visitados pelos respondentes. Ainda foram mencionados o Palácio das Artes e o Museu de Artes e Ofícios. Optou-se por apresentar apenas os cinco museus que foram mais citados.

Os principais museus de Belo Horizonte, na opinião dos visitantes do MhAB que responderam ao questionário, praticamente foram os mesmos mais visitados por eles. As únicas diferenças foram o Palácio das Artes, que foi citado dentre os mais visitados, e o Museu de Arte da Pampulha, mencionado dentre os principais da cidade, juntamente com o MhAB que encabeça a lista.

Quadro 32. Principais museus de Belo Horizonte

Principais museus da cidade	Citações
Museu histórico Abílio Barreto	17
Museu de Artes e Ofícios	12
Museu das Minas e do Metal Gerdau	11
Memorial Minas Gerais Vale	8
Museu de Arte da Pampulha	7
Museus da Praça da Liberdade	7

Fonte: Pesquisa realizada no MhAB em 2015

Nesse sentido, pode-se dizer que os museus do Circuito Liberdade, assim como o Museu de Artes e Ofícios, têm forte presença não apenas no imaginário dos respondentes, como fazem parte de seus hábitos culturais. Os museus da Praça da Liberdade são recém-inaugurados e possuem grande publicidade. Foram apresentados apenas os cinco museus mais citados.

Quando questionados sobre qual o significado do MhAB, apenas para os moradores de Belo Horizonte (trinta e um visitantes entre os cinquenta que responderam ao questionário), os respondentes fizeram uso de termos tais como: “ponto de referência”, “marco histórico” e “patrimônio da cidade”. Foram feitas também treze citações para “o MhAB significa a história de Belo Horizonte” e seis citações para “significa cultura”. Quatro respondentes não replicaram à questão. Seguem algumas respostas:

O MhAB é uma referência da capital, por abrigar o acervo sobre a cidade de Belo Horizonte e também por sua arquitetura remanescente do antigo Curral Del Rei. (Estudante, 19 anos).

Um espaço de entretenimento que me remete ao passado com ares de interior. (Advogada, 41 anos).

Quando questionados se se sentiram representados pelas exposições do MhAB, dezenove disseram que sim, sete disseram que não (sete respondentes não justificaram a resposta) e cinco não responderam à questão. Entre os que responderam que sim, a maior parte (oito respondentes) aludiu a segmentos e eventos sociais específicos, passados e atuais, apresentados nas exposições¹¹⁷. Três respondentes afirmaram que se sentiram representados pelas exposições pelo simples fato de serem moradores de Belo Horizonte e, por esse motivo, fazerem parte da história da cidade. Dentre os que responderam “não”, as justificativas giraram em torno do fato de seus respectivos bairros, e outros da cidade, não estarem representados no museu (dois respondentes), o que, em suas opiniões, os aproximaria mais da instituição. Seguem algumas respostas sobre o sentimento de estarem ou não representados nas exposições:

¹¹⁷ Teatro, carnaval, Diretas Já, dentre outros.

Pela primeira vez me sinto devido à temática da exposição 3º Sinal. (-, 29 anos).

Especialmente na seção de carnaval, já que esse ano passei o carnaval em Belo Horizonte e as fotos dessa seção representaram um pouco do que eu pude viver nessa época do ano. (Estudante, 23 anos).

Muita coisa, quem é da cidade ou vivenciou ou se lembra de ter visto na época. (Design gráfico, 40 anos).

Sou de Belo Horizonte e me identifiquei com as pessoas e lugares expostos. (Gerente comercial, 29 anos).

Nesse sentido, pode-se dizer que a diversidade de representação, através de eventos da contemporaneidade, de fato, contribui para que os respondentes se sintam representados pelas exposições do MhAB. Ver fotos de lugares, eventos recentes ou de grupos específicos de Belo Horizonte no museu não apenas reafirma o sentimento de pertencimento à cidade, como faz com que eles se sintam igualmente protagonistas na construção da sua história. O objetivo desse capítulo foi apresentar uma análise preliminar dos dados produzidos sobre o MhAB durante a pesquisa de campo. No próximo capítulo, faço o mesmo, mas agora com relação ao Museu de Amsterdã.

5 O MUSEU DA CIDADE DE AMSTERDÃ

5.1 Amsterdam Museum (Museu de Amsterdã)

Ao longo de sua história, em especial durante os séculos XVI e XVII, a coleção de pinturas acumulada pela municipalidade de Amsterdã cresceu exponencialmente a ponto de sinalizar uma imperativa necessidade de um espaço apropriado para sua alocação (MIDDELKOOP, 2009). Grande parte desta coleção era composta por retratos de grupos, divididos, basicamente, entre retratos da Guarda Cívica e retratos de governantes. Originalmente, os retratos de governadores decoravam os escritórios oficiais e demais instituições públicas. Já os retratos da Guarda Cívica eram exibidos em escritórios de associações e organizações civis.

Durante o século XIX, novos objetos foram regularmente adicionados à coleção da cidade. Depois do fim da ocupação francesa, em 1813, algumas pinturas importantes que se encontravam no Palácio Real foram levadas para o Rijksmuseum, o Museu Nacional, aberto em 1817. Todas as outras pinturas foram, juntamente com a coleção de curiosidades da cidade, transferidas para a prefeitura, repartições públicas e outros escritórios (MIDDELKOOP, 2009).

Assim, cresceu, ainda mais, em Amsterdã, o desejo por um espaço de exibição permanente para a sua coleção de arte. Um impulso significativo foi a série de mostras de pinturas, emprestadas pela prefeitura, que aconteceu na cidade. Inicialmente elogiadas, essas exposições logo começaram a ser criticadas pelo fato das obras encontrarem-se descuidadamente espalhadas pelo prédio da prefeitura e por outras repartições públicas. O entendimento, não apenas nos círculos governamentais, de que essas pinturas mereciam mais cuidado, deu ânimo a um antigo plano de reforma do Rijksmuseum.

A maior dessas mostras, a Exposição Histórica de 1876, foi organizada para celebrar os seiscentos anos de Amsterdã. Essa mostra apresentou uma exibição cronológica da história da cidade através de pinturas e objetos de arte. Encorajada pelo sucesso da exposição, a Sociedade Real de Antiguidades sugeriu o estabelecimento de um museu que fosse, em pequena escala, uma continuação da exibição: o Museu Histórico de Amsterdã. Apesar do interesse inicial da municipalidade, o precursor do atual Museu de Amsterdã não teve vida longa. Quatro meses depois, a municipalidade informou que o local seria necessário para montar uma exposição sobre os grandes mestres da pintura holandesa (MIDDELKOOP, 2009). Ao que tudo indica, os planos de reforma do Rijksmuseum, para o qual a municipalidade estava firmemente comprometida, trouxe o fim do Museu Histórico de Amsterdã.

Como resposta às críticas com relação à maneira como as pinturas da cidade estavam alocadas e armazenadas, exacerbadas pelo precoce fim do Museu Histórico de Amsterdã, em 1878, a municipalidade criou um comitê que tinha o objetivo de cuidar e supervisionar as pinturas da cidade de Amsterdã. Sua proposta era encontrar uma solução para a municipalidade no que diz respeito à localização e preservação de suas pinturas. Como mencionado, a maior parte das pinturas estava na prefeitura, penduradas em salas e corredores poluídos pelo fluxo constante de pessoas que se acumulavam nessas salas e vagueavam sem nenhum tipo de supervisão (MIDDELKOOP, 2009).

Em 1885, a cidade de Amsterdã confiou muitas de suas obras de arte para o Rijksmuseum. Em resposta às crescentes críticas relacionadas à apresentação e funcionamento do Rijksmuseum, o governo nomeou uma comissão em 1918 para orientar a reorganização dos museus nacionais do país. No relatório final, a comissão propôs que as coleções fossem divididas em três grupos: objetos de excepcional mérito artístico, objetos histórico-artísticos significativos e objetos de interesse histórico.

De acordo com o relatório, as obras de arte de primeira ordem da coleção da cidade e as de importância histórico-artística deveriam ser exibidas em um museu geral de arte, o Rijksmuseum. As pinturas remanescentes sem valor artístico e histórico poderiam ser alocadas em um museu local: o Museu Histórico de Amsterdã. Na opinião da comissão, a Casa do Peso na Praça Nieuwmarkt seria um excelente lugar para sediar o Museu Histórico de Amsterdã e a coleção de antiguidades e curiosidades de natureza folclórica da cidade. A partir dessas recomendações, a comissão governamental providenciou o estabelecimento do museu histórico no lugar proposto.

Então, no dia 01 de novembro de 1926, o tão aguardado Museu Histórico de Amsterdã abriu suas portas. Em seus primeiros anos, não houve no museu uma política específica de aquisição. Por isso, uma maneira de aumentar a coleção do museu seria revisando os empréstimos feitos pela municipalidade para o Rijksmuseum em 1885. Contudo, os pedidos de devolução das obras encontraram veemente resistência por parte do Museu Nacional (MIDDELKOOP, 2009). Era argumentado, pelo Rijksmuseum, que a história de Amsterdã, no seu contexto nacional, era de sua alçada. Por outro lado, a história urbana local era responsabilidade da Casa do Peso. Apesar de algumas poucas devoluções, a maioria das obras requeridas pelo Museu Histórico de Amsterdã permaneceu na instituição nacional. Essa foi uma das etapas de devolução, já que o pedido foi feito novamente, como se verá a seguir.

Em 1962, a prefeitura de Amsterdã comprou o complexo de edifícios do orfanato cívico¹¹⁸ localizado na rua Kalverstraat, no centro histórico da cidade, assumindo, também, a sua coleção de arte em empréstimo de longo prazo. A diretoria do museu estava obstinada em reunir esforços e recursos para a reconstrução e remodelação do antigo orfanato, que futuramente viria a se tornar a nova sede do Museu Histórico de Amsterdã. Nesse momento, foram retomados os pedidos de retorno das pinturas emprestadas, pela prefeitura, ao Rijksmuseum. A direção do museu nacional resistia e dizia temer que as obras-primas da pintura holandesa pudessem ser rebaixadas ao status de meros documentos históricos no Museu Histórico de Amsterdã. No entanto, em 1971, foi alcançado um incipiente acordo de devolução de algumas obras (MIDDELKOOP, 2009).

Quando o Museu Histórico de Amsterdã foi inaugurado em sua nova casa, no dia 27 de outubro de 1975, a sua apresentação focava, primordialmente, no século XVII, período representado pela maior parte das pinturas de sua coleção. Entretanto, ao longo de sua história, o museu continuou fazendo significativas aquisições das obras de antigos mestres. Além disso, objetos históricos, arqueológicos e inovações multimídia também foram gradualmente sendo acrescentadas à coleção do museu (MIDDELKOOP, 2009).

Imagem 42 - Vista externa do Museu de Amsterdã



Fonte: Material institucional do Museu de Amsterdã, 2015.

De maneira que fosse possível fisgar o olhar do visitante, os arquitetos desenvolveram a Galeria da Guarda Cívica: uma seção inclusa da rua na qual, quando o museu estava aberto,

¹¹⁸ Estruturas que serviram de 1414 a 1578 como um claustro e de 1580 a 1960 como orfanato.

transeuntes e pessoas que caminhavam pela cidade, poderiam admirar a seleção de retratos da Guarda Cívica sem custo algum. A maioria dos grandes nomes da arte holandesa está representada na coleção da cidade, através de retratos de grupos das companhias da Guarda Cívica e governantes, alegorias e vistas da cidade.

Entre as décadas de 1990 e 2000, grandes mudanças foram realizadas nas exposições permanentes do Museu Histórico de Amsterdã. Vários objetivos inspiraram essas mudanças, em especial: atrair um público mais amplo, tais como crianças, jovens, famílias e grupos sociais culturalmente diversos. Além disso, essas mudanças expandiram as salas dedicadas à história recente da cidade, de maneira que estimulassem a interatividade durante as visitas ao museu, e incluíram outros tipos de coleção, não apenas material, mas imaterial também (KRUSEMAN, 2006).

A política de coleção museal é um processo dinâmico (WILDT, 2012). Como mencionado anteriormente, o Museu Histórico de Amsterdã começou a sua coleção com um foco muito forte na arte, principalmente, nas pinturas do século XVI ao século XIX. Os retratos de grupo da Guarda Cívica, os retratos de grupo de governadores, bem como, as aulas de anatomia, são expoentes tanto do ponto de vista artístico, quanto em função das histórias, que representam, sobre a vida social da cidade no século XVII. Já a coleção arqueológica consiste em objetos que são testemunhos da vida diária dos cidadãos nos séculos passados. No entanto, nas últimas décadas, o museu tem empreendido esforços conscientes para recolher objetos quotidianos, em especial do século XX, e objetos que reflitam a diversidade da atual Amsterdã (WILDT, 2012).

Como aludido antes, a coleção de pinturas da cidade de Amsterdã cresceu ao longo dos séculos e foi reunida em exposições, por colecionadores no século XIX. Uma grande parte dessa coleção foi emprestada, pela prefeitura, ao Rijksmuseum em 1885. Em 1894, mais um museu foi inaugurado, o Stedelijk Museum, com uma coleção focada na arte contemporânea do século XIX e, especialmente, na arte do novo século XX. Quando o Museu Histórico de Amsterdã foi fundado, formou com o Stedelijk Museum o departamento dos museus de Amsterdã. Assim, o museu histórico ficou encarregado de focar na história, até o século XIX, e o Stedelijk Museum na arte após esse período. Apesar desse acordo, essa divisão, mantida mesmo após a transferência do museu para o antigo orfanato, tem sido questionada atualmente.

Como contar a história de Amsterdã no século XX sem a arte desse período? Se a arte pode ser um meio de informar as pessoas sobre o passado (distante e recente), por que a arte moderna ou contemporânea não deveria ser exibida também no museu histórico? E não deveria o museu histórico se transformar em um museu de cidade?

(WILDT, 2012, p. 53)¹¹⁹.

De todo modo, nos últimos anos, o Museu Histórico de Amsterdã explorou, por meio de novos objetos, alguns dos temas icônicos da cidade, como drogas e prostituição. Na década de 1990, o museu adquiriu diversos objetos relacionados ao universo das drogas leves. Em 2002, foi realizada uma exposição, no museu, sobre a história da prostituição na cidade. Foi apresentado um mosaico de pinturas de gênero do século XVII, além de fotografias, uma cama de trabalho de uma prostituta e entrevistas com as profissionais (WILDT, 2012).

Em 2011, o Museu Histórico de Amsterdã mudou o seu nome para Amsterdam Museum (Museu de Amsterdã). A mudança do nome se refere a um movimento mais amplo relacionado aos museus de cidade. Retirar a designação de “histórico”, quando em referência a museus de cidade, reflete as muitas mudanças que ocorreram neste setor nas últimas décadas. Essa alteração, dentre outras, está especialmente relacionada com uma tendência museológica mais geral das décadas de 1960 e 1970 (KISTEMAKER, 2012). Nesse período, os museus começaram a prestar mais atenção nos seus visitantes. Ao invés de focar apenas nas suas coleções e exposições, os museus começaram a reconhecer a importância e o alcance do seu valor como locais de encontro para a participação, para a troca de conhecimento e para o debate.

Nas últimas décadas, os museus se tornaram cada vez mais conscientes do seu específico valor social e responsabilidade não apenas como guardiões do patrimônio, da arte e da memória, mas também como instituições de emancipação e de inclusão social. Para Renée Kistemaker (2012), consultora sênior para desenvolvimento de projetos do Museu de Amsterdã, a mudança no nome do museu está, portanto, diretamente ligada ao atual foco da instituição na história recente da cidade.

Contudo, essa não foi a única transformação pela qual o museu passou naquele momento. No mesmo ano, 2011, foi inaugurada uma nova exposição permanente: a Amsterdam DNA. Essa exposição representou a primeira etapa de um processo de renovação de toda a exibição permanente do museu planejada para ser realizada em sucessivas fases. A exposição é um breve percurso cronológico, de aproximadamente quarenta e cinco minutos, sobre a história de Amsterdã, visando sobretudo os turistas.

Amsterdam DNA representa uma ruptura com as abordagens anteriores das exposições permanentes do Museu de Amsterdã (HASSELT, 2012). Artefatos históricos autênticos, obras

¹¹⁹ How to tell the story of Amsterdam in the twentieth century without the art of that period? If art can be a medium to inform people about the past (far away and recent) why shouldn't modern or contemporary art be exhibited in the historical museum as well? And shouldn't the historical museum transform itself into a city museum?

de arte e outros objetos exibidos em galerias do museu, combinados com recursos multimídia que contam a história de Amsterdã, compõem o núcleo principal da Amsterdam DNA. A história central da exposição, a história de Amsterdã desde a Idade Média até os dias atuais, é mostrada em sete filmes de animação com cerca de um minuto e meio cada¹²⁰. Esses filmes são projetados em grandes telas de vidro dispostas ao longo da exposição. As telas de projeção não são os únicos meios tecnológicos utilizados na Amsterdam DNA. Cada visitante recebe, na entrada do museu, um panfleto com um único código QR (Quick Read)¹²¹ para ativar os filmes de animação na língua escolhida e para ser usado e em seis telas sensíveis ao toque.

A fim de contextualizar historicamente e, ao mesmo tempo, trazer vida aos objetos da exposição Amsterdam DNA, a equipe do Museu de Amsterdã decidiu fazer mais do que simplesmente exibi-los ao lado de um texto. Os objetos foram destacados nos filmes de animação tridimensional, mencionados anteriormente. Assim, cada filme começa com a imagem de um objeto que se encontra exibido perto da tela ou em uma parede próxima.

Em seis locais na exposição, os visitantes podem escolher, através de monitores sensíveis ao toque, um dos quatro objetos expostos na sala. Por meio do mesmo código QR, o visitante é abordado pela máquina no idioma selecionado anteriormente. Ao escolher um objeto favorito, o visitante automaticamente gera e salva uma pontuação que está ligada diretamente ao seu código. Cada objeto selecionado está associado a uma das quatro qualidades que caracterizam a cidade de Amsterdã¹²².

Na última sala, há uma tela, igualmente sensível ao toque, em que os visitantes podem não apenas ver a sua pontuação final, como também descobrir qual das características do DNA de Amsterdã é a sua favorita. Com base nisso, é gerada, dentre quatro, uma sugestão de passeio temático na cidade. Essas sugestões podem ser descarregadas, através de um aplicativo específico, para um telefone móvel ou ser disponibilizadas na forma impressa. Amsterdam DNA ocorre paralelamente às outras exposições do museu.

Para Kistemaker (2015), intenta-se que as mídias digitais sejam usadas no Museu de Amsterdã de maneira que contribuam para o estabelecimento de uma nova política de participação no museu. Busca-se que as novas mídias digitais colaborem para o desejo do

¹²⁰ Cada filme lança a história de um dos setes períodos cronológicos da história de Amsterdã, a saber: Cidade sobre Pilares (1000-1500); A Revolta contra o Rei e a Igreja (1550-1600); Centro do Mundo (1600-1700); Liberdade, Igualdade, Fraternidade (1795-1815); Em Direção a uma Cidade Moderna (1870-1940); A Segunda Guerra Mundial (1940-1945); Capital da Liberdade (1945-).

¹²¹ Código de barra que contém informações digitais.

¹²² Criatividade, empreendedorismo, liberdade de pensamento e virtude cívica.

museu de constituir abordagens mais integradoras em suas atividades que refluem para além de seus muros (KISTERMAKER, 2015).

Segundo a curadora do museu Laura van Hasselt, em entrevista realizada no dia 20 de outubro de 2015, o Museu de Amsterdã tem atualmente uma coleção de cerca de noventa mil objetos diferentes que vão do final da Idade Média até hoje e que foram recolhidos ao longo dos séculos. Na sede atual do Museu de Amsterdã está exposta apenas uma fração de toda a sua coleção. A maior parte está estocada em uma reserva técnica localizada na região norte da cidade e parte está emprestada para outros museus.

Nos últimos anos, o museu tem tido um orçamento de aquisição bastante limitado, de modo que muito raramente pode comprar algo em um leilão ou de alguma coleção privada. Nesse sentido, o museu tem, muito mais, recebido doações de moradores de Amsterdã que são selecionadas porque não é possível aceitar tudo o que é doado. Assim, a equipe de curadoria se reúne e avalia se o objeto da doação é uma adição valiosa à coleção do museu ou não. Algumas vezes a equipe precisa procurar especificamente por algum objeto de coleções contemporâneas. Por exemplo, algo que remeta à comunidade surinamesa de Amsterdã ou algo de pequenos lojistas. Para o museu, é importante “recolher” a cidade como ela é agora.

Para a definição dos temas das exposições, há um comitê de gestão que inclui o diretor e os coordenadores dos principais departamentos do museu. Tal comitê é composto, por conseguinte, por um pequeno grupo de lideranças encarregadas pela tomada de decisões sobre os temas. Conforme apresentado na entrevista, há ocasiões em que propostas de pessoas de fora do museu são apresentadas à equipe como sugestões e são então discutidas. Outras vezes, alguém de dentro do próprio museu propõe temas que são apreciados e avaliados pelo comitê. As origens das propostas de temas são, portanto, muito diferentes, mas a decisão sempre é feita pelo comitê. Todavia, a palavra final é do diretor: o grupo é quem decide, mas o diretor tem uma influência maior na decisão do que o restante do comitê.

De acordo com Laura, as reivindicações de grupos sociais organizados não chegam a interferir na escolha do tema e/ou na expografia das exposições do museu. Contudo, ajudam a focalizar os assuntos que talvez não fossem os primeiros a serem pensados pela equipe porque muitas vezes não são intimamente relacionados com a coleção do museu. Mas as reivindicações podem aparecer de outras maneiras. Por exemplo, em 2012, Holanda e Turquia celebraram quatrocentos anos de amizade. O primeiro diplomata da Holanda foi para a Turquia em 1612. Por isso, o museu decidiu que seria apropriado fazer uma exposição sobre os primeiros imigrantes turcos que chegaram em Amsterdã no século XX. Logo em seguida, foi realizada uma exposição sobre as relações entre os dois países nos séculos XVII e XVIII. Então, um ano

comemorativo, por exemplo, pode auxiliar na escolha de um tema que o museu considera que deve explorar.

A experiência e a recepção do público ao montar uma exposição no Museu de Amsterdã são consideradas através de testes prévios. O museu fez alguns pequenos testes com a exposição Amsterdam DNA para observar se as grandes telas, em que os vídeos são projetados, iriam funcionar em relação aos objetos ao seu redor. Os testes prévios são muito úteis, mas dependem de tempo e dinheiro para serem realizados. O que o museu faz muitas vezes é organizar um grupo de poucas pessoas para as quais faz perguntas. Através de questionários ou reuniões, o museu apresenta ao grupo seus planos, pede suas opiniões e mostra fotos dos objetos que quer mostrar. Assim, o museu tenta adaptar seus planos, na medida do possível, ao que resulta dessas entrevistas e questionários.

E então, durante uma exposição há, isso depende de quanto tempo temos, mas sempre há algum tipo de intervenção onde nós observamos os visitantes ou os entrevistamos para verificar se a exposição efetivamente funciona da maneira que nós a planejamos, o que é realmente muito útil. E, então, toda exposição é avaliada pela equipe que a montou, na qual nós também levamos em conta as reações dos visitantes. E o resumo dessa avaliação é realizado e levado, novamente, ao comitê do programa que, espero, leve isso em conta nos próximos projetos. Então, nós continuamente tentamos aprender com as reações dos visitantes e com nossos erros. (Laura van Hasselt, curadora do Museu de Amsterdã. Entrevista realizada em 20 de outubro de 2015)¹²³.

Com relação à maneira como as avaliações, demandas e necessidades dos visitantes são recebidas pelo Museu de Amsterdã, Laura pontua que as pessoas ligam, mandam e-mails ou conversam com alguém da equipe do museu. Os livros de sugestões localizados nas entradas e saídas das exposições, assim como o seu website também são meios importantes de o museu receber as demandas dos visitantes. Como curadora, é comum as pessoas que a conhecem sugerirem temas. O museu leva em conta essas sugestões. Contudo, as propostas têm que ser realistas e ter um valor maior do que apenas para a pessoa que a sugere.

Assim, para a escolha de um tema, algumas perguntas sempre são feitas: “isso é viável?”, “isso vai atrair um público razoavelmente grande?”, “isso é relevante para um museu de cidade?”, “isso se dirige a Amsterdã?”. De acordo com Laura, o museu tenta não tratar temas que fogem de seu foco porque já há muito a ser dito sobre Amsterdã. Obviamente, ainda há a

¹²³ And then, during an exhibition there is, it depends on how much time there is, but there is always some sort of part where we observe visitors or interview them to see if it actually works the way we planned it which is really helpful and then every exhibition is evaluated by the team that made it which we also take into account reactions that were left behind by visitors. And the summary of this evaluation is made and is again given to this program committee who hopefully takes this into account and the next projects. So we do continuously try to learn from reactions and our mistakes. (Laura van Hasselt, curadora do Museu de Amsterdã. Entrevista realizada em 20 de outubro de 2015).

questão financeira. Para algumas exposições é mais fácil obter dinheiro de fundos específicos. Para outras não. Então, isso também é levado em conta na escolha dos temas.

Um dos dois websites¹²⁴ do museu é usado para apresentar o processo de montagem das exposições. Esse se constituiria em um possível canal de diálogo e debate para os visitantes participarem do processo de pensar e fazer o Museu de Amsterdã e suas exposições. Além disso, são feitos *blogs*, nesse mesmo website, sobre os bastidores de montagem das exposições recentes, onde também são disponibilizadas fotos e entrevistas com diferentes pessoas da equipe. Há espaço para os visitantes reagirem com opiniões e comentários. Mas em algumas exposições, o museu foi mais longe e realmente pediu para que as pessoas fizessem parte do processo. Para que elas, de certa forma, fossem fabricantes da exposição em si.

Laura fez uma pequena exposição, em 2012, sobre o jogador de futebol holandês Johan Crujff. Foi produzido um website, pedindo para que as pessoas enviassem suas histórias pessoais e fotos de encontros com o futebolista. Ele era fotografado por milhões de pessoas que o encontravam no aeroporto, por exemplo. Assim, as pessoas poderiam contar suas pequenas memórias desses encontros com alguém que tinha projeção parcialmente mundial e, certamente, em Amsterdã também. Uma seleção daquelas memórias, histórias e imagens foram mostradas na exposição.

Em 2015, o Museu de Amsterdã fez uma exposição chamada “*Mix Match Museum*”. As pessoas podiam escolher, em um website especial, os objetos (não só da sua coleção, mas também de outros museus holandeses) que seriam exibidos. Foram selecionadas algumas propostas de exposições que foram montadas no museu a partir dos objetos online escolhidos pelas pessoas.

Atualmente, o museu está se preparando para renovar parte de sua exposição permanente. Para isso, a equipe quer envolver o público visitante diretamente no processo. É desejado que, especialmente as crianças de escolas, possam fazer escolhas e contribuir com a montagem da exposição. Dito de outro modo, espera-se que elas possam ter alguma influência sobre o que realmente é visto no museu.

Para ser atrativo, o Museu de Amsterdã faz diferentes exposições através das quais tenta atrair distintos grupos de pessoas, não apenas moradores de Amsterdã, mas turistas internacionais também. Além disso, o museu organiza alguns eventos, como, por exemplo, a comemoração do aniversário de Amsterdã. No dia 27 de outubro de 2015, o museu organizou

¹²⁴ Chamado Het Heart. O outro é o próprio site do museu.

uma festa em que crianças de mais baixa renda, moradoras de Amsterdã, foram convidadas para uma visita gratuita em que foi oferecido bolo e realizados jogos e brincadeiras.

Assim, o museu faz vários eventos diferentes nos quais tenta obter a atenção da mídia. Outra maneira óbvia, de acordo com Laura, de fazer o museu atraente é manter os edifícios em boa aparência. Apesar de custar muito dinheiro, para Laura, isso é terrivelmente importante. Da mesma forma, o museu deve ter restaurante e bons banheiros. Tudo aquilo que não se refere diretamente ao conteúdo do museu, mas que diz respeito a ter um dia agradável fora de casa.

O Museu de Amsterdã tenta ser um espaço democrático ao fazer exposições sobre (e que apelam para) diferentes subgrupos de amsterdameses. E para atingir alguns grupos que não costumam ir ao museu, é preciso acessá-los e alertá-los diretamente. A exposição sobre a relação entre a Holanda e a Turquia, por exemplo, aconteceu em uma galeria localizada no norte de Amsterdã. Uma das razões para isso se deve ao fato de que nessa região vivem muitos imigrantes turcos. A outra razão para que a exposição acontecesse no norte de Amsterdã, foi que lá a exibição podia ser gratuita, diferentemente se fosse realizada na sede do museu. Usualmente não é possível fazer exposições gratuitas porque parte da receita do Museu de Amsterdã vem das entradas pagas pelos visitantes.

Com a ajuda do conselho da cidade, um dos patrocinadores, foi possível fazer uma exposição sobre os imigrantes turcos, em um lugar próximo dele e com entrada gratuita. De acordo com Laura, foi uma experiência interessante porque atraiu um grupo que normalmente não é atingido pelo museu. Para Laura, se existe a possibilidade de não cobrar a entrada, essa é uma maneira notável de fazer o museu, e seu conteúdo, serem realmente acessíveis a outros grupos. Esse, inclusive, é um dos principais obstáculos para a democratização do Museu de Amsterdã, na opinião da curadora. Ajudaria enormemente democratizar o museu se a entrada fosse gratuita.

Ah sim, se nós pudéssemos ter um financiamento, mesmo do governo ou mesmo de algum patrocinador público, que tornasse possível para o museu não cobrar taxas de entrada, eu acho que realmente ajudaria o... Você sabe, tornar o museu um espaço mais democrático. Obviamente, mesmo que você ainda tenha um grupo alvo e suas exposições específicas, eles não vêm ao museu simplesmente porque é gratuito, mas seria muito mais fácil. (Laura van Hasselt, curadora do Museu de Amsterdã. Entrevista realizada em 20 de outubro de 2015)¹²⁵.

¹²⁵ Oh yeah, if we could have a funding from even the government or even a public sponsor who would make it possible for us to not charge entrance fees, I think that would really help the... You know, making it a more democratic space. Of course then, still you would need your group targeting and your specific exhibitions and they just don't come because it is free but it would make it much easier. (Laura van Hasselt, curadora do Museu de Amsterdã. Entrevista realizada em 20 de outubro de 2015).

Nos últimos anos, o Museu de Amsterdã tem pensado muito em como atrair novos, mas também, jovens e modernos visitantes. Uma das maneiras de fazer isso, foi através do uso de multimídia. Por exemplo, na exposição Amsterdam DNA decidiu-se não fazer o uso de textos longos escritos em painéis. Ao invés disso, foram produzidos sete curtas de animação. O museu tenta sempre combinar itens de sua coleção com alguma forma de multimídia.

Segundo Laura, o Museu de Amsterdã foi um dos primeiros museus na Holanda a realmente se concentrar na interação com a participação do público. Nesse sentido, o museu não foi apenas seguido, como tem estado à frente dos outros. Ao mesmo tempo, outros museus, como o Museu Marítimo, foram muito mais longe do que o Museu de Amsterdã, não apenas buscando uma maior participação dos visitantes, como também proporcionando, em algumas de suas partes, uma experiência que mais se aproxima a de um parque temático do que a de um museu. O Museu de Amsterdã estaria no meio dessa graduação, uma vez que não seguiu essa tendência de ter experiências cada vez mais extremas onde os objetos não importam.

Bom, como eu disse, a tendência é ter experiências cada vez mais extremas, onde os objetos não são tão importantes mais. Isso é tudo sobre, você sabe, sim... eu suponho... O tipo de experiência que você tem em parques temáticos que não está mais relacionada com objetos históricos ou objetos de arte, mas que dá aos visitantes uma grande sensação. Quero dizer, eu acho que devemos ser fiéis a nós mesmos e sempre pensar: "somos um museu porque guardamos e apresentamos a coleção da cidade". E sempre escolhemos peças para mostrar em diferentes exposições. Esse é nosso núcleo, não é?! Então, vamos tentar fazer isso da maneira mais atraente possível. (Laura van Hasselt, curadora do Museu de Amsterdã. Entrevista realizada em 20 de outubro de 2015)¹²⁶.

Normalmente, as exposições temporárias do Museu de Amsterdã duram entre três e seis meses. Já as exposições permanentes duram pelo menos cinco anos. Mas em função de cortes no orçamento, as exposições estão tendo uma duração maior. Por exemplo, a exposição que o museu está trabalhando no momento, sobre os cem anos do aeroporto da cidade, o Schiphol, começou com um plano para quatro meses. Agora, provavelmente será de seis meses que é uma maneira de cortar custos. Para Laura, isso às vezes pode ser bom porque leva um tempo até as pessoas se alertarem para o fato de que há uma nova exposição no museu. Ao mesmo tempo, é uma vergonha porque não dá aos temas, às coleções e aos grupos específicos a atenção que

¹²⁶ Well, like I said, the trend is to have the more extreme experiences where objects are not important anymore. It is all about, you know, yeah... I suppose... The kind of experience you have in a theme park which is not related anymore to historical objects or art objects but to giving visitors a great feel. I mean, I think we should be true to ourselves and always think "we are a museum because we guard and present the collection of the city". And we always choose parts to show in different exhibitions but that is our core, isn't this? And let's try to it in the most attractive way possible. (Laura van Hasselt, curadora do Museu de Amsterdã. Entrevista realizada em 20 de outubro de 2015).

merecem quando se tem menos exposições. Ademais, o museu continua fazendo diferentes exposições, algumas mais elitistas, outras para o grande público.

Todos compram o mesmo bilhete de entrada, mesmo se o interesse é ir à Amsterdam DNA ou a alguma exposição temporária específica. Por isso, é difícil definir posteriormente quantos visitantes foram a quais exposições. O departamento de Marketing & Comunicação do Museu de Amsterdã, no entanto, está realizando algumas experiências de monitoramento sobre quantas pessoas vão a uma determinada sala e quantas pessoas vão a outra sala. Para Laura, as pesquisas estatísticas do museu podem mudar a partir de 2016. Segundo ela, isso seria muito importante para o museu obter informações mais específicas sobre a visitação.

5.2 As exposições temporárias do Museu de Amsterdã (1965-1975)

O dia 27 de outubro de 1975 foi escolhido como o marco de transformação do Museu de Amsterdã. Essa escolha foi corroborada pela entrevistada Laura van Hasselt (curadora) e pelo documentalista Frans Oehlen (Documentação & fotografia). Essa data representa um momento importante para a história do Museu de Amsterdã não apenas em função da mudança para a sua sede atual, o antigo orfanato cívico, mas também porque essa mudança representou uma reorganização do seu acervo.

De acordo com Laura, a mudança para a nova sede, o antigo orfanato, em 1975, pode ser, de fato, considerado como um marco de transformação do Museu de Amsterdã. De maneira que uma das grandes transformações no museu, a partir dessa mudança, foi a possibilidade de se mostrar mais objetos, já que a nova sede era muito maior do que a anterior. Além dessa ser uma época em que surgiam novas concepções sobre os museus.

Era isso. E em 1970, já havia muito mais pensamento sobre como apresentar, em que contexto, e também muito mais pensamento sobre a ideia de que a história não é apenas a história política das elites. É também a história sobre pessoas normais que podem não ser tão poderosas, mas também influenciam a maneira como você olha para as coleções, porque é fácil encontrar... Bem, não. Nunca é fácil porque há muitos retratos de homens poderosos do passado. Mas se você quiser mostrar os mestres dos trabalhadores, você tem que olhar de uma maneira diferente. Então, eu acho que foi realmente algo na década de 1970. (Laura van Hasselt, curadora do Museu de Amsterdã. Entrevista realizada em 20 de outubro de 2015)¹²⁷.

¹²⁷ That was it. And in 1970's, already, there was much more thinking about how are we going to present it and in what context and also much more about the idea of history isn't just political history of the elites. It is also very much about normal people that may not so powerful which also influences the way you look for collections because it is easy to find... Well, no. It is never easy to but there are lots of portraits of powerful men, of the past. But if you want to give face to the masters of workers, you have to look in a different way. So I think that was really something in the 1970's. (Laura van Hasselt, curadora do Museu de Amsterdã. Entrevista realizada em 20 de outubro de 2015).

Contudo, de acordo com Laura, existe um outro marco, em 2011, quando o museu foi presidido por uma nova diretoria e que representou uma grande ruptura com os processos anteriores da instituição. Como já mencionado anteriormente, 2011, quando o museu perdeu a palavra “histórico” de seu nome, é um ano importante, especialmente, porque foi quando houve a introdução de alguns recursos multimídia mais permanentes e a inauguração da exposição Amsterdam DNA. É também o momento em que se criou outra exposição permanente, agora direcionada para famílias e crianças, o Pequeno Orfanato, e em que a entrada principal do museu foi completamente reformulada. Nesse sentido, para Laura, o Museu de Amsterdã está sempre evoluindo, por isso, não é possível definir um ano em que tudo mudou.

Assim, foram mapeadas, com a ajuda de Frans, as dez principais exposições temporárias que aconteceram no museu antes do dia 27 de outubro de 1975. Também se buscou os dados estatísticos, com relação aos visitantes, referentes a esse momento específico. O objetivo da pesquisa documental foi reunir material que pudesse reconstituir um percurso temático e estatístico do museu ao longo do tempo.

A pesquisa documental, sobre as exposições que aconteceram entre 1965 e 1975, foi composta basicamente por projetos, material gráfico, fotografias e matérias jornalísticas que se encontravam cuidadosamente organizados em caixas de arquivos. Os documentos estatísticos, como se verá adiante, foram consultados em livros específicos.

Como se tratava de uma documentação histórica e interna, grande parte dela estava disponível apenas em holandês. No entanto, em função do recorrente e apurado padrão de organização do acervo documental, e da supervisão por Frans, eu consegui reconhecer as informações das quais eu necessitava. Posteriormente, eu precisei da ajuda de uma tradutora para ter acesso às informações específicas contidas nos documentos¹²⁸.

¹²⁸ Os documentos foram traduzidos pela historiadora brasileira-holandesa Lúcia Furquim Xavier.

Quadro 33. Exposições temporárias do Museu de Amsterdã (1965-1975)

Exposição	Data de início	Data de término	Descrição	Imagem
1) Os Pobres no Século Dourado	22/10/65	17/01/66	A exposição apresentou e discutiu a pobreza de Amsterdã em um dos momentos mais gloriosos de sua história: o século XVII.	43 e 44
2) Vá embora: recreação no presente, passado e futuro	20/11/69	15/02/70	O objetivo da exposição era exibir as diferentes maneiras de diversão das pessoas no seu tempo livre. O título “Vá embora” significa, por um lado, que a diversão começa quando se vai embora da escola ou do trabalho. Por outro lado, faz referência aos antigos moradores do local: os órfãos que foram embora.	45 e 46
3) <i>Mokum</i> e <i>Medina</i> : A História dos Judeus na Holanda (1600-1940)	26/02/71	31/05/71	A exposição apresentou os diferentes grupos de judeus que se estabeleceram no país através dos crimes pelos quais foram acusados, das suas práticas religiosas, das desigualdades sociais e de seus direitos cívicos e do sofrimento da Segunda Guerra.	47 e 48
4) Retratos da Cidade de Amsterdã (1700-1900)	12/06/71	09/01/72	Essa exposição focou especificamente nas pinturas dos séculos XVII, XVIII e XIX da paisagem urbana de Amsterdã e nas mudanças técnicas e estilísticas das pinturas ao longo do tempo.	49 e 50
5) Amsterdã, essa pequena cidade (1275-1578)	25/02/72	28/05/72	Essa exposição foi a primeira de uma série de outras duas que forneceram uma visão de Amsterdã através dos séculos. A exposição foi ordenada de acordo com o relacionamento estrutural entre quatro temas: desenvolvimento topográfico, comércio, governo e religião. O último módulo da exposição focava nas reformas e no começo da Guerra dos Oitenta Anos pela independência da Espanha.	51 e 52
6) Regentes olham para os senhores	01/09/72	11/02/73	A exposição apresentava retratos, do século XVII, de grupos de regentes, especialmente, regentes de instituições de caridade.	53 e 54
7) Amsterdã, essa grande cidade: imagem e percepção da história de Amsterdã nos séculos XVII e XVIII (1578-1795)	29/03/73	14/10/73	Essa foi a segunda, de uma série de três exposições, preparatórias para o arranjo definitivo da nova sede do museu e dos seus objetos em uma exposição permanente. A exposição apresentou a rica Amsterdã do Século Dourado (século XVII) e o seu declínio no decorrer do século XVIII.	55 e 56
8) Breitner no Museu Histórico de Amsterdã	19/10/73	27/01/74	Em memória aos cinquenta anos de falecimento do pintor holandês George Hendrick Breitner (1857-1923) foram exibidas pinturas do artista oriundas do Stedelijk Museum, bem como de outras coleções municipais.	57 e 58
9) Amsterdã no vapor (1795-1918)	07/03/74	27/10/74	Essa foi a terceira e última exposição da série de três que levantou a história de Amsterdã. A exposição começava com a invasão napoleônica e apresentava o lento processo de recuperação pelo qual Amsterdã passou no final do século XIX. A cidade retomou seu crescimento na entrada do novo século, que foi interrompido, novamente, pela Primeira Guerra Mundial.	59 e 60
10) Carel Joseph Fodor e sua coleção de pinturas	28/03/75	12/10/75	Exposição de praticamente todas as pinturas da coleção particular de Fodor doada para a cidade de Amsterdã quando da sua morte em 1860.	61 e 62

Fonte: Driennegentigste Jaarboek van het Genootschap. Amstelodamum. Anno MMI. Amsterdam, 2001.

Imagem 43 - Exposição “Os Pobres no Século Dourado” (1965-1966).



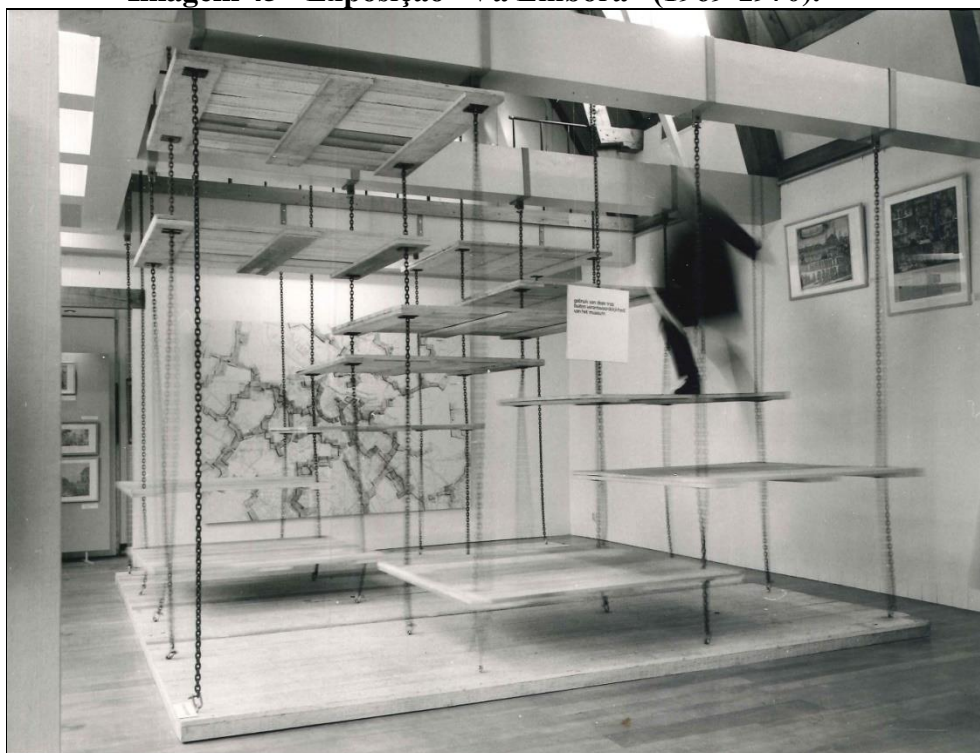
Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 44 - Exposição “Os Pobres no Século dourado” (1965-1966).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 45 - Exposição “Vá Embora” (1969-1970).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 46 - Exposição “Vá Embora” (1969-1970).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 47 - Exposição “Mokum e Medina: A História dos Judeus na Holanda” (1971).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 48 - Exposição “Mokum e Medina: A História dos Judeus na Holanda” (1971)



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 49 - Exposição “Retratos da Cidade de Amsterdã” (1971-1972).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 50 - Exposição “Retratos da Cidade de Amsterdã” (1971-1972).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 51 - Exposição “Amsterdã, essa pequena cidade” (1972).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 52 - Exposição “Amsterdã, essa pequena cidade” (1972).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 53 - Exposição “Regentes olham para os senhores” (1972-1973).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 54 - Exposição “Regentes olham para os senhores” (1972-1973).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 55 - Exposição “Amsterdã, essa grande cidade” (1973).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 56 - Exposição “Amsterdã, essa grande cidade” (1973).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 57 - Exposição “Breitner no Museu Histórico de Amsterdã” (1973-1974).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 58 - Exposição “Breitner no Museu Histórico de Amsterdã” (1973-1974).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 59 - Exposição “Amsterdã no vapor” (1974).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 60 - Exposição “Amsterdã no vapor” (1974).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 61 - Exposição “Carel Joseph Fodor e sua coleção de pinturas” (1975).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 62 - Exposição “Carel Joseph Fodor e sua coleção de pinturas” (1975).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

5.2.1 Análise das exposições temporárias do Museu de Amsterdã (1965-1975)

As dez exposições apresentadas aconteceram entre 1965 e 1975. Nenhuma exposição durou mais do que um ano: a duração mínima foi de três meses e a máxima de sete meses. A mudança do Museu de Amsterdã para sua nova sede aconteceu de maneira processual. Todas as exposições, com exceção da primeira, “Os Pobres no Século Dourado”, ocorreram no antigo orfanato e ocuparam apenas partes do complexo de edifícios ainda em reforma. Contudo, a Casa do Peso manteve seu funcionamento paralelamente à nova sede do museu até seu total fechamento, em 1975.

De uma maneira geral, pode-se dizer que as exposições desse período apresentam algumas características inovadoras para a época. Além dos temas abrangentes, já estava impresso no museu uma preocupação com a questão da participação¹²⁹. O uso de alguns

¹²⁹ Para o último módulo da exposição “Vá embora”, os alunos do Liceu Montessori contribuíram com suas ideias sobre o futuro da recreação. Além disso, o público, durante sua visita, podia montar o seu próprio catálogo: cada visitante recebia uma lista das obras de arte, com informações elementares, em que marcava o conteúdo que mais lhe interessava com um lápis.

recursos audiovisuais também já se fazia presente¹³⁰. As exposições apresentadas podem ser classificadas em três grupos: temáticas, de coleção e preliminares, como caracterizadas a seguir.

a) Exposições temáticas.

As exposições temáticas podem ser consideradas aquelas em que parece ter havido uma efetiva pesquisa da equipe do museu para sua concepção e montagem. Em geral, apresentam diversos aspectos referentes à vida social de Amsterdã. Os temas tocam em questões que apontam, já naquele momento, uma intenção em diversificar e ampliar os enfoques da cidade contemplados pelo museu. Nesse sentido, podemos enumerar os seguintes temas: pobreza através da exposição “Os Pobres no Século Dourado”, recreação por meio da exposição “Vá embora” e imigração, tema apresentado na exposição “*Mokum e Medina: A História dos Judeus na Holanda*”.

b) Exposições de coleções.

As exposições de coleções são aquelas em que o Museu de Amsterdã parece ter servido apenas como espaço expositivo. Essas hipóteses se devem ao fato da análise das exposições antigas do Museu de Amsterdã se basear apenas em documentos. Não há mais quem trabalhe no museu hoje que viveu aquela época.

De qualquer modo, é significativo perceber que todas essas exposições eram de coleções, internas e externas, de pinturas: “Retratos da Cidade de Amsterdã”, “Regentes olham para os senhores”, “Breitner no Museu Histórico de Amsterdã” e “Carel Joseph Fodor e sua coleção de pinturas”. Contudo, com a análise das fotos, é possível perceber que a exposição “Retratos da Cidade de Amsterdã” também apresentava outros objetos e recursos expográficos que não apenas as pinturas. Esse dado é importante para perceber que o museu estava preocupado em construir um contexto sócio histórico para uma exposição de arte.

¹³⁰ A exposição “*Mokum e Medina: A História dos Judeus na Holanda*” apresentava o surgimento do primeiro sindicato judeu do país por meio de um documentário. Já na exposição “Amsterdã, essa pequena cidade”, o visitante podia ouvir uma gravação contendo uma introdução geral da exibição.

c) Exposições preliminares.

As exposições preliminares são aquelas que serviram de exercício para a montagem permanente da coleção do Museu de Amsterdã em sua nova sede. São elas: “Amsterdã, essa pequena cidade”, “Amsterdã, essa grande cidade” e “Amsterdã no vapor”. Apesar de permanecerem no museu até hoje (mais de quarenta anos depois), essas exposições apresentam algumas características que remetem a uma museologia relativamente superada como, por exemplo, ao seguirem um tempo cronológico linear.

Com a análise dessas exposições podemos inferir que o marco de transformação escolhido para selecionar as exposições antigas não representa, para o Museu de Amsterdã, uma ruptura no seu modo de se pensar e de se fazer enquanto museu. Isso pode ser dito tanto no que diz respeito às exposições preliminares, que deram origem à posterior exposição permanente da coleção do museu, quanto pelos temas que contemplam questões amplas e diversificadas.

Ainda nesse sentido, ressalta-se a participação e o uso, mesmo que incipiente, de recursos audiovisuais, embora, seja possível observar também resquícios que remetem a um modo mais convencional de se pensar um museu. Dessa maneira, pode-se ponderar que o processo de transformação do Museu de Amsterdã não se deu em um único momento e de uma só vez. O museu parece estar em um permanente processo de transformação onde figuram concomitante e alternadamente maneiras remotas e progressistas de se fomentar um museu.

5.2.2 O Público do Museu de Amsterdã (1965-1975)

Os documentos estatísticos desse período (1965-1975) estão catalogados em grandes livros, grafados em holandês, que reconstroem a trajetória histórica do Museu de Amsterdã. Para o período analisado foram utilizados dois livros. O primeiro cobre o período de 1958 a 1967 e o segundo, de 1968 a 1983. Contudo, os números de visitantes serão divididos aqui entre aqueles que se referem à visita na Casa do Peso (1965 a 1968) e aqueles que se referem à visita no antigo orfanato (1969 a 1975). A contagem de público do Museu de Amsterdã, até hoje, é realizada anualmente, e não por exposição, totalizando o número de visitantes em todo o museu. Para esse período (1965-1975) não foram encontrados documentos que registrassem o perfil dos visitantes.

Quadro 34. Visitantes do Museu Histórico de Amsterdã – Casa do Peso

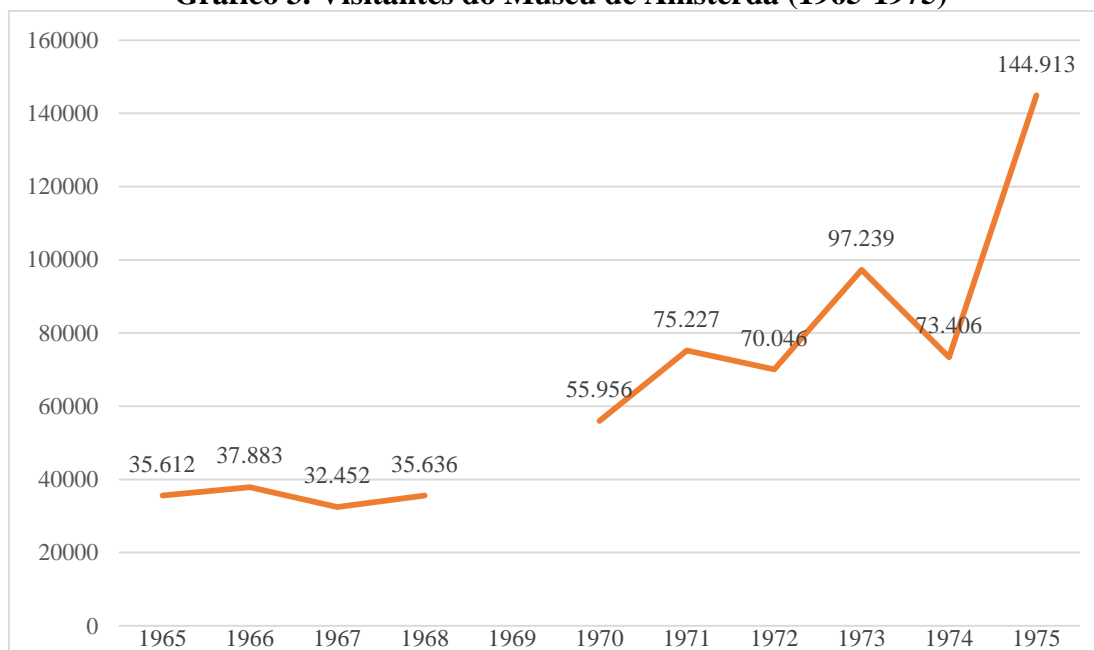
1965	1966	1967	1968
35.612	37.883	32.452	35.636

Fonte: Jaarverslagen Gemeentemusea A'dam (1958-'67).

Quadro 35. Visitantes do Museu Histórico de Amsterdã – Antigo orfanato

1970	1971	1972	1973	1974	1975
55.956	75.227	70.046	97.239	73.406	144.913

Fonte: Jaarverslagen Gemeentemusea A'dam (1968-'83).

Gráfico 3. Visitantes do Museu de Amsterdã (1965-1975)

Fonte: O Autor, 2017.

A visitação na Casa do Peso revela números praticamente constantes, o que nos permite avaliar que o museu possuía um público relativamente permanente. A visitação do ano de 1969 não foi incluída no quadro e nem no gráfico porque esse dado, diferentemente dos outros, não se refere ao período de um ano. O dado de visitação do ano de 1969 se refere à duração da primeira exposição montada nas novas instalações do museu¹³¹, que foi de apenas três meses. De acordo com os documentos estatísticos, essa exposição atraiu, ao final, o total de 12.857 visitantes.

A partir de 1970, a visitação no Museu de Amsterdã seguiu, com algumas oscilações, em ascensão até praticamente dobrar no ano da inauguração de sua nova sede em 1975. A visitação em todos os anos, no antigo orfanato, supera todos os números da Casa do Peso. Isso pode significar um possível aumento de interesse dos visitantes pela nova sede do museu.

¹³¹ Exposição “Vá embora”.

Em 1972, houve uma queda na visitação. As exposições que ocorreram nesse ano foram “Amsterdã, essa pequena cidade” e “Regentes olham para os senhores”. No ano seguinte, há um salto considerável no número de visitas. “Amsterdã, essa grande cidade”, exposição que remete ao glorioso Século Dourado, ocupou o museu em grande parte desse ano.

5.3 As exposições temporárias do Museu de Amsterdã (2012-2015)

Inusitadamente, as últimas dez exposições temporárias que aconteceram no Museu de Amsterdã não têm sua memória organizada como as exposições antigas. De acordo com Frans, isso se deve ao fato de que os dados ainda estão sendo catalogados e, com o advento das novas mídias digitais, essa organização está sendo feita, em grande medida, virtualmente. Dessa maneira, o documentalista não dispunha de documentos físicos que remetessem a esse período (2012-2015). E, eu não tive acesso ao sistema digital, ainda em construção, de documentação do museu.

Contudo, eu pude encontrar, no próprio site do Museu de Amsterdã, um banco de dados, em um *link* chamado “Arquivo”, com as exatas dez últimas exposições temporárias que aconteceram no museu de que eu precisava. Sendo assim, minha fonte de informação, tanto para mapear as dez últimas exposições, quanto para encontrar um resumo sobre elas, foi o site do próprio museu. A equipe do museu permitiu que eu acessasse o sistema de documentação apenas para selecionar as fotografias sobre essas exposições. Para conseguir a documentação estatística, referente a esse período, eu entrei em contato com o departamento de Marketing & Comunicação, responsável pelas atuais estatísticas de visitação do museu.

Quadro 36. Exposições temporárias do Museu de Amsterdã (2012-2015)

Exposição	Data de início	Data de término	Descrição	Imagem
1) Johan & Eu	07/12/12	12/05/13	Em 2012, ano em que uma das maiores lendas do futebol holandês, Johan Crujff, completou sessenta e cinco anos de vida, o Museu de Amsterdã montou uma exposição que resultou de inúmeras memórias e histórias sobre o jogador que foram enviadas pelos visitantes para o site do museu (JOHAN & IK, 2013).	63 e 64
2) O Século Dourado	14/12/12	31/08/13	A exposição contou a história do Século Dourado através de uma perspectiva singular da sociedade holandesa em um dos momentos de mais agitação e turbulência de sua história. A mostra destacava o impacto dessas mudanças sobre a política, religião, economia, cultura e o que esse movimento significou para a vida de pessoas reais: de escravos, empregados domésticos a marinheiros mercantes (THE GOLDEN AGE, 2013).	65 e 66
3) Mondrian em Amsterdã (1892-1912)	11/10/13	05/01/14	Em sua juventude, Mondrian (1872-1944) viveu e trabalhou em Amsterdã. A exposição apresentou, através de seus trabalhos desse período, a forma como o pintor	67 e 68

			descobriu o seu próprio estilo: o abstracionismo (MONDRIAAN IN AMSTERDAM, 2014).	
4) Fong Leng: Fashion & Art	13/12/13	16/03/14	A chinesa-holandesa design de moda e artista Fong Leng é considerada a grande dama do circuito da moda holandesa das décadas de 1980 e 1990. O Museu de Amsterdã apresentou na exposição as criações da coleção particular de Leng, muitas das quais nunca mostradas anteriormente ao público (FONG LENG, 2014).	69 e 70
5) Van Oostanen: o primeiro mestre holandês	15/03/14	29/06/14	Jacob Cornelisz van Oostanen (1475-1533) é o artista mais antigo de Amsterdã que se tem conhecimento pelo nome. Nessa primeira retrospectiva, as principais obras do mestre holandês foram reunidas em uma estreia mundial que foi apresentada no Museu de Amsterdã e em outros museus holandeses (VAN OOSTSANEN, 2014).	71 e 72
6) Convertido: tornando-se muçulmano, sendo muçulmano	11/04/14	14/09/14	Em uma época em que ser muçulmano corresponde a uma série de conotações negativas entre muitas pessoas holandesas, se converter ao Islã não parece uma escolha óbvia. No entanto, o número de convertidos na Holanda está crescendo gradualmente. A exposição colocou os holofotes sobre o processo de conversão e discutiu não apenas o processo espiritual, mas também os aspectos práticos dessa mudança (CONVERTED, 2014).	73 e 74
7) Futebol Aleluia!	12/09/14	04/01/15	O futebol é paixão, é guerra, é Deus. Estádios cheios e igrejas vazias: o jogo semanal é o culto dominical de hoje? O futebol seria a nova religião? A exposição explorou e comparou essas semelhanças e diferenças (FOOTBALL HALLELUJA, 2015).	75 e 76
8) Kadir van Lohuizen	17/10/14	08/03/15	Essa exposição apresentava um trabalho do premiado fotógrafo holandês Kadir van Lohuizen intitulado “Ali & Laila: a história de uma família em Amsterdã”. A mostra retratava a família, holandesa-marroquina, Rharib moradora de Amsterdã. Em 1993, Lohuizen passou um ano com a família. Vinte anos depois, em 2013, o fotógrafo visitou a família novamente. Nesse trabalho, Lohuizen focou em questões que lidam diretamente com as políticas nacionais destinadas a integrar os imigrantes (KADIR VAN LOHUIZEN, 2015).	77 e 78
9) A Era Industrial	05/03/15	02/08/15	“A Era Industrial” foi uma exposição que mostrou o quão moderno, turbulento e cheio de contradições foi o século XIX. A exposição fez parte de um projeto conjunto com dois dos principais sistemas públicos de televisão e radiodifusão da Holanda. Um canal público de televisão do país transmitiu uma série sobre a “Era Industrial” (THE INDUSTRIAL AGE, 2015).	79 e 80
10) Mix Match Museum	18/04/15	26/07/15	O núcleo do <i>Mix Match Museum</i> era uma plataforma na Internet, onde os visitantes podiam criar a sua própria exposição online. Para isso, os visitantes navegavam através de trezentos objetos das coleções do Museu de Amsterdã e de mais quatro museus holandeses. Foram apresentadas mais de 670 propostas para exposições. Os museus participantes escolheram as suas propostas favoritas e as exposições foram efetivamente realizadas (MIX MATCH MUSEUM, 2015).	81 e 82

Fonte: Produzido pelo autor a partir de dados disponíveis no Website do Museu de Amsterdã.

Imagem 63 - Exposição “Johan & Eu” (2012-2013).



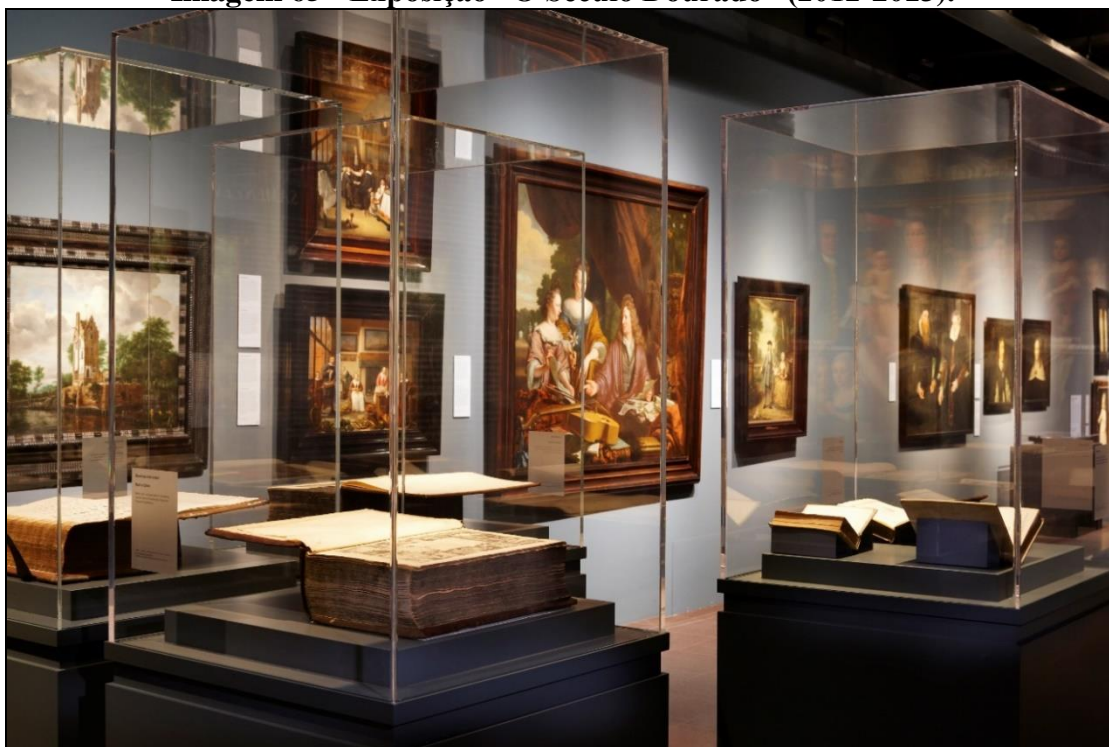
Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 64 - Exposição “Johan & Eu” (2012-2013).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 65 - Exposição “O Século Dourado” (2012-2013).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 66 - Exposição “O Século Dourado” (2012-2013).



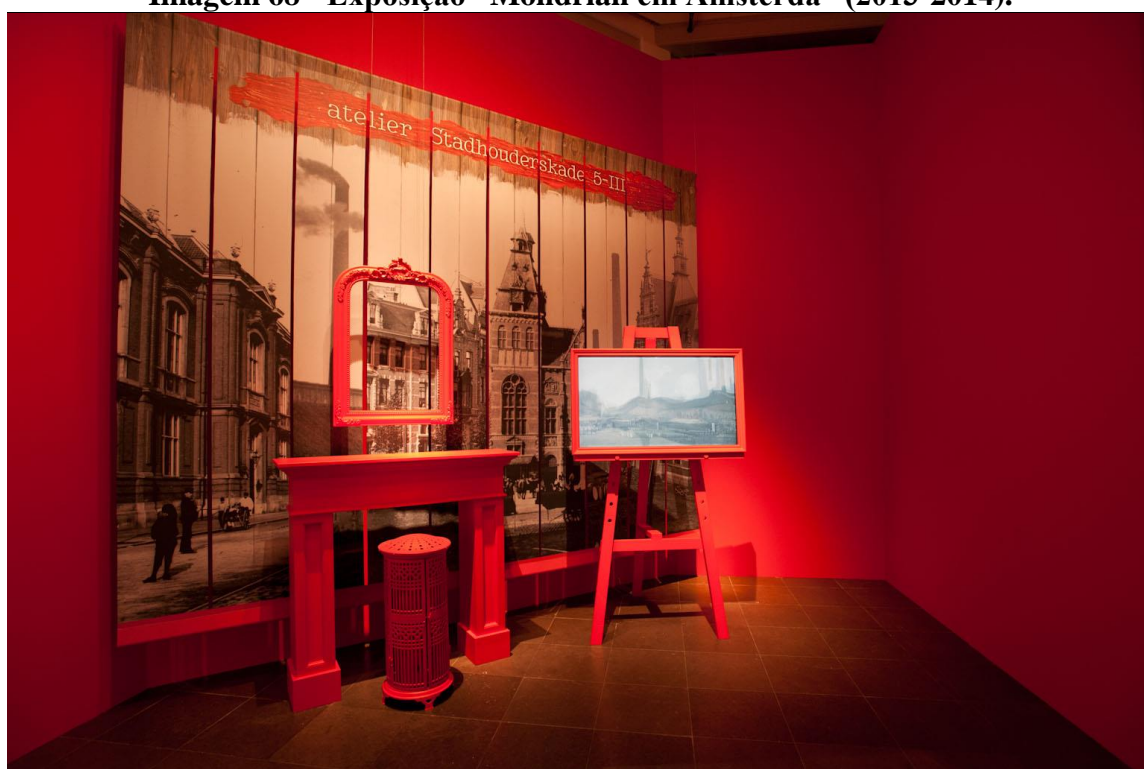
Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 67 - Exposição “Mondrian em Amsterdã” (2013-2014).



Fonte. Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 68 - Exposição “Mondrian em Amsterdã” (2013-2014).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 69 - Exposição “Fong Leng: Fashion & Art” (2013-2014).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 70 - Exposição “Fong Leng: Fashion & Art” (2013-2014).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 71 - Exposição “Van Oostsanen: o primeiro mestre holandês” (2014).



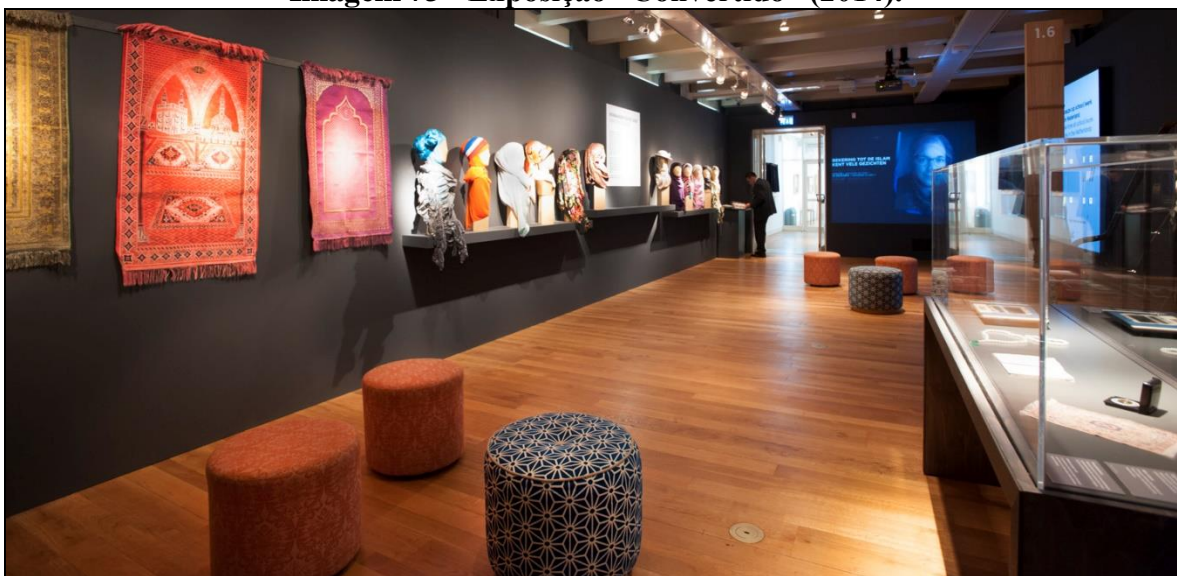
Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 72 - Exposição “Van Oostsanen: o primeiro mestre holandês” (2014).



Fonte. Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 73 - Exposição “Convertido” (2014).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 74 - Exposição “Convertido” (2014).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 75 - Exposição “Futebol Aleluia!” (2014-2015).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 76 - Exposição “Futebol Aleluia!” (2014-2015).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 77 - Exposição “Kadir van Lohuizen” (2014-2015).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 78 - Exposição “Kadir van Lohuizen” (2014-2015).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 79 - Exposição “A Era Industrial” (2015).



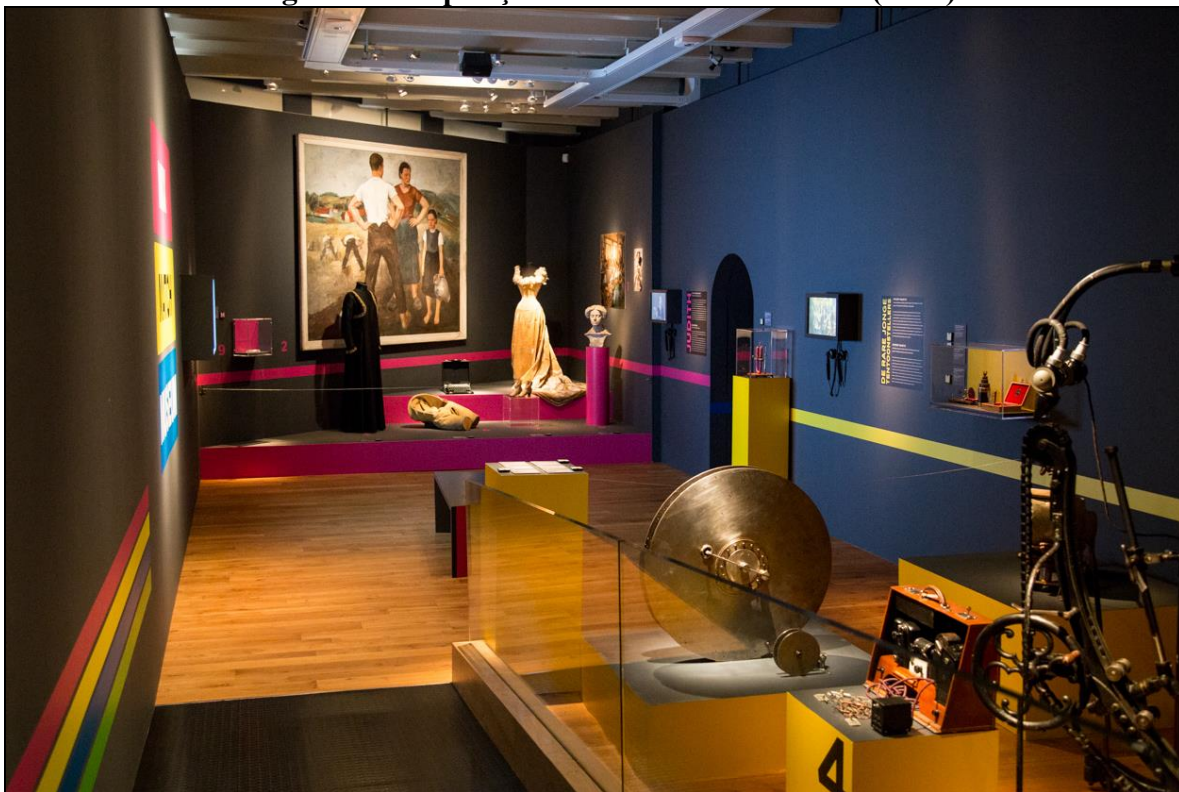
Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 80 - Exposição “A Era Industrial” (2015).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 81 - Exposição “Mix Match Museum” (2015).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

Imagem 82 - Exposição “Mix Match Museum” (2015).



Fonte: Arquivo do Museu de Amsterdã.

5.3.1 *Análise das exposições temporárias do Museu de Amsterdã (2012-2015)*

Assim como as exposições que aconteceram antes de 1975, nenhuma das dez últimas exposições temporárias do Museu de Amsterdã durou mais do que um ano. A maioria permaneceu no museu entre três e cinco meses. “O Século Dourado” foi a que durou mais tempo: oito meses. Isso pode explicar a alta rotatividade das exposições temporárias do museu que em três anos somam pelo menos dez mostras. O que, aliás, não chega a ser exatamente uma novidade.

Entretanto, observa-se entre as exposições mais recentes uma diversidade maior tanto dos temas, quanto com relação às suas concepções. Nesse sentido, podemos pontuar a presença de recursos multimídia, o entrecruzamento de linguagens e a participação. Para uma melhor análise das mesmas, acredito ser adequado classificá-las em algumas categorias, assim como foi feito com as exposições antigas.

a) Exposições temáticas

Da mesma maneira que foi utilizada para analisar as exposições antigas, essa categoria diz respeito àquelas exposições que discutiram questões específicas da cidade. Assim, temos duas exposições históricas: uma sobre o recorrente, e saudosos, século XVII, “O Século Dourado”, que tem um foco expandido, mas, como se pode observar, é um tema que já foi contemplado antes. A inovação ficou por conta do uso das novas mídias digitais. A outra, sobre o século XIX, foi “A Era Industrial”. Nesse caso, a novidade seria a parceria com sistemas de televisão e radiodifusão do país, o que garantiu à exposição um entrecruzamento de linguagens.

As outras duas exposições discutiram questões concernentes à Amsterdã contemporânea: uma sobre futebol, “Futebol Aleluia!” e a outra sobre religião, especificamente sobre o Islã, “Convertido: tornando-se muçulmano, sendo muçulmano”. É possível inferir que há, de fato, no Museu de Amsterdã, uma abertura não apenas para a diversidade, mas também para questões que dizem respeito ao mundo atual. Inclusive, tendo um papel social e crítico importante na problematização de discursos fechados que encerrariam visões estreitas sobre determinados segmentos sociais que também compõem a sociedade de Amsterdã.

b) Exposições de artistas consagrados

Duas exposições foram dedicadas à obra de dois pintores holandeses: Mondrian e Van Oostsanen. As exposições foram tituladas com os próprios nomes dos artistas e se a primeira reafirmou a consagração do pintor, a segunda, buscou resgatá-la do passado. Contudo, isso pode se relacionar ao que a entrevistada pontuou: o museu alterna exposições para públicos elitistas e outras para um público mais geral. De toda maneira, deve-se deixar claro que mais do que o tema, é a forma de construir a narrativa e a releitura do acervo que determina a abrangência temática da exposição. Outro detalhe interessante, diz respeito às imagens das exposições. À despeito de serem exposições de pinturas, o museu não se furtou em fazer nelas o uso de recursos multimídia.

c) Exposições participativas

Considero que essas sejam as exposições que mais se aproximam do que poderia se chamar de um modelo de museu democrático, principalmente em função da participação. “*Mix Match Museum*” leva ao máximo o potencial de participação dos visitantes em se pensar e em se fazer um museu. Através das novas tecnologias foi possível ao público se tornar um proponente. O mesmo se dá com a exposição “Johan & Eu” em que a participação dos visitantes, para o fomento da exposição, também é notável.

d) Exposições de personalidades

Duas exposições podem ser consideradas como aquelas que se dedicaram a personalidades específicas da Holanda contemporânea: um fotógrafo em “Kadir van Lohuizen” e uma designer de moda em “Fong Leng: Fashion & Art”. Mesmo que a primeira discuta questões importantes para o mundo atual, como imigração e identidade cultural, o nome da exposição se refere diretamente ao fotógrafo (e não à família marroquina retratada, por exemplo). Essa pode ser uma estratégia do museu em atrair público, já que o fotógrafo é premiado e conhecido. A outra exposição também leva em seu título o nome da personalidade contemplada. De qualquer forma, não é possível deixar de observar que os temas (identidade / imigração e moda) são bastante diversos e estão em sintonia com a abertura dos museus para as diferentes questões que fazem parte da vida na sociedade contemporânea.

5.3.2. O público do Museu de Amsterdã (2004-2014)

As informações sobre as exposições no contexto desse trabalho devem estar justapostas à perspectiva do fluxo de pessoas e sua caracterização, de modo a poder avaliar de que maneira as exposições dialogam ou não com a possibilidade de democratização e apropriação dos museus. As estatísticas atuais, referentes à visitação no Museu de Amsterdã, são realizadas pelo departamento de Marketing & Comunicação. A equipe de trabalho conta com diferentes ferramentas de contabilização e de análise dos dados estatísticos do museu. Em dezembro de 2015, eu entrei em contato com a representante do departamento, Fleur Smith. Imediatamente, ela me enviou diversos documentos estatísticos (todos em holandês): “relatório anual quanto à origem dos visitantes do Museu de Amsterdã”, “relatório mensal sobre a quantidade total de visitantes do Museu de Amsterdã”, “painel de marketing anual para o Museu de Amsterdã (2014)”, relatório “Investigação contínua de visitantes e outros dados de 2014 para o Museu de Amsterdã”¹³². Depois de analisar os documentos, marcamos uma reunião para que ela pudesse me esclarecer algumas dúvidas.

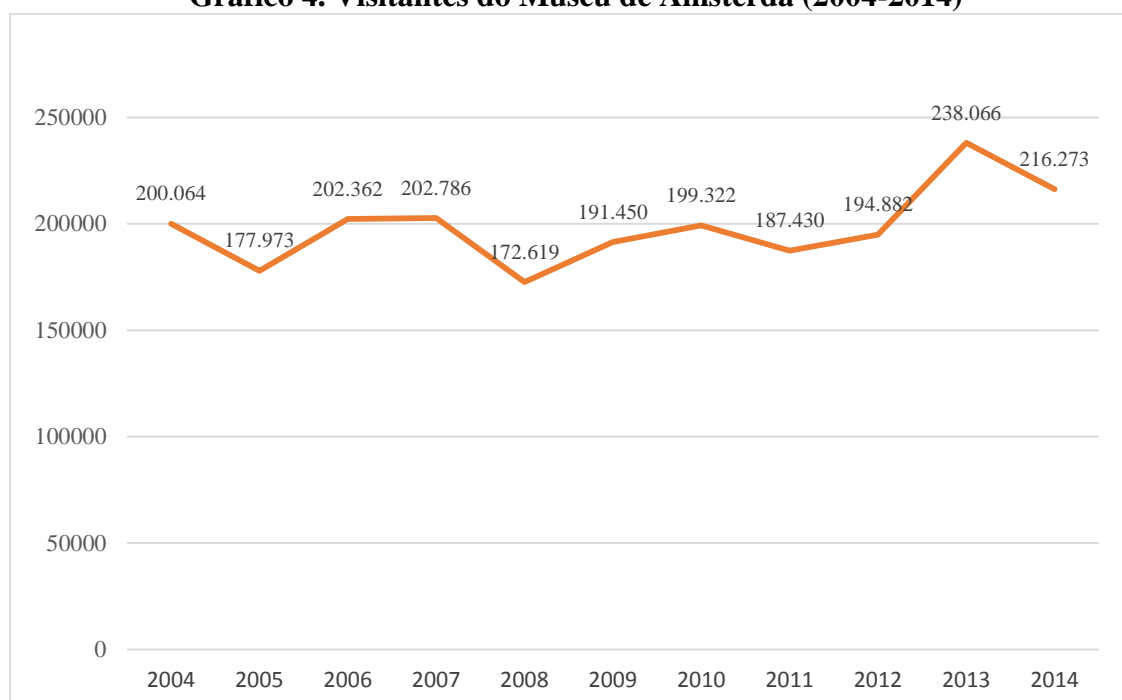
Quando o levantamento de dados foi realizado, no segundo semestre de 2015, as informações referentes a esse ano ainda estavam sendo contabilizadas e analisadas. Seus relatórios, obviamente, não estavam prontos. Como as exposições temporárias recentes analisadas abarcam apenas três anos (2012-2015), escolhi avaliar os números referentes ao período que vai de 2004 a 2014. Acredito que esse período de dez anos pode dar uma visão geral da visitação do Museu de Amsterdã nos últimos anos. Para a análise do perfil do visitante, optei pela última estatística finalizada naquele momento: a do ano de 2014.

Quadro 37. Total anual de visitas no Museu de Amsterdã (2004-2014)

2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014
200.064	177.973	202.362	202.786	172.619	191.450	199.322	187.430	194.882	238.066	216.273

Fonte: Relatório mensal sobre a quantidade total de visitantes do Museu de Amsterdã (2014)

¹³² Para muitos desses dados, a equipe do museu utiliza a ferramenta de pesquisa “Hendrik Beerda”, composta, dentre outros instrumentos, por um questionário *online* que é respondido pelos visitantes. Outros museus e instituições culturais de Amsterdã também utilizam essa mesma ferramenta, o que permite o cruzamento de dados entre as diferentes instituições.

Gráfico 4. Visitantes do Museu de Amsterdã (2004-2014)

Fonte: O Autor, 2017.

Apesar de algumas alternâncias, o número de visitação no museu permanece praticamente constante no período apresentado. O ano de 2008 foi o menos visitado (172.619) e o mais visitado foi o de 2013 (238.066). Cruzando alguns dados, dos dois períodos analisados (1965-1975 e 2004-2014), é possível dizer que o Museu de Amsterdã conseguiu elevar, embora não em progressão numérica, o seu número de visitação nos últimos anos. Com relação às exposições, em 2013, o museu apresentou “Johan & Eu” e “O Século Dourado”. A primeira contou com a participação dos visitantes para a montagem e a segunda, foi a exposição mais longa do período analisado (2012-2015). Provavelmente, esses fatores podem contribuir para se pensar os temas e as concepções que geram uma maior identificação para o público visitante.

A análise da queda de visitação anual no Museu de Amsterdã, em 2014, com relação ao ano anterior, é explicada, em parte, pelos meses de janeiro e de setembro, tradicionalmente com baixo índice de visitas. Segundo o documento consultado, futebol não foi um tema que atraiu o público holandês em dezembro. Comumente, nessa época, o museu investe no amante da arte, que não é o público alvo da exposição sobre o futebol.

Apesar da baixa com relação ao ano anterior, 2014 foi novamente um ano acima da média em termos de visitação (a média anual 2001-2014 é de 188.000 visitantes). Esse resultado é devido principalmente à exposição “Van Oostanen: o primeiro mestre holandês” e ao crescente fluxo de turistas. Em 2014, na cidade de Amsterdã, como um todo, houve um aumento de 3,4% da visita a museus e outras instituições culturais em relação a 2013. No entanto,

observa-se no Museu de Amsterdã uma queda de 18,7% nesse quesito. Essa diferença pode ser explicada, em parte, pelo grande interesse que a reabertura do Rijksmuseum gerou nesse ano. (Fonte: Painel de marketing anual para o Museu de Amsterdã, 2014). Com relação aos visitantes do Museu de Amsterdã por origem, temos o seguinte quadro:

Quadro 38. Origem dos visitantes do Museu de Amsterdã

Origem	2014
Amsterdã	14%
Resto da Holanda	26%
Europa	40%
Resto do mundo	17%
Origem desconhecida	3%

Fonte: Relatório anual quanto à origem dos visitantes do Museu de Amsterdã (2014)

A equipe do museu separa as informações sobre a origem dos visitantes estrangeiros em duas tabelas. A primeira se refere às dez origens que mais visitam o Museu de Amsterdã e a outra contempla os países dos blocos BRIC (Brasil, Rússia, Índia e China) e MIST (México, Indonésia, Coreia do Sul e Turquia).

Quadro 39. Principais origens

País	Visitação em 2014
França	21.072
Reino Unido	18.588
Estados Unidos	17.578
Alemanha	12.763
Itália	7.761
Espanha	4.115
Bélgica	3.603
Rússia	3.520
Canadá	2.402
Portugal	2.532

Fonte: Relatório anual quanto à origem dos visitantes do Museu de Amsterdã (2014)

Quadro 40. Países do BRIC e do MIST

País	Visitação em 2014
Rússia	3.520
China	2.092
Brasil ¹³³	1.963
Turquia	1.334
Índia	629
Coreia do Sul	520
México	515
Indonésia	157

Fonte: Relatório anual quanto à origem dos visitantes do Museu de Amsterdã (2014)

¹³³ O público brasileiro vem diminuindo nos últimos anos. Em 2013, foram 2.004 e em 2012, 2.375 visitantes. No entanto, entre 2013-2014, essa queda ocorreu com todos os países, exceto: França, Estados Unidos e Itália.

Com relação aos visitantes holandeses e do exterior, temos o seguinte quadro: aproximadamente 57% da visita no Museu de Amsterdã vêm do exterior, 40% corresponde à visitação de holandeses e 3% dos visitantes é de origem desconhecida. Como se pode observar, o Museu de Amsterdã atrai mais turistas estrangeiros do que visitantes locais. A maioria dos visitantes estrangeiros do museu vem de países europeus: os franceses, os britânicos e os alemães são os que mais visitam o museu. Isso é semelhante às estatísticas de origem dos turistas estrangeiros que visitam a cidade de Amsterdã. Os estadunidenses também são visitantes frequentes, tanto na cidade quanto no museu. No entanto, o aumento no número de turistas provenientes destes países para a cidade é maior do que o aumento no número desse público no Museu de Amsterdã. Segundo o documento, ainda há espaço para melhorar as atividades do museu direcionadas a esse mercado.

Apesar de o Museu de Amsterdã ser um museu de cidade, a maioria do seu público não são os moradores locais. Talvez isso se explique pelo fato de os residentes já conhecerem o museu, que está localizado no centro histórico da cidade, e pelo fato de Amsterdã ser muito turística. Daí a importância das exposições temporárias. Entretanto, não se pode deixar de considerar outras práticas desenvolvidas pelo museu que buscam alcançar o público local. Embora essas práticas não sejam o foco da presente pesquisa, seu registro é importante.

Os holandeses (e moradores de Amsterdã) são atraídos para o Museu de Amsterdã principalmente em função das exposições temporárias. Julho e agosto não são os melhores meses para o público holandês. Contudo, a “Noite de Museus”, em novembro, fornece um pico de visitação desse público: 34,6% da visita ao Museu de Amsterdã na noite em 2014. Não obstante seu índice ser quase 6% a menos do que no ano anterior. Em 2014, os meses de pico foram: abril, maio, junho, agosto e outubro. Os três primeiros meses podem ser explicados pela exposição “Van Oostanen: o primeiro mestre holandês”. Agosto é mês de férias para a maioria dos países europeus, o que explica o destaque da visitação de turistas estrangeiros. Por fim, em outubro, o outono coincide com o aniversário de Amsterdã, que a cada ano dá um pequeno pico no número de visitantes.

Com relação à pesquisa de audiência, em 2014, 53% do público visitante do Museu de Amsterdã era do sexo feminino e 47% do sexo masculino. Esses números correspondem aos visitantes portadores do Museumkaart¹³⁴ que, aleatoriamente, são convidados a responder a um questionário online de investigação contínua sobre o visitante. Comparado a outros museus e instituições culturais do país, mais homens, visitantes do Museu de Amsterdã, completaram o

¹³⁴ Cartão, pago anualmente, que dá direito à entrada “gratuita” em vários museus e espaços culturais do país

questionário online. Em 2014, mais mulheres visitaram o museu do que em 2013. No que diz respeito à faixa etária dos visitantes do Museu de Amsterdã, em 2014, temos os seguintes dados (esses números não contemplam as crianças):

Quadro 41. Faixa etária dos visitantes do Museu de Amsterdã

Idade	%
Entre 13 e 17 anos	1%
Entre 18 e 30 anos	18%
Entre 31 e 40 anos	18%
Entre 41 e 55 anos	22%
Entre 56 e 65 anos	26%
Mais de 65 anos	14%

Fonte: Investigação contínua de visitantes e outros dados de 2014 para o Museu de Amsterdã

Segundo Fleur Smith (Marketing & Comunicação), a tabela acima foi feita com base nos resultados da pesquisa contínua de visitantes. Essa pesquisa foi realizada através do questionário online, mencionado anteriormente, preenchido por visitantes portadores do Museumkaart. Contudo, os participantes da pesquisa de 2014 eram, na maioria, adultos. Por isso, é praticamente nula a presença de crianças (0%) e adolescentes (1%) na tabela.

Ainda de acordo com Fleur, em 2014, o Museu de Amsterdã recebeu 19.273 crianças, o que representa cerca de 9% dos visitantes daquele ano. Fleur defende que a equipe do museu busca obter uma amostra para a pesquisa contínua de visitantes que seja a mais ampla possível. No entanto, segundo ela, é difícil encontrar pessoas suficientes para participar.

Assim, de acordo com o documento pesquisado, a maior parte do público do Museu de Amsterdã em 2014 foi composta por visitantes da faixa etária entre 56 e 65 anos (26%). Comparado a outros museus, o Museu de Amsterdã tem um público relativamente mais velho. No que se refere ao nível educacional dos visitantes, temos o seguinte quadro:

Quadro 42. Nível educacional dos visitantes do Museu de Amsterdã

Nível educacional	%
Baixo	8%
Médio	31%
Alto	61%

Fonte: Investigação contínua de visitantes e outros dados de 2014 para o Museu de Amsterdã

De acordo com os resultados do questionário online, 61% dos visitantes do Museu de Amsterdã são altamente qualificados (bacharelado, licenciatura, mestrado ou doutorado), 31% possui o Ensino Médio (ou primeiro ano de faculdade / universidade) e 8% são os menos escolarizados (ensino primário). Os visitantes do Museu de Amsterdã têm, em média,

escolaridade mais alta do que os visitantes de outras instituições culturais do país. (Fonte: Investigação contínua de visitantes e outros dados de 2014 para o Museu de Amsterdã). Apesar de certa diversificação e abrangência dos temas tratados no museu ao longo dos anos, pode-se dizer que o público é relativamente homogêneo.

Segundo o documento estatístico consultado, em 2014, 51% dos visitantes estava no museu pela primeira vez, enquanto que 49% já havia visitado o museu pelo menos uma vez antes. Esse dado demonstra uma alta incidência de retorno ao museu entre os seus visitantes. O documento também apresenta a avaliação que os visitantes fizeram sobre as exposições permanentes e temporárias que aconteceram no museu em 2014.

Quadro 43. Avaliação das exposições

Exposição	Classificação
Atividades para crianças	9.8
O Pequeno Orfanato	8.4
Amsterdam DNA	8.3
Van Oostanen: o primeiro mestre holandês	8.0
Exposições permanentes	7.9
Fong Leng: Fashion & Art	7.9
Futebol Aleluia!	7.2
Kadir van Lohuizen	6.8
Convertido: tornando-se muçulmano, sendo muçulmano	6.0

Fonte: Investigação contínua de visitantes e outros dados de 2014 para o Museu de Amsterdã

Essa classificação indica que os visitantes do Museu de Amsterdã, excetuando as atividades e exposição infantis¹³⁵, avaliam mais positivamente a exposição Amsterdam DNA. O público demonstra muito interesse por obras de arte, o que fica expresso nas posições da exposição temporária sobre Van Oostanen e das exposições permanentes. Posteriormente, as exposições temporárias parecem ser melhor avaliadas de acordo com o tema: dos mais estabelecidos aos mais “*outsiders*”.

Isso pode ser um reflexo do perfil majoritário do público visitante do Museu de Amsterdã: turista estrangeiro, mais velho e com alta escolaridade. Além disso, nos faz ponderar que talvez a abrangência temática não seja diretamente proporcional à diversidade do público, já que a diversificação dos temas das exposições parece não ter encontrado ressonância junto a visitantes de perfil relativamente homogêneo. Com relação às fontes de informação para planejar uma visita ao Museu de Amsterdã, observa-se:

¹³⁵ Provavelmente a maior parte dos visitantes, portadores do Museumkaart, que respondeu ao questionário online, em 2014, era composta por pais de crianças. De acordo com Fleur Smith (Marketing & Comunicação), a avaliação das exposições não é estatisticamente ponderada. Isso significa que algumas exposições obtêm mais respostas do que outras. Novamente, Fleur afirma que isso se deve à dificuldade da equipe do museu em encontrar visitantes suficientes para participar da pesquisa.

Quadro 44. Fontes de informação

Fonte	%
Iniciativa privada	34%
Indicação em site externo	24%
Amigos ou conhecidos	15%
Artigo em jornal ou revista	13%
Site do próprio museu	9%
Televisão ou rádio	7%
Cartaz na rua	6%
Folheto ou catálogo	4%
Anúncio em jornal ou revista	2%
Anúncio na televisão ou rádio	2%
Escola ou curso	2%
Mídias sociais	1%
Boletim informativo do Museu de Amsterdã	0%
Não mencionado	11%

Fonte: Investigação contínua de visitantes e outros dados de 2014 para o Museu de Amsterdã

A indicação em site externo é interessante porque demonstra que a Internet é, de fato, um importante meio de comunicação da atualidade. A divulgação entre amigos e conhecidos também é expressiva. A despeito de todo investimento do museu nas mídias sociais, é baixo o contingente de visitantes que utilizam esses meios como fonte de informação, principalmente, como é o caso, se forem estrangeiros.

5.4 As exposições atuais do museu de Amsterdã e a relação com o seu público

Durante a pesquisa de campo no Museu de Amsterdã, que aconteceu no segundo semestre de 2015, haviam cinco exposições no museu: três exposições permanentes e duas exposições temporárias¹³⁶. As exposições permanentes eram: “Amsterdam DNA”, “Exposição Permanente” e “O Pequeno Orfanato”. De acordo com o texto introdutório da exposição, a Amsterdam DNA leva ao público, em aproximadamente quarenta e cinco minutos, a história da cidade de Amsterdã, e de seus moradores, como se fosse um guia tridimensional. Através da escolha de objetos de destaque, da coleção do museu, e usando as últimas ferramentas multimídia, a exposição é dividida em sete capítulos referentes a períodos cronológicos específicos da história de Amsterdã.

¹³⁶ Ainda compõem o museu, a já mencionada Galeria da Guarda Cívica, os pátios internos e a Câmara dos Regentes (sala de reunião dos regentes do orfanato, construída em 1634).

Imagem 83 - Exposição “Amsterdam DNA” (2015).



Fonte: Material institucional do Museu de Amsterdã.

Imagem 84 - Exposição “Amsterdam DNA” (2015).



Fonte: Material institucional do Museu de Amsterdã.

A “Exposição Permanente” é formada pelas exposições temporárias preliminares que aconteceram pouco antes da inauguração do museu em sua nova sede, no antigo orfanato da cidade, e outras, sobre períodos mais recentes, que foram sendo incorporadas ao longo de sua

história. Essa exposição apresenta os principais temas de Amsterdã, como: o Século Dourado, industrialização, habitação, Ajax¹³⁷ e a relação da cidade com as drogas. É nessa exposição que se encontra o principal objeto do museu: o mais antigo mapa de Amsterdã. Além disso, a exposição apresenta também um carro eletrônico projetado para o público e a reconstrução de um lendário café gay da cidade.

“O Pequeno Orfanato” é uma exposição permanente direcionada ao público infantil, dedicada à memória dos órfãos que moraram no orfanato durante centenas de anos e sobre a história do complexo de edifícios que hoje abriga o museu. A exposição interativa permite às crianças e aos seus pais conhecerem como era a vida do orfanato no século XVII. Com a ajuda dos personagens virtuais Jurriaan, o órfão, e de Muus, o rato, o público infantil toma conhecimento de que era costume quatro órfãos comerem na mesma tigela ao mesmo tempo, por exemplo. As crianças também aprendem a escrever com pena de ganso, dentre outras atrações. A apresentação é para famílias com crianças entre quatro e dez anos de idade.

Imagem 85 - Exposição “O Pequeno Orfanato” (2015).



Fonte: Material institucional do Museu de Amsterdã.

As duas exposições temporárias eram: “Meet Amsterdam: Transmission” e “Graffiti: New York meets the Dam”. A primeira era composta por fotografias da amsterdamesa e transgênero Miep (1949) feitas independentemente por vários fotógrafos holandeses. Os registros inspiraram o Museu de Amsterdã a iniciar um diálogo com a comunidade transgênero

¹³⁷ Clube de futebol holandês da cidade de Amsterdã.

e a servir de plataforma para suas histórias e objetos pessoais. “Transmission” aconteceu do dia 17 de outubro de 2015 a 13 de março de 2016.

A outra exposição foi a escolhida para a análise no presente trabalho. A escolha dessa exposição se deve, dentre outros motivos, por ser uma exposição temporária, já que a exposição analisada no MhAB também o era. Mas também, por uma questão temática: a exposição do MhAB apresentava o espaço público de Belo Horizonte, na qual, inclusive, havia uma parte dedicada ao grafite da cidade. Como já é claro, a exposição do Museu de Amsterdã tratava sobre o grafite, uma intervenção urbana realizada nos espaços públicos das grandes cidades do mundo. Sendo assim, buscou-se analisar o discurso narrativo (Lógica do discurso), a expografia (Lógica do espaço) e a relação que o público estabelecia com a exposição em questão (Lógica do gesto).

5.4.1 *Graffiti: New York meets the Dam*

“O que começou como uma mania *underground* expandiu da rua para galerias e museus”¹³⁸. Assim iniciava a apresentação da exposição sobre o grafite que mostrava como artistas grafiteiros de Amsterdã, nos anos de 1980, foram influenciados por artistas grafiteiros estadunidenses. A exposição foi montada em colaboração com o Museu da Cidade de Nova York¹³⁹ e aconteceu entre os dias 18 de setembro de 2015 a 24 de janeiro de 2016.

A mostra explorava como um fenômeno de rua consagrou-se em movimento artístico e exibia o grafite como uma manifestação cultural. Pinturas sobre tela, cadernos e jaquetas jeans mostravam como uma geração jovem mudou a cena de rua há trinta anos atrás e como sua influência ainda é evidente na música, na moda e na cultura visual contemporânea.

A exposição acontecia em nove salas diferentes. Para otimizar a análise do seu discurso narrativo, e de sua expografia, a exibição foi separada aqui em blocos de salas que têm ligação física direta. Assim, temos: bloco 1 (salas 1, 2 e 3), bloco 2 (salas 4 e 5) e bloco 3 (salas 6, 7, 8 e 9). Os blocos 1 e 2 se localizavam no mesmo andar. Já o bloco 3 ficava no andar de cima. É importante deixar claro que as salas não eram numeradas e, no museu, não havia nada que se referisse a blocos de salas. Contudo, a exposição tinha um percurso pré-determinado e,

¹³⁸ What began as an underground craze expanded from the street to galleries and museums.

¹³⁹ No início dos anos de 1980, um grupo de grafiteiros nova-iorquinos foi convidado para expor seus grafites em uma galeria de arte holandesa que foi pioneira em abrir suas portas para esse novo tipo de arte. O contato entre grafiteiros estadunidenses e holandeses foi crucial para o desenvolvimento do grafite em Amsterdã. A exposição era composta por seções dedicadas ao grafite de Nova York (que fizeram parte de uma grande exposição, sobre o tema, realizada pelo Museu da cidade de Nova York em Nova York), seções sobre o grafite de Amsterdã e seções sobre a relação entre ambos os grafites.

obviamente, a abordagem de cada sala não era aleatória.

Quadro 45. Descrição da exposição do Museu de Amsterdã

Bloco 1			
Sala	Nome	Descrição	Imagem
Sala 1	Street / Straat Museum: Amsterdam Anno 2015	Música ambiente (ritmos musicais do movimento hip-hop), <i>stickers</i> (modalidade de intervenção urbana que utiliza etiquetas adesivas), obras criadas especialmente para a exposição por artistas renomados de Amsterdã e outras de coleções particulares. Todas as obras eram recentes, datavam de 2013 a 2015. Um grafite feito em um tapume de madeira, que ficava em frente a um teatro infantil de Amsterdã, foi recolhido pelo museu e também era apresentado nessa sala. Um grande painel grafitado com pequenas aberturas redondas, em vários níveis, dava acesso a outros desenhos ao fundo. Um poste aceso, com <i>stickers</i> , dava um tom urbano à exposição.	86 e 87
Sala 2	No future! Graffiti – Pioners	A exposição era direcionada aos pioneiros do grafite em Amsterdã, ainda nos anos de 1970, quando o movimento punk começou a chamar a atenção na cidade. Nessa escura sala haviam painéis grafitados, um quadro com uma coleção de <i>tags</i> (assinatura estilizada normalmente feita em cor), fotos, <i>blackbooks</i> (diário de imagens contendo esboços de desenhos, fotografias e <i>tags</i>), objetos pessoais, e revistas. Tudo da época e protegido por vitrines de vidro. Os objetos expostos pertenciam a coleções privadas ou eram da Biblioteca do Grafite Holandês. Havia também um vídeo, sonorizado, projetado na parede, sobre os primeiros grafites da cidade e sobre o movimento punk em Amsterdã.	88
Sala 3	City as Canvas	A sala 3 começava com uma coleção de fotografias, do Museu da Cidade de Nova York, que retratava estações de metrô e vagões grafitados. As fotos datavam dos anos de 1970 de 1980. Nessa sala, também havia a projeção de um vídeo sonorizado em um telão. O vídeo-arte, de 1981, chamado “Stations of the Elevated”, apresentava imagens de trens grafitados em movimento e pertencia à coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York. Na parede, quadros com <i>tags</i> de grafiteiros famosos de Nova York, dos anos de 1970 e 1980. Em uma parede grande, plotada com uma foto urbana, haviam vários vagões de trem, em alto-relevo, grafitados, em diferentes níveis e tamanhos. No centro da sala, duas mesas com tampos de vidro contendo <i>blackbooks</i> de grafiteiros estadunidenses renomados, a maioria da década de 1980, pertencentes à coleção do Museu da Cidade de Nova York. Finalmente, um busto de Jesus Cristo grafitado, dentro de uma vitrine de vidro, e um texto plotado na parede com o dialeto do grafite usado em Nova York (<i>Graffiti Lingo</i>).	89 e 90

Fonte: O Autor, 2017

Imagem 86 - Exposição “Grafite” (2015-2016).



Fonte: Foto do Autor (Museu de Amsterdã, 2015).

Imagem 87 - Exposição “Grafite” (2015-2016).



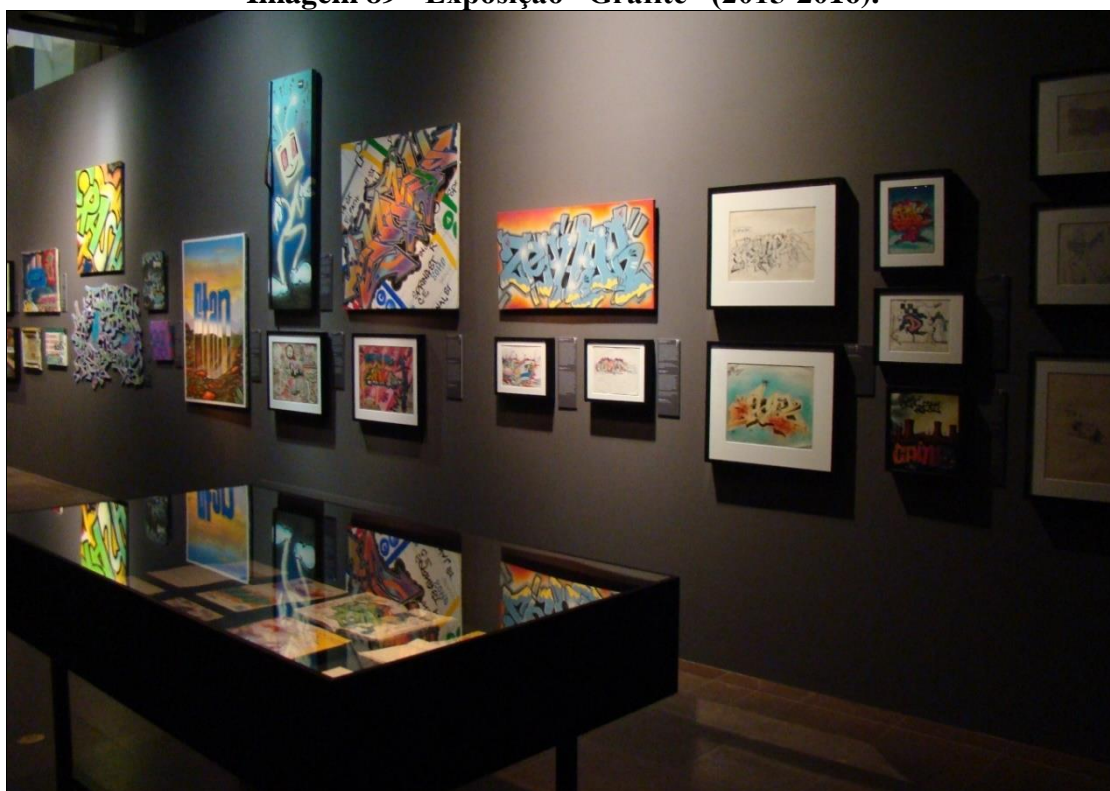
Fonte: Foto do Autor (Museu de Amsterdã, 2015).

Imagem 88 - Exposição “Grafite” (2015-2016).



Fonte: Foto do Autor (Museu de Amsterdã, 2015).

Imagem 89 - Exposição “Grafite” (2015-2016).



Fonte: Foto do Autor (Museu de Amsterdã, 2015).

Imagem 90 - Exposição “Grafite” (2015-2016).



Fonte: Foto do Autor (Museu de Amsterdã, 2015).

Quadro 46. Descrição da exposição do Museu de Amsterdã

Bloco 2			
Sala	Nome	Descrição	Imagem
Sala 4	Graffiti in de KunsTgalerie. It's art! Post-graffiti: Art World	Nessa sala era possível observar fotos, desenhos e quadros, de grafiteiros renomados, da década de 1980, pertencentes ao Museu da Cidade de Nova York. Algumas obras eram de colecionadores particulares. Textos nas paredes apresentavam a biografia dos grafiteiros e seus estilos próprios. Havia uma mesa central com tampo de vidro contendo <i>blackbooks</i> , praticamente todos dos anos de 1980, também da coleção do Museu da Cidade de Nova York. Um longo vídeo sonorizado projetado na parede apresentava as primeiras exposições de grafiteiros em galerias de arte de Nova York.	91 e 92
Sala 5	New York meets the Dam	Essa sala era dedicada à primeira galeria de arte de Amsterdã que fez, nos anos de 1980, uma exposição com trabalhos de grafiteiros da cidade de Nova York. Eram apresentadas, na parede, fotos <i>polaroid</i> , de arquivo da galeria, das pinturas que foram exibidas na exposição. Um balcão com um tampo de vidro expunha material gráfico, cadernos, panfletos, desenhos e o convite de abertura da mostra. Um monitor, preso na parede, com dois fones individuais, exibia um vídeo chamado “Crown Jewels”, de 2006, sobre a emergência e a história do grafite em Amsterdã. Perto do monitor, havia um código QR com a seguinte indicação: “Assista a mais vídeos sobre grafite no site da nossa comunidade ‘Het Heart’”. Havia também fotos de grafites em Amsterdã. Na parede próxima, um grande desenho sobre o encontro de grafiteiros de Nova York e de Amsterdã que aconteceu em 1983 em função da exposição. Outro balcão com tampo de vidro exibia fotos, cartas e desenhos trocados, com dedicatórias pessoais, entre os grafiteiros, livros, revistas e jornais da época sobre o encontro.	93

Fonte: O Autor, 2017.

Imagem 91 - Exposição “Grafite” (2015-2016).



Fonte: Foto do Autor (Museu de Amsterdã, 2015).

Imagem 92: Exposição “Grafite” (2015-2016).



Fonte: Foto do Autor (Museu de Amsterdã, 2015).

Imagem 93 - Exposição “Grafite” (2015-2016).



Fonte: Foto do Autor (Museu de Amsterdã, 2015).

Quadro 47. Descrição da exposição do Museu de Amsterdã

Bloco 3			
Sala	Nome	Descrição	Imagem
Sala 6	Kings & Toys ¹⁴⁰	Quatro grandes painéis brancos, com canetões presos por correntes, ficavam à disposição dos visitantes, para deixar sua <i>tag</i> , marca ou desenho, na entrada da sala 6 ¹⁴¹ . Dentro da sala, um texto apresentava o dialeto do grafite, desta vez, usado na Holanda. Próximo do texto, um código QR com a descrição: “Confira a linguagem de grafite no site da nossa comunidade ‘Het Heart’”. Em 1987, aconteceu no Beurs van Berlage em Amsterdã, a Holland Graffit, primeira exposição de artistas grafiteiros holandeses. Um monitor com dois fones individuais exibia um vídeo sobre a exposição. Em um quadro próximo, havia mais objetos da exposição. Bancada de vidro com latas de <i>spray</i> , datadas dos anos de 1980, e <i>stickers</i> , da mesma época. Na mesma parede, quinze capas de discos de vinil emolduradas. Abaixo, um monitor sensível ao toque em que os visitantes podiam escolher as músicas dos discos expostos. A música era ambiente e o som predominantemente de ritmos musicais do hip-hop da década de 1980. Um aquário exibia quatro jaquetas jeans decoradas com pinturas de <i>spray</i> ¹⁴² . No mesmo aquário, <i>blackbooks</i> e desenhos. Um módulo central, com tampão de vidro, expunha mais <i>blackbooks</i> , fotos e desenhos, todos da década de 1980. Ainda nessa mesma sala, havia a reprodução de um ponto de encontro <i>crew</i> (grupo de artistas grafiteiros espontaneamente organizado). Ali era possível ver um armário completamente grafitado, <i>tags</i> na parede, uma mesa com uma cadeira, igualmente grafitados, com um <i>blackbook</i> em branco e um canetão, preso por uma corrente, que poderia ser livremente preenchido pelos visitantes.	94 e 95
Sala 7	Hangout: a place where graffiti artists meet up	Nessa ampla e comprida sala, havia uma foto plotada em toda uma das paredes laterais. A foto era de uma paisagem urbana grafitada de Amsterdã nos anos de 1980. Nessa mesma parede, haviam quadros com grafites. Um banco de praça grafitado no meio da sala. Na parede oposta, fotos de grafiteiros de Amsterdã e quatro grandes lonas grafitadas, tudo datado da década de 1980. Havia ainda um vagão de trem em alto-relevo grafitado e um monitor com dois fones individuais que exibia vídeos antigos e recentes sobre o grafite em Amsterdã. Um texto apresentava os principais lugares, em Amsterdã, onde os grafites eram feitos nos anos oitenta.	96 e 97
Sala 8	Underground	Essa sala escura exibia a reprodução de um túnel com os trilhos de metrô. No som ambiente, a sonoridade de um metrô em alta velocidade. Na parede, fotos plotadas, e em quadros, de grafites que existem nos túneis do metrô de Amsterdã.	98
Sala 9	Kings	A última sala da exposição era dedicada à biografia de dois jovens grafiteiros de Amsterdã, nos anos oitenta, e que hoje são consagrados e famosos artistas visuais. Nessa sala era possível observar cartazes de exposições, fotos, quadros, instalações e esculturas dos artistas. As obras apresentadas eram recentes, datavam, principalmente, dos anos noventa, anos dois mil e, até mesmo, anos dez. A exposição terminava com um código QR e um mapa de Amsterdã com a indicação de alguns grafites emblemáticos da cidade. O museu também convidava o visitante para compartilhar suas <i>tags</i> ou fotos de grafite da cidade no seu site ¹⁴³ .	99 e 100

Fonte: O Autor, 2017.

¹⁴⁰ King: um artista de grafite bem respeitado. Toy: um iniciante ou artista de grafite ruim.

¹⁴¹ “Gostaria de deixar sua *tag* no museu? Você pode! Use somente os blocos desta sala. Quando esses blocos estiverem cheios, eles serão fotografados e depois colocados no nosso site. Obrigado por sua cooperação”.

¹⁴² Os grafiteiros holandeses aprenderam, através de filmes e livros, que os grafiteiros estadunidenses estavam usando jaquetas jeans decoradas com pinturas de *spray*. De acordo com o texto informativo, a moda pegou em Amsterdã.

¹⁴³ “Você é um grafiteiro? Você quer mostrar suas *tags* ou desenhos? Qual é o grafite mais bonito e extraordinário de Amsterdã? Leia no site da nossa comunidade ‘Het Heart’ como entrar no nosso Corredor da Fama de grafite online, ou como você pode compartilhar suas descobertas de Amsterdã”.

Imagem 94 - Exposição “Grafite” (2015-2016).



Fonte: Foto do Autor (Museu de Amsterdã, 2015).

Imagem 95 - Exposição “Grafite” (2015-2016).



Fonte: Foto do Autor (Museu de Amsterdã, 2015).

Imagem 96 - Exposição “Grafite” (2015-2016).



Fonte: Foto do Autor (Museu de Amsterdã, 2015).

Imagem 97 - Exposição “Grafite” (2015-2016).



Fonte: Foto do Autor (Museu de Amsterdã, 2015).

Imagem 98 - Exposição “Grafite” (2015-2016).



Fonte: Foto do Autor (Museu de Amsterdã, 2015).

Imagem 99 - Exposição “Grafite” (2015-2016).



Fonte: Foto do Autor (Museu de Amsterdã, 2015).

Imagem 100 - Exposição “Grafite” (2015-2016).



Fonte: Foto do Autor (Museu de Amsterdã, 2015).

5.4.2 Lógica do discurso

A exposição constrói uma narrativa linear e cronológica, sobre o grafite, ao misturar eventos de Amsterdã e de Nova York. A exposição começa, no primeiro bloco de salas, com uma contextualização do grafite em Amsterdã na atualidade, passa pela origem do grafite na cidade, que se deu no movimento punk dos anos de 1970 e, termina apresentando o surgimento do grafite em Nova York, que usou como suporte os vagões, estações e túneis do metrô da cidade. Todas essas salas se baseiam na figura de personalidades de destaque no universo do grafite.

No segundo bloco de salas, a exposição apresenta os primeiros quadros e obras de grafiteiros que foram expostas em galerias de arte e museus de Nova York. Depois, exibe o encontro entre grafiteiros estadunidenses e holandeses em Amsterdã, no início dos anos oitenta, com a primeira exposição de grafite em uma galeria de arte da cidade. Esse encontro foi determinante para o desenvolvimento do grafite em Amsterdã e só foi possível porque os grafiteiros haviam chegado, pouco antes, aos museus de Nova York com sua arte.

No último bloco de salas, a exposição volta a focar no grafite de Amsterdã. Primeiramente, apresenta o estilo e o comportamento dos grafiteiros através da moda, da

música, do dialeto e da formação dos grupos, chamados *crew*. Logo após, apresenta os pontos de encontro dos grafiteiros em Amsterdã, na década de 1980, assim como as principais áreas onde os grafites eram feitos (“corredores da fama”). A exposição apresenta o grafite nos túneis do metrô de Amsterdã, também influenciado pelos nova-iorquinos, e termina com as obras de dois ex-grafiteiros de Amsterdã que se tornaram importantes artistas visuais na contemporaneidade.

A exposição pontuou questões importantes para a análise do universo do grafite, como a exclusão e a segregação¹⁴⁴. Além disso, os conflitos relacionados a essas questões, assim como os conflitos com a polícia e com a questão da ilegalidade também foram tratados¹⁴⁵. A rivalidade entre grupos, o crime e as drogas são tocados no momento em que as biografias dos grafiteiros mostram o alto índice de jovens mortos, tanto em função das drogas, quanto em função da Aids e da violência com as armas. A mostra também discutiu os conflitos que permeiam a prática do grafite atualmente¹⁴⁶.

A exibição apresentou o grafite como um fenômeno que abrange outras esferas da vida social e da cultura contemporânea (como a música, a moda e o comportamento) ao mesmo tempo em que discutiu, mesmo que pontualmente, o contexto histórico que permitiu o surgimento deste tipo de intervenção urbana. Tanto em Nova York, quanto em Amsterdã, complexas condições políticas, econômicas e sociais foram determinantes para essa manifestação que nasceu com o desejo de contestação, mesmo que inconsciente¹⁴⁷.

Contudo, a exposição priorizou a ascensão do grafite a status de obra de arte e a consagração de alguns artistas, que estudaram em escolas de artes visuais. Hoje esses artistas trabalham como designers para companhias multinacionais, em campanhas publicitárias, no mercado musical e com moda e arte. Ao priorizar os artistas renomados, e o grafite como arte, a exposição deixa de contemplar os grafiteiros anônimos e seus conflitos cotidianos. De

¹⁴⁴ De acordo com o texto da sala três, a maior parte dos grafiteiros de Nova York eram jovens afro-americanos, hispânicos e brancos moradores dos subúrbios da cidade.

¹⁴⁵ O texto da sala três menciona que muitos habitantes de Nova York viam o grafite como um símbolo da perda do poder municipal das autoridades da cidade. Para o prefeito e as autoridades do transporte metropolitano, os grafiteiros não eram mais do que vândalos ou uma praga que havia infestado a cidade. Assim, foram criadas fortes sanções e ordenada a imediata remoção dos grafites. Em 1989, o metrô de Nova York se tornou uma zona livre para o grafite. Já em Amsterdã, nos anos oitenta, se alguém era pego grafitando, era obrigado a entregar o *spray* e canetão, às vezes levado à polícia ou, principalmente depois que o governo holandês fundou o equipamento para crimes juvenis, obrigado a remover o grafite.

¹⁴⁶ O texto da sala oito diz que em Amsterdã as autoridades de transporte reforçaram a segurança, a partir dos anos de 1990, tornando mais difícil a atuação dos grafiteiros no metrô da cidade.

¹⁴⁷ Segundo o texto plotado na parede da sala dois, por volta de 1975, Amsterdã estava em um momento delicado: muitas construções do centro estavam em ruínas, o desemprego estava em alta e, no contexto internacional, era frequente o medo de uma bomba atômica.

qualquer maneira, toda representação é um recorte, uma escolha parcial, em que alguns aspectos inevitavelmente serão desconsiderados (BECKER, 1993).

Com relação ao tema, é possível dizer que o Museu de Amsterdã está aberto para novas discussões e segmentos sociais. Apesar de o grafite ter chegado antes aos museus de arte, é notável que isso ocorra agora nos museus históricos. O grafite também faz parte da fisionomia da cidade e não deve ser omitido de sua história. É um movimento que existe, intervêm na paisagem urbana e também diz respeito ao universo do comportamento e dos modos de vida das grandes cidades.

5.4.3 *Lógica do espaço*

A equipe do museu fez uso de vários instrumentos e ferramentas para montar uma exposição atraente para seus visitantes. No entanto, é possível observar também recursos que inicialmente podem ser considerados de uma expografia mais formal, como o uso de uma narrativa cronológica linear, com um percurso pré-determinado, o uso de textos explicativos, que podem “engessar” a interpretação dos visitantes, e o uso de vitrines de vidro que não apenas criam uma barreira entre o visitante e o universo tratado, mas também reforçam uma aura de sacralidade aos objetos.

Por outro lado, a categoria interatividade (NASCIMENTO, 2013) aparece na exposição. No entanto, essa interatividade não está presente apenas na tecnologia. A interatividade pode ser observada nos painéis e no *blackbook* em que os visitantes podem livremente deixar sua marca. Além disso, o monitor sensível ao toque é outro recurso de interatividade, agora tecnológico, em que os visitantes podem escolher a música que quiserem ouvir. Isso é potencializado pelo fato de a música escolhida ser executada através do som ambiente, o que contribui para a atmosfera da mostra. Nesse sentido, praticamente todas as salas apresentavam recursos audiovisuais. Esses recursos, analisados por meio do conceito de multimídia (WITCOMB, 2007), variavam entre som ambiente (música, efeitos sonoros) e vídeo sonorizado ou com fone.

Outro recurso utilizado na exposição foi analisado por meio do conceito de tecnologia de comunicação (BAUTISTA, 2014). A tecnologia aparece na exposição com os códigos QR que oferecem mais informações, tanto de texto, quanto de vídeos. Esse recurso busca fazer com que a visita ao museu não acabe nela mesma. Com as novas tecnologias de comunicação, o visitante pode buscar mais informações posteriormente quando já tiver ido embora do museu.

Em outras palavras, isso reforça a ligação do visitante com o museu que não finda com sua presença nele.

Mas o mais interessante é fazer o uso dessa tecnologia para que o visitante possa, além de afirmar sua relação com o museu, contribuir para a construção do debate. No momento em que o museu oferece ao visitante o site Het Heart para divulgar sua *tag* ou para compartilhar a foto de algum grafite da cidade, o museu está criando um espaço não apenas para o diálogo com os visitantes, mas para a participação. De acordo com Simon (2010), uma participação contributiva.

A experiência (BOSWELL et al., 2002) é uma categoria de análise que se refere aqui à reprodução de ambiente. Esse recurso é utilizado na exposição em várias salas. O poste de luz, o ponto de encontro *crew* (com mesa, cadeira, *blackbook* e canetão), o banco de uma praça e o túnel do metrô. Ao reproduzir esses ambientes, o museu faz com que o visitante de fato experencie o universo representado. Parcelas da realidade são transpostas para dentro do museu, de maneira que o visitante possa viver aquela experiência naquele momento.

Por fim, o museu se apresenta como o ponto de partida para a cidade (PNEM). No momento em que oferece um mapa de Amsterdã, com a indicação de alguns de seus mais significativos grafites, o museu propicia aos seus visitantes a construção de um novo olhar sobre a cidade. Mais do que isso: propicia aos visitantes a possibilidade de apropriação dessa cidade, de modo que o museu transcenda os seus muros.

5.4.4 *Lógica do gesto*

A Kalverstraat, onde o Museu de Amsterdã se localiza, é uma rua de grande fluxo de pessoas e de intenso comércio. A região abriga as principais atrações turísticas do centro histórico da cidade. Não raro há fila para entrar no museu que funciona diariamente entre as 10h00 e 17h00. O preço da entrada era €12,00 para adultos e €6,00 para crianças entre 5 e 10 anos. A entrada era gratuita para crianças de 0 a 4 anos e para os portadores dos cartões Museumkaart e “I Amsterdam City Card”¹⁴⁸. Para aqueles que queriam fazer a visita guiada pelo *audio tour*, o serviço custava €4,00¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Cartão pré-pago, cujo valor varia de acordo com a duração escolhida, que dá acesso “gratuito” ou descontos para o uso do transporte público, entrada nos principais museus e outras atrações turísticas da cidade.

¹⁴⁹ Retornei ao Museu de Amsterdã no dia 10 de abril de 2016 e já haviam mudanças. Além de uma nova exposição temporária (sobre os cem anos da arte na cidade), o valor da entrada passou para €12,50 e €6,50, respectivamente. Entretanto, o *audio tour* se tornou gratuito.

Durante minhas idas ao museu, para a observação de campo percebi um público bastante variado, formado por crianças, adolescentes, jovens, adultos e idosos. A maioria dos visitantes estava acompanhada: eram grupos de amigos, grupos de casais, casais e famílias. A presença de homens e mulheres era equilibrada.

O comportamento dos visitantes na exposição estava diretamente relacionado com o interesse pessoal pelo tema da mesma. Nesse sentido, observei que vários visitantes olhavam com atenção e liam os textos sem pressa. Por outro lado, quem não se interessava por grafite, não ficava. Observei que muitos entravam na sala 1, olhavam e saíam. Não consegui saber se era por falta de interesse pelo tema ou desconhecimento da porta, que dava para a sala dois, fechada por uma cortina plotada. Para os desatentos, parecia uma parede.

Observei também que alguns visitantes não se atinham aos objetos e não liam os textos. Passavam olhando no geral, para reconhecer o ambiente e identificar o que era oferecido. Aproximavam-se de algum objeto e às vezes o fotografavam quando este despertava interesse. Em alguns momentos, era possível observar a vários visitantes assistindo aos vídeos. Poucos, no entanto, assistiam aos vídeos inteiros. Não raro nem mesmo paravam para vê-los. De toda maneira, os vídeos com fone tinham menor apelo do que os vídeos sonorizados. O monitor sensível ao toque também era timidamente usado.

O caminho era labiríntico: os visitantes vinham e voltavam, entravam e saíam, passavam no sentido contrário ao pré-determinado. Alguns começavam a ver a exposição entrando pela saída da sala três, outros se perdiam, consultavam o mapa do museu ou pediam informação para os seguranças. Ao mesmo tempo, também havia aqueles que pareciam seguir o percurso pré-determinado da exposição com relativa facilidade, talvez por já conhecerem o museu.

Os visitantes realmente deixavam suas marcas nos painéis e no *blackbook* (que eram trocados praticamente todos os dias). A cadeira e a mesa eram muito convidativas. Diferentemente de pedir para o visitante deixar algum comentário ou sugestão, deixá-lo se expressar livremente se mostrava mais eficiente para que ele exprimisse seus sentimentos e percepções, como fica evidente no seguinte trecho deixado por um visitante no *blackbook*: “Grafite não é arte! Pela simples razão de que é forçada sobre o observador. É uma forma imposta. É o mesmo que se eu prendesse um fone de ouvido em alguém e o forçasse a escutar Mozart o dia inteiro. Pare a opressão visual!”¹⁵⁰. Os visitantes também gostavam de folhear e olhar o *blackbook*, não apenas deixar sua tag.

¹⁵⁰ Graffiti isn't art! For the simple reason that it is forced upon the observer. It is an imposed form. Same as if I clamped a headset on somebody and forced them to listen to Mozart all day. Stop the visual oppression!

De fato, muitos visitantes não se atinham a detalhes e às informações presentes em grande quantidade. Metaforicamente, era como se os visitantes acessassem o mundo virtual onde há uma infinidade de informação e não dá para se ater a todos os detalhes. Mesmo para aqueles que aparentemente tinham tempo, não era possível ver tudo. Então, os visitantes iam passando e paravam conforme se sentiam atraídos, mesmo que por pouco tempo. A observação dentro das salas era aleatória, não havia um percurso único. Os objetos expostos formavam um mosaico que era observado de maneira fragmentada. Não liam tudo, não olhavam tudo. A exposição era um amálgama de informação que ia sendo acessada aleatoriamente de acordo com o interesse pessoal do visitante. Contudo, a linearidade da sequência de salas continuava a conduzir uma parte significativa dos visitantes.

Os visitantes se apoiavam nas mesas com tampo de vidro. Talvez, isso demonstrasse liberdade. Eles também conversavam e riam, o clima era bastante descontraído. Eu presenciei um acidente no dia 20 de outubro de 2015. Um senhor subiu nos trilhos da sala oito, caiu e quebrou a perna. Eu já havia visto outros visitantes subindo nos trilhos anteriormente. Não havia nenhum aparato de contenção ou placa indicando a proibição de subir neles. Foi um longo e doloroso processo até a chegada dos seguranças e do resgate. A situação era muito inusitada e logo gerou estranhamento dos visitantes que chegavam. O senhor foi medicado e levado imobilizado em uma maca. Enquanto a equipe de resgate fazia o trabalho, a sala oito ficou interditada, sendo liberada logo após a saída do resgate com o senhor e seu acompanhante, um jovem pré-adolescente.

Alguns dias depois, foi colocada uma fita isolante ao redor do trilho e duas placas indicando: “Mantenha-se fora dos trilhos”. A iluminação da sala era muito fraca já que era uma reprodução de um túnel de metrô. Isso pode ter contribuído para o acidente. De qualquer maneira, é interessante observar que algumas salas eram escuras e outras eram claras. Provavelmente, isso fez parte da cenografia da luz e tinha interesses bastante específicos na construção da narrativa da exposição.

O movimento na exposição era constante. Eram nove salas em dois andares. Então, era impossível para eu acompanhar todo o percurso de cada visitante. Minha observação também era aleatória. Até para que os visitantes não se sentissem seguidos por mim. Diferente do MhAB, as salas do Museu de Amsterdã são mais amplas, então, era possível observar a distância. De toda forma, uma senhora holandesa se aproximou para me perguntar se eu estava observando os observantes. Tentei tomar o cuidado para que minha presença não “determinasse” ou “limitasse” o olhar do visitante. Por exemplo, se eu me posicionasse em frente a uma obra, seria provável que passassem direto.

Era muito comum em Amsterdã, não apenas nos museus, mas nas igrejas também, baús onde os visitantes pudessem deixar gorjetas. Os museus de Amsterdã, de uma maneira geral, são pagos, o que pode dificultar sua democratização. Além disso, costumam ter patrocínios, o que em grande parte explica a sofisticação das exposições e seu alto grau de rotatividade. Nesse sentido, acredito que haja uma diferença entre o MhAB e o Museu de Amsterdã. No museu holandês, os visitantes pagam para visitá-lo. Não resolveram entrar para passar o tempo até a hora de irem ao dentista ou ao advogado. As pessoas que estavam ali, escolheram ali estar e pagaram para isso. Esse é mais um fator que influencia o comportamento dos visitantes no museu. Assim, classifiquei os visitantes do Museu de Amsterdã em três categorias que devem ser consideradas apenas como modelos ideais, já que na prática, essas categorias se mesclam e se sobrepõem mutuamente:

- a) Aquele que realmente se interessa pelo tema da exposição, foi ao museu especificamente para vê-la e tenta absorver cada detalhe e informação ao máximo. Aparentemente, tem tempo.
- b) Aquele que passa olhando no geral, às vezes se atem a algum objeto, mas não demonstra um interesse específico. Observa como se reconhecesse o ambiente, sua visita é bastante aleatória. Visivelmente tem tempo, mas quer ver, no geral, tudo o que o museu oferece.
- c) Aquele que não demonstra interesse, não se atem a objetos, passa direto e apenas para quando quer fotografar algo que chama a atenção. Não necessariamente observa o que foi fotografado. Provavelmente são visitantes com pouco tempo. Seu comportamento é descompromissado.

Como já mencionado, a exposição se configurava em uma plataforma multimídia, de imagem, som, luz, texto, vídeo e objetos, que os visitantes iam acessando de maneira aleatória. É o que Hasselt (2012) chama de *cross-media*, “[o]s diferentes meios se referem uns aos outros e são, em grande medida, integrados. Através dessas conexões entre os diferentes meios, a apresentação não é apenas multimídia, é na verdade, *cross-media*” (HASSELT, 2012, p. 41)¹⁵¹. Nesse sentido, o Museu de Amsterdã parecia tentar ser essa plataforma multimídia que se interligava às redes de tecnologia e de comunicação.

¹⁵¹ The different mediums refer to each other and are to a large extent integrated. Through these connections between the different mediums, the presentation is not just multimedia, it is actually cross-media.

5.4.5 Os visitantes do Museu de Amsterdã

Foram aplicados cinquenta questionários com os visitantes do Museu de Amsterdã. Como o movimento no museu é muito grande, em praticamente duas idas a campo foi possível terminar a coleta da amostragem pré-estabelecida. Eu me posicionava na entrada / saída do museu e abordava os visitantes que estavam indo embora. Toda a equipe que trabalhava no *hall* de entrada do museu (seguranças e caixas que vendiam os ingressos) havia sido informada da minha presença.

A coordenadora do departamento de Marketing & Comunicação, Anna Brolsma, foi quem intermediou meu trabalho de campo no que diz respeito à aplicação dos questionários. Ela me deu um crachá do Museu de Amsterdã e convites-desconto, do Hermitage Amsterdam, para que fossem distribuídos entre aqueles que se prontificassem a responder ao questionário. Minha abordagem aos visitantes não fazia referência a uma pesquisa particular. Assim como combinado com Anna Brolsma, eu apenas perguntava se o visitante poderia responder a um questionário sobre o museu.

Não havia seleção prévia com relação aos respondentes. Praticamente todas as pessoas que eu via saindo do museu foram abordadas. Nesse caso, a seleção de quem respondeu ao questionário se fez pelo aceite em respondê-lo. Outro fator que pode ser considerado seletivo foi o fato de que o questionário (auto aplicado) era em inglês. Dessa maneira, apenas aqueles que tinham conhecimento da língua inglesa poderiam respondê-lo. Crianças também não foram abordadas. Não houve muitas recusas.

Por fim, é necessário dizer que os questionários aplicados não têm representatividade estatística. Ainda que em alguns momentos a reincidência de uma resposta possa ser levada em conta, o mais importante aqui foi tentar perceber, qualitativamente, as percepções que os visitantes tinham sobre o museu.

Dentre os cinquenta respondentes, vinte e três eram do sexo masculino e vinte e sete do sexo feminino. Com relação à faixa etária, temos o seguinte quadro:

Quadro 48. Faixa etária dos respondentes

Faixa etária	Quantidade	%
De 15 a 19 anos	3	6
De 20 a 29 anos	25	50
De 30 a 44 anos	12	24
De 45 a 59 anos	7	14
De 60 a 74 anos	3	6
Total	50	100

Fonte: Dados oriundos da pesquisa (2015)

Esse quadro destoa dos dados estatísticos do museu. Por algum motivo, os visitantes jovens estavam mais inclinados em responder ao questionário. Com relação à escolaridade dos respondentes, observa-se:

Quadro 49. Nível educacional dos respondentes

Nível educacional	Quantidade	%
Ensino Médio	4	8
Ensino Superior	23	46
Pós-graduação	7	14
Mestrado	9	18
Doutorado	5	10
Não respondeu	2	4
Total	50	100

Fonte: Dados oriundos da pesquisa (2015)

Assim, como os dados estatísticos do museu, a maioria dos respondentes tem ensino superior ou mais (quarenta e seis respondentes ou 88%). No que se refere à origem dos respondentes, como se verá, os quadros abaixo também estão em consonância com os dados oficiais do museu.

Quadro 50. Origem dos respondentes

Origem	Quantidade	%
Amsterdã	9	18
Holanda	8	16
Exterior	32	64
Não respondeu	1	2
Total	50	100

Fonte: Dados oriundos da pesquisa (2015)

Quadro 51. País de origem dos respondentes

País de origem	Quantidade	%
Reino Unido	11	34,38
França	4	12,50
Portugal	3	9,38
República Tcheca	3	9,38
Estados Unidos	2	6,25
Finlândia	2	6,25
Irlanda	2	6,25
Alemanha	1	3,13
Bélgica	1	3,13
Canadá	1	3,13
Singapura	1	3,13
Suécia	1	3,13
Total	32	100

Fonte: Dados oriundos da pesquisa (2015)

Como observado antes, o público do Museu de Amsterdã é, em sua maioria, de turistas estrangeiros. Em especial, os europeus e norte-americanos anglo-saxônicos. Outro dado que

corroborar nesse contexto é o de que quarenta e um respondentes estavam no museu pela primeira vez. Os dados coletados na amostra de questionários, contudo, contrasta com estatísticas oficiais do ano de 2014 onde se argumentava que 51% dos visitantes estava no museu pela primeira vez, ao passo que 49% já havia visitado o museu antes. Com relação às fontes de informação sobre o museu, observamos:

Quadro 52. Fonte de informação sobre o museu

Fonte de informação sobre o museu	Número	%
Parentes e amigos	15	30
Internet	13	26
Guia turístico impresso	10	20
Ao passar pela porta, resolveu entrar	4	8
Panfleto / catálogo	4	8
I amsterdam City Card	3	6
Jornal	1	2
Total	50	100

Fonte: Dados oriundos da pesquisa (2015)

Ao que tudo indica, a comunicação face a face ainda é a melhor fonte de informação e de divulgação. Obviamente, a Internet, o grande meio de comunicação da atualidade, e o guia turístico impresso, que corrobora para a configuração do perfil dos respondentes, também têm representatividade entre as fontes de informação sobre o museu mais citadas.

Nos questionários aplicados junto aos visitantes do Museu de Amsterdã, educação foi a resposta mais recorrente em, pelo menos, quatro questões diferentes do questionário: motivo da visita, função de um museu, motivos para visitar um museu e na questão que perguntava se o Museu de Amsterdã esqueceu algo. Apesar da baixa incidência, a maioria das sugestões de temas para o museu também se referia a questões relacionadas com o universo da educação, como se verá adiante. Com relação ao motivo da visita ao museu, portanto, temos:

Quadro 53: Motivo de visita ao Museu de Amsterdã

Motivo da visita ao museu	Quantidade	%
Para aprender mais sobre a cidade e sua história (seu patrimônio e cultura)	18	45
Para ver a exposição sobre o grafite	11	27,5
Recomendação de parente ou amigo	8	20
Indicação em guia turístico	3	7,5
Total	40	100

Fonte: Dados oriundos da pesquisa (2015)

No quadro acima foram apresentados apenas os motivos passíveis de categorização. Como se pode observar, a maior parte dos respondentes foi ao Museu de Amsterdã com o objetivo de obter informações sobre a cidade.

Outro dado interessante diz respeito ao segundo motivo mais repetido: ver exposições novas, especialmente sobre o grafite. Nesse sentido, podemos dizer que a exposição gerou significativo interesse entre os respondentes. As perguntas do questionário não focavam em nenhuma exposição especificamente. Por esse motivo, pode ter havido algum respondente que não tenha visto a exposição sobre o grafite, por exemplo. O objetivo do questionário era avaliar a percepção dos visitantes sobre o museu como um todo. Dessa forma, a menção a qualquer exposição do museu foi considerada como um dado significativo. A recomendação de parentes e amigos foi considerada uma importante fonte de informação sobre o museu, como se viu acima. O quadro abaixo apresenta, na opinião dos respondentes, qual é a função dos museus.

Quadro 54. Função dos museus

Função dos museus	Citações
Educação ¹⁵²	45
Educar sobre história ¹⁵³	26
Educar sobre cultura, arte e patrimônio ¹⁵⁴	16
Entretenimento ¹⁵⁵	9

Fonte: Dados oriundos da pesquisa (2015)

Promover o conhecimento sobre a história e sobre a cultura: essa é a principal função de um museu de acordo com a percepção dos respondentes. É bastante significativo observar que o entretenimento fica em segundo plano. Mesmo quando é um meio para atingir o objetivo maior, como fica claro na seguinte resposta: “*educar através do entretenimento*” (Jornalista, 30 anos). Assim, para os respondentes o museu é um lugar que deve, fundamentalmente, educar e informar.

Quando questionados se o Museu de Amsterdã cumpria essa função, quarenta e oito respondentes disseram que sim. Um respondente replicou que não e um não respondeu. No entanto, apenas treze respondentes justificaram a resposta. É possível que eles tenham considerado que a pergunta foi contemplada com a resposta da questão anterior. Seguem algumas justificativas dos que responderam “sim”:

¹⁵² Foram incluídos termos tais como: para educar (quatorze citações), para informar (onze citações), para promover o conhecimento (nove citações), para aprender coisas novas (seis citações), para ensinar/aprender (cinco citações).

¹⁵³ Foram incluídos termos tais como: para educar sobre história/passado (dezoito citações), para aprender como o passado influencia o presente/futuro (quatro citações), para conhecer a história da cidade e do país (quatro citações).

¹⁵⁴ Foram incluídos termos tais como: para transmitir cultura (dez citações), para educar sobre arte (quatro citações) e patrimônio (duas citações).

¹⁵⁵ Foram incluídos termos tais como: para entretenimento, diversão, lazer (nove citações).

“Sim, mas na minha opinião, o museu é muito voltado para turistas. Eu gostaria de ver mais informações sobre as áreas e vizinhanças, sobre os diferentes tipos da população da cidade, etc.”. (Professor em Educação Cívica, 24 anos).

“O museu informa, mas não de maneira profunda. Seria bom ter mais informações em profundidade. Eu senti que o museu estava voltado para iniciantes”. (Professor Universitário, 43 anos).

“Poderia ser feito com mais detalhes, mas é uma boa experiência”. (Economista, 28 anos).

O visitante, que respondeu negativamente, justificou da seguinte maneira: *“Muito elementar”* (Médico, 49 anos). Praticamente todas as respostas anseiam por mais informações. Essas respostas apenas reafirmam a opinião dos respondentes sobre a função de um museu. Os visitantes que responderam ao questionário realmente buscam informação e conhecimento com a sua visita. O quadro abaixo se refere à questão que perguntou aos respondentes o que os motiva ir a um museu.

Quadro 55. Motivo de ir a um museu

Motivo para ir a um museu	Citações
Educação ¹⁵⁶	29
Entretenimento/diversão	10
Aprender sobre história ¹⁵⁷	9
Interesse pelo tema	8
Aprender sobre arte e cultura	7
Turismo	2

Fonte: Dados oriundos da pesquisa (2015)

“Aprender” e “conhecer” foram alguns termos usados pelos respondentes para justificar a ida a um museu. E quando se soma à primeira, as categorias “aprender sobre história” e “aprender sobre arte e cultura”, fica ainda mais evidente a ênfase à questão educacional dos museus.

O entretenimento volta a aparecer, mas com praticamente a mesma repetição anterior, e são pontuados o “interesse pelo tema” e o “turismo”. A categoria “interesse pelo tema” é muito importante porque, de fato, é o que vai motivar uma pessoa voltar ao museu. Por essa razão, os temas das exposições temporárias buscam ser abrangentes e abarcar diferentes segmentos sociais. No entanto, quanto mais segmentado o tema for, maior a probabilidade de encontrar pessoas que não se identificam com ele. Por fim, se faz necessário dizer que as citações se

¹⁵⁶ Foram incluídos termos tais como: aprender (doze citações), conhecer (sete citações), aprender algo novo (cinco citações), educação/escola (três citações), informação (duas citações).

¹⁵⁷ Foram incluídos termos tais como: aprender sobre história (seis citações), aprender sobre história da cidade (três citações).

sobrepõem, como na seguinte resposta, “*interesse pela história do lugar*” (Consultora de Marketing, 21 anos).

Quando questionados se o Museu de Amsterdã deixou de contemplar algo, vinte e nove respondentes disseram que “não” e treze responderam que “sim”. Sete respondentes gostariam de mais informações detalhadas e específicas, sugerindo, para isso, filmes, mapas e linhas do tempo: “*um vídeo de 10-15 minutos com um resumo da história da cidade*” (Serviço de Finança ao Cliente, 24 anos)¹⁵⁸. Dois visitantes indicavam a necessidade de uma sinalização melhor no museu.

Novamente, a questão da educação retorna com a demonstração de interesse dos respondentes por mais informações. Aqui aparece um dado que se repete ao longo do questionário em diferentes questões por diferentes respondentes. Dois respondentes afirmam que o museu necessitaria de uma sinalização melhor. A característica labiríntica do prédio, já mencionada, interfere diretamente na expografia da exposição analisada. Na questão que perguntava se o Museu de Amsterdã era acolhedor ou inibidor, um respondente disse que o museu poderia ser melhor sinalizado. Como veremos adiante, essa temática voltará a aparecer nas réplicas dos respondentes.

Trinta respondentes disseram que não tinham sugestão de tema ou de expografia para o Museu de Amsterdã e quatorze responderam que “sim”. Dentre os que justificaram, observaram-se as seguintes sugestões: arte (cinco citações: arte moderna, fotografia e Erwin Wurm¹⁵⁹), cultura (quatro citações: Amsterdã multicultural, culturas cotidianas, Red Light District¹⁶⁰, igualdade de casamento), história (duas citações). Um respondente sugeriu setas direcionais no chão para orientar a visita.

Os temas são reincidentes: arte, cultura e história. São os mesmos temas pontuados pelos respondentes em mais de uma questão do questionário. A arte, consagrada e estabelecida, faz um contraponto com a cultura, às vezes *outsider*. A história se refere às características dos museus históricos, ainda que essa história seja elucidada para se discutir o mundo contemporâneo. Por fim, um respondente sugere o uso de setas direcionais que oriente os visitantes.

Quando os respondentes foram questionados sobre os temas das exposições do museu, duas foram citadas diretamente: exposição sobre o grafite (nove vezes) e Amsterdam DNA

¹⁵⁸ Provavelmente esse respondente não visitou a exposição Amsterdam DNA.

¹⁵⁹ Artista plástico austríaco.

¹⁶⁰ Famoso bairro de Amsterdã por ser uma região de prostituição legalizada.

(quatro vezes). Todas as citações sobre a Amsterdam DNA foram positivas. Das nove citações sobre o grafite, duas foram negativas: uma dizia que a exposição destoava do museu como um todo e a outra simplesmente denotava desinteresse do visitante pelo tema.

Foram recorrentes nas respostas (seis citações) termos como diversidade, variedade e mistura para se referir aos temas das exposições do museu. Por fim (também em seis citações), os visitantes, que responderam ao questionário, fizeram um paralelo entre antigo e novo, história/passado e presente. Nessas seis citações, apenas uma se referia a essa relação, tratada no museu, de maneira positiva. Nas outras citações, os visitantes que responderam ao questionário pontuavam um desenlace entre esses dois polos.

Duas exposições específicas foram citadas, o que demonstra certa relevância de ambas. Contudo, não é unânime a recepção da exposição sobre o grafite. No momento em que o Museu de Amsterdã se abre para questões específicas e que dizem respeito a setores específicos da sociedade, no caso, o grafite, será inevitável não agradar àqueles que não se reconhecem nesse grupo. Muitos vão ao museu para conhecer a história da cidade e, por isso, acabam não se identificando com as exposições temáticas. Outro ponto interessante diz respeito aos termos diversidade, variedade, mistura usados para se referir aos temas das exposições do museu. Provavelmente isso está relacionado com o próprio processo de formação de seu acervo que se pautou, primordialmente, nas obras dos grandes pintores do século XVII. Nesse sentido, há um contraponto evidente entre as exposições permanentes e temporárias do museu.

A maior parte das respostas com relação à pergunta sobre a expografia das exposições do museu foram positivas. As pontuações reincidentes diziam respeito à interatividade (cinco citações) e à organização (quatro citações), inclusive, um respondente elogiou a ordem cronológica das exposições. Dois visitantes citaram a exposição sobre o grafite: um sentia falta de informações e o outro de obras de arte. A reincidência sobre a exposição “grafite” nas respostas indica que a mostra despertou o olhar dos respondentes.

Trinta respondentes afirmaram que o Museu de Amsterdã provocou neles emoções e/ou memórias, dezoito responderam que não e dois não responderam. Algumas justificativas para aqueles que responderam “sim” à pergunta:

“Orgulho”. (Estudante, 24 anos).

“Ao contar a história das invasões alemãs, nas rugas com os judeus, me senti triste e com compaixão”. (Administradora, 23 anos).

“Triste com a Segunda Guerra Mundial e curiosa com a exposição sobre o grafite”. (Secretária, 21 anos).

As respostas foram bastante variadas e mencionaram a exposição Amsterdam DNA, a segmentos sociais específicos e a lembranças vividas na cidade. A justificativa para a resposta negativa foi: *“eu acho que a maioria das exposições são mais informativas do que emocionais”* (Mídia e Comunicação, 22 anos). O sentimento de orgulho se refere à função de um Museu de Cidade em ser um espaço de construção identitária.

Quarenta e sete respondentes consideraram o Museu de Amsterdã “acolhedor” e apenas um respondeu “inibidor”. Seguem algumas justificativas para aqueles que responderam “acolhedor”. Oito respondentes citaram positivamente o didatismo, as exposições, e a clareza:

“Realmente didático com diferentes caminhos para se apresentar a informação”.
(Serviço de Finança ao Cliente, 24 anos.).

“Diferentes exposições para diferentes visitantes, então, todo mundo é bem-vindo”.
(Veterinária, 29 anos).

“É fácil de visitar, não é cansativo”. (Administradora, 23 anos).

Essas respostas fazem referência ao museu enquanto plataforma multimídia e à diversidade dos temas das exposições. Quatro respondentes citaram “equipe amigável e disponível para ajudar” (Designer Urbano, 18 anos). Um respondente justificou: *“poderia ser melhor sinalizado, por exemplo, onde começa, etc.”* (Doutoranda, 24 anos). O único que respondeu “inibidor” afirmou: *“equipe hostil no atendimento, nenhum sorriso”* (profissão não informada, 45 anos).

Na avaliação da “localização”, “espaços” e “serviços” do Museu de Amsterdã, praticamente todas as respostas foram positivas. Cinco respondentes disseram que a centralidade do museu é um ponto positivo. No entanto, um afirmou, novamente, que o museu precisa de mais sinalização. Com relação ao “espaço”, houve uma menção à “labiríntico”.

Quando questionados se gostariam de voltar ao Museu de Amsterdã algum dia, trinta e seis respondentes afirmaram que “sim” e oito responderam que “não”. Dentre os que responderam “sim”, dez mencionaram as novas exposições como motivo para voltar ao museu. Um visitante mencionou a facilidade de localização. Dentre os que responderam “não”, três mencionaram que haviam visto tudo e o outro gostaria de conhecer outros museus da cidade. Essa questão reafirma a importância das exposições temporárias para o retorno dos visitantes ao museu.

Dentre os cinquenta visitantes do museu, que responderam ao questionário, trinta e quatro já haviam ido a outros museus da cidade, enquanto dezesseis estavam no primeiro que

visitavam em Amsterdã. Seguem os museus mais visitados na cidade pelos respondentes. Serão apresentados apenas os cinco museus mais citados ou que tiveram, pelo menos, três citações.

Quadro 56. Museus mais visitados pelos respondentes

Museu visitado	Citações
Van Gogh Museum	13
Rijksmuseum	10
Stedelijk Museum	6
Science Center Nemo	4
Anne Frank Museum	3

Fonte: Dados oriundos da pesquisa (2015)

Os três primeiros museus estão localizados na Museumplein e são considerados os principais museus de Amsterdã. O Science Center Nemo, que está localizado perto da Centraal Station, é um museu de ciências voltado para o público infanto-juvenil. Já o Anne Frank Museum é um dos museus mais famosos da cidade. Quando questionados sobre os principais museus de Amsterdã, o resultado não foi muito diferente, como se pode observar. Da mesma maneira que o quadro anterior, serão apresentados apenas os cinco museus mais citados ou que tinham mais de duas citações.

Quadro 57. Principais museus de Amsterdã, segundo os respondentes

Principais museus da cidade	Citações
Rijksmuseum	35
Van Gogh Museum	32
Amsterdam Museum	16
Anne Frank Museum	13
Stedelijk Museum	7

Fonte: Dados oriundos da pesquisa (2015)

Os principais museus de Amsterdã, considerados pelos respondentes, são também os mais visitados por eles. A única diferença foi a alternância entre o Science Center Nemo (mais visitados) e o Amsterdam Museum (principais museus). Nessa relação fica claro que os principais museus, provavelmente os que têm mais visibilidade, são os mesmos que mais geram apelo ao público visitante.

Finalmente, as duas últimas questões do questionário se direcionavam apenas aos moradores de Amsterdã. Dentre os nove moradores de Amsterdã que responderam ao questionário, três não responderam à questão que perguntava o que o Museu de Amsterdã representava para eles. Quatro respondentes disseram que o museu é sobre a história e sobre a cidade em que nasceram e vivem. Um respondente mencionou: “*ter orgulho da nossa história*” (Professora de Comportamento Social, 66 anos).

Dentre os nove moradores de Amsterdã que responderam ao questionário, cinco afirmaram que se sentiam representados pelas exposições do museu e dois responderam que “não”. Dois não justificaram e dois não responderam. Novamente, é possível observar uma menção à diversidade das exposições, temas do passado e atuais, o que garantiria uma maior representatividade. Outro ponto recorrente, nas duas questões diz respeito ao fato do Museu de Amsterdã ser o museu da história da cidade na qual os respondentes nasceram e vivem e, por essa razão, o museu não apenas ter um significado para eles, como também fazer com que eles se sintam representados em suas exposições.

Os dois últimos capítulos apresentaram os museus e os dados produzidos na pesquisa de campo. No próximo capítulo será realizada a análise comparada. Os dados de ambos os museus serão cruzados de maneira que as semelhanças e as diferenças possam elucidar a relação entre democratização e apropriação. Em que medida os processos de democratização de cada museu, se estiverem ocorrendo, estão reverberando, ou não, em apropriações mais abrangentes e diversificadas.

6 A COMPARAÇÃO: SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS

6.1 Os museus

Tanto no MhAB, quanto no Museu de Amsterdã, é possível observar conflitos e disputas travadas em torno da formação dos seus acervos. No MhAB a discordância se deu entre o fundador do museu, Abílio Barreto, e o então diretor do IPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade. Para Abílio Barreto, o museu deveria preservar não apenas a história do antigo Arraial do Curral Del Rei, mas também objetos relativos à nova capital. Já Rodrigo, em consonância com a política cultural da época, integrada com o projeto de construção da identidade nacional, defendia a preservação apenas dos objetos que remetessem ao passado colonial mineiro. Contudo, Abílio Barreto manteve a sua vontade na formação inicial do acervo do MhAB.

Há semelhanças e diferenças no que se refere ao marco de transformação dos museus. No MhAB, o “projeto de revitalização” representou um processo formal de reconfiguração do museu. Um grupo de intelectuais e profissionais da área da cultura se reuniu com vistas a propor modificações incisivas nas práticas museológicas, museográficas e no acervo do museu. Diferentemente do Museu de Amsterdã que não conta com um marco tão demarcado. Ainda com relação ao marco de transformação dos museus, é possível verificar uma semelhança. Em ambos os museus, os marcos não representam uma ruptura absoluta, já que, por meio da construção do percurso histórico dos museus, a partir da pesquisa documental, observei que antes dos marcos já haviam, ainda que de maneira bastante incipiente, elementos que nos remetem aos pressupostos de democratização dos museus e de renovação das práticas museológicas.

Com relação à constituição do acervo atual das instituições, em ambos os museus, os objetos são, na maioria das vezes, resultado de doações. Nos dois museus há certa dificuldade das equipes em encontrar, no acervo, objetos que remetam à diversidade da cidade contemporânea em que se localizam. Black (2012) menciona a sobrevivência e o domínio de objetos relativos às classes mais ricas nas coleções de museus. “Os objetos relativos às classes mais ricas têm uma probabilidade muito maior de sobrevivência na sociedade como um todo. Eles também dominam as coleções de museus, devido às políticas de coleta do passado que refletiam as prioridades e os gostos dos órgãos dirigentes de uma dada comunidade” (BLACK,

2012, p. 210)¹⁶¹. Pode-se dizer que tanto no MhAB, quanto no Museu de Amsterdã, a escolha dos temas das exposições é feita de maneira centralizada. No caso do MhAB, quanto maior a visibilidade da exposição, maior a probabilidade de o tema ser decidido em uma instância superior. De maneira análoga, no Museu de Amsterdã, apesar da decisão competir ao comitê de gestão, quem tem maior influência na escolha dos temas das exposições é o diretor do museu.

No MhAB não existem canais formais específicos para reivindicações de grupos organizados que interfiram nas exposições¹⁶². Além disso, a equipe do MhAB é responsável por levar em conta a experiência de quem vai visitar o museu apenas ao conceber e montar as exposições. Basicamente, as avaliações, demandas e necessidades dos visitantes são recebidas por ambos os museus, sobretudo, através de e-mails e de questionários próprios. No MhAB, como não existem canais institucionais para o diálogo entre o museu e o público, os departamentos que atuam diretamente com os visitantes muitas vezes fazem esse papel informalmente. O MhAB também não apresenta um canal de diálogo e de debate para a participação do público no que diz respeito a concepção das exposições e outras práticas da instituição.

No museu de Belo Horizonte, há uma demanda, da parte do público, citado na entrevista, por uma exposição especificamente sobre a história da cidade. Quando observamos que no Museu de Amsterdã, uma de suas principais exposições permanentes é sobre a história da cidade, percebemos que, de fato, essa demanda é fundamentada. Ao mesmo tempo, pode-se ponderar que a diversidade dos temas das exposições, que dizem respeito a diferentes grupos, e a realização de eventos são, nos dois museus, as principais maneiras das equipes de torná-los atraentes para o público.

Tanto no MhAB, quanto no Museu de Amsterdã, a tentativa de representação dos diferentes grupos sociais é a principal maneira pela qual os museus tentam se democratizar. A diversidade cultural é uma área frequentemente associada à acessibilidade, ao desenvolvimento e alteração do perfil dos visitantes (REEVE et al., 2006). O MhAB é um museu gratuito. No entanto, é preciso levar em conta que a entrada gratuita, por si só, não é suficiente para atrair o público não frequente de museus.

¹⁶¹ Objects relating to wealthier classes have a far higher likelihood of survival in society as a whole. They also dominate museum collections, due to past collecting policies which reflected the priorities and tastes of the ruling bodies within a community.

¹⁶² Existe, porém, a Associação dos Amigos do Museu Histórico Abílio Barreto (AAMHAB). Fundada em 1994, a AAMHAB é uma entidade civil, sem fins lucrativos, que tem por objetivo proporcionar a participação da comunidade nas atividades do museu.

O MhAB não acompanhou as mudanças dos museus no que diz respeito à tecnologia. Para a entrevistada, um museu não precisa ser tecnológico para ser interativo ou participativo. Apesar do MhAB não ser um museu tecnológico, os conceitos e as questões contemporâneas da museologia se fazem nele presentes. Mesmo que menos na forma e mais no conteúdo.

6.2 As exposições

6.2.1 As exposições temporárias antigas

As exposições antigas do MhAB (1973-1990) são menos sequenciadas do que as do Museu de Amsterdã. A irregularidade dos intervalos entre as exposições do museu de Belo Horizonte pode indicar certa dificuldade produtiva da instituição na época. Contudo, nenhuma exposição nos dois museus durou mais de um ano. Com relação à questão tipológica, é possível encontrar semelhanças e diferenças entre as exposições antigas dos museus estudados. Tanto o MhAB, quanto o Museu de Amsterdã, apresentaram exposições de coleções. No caso do MhAB, todas as coleções eram externas ao acervo da instituição e não tinham relação direta com o tema do museu (cidade).

Os dois museus também apresentaram exposições classificadas no presente trabalho como temáticas. Tanto o MhAB, quanto o Museu de Amsterdã, discutiram nessas exposições, questões que dizem respeito à diversidade da cidade em que se localizam. Esse dado mostra que em ambos já havia, naquele momento, uma tentativa de diversificação do enfoque, uma tentativa de inclusão de diferentes setores da sociedade e, principalmente, uma tentativa de se discutir a cidade contemporânea. O MhAB apresentou uma exposição sobre o universo infantil, sobre um bairro operário e sobre os contrastes da cidade. É possível afirmar que antes de 1993, no caso do MhAB, já haviam novos pressupostos em suas exposições. Em geral, é assim que as mudanças ocorrem. Há um prenúncio antes de seu desenvolvimento.

Ainda temos, no museu de Belo Horizonte, a exposição sobre a reabertura da instituição, em 1985, depois do processo de restauração do Casarão. Essa exposição foi muito importante ao buscar uma consciência crítica por parte dos visitantes sobre a necessidade de conservação do museu. Ambos os museus também apresentaram exposições voltadas para a história tradicional e para a grande narrativa. Essas exposições foram classificadas nas categorias “exposições de personalidades” e “exposições preliminares”. Esses dados demonstram que o processo de mudança dos museus é gradual e conserva concomitantemente maneiras remotas e progressistas de se fomentar um museu.

6.2.2 As exposições temporárias recentes

Seis dentre as dez exposições recentes do MhAB (2003-2014), analisadas no presente trabalho, ficaram em exibição por mais de um ano. Com relação aos temas, podemos observar algumas semelhanças entre as duas instituições. Tanto no MhAB, quanto no Museu de Amsterdã, verificamos exposições sobre futebol e sobre imigração. A atuação crítica dos museus contemporâneos, através do envolvimento destas instituições com a sociedade, envolve questões sociais e políticas atuais, como os imigrantes (BAUTISTA, 2014). Isso demonstra que tanto o MhAB quanto o Museu de Amsterdã mostram certo interesse por essa atuação crítica.

Além disso, a exposição sobre os bares, no museu de Belo Horizonte, e a exposição sobre a religião muçulmana, no Museu de Amsterdã, demonstram a relação dos museus com a realidade local das respectivas cidades nas quais se encontram. Esses dados são interessantes na medida em que demonstram certa consonância entre os museus no que diz respeito à abrangência temática e às suas atuações enquanto museus de cidade. Bautista (2014) discute essa abrangência temática dos museus contemporâneos por meio da tentativa dessas instituições em superar certa dicotomia restritiva que se polariza entre diferentes expressões culturais.

O museu de arte moderna tem provado adequadamente a sua capacidade de superar essa dicotomia restritiva ao incorporar a cultura popular, a cultura folclórica e a arte *outsider* em suas sagradas salas de exposições, auxiliado recentemente pelos departamentos de educação, programação pública e interpretação que servem para aderir alta e baixa cultura (BAUTISTA, 2014, p. 22)¹⁶³.

Por outro lado, também observamos algumas diferenças ainda com relação aos temas das exposições. O MhAB apresentou, em algumas de suas últimas mostras, questões referentes à atuação do próprio museu, à formação do seu acervo e aos seus processos de patrimonialização. Essas exposições, classificadas no presente trabalho como “metalinguísticas”, demonstram uma preocupação do museu com a formação crítica e reflexiva de seus visitantes. No Museu de Amsterdã, não foi possível observar nenhuma exposição que propusesse esse tipo de discussão.

A minha hipótese é a de que como o MhAB passou por um processo de mudança mais estrutural do que o Museu de Amsterdã. Não houve, no período pesquisado, espaço na instituição de Belo Horizonte para exposições tematicamente menos progressistas. Durante o

¹⁶³ The modern art museum has aptly proven its ability to rise above this restrictive dichotomy by incorporating popular culture, folk culture, and outsider art into its hallowed exhibition halls, aided by the more recently formed departments of education, public programming, and interpretation that serve to coalesce high and low culture.

percurso do “projeto de revitalização”, havia um consenso interno de que não era propósito do MhAB tornar-se espaço para exposições espetaculares (JULIÃO, 2004). Há mais uma interpretação. A duração das exposições temporárias do MhAB é longa, comparativamente com as do Museu de Amsterdã. Por esse motivo, talvez não seja adequado que as exposições do museu de Belo Horizonte centrem em um personagem, por exemplo. O Museu de Amsterdã teria essa possibilidade uma vez que suas exposições têm uma rotatividade maior em função de sua curta duração.

6.2.3 As exposições temporárias atuais e a relação com os seus públicos

A primeira grande diferença entre as exposições analisadas, “O museu e a cidade sem fim” e “Graffiti: New York meets the Dam”, é a duração. A primeira exposição, por falta de verba, tem a duração prevista para quase cinco anos e a segunda durou apenas quatro meses. Minha hipótese sobre os marcos de transformação é a de que no MhAB o processo induzido de transformação foi pontual (1993-2003). No Museu de Amsterdã, o processo de transformação programado é permanente. Está diluído ao longo de sua história. Scheiner (2008) postula a importância da constante capacidade de transformação dos museus, o que lhes garantiria, até mesmo, a sua sobrevivência:

Pois o que move os museus no tempo e lhes assegura a existência está muito além da presença de acervos, da excelência técnica ou do interesse dos públicos: está na sua própria essência enquanto representação simbólica, e na sua intrínseca – e constante – capacidade de transformação (SCHEINER, 2008, p. 36).

Além disso, e para isso, os museus também dependem das condições financeiras. Portanto, esse lugar e importância simbólica, contudo, não podem ser vislumbrados de maneira deslocada do aspecto financeiro e material que confere a possibilidade de existência, funcionamento e constante transformação das instituições museais. Desse modo, as condições materiais podem ser pensadas de maneira consonante com as práticas ou mesmo com o lugar simbólico que o museu ocupe no panorama de um determinado contexto. Mesmo que a despeito disso se produzam arranjos desconexos e assimétricos de destinação de recursos e reconhecimento público do valor simbólico dos museus.

Outra diferença das exposições, no que diz respeito à “lógica do discurso”, se refere à diversidade e ao conflito (CLIFFORD, 2016). No MhAB, o conflito é menos evidenciado do que a diversidade. No Museu de Amsterdã se dá o contrário: o conflito é explicitado, mas a

exposição apresenta pouca diversidade, não no que se refere ao tema, mas em relação à ausência dos grafiteiros anônimos e seus conflitos cotidianos. Apesar disso, ambos os museus, no que diz respeito à abrangência temática, apresentam temas que estão em consonância com os pressupostos de democratização e de ampliação da representação social. As exposições, de fato, aludem a grupos e segmentos sociais diversos de maneira que representem a pluralidade e o multiculturalismo das cidades contemporâneas que seus museus representam. Andrade (2013), curadora da exposição “O museu e a cidade sem fim”, aponta a sua intenção em captar as múltiplas experiências e a diversidade das representações dos espaços públicos de Belo Horizonte na exposição.

“O museu e a cidade sem fim” remete a uma tensão própria à natureza das cidades modernas e à função dos museus: a necessidade de reter a história e as experiências de uma cidade e a velocidade com que estas se transformam. “Sem fim” remete a algo que não pode ser contido no espaço e no tempo. “Sem fim”, também, é a cidade das múltiplas experiências, possuidora de uma diversidade dificilmente captada por representações totalizantes (ANDRADE, 2013, p. 115).

Contudo, como se verá adiante, minha hipótese é a de que essa abrangência temática não se mostrou suficiente para ampliar a diversidade do público. Para a análise da expografia das exposições, a “Lógica do espaço”, segue o seguinte quadro:

Quadro 58. Recursos expográficos e participação

Recursos expográficos	O museu e a cidade sem fim
Interatividade	-
Multimídia	Recursos audiovisuais (vídeo sonorizado e som ambiente).
Tecnologia	-
Experiência	Reprodução de ambiente (postes e bancos).
Fora dos muros	-
Participação	Participação contributiva (empréstimos de objetos por grupos representados na exposição. Fotos 3x4 doadas por moradores de Belo Horizonte que foram reproduzidas na mostra).

Fonte: Elaboração do autor a partir da pesquisa (2015)

Metade dos recursos não é contemplada pelo MhAB em sua exposição. Entretanto, como será possível verificar, por meio da comparação com a exposição do Museu de Amsterdã, alguns desses recursos (interatividade e fora dos muros) nem sempre têm a necessidade das últimas inovações tecnológicas para serem utilizados.

No que se refere ao comportamento dos visitantes nas exposições, “Lógica do gesto”, que diz respeito à relação que os visitantes estabelecem com as exposições, verifiquei que em ambos os museus, a observação era bastante aleatória e, por vezes, superficial: o público não

lia todos os textos e não demorava muito nos objetos. Salvo quando o visitante tinha um interesse específico pela exposição. Nesse sentido, há uma diferença entre o comportamento dos visitantes do MhAB e o comportamento dos visitantes do Museu de Amsterdã.

O comportamento dos visitantes observados no museu de Belo Horizonte estava diretamente relacionado ao objetivo da visita. Se o objetivo da visita era acompanhar o filho para realização do trabalho escolar, se o objetivo da visita era passar o tempo até a hora do compromisso nas proximidades, se o objetivo era apenas “dar uma olhada” porque passou na porta e resolveu entrar ou se o objetivo realmente era ver a exposição, para cada um desses objetivos, os visitantes observados apresentavam um comportamento diferente.

6.3 O público dos museus

O perfil de visitantes dos museus estudados é bastante diferente. De acordo com os documentos estatísticos do MhAB, seu público é formado majoritariamente por moradores de Belo Horizonte, (67,56% e 69,01%)¹⁶⁴. Como apresentado anteriormente, a média mensal de visitação por exposição no MhAB vem caindo nos últimos anos. Minhas hipóteses para explicar essa queda na visitação se referem à abertura de outros museus na cidade, à segmentação do público, à diminuição dos eventos no museu e, por fim, a um possível desinteresse dos visitantes por temas mais “*outsiders*”.

A última hipótese é corroborada pela presente pesquisa quando aparece na entrevista, na observação de campo e nos questionários, o desejo nostálgico, por parte do público do MhAB, por história e por objetos históricos nas exposições. Os visitantes do MhAB, citados na entrevista, observados por mim e que responderam ao questionário, percebem o museu enquanto lugar da história. Voltarei a esse ponto mais adiante.

A amostra dos cinquenta visitantes do MhAB que respondeu ao questionário era constituída, em especial, por jovens adultos de 30 a 44 anos (38%). Com relação ao nível educacional, 78% dos visitantes do MhAB que respondeu ao questionário, apresenta alta escolaridade (Ensino Superior ou mais). No que se refere à origem, 62% dos visitantes do MhAB, que respondeu ao questionário, era de Belo Horizonte.

Sobre as fontes de informação sobre os museus, foram verificadas semelhanças interessantes. Tanto no MhAB, quanto no Museu de Amsterdã, a fonte de informação mais

¹⁶⁴ Esses números se referem às exposições “MHAB: 60 anos de história – Módulo I” (2003-2004) e “Ver e lembrar: monumentos em Belo Horizonte” (2006-2007) respectivamente. Pesquisa estatística realizada, entre 2003 e 2009, pelo extinto Setor de Comunicação do museu.

citada foi “Parentes e amigos” (38% e 30% respectivamente). Esse dado demonstra que a comunicação face a face continua sendo a melhor publicidade. Logo após aparece, para ambos os museus, a “Internet” (14% e 26% respectivamente). A categoria “Ao passar pela porta, resolveu entrar” também aparece nos dois museus (12% e 8% respectivamente)¹⁶⁵. O “Guia turístico impresso”, da mesma maneira, é citado em ambas as instituições (10% e 20% respectivamente).

O motivo da visita aos museus varia muito entre o MhAB e o Museu de Amsterdã. Em Belo Horizonte, são diversas as motivações, e a maioria não se refere a uma visita exclusivamente dedicada ao museu e às suas exposições. Os dois motivos mais citados foram: “Acompanhar parentes, amigos e turistas” (18%) e “Realização de trabalhos escolares ou acadêmicos” (16%). Por outro lado, todos os motivos apresentados pelos visitantes do Museu de Amsterdã, que responderam ao questionário, estavam diretamente relacionados com a visita ao museu em si. A motivação mais citada foi: “Para aprender mais sobre a cidade, sua história, seu patrimônio e sua cultura” (45%). No MhAB, a resposta que mais se aproxima do principal motivo referido no Museu de Amsterdã teve uma citação bem menor: “Para conhecer a história e a cultura de Belo Horizonte” (14%).

O MhAB apresenta fins mais pragmáticos para os visitantes, que responderam ao questionário, enquanto o Museu de Amsterdã faz parte de um programa turístico da cidade. Esses dados confirmam a hipótese de que o que determina o comportamento no MhAB é o motivo da visita, em função da maior variedade desses motivos. E o que determina o comportamento no Museu de Amsterdã é o interesse pelo tema das exposições, uma vez que o motivo da visita tende a ser mais homogêneo.

A opinião dos respondentes, tanto do MhAB, quanto do Museu de Amsterdã, sobre a função dos museus é praticamente a mesma. O que muda é a posição das respostas. Se para os visitantes do Museu de Amsterdã a principal função dos museus é a educação, para os visitantes do MhAB é a preservação da história. A educação também aparece nas respostas dos visitantes do museu de Belo Horizonte, que responderam ao questionário, ainda que com menos ênfase. Para os visitantes do Museu de Amsterdã que responderam ao questionário, apesar da história também aparecer em suas respostas, a relação entre museu e história parece estar mais dissociada.

É possível dizer que a percepção do museu, enquanto o lugar da história, talvez explique o desejo nostálgico dos visitantes do MhAB por uma configuração de museu mais voltada para

¹⁶⁵ Isso demonstra que a arquitetura do MhAB é menos inibidora do que inicialmente se possa imaginar.

a história e para objetos históricos nas exposições. Quiçá, venha daí também a dificuldade dos visitantes de conceber o MhAB como um museu de cidade e não como um museu histórico. Carregar o “histórico” em seu nome pode ter um peso significativo nisso. Ainda nessa análise, há que se contemplar, porém, o perfil dos visitantes que responderam ao questionário. Não há porque ter nostalgia entre os turistas estrangeiros que visitavam o Museu de Amsterdã.

Com o advento da Nova Museologia, surgiu uma crítica à primazia dos objetos, que refletiam a falta de representação na maioria das coleções de museus. Mas, ao mesmo tempo, houve também o crescimento da compreensão curatorial da importância de outras fontes de evidência, que buscavam refletir vozes anteriormente silenciadas. Daí o surgimento de outras abordagens, que não apenas através de objetos históricos, nos museus contemporâneos. O MhAB apresenta essa nova abordagem que, como vimos, nem sempre é compreendida pelos visitantes. Black (2012) aponta essa abertura, dos museus contemporâneos, que busca diversificar a representação de memórias e experiências por meio de novos materiais e novas técnicas.

Assim, paralelamente ao desenvolvimento de novas coleções de objetos da história social e industrial, veio uma extensão do museu para incluir arquivos, fotografias, filmes e, particularmente, histórias orais, representando tanto as memórias individuais quanto as memórias coletivas que eram uma conexão direta entre um passado vivido e o presente. Através deste material, uma nova janela foi aberta sobre as experiências de vida e as contribuições de homens e mulheres da classe trabalhadora (BLACK, 2012, p. 213.)¹⁶⁶.

Nesse sentido, a previsão de que em um futuro próximo, o público começaria a exigir dos museus uma função que tivesse mais a ver com a interpretação do que com os objetos, como apresentada por Burton (2007), pode ser relativizada. Para Burton (2007), “informação, ao invés de objetos, pode se tornar a principal mercadoria dos museus no futuro” (BURTON et al., 2007, p. 51)¹⁶⁷. Como observado, a previsão de Burton (2007) não se cumpriu nos dois museus estudados. Por fim, temos “entretenimento / diversão” como a função menos citada em ambos os museus. Esses dados evidenciam que para os respondentes de ambas as instituições, o museu é o lugar da educação, da história, da cultura, da arte e do patrimônio. Muito mais do que do entretenimento ou da diversão. Deve-se levar em conta, porém, que essas percepções se devem à especificidade dos museus analisados e de seus visitantes.

¹⁶⁶ Thus, alongside the development of new social and industrial history object collections came an extension of the museum remit to include archives, photographs, film and, particularly, oral histories, representing both individual and community memories that were a direct connection between a lived past and the present. Through this material, a new window was opened into the life experiences and contributions of working men and women.

¹⁶⁷ Information, rather than objects, may be the primary commodity of museums in the future.

Quando questionados se o MhAB e o Museu de Amsterdã cumprem as funções, mencionadas previamente por eles mesmos como funções de um museu, a maioria dos respondentes se pronunciou positivamente: quarenta e três no MhAB e quarenta e oito no Museu de Amsterdã. A maior parte das justificativas sobre o museu de Belo Horizonte afirma que o MhAB cumpre a função porque apresenta Belo Horizonte e sua história. Já as respostas sobre o Museu de Amsterdã, em grande parte, anseiam por mais informações. Mais uma questão que coloca em evidência a diferença de percepção entre os visitantes de cada museu.

Pela primeira vez, os visitantes do MhAB, que responderam ao questionário, mencionaram a educação, por si só, como principal motivo para visitar a um museu (16 citações). Mesmo que em menor proporção do que os visitantes do Museu de Amsterdã (29 citações). As respostas tendem a ser repetir. Uma novidade aqui diz respeito ao tema da exposição como motivo propulsor para a visita a um museu. Esse dado é significativo uma vez que já analisamos que o tema das exposições pode ter um papel significativo na atração, ou não, de visitantes habituais ao museu.

É nesse sentido que a abrangência temática, defendida pelos museus, se faz presente, na tentativa de contemplar o maior número de grupos e segmentos sociais possível. Ao mesmo tempo, por meio da presente pesquisa, verifiquei que quanto mais específico ou “*outsider*” é o tema, maior a probabilidade de encontrar visitantes que não se identificam com ele. Ainda mais quando observamos que o público analisado, dos museus estudados, é relativamente homogêneo em seu perfil e em seus interesses.

Em outras palavras, ao que tudo indica, a democratização dos dois museus não conseguiu diversificar o público analisado, em sua capacidade de apropriação, na mesma medida. A abrangência temática não se mostrou, em grande alcance, suficiente para atrair novos públicos ou públicos não frequentes de museus. Cheguei a essas inferências não apenas a partir da observação de campo e das respostas obtidas através das entrevistas e dos questionários. Conclui isso, principalmente, a partir da queda da visitação mensal por exposição no MhAB e por meio da avaliação oficial das exposições do Museu de Amsterdã por seus visitantes, que coincidem em relação aos temas.

Nesse sentido, uso Black (2012) para defender que o empréstimo de objetos, feito por grupos sociais específicos, não é suficiente para garantir a representação desse grupo no museu. É necessária uma autorreflexão desse grupo sobre seu papel na sociedade e, mais do que isso, que essa autorreflexão seja impressa no museu. Para Black, “representação significa não apenas

a presença de objetos relevantes, mas um reconhecimento público das contribuições que as comunidades têm feito para a sociedade em geral” (BLACK, 2012, p. 212)¹⁶⁸.

Contudo, isso não é uma especificidade dos museus estudados no presente trabalho. Wendy Ng e Syrus Ware (2014) mostram que nos Estados Unidos da América (EUA), a situação não é muito diferente. De acordo com o relatório do Center for the Future of Museums (2010), o censo dos EUA sobre a relação entre raça / etnia e museus não mudou muito nos trinta últimos anos, apesar das políticas e dos esforços de diversificação do público. A análise descobriu que da população de 34% “minoritária” nos EUA, apenas 9% dos visitantes de museu são de comunidades marginalizadas (FARRELL; MADVEDEVA, 2010). Ainda de acordo com Ng e Ware, apesar de todos os esforços para diversificar os visitantes, as comunidades étnica e culturalmente diversas ainda são minoria nos museus do país.

Apesar dos esforços orquestrados para diversificar os visitantes, em grande parte por meio de programas educacionais e públicos, nós, educadores de museus, ficamos incomodados pelo fato de que apenas 9% dos visitantes de museus representam as pessoas pertencentes às comunidades cultural e etnicamente diversas dos Estados Unidos da América (NG; WARE, 2014, p. 38)¹⁶⁹.

A maior parte dos respondentes do MhAB (vinte e sete) afirmou que não sentiu falta de nada no museu. Por outro lado, vinte e um visitantes, que responderam ao questionário, disseram que sim. No museu de Belo Horizonte, as faltas foram bastante variadas e giravam em torno da acessibilidade, informações, acervo, material gráfico, temas e visita guiada.

Quando interpelados para sugerirem temas ou expografias, a maioria dos visitantes de ambos os museus, que respondeu ao questionário (vinte e nove no MhAB e trinta no Museu de Amsterdã), afirmou que não tinha sugestão de temas e nem de expografias. Esse dado é intrigante uma vez que demonstra pouco interesse, por parte dos visitantes, em contribuir com ideias ou sugestões. Os que responderam positivamente (dezessete no MhAB e quatorze no Museu de Amsterdã) sugeriram temas que foram agrupados precisamente nas mesmas categorias (já reincidentes no questionário): história, arte e cultura.

Com relação aos temas das exposições, no MhAB, todas as respostas foram inusitadamente positivas. Os visitantes do museu de Belo Horizonte, que responderam ao

¹⁶⁸ Representation means not only the presence of relevant objects but a public recognition of the contributions communities have made to society at large.

¹⁶⁹ Despite concerted efforts to diversity museum visitors largely through educational and public programming, we as museum educators, are troubled by the fact that only 9% of museum visitors represent the people who belong to the United State's culturally and ethnically diverse communities.

questionário, aludiram principalmente à diversidade dos temas (históricos e contemporâneos). A exposição “O museu e a cidade sem fim” foi mencionada positivamente cinco vezes.

No que se refere à expografia, a maioria das respostas dos visitantes do MhAB, que respondeu ao questionário, também foi positiva. Os respondentes usaram termos tais como: atraente, inovadora, instigante, dinâmica, moderna, impactante e inusitada. Nenhuma vez foi mencionada a falta de tecnologia. Entretanto, foi aludida três vezes a necessidade de um fio condutor ou um discurso que unisse os diferentes momentos das exposições. Mais um dado que demonstra, por parte dos visitantes, que responderam ao questionário, uma percepção de museologia, onde não cabem a fragmentação e a não-linearidade apresentadas no museu.

Trinta e nove respondentes no MhAB responderam afirmativamente quando questionados se os museus e suas exposições despertaram neles emoções e/ou memórias vividas no passado. No museu de Belo Horizonte, as lembranças mais citadas se referiam à infância e, ao que tudo indica, estão diretamente relacionadas à representação simbólica do Casarão no “imaginário mineiro” e apresentam pouca relação com o museu em si. Os temas apresentados na exposição “O museu e a cidade sem fim” também foram significativamente mencionados.

Foi relativamente baixo o número de visitantes do MhAB, que respondeu ao questionário (dezessete), que afirmou guardar na memória alguma lembrança vivida no museu. A maior parte das respostas se referiu a exposições antigas, espaços, eventos, excursões escolares e lembranças pessoais. Quarenta e seis respondentes do MhAB consideraram o museu acolhedor. Os jardins e o Casarão do museu de Belo Horizonte foram considerados os principais motivos para tal.

A avaliação da “localização”, dos “espaços” e dos “serviços”, em ambos os museus, foi positiva¹⁷⁰. Apesar disso, no MhAB foram mencionadas a falta de sinalização e de monitores. No Museu de Amsterdã, a centralidade foi o principal ponto positivo da localização da instituição. Contudo, os respondentes também mencionaram a falta de sinalização. Quarenta e dois respondentes do MhAB afirmaram que pretendem voltar ao museu futuramente. No Museu de Amsterdã, o número foi de trinta e seis respondentes para essa questão. Para os dois museus, a principal justificativa para o retorno diz respeito às futuras exposições. Fica clara, assim, a importância das novas exposições para a volta do público aos museus.

¹⁷⁰ Isso demonstra que a localização do museu em um bairro de Belo Horizonte considerado de alto padrão e os serviços oferecidos pelo museu (especialmente um café-restaurant de alto custo) não representaram barreiras para os respondentes.

6.4 A comparação: semelhanças e diferenças (Museu de Amsterdã)

6.4.1 *Os museus*

Em Amsterdã, a disputa se deu entre o museu municipal (Museu de Amsterdã) e o Museu Nacional (Rijksmuseum) pelo acervo da municipalidade que em 1885 emprestou muitas de suas obras à instituição nacional. Quando o Museu de Amsterdã foi inaugurado, em 1926, a instituição municipal teve seus pedidos de devolução negados pelo Rijksmuseum. O Museu Nacional afirmava que as obras-primas da pintura holandesa, caso fossem devolvidas, seriam rebaixadas ao status de meros documentos em um museu histórico. Somente quarenta e cinco anos depois, um acordo foi alcançado, em 1971, entre os museus, apesar de nem todas as obras requeridas terem sido devolvidas.

Bourdieu (2003), em seu famoso estudo sobre os museus europeus de arte, usou suas descobertas para levar adiante o seu trabalho sobre capital simbólico e confirmar sua visão de que os museus operam para distribuir capital cultural e, através dele, distinguir diferentes grupos sociais. “(...) compreende-se que, através dos mais insignificantes detalhes de sua morfologia e de sua organização, os museus denunciem sua verdadeira função, que consiste em fortalecer o sentimento, em uns, da filiação, e, nos outros, da exclusão” (BOURDIEU, 2003, p. 168).

Se considerarmos que em geral, os visitantes de museus são mais ricos, mais instruídos e de classe social mais elevada do que a população como um todo, sendo isso mais marcado em galerias de arte do que em museus mais gerais (HOOPER-GREENHILL, 2006), é possível compreender o embate entre os dois museus. A equipe do Rijksmuseum parecia saber que as obras-primas da arte holandesa, emprestadas pela municipalidade, legitimava o Museu Nacional a conceder capital cultural de maneira a distinguir diferentes grupos sociais. Por isso, sua relutância em devolvê-las para o Museu de Amsterdã, alegando que no museu histórico da cidade, dotado de menos status do que um museu de arte, essas pinturas perderiam a condição de obras-primas e se tornariam meros documentos.

No Museu de Amsterdã, o ano 1975 foi um marco importante apenas na medida em que a mudança do museu para um novo prédio representa a oportunidade da equipe técnica da instituição repensar o seu acervo em um espaço maior e em consonância com os novos pressupostos engendrados pela museologia. Todavia, nesse ponto há uma diferença entre os museus. No MhAB, a mudança foi institucionalizada e temporalmente demarcada (1993-2003), enquanto que no Museu de Amsterdã o processo de mudança estabeleceu-se de maneira diluída

ao longo da sua história¹⁷¹. Nesse sentido, pode-se dizer que a mudança do MhAB foi relativamente pontual e concentrada e no Museu de Amsterdã, apresentou-se de maneira mais permanente, gradativa e contínua.

O Museu de Amsterdã continua a mudar. Planos para renovar as partes mais antigas da exposição permanente foram adiados devido à crise econômica. Em 2015, algumas das exposições de 1999 (incluindo o carrossel de imigrantes e a sala com diversas experiências de crianças) serão substituídas por uma exposição sobre o século XIX. A quantidade de espaço dedicada aos séculos XX e XXI será temporariamente reduzida, embora a intenção seja incluir a superdiversidade¹⁷² de Amsterdã nas novas galerias semipermanentes (WILDT, 2015, p. 229.)¹⁷³.

Contudo, é interessante observar uma semelhança ainda no que diz respeito aos marcos de transformação dos museus. Tanto no MhAB, com a construção de uma nova sede, quanto no Museu de Amsterdã, com a mudança para um novo prédio, a intervenção espacial se apresenta como elemento central em seus processos de reconfiguração.

No Museu de Amsterdã, as reivindicações de grupos sociais organizados não têm força de interferir na escolha do tema e/ou expografia das exposições do museu. Essas informações reafirmam pouca abertura, nesse contexto, para o diálogo com a sociedade em ambas as instituições. Por outro lado, no Museu de Amsterdã, são realizados, sempre que possível, testes prévios com grupos de discussão e são realizadas entrevistas com o objetivo de considerar a experiência e a recepção do público. Esses procedimentos são importantes para verificar se a exposição funciona da maneira como foi planejada ou não, como argumenta Black:

O museu deve criar oportunidades para que os usuários reflitam e revisem a experiência de sua visita e potencialmente aumentem sua compreensão (ligando as camadas de conteúdo). Os usuários devem ter a chance de expressar suas teorias e opiniões; fornecendo oportunidades para responder diretamente ao conteúdo (BLACK, 2012, p. 216)¹⁷⁴.

¹⁷¹ Seguem algumas transformações significativas: em 1975, com a mudança para o novo prédio; nas décadas de 1990 e de 2000, com importantes mudanças expográficas; em 2011, com a mudança do nome do museu e com a inauguração de novas exposições permanentes.

¹⁷² Conforme Stephan Vertovec, citado por Wildt (2015), superdiversidade se refere a uma das características mais proeminentes das cidades contemporâneas. Para o autor, a etnicidade ou origem nacional / cultural é apenas uma das variáveis sociais. Deve-se considerar também, entre outros, o sexo, a idade, o tempo de permanência, os padrões de distribuição espacial e os status jurídicos dos imigrantes.

¹⁷³ The Amsterdam Museum continues to change. Plans to renovate the older parts of permanent exhibition were postponed because of the economic crisis. In 2015, some of the 1999 exhibits (including the migrant carousel and the room with the diverse experiences of children) will be replaced with an exhibition on the nineteenth century. The amount of space dedicated to the twentieth/twenty-first century will temporarily be reduced, although the intention is to include the superdiversity of Amsterdam in the new semi-permanent galleries.

¹⁷⁴ The museum must build-in opportunities for users to reflect and review the experience of their visit and potentially augment their understanding (linking to layering of content). Users must have the chance to voice their theories and opinions. Providing opportunities to respond directly to content.

Ao mesmo tempo, observei que em ambos os museus há uma tentativa de diminuição do uso e do tamanho dos textos através de legendas em áudio e de vídeos. Os websites do Museu de Amsterdã são importantes canais de diálogo com o público. O Het Heart funciona como uma plataforma digital em que a equipe do Museu de Amsterdã, através de *blogs*, apresenta os bastidores do processo de montagem das exposições e onde o público pode reagir deixando suas sugestões e opiniões. Simon (2010) explica que essa é uma maneira de envolver o público:

Envolver visitantes e membros em extensos esforços de mídias sociais, compartilhando tudo sobre os bastidores dos planos de exposições através de um *blog* do diretor e dando oportunidades para que os visitantes contribuam com ideias de programação e marketing para a instituição (SIMON, 2010, p. 200)¹⁷⁵.

Recentemente, o Museu de Amsterdã realizou duas experiências em que o público participou ativamente da concepção e montagem das exposições. Na primeira experiência, o público contribuiu enviando memórias e/ou fotografias que remetessem a um famoso futebolista holandês e que foram utilizadas na exposição. Na segunda experiência, o público foi responsável por desenvolver propostas expográficas, criadas de acordo com objetos disponibilizados em um website especialmente criado para esse fim. As propostas selecionadas foram montadas no museu.

Nesse sentido, é possível verificar que o Museu de Amsterdã desenvolve mais práticas de participação, nesse caso do tipo colaborativa, e de diálogo com o público do que o MhAB. Entretanto, segundo Black (2012), um verdadeiro compartilhamento de poder dos museus com os visitantes deve ir além das proposições e dos relatos de ideias, sentimentos e experiências pessoais do público. Os museus devem oferecer aos indivíduos e comunidades um envolvimento direto na produção de conhecimento (BLACK, 2012). Talvez isso explique, em parte, a relativa homogeneidade dos visitantes do Museu de Amsterdã.

Em uma época em que a imigração e a transnacionalidade se apresentam como temas sociais tão evidentes, os museus tendem a esquecer outras formas de diversidade, como: classe, sexo, idade e preferência sexual (WILDT, 2015). A equipe do Museu de Amsterdã, contudo, já compreendeu que apenas diversificar as representações não é suficiente para atrair aqueles grupos que não costumam frequentar museus.

A diversidade cultural deve ser levada em conta em diferentes níveis, visitantes, programas, parceiros e membros da equipe técnica. Um obstáculo na criação de um museu mais inclusivo é o fato de que a maioria dos museus, incluindo o Museu de

¹⁷⁵ Engaging visitors and members in extensive social media efforts, sharing everything from behind-the-scenes exhibit plans to a director's blog to opportunities for visitors to contribute programming and marketing ideas to the institution.

Amsterdã, são instituições bastante “brancas”, pelo menos no setor educativo, curatorial e administrativo. O museu, como um todo, ainda tem muito a aprender sobre diversidade e sensibilidade intercultural (WILDT, 2015, p. 231)¹⁷⁶.

Nos últimos anos, o Museu de Amsterdã investiu ostensivamente em tecnologia e multimídia. A equipe da instituição acredita que essa é uma maneira de atrair novos públicos. Além disso, o museu foi pioneiro no país em desenvolver práticas de participação junto aos seus visitantes. “A narrativa digital tornou-se uma nova forma de participação e engajamento com a história e o patrimônio cultural. Websites temáticos são criados em torno das exposições” (WILDT, 2015, p. 220)¹⁷⁷. Ao mesmo tempo, a instituição tenta sempre ter o cuidado para não se tornar um daqueles museus que mais se parecem um parque temático que oferece experiências extremas.

6.5 As exposições

6.5.1 As exposições temporárias antigas

No Museu de Amsterdã, todas as exposições antigas (1965-1975) de coleções eram de pinturas e objetos de arte. Algumas faziam referência ao tema do museu e outras não. Com relação à abrangência temática, no Museu de Amsterdã, temos exposições sobre pobreza, sobre recreação e sobre imigração. Por meio da pesquisa documental, também foi possível verificar, nas exposições antigas, o uso de recursos multimídia e da participação. Reitero a importância desses dados porque eles mostram que antes dos marcos de transformação já haviam nos dois museus indícios de uma museologia renovada no que diz respeito ao tratamento temático e, no caso do Museu de Amsterdã, à inovação nos recursos expográficos. Então, a ideia do marco de transformação enquanto uma ruptura pode ser relativizada.

6.5.2 As exposições temporárias recentes

Nenhuma exposição recente (2012-2015), no Museu de Amsterdã, dentre as dez estudadas, durou mais de um ano. A duração das exposições é a principal diferença entre os

¹⁷⁶ Cultural diversity should be taken into account on different levels: publics; programmes; partners; and personnel. An obstacle in creating a more inclusive museum is the fact that most museums, including the Amsterdam Museum, are rather 'white' institutions at least at the level of educational and curatorial staff and management. The museum as a whole still has a lot to learn about diversity and intercultural sensitivities.

¹⁷⁷ Digital storytelling became a new form of participation and engagement with history and cultural heritage. Thematic websites are created around exhibitions.

dois museus. Contudo, o Museu de Amsterdã apresentou exposições que contaram com um alto grau de participação de seus visitantes, por meio das novas tecnologias de comunicação, o que, por sua vez, não foi observado no MhAB. Para corroborar com essa discussão, cito Bautista (2014) que apresenta como os museus contemporâneos, na era digital, estão desenvolvendo uma cultura participativa por meio das novas tecnologias de comunicação.

A nova museologia fez os museus pensarem sobre como melhor servir a sociedade e sua comunidade. Hoje, na era digital, os museus não estão mais trabalhando para a sua comunidade, mas com a sua comunidade; o que significa que a cultura participativa da era digital, munida com a tecnologia para facilitar a comunicação instantânea de qualquer lugar do globo, inspira novas experiências no museu, incluindo conteúdo gerado pelo usuário, exposições organizadas pela comunidade, coleções online personalizadas e mídias sociais sustentadas por afinidades e por membros dos grupos (BAUTISTA, 2014, p. 28)¹⁷⁸.

Por vir ao longo de sua história se reestruturando, o espectro “tradicional – contemporâneo”, referente ao aspecto temático, se faz mais claramente presente dentro do Museu de Amsterdã. Diferentemente do MhAB, já que seu processo de revitalização programado, pode ter resultado em uma intervenção mais estrutural. Weil (2002) apresenta essa ideia de espectro em que os museus podem ser localizados.

No extremo conservador do espectro estão alguns museus de história antiga, museus de história natural e museus de arte que continuam a se orgulhar dos objetos individualmente notáveis que constituem suas coleções (...). Na outra extremidade do espectro encontram-se as instituições mais recentemente estabelecidas (...) nas quais os objetos individuais da coleção foram subordinados às experiências extremas que esses museus procuram oferecer ou são incorporadas nas histórias que eles tentam contar (WEIL, 2002, p. 110)¹⁷⁹.

Com a presente pesquisa, foi possível observar que “museus tradicionais *versus* museus contemporâneos” é uma dualidade ou polarização inadequada enquanto categoria de análise. Os museus são internamente muito mais diversos e se encontram em um espectro que vai de um polo ao outro.

¹⁷⁸ The new museology started museums thinking about how to best serve society and their community. Today in the digital age, museums are no longer working for their community but with their community; meaning that participatory culture of the digital age, armed with the technology to facilitate instantaneous communication from anywhere on the globe, inspires new museum experiences including user-generated content, crowd-curated exhibitions, personalized online collections, and social media-supported affinity and membership groups.

¹⁷⁹ At the conservative end of the spectrum are some old-line natural history and art museum that continue to give pride of place to the individually remarkable objects that constitute their collections (...). At the far other end of the spectrum are more recently established institutions (...) in which individual collection objects have been subordinated to the larger experiences that these museums are seeking to provide or are otherwise incorporated into the stories that they are trying to tell.

6.5.3 As exposições temporárias atuais e a relação com os seus públicos

Como se pode observar, no quadro abaixo, o Museu de Amsterdã contempla todos os recursos expográficos em sua exposição sobre o grafite.

Quadro 59. Recursos expográficos e participação

Recursos expográficos	Graffiti: New York meets the Dam
Interatividade	Painéis e <i>blackbook</i> para público grafitar. Monitor sensível ao toque para público escolher música.
Multimídia	Recursos audiovisuais (vídeos sonorizados, vídeos com fones e som ambiente).
Tecnologia	Códigos QR para público obter mais informações sobre grafite.
Experiência	Reprodução de ambiente (poste, banco, ponto de encontro <i>crew</i> e túnel do metrô).
Fora dos muros	Mapa de Amsterdã com a indicação dos principais grafites da cidade.
Participação	Participação contributiva (através da comunidade virtual Het Heart, o público podia compartilhar imagens e informações sobre grafite).

Fonte: Elaboração do autor a partir da pesquisa (2015)

Com relação à participação (SIMON, 2010), nos dois museus, a contribuição do público se deu por meio do empréstimo de objetos, requeridos pela equipe e apresentados na exposição (MhAB), e do compartilhamento de imagens e informações através de uma comunidade virtual (Museu de Amsterdã).

Para Simon (2010) a participação por meio do compartilhamento de imagens e informações através de uma comunidade virtual é uma nova maneira de propiciar a interação nos museus contemporâneos. Conforme postula Simon (2010), “incorporando fotos e vídeos criados pela comunidade no site institucional” (SIMON, 2010, p. 200)¹⁸⁰. Essa relação e exercício de incorporação, conforme sugere Bautista (2014), são potencializados pelas atuais tecnologias pessoais móveis de modo que “[c]om base nessa museologia moderna está uma consciência crescente de que as tecnologias móveis pessoais permitem aos visitantes experimentar o museu onde e quando escolherem” (BAUTISTA, 2014, p. 11)¹⁸¹.

No Museu de Amsterdã, o que determinava o comportamento dos visitantes observados era o interesse pelo tema da exposição porque o objetivo da visita é mais homogêneo do que no MhAB. Pelo que observei, os visitantes do Museu de Amsterdã escolheram estar em um museu e pagaram para isso.

¹⁸⁰ Incorporating community-created photos and videos into the institutional website.

¹⁸¹ Based upon this modern museology is a growing awareness that personal mobile technologies allow visitors to experience the museum wherever and whenever they choose.

Por fim, observei mais uma diferença entre os dois museus. O Museu de Amsterdã realmente se apresentava como uma plataforma multimídia. Talvez pela quantidade de informações, de recursos audiovisuais e de tecnologia. No atual contexto global, um novo cenário tecnológico vem sendo introduzido nos museus ao implementar novas ferramentas capazes não apenas de aproximar, como também entender o público. Ao propor novas abordagens por meio de sites, *blogs*, redes sociais e aplicativos para tecnologias pessoais móveis, os museus esperam satisfazer as expectativas do público em vivenciar neles experiências que passem pelos dispositivos tecnológicos.

Ariza (2013) pontua que muitos museus hoje são vistos como plataformas de comunicação multidisciplinares e interativas. “Por meio de experiências mais complexas, o museu funciona como uma plataforma que dá o suporte necessário para que as pessoas possam criar, compartilhar, consumir, criticar e colaborar” (ARIZA et al., 2013, p. 10). No MhAB, por outro lado, essa analogia do museu enquanto uma plataforma multimídia não é tão claramente percebida.

6.6 O público dos museus

O público do Museu de Amsterdã, conforme os seus dados estatísticos, é constituído, na sua maioria, por turistas estrangeiros (57%) e com alta escolaridade (61%)¹⁸². Inúmeros autores demonstram a evidência, fundamentada por pesquisas em todo o mundo, de que um setor limitado da população regularmente opta por visitar museus. A maioria dos visitantes de museus apresenta alta escolaridade, são socialmente afluentes e versados em decifrar os códigos dessas instituições (BURTON et al., 2007; REEVE et al., 2006; HOOPER-GREENHILL, 2006; MERRIMAN, 2006; ALMEIDA, 2005; BURTON, 2007; LANG, 2006).

O documento estatístico consultado, Investigação contínua de visitantes e outros dados de 2014 para o Museu de Amsterdã, apresenta a avaliação que os visitantes fizeram das exposições que aconteceram no museu naquele ano. É muito interessante perceber que as exposições melhor avaliadas são aquelas sobre a história de Amsterdã (Amsterdam DNA) e sobre arte (Van Oostsanen e exposições permanentes). As exposições que tiveram as piores avaliações foram sobre: moda, futebol, imigração e religião. No mesmo documento há uma

¹⁸² Relatório anual quanto à origem dos visitantes do Museu de Amsterdã (2014) e Investigação contínua de visitantes e outros dados de 2014 para o Museu de Amsterdã. Para a produção desses dados, a equipe do museu utiliza a ferramenta de pesquisa “Hendrik Beerda”, composta, dentre outros instrumentos, por um questionário online que é respondido pelos visitantes.

menção ao fato de que o futebol não foi um tema que atraiu o público holandês. O mês de dezembro, quando a mostra foi montada, comumente apresenta exposições direcionadas aos amantes da arte que, de acordo com o documento, não é o público-alvo da exposição sobre o esporte. Nesses termos, não seria mero acaso a exposição com menor média mensal de visitação no MhAB ser exatamente sobre futebol.

Já a exposição de arte sobre o pintor holandês do século XVI, Van Oostsanen, foi mencionada duas vezes no documento estatístico como responsável, em termos de visitação, pelos resultados positivos, pelos meses de pico e por manter 2014 acima de média. Esses dados podem demonstrar que os visitantes dos museus estudados apresentam interesses homogêneos quando se trata dos temas apresentados nas exposições. No caso do Museu de Amsterdã, o perfil do público pode explicar, em parte, esses interesses. Contudo, acredito que o mais importante é ponderar, por meio desses dados, que apesar da tentativa de abrangência temática de ambos os museus não foi possível observar uma diversificação do público ou de seus interesses. A abrangência dos temas das exposições parece não encontrar ressonância junto a visitantes de perfil relativamente homogêneo. Ao que tudo indica o embate hierárquico entre diferentes expressões culturais ainda se faz presente. Essa análise é confirmada quando observamos os resultados obtidos através dos questionários¹⁸³.

A amostra dos cinquenta visitantes do Museu de Amsterdã, que respondeu ao questionário, era constituída principalmente por jovens de 20 a 29 anos (50%). No que diz respeito ao nível educacional, no Museu de Amsterdã, 88% dos que responderam ao questionário, apresentava Ensino Superior ou mais. Tanto no MhAB, quanto no Museu de Amsterdã, é bastante alta a frequência de visitantes com alta escolaridade que respondeu ao questionário. 64% dos visitantes do Museu de Amsterdã, que respondeu ao questionário, é composta por turistas estrangeiros.

Para Ng e Ware (2014), através da diversificação do quadro de funcionários, da criação de uma autêntica e colaborativa programação comunitária e da reconfiguração das formas institucionais, os museus podem fazer parte de um novo futuro. Sem essas mudanças, os museus poderão se tornar irrelevantes para um mundo cada vez mais diversificado e globalizado (NG; WARE, 2014). Algo que o Museu de Amsterdã também já percebeu e tenta levar em conta nas suas práticas e programações. Annemarie de Wildt, curadora do Museu de Amsterdã, apresenta uma argumentação semelhante. Em uma obra dedicada a reunir reflexões sobre o lugar dos museus no contexto dos fluxos identitários e migratórios contemporâneos, a autora coloca que:

¹⁸³ Foram cem questionários auto aplicados: cinquenta no MhAB e cinquenta no Museu de Amsterdã.

O Museu de Amsterdã é um ‘museu dual’. Por um lado, trata-se de um empreendimento cultural destinado a apresentar exposições que atraem amsterdameses relativamente iniciados e culturalmente engajados, assim como os turistas. (...). Por outro lado, o museu é também uma instituição que tem feito e que continuará a fazer esforços conscientes para atrair pessoas que não costumam visitar museus. Apresentar sua ‘própria’ história, seja de um grupo étnico, de um bairro ou em torno de eventos específicos, de preferência co-criados junto com eles e incluindo as suas perspectivas, é uma das formas de tornar o museu um lugar que vale a pena visitar e estar conectado (WILDT, 2015, p. 230)¹⁸⁴.

A maior parte dos respondentes, no Museu de Amsterdã (vinte e nove), afirmou que não sentiu falta de nada no museu. Por outro lado, treze respondentes responderam que sim: foi citada a necessidade de mais informações. Em ambos os museus, foi aludida a falta de um percurso mais claro. No Museu de Amsterdã, a exposição sobre o grafite foi aludida nove vezes nos questionários. Contudo, dentre as nove, duas foram menções negativas. Uma dizia que o tema da exposição destoava do museu e a outra se referia a um desinteresse pessoal pela manifestação urbana.

Como no MhAB, os visitantes do Museu de Amsterdã, que responderam ao questionário, também mencionaram a diversidade dos temas (históricos e contemporâneos) das exposições apresentadas no museu. No entanto, diferentemente do MhAB, entre aqueles que mencionaram a diversidade dos temas das exposições do Museu de Amsterdã (seis citações), apenas um se referiu a essa diversidade de maneira positiva. A maioria considerou essa diversidade destoante. Esse é mais um dado que demonstra certa homogeneidade dos interesses entre os respondentes do Museu de Amsterdã que parecem não se identificar com temas mais específicos ou “*outsiders*” (algo que foi verificado no MhAB também).

No Museu de Amsterdã, as respostas referentes à expografia, assim como no MhAB, foram, em grande medida positivas. Os respondentes mencionaram, principalmente, a interatividade presente nas exposições da instituição. Foi relativamente alto o número de visitantes que responderam afirmativamente quando questionados se o museu e suas exposições despertaram neles emoções e/ou memórias vividas no passado. No Museu de Amsterdã, as emoções foram mais suscitadas do que as lembranças, até mesmo em função do perfil do público. Como poderia se esperar, a questão que perguntava sobre alguma lembrança vivida no museu foi nula entre os respondentes do Museu de Amsterdã. Praticamente o mesmo número de visitantes de ambos os museus, que respondeu ao questionário (quarenta e seis no MhAB e

¹⁸⁴ The Amsterdam Museum is a 'dual museum'. On one hand it is a cultural enterprise aimed at presenting exhibitions that attract the relatively easy-to-reach, culturally-engaged Amsterdammers as well as tourists. (...). On the other hand, the museum is also an institution that has made and will continue to make conscious efforts to attract people that are not very used to visiting museums. Presenting their 'own' history, be it of an ethnic group, neighbourhood or around specific events, preferably co-created together with them and including their perspectives, is one of the ways to make the museum a worthwhile place to visit and connected to.

quarenta e sete no Museu de Amsterdã), considerou o seu respectivo museu acolhedor. Para o Museu de Amsterdã, as respostas giraram em torno da diversidade, do didatismo e da clareza das exposições.

Coincide o número de respondentes que já haviam visitado outros museus na cidade (trinta e três no MhAB e trinta e quatro no Museu de Amsterdã) e que estavam nos respectivos museus pela primeira vez (dezesseis nos dois museus). Sobre o panorama museal das cidades, é possível observar o mesmo evento: os museus mais visitados são praticamente os mesmos que foram considerados os mais importantes. A mérito de comparação, segue abaixo um quadro com os cinco museus mais visitados do mundo em 2014. Como é possível verificar, os museus mais visitados são os de arte. Incluí no quadro os museus de Belo Horizonte e de Amsterdã, que apareceram na lista dos cem museus mais visitados, e os que estão sendo estudados no presente trabalho.

Quadro 60. Museus mais visitados do mundo em 2014

Colocação	Total	Museu	Cidade	País
1º	9.260.000	Louvre	Paris	França
2º	6.695.213	British Museum	Londres	Reino Unido
3º	6.413.724	National Gallery	Londres	Reino Unido
4º	6.162.147	Metropolitan Museum of Art	Nova York	Estados Unidos
5º	5.891.332	Vatican Museums	Cidade do Vaticano	Vaticano
19º	2.450.000	Rijksmuseum	Amsterdã	Países Baixos
95º	633.253	Centro Cultural Banco do Brasil ¹⁸⁵	Belo Horizonte	Brasil
-	216.273	Museu de Amsterdã	Amsterdã	Países Baixos
-	64.647	Museu histórico Abílio Barreto	Belo Horizonte	Brasil

Fonte: THE ART NEWSPAPER, 2015

Em 2015, os primeiros cinco museus mantiveram as suas posições (apenas com a queda da National Gallery para o 5º lugar). O Rijksmuseum ficou em 22º e o Centro Cultural Banco do Brasil de Belo Horizonte (CCBB-BH) não entrou na lista. Talvez os museus de cidade tenham menos apelo do que os museus de arte. Isso fica claro quando observamos que o CCBB-BH apresentou uma visitação acima do que o Museu de Amsterdã em 2014. Esse é mais um dado que aponta para a possível hierarquia que ainda persiste entre diferentes expressões culturais. Essa mesma hierarquia fica evidente também com a disputa de acervo entre o Rijksmuseum e o Museu de Amsterdã. Contudo, apesar dos museus de cidade terem um público específico, estão inseridos dentro de pacotes turísticos.

¹⁸⁵ O Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) é uma rede de espaços culturais, geridas e mantidas pelo Banco do Brasil, presente em quatro capitais brasileiras: São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Brasília. O CCBB-BH, localizado na Praça da Liberdade, em Belo Horizonte, consolidou a inserção da cidade no circuito internacional de exposições.

Para os moradores de Belo Horizonte e de Amsterdã, que responderam ao questionário, foi perguntado qual o significado do MhAB e do Museu de Amsterdã para eles. Em ambos os casos, a principal resposta mencionou que os museus são sobre a história das cidades em que se localizam. Nos dois museus, a maior parte dos respondentes, moradores de Belo Horizonte e de Amsterdã, afirmaram que se sentiam representados nas exposições. As justificativas para ambos os museus são as mesmas: a diversidade, que garantiria uma maior representatividade, e o simples fato de morarem nas cidades em que os museus se localizam justificaria o sentimento de representação que sentem pelas instituições.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mas é bom lembrar que sempre existe o reverso da medalha e o que podemos captar, dentro da precariedade de nosso conhecimento, sempre é uma aparência ou, pelo menos, um lado, uma versão de um todo muito mais complexo, cujos mistérios se sucedem ininterruptamente, à medida que temos a ilusão de tê-los desvendado (VELHO, 1986, p 106).

Os museus estudados mudaram, mas os dados e informações produzidos na presente tese não permitem dizer que houve uma diversificação dos seus públicos na mesma medida. O que se pode ponderar é que o público atual, tanto do MhAB quanto do Museu de Amsterdã, é bastante homogêneo quando se leva em conta, especialmente, a sua escolaridade. Por meio dos dados produzidos e coletados, é possível afirmar, portanto, que a despeito da abrangência temática, não se verificou nem no MhAB e nem no Museu de Amsterdã, uma diversificação do público e de seus interesses.

A ausência de projetos que promovessem a participação co-criativa (SIMON, 2010) responderia pela pouca diversidade do público analisado. Já a queda de público (referente à média mensal de visitante por exposição no MhAB) pode estar relacionada com as novas temáticas, que não encontrariam ressonância nos visitantes de interesses relativamente homogêneos (algo também observado no Museu de Amsterdã). Outro fato implicado pode ser o panorama museal de ambas as cidades, principalmente de Belo Horizonte, que apresentou um aumento expressivo do número de museus nos últimos anos.

O público dos museus estudados é composto predominantemente por pessoas com alta escolaridade. No caso do Brasil, houve um aumento significativo no número de pessoas com nível superior na última década¹⁸⁶. Investigar o nível educacional e os hábitos culturais dos visitantes seria um caminho possível para percebermos se o recente aumento da escolaridade se faz sentir na frequência aos museus. Pelos dados e informações da pesquisa, pude observar também que os visitantes contemplados na presente pesquisa pareciam procurar a história e os objetos que remetessem ao passado. Tanto em Belo Horizonte, quanto em Amsterdã, observei um embate hierárquico entre diferentes expressões culturais.

O público observado e pesquisado no MhAB percebe o museu como o lugar da história. Por isso, a sua hesitação em absorver exposições que se abstêm de objetos antigos para falar da cidade atual. Ao que tudo indica, isso está para além de uma memória afetiva, pode estar relacionado com a própria concepção que o público tem sobre o museu e que se reafirma pelo

¹⁸⁶ Sobre esse aumento na Região Metropolitana de Belo Horizonte (RMBH), ver Mendonça e Marinho, 2015.

“histórico” presente no nome da instituição. Em outros termos, com o presente trabalho, observei uma representação de museu ligada à história. Essa concepção se faz presente no imaginário dos visitantes que observei e analisei.

Ao mesmo tempo constatei que quanto mais específico é o tema de uma exposição, mais segmentado é o seu público. Quanto mais “outsider” o tema da exposição, maior a probabilidade de não identificação com ela. Talvez esse seja um dos atuais dilemas dos museus contemporâneos: lidar com as identidades segmentadas. Para os visitantes observados nos museus estudados, ir ao museu continua se constituindo como código de distinção.

Ter alta escolaridade para ir ao museu não significou, na pesquisa desenvolvida, necessariamente uma contradição ou contrassenso. Entretanto, inúmeras variáveis, que não apenas alta escolaridade, contam para tornar possível uma visita ao museu: a satisfação das necessidades básicas, renda, tempo. É de se questionar se é possível um museu em que o público não necessite ter determinado nível de escolaridade ou que não esteja vinculado à educação. Patrimônio¹⁸⁷, por exemplo, é um tema distante da população em geral para gerar interesse. Por isso, a preocupação com a forma de apresentação. Contudo, por meio da análise dos questionários, observei que os museus estudados não se resumiam a um espaço de entretenimento. De qualquer maneira, verifiquei também que a responsabilidade pela formação de público não é apenas do museu.

Constatedei em ambos museus uma abrangência temática, mas, de acordo com os dados produzidos e informações coletadas, durante a pesquisa, essa diversidade temática partiu das próprias instituições. Ilustrativo dessa relação é que determinados grupos foram acessados pelo MhAB, em Belo Horizonte, para serem representados na mostra contribuindo por meio do empréstimo de objetos. No entanto, não pareceu haver uma produção do conhecimento por parte dos grupos representados que fosse decorrente da sua participação (BLACK, 2012). Não foi possível perceber também uma reivindicação de participação por parte dos grupos sociais organizados em ambos os museus. Esse movimento de reivindicação pode ter tido um papel mais incisivo nas esferas políticas e na criação de museus específicos.

Conforme a análise e a literatura específica, é possível sugerir que apenas contemplar determinado grupo social em uma exposição não garante a sua presença no museu. Também verifiquei que as definições sobre o que contemplar - sejam grupos, sejam temas - se dão no interior dos museus, sem uma participação mais ativa dos próprios grupos contemplados. A participação que produz conhecimento pode ser uma maneira de atingir o público que não vai

¹⁸⁷ Tema apresentado na exposição “Como se fosse sólido... Pensando o patrimônio cultural em Belo Horizonte” (2005-2006).

ao museu, já que a participação contributiva, no caso do MhAB, e a participação colaborativa, no caso do Museu de Amsterdã (SIMON, 2010) se mostraram incipientes para uma apropriação mais democrática dos museus.

A relação entre diversidade cultural e apropriação, portanto, não se mostrou, na presente pesquisa, simétrica. A ampliação temática e expográfica, ao que tudo indica, não conseguiram garantir a diversidade de apropriação das instituições analisadas. Como verificado, a escolha dos temas, em ambos os museus, se desenvolve em contexto centralizado. Talvez outro dilema dos museus contemporâneos, inferido por meio da análise dos museus estudados, seja propor a sua apropriação pela diversidade quando essa reivindicação não partiu de grupos sociais, mas de especialistas e intelectuais em um contexto distinto daquele vivenciado pelos grupos.

Através da pesquisa, pude perceber que o processo de democratização dos museus não parte apenas da exploração de experiências sensoriais (tecnologia, interatividade) e da expansão dos processos de patrimonialização (abrangência temática, diversidade sociocultural). As configurações museais contemporâneas, por meio da abrangência temática, do uso dos novos recursos expográficos, e a gratuidade, por si sós, não se mostraram suficientes para produzir uma simultaneidade entre democratização e apropriação dos museus.

Se, por um lado, a abrangência temática pode até atrair um público relativamente novo, por outro seu alcance é limitado, em grande medida, àqueles que já incorporam em suas práticas cotidianas e de lazer, atividades mais vinculadas a essa esfera específica da cultura. Nesses termos, é recorrente que quem não tem costume de visitar museus, também não apresente o hábito de procurar informações sobre exposições. E isso está para além de classe social, está ligado a um interesse, em específico, pela arte, história e cultura, que apenas uma parcela, e não a totalidade, das pessoas com alta escolaridade possui.

Evidências empíricas e teóricas demonstraram que a apropriação diversificada do patrimônio se processa naquele público que é co partícipe do procedimento de dar sentido ou significado, a partir de sua participação nos museus (escolha das narrativas, da museografia, do acervo, e seu significado, e dos temas). A participação co-criativa, que democratiza o museu, pode ser a ponte que diversifica não apenas o museu, mas também o seu público.

Por meio da pesquisa desenvolvida, observei que tanto o MhAB quanto o Museu de Amsterdã começaram a refletir seu novo papel antes dos marcos de transformação. O projeto de revitalização do MhAB trouxe uma mudança estrutural para o museu. Assim, por exemplo, é possível observar que as exposições atuais do MhAB não seguem uma linearidade cronológica e apresentam apenas temas contemporâneos. Como o Museu de Amsterdã não conta com um marco profundamente demarcado, a despeito de sua interface tecnologicamente avançada e ao

lado de exposições tematicamente diversificadas, é possível observar também um modo convencional de se pensar o museu, como exposições lineares cronologicamente, por exemplo. Isso demonstra que a ideia de espectro é mais adequada para analisar os museus do que a polarização entre “tradicional” e “contemporâneo”.

Para o Museu de Amsterdã, a mudança induzida é constante. Por isso, a não “necessidade” de um marco de transformação. De acordo com os dados produzidos, verifiquei que no Museu de Amsterdã, o processo de reflexão e de transformação programada não são excepcionais, mas cotidianos, implementados na rotina cotidiana do museu. Por outro lado, percebi que a transformação dos museus é intermitente. Antes dos marcos de transformação, observa-se em ambos os museus pressupostos e práticas museológicas renovadas. Nesse sentido, os marcos de transformação não se configuram como uma ruptura absoluta. Mesmo no MhAB existe uma mudança silenciosa e não induzida. Isso não exclui, porém, as mudanças programadas e estratégicas que continuam desejáveis.

A reabertura do Rijksmuseum explica, em parte, a queda da visitação no Museu de Amsterdã. Isso se replicaria em Belo Horizonte, em função do Inhotim e do Circuito Liberdade. Os museus e espaços culturais do Circuito Liberdade têm apelo tecnológico, visibilidade e estão inseridos no circuito internacional de exposições. O MhAB, diferentemente dos museus do Circuito Liberdade, não está inserido no circuito internacional de exposições e nem tem o apelo tecnológico que esses dispõem e lhes dão grande visibilidade, atraindo novos visitantes. Além disso, o MhAB apresenta problemas de divulgação. No museu de Belo Horizonte falta um setor de comunicação, a equipe de trabalho é reduzida e a verba é escassa, o que recai sobre a extensão da duração das exposições.

Existem muitas lógicas e diferentes atos de celebração da memória. Os museus e os seus processos de patrimonialização é um dentre vários outros. Nesse sentido, mais do que realizar exposições que expressem a diversidade, seria interessante que o museu descobrisse outras lógicas e atos de memória. Como os diversos segmentos sociais celebram a sua memória. Desde o seu processo de revitalização, o MhAB é pensado por um grupo de intelectuais que tenta não apenas incorporar nele a diversidade das manifestações culturais e identitárias da sociedade belo-horizontina, mas promover, a partir disso, a apropriação desse espaço por um grupo tão diversificado quanto a sociedade que representa.

No entanto, seria intrigante o museu entender outras lógicas de construção da memória. Apenas incorporar esses discursos no museu pode significar a manutenção hegemônica da maneira considerada legítima de se celebrar a memória e constituir o patrimônio. Muito mais do que dizer o que é um patrimônio (tanto material quanto intangível), um museu que se quer

verdadeiramente democrático poderia tentar descobrir ou dar espaço para outras práticas e lógicas de patrimonialização e de memória. Dessa maneira, o museu abdicaria de definir aquilo que merece ou não estar dentro dele. A partir da participação co-criativa e do encontro de diferentes lógicas de resguardar a memória poderia ser possível aos museus, dentre outras formas, democratizar a sua apropriação, sem, no entanto, excluir o que as instituições já fazem.

Busquei apresentar, com essa investigação, os limites dos processos de democratização dos museus estudados em suas tentativas de ampliar a diversidade de seus públicos. Entretanto, esses resultados dizem diretamente respeito apenas aos dados produzidos durante a minha pesquisa de campo nos museus. Como seria impossível abarcar todas as práticas desenvolvidas nos museus estudados, a minha análise disse respeito somente àquela parcela da realidade a qual coube a mim conhecer. Ambos os museus são bem mais vastos e complexos, porquanto seria inexequível de serem integralmente captados através deste ou de qualquer outro instrumento de interpretação da realidade.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina. **Síndrome de museus?** Encontros e estudos. Rio de Janeiro: FUNARTE/Museu Edison Carneiro. Coordenação de Folclore e Cultura Popular, n.2, 1996. P.51-68
- ALEXANDER, Edward P.; ALEXANDER, Mary. **Museums in Motion: an introduction to the history and functions of museums**. 2nd ed. Nova York: Altamira Press, 2008.
- ALIVIZATOU, Marilena. **Intangible Heritage and The Museum: new perspectives on cultural preservation**. California: Left Coast Press/Walnut Creek, 2012.
- ALMEIDA, Adriana Mortara. **O contexto do visitante na experiência museal: semelhanças e diferenças entre museus de ciência e de arte**. História, Ciências, Saúde. v. 12 (suplemento), p. 31-53. Rio de Janeiro, 2005.
- ALVES, Célia Regina Araújo. Entre a invenção e as descobertas: 60 anos do MHAB. **MHAB: 60 Anos de História**. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2003.
- ANDRADE, Luciana Teixeira de. MHAB 70 anos – o Museu e a cidade sem fim. In: OLIVEIRA, Leônidas José de. **O museu e a cidade sem fim: setenta anos de história preservada no MHAB, o museu da cidade**. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura. Museu Histórico Abílio Barreto, 2013.
- ANICO, Marta. A pós-modernização da cultura: patrimônio e museus na contemporaneidade. **Horizontes Antropológicos**, v. 11, n. 23, p. 71-86, Porto Alegre 2005.
- AMSTERDAM MUSEUM. **About the museum**. Disponível em: <amsterdammuseum.nl/en/about-museum>. Acesso em: 21 jan. 2014.
- ARIZA, Mariana Guedes; SECCHI, Leonardo. Criatividade como alternativa para implantar as políticas públicas nos museus. **Políticas Culturais em Revista**, vol.2, n.6, p. 149-164, Universidade Federal da Bahia, 2013.
- BAHIA, Denise Marques. A arquitetura e a cidade como objeto museológico: espaço, tempo e historicidade. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado; RAMOS, Francisco Régis Lopes (org.). **Futuro do Pretérito: Escrita da História e História do Museu**. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar, 2010.
- BALLÉ, Catherine. Ciências e técnicas: uma tradição museal? In: BORGES, Maria Eliza Linhares (Org.). **Inovações, coleções, museus**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2011.
- BAUDRILLARD, Jean. The System of Collecting. In: ELSNER, John; CARDINAL, Roger. **The Cultures of Collecting**. Londres: Reaktion Books, 1994.
- BAUTISTA, Susana Smith. **Museums in the Digital Age: changing meanings of place, community and culture**. New York: Altamira Press, 2014.

BECKER, Howard S. Falando sobre a sociedade. In: BECKER, Howard, S. **Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais**. São Paulo: Hucitec, 1993.

BELOTUR, Belo Horizonte: **Observatório do Turismo**, 2016. Disponível em <http://belohorizonte.mg.gov.br/sites/belohorizonte.pbh.gov.br/files/anexos/belotur/caderno_de_dados_outubro_de_2016.pdf>. Acesso em 25 jan. 2017.

BERUBE, Alan et al. **Global Metro Monitor**. [S. l.]: Brookings, 22 Jan. 2015. Disponível em: < <https://www.brookings.edu/research/global-metro-monitor/>> Acesso em: 25 jan. 2017.

BITTENCOURT, José Neves. O sítio da Fazenda Velha do Leitão, seus diversos prédios e seus museus, 1943-2000. In: PIMENTEL, Thaís Velloso Cougo (org.). **Reinventando o MHAB: o museu e seu novo lugar na cidade (1993-2003)**. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2004.

BLACK, Graham. From engaging communities to civil engagement. In: BLACK, Graham. **Transforming Museums in the Twenty-first Century**. Routledge. London, 2012.

BOOTH, Kate. **The democratization of art: a contextual approach**. Visitor Studies, 17: 2, 207-221. 2014.

BOSWELL, David; EVANS, Jessica (Ed.). **Representing the nation: a reader, histories, heritage and museum**. London/New York: Routledge, The Open University. 2002.

BOURDIEU, Pierre, DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. Edusp. São Paulo, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Rio de Janeiro: Zouk, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **A Miséria do Mundo**. Petrópolis: Vozes, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 15º ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BURTON, Christine; SCOTT, Carol. Museums: Challenges for the 21st Century. In: SANDELL, Richard; JANES, Robert R. **Museum Management and Marketing**. New York: Routledge, 2007.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2006.

CÂNDIDO, Maria Inez. MHAB: 60 Anos de História. **MHAB: 60 Anos de História**. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2003.

CLIFFORD, James. **Museus como zonas de contato**. Tradução: Alexandre Barbosa de Souza; Valquíria Prates. Periódico Permanente n. 06, 2016.

CONVERTED. Amsterdã: **Amsterdam Museum**, 2014. Disponível em: <<https://www.amsterdammuseum.nl/en/exhibitions/converted-becoming-muslim-being-muslim>> Acesso em: 25 nov. 2015.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Internacional de Museus / Armand Colin. 2013.

DICKENSON, Victoria. Reformando o museu: raízes e ramificações. In: MENDES, Luis Marcelo (Org.). **Reprograme: comunicação, branding e cultura numa nova era de museus**. Rio de Janeiro: Ímã Editorial., 2012.

DICKEY, Jennifer W., AZHAR, Samir El, LEWIS, Catherine M. **Museums in a Global Context: National Identity, International Understanding**. Washington, DC: The AAM Press., 2013.

DUARTE, Alice. Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. **Revista Museologia e Patrimônio**. Vol. 6 no 2 – 2013. PP. 99-117.

ECONOMISCHE VERKENNINGEN. Amsterdã: **Gemeente Amsterdam Economie**, 2015. Disponível em <http://www.ois.amsterdam.nl/pdf/2015_evmra.pdf>. Acesso em 25 jan. 2017.

EDWARDS, Geoffrey e BOURBEAU, Marie Louise. Defining a Research Agenda for City Museums in a Peripheralizing World. In JONES, Ian; MACDONALD, Robert R; McINTYRE, Darryl. **City Museums and City Development**. Nova York: Altamira Press, 2008.

FABIAN, Johannes. **Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar**. Mana vol. 16 n. 1. Rio de Janeiro, 2010.

FABIAN, Johannes. **O Tempo e o outro: como a antropologia construiu seu objeto**. Petrópolis: Vozes, 2013.

FARRELL, Betty; MEDVEDEVA, Maria. **Demographic Transformations and the future of Museums** – report. Nova York: American Association of Museums, 2010.

FERRON, Luciana Maria Abdalla. Os desafios de um museu de cidade: a experiência do Museu histórico Abílio Barreto. **Museus, Ciência e Tecnologia – Livro do Seminário Internacional**. Museu Histórico Nacional, 2007.

FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves. A cidade refletida em seus museus. **Revista do Arquivo Público Mineiro**. Belo Horizonte, a. 43, n. 2, Jul./Dez. 2007.

FINDLEN, Paula. The museum: its classical etymology and Renaissance genealogy. In: CARBONELL, Betina Messias (Coord.) **Museums Studies – an anthology of contexts**, Oxford: Blackwell Press, 2007. pp. 23-50.

FONG LENG. Amsterdã: **Amsterdam Museum**, 2014. Disponível em: <<https://www.amsterdammuseum.nl/tentoonstellingen/fong-leng-fashion-art>> Acesso em: 25 nov. 2015.

FOOTBALL HALLELUJAH. Amsterdã: **Amsterdam Museum**, 2015. Disponível em: <<https://www.amsterdammuseum.nl/en/exhibitions/football-halleluja>> Acesso em: 25 nov. 2015.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e cal. ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

FORTUNA, Carlos. As cidades e as identidades: narrativas, patrimônios e memórias. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 33, 1997.

FRANCO, Maria Ignez Mantovani. **The City Museum of São Paulo: a new design for city museums in the era of the megacity**. Vibrant Virtual Brazilian Anthropology. v. 10. n. 01. Brasília, 2013.

FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA. Belo Horizonte: **Portal da Prefeitura de Belo Horizonte**, 2017. Disponível em <http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?evento=portlet&pIdPlc=ecpTaxonomiaMenuPortal&app=fundacaocultura&tax=45104&lang=pt_BR&pg=5520&taxp=0&>. Acesso em 10 jul. 2017.

GEERTS, Wouter. Londres: **Euromonitor International**, 2014. Disponível em <http://go.euromonitor.com/rs/805-KOK-719/images/TCD-presentation_FINAL.pdf>. Acesso em 25 jan. 2017.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. As transformações do patrimônio: da retórica da perda à reconstrução permanente. In: TAMASO, Izabela e LIMA FILHO, Manuel Ferreira. (Org.). **Antropologia e patrimônio cultural: Trajetórias e conceitos**. Brasília: ABA Publicações, 2012.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios**. Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan/jun 2005.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Os museus e a cidade. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (org.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**, p. 175-201, 2003.

GREENBLATT, Stephen. Resonance and Wonder. In: KARP, Ivan; LAVINE, Steven D. **Exhibiting Cultures**. London, 1991.

GUIMARÃES, Roberta Sampaio. De monumento negro a território étnico: os usos do patrimônio na produção de espaços urbanos diferenciados. In: TAMASO, Izabela e LIMA FILHO, Manuel Ferreira. (Org.). **Antropologia e patrimônio cultural: Trajetórias e conceitos**. Brasília: ABA Publicações, 2012.

HANDLER, Richard. Cultural property and culture theory. **Journal of Social Archaeology**. Virginia: Department of Anthropology, University of Virginia, USA, vol 3 (3) 353-365, 2003.

HARTOG, François. Regimes de Historicidade: **Presentismo e Experiências do Tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HASSELT, Laura van. **Amsterdam DNA as Cross-Media Experiment: An analysis of the new permanent presentation at Amsterdam Museum**. Amsterdam: Kunstlicht 4, 2012.

HOLLAND, Amsterdã: **Museus em Amsterdã**, 2017. Disponível em <<http://www.holland.com/br/turismo/destinos/amsterdam-1/museus-em-amsterdam.htm>>. Acesso em 25 jan. 2017.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. Studying Visitors. In: MACDONALD, Sharon. **A Companion to Museum Studies**. London: Blackwell Publishing, 2006.

HUDSON, Kenneth. Attempts to define 'museum'. In: BOSWELL, David; EVANS, Jessica (Ed.). **Representing the nation: a reader, histories, heritage and museum**. London/New York: Routledge, The Open University. 2002.

IBGE. Brasília: **Sala de Imprensa**, 2016. Disponível em <<http://saladeimprensa.ibge.gov.br/noticias.html?view=noticia&id=1&idnoticia=3244&busca=1&t=ibge-divulga-estimativas-populacionais-municipios-2016>>. Acesso em 25 jan. 2017.

IBRAM, Brasília: **Museus em Números**, 2011. Disponível em <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/11/Museus_em_Numeros_Volume_2B.pdf>. Acesso em 25 jan. 2017.

JEUDY, Henry-Pierre. A maquinaria patrimonial. In: JEUDY, Henry-Pierre. **Espelhos das cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005. P. 13-78.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. **Una historia del museo en nueve conceptos**. Ediciones Cátedra. Madrid, 2014.

JOHAN & IK. Amsterdã: **Amsterdam Museum**, 2013. Disponível em: <<https://www.amsterdammuseum.nl/tentoonstellingen/johan-ik>> Acesso em: 25 nov. 2015.

JONES, Ian; SANDWEISS, Eric; MOULIOU, Marlen; ORLOFF, Chet. **Our greatest artefact: the city. Essays on cities and museums about them**. Committee for the Collections and Activities of Museums of Cities (CAMOC). Istanbul, 2012.

JULIÃO, Letícia. Visitando o futuro: o museu da cidade, dez anos depois. IN: PIMENTEL, Thaís Cougo (Org). **Reinventando o MHAB: o museu e seu novo lugar na cidade (1993-2003)**. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2004.

JULIÃO, Letícia. Colecionamento, museu e identidade regional em Minas Gerais. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado e RAMOS, Francisco Reis Lopes. **Futuro do pretérito: escrita da História e História do museu**. Fortaleza: Instituto Tito de Alencar / Expressão Gráfica Editora, 2010.

JULIÃO, Letícia. **Enredos museais e intrigas da nacionalidade: museus e identidade nacional no Brasil**. Tese (Doutorado em História). Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. 271f

KADIR VAN LOHUIZEN. Amsterdã: **Amsterdam Museum**, 2015. Disponível em: <<https://www.amsterdammuseum.nl/en/exhibitions/kadir-van-lohuizen>> Acesso em: 25 nov. 2015.

KISTEMAKER, Renée; MENSCH, Léontine Meijer-van; KESSEL, Tamara van. **City Museums on the Move: a dialogue between professionals from African countries, the Netherlands and Belgium**. Amsterdam: Amsterdam Museum / Reinwardt Academy, 2012.

KISTEMAKER, Renée. A Museum without Walls: The City Museum in the 21th Century. **Museums in Motion**. Amsterdam, 2015.

KRUSEMAN, Pauline. **City Museums as centres of civic dialogue?** Proceedings of the Fourth Conference of the International Association of City Museums. Amsterdam Historical Museum. Amsterdam, 2006.

LANG, Caroline. The Public Access Debate. In: LANG, Caroline; REEVE, John; WOOLLARD, Vicky. **The Responsive Museum: Working with Audiences in the Twenty-First Century**. Ashgate. Hampshire, 2006.

LAZAR, Sian. Disjunctive comparison: citizenship and trade unionism in Bolivia and Argentina. **Journal of the Royal Anthropological Institute** (N.S) 18, 349-368. Royal Anthropological Institute, 2012.

LIJPHART, Arend. Comparative Politics and the Comparative Method. **The American Political Science Review**. American Political Science Association. Vol. 65, No. 3 (682-693). 2004.

LOHMAN, Jack. **City museums: do we have a role in shaping the global community?** Museum International. UNESCO. n. 231. v. 58 / n. 3. Oxford, 2006.

LOPES, João Teixeira. **Da Democratização à Democracia Cultural: uma reflexão sobre políticas culturais e espaço público**. Profedições. Porto, 2007.

LOPES, M. M. e MURRIELLO, S. E.: Ciências e educação em museus no final do século XIX. **História, Ciências, Saúde** – Manguinhos, v. 12 (suplemento), p. 13-30, 2005.

LORD, Barry. The Purpose of Museum Exhibitions. In: **The Manual of Museum Exhibitions**. LORD, Barry; LORD, Gail Dexter. Altamira Press. Walnut Creek, CA, 2002.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem o Moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.

LYNCH, Bernadette T. Collaboration, contestation, and creative conflict: on the efficacy of museum/community partnerships. The Routledge Companion to Museum Ethics: **Redefining Ethics for the 21th Century Museum**. Edited by Janet Marstine. Routledge, 2011.

MACDONALD, Sharon. **Cultural imagining among museum visitors: a case study**. Int. J. Museum Mgmt Curator. 11(4), 401 – 409. 2001.

MACHADO, Ana Maria Alves. Cultura, ciência e política: olhares sobre a história da criação dos museus no Brasil. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves e VIDAL, Diana Gonçalves (Orgs.). **Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna**. Editora Fino Traço. Belo Horizonte, 2013.

MENDONÇA, J. G.; MARINHO, M. A. C. As transformações socioespaciais na Região Metropolitana de Belo Horizonte. In: ANDRADE, Luciana T. DINIZ, Alexandre M. (Org.). **Belo Horizonte: transformações na ordem urbana**. Rio de Janeiro, Letra Capital, 2015.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). **Anais do Museu Paulista**. Nova Série, no 1. São Paulo, 1993.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Os museus na era do virtual. BITTENCOURT, José Neves; BENCHETRIT, Sarah Fassa; GRANATO, Marcus (org.). **Museus, Ciência e Tecnologia**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2006. P. 49-70.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. O museu de cidade e a consciência da cidade. In: Afonso Carlos Marques dos Santos; KESSEL, Carlos Guimarães (org.). **Museus & Cidades**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2004. P.255-282.

MERRIMAN, Nick. Museum Visiting as a Cultural Phenomenon. **The New Museology**. P. Veigo (ed), 2006.

Museu Histórico Abílio Barreto – MhAB. **Plano Metodológico do MhAB**. Belo Horizonte: MhAB, s/d. (mimeo)

MIDDELKOOP, Norbert; MOLEN, Tom van der. **Amsterdam's Glory: The Old Masters of the City of Amsterdam**. Amsterdam Historical Museum. Thoth Publishers Bussum. Amsterdam, 2009.

MIX MATCH MUSEUM. Amsterdã: **Amsterdam Museum**, 2015. Disponível em: <<https://www.amsterdammuseum.nl/tentoonstellingen/mix-match-museum>> Acesso em: 25 nov. 2015.

MONDRIAAN IN AMSTERDAM. Amsterdã: **Amsterdam Museum**, 2014. Disponível em: <<https://www.amsterdammuseum.nl/en/exhibitions/mondriaan-amsterdam-1892-1912>> Acesso em: 25 nov. 2015.

NASCIMENTO, Sylvania Souza do. O desafio de construção de uma nova prática educativa para os museus. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves e VIDAL, Diana Gonçalves (Orgs.). **Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna**. Editora Fino Traço. Belo Horizonte, 2013.

NG, Wendy; WARE, Syrus Marcus. “Excellence and Equity? A reflection on the diversification of museums. In: ACUFF, Joni Boyd; EVANS, Laura. (Eds). **Multiculturalism in Art museums today**. Loham: Rowam & Littlefield, 2014.

PNUD et al. Brasília: **Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil**, 2010. Disponível em <<http://atlasbrasil.org.br/2013/ranking>>. Acesso em 25 jan. 2017.

PIMENTEL, Thaís Velloso Cougo Pimentel; THIAGO, Carlos Costa. Monografias tridimensionais: exposições de média e curta duração do Museu Histórico Abílio Barreto. **Caderno de Diretrizes Museológicas 2. Mediação em Museus: curadorias, exposições e ação educativa**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. Superintendência de Museus, 2008.

PIMENTEL, Thaís Velloso Cougo. Crônica da revitalização de um museu público: dez anos no MHAB. In: PIMENTEL, Thaís Velloso Cougo (org.). **Reinventando o MHAB: o museu e seu novo lugar na cidade (1993-2003)**. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2004.

PNEM. Programa Nacional de Educação Museal. Plataforma de Diálogo para a Construção de um Programa de Educação Museal. **Documento Preliminar do Programa Nacional de Educação Museal**. Sistema Brasileiro de Museus. Instituto Brasileiro de Museus. Ministério da Cultura.

POSSAS, Helga Cristina Gonçalves. Classificar e ordenar: os gabinetes de curiosidades e a história natural. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves e VIDAL, Diana Gonçalves (Orgs.). **Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna**. Editora Fino Traço. Belo Horizonte, 2013.

POULOT, Dominique. O modelo republicano de museu e sua tradição. In: BORGES, Maria Eliza Linhares (Org.). **Inovações, coleções, museus**. Editora Autêntica. Belo Horizonte, 2011.

PRUULMANN-VENGERFELDT, Pille; RUNNEL, Pille. The Challenging of Democratizing the Museum. In: RUNNEL, Pille; PRUULMANN-VENGERFELDT, Pille. **Democratising the Museum: Reflections on Participatory Technologies**. PL Academic Research. Frankfurt, 2014.

REEVE, John; WOOLLARD, Vicky. Influences on Museum Practice. In: LANG, Caroline; REEVE, John; WOOLLARD, Vicky. **The Responsive Museum: Working with Audiences in the Twenty-First Century**. Ashgate. Hampshire, 2006.

REIS, Fábio Wanderley. **Painel “Análise histórico-comparada: alternativa para o estudo do desenvolvimento?”**. Instituto Goethe. Porto Alegre, 1985.

ROBINSON, Jennifer. Cities in a world of cities: the comparative gesture. **International Journal of Urban and Regional Research**. Volume 35.1. 2011.

RUNNEL, Pille; LEPIK, Krista; PRUULMANN-VENGERFELDT. Visitors, Users, Audiences: Conceptualising People in the Museum. In: RUNNEL, Pille; PRUULMANN-VENGERFELDT, Pille. **Democratising the Museum: Reflections on Participatory Technologies**. PL Academic Research. Frankfurt, 2014.

RUBINO, Silvana. Enobrecimento Urbano. In: FORTUNA, C.; LEITE, R. P. (Orgs.). **Plural de Cidades: novos léxicos urbanos**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SANJAD, Nelson; BRANDÃO, Roberto F. A Exposição como Processo de Comunicação. **Caderno de Diretrizes Museológicas 2. Mediação em Museus: Curadorias, Exposições e Ação Educativa**. Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. Superintendência de Museus. Belo Horizonte, 2008.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museus brasileiros e política cultural. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 19, n. 55, p. 53-72, 2004.

SEGALL, Maurício. Museus hoje para o amanhã? **Novos Estudos**. CEBRAP. No. 47. pp. 199-208. Março, 1997.

SARTORI, Giovanni. **Comparación y Método Comparativo**. In: MOLINO, L. 1979.

SCHEINER, Tereza Cristina. O Museu como Processo. **Caderno de Diretrizes Museológicas**. Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. Belo Horizonte: Superintendência de Museu, 2008.

SIMON, Nina. **The Participatory Museum**. Santa Cruz (California): Published by Museum, 2010.

STOCKING JUNIOR, George W. **Objects and others: essays on museums and material culture**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press., 1985.

THE ART NEWSPAPER, Londres: **Special Report**, 2015. Disponível em <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/04/TheArtNewspaper_Ranking2014.pdf>. Acesso em 14 fev. 2016.

THE GOLDEN AGE. Amsterdã: **Amsterdam Museum**, 2013. Disponível em: <<https://www.amsterdammuseum.nl/en/exhibitions/golden-age>> Acesso em: 25 nov. 2015.

THE INDUSTRIAL AGE. Amsterdã: **Amsterdam Museum**, 2015. Disponível em: <<https://www.amsterdammuseum.nl/en/exhibitions/industrial-age>> Acesso em: 25 nov. 2015.

TISDALE, Rainey. City Museums and Urban Learning. **Journal of Museum Education**, v. 38, n. 1, p. 3-8. London, 2013.

UNDP. Nova York: **Human Development Reports**, 2016. Disponível em <<http://hdr.undp.org/en/countries/profiles/NLD>>. Acesso em 03 fev. 2017.

VAN OOSTSANEN. Amsterdã: **Amsterdam Museum**, 2014. Disponível em: <<https://www.amsterdammuseum.nl/en/exhibitions/van-oostsanen>> Acesso em: 25 nov. 2015.

VELHO, Gilberto. Histórias de vida: resumos e reflexões. In: **Subjetividade e sociedade: uma experiência de geração**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1986.

VIVEIROS, Ricardo. São Paulo: **Dia Nacional da Poesia**, 2014. Disponível em <http://www.maxpressnet.com.br/Conteudo/1,658392,Dia_nacional_da_Poesia__Pare_no_P_de_Poesia_traz_um_abecedario_de_poemas,658392,1.htm>. Acesso em 13 ago. 2016.

WEIL, Stephen E. **Making Museums Matter**. Washington: The Smithsonian Press, 2002.

WILDT, Annemarie de. From Multiculturalism to (Super)diversity: Examples from the Amsterdam Museum. In: ECKERSLEY et al. **Museums, Migration and Identity in Europe**. Routledge, 2015.

WILDT, Annemarie de. **City Museums on the Move: a dialogue between professionals from African countries, the Netherlands and Belgium**. Amsterdam: Amsterdam Museum / Reinwardt Academy, 2012.

WITCOMB, Andrea. The Materiality of Virtual Technologies: A New approach to Thinking about Impact of Multimedia in Museums. In: CAMERON, Fiona; KENDERDINE, Sarah (Ed). **Theorizing Digital Cultural Heritage: a critical discourse**. Londres: The MIT Press, 2007.

APÊNDICE A - Roteiro de Entrevista para funcionários do MhAB

Como se promove a coleta, a organização e a conservação do acervo do MhAB?

O MhAB dispõe de um setor de pesquisa para estudos sobre o seu acervo?

Como são definidos os temas e as formas das exposições do MhAB?

Existem reivindicações de grupos sociais organizados que interferem nas escolhas dos temas e das formas das exposições?

Quando se está montando uma exposição, existe a preocupação com a experiência de quem vai visitá-la e como irá recebê-la?

Existem constrangimentos institucionais que interferem nas escolhas dos temas e das formas das exposições?

Como os desejos e as necessidades do público são ouvidas pelo MhAB?

Existe um canal de diálogo e debate para participação do público no processo de se pensar e se fazer o MhAB e suas exposições?

Existe um canal de avaliação do MhAB e das suas exposições junto ao público?

As exposições tentam incluir (no tema e na forma) grupos e memórias diversificadas?

O que o MhAB faz para ser atrativo?

O MhAB busca ser um espaço democrático? Como?

Você acha que existem obstáculos para a democratização do MhAB?

Qual é a relação do MhAB com os outros museus da cidade?

Qual é a estratégia do MhAB para conquistar novos públicos?

O que você acha que mudou nos museus nas últimas décadas? E o MhAB acompanhou essas mudanças? Como?

APÊNDICE B - Interview Script (Roteiro de Entrevista para os funcionários do Museu de Amsterdã)

How is the collection in Amsterdam Museum collected, organized and preserved?

Does the Amsterdam Museum have a research department to study its collection?

How are the subjects of the exhibitions defined?

How are the ways that the exhibitions are mounted defined? / How is the expography defined?

Is there any reivindications of organized social groups that interfere in the choices concerning the exhibitions? (subjects and ways that the exhibitions are mounted / expography).

When an exhibition is mounted, is the public's experience and reception considered? How?

Is there institutional constraints that interferes in the exhibitions' choices? (subjects and ways that the exhibitions are mounted / expography).

How are the public's demands and needs received by the Amsterdam Museum?

Is there a channel of dialogue and debate for the public to participate in the processes of thinking and making the Amsterdam Museum and its exhibitons?

Is there a way for the public to evaluate the Amsterdam Museum and its exhibitions? How?

Do the exhibitions try to include (considering the subjects and the ways that the exhibitions are mounted) diversified groups and memories?

What does the Amsterdam Museum do to be attractive?

Does the Amsterdam Museum try to be a democratic space? How?

Do you think there are any obstacles to the Amsterdam Museum's democratization? Which?

What is the relationship between the Amsterdam Museum and the other museums in Amsterdam?

What is the Amsterdam Museum's strategy to attract new publics?

What do you think changed in museums in the last decades? Did the Amsterdam Museum follow these changes? How? And which changes were not followed by the Museum in your opinion? Why?

Is there a specific year that mark the transformation (boundary) process of the Amsterdam Museum? Recently, Amsterdam Museum dropped “historic” from its name. Does this fact have any relationship with the Museum’s transformation process? (1993 is the year that mark the beginning MhAB’s transformation, for example).

Why did the Amsterdam Museum dropped off the word “historic” from its name? Does this have any relation with its transformation process?

Are there in Amsterdam Museum exhibitions of short, medium and long duration? How is the duration of Amsterdam Museum’s exhibitions organized? Does this organization consider having short, medium and long duration exhibitions?

How is the data about visitor’s statistics processed?

APÊNDICE C - Questionário Aplicado aos visitantes do MhAB

Sexo: () Masculino. () Feminino. **Idade:** _____

Escolaridade: () Fundamental. () Médio. () Superior. () Pós-graduação. () Mestrado. () Doutorado.

Profissão: _____

Onde reside:

() Belo Horizonte. Qual bairro? _____

() Outra localidade. Qual cidade/país? _____

É a primeira vez quem vem ao MhAB? () Sim. () Não.

Por que veio ao MhAB _____

Sobre as exposições do MhAB:

O que achou dos temas das exposições? _____

O que achou da maneira como as exposições estão montadas? _____

Por qual meio de divulgação você teve acesso ao MhAB? () Jornal. () Panfleto. () Internet.

() Guia turístico impresso. () Amigos/conhecidos.

Outro: _____

Você já visitou outros museus em Belo Horizonte? () Sim. () Não. Se sim, quais e quando foram os últimos museus que você visitou em Belo Horizonte?

Na sua opinião, quais são os principais museus de Belo Horizonte? (Mínimo três).

Na sua opinião, para que serve um museu?

Você considera que o MhAB cumpre essa função? () Sim. () Não. Por quê?

Vire →

As exposições do MhAB suscitaram em você emoções e/ou lembranças vividas no passado? () Sim. () Não. Se sim, quais? _____

Você guarda na memória alguma lembrança vivida no MhAB? (Para quem já veio outras vezes ao MhAB). () Sim. () Não. Se sim, quais? _____

O que te faz sair de casa para ir a um museu? _____

Você achou o MhAB: () Acolhedor. () Inibidor. Por quê?

Sentiu falta de alguma coisa no MhAB? () Sim. () Não. Se sim, o quê?

Por favor, avalie:

A localização do MhAB: _____

Os espaços do MhAB: _____

Os serviços do MhAB: _____

Pretende voltar ao MhAB? () Sim. () Não. Por quê? _____

Gostaria de sugerir algum tema ou alguma forma de organização para uma exposição no MhAB? () Sim. () Não. Se sim, quais?

Somente para quem mora em Belo Horizonte: _____

O que o MhAB significa para você? _____

Você se sentiu representado pelas exposições do MhAB? () Sim. () Não. Por quê? _____

APÊNDICE D - Questionnaire applied to visitors in Amsterdam Museum

Sex: () Male. () Female. **Age:** _____

Education: () Primary or Secondary School. () High-school. () Bachelor's degree.

() Post-graduation. () Master. () PhD.

Profession: _____

Where do you live? () Amsterdam. Which neighborhood? () Elsewhere.

Which city/country? _____

It is your first time in Amsterdam Museum? () Yes. () No.

Why did you come to Amsterdam Museum? _____

About the exhibitions in Amsterdam Museum:

What do you think about the exhibitions' themes? _____

What do you think about the way the exhibition's were mounted? _____

How did you find out about the Amsterdam Museum?

() Newspaper. () Pamphlet/Booklet. () Internet. () Touristic Guide printed.

() Friends/acquaintances. Other: _____

Have you already visited other museums in Amsterdam? () Yes. () No.

If yes, which ones and when was it. _____

In your opinion, which are the main museums in Amsterdam? (List at least three museums).

What are a museum's role in your opinion? _____

Do you think that the Amsterdam Museum complies with these roles?

() Yes. () No. Why? _____

Did the exhibitions in Amsterdam Museum evoke (bring out) your emotions and/or memories? () Yes. () No. If yes, which?

Turn →

Do you have any memories regarding experiences in the Amsterdam Museum? (For those who have been to the museum before). () Yes. () No. If yes, which?

What motivates you to leave home and go to a museum? _____

What do you think about the Amsterdam Museum: () Welcoming. () Inhibitor. Why?

Do you think Amsterdam Museum lacks something? () Yes. () No. If yes, what?

Please, rate:

The Amsterdam Museum's location: _____

The Amsterdam Museum's spaces: _____

The Amsterdam Museum's services: _____

Would you like to visit the Amsterdam Museum again someday? () Yes. () No. Why?

Would you like to suggest any theme or any way of organizing an exhibition in Amsterdam Museum? () Yes. () No. If yes, what do you suggest?

Only for people who live in Amsterdam:

What does the Amsterdam Museum mean to you? _____

Do you feel represented by the exhibitions in Amsterdam Museum? () Yes. () No. Why?
