FUNDAÇÃO ESCOLA DE SOCIOLOGIA E POLÍTICA DE SÃO PAULO

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

PÓS GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

GIOVANNA GRAY NASSRALLA

O ESPAÇO DO MUSEU: SOCIABILIDADES POSSÍVEIS A PARTIR DE POLÍTICAS CULTURAIS E INSTITUCIONAIS

SÃO PAULO

2021

O ESPAÇO DO MUSEU: SOCIABILIDADES POSSÍVEIS A PARTIR DE POLÍTICAS CULTURAIS E INSTITUCIONAIS

Giovanna Gray Nassralla

RESUMO

O artigo visa compreender os efeitos de políticas culturais na criação de uma cidadania cultural, explorando a análise de sociabilidades produzidas nos espaços de museus. Foram utilizados dados coletados em 2018 para uma análise do funcionamento padrão dos museus pré-pandemia, essencial para o entendimento de todas as sociabilidades possíveis. Foi utilizado como estudo principal o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), que possui um espaço que convida muitos tipos de interações entre os diferentes públicos. A partir da pesquisa de Bourdieu e Darbel (1969), uma nova vertente de políticas culturais começou a ganhar força: a da democracia cultural, que reivindica uma definição mais ampla de cultura. Esta vertente chega ao Brasil a partir da redemocratização, abrindo espaço para novas definições sobre cidadania cultural, que foi estabelecida a partir de três pontos centrais: direito do uso do espaço; participação na definição cultural; e experimentação e formação.

Vivenciar o espaço do museu pressupõe diferentes formas de sociabilidade para seus diversos públicos. Analisar os diferentes usos permite desenhar de qual forma a sociabilidade está sendo exercida. No MASP, a concepção de uma nova missão e processos curatoriais abertos fortaleceram políticas polifônicas dentro do museu, apesar de ainda existirem alguns processos que centralizam decisões. O público é incentivado a criar suas próprias relações com o museu, sem que haja uma hierarquização de conexões, por mais que ainda seja necessário criar mecanismos para que todos se sintam amparados. A ressignificação dos espaços do MASP acontece diariamente e de formas diversas pelos públicos que utilizam o espaço, tornando-se um local para festas, encontros, moradia e outros.

Espera-se que este artigo contribua para uma maior compreensão sobre a importância de museus e políticas culturais mais democráticas como forma de garantir a cidadania cultural. Articular sobre esse tema é necessário neste ano de 2022 com o fim da vigência do Plano Nacional Setorial de Museus e possível reeleição de um governo que promove um grande desmonte institucional do apoio à cultura através de políticas governamentais que enfraquecem e censuram algumas manifestações.

Palavras-chave: Museu. Sociabilidade. Políticas culturais. Cidadania. MASP

Catalogação-na-Publicação – Biblioteca FESPSP

069.098161
N268e Nassralla, Giovanna Gray.
O espaço do museu : sociabilidades possíveis a partir de políticas culturais e institucionais / Giovanna Gray Nassralla. – 2021. – 23 p. ; 30 cm.

Orientadora: Profa. Mestra Marina Mattar Soukef Nasser.
Trabalho de conclusão de curso (Especialização em Sociologia) – Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo.
Bibliografia: p. 21-23.

1. Museu. 2. Sociabilidade. 3. Políticas culturais. 4. Cidadania. 5. MASP. I. Nasser, Marina Mattar Soukef. II. Título.

CDD 23.: Museu: Política governamental: São Paulo 069.098161
Elaborada por Éderson Ferreira Crispim CRB-8/9724

1 INTRODUÇÃO

Museus são instituições que possuem uma longa história, na qual seu papel na sociedade mudou muito e também foi muito questionado. Eilean Hooper-Greenhill (1992), que analisa essa história que se estende por mais de 500 anos, coloca que os contextos sociais, políticos e econômicos nos quais os museus estão inseridos modificaram sua função continuamente. Para mais, o estudo das políticas públicas culturais e de seus direcionamentos – definido por Néstor García Canclini (1987) e consolidado como objeto de investigação acadêmica no Brasil desde os anos 1990 (LIMA, ORTELLADO E SOUZA, 2013) – é necessário para compreender qual o campo de ação que museus e outras instituições artísticas tiveram para se moldar.

Em 1969, Pierre Bourdieu e Alain Darbel publicaram o livro “O amor pela arte”, que sintetiza a pesquisa realizada com visitantes de diversos museus franceses. O resultado obtido por eles causou uma ruptura nos modelos até então predominantes de políticas culturais na Europa. Bourdieu e Darbel afirmaram que soluções que propiciavam apenas um acesso mais democrático (como gratuidades) à arte não conseguiam reduzir a desigualdade presente nos frequentadores de museus. Isto é, “empreender esforços na diminuição das barreiras físicas entre a cultura erudita e as classes populares através do incentivo à visitação aos museus [...] não era suficiente para transpor o abismo que separa esses dois mundos” (LACERDA, 2010).

A partir de então, uma nova vertente de políticas culturais começou a ganhar força: a da democracia cultural. Rubim explica que esta linha de políticas “reivindica uma definição mais ampla de cultura, reconhece a diversidade de formatos expressivos existentes, busca uma maior integração entre cultura e vida cotidiana e assume como condição da política cultural a descentralização das intervenções culturais” (2009, pag. 96). Assim, pressupõe uma participação social, dado que a democracia cultural é “uma concepção de gestão das ações para o setor [cultural] que entende que a população é o alvo das políticas públicas e a maior conhecedora de suas reais necessidades” (CANEDO, 2008).

A democracia cultural, difundida após os apontamentos de Bourdieu e das conferências da UNESCO dos anos 1970, foi “incorporando, pouco a pouco, as questões específicas de cada país” (BOTELHO, 2001). Vale ressaltar que, apesar de avanços e mudanças nas políticas culturais que foram consideradas

“centrais” em cada época, há a coexistência delas até hoje, “evidenciando o caráter cumulativo das políticas de cultura” (LIMA, ORTELLADO E SOUZA, 2013). O olhar sobre a cultura com um viés de democracia participativa questiona um ponto central das políticas de acesso, apontado por Bourdieu: o da legitimidade.

> Para que os homens de cultura possam acreditar na barbárie e levar os bárbaros a se convencerem interiormente de sua própria barbárie, convém e basta que eles cheguem a dissimular-se e a dissimular as condições sociais que tornaram possíveis não só a cultura como segunda natureza em que a sociedade reconhece a excelência humana e que se vive como privilégio de nascimento, mas ainda a dominação legitimada (ou, se preferirmos, a legitimidade) de uma definição particular à cultura. E para que o círculo ideológico fique perfeitamente fechado, basta que aceitem a representação essencialista da bipartição de sua sociedade em bárbaros e em civilizados como a justificação do monopólio dos instrumentos da apropriação dos bens culturais (BOURDIEU, 2018, pag. 161).

Neste ponto, Bourdieu começa a desenhar o questionamento em qual a democracia cultural é fundada, que é a de imposições de certas “artes” sobre outras, que se legitimam como superiores. Muito desse conceito se assemelha às ideias difundidas por Paulo Freire em “Pedagogia do oprimido” (1987). Para Freire, “a democracia, a liberdade e a autonomia se configuram como processos coletivos que exigem respeito e diálogo entre todos que participam dessa caminhada” (GASPARELLO, 2013); podemos adicionar à essa lista a cultura, como defende Marilena Chauí (2006).

Diogo de Moraes (2014), utilizando as proposições de Michel de Certeau, realizou uma análise dos museus e de suas formas de se relacionar com seus públicos através da mediação institucional. Ele afirma que as instituições, que hoje possuem um caráter neoliberal que aliena seus públicos (demonstrando uma maior corroboração com políticas culturais não participativas), nega aos seus públicos a possibilidade de reconhecimento como sujeitos políticos, gerando “de forma insidiosa e desobediente, as táticas e astúcias dos mais fracos, mediante gestos oposicionais, desvios semânticos, profanações comportamentais e dobras linguísticas”. Para compreender se este movimento de fato acontece nos museus atualmente, torna-se necessário entender o panorama geral que direciona as políticas culturais no Brasil.

2 POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL

A partir da redemocratização do Brasil, nos anos 1970, o conceito de cultura se expandiu e abriu espaço para novas definições e debates sobre cidadania e diversidade cultural. Além disso, o fortalecimento de ações participativas e descentralizadas se deu em um cenário que grupos minoritários começaram a se manifestar através de ações coletivas, uma vez que se viam abandonados pelo Estado. Este panorama permitiu iniciativas pioneiras do Estado nas definições de políticas culturais no Brasil, como a formulação do conceito de cidadania cultural por Marilena Chauí na Secretaria de Cultura de São Paulo e a gestão cultural descentralizada em Porto Alegre (DORNELES e LOPES, 2016). É a partir desse momento que a cidadania, dentro do âmbito cultural, começa a ser definida a partir de três pontos centrais, o “direito de usufruir, apropriar-se de e ressignificar espaços culturais existentes; a participação popular nas decisões de gestão e fazer cultural; o direito à experimentação, inovação, formação cultural e artística, entre outros” (DORNELES e LOPES, 2016).

No cenário federal, foi apenas no primeiro governo Lula que essas definições e direcionamentos para políticas culturais ganha um escopo nacional. A cidadania cultural vai se consolidando, e em 2010 é lançado o novo Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM), que norteou as políticas culturais museais até 2020, sendo prorrogado para 2022. Sobre o PNSM, José do Nascimento Junior, presidente do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) em 2011, disse:

> O PNSM torna-se especialmente estratégico no atual cenário da cultura brasileira, em que os museus vêm ganhando importância na vida cultural e social, sendo reconhecidos como agentes de transformação da sociedade e espaços de encontro e diálogo entre os mais diversos grupos sociais.

Nesta fala, podemos notar pontos interessantes que indicam direcionamentos da política cultural proposta no documento. O primeiro ponto é o papel dos museus como “agentes de transformação da sociedade”, ou seja, de ator educador e criador de relações. O segundo ponto que vale ressaltar é o museu como “espaço de encontro e diálogo entre os mais diversos grupos sociais”. Este ponto conversa com a vertente de políticas culturais participativas, ou da democracia cultural. Sobre este novo momento nas políticas culturais brasileiras, Antônio Albino Canelas Rubim (2012) disse:

> A nova conjuntura internacional conforma um horizonte que possibilita uma nova emergência das políticas culturais no cenário contemporâneo. Diferente da situação anterior, quando o tema dominante era a identidade cultural nacional, a circunstância atual coloca no centro do debate o tema da diversidade cultural.

Podemos dizer que Rubim vê um direcionamento do PNSM que se assemelha muito ao que vinha sendo definido desde o governo de Chauí na cidade de São Paulo. O documento de fato faz referências à “ampliação do conceito de cultura e da valorização da diversidade” (pág 11, PNSM). Entretanto, o que podemos ver no governo federal atual (Bolsonaro) é um grande desmonte institucional do apoio à cultura através de políticas governamentais que enfraquecem a pauta e censuram algumas manifestações. Além da perda de *status* de Ministério, sendo transformada em uma Secretaria, primeiro dentro do Ministério da Cidadania e hoje no Ministério do Turismo, a pasta cultural vem sofrendo diversos cortes federais e decretos impopulares que proíbem certos tipos de manifestações (PERASSOLO e MARTINS, 2021).

3 O ESPAÇO DO MUSEU

Muito mudou nos museus e na sociedade desde que o estudo de Bourdieu foi realizado, e “embora ainda muito influente, o pensamento de Bourdieu tem sido desafiado por pesquisadores mais contemporâneos” (TALHARI, 2014). Entretanto, o que foi consolidado a partir de Bourdieu na Europa e, depois, na América Latina por Canclini (adicionando um aspecto etnográfico) foi o olhar sobre o espaço do museu e de seus públicos. Qualquer que seja o modelo de política cultural adotado, vivenciar o espaço do museu pressupõe diferente formas de sociabilidade para seus diversos públicos: suas interações uns com, para e contra os outros (FRÚGOLI, 2007), bem como com seu entorno.

A visão acima está fundada no entendimento de George Simmel sobre a sociedade. Simmel (2006) compreende que a soma dos indivíduos presentes em interação é o que significa a sociedade. Como ele mesmo a descreve, as condições de vida na metrópole “é criada pela agregação de tantas pessoas com interesses tão diferenciados, que devem integrar as suas relações e atividades em um organismo altamente complexo” (SIMMEL, pg. 15). Refletida a partir do binômio de *forma* e *conteúdo*, definido por Simmel, temos que as interações que formam a sociedade se materializam pelas maneiras que as diferentes vontades

(ou conteúdos) são realizados, saindo de um mundo individual para um universo coletivo.

Quando a forma e conteúdo se tornam indissociáveis, isto é, quando os processos de interação têm seu fim neles mesmos e “são acompanhadas por um sentimento e por uma satisfação de estar justamente socializado, pelo valor da sociedade enquanto tal” (SIMMEL, 2006), é possível dizer que há um processo de sociabilidade.

Entender o museu como um *lugar*, no sentido definido por Rogério Proença Leite (2008), permite um olhar mais aprofundado sobre estas sociabilidades, que se demonstram através dos usos, e contra-usos, realizados pelos atores presentes.

> Lugares urbanos têm fronteiras, mas elas não são necessariamente fixas e muito menos dadas: são construídas socialmente e negociadas cotidianamente com outros lugares no complexo processo de interação pública, através do qual afirmam suas singularidades, emergem conflitos, dissensões e, eventualmente, consensos. Uma convergência de sentidos é assim, condição necessária para que se “pratique” um espaço e o transforme em lugar, e essa convergência não implica, necessariamente, consenso, mas antes possibilidade de entendimento (LEITE, 2008).

Neste sentido, podemos entender o museu como um espaço pertencente e determinante da cidade, no qual a sociabilidade acontece pois é uma reprodução da experiência urbana (GONÇALVES, 2007). Assim, analisar e compreender os diferentes usos e ações realizados pela população dos museus permite desenhar de qual forma a sociabilidade está sendo exercida. Para além disso, permite comparar as sociabilidades produzidas em diferentes espaços com diferentes praticas culturais e institucionais determinantes.

Considerando que os museus exercem ativamente um papel sobre seus públicos, torna-se primordial investigar qual é este papel e como ele influencia a forma que os públicos se relacionam. A compreensão dos efeitos de políticas culturais mais participativas na criação de uma cidadania cultural, conforme definida anteriormente, será explorada aqui a partir da análise das sociabilidades produzidas no espaço do museu.

4 MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO - MASP

A crise sanitária do novo coronavírus Covid-19 mudou drasticamente a realidade dos museus, afetando imensamente as convivências possíveis em

seus espaços. Retomar uma realidade de funcionamento padrão dos museus, pré-pandemia, é essencial para um real entendimento das sociabilidades produzidas em seus espaços.

O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) possui um espaço que convida muitos tipos de interações entre os diferentes públicos. O Vão Livre e a localização na Avenida Paulista, uma das mais movimentadas da cidade, permitem a convivência entre visitantes do museu, trabalhadores da Avenida Paulista, pessoas em situação de rua, manifestantes, participantes de *rolezinhos* e diversos outros grupos sociais. Analisar as sociabilidades produzidas nesse espaço possibilita entender os seus usos e contra usos. Por não ser um museu público, o museu possui maior flexibilidade na definição de suas políticas, apesar de ser obrigado a seguir algumas normativas de políticas culturais.

> Um centro com muitas desigualdades, muitos contrastes, mas com muita potência, muito fluxo. Aqui nós temos desde uma serie de empresas, sedes, bancos, escritórios, está muito colado ao Jardins, com todo o comércio varejista de alto poder aquisitivo, mas por outro lado é um corredor urbano de transporte muito forte da cidade, que conecta linhas de metrô, um espaço de visibilidade de várias causas sociais, tornou-se um espaço de lazer, recentemente um espaço tomado por moradores de situação de rua, tanto aqui debaixo do museu no Vão Livre como naquele buraco da Avenida Paulista com a Avenida Rebouças. Então é um espaço que carrega tanto as potencias, como os problemas e contradições de São Paulo. Isso eu acho que é muito desafiador para o museu, mas torna muito mais potente a relação do museu com a cidade. Quando ela é explorada, lógico. (Pág. 57)

A fala acima, bem como as que serão apresentadas a frente, integram um estudo realizado em 2018 sobre a gestão do museu e sua relação com a cidade. O estudo contou com diversas entrevistas com colaboradores do museu, visitantes e outras pessoas que usufruíam dos espaços do museu. As falas, que demonstram perspectivas e vivências diferentes, permitem que seja compreendido os tipos de usos e interações criadas em seu espaço.[1]

---

[1] Em 2018, conduzi uma ampla pesquisa nos espaços do Museu de Arte de São Paulo – MASP como parte de minha Tese de Conclusão de Curso da FGV-EAESP. A escolha do estudo profundo do MASP na época se deu por conta de o museu sempre ter tido uma aproximação grande com os estudos de cidade e espaços públicos, bem como uma reformulação em sua gestão há cerca de cinco anos, uma vez que o foco de estudo era as estratégias de gestão e a relação com o entorno. Em 2018, também ingressei o quadro de funcionários do museu, o que permitiu uma vivência muito próxima aos acontecimentos de seus espaços. Foi realizado a coleta de dados primários por meio de entrevistas em profundidade com agentes de áreas diversas do museu e visitantes. Além disso, foi adotada a metodologia de observação participante para enriquecer a análise dos pontos abordados nas entrevistas (NASSRALLA, 2018).

O MASP foi fundado em 1947 como uma associação privada sem fins lucrativos. Originalmente sediada na Rua 7 de Abril, no centro de São Paulo, o museu foi transferido para sua atual sede na Avenida Paulista em 1968. A arquiteta Lina Bo Bardi foi convidada para desenhar o prédio, que se tornou um marco para a arquitetura modernista brasileira. Seu marido, o crítico e marchand Pietro Maria Bardi foi convidado por seu fundador, o empresário Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello, para dirigir o MASP, função que exerceu por cerca de 49 anos. O MASP possui cerca de 11 mil obras em seu acervo, com diversos artistas renomados, se consolidando como o acervo mais importante de arte europeia do Hemisfério Sul (MASP, 2018).

Em 2014, o MASP passou por um amplo processo de modernização de sua gestão, instaurando um novo modelo para garantir uma gestão sustentável do museu e as potencialidades de seu acervo e edifício. Com base nas governanças de museus internacionais, como o MoMA e o *Metropolitan Museum of Art*, o MASP elegeu uma nova diretoria e importantes renovações das instâncias deliberativas.

Em 2017, o MASP reuniu conselheiros, pesquisadores, curadores e diretores do museu com o objetivo de elaborar uma nova missão e atuação para o museu, considerando suas ações de médio a longo prazo. Foi definida, assim, sua nova missão: “O MASP, museu diverso, inclusivo e plural, tem a missão de estabelecer, de maneira crítica e criativa, diálogos entre passado e presente, culturas e territórios, a partir das artes visuais. Para tanto, deve ampliar, preservar, pesquisar e difundir seu acervo, bem como promover o encontro entre públicos e arte por meio de experiências transformadoras e acolhedoras” (MASP, 2018).

5 DEFINIÇÕES CURATORIAIS

O MASP entende que o seu papel é permitir que as diferentes relações, conexões e engajamentos dos diversos públicos do museu sejam não apenas possíveis, mas igualmente válidos. Há uma retirada da hierarquia tradicional na arte, que se reflete também em uma retirada da hierarquia presente na vasta maioria da sociedade.

> O museu pode ser o que ele quiser para qualquer um, na verdade cada visitante vai ter o seu museu que quiser. Não gosto muito de uma visão de imposição do

> que o museu deve ser para o público. Não podemos ter uma visão preconceituosa com nossos diversos públicos. Se a gente tem um público mais alheio a arte, que vai passar rapidamente aqui, vai ver a exposição rápido, mas vai se encantar com o acervo, vai ver os grandes “medalhões blue chips”, é o interesse do público. Eu acho que o museu tem que estar aberto para essas diversidades. Aí vai ter um outro público que vai se deter nos textos, vai ler os textos de obra, vai se engajar com a exposição, vai frequentar os seminários, vai querer virar um Amigo MASP, vai vir nas visitas, vai ver as palestras. Eu acho que o museu tem que ser amplo, democrático e polifônico para conseguir abarcar todos esses públicos de uma forma complexa, interessante dentro de cada expectativa, de cada nível de acesso. (Pág. 44)

> Eu acho que a gente foi criando alguns preconceitos sobre todos os pontos de vistas, dos dois lados, sobre esses rótulos. Se você olha um quadro como nosso quadro do Rafael, que à primeira vista alguém vai falar “ah, mas é o Rafael, grande artista do renascimento, da Itália, ah meu Deus”. Se você olha aquilo sem esses rótulos, que era inclusive a proposta inicial da Lina [Bo Bardi, arquiteta do edifício do MASP] de não ter o rótulo [os cavaletes de vidro, onde são expostas as obras do acervo do MASP, possuem o nome do artista e da obra apenas atrás do quadro, permitindo um primeiro contato sem o viés da importância do artista ou da obra]. Se você se emociona com aquela obra, por que ela te tocou de alguma forma, ou por que achou ela bonita, ou simplesmente por que você gostou da cor, ou por que ela te faz alguma referência muito basal da sua vida que você nem sabe o que é mas que te emociona, valeu. (Pág. 44)

> Quer dizer, mostrar que uma obra de arte consagrada, de um artista importante, pode ter e deve ter tanta qualidade quanto uma obra de arte, por exemplo, de um artista popular. [...] De novo essa é uma ideia de que a gente olhe para o mundo de uma forma um pouco menos restritiva, e eu acho que museu de fato tenta fazer isso de forma sistemática, consistente e estratégica mesmo. (Pág. 44)

Há uma clara demonstração da importância de permitir o público criar sua própria história e diálogo com a instituição, com as obras e com o prédio. Permitir que qualquer conexão seja válida, sem a hierarquização delas; proposta institucional que vai de encontro ao modelo de políticas de democracia cultural estabelecidos no PSNM. Ao contrário do adestramento do público, o MASP permite grande liberdade de relações com as obras.

Entretanto, esta liberdade proporcionada pelo museu é interpretada algumas vezes, por um público que nunca frequentou um museu, como um abandono.

> A gente sempre vê essa dificuldade, essa fala do público que ele se sente deixado de lado, como “aqui está, essa é a exposição, você visita e é isso”, e não tem um cuidado, um respaldo. (Pág. 44)

A completa liberdade dentro da exposição gera no público um afastamento por ser, em parte, entendida como uma falta de afeto por parte do MASP. Foi permitida tanta liberdade que o visitante está tão perdido quanto – ou

tão esvaziado quanto – quando há uma visita guiada que impõe um discurso e não uma reflexão.

A importância do Vão Livre tem um ponto importante neste contexto da sensação criada no visitante de falta de zelo. O público geral se sente mais à vontade no espaço público, no Vão Livre, do que no espaço fechado do MASP. Apesar da ideia de Lina Bo Bardi, ao criar o MASP, ser de retirar a ideia de um "museu-igreja", o prédio ainda intimida muitas pessoas, especialmente aquelas que não são o público "entendedor de arte".

> Por ser no Vão Livre, parece ter mais liberdade, por ser um espaço público. Dentro do museu estamos em um lugar privado. Conseguimos falar mais lá fora do que aqui dentro. A relação consegue ser mais harmônica e mais afetiva e também pode trazer ele para aqui dentro. Mas tem um baque, por que o que acontece é que ali fora você está tão próximo e quando entra você está solto, livre, mas tão livre que não tem ninguém para te apoiar e aí fica meio ruim, nas exposições. (Pág. 45)

Torna-se evidente que a tendência nos diferentes espaços é da presença de uma pluralidade de narrativas e vozes, gerando diferentes interações entre si e com os lugares do museu. A sociabilidade dos visitantes que não conhece o museu, que não possui o costume de visitar esse tipo de espaço, é muito mais "fria". Isto é, por mais que não haja um direcionamento institucional de emplacar um discurso e modo de sociabilização, o abandono e medo causado pela estranheza do local faz com que as relações sejam breves e gerem pouco diálogo. Por outro lado, no espaço público (Vão Livre), onde o peso institucional é menor, encontra-se mais liberdade para gerar debates e colocações honestas por esse público. Muito dessa análise se assemelha ao exposto no estudo de Bourdieu, uma vez que podemos ver uma clara divisão entre o público entendedor e legitimador da arte e o público mais distante socialmente disso.

O processo de concepção das exposições possui mecanismos para incorporar uma multiplicidade de vozes. Os programas públicos do MASP, como o MASP Seminários, Professores, Palestras, Escola e outros, coordenados pela equipe de Mediação e Programas Públicos, são momentos em que o museu convida pessoas externas para cocriarem alguns direcionamentos que serão tomados pela equipe curatorial do museu.

> Os seminários são parte fundamental na pesquisa para esse tema já predeterminado. Então os seminários aqui eles não são quando a exposição já

> está aberta, como acontece em muitas instituições, ele acontece antes, com uma antecedência suficiente para que as discussões, reflexões, e apresentações nos seminários, possam informar a pesquisa, possam contribuir com a pesquisa em um tempo hábil. No caso de Histórias Afro-Atlânticas, por exemplo, a exposição estava pensada como Histórias da Escravidão. As discussões que aconteceram no seminário fizeram os curadores pensarem em ter um escopo mais expandido, pensando Histórias Afro-Atlânticas e a escravidão sendo apenas uma dessas histórias. Então de fato os seminários têm esse potencial de transformação e possibilidade de agregar outras vozes e outras visões para a exposição, tornando-a mais polifônica. (Pág. 46)

É evidente a importância dos programas públicos do MASP, que buscam ser acessíveis e interessantes para outros públicos e criar uma relação onde o público possa compreender, da sua maneira, o que está sendo exposto ali, e não apenas sigam uma narrativa do museu. O Seminário é um mecanismo muito importante para a pesquisa, e que auxilia a agregar diferentes vozes ao discurso do MASP. Por mais que haja o discurso de permitir as diferentes relações com o museu, parece ainda haver necessidade de compreender como de fato estabelecer um afeto com este público que se sente “abandonado”.

> Por que não é todo mundo que está disposto de estar no Seminário, ou quer estar no Seminário, ou até mesmo sabe o que é um Seminário. Estar todo dia na galeria e receber pessoas de diversos lugares você escuta diversas coisas, gente que nunca veio ao museu, e chega aqui e sente isso do MASP ser um “homem forte”, e as vezes isso te afasta. (Pág. 47)

Os Seminários têm uma característica de pesquisa, mas ainda é um público muito específico que comparece, por mais que seja de fato bem mais amplo por ser um programa público e de larga adesão. O museu parece lidar com um “samba” sobre o seu papel e interação com o público. Pois há este público, não engajado ou fiel aos programas de pesquisa, mas que querem se sentir “merecedores” e acolhidos por programas que não demandem fidelidade, mas que incentivem a reflexão. Interessante pensar no mecanismo da Pinacoteca ou da Bienal, onde há propostas de reflexões em papeis e cartões espalhados pelas galerias expositivas, convidando o visitante à certas reflexões, caso ele queira.

Além disso, há uma centralização das definições macro da curadoria na cadeira do Diretor Artístico, que caracteriza um processo que ainda é unilateral no museu. A definição dos grandes temas é realizada por uma instância interna do museu, e o que se abre para o debate é como esse tema será abordado. Pode-se dizer, assim, que é um processo multifacetado, contando com momentos de maior e menor participação do público.

> Eu não acho que a palavra “democrático” se presta para esse processo [de definição dos temas e ciclos curatoriais]. Não acho que ele seja antidemocrático, mas acho a palavra não funciona aqui, na minha opinião. Ela é carregada de uma série de outros sentidos, muito mais políticos, e que necessitariam de muito mais participação direta de outros players para se qualificar como democrática. Porém, acho que sim é um processo bastante aberto, bastante polifônico, bastante generoso, e que tem uma boa horizontalidade, por mais que várias questões sejam decididas por uma única instancia, pela direção artística, o processo em si, do desenrolar da exposição é bem horizontal, bastante dialógico. Acho que essa seria uma palavra boa, em contraposição ao democrático, pensando que a dinâmica dialógica ela é um fundamento de uma dinâmica democrática, mas ela está carregada de menos especificidades que uma dinâmica democrática em si. (Pág. 43)

6 EDIFÍCIO E FLUXOS

Além de questões curatoriais, o prédio em si causa certa confusão no público, que muitas vezes não sabe se tratar de um museu, um shopping ou um banco. A confusão do prédio vem – ou pelo menos permeia – outros aspectos para além da arquitetura do edifício.

> É a questão do fluxo de pessoas do museu. “Eu consigo entrar em alguma parte do museu que de repente eu possa ter algum tipo de experiência lá e que não precise pagar ou eu sempre tenho que pagar?”. Que dizer, há muita confusão sobre esse tipo de coisa. (Pág. 52)

> Acho que os momentos de muita fila, também são muito impressionantes. Por que a fila ela acontece aqui fora, no Vão Livre, então mostra para quem está fora que existe algo aqui dentro. Gera uma curiosidade. Aí é o momento que o museu que transborda para fora. Acho isso forte e bonito também. (Pág. 52)

Lidar com o fluxo do museu é uma realidade conturbada no MASP e torna-se uma questão gerencial muito importante. O fluxo se diz respeito não apenas às filas, que geram problemas diversos, mas sobre a fruição dos diferentes serviços oferecidos pelo museu. Há uma movimentação do MASP para se igualar aos museus internacionais, aumentando seus outros serviços. Museus como o *The Metropolitan Museum of Art*, Tate e MoMA são referências mundiais quando se trata de sua gestão, que visa diversos aspectos mais estratégicos de captação e receitas operacionais e uma diretoria artística de excelência, entre outros aspectos mais específicos de cada um. Em relação aos serviços, os três (bem como a maioria dos outros museus mundiais) oferecem ao público uma loja com produtos de qualidade, um café e restaurante, eventos de entretenimento além das exposições e outros. A incorporação de diversos serviços amplia e

democratiza as possibilidades de fruição dos espaços dos museus pelos seus diferentes públicos.

A solução adotada pelo MASP para o controle dos diferentes públicos – pagantes que podem visitar as salas expositivas e não pagantes que estão usufruindo dos serviços de apoio, como loja, restaurante, café e auditórios – é da utilização de *bottons* adesivos para os visitantes pagantes. Por mais que simples, a solução funciona bem para o museu, mas a presença dos orientadores de público e seguranças é indispensável, que ficam sempre observando se os visitantes estão devidamente identificados. Interessante pensar na importância dos demais serviços oferecidos pelo museu quando queremos que haja diferente relações com o museu e entre os seus públicos. Com a variedade e o acesso gratuito aos outros serviços do museu, o estigma do que é o "certo" ao se usufruir de um museu é retirado; mais possibilidades de usos e interações são criadas.

Em relação às filas em si, há um certo embate entre os visitantes do museu que fazem fila no Vão Livre com pessoas em situação de rua que se estabelecem no mesmo espaço. Especialmente em dias de chuva, onde a fila de visitação e as pessoas em situação de rua precisam ocupar o Vão Livre, a gestão do museu fica atenta para lidar com eventuais confrontos dos públicos. Entretanto, o encontro desses públicos é em sua grande maioria pacífico. Esta interação, propiciada pela cidade e suas complexidades, permite a interação de públicos que normalmente não tentariam ocupar por tanto tempo (quando a fila é demorada) o mesmo espaço.

A bilheteria é um importante mecanismo na gestão do museu, e central no entendimento dos diferentes públicos que utilizam seu espaço interno. O ingresso é caro, mas a receita operacional gerada por essa fonte é essencial para o museu, e ele se vê hoje impossibilitado de oferecer gratuidade plena. Neste ponto, um museu público normalmente se diferencia muito de um museu privado, como o MASP. Com a gratuidade em um dia por semana e outros dias pontuais, é possível começar a ter outras camadas sociais presentes no museu. Por mais que essa também seja uma resposta gerencial para criação de público (ou seja, mais sobre democratização de acesso apenas e não para a multiplicidade de vozes em suas decisões), há a sua validade em aproximar diferentes públicos do museu. Antes de incorporar outras vozes, é preciso

engajá-las para que queiram colocar suas vozes neste ambiente e tornar possível para que elas estejam presentes. A importância de políticas públicos, como a Lei de Incentivo à Cultura (Rouanet), é central neste ponto, pois demandam que uma grande parcela de ingressos seja distribuída gratuitamente. Dessa forma, a legislação impõe sobre a gestão privada do museu a gratuidade, garantindo acesso.

7 ENTORNO

Dada a proximidade do museu com a cidade e, portanto, com a sociedade, há momentos em que uma transborda para a outra. Marcelo Cafrune (2016) aponta que há uma presença cada vez maior de grupos heterogêneos nos lugares públicos da cidade. Em São Paulo, novos espaços como a Avenida Paulista ou o Elevado Presidente João Goulart (Minhocão) estão passando por uma transformação de propósito, estando cada vez mais abertos para o público pedestre se apropriar do espaço. Há também uma retomada de espaços historicamente elitizados por grupos de classes diversas, como se pode ver com os *rolezinhos* que hoje acontecem. Este movimento de retomada do espaço evidencia uma chamada cada vez maior por apropriação e de reconhecimento das camadas periféricas, em especial, no viver na cidade e na cultura brasileira. A criação da Coordenação de Promoção do Direito à Cidade em 2014 “tem a perspectiva de promover e fortalecer uma política de ocupação do espaço público pela cidadania no Município”, como descreve sua página na Prefeitura de São Paulo. Por conta dos museus se encontrarem cada vez mais integrados à cidade, este conflito e relação entre a cidade e cultura ferve no centro das definições das ações culturais. Além disso, o PNSM incentiva as instituições culturais a terem relações diretas com a cidade. Houve a incorporação de um aspecto novo ao PNSM em 2010: o eixo denominado de “Cultura, cidade e cidadania”. Este novo capítulo previu ações, estratégias e diretrizes voltadas para os espaços públicos das cidades como um dos modos de incorporar os diferentes públicos presente nos espaços e reivindicando direitos sobre arte e cultura.

A transformação da Avenida Paulista afeta diretamente os públicos presentes nos espaços do museu. Houve uma transformação social e econômica, onde mais acessos de transportes (metros, ônibus, ubers) foram

criados, a Avenida foi iluminada, as calçadas foram limpas e foi criada a ciclo-faixa. Ao todo, a transformação fez com que a Avenida Paulista ficasse mais atraente para o pedestre e para todos que a visitam. Assim, cresceu a frequentação desse espaço público, o que possivelmente resultou na criação do Paulista Aberta, que promove a aberturas da avenida aos domingos e feriados para as pessoas.

Há uma importância gigantesca nesta iniciativa. Começando suas reivindicações em 2014, e sendo estabelecida de fato por decreto em 2016, a Paulista Aberta foi liderada pela sociedade civil com apoio de organizações como Minha Sampa e SampaPé. Em seu site, é possível conhecer um pouco da história e das motivações para a criação da iniciativa.

> Hoje fica claro que não só conquistamos mais um espaço de lazer e convivência para São Paulo, mas fizemos dela uma cidade muito mais humana, aberta, plural, compartilhada e gostosa de se viver. E tudo isso por meio da participação ativa de seus cidadãos, pressionando e influenciando o poder público a agir de acordo com os nossos desejos e anseios. (Minha Sampa, 2018)

A Paulista Aberta aparece como algo que de fato transformou o entorno e engajou a vinda de um outro público – que consegue chegar até a Avenida Paulista por ser acessível por transporte público. Esse novo público mais heterogêneo se fez presente pela primeira vez de forma realmente notável no MASP durante a exposição Histórias Afro-Atlânticas. Talvez esse público não teria sido tão expressivo se não fosse a iniciativa da Paulista Aberta e a permanência desse novo público na região da Avenida Paulista. O público do MASP durante a realização da exposição Histórias Afro-Atlânticas contou com a presença mais expressiva de pessoas negras, jovens de baixa renda e pesquisadores de assuntos relacionados ao tema da exposição.

> Vide Histórias Afro-Atlânticas, que atraiu um público muito diferente do público que normalmente frequentava nossas exposições, ou o museu de modo geral. (Pág. 50)

> A Paulista tem fácil acesso, todo mundo consegue vir para cá. O nome da Paulista, desde sempre se escuta falar da Paulista. Há uma mudança no público. Desde a Paulista Aberta, a mudança é clara e aparente. Vem gente da periferia ver o que está acontecendo aqui na Paulista. (Pág. 50)

> Temos a Paulista Aberta coroando tudo isso, transformou de uma vez por todas a Avenida e ampliou mais ainda o seu uso. Coisas que já estavam um pouco insinuadas na São Silvestre, na Festa de ano novo, na própria parada LGBT, ganharam potência e constância agora com a Paulista Aberta aos domingos. (Pág. 50)

> Acredito que [a relação da cidade e do museu] é uma via de mão dupla. Mas que a força partiu da cidade. Algo que veio de fora para dentro do museu. A cidade faz a gente pensar na gente, ouvir a gente, se sentir parte ou não dela. Pelas milhões de coisas que acontecem nela que a gente não tem controle. Acho que desde que a Paulista começou a ficar aberta de domingo, as coisas mudaram. Começou a se ter essa noção de a cidade é nossa, e a gente tem que estar na rua sim. Fazer parte dela. Nas praças, enfim, nossas. Não tem por que a gente ficar só enfurnado dentro de casa. A gente pode vir para a Avenida Paulista, qual o problema. Ele pode ser seu local de trabalho e também seu local de lazer. Acho que é uma via de mão dupla de todo mundo tentando se entender. O que a cidade está gritando que a gente não está ouvindo? (Pág. 61)

Outra forma que esse público começou a se apropriar dos espaços do museu, em especial do Vão Livre, foi através de *rolezinhos*, uma manifestação social orgânica onde grupos de jovens se reúnem de sábado e domingo para ouvir música, dançar beber e conversar.

Em uma situação específica, houve o embate entre o grupo do *rolezinho* (encontro normalmente de classes sociais mais baixas) com manifestantes que se identificavam com a ala política a direita. O embate se tornou violento, com vidros sendo jogados para dentro da instituição e o tumulto no Vão Livre sendo grande.

> Começou a voar garrafa para dentro do museu, para sua escada, com o público ali dentro visitando exposição. A nossa decisão de fechar foi a partir do momento que a gente percebeu que a gente não conseguiria barrar uma coisa que colocava em risco a integridade das pessoas, do acervo, eventualmente, e do próprio edifício. Então nessa hora sim a gente age, e fecha a instituição, por exemplo, até que as coisas se acalmem. Agora, isso é muito diferente da gente coibir uma manifestação. Se ela é uma manifestação pacifica, que precisa simplesmente de um espaço para ter voz, o museu acolhe. E ele acolhe sem se posicionar, pois ele acredita que aqui é um espaço democrático. (Pág. 56)

O público do *rolezinho* não é, normalmente, visitante do museu, mas se faz presente e utiliza de forma natural o seu espaço. A interação da gestão do museu com esse público não é direta; há apenas a convivência em seu espaço.

> O museu não tem diálogo com o público do *rolezinho*. Antes dele mesmo, de existir isso, eu vinha aqui para o Vão Livre encontrar amigos, e eu nunca me senti convidada a entrar no museu. Isso bem antes, nem existia *rolezinho*. Mas a gente vinha para cá e se encontrava aqui, com banda, com pessoas que conhecia na internet. Mas nenhum momento a gente entrava no museu. Fui entrar no museu a dois anos atrás só, nunca tinha entrado. Em uma terça gratuita. Por que tem isso também né, a questão do valor, ela não é acessível. [...] Se não fosse pelo Vão Livre, se o museu fosse baixo, direto no chão, acho que seria pior ainda. Acho que nosso elo de ligação com a cidade é o Vão, mas ele não vem para dentro. E não vejo o museu indo para fora. Não vejo ele tendo voz ativa para fora. E aí também não sei dizer o porquê e nem como deveria ser. Vejo algo muito de mãos atadas, não vejo muito para onde a gente pode ir, como deve se posicionar, como deve lidar. Mas também é um problema muito moderno

> né. A gente está no epicentro de tudo que acontece e é claro que não vamos saber lidar com isso agora de prontidão. (Pág. 60)

Por outro lado, o Música no Vão e o Paulista Cultural são dois projetos em que o MASP se relaciona de forma mais direta com a cidade e com o público externo do museu. O Música no Vão é um programa retomado pela nova gestão do MASP que consiste em realizar shows gratuitos de artistas brasileiros emergentes no Vão Livre uma vez por mês.

> O Música no Vão para mim é a maior evidencia da relação do museu com a cidade. Por que as pessoas estão passando, aí de repente tem música, tem comida, tem luzes bonitas e então elas se interessam, é o horário que as pessoas estão saindo do trabalho então você entra por que é o Vão Livre, por que ele é aberto, ele é público e pode ficar ali esperando alguém ou só o [horário de] pico passar. (Pág. 58)

O Paulista Cultural é uma iniciativa – liderada pelo MASP e outras seis instituições culturais da Avenida Paulista – que visa criar um corredor cultural na Avenida Paulista com diversas atividades, semelhante ao *Museum Mile* que acontece em Nova York. O evento propõe atividades como oficinas no Vão Livre e ingresso gratuito. Além disso, as instituições fazem um intercâmbio de programação, gerando uma maior movimentação dos diferentes públicos pelos museus e ao longo da Avenida Paulista. O evento acontece aos domingos, para que a Avenida Paulista esteja aberta aos pedestres.

Ao realizar essas atividades, o MASP potencializa uma interação proposital com o público externo não visitantes ou portador de ingresso. Desta forma, o museu consegue atuar no espaço que este público se sente mais livre e confortável ao mesmo tempo que cria espaços para diálogos e reflexões do seu eixo curatorial.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos anteriormente, três pontos centrais definem a cidadania no âmbito cultural: “direito de usufruir, apropriar-se de e ressignificar espaços culturais existentes; a participação popular nas decisões de gestão e fazer cultural; o direito à experimentação, inovação, formação cultural e artística, entre outros” (DORNELES e LOPES, 2016). Partindo das situações expostas acima, podemos ver que as sociabilidades no espaço do MASP colaboram com estes eixos.

Começando pela última, a forma de visitação que o MASP adotou (sem visitas guiadas) promove uma experimentação ampla pelo seu público. As interações dos visitantes com as obras, com os espaços e com os outros visitantes são criadas da forma que cada indivíduo deseja. As informações sobre a história artística, para a formação e educação em si, se encontra no espaço, mas a escolha de como, quanto, onde se utilizar dessa informação fica à critério do visitante. Importante lembrar que esse modelo, entretanto, gera também um sentimento de abandono em certos públicos. O espaço massivo e frio do museu pode intimidar, cortando algumas interações que poderiam ser afloradas em seu espaço.

Em relação à participação nas decisões, podemos identificar momentos de maior e menor grau de participação popular. Há canais de escuta e discussão muito bem desenhados no museu, como: Ouvidorias e Reclame Aqui; a equipe de Mediação e Programas Público convida o público a opinar nos diferentes processos e ações culturais do museu; Seminários e outros programas gratuitos e públicos convidam ao debate e ao emergir de diferentes visões. Por outro lado, algumas definições são feitas por instâncias internas do museu, como a decisão sobre os eixos temáticos que serão abordados e o fechamento do museu em casos de salvaguarda de suas obras. Conforme fala de um dos entrevistados, não há necessariamente um processo de democracia direta, mas sim bastante polifônico.

Por último, a utilização e ressignificação dos espaços do MASP acontece diariamente e de formas diversas. A apropriação do Vão Livre pelos jovens do *rolezinho*; as manifestações políticas diversas que se encontram; o teto e abrigo para as pessoas em situação de rua; os visitantes que pagam para ver as obras; os clientes do restaurante e café; e os visitantes aos espaços livres como a loja do museu são algumas das formas em que o espaço, interno e externo do museu, são utilizadas e ressignificadas. O MASP, por sua localização e arquitetura, usufrui do privilegio e das dificuldades que esses encontros apresentam.

A partir da nova gestão, houve um movimento de transforar o museu em um espaço mais aberto e plural. De fato, há uma aproximação de ações com concordância ao conceito de uma democracia cultural. Vemos alguns pontos ainda de democratização da cultura, no sentido de apenas criar mecanismos de

acesso aos bens culturais, mas todos são sempre acompanhados de outros mecanismos que buscam estimular diferentes vozes e relações com os bens. Ou seja, na prática, há uma mescla de ações gerenciais que visam a democratização do acesso e da cultura, com aqueles de democracia e pluralidade cultural. A existência de ambos os tipos de ações culturais confirma o exposto por Lima, Ortellado e Souza de que o que acontece de fato é a presença das duas vertentes conceituais.

Sem dúvida, a análise da relação entre políticas que se baseiam na democracia cultural com a propiciação de sociabilidades que instiguem uma cidadania cultural não se encerra aqui. Apesar de demonstrar conclusões significativas da influência de políticas culturais democráticas na cidadania cultural, o presente artigo necessita de complementos para um aprofundamento no tema. O MASP possui uma arquitetura e localização privilegiada, conforme exposto acima. É necessário entender essa relação em outras instituições culturais brasileiras. Bem como instituições com a mesma realidade (possuir uma arquitetura que favoreça à interação com a cidade e/ou também esteja localizada em um local de grande público) como com instituições de realidades diferentes (fechadas arquitetonicamente e/ou localizadas afastadas de cidades). Além disso, apesar do MASP ter de seguir as normas de políticas culturais para usufruir de patrocínios advindos de leis de incentivo, a sua liberdade decisória é maior que de outros museus públicos. Assim, comparar esses dois tipos de gestão também é necessário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Luciana Teixeira de; JAYME, Juliana Gonzaga; ALMEIDA, Rachel de Castro. **Espaços públicos: novas sociabilidades, novos controles**. In. *Cadernos Metrópole*, núm. 21, p. 131-153. São Paulo, 2009.

ANTUNES, Henrique Fernandes. **O modo de vida urbano: pensando as metrópoles a partir das obras de Georg Simmel e Louis Wirth**. In. *Ponto Urbe* [Online], 2014.

BOTELHO, Isaura. **Dimensões da cultura e políticas públicas**. São Paulo Perspec. São Paulo, v. 15, n.2, p.73-83, Abr, 2001. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 16, Nov. 2020.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **Amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público.** Traduzido por Guilherme João de Freitas Teixeira. Editora Zouk, 3 ed. Porto Alegre, 2018.

BRIZUELA, Juan Ignacio; BARROS, José Márcio. **Políticas Culturais e Território na América Latina: Diálogos conceituais entre Néstor García Canclini, Rodolfo Kusch e Milton Santos**. In. *pragMATIZES - Revista Latino Americana de Estudos em Cultura*. Ano 5, número 8, semestral, 2015.

CANEDO, Daniele Pereira. **Cultura, democracia e participação social: um estudo da II Conferência Estadual de Cultura da Bahia**. *Dissertação apresentada ao PGCS da UFBA*. Salvador, 2008.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Cidadania cultural: o direito à cultura.** Editora Fundação Perseu Abramo. São Paulo, 2006.

DORNELES, Patrícia Silva; LOPES, Roseli Esquerdo. **Cidadania e diversidade cultural na pauta das políticas culturais.** In: *Cad. Ter. Ocup. UFSCar*. v. 24, n. 1, p. 173-183. São Carlos, 2016

DURAND, José Carlos Garcia. **Profissionalizar a administração da cultura**. In: *RAE – Revista de Administração de Empresas*. São Paulo, v. 36, n. 2, p. 6-11. 1996.

____. **Patrocínio empresarial e Incentivos fiscais a cultura no Brasil: análise de uma experiência recente**. In: *RAE – Revista de Administração de Empresas*. São Paulo, v. 37, n. 4, p. 38-44. 1997.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Editora Paz e Terra, 17ª ed. Rio de Janeiro, 1987.

FRÚGOLI JR., Heitor. **Sociabilidade e consumo nos shopping centers de São Paulo: eventos e desafios recentes**. In: *Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

_____. **Espaços públicos e interação social**. Editora Marco Zero e SESC. São Paulo, 1995.

_____. **Sociabilidade Urbana**. Jorge Zahar Ed. Rio de Janeiro, 2007.

GASPARELLO, Vânia Medeiros. **A democratização como pedagogia da sociedade no pensamento de Paulo Freire**. In. *R. Adm. Educacional*, v.3, n.9, p.1-161. Recife, 2013.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios.** In. *Museu, memória e cidadania.* Rio de Janeiro, 2007

HOOPER GREENHIL, Eilean. **Museums and the Shaping of Knowledge**. Londres; Nova York; Routledge, 1992.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, Ministério da Cultura. Plano Nacional Setorial de Museus - 2010/2020 – Brasília, DF: MinC/Ibram, 2010.

LACERDA, Alice Pires de**. Democratização da Cultura X Democracia Cultural: os Pontos de Cultura enquanto política cultural de formação de público.** In. *Políticas culturais: teorias e práxis.* 2010.

LEITE, Rogerio Proença de Sousa. **Espaço público e política dos lugares: usos do patrimônio cultural na reinvenção contemporânea do Recife Antigo**. *Tese apresentada ao IFCH-Unicamp.* Campinas, 2001.

____. **Localizando o espaço público: Gentrification e cultura urbana**. In. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 83. 2008.

LIMA, Luciana; ORTELLADO, Pablo; SOUZA, Vladimir de. **O que são políticas culturais? Uma revisão crítica das modalidades de atuação do Estado no campo da cultura.** In: *Seminário Internacional - Políticas Culturais: Setor de Políticas Culturais – Fundação Casa de Rui Barbosa*. Rio de Janeiro, 2013.

LOPES ALVES, Fábio. **A dinâmica da sociabilidade em Georg Simmel**. *en Contribuciones a las Ciencias Sociales.* <www.eumed.net/rev/cccss/25/georg-simmel.html>. Julho, 2013.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND - MASP. **Sobre o MASP**. Disponível em: < https://masp.org.br/sobre#anual-report>. Acesso em: 10 de outubro de 2018, 19:33.

MORAES, Diogo de. **Públicos em emergência: modos de usar ofertas institucionais e práticas artísticas.** *Dissertação apresentada ao PPGAV da ECA-USP.* São Paulo, 2017.

____. **Mediações em zigue-zague – Ocorrências institucionais e extrainstitucionais nas interações com públicos.** In. *Concinnitas*, ano 15, volume 02, número 24. Dezembro, 2014.

NASSRALLA, Giovanna Gray. **O museu e a cidade: um estudo sobre as relações e influências da cidade na gestão de museus com foco no MASP.** *Tese de conclusão de curso da graduação da FGV EAESP.* São Paulo, 2018

NUNES, Débora. **Por uma pedagogia da participação popular.** In. *o&s*, v. 6, n. 16. 1999.

____. **Pedagogia da participação: trabalhando com comunidades**. In. *UNESCO/Quarteto*, tradução Ciro Sales. Salvador, 2002.

OLIVEIRA, Luciana; VIEIRA, Vanrochris. **Nas tramas do discurso: sociabilidade, comunicação, cultura, poder**. Intexto, Porto Alegre, UFRGS, n. 33, p. 46-63 maio/ago. 2015.

PERASSOLO, João; MARTINS, Pedro. **Lentidão na Lei Rouanet atinge pico sob Bolsonaro, mesmo com mais dinheiro.** In: *Jornal Folha de São Paulo.* <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/09/lentidao-na-lei-rouanet-atinge-pico-sob-bolsonaro-mesmo-com-mais-dinheiro.shtml> São Paulo. 7 de setembro, 2021.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. **Etnografia da duração nas cidades em suas consolidações temporais.** In. *Política & Trabalho - Revista de Ciências Sociais*, n. 34, p.107-126. Abril, 2011.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais e novos desafios**. In*: MATRIZes*, Ano 2 – Nº 2. 2009.

____. **Políticas culturais no Brasil**. Edufba. Salvador, 2007.

____. **Política cultural e gestão democrática no Brasil.** Editora Fundação Perseu Abramo. São Paulo, 2016.

SANTOS, Geovanne Silva dos; RAMALHO, Ângela Maria Cavalcanti; ROLIM, Júlio César Ferreira. **Política pública de cultura, participação social e desenvolvimento em conexão para a cidadania.** In. *Qualitas Revista Eletrônica*, v.9, n.1, p.104-117. 2018.

SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão**. Editora USP, 7 ed., 1 reimp. São Paulo, 2012.

SILVA, Eduardo Pordeus; STEIN, Leandro Konzen. **Participação popular, capital social e políticas públicas de defesa do patrimônio cultural: elementos e pressupostos para a construção de uma democracia deliberativa no município.** In. *Revista de Informação Legislativa*, a. 46 n. 182. Brasília, 2009.

SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais de sociologia: indivíduo e sociedade**. Tradutor Pedro Caldas. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

____. Sociabilidade: um exemplo de sociologia pura ou formal. In: *MORAES FILHO, Evaristo de (Org). Georg Simmel: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

TALHARI, Julio Cesar. **Cultura e sociabilidade no museu de arte: etnografia dos visitantes da Pinacoteca do Estado.** *Dissertação apresentada ao PPGAS da FFLCH-USP.* São Paulo, 2014.