

Museus e Mediação: Provocando Experiências que Possibilitam Aprendizagens e construções de Lugares?¹

Joana D'Arc de Sousa Lima²

“O lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro.” (p. 3)

“As idéias de ‘espaço’ e ‘lugar’ não podem ser definidas uma sem a outra” (p. 6)

“O sujeito da experiência é um ponto de chegada, um lugar ao que chegam coisas, como um lugar que recebe o que lhe chega e que, ao receber, lhe dá lugar” p(160)

“A educação é o ponto em que decidimos se amamos o mundo o bastante para assumirmos a responsabilidade por ele.” Hannah Arendt

Palavras-chaves: museu – espaço e lugar: experiência – mediação/formação

Gostaria de iniciar esta conversa provocando em nós um exercício reflexivo na direção de pensar os espaços de museus como lugares privilegiados para práticas de mediação e que isto sugere então abrir uma “análise” sobre os conceitos de espaço, lugar e experiência. Antes penso ser importante ressaltar que partimos da noção ampliada de “espaço-museu”, embora sabe-se que o museu é um espaço construído/inventado/praticado/usado como espaço de construção do processo civilizador.

Se historicamente construído o espaço museu no processo civilizador contemporâneo é caracterizado como um espaço que expõe, que guarda, pesquisa e estuda, preserva e conserva, cria, contextualiza e difunde objetos e obras de arte e da cultura; celebra o efêmero e inventa-se em dimensões virtuais, ecológicas e sagradas; inventa-se como espaço que possui multiplicidades de ações, programas culturais e proposições educativas que metamorfosearam a identidade fixa que o museu possuía até a segunda metade do século XX. Rapidamente exponho aqui uma concepção de museu numa dimensão filosófica e política, e que me perdoem as generalizações, pois estas sempre incorrem em perigos, como nos ensinou Graciliano Ramos, neste trecho que transcrevo aqui do livro autobiográfico **Infância**, *A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. Ignoro onde o vi, quando o vi, e se uma parte do caso remoto não desaguasse noutra posterior, julgá-lo-ia sonho. Talvez nem me recorde bem do vaso: é possível que a imagem brilhante e esguia, permaneça por eu a ter comunicado a pessoas que a confirmaram. Assim, não conservo a lembrança de uma alfaia esquisita, mas a reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma. De qualquer forma a aparição deve ter sido real. Inculcaram-me nesse tempo a noção de pitombas – e as pitombas, me serviram para designar todos os objetos esféricos. Depois me explicaram que a generalização era um erro, e isto me perturbou* (RAMOS, 1992: 7).

1. Papel Social dos Museus

Desde que o museu se tornou público no século XVIII, sua função social tem sido motivo para justificar sua existência. O aprofundamento de reflexões sobre o pensamento museológico evidenciou-se de maneira mais visível, como fenômeno mundial, a partir da publicação de documentos produzidos entre 1958 e 1992. Quatro deles são fundamentais, pois *“São sínteses das expectativas e dos desafios enfrentados pelos profissionais de museus em seu cotidiano e convergem para uma grande preocupação comum: qual o papel social dos museus?”* (Araújo & Bruno, 1995:5). São eles:

- a) As conclusões do **Seminário Regional da Unesco** sobre a função educativa dos Museus (RJ, 1958), que propunha uma reflexão sobre a função educativa dos museus na sociedade em cada uma das regiões do mundo;
- b) **A declaração da Mesa-redonda de Santiago do Chile de 1972**, que introduziu o conceito de museu integral, abrindo novas trilhas para as práticas museais;
- c) **A declaração de Quebec, de 1984**, que sistematizou os princípios básicos da nova museologia;

¹¹ Este texto está estruturado a partir de apropriações de conceitos de autores que trabalham estes temas na geografia, pedagogia libertaria, sociologia, história, filosofia e na arte educação. Assim muitas das idéias que estão aqui pertencem a estes autores que faço referência no corpo do texto. Muitas das idéias também estão em processo nos meus estudos e pesquisas, desta forma chamo atenção dos leitores para pensá-lo em processo e inconcluso nesta etapa da escrita. Saliento ainda que as indicações e referências bibliográficas estão inseridas no corpo do texto.

² Doutoranda em História no Programa de Pós-Graduação em História da UFPE; coordenadora do Setor Educativo do Instituto Ricardo Brennand; coordenadora do Simpósio Permanente em Arte Educação da Fundação Joaquim Nabuco e articuladora do grupo de estudos Mediação & Cultura - recepção, Representação e Arte educação.

d) **E a Declaração de Caracas de 1992**, que poderia ser interpretada como uma avaliação crítica de todo esse percurso ao reafirmar o museu enquanto canal de comunicação. Em 1995 no Seminário “*A Museologia Brasileira e o ICOM Convergências ou Desencontros? que ocorreu no Sesi coordenado por Marcelo Araújo e Cristina Bruno*”, teve como objetivo divulgar e discutir os impactos desses quatro documentos na museologia brasileira. **O que parece é que de fato a instituição museológica faz parte de um campo social conflituoso e que os quatro documentos tentaram repudiar a pretensa neutralidade dos museus e dos objetos**, mas a prática museológica brasileira ainda não. (Mauricio Segall, 1995)

Na luta contra essa neutralidade dos museus o posicionamento e as proposições de Mauricio Segall apontam para o entendimento que o museu é uma instituição museológica como um grande instrumento político: *Os museus atuam, mesmo quando subliminarmente, na política 'lato senso', ou seja, na esfera da conscientização das pessoas, sobretudo através da manipulação da relação memória e identidade, o que significa, no árduo caminho para se chegar ao livre arbítrio na escolha das alternativas e, no limite, na conquista da cidadania, o que constitui a essência política*. (Segall, 2000:9)

No maior relatório sobre o papel educacional dos museus já publicado pela Associação Americana de Museus “*Excelência e Igualdade: Educação e Dimensão Pública dos Museus*”, profissionais de várias instituições museológicas produziram um documento que reflete a realidade de museus do mundo contemporâneo. O relatório aponta para uma nova definição de museus como instituições de serviço público e educação, um termo que inclui exploração, estudo, observação, pensamento crítico, contemplação e diálogo.

“Os museus proporcionam o seu mais frutífero serviço público justamente ao oferecer uma experiência educacional no seu mais amplo sentido: promovendo a habilidade de viver produtivamente numa sociedade pluralista e de contribuir com as resoluções dos desafios com os quais nos deparamos como cidadãos globais. A responsabilidade pública educacional dos museus apresenta duas facetas excelência e igualdade. Em todos os aspectos de suas operações e programas, os museus precisam combinar uma tradição de rigor intelectual com a inclusão de um aspecto mais amplo da nossa sociedade diversa. Mantendo um compromisso de excelência com o serviço público, os museus podem assegurar que as decisões sobre coleções, exposições, programas e outras atividades são baseadas tanto em rigorosos critérios de financiamento, como no respeito aos diversos pontos de vista em que os museus de baseiam e estimulam. Ao manter um compromisso com a igualdade no serviço público, os museus podem ser parte integral da experiência humana, ajudando a criar um senso de comunidade inclusiva, idéia muitas vezes esquecida em nossa sociedade”. (AAM, 1992:6)

1.1. O Museu de Arte Hoje: Dimensão filosófica

O Museu de arte hoje é um sistema complexo modelado por múltiplas dimensões. Segundo Martin Grossmann, o museu de arte hoje é, simultaneamente, uma tradição, um espetáculo, um lugar político, uma promoção social, uma arena para processos de ação- sócio-cultural, uma especulação, uma experiência, bem como alegoria ou metáfora para a explanação, criação e manutenção de outras dimensões de conhecimento. O museu se configura como **complexidade**, grandeza modelada por múltiplas dimensões. Referências: Museu Imaginário de Malraux – em relação ao museu sua intenção era a de investigar um novo envelope” capaz a não só de promover um contexto diferenciado para as obras de arte que esse abriga como também de alimentar novas razões de ser para ambos, museu e arte. Considerando o existencialismo para Malraux, o museu imaginário possibilita “uma enigmática libertação do tempo de todas as obras que ele seleciona” o que indica que esse ambiente ou predisposição promove a vida em contraste com a morte, ambas condições associadas à simbologia, à etimologia e à experiência do museu.

O confronto entre vida e morte na razão de ser do museu é magistralmente apresentado por Adorno em seu ensaio *Museu Valéry-Proust (1967)*, que aqui é citado como uma outra reflexão referencial para se pensar o museu de arte hoje. Neste ensaio a morte é representada pela visão de Valéry que considerava um museu um repositário funesto. Por outro lado a “vida” é propagada por Proust que considerava o museu como local ideal do encantamento. A diferença essencial em relação a Adorno e Malraux é a de que Adorno evidencia uma terceira instância sugerida pela síntese dessa inevitabilidade dialética, na qual nem a morte, tampouco a vida, mas a presença crítica de um sujeito é que prevalece. Adorno coloca em primeiro plano a necessidade de uma experiência crítica no interior do museu de arte.

2. Espaço, Lugar e Experiência

Recentemente em um Simpósio que estive em Buenos Aires, **Simpósio Internacional Processo Civilizador**, conheci um geógrafo Jones Dari Goettert, que apresentou um texto muito instigante sobre as transformações da idéia do corpo e da casa como espaços transformados - **“SOBRE O ESPAÇO”: ELEMENTOS PARA UMA LEITURA DAS TRANSFORMAÇÕES ESPACIAIS DO CORPO E DA CASA A PARTIR DO PROCESSO CIVILIZADOR, DE NORBERT ELIAS**. Neste trabalho o autor buscou apresentar e discutir, a partir do Processo Civilizador de Norbert Elias, algumas das transformações espaciais – sobre o corpo e a casa – participantes do movimento civilizacional recente. Na medida em que o Processo Civilizador tanto redefine relações sociais, transformando costumes e hábitos, normas de etiqueta e sentimentos de vergonha, como tem na transformação do Estado medieval para o moderno uma substancial mudança das relações entre público e privado, produzindo uma base territorial a partir do monopólio da força, da tributação e da legislação, o espaço tem sua produção calcada, sobretudo, em relações privadas e públicas que se coadunam para “o controle mais complexo e estável da conduta”. Esse controle “passou a ser cada vez mais instilado no indivíduo desde seus primeiros anos, como uma espécie de automatismo”, transformada “sob a forma de regulação crescentemente diferenciada de impulsos” e “determinada pela direção do processo de diferenciação social, pela progressiva divisão de funções e pelo crescimento de cadeias de interdependência”, que em “cada ação do indivíduo tornavam-se integrados”, segundo Elias (ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. V. 2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993).

Dos mais prosaicos hábitos como assoar e escarrar, passando pelas relações e funções corporais, comportamento no quarto e relações entre os sexos, à produção do espaço que funda o Estado-nação, a espacialidade tem sua ênfase calcada, no Processo Civilizador, no controle e autocontrole dos sujeitos, seja pela norma, vergonha e etiqueta, seja pela definição de espaços como a casa, escola, prisões, bordéis, motéis e porque não pensarmos nos museus, definindo no ajustamento e enquadramento espacial o que é ou o que não é permitido fazer aqui ou ali. Em outras palavras, parte-se da hipótese de que a produção sociogenética e psicogenética, constituintes do Processo Civilizador, tem, na produção de um espaço específico, a materialização e simbolização tanto do autocontrole como do controle externo sobre as gentes “civilizadas”. Assim, o Processo Civilizador, além de produzir uma dada concepção e ação sobre o tempo – sempre, como aponta Elias, (ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998), como produção social –, também produziu e vem produzindo uma dada concepção e prática espacial, em que o próprio espaço é portador de controle e “autocontrole”. O espaço-corpo e o espaço-casa e ainda o espaço-museu são pontos de partida, como invenções/construções/produções espaciais, importantes.

Desta discussão o que me parece interessante ser recuperado para nós é que trabalhamos todo o tempo e o tempo todo (relação tempo/espaço) construindo relações nos espaços-museus nos quais atuamos e inventando trilhas físicas/conceituais para a visita dos públicos, assim pensamos que a pensar a mediação a partir do binômio espaço-mediação requer atenção e cuidado. Digamos rapidamente que espaço é praticado como diz Michel de Certeau, de como esses lugares são usados, vivenciados, demarcando “práticas” que possibilitam a emergências de experiências. Então, achei interessante estas reflexões para nós que trabalhamos e operamos cotidianamente em **espaços positivos**, nos apropriarmos de algumas dessas questões. Cabe aqui pensar como ele indica. O que é espaço? O que então espaço não é? Espaço é a mesma coisa de lugar? Estes dois campos semânticos sugerem o mesmo sentido? Ainda os espaços dos museus guardam coisas: um lugar para cada coisa, cada coisa em seu lugar.

Primeiro, é importante deixar claro que o espaço é a própria sociedade que se faz e se pensa espacialmente; que o espaço são as relações humanas construídas, em construção e a construir; que o espaço é a manifestação estrutural, conjuntural e cotidiana, material e imaterial, em processos de subjetivação e de objetivação, das relações econômicas, políticas, sociais e culturais, armadas, dominantes, hegemônicas, subalternas, tensas, conflituosas, ambíguas e ambivalentes, paradoxais e contraditórias, que encerram e que vazam em cada exposição e significação espacial – lugar, paisagem, região, território, rede, aldeia, rancho, vila, cidade, taipa, galpão, zona, estrada, atalho, sanga, igarapé, fronteira, muro, cerca, descampado, campo, floresta, praça, cemitério, porto, litoral, interior, deserto, sertão... e civilização. E, que o espaço é, enfim, o *humano, demasiado humano* (Em alusão a NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1996), “a acumulação desigual de tempos” (Cf. SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: EdUSP, 2004;

_____. *Por uma geografia nova*. São Paulo: EdUSP, 2002) e a acumulação desigual e combinada de escalas – à escala do corpo humano à escala do mundo. O espaço, assim, se firma e se afirma; não se nega.

O que o espaço, então, não é? O espaço nem é um dado e nem um já dado, nem um receptáculo e nem um *a priori*, nem absoluto e nem natural, nem palco nem externalidade, nem a-histórico e nem dissociado do tempo, nem inerte nem base nem invólucro, nem inumano e nem etéreo, nem puro nem impuro, nem quente nem frio, nem pronto e nem o presente feito e perdido em si mesmo.

O espaço é uma produção humana! Qualquer espaço: ou ele existe *para* as gentes ou ele não existe. O espaço é, também, uma invenção; ou uma reinvenção (Cf. SANTOS, Douglas. *A reinvenção do espaço*. São Paulo: EdUNESP, 2002.) a cada tempo; os jeitos de como as gentes se produzem e se inventam espacialmente. Se “a identidade do indivíduo realiza-se na construção da identidade dos lugares, podemos afirmar que a construção cultural da humanidade é, entre outras coisas, a construção de sua geografia” (SANTOS, Douglas, *op. cit.* p. 23). Espaço: geografia: grafar a terra (GONÇALVES, Carlos Walter Porto. *Geografando nos varadouros do mundo*. Brasília: Ibama, 2003, p. 33.): marcar, identificar, comer, cheirar, sentir, produzir, arrancar, desvirginar, depositar, arruinar, refazer... Portanto, como aponta Douglas Santos (SANTOS, Douglas, *op. cit.* p. 23.)

O que pensamos de espaço jamais poderá ser compreendido sem que se reflita sobre o próprio movimento que cria, recria, nega e, pela superação, redefine a espacialidade dos próprios homens. Espaço e tempo (...) são, na verdade, redimensionados na medida em que as sociedades se redimensionam.

O redimensionamento do espaço e do tempo, no movimento de invenção/construção/produção da modernidade, foi parte do processo de superação das relações feudais que se faziam sobre uma invenção/construção/produção de tempo e espaço “cíclico” e “fechado”:

A vida e a morte, a saúde e a doença, o “aqui e o alhures”, o *continuum* quantitativa e qualitativamente diferenciado do viver, já constituíam, entre outras, preocupações presentes na cultura feudal. Tais questões, no entanto, possuíam a identidade geral da ciclicidade, isto é, via-se o mundo como um ir e vir constante dos mesmos parâmetros e, portanto, a transformação seria somente o caminho pelo qual a realidade dirige-se para o princípio do movimento. A sociedade fundamentada na acumulação geral das riquezas precisa (e o faz) romper com tal pressuposição, pois o que se deseja não é um amanhã igual ao ontem mas, pelo contrário, muito mais rico, muito mais rápido, muito maior. (SANTOS, Douglas, *op. cit.* p. 29).

Douglas Santos salienta, apoiado em Edward P. Thompson e no próprio Norbert Elias, que é possível compreender que as “novas relações sociais (aqui identificadas como modo de produção capitalista) rompe[m] com a noção fluida e contínua do tempo feudal, apontando como de fundamental importância a construção do tempo sincopado, metrificado, condição e limite do processo de controle e apropriação do trabalho proletariado” (em nota dedicada a Elias, o autor observa que “a criação do tempo sincopado transforma-se no ponto de referência geral da distribuição cotidiana das atividades humanas. Um relógio em cada pulso e teremos a sensação de que “não podemos perder tempo”, “Tempo é dinheiro”, etc., o que lhe permite afirmar que, diferentemente do pensamento kantiano, a noção de tempo não é apriorística mas, sim, socialmente construída”) SANTOS, Douglas, *op.cit.* p. 29-30.

É nessa direção que, se o tempo “moderno” é parte do “processo civilizador” – uma invenção/construção/produção –, medido e controlável, disciplinador e ordenador, hegemônico, o espaço “moderno” também o é, com “a criação do espaço métrico” (SANTOS, Douglas, *op.cit.* p.30), “geometrizável”, “quantificável”, “matematizável”, possuído, “esquadrinhável”, delimitável, demarcável, controlável, disciplinado... Mas, qual espaço? Qualquer espaço, do corpo da gente, passando pelo corpo cultural, da pátria, até o corpo do mundo.

2.1. A dimensão de lugar e experiência

Segundo TUAN, Yi-Fu, (*Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL, 1983), o significado de espaço frequentemente se confunde com o de lugar. No entanto, a noção de espaço é mais abrangente e mais abstrata que a de lugar. Uma consulta no dicionário Aurélio mostra que ao espaço se

atribuem vários sentidos, alguns remetendo a medidas – distância entre dois pontos, área, extensão, intervalo de tempo, etc. –, e outros remetendo aos usos e símbolos – espaço cultural, espaço arquitetônico, espaço vital, etc. Já a idéia de lugar necessariamente não necessita de medidas para ser definida e é sempre mais específica, remetendo aos sentidos de posição, situação, ponto referido, ambiente, localidade, região, país, categoria, ocupação, assento.

No plano ideal, o que o lugar pode oferecer de segurança e estabilidade a partir do conhecimento dos seus limites e características e da experiência nele vivida, o espaço, por complementaridade, oferece possibilidades de ampliação dos limites, conseqüentemente, de abertura para novos conhecimentos, para vivenciar novas experiências, o que faz do espaço o *locus* experiencial da liberdade e do medo (ameaça), simultaneamente. Ora, a palavra “experiência” vem da raiz latina *per*, que também deu origem às palavras “experto” e “perigoso”. **Experimentar, então, é vencer os perigos ao lançar-se no desconhecido.** O experto, ou perito, é “aquele que é sabedor ou especialista em determinado assunto; experimentado, experiente, prático e versátil” (Verbetes “perito”, Dicionário Aurélio Eletrônico Sec. XXI, versão 3.0, 1999). **Através da experiência, “O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor” (TUAN, 1983: 6). Espaço é movimento, é liberdade, mas o conhecimento do espaço leva ao reconhecimento de objetos e lugares, que definem o espaço, imprimindo-lhe valores, hierarquias e uma personalidade geométrica. “A idéia de espaço está subordinada à idéia de localização de lugares significantes” (TUAN, 1983: 103). E ao se definir o espaço, atribuindo-lhe significado, ele transforma-se em lugar.** Lugar é onde se mora, se guarda algo, se vai, se deixa, lugar é onde se é conhecido. Lugar é sempre definido e significativo. Desta forma, lugar remete à intimidade e à identidade. “Quando o espaço nos é inteiramente familiar, torna-se lugar” (TUAN, 1983: 83). **O que diferencia a percepção espacial e a forma como atribuímos significados ao espaço é a experiência e conhecimento que construímos sobre ele.**

Uma noção primária de liberdade está associada à mobilidade espacial. Estar livre é exercer o poder de transcender a condição presente e uma das formas mais simples de transcendência é a locomoção. Espaço, como já foi falado, pode ser mais ou menos definido. Ou seja, a idéia de tamanho, ou distância, está contemplada pelo conceito de espaço, no entanto um espaço não se define unicamente pela sua dimensão. Isto porque o espaço é percebido pelos que o conhecem e o sentimento de grandeza vai depender do contraste, que é informado pelo repertório de espaços conhecidos através da experiência. Para quem vive no sítio, a cidade pequena pode representar o espaço da liberdade e a cidade grande a ameaça. Esta percepção pode ir contra a percepção do morador da cidade pequena, que pode senti-la como espaço de controle, onde falta liberdade, pois numa cidade pequena é comum que o interconhecimento e as relações de parentesco se manifestem em formas de controle social sobre os comportamentos individuais. A cidade grande pode ser percebida tanto como espaço de liberdade individual, onde o coletivo exerce formas mais despersonalizadas de controle social sobre as pessoas; como também pode ser percebido como espaço de aprisionamento, seja por falta de recursos para experimentar os espaços culturais e de lazer da cidade, seja por medo da violência, e as pessoas que assim percebem a cidade grande tendem a buscar nas áreas rurais o seu espaço de liberdade.

Como se percebe, não é o tamanho, a dimensão ou a densidade demográfica que produz a sensação de liberdade, e sim a experiência no lugar: quanto mais movimento o espaço permite, maior a sensação de liberdade. “O lugar existe em escalas diferentes” (TUAN, 1983: 165). Tuan sugere a seguinte comparação: num estádio lotado a densidade demográfica é imensa, todos estão apertados, mas sentem-se livres para expressar pensamentos e emoções, inclusive corporalmente. Numa estrada a sensação de amplitude espacial aumenta, mas é preciso manter corpo e mente sob rigoroso controle para dirigir de forma eficiente e segura.

Se o espaço é movimento, o lugar é uma pausa no movimento, tributário da permanência das coisas e das pessoas para que se estabilizar como *locus* de valores significativos. *O espaço é um símbolo comum de liberdade no mundo ocidental. O espaço permanece aberto, sugere futuro e convida à ação. [...] O espaço fechado e humanizado é lugar. Comparado com o espaço, o lugar é um centro calmo de valores estabelecidos. Os seres humanos necessitam de espaço e de lugar. As vidas humanas são um movimento dialético entre refúgio e aventura, dependência e liberdade (TUAN, 1983: 61). (...) Os lugares podem se fazer visíveis através de inúmeros meios: rivalidade ou conflito com outros lugares, proeminência visual e o poder evocativo da arte, arquitetura, cerimônias e ritos. Os lugares humanos se tornam muito reais através da dramatização. Alcança-se a identidade do lugar pela dramatização das aspirações, necessidades e ritmos funcionais da vida pessoal e dos grupos. (TUAN, 1983: 197)*

Esse sentimento comum que se forja pela dramatização nas sociedades modernas não anula a experiência individual. O valor do lugar depende também das experiências de intimidade. Criar um sentimento sobre um lugar é tarefa do cotidiano de cada, em suas experiências cotidianas que pouco ou nada têm de dramáticas, leva tempo, repetição de ações e roteiros feitos no dia-a-dia. Para Hanna Arendt, a ausência da pessoa certa faz com que as coisas e os lugares percam seu primeiro significado. Nas lembranças sobre a infância, os lugares são cheios de pessoas, acontecimentos e significados, não têm valor em si mesmos. “A sensação de tempo afeta a sensação de lugar” (TUAN, 1983: 206).

“Experiência é um termo que abrange as diferentes maneiras através das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade” (TUAN, 1983: 9). A experiência se compõe de fatos e situações vivenciadas, práticas adquiridas, lugares vividos, de usos e provas submetidas. Mas tudo isto é permeado por percepções – não há percepção pura, esta também construída pelo nosso corpo, pensamento, idéias, sentimentos - concepções e sensações. Desta forma, experiência também se define como “conhecimento que nos é transmitido pelos sentidos; conjunto de conhecimentos individuais ou específicos que constituem aquisições vantajosas acumuladas historicamente pela humanidade”, acepções que se assemelham ao que se define como conhecimento (Verbete “experiência”, Dicionário Aurélio Eletrônico Sec. XXI, versão 3.0, 1999). Emoção e pensamento são partes da experiência: “Eu experimentava desgosto, repugnância, um vago remorso”, escreveu Graciliano Ramos em sua obra autobiográfica *Infância* (p. 223). Para os adultos, um lugar pode ser cheio de significados a partir dos sentimentos associados a ele através da memória. Neste sentido, a própria infância se torna um lugar.

Na infância, as experiências das crianças dificilmente vão além do que os lugares de convívio familiar e comunitário: a casa dos pais, dos avôs e outros familiares, a vizinhança, a escola. A segurança vem da presença dos adultos com quem elas convivem. Mas até as crianças pequenas, com cerca de 2 anos de idade, já começam a explorar o espaço “desconhecido”, mesmo quando este se limita a menos de 100 metros do lugar onde estão os pais. Com cerca de 3 a 4 anos podem ir à casa de vizinhos brincar, sem a necessidade de ter os pais em seu campo de visão. À medida que vai crescendo a idéia de lugar torna-se mais específica e geográfica para a criança, o que pode ser verificado, por exemplo, perguntando pelo lugar onde mora, que de uma resposta genérica tipo “na casa de...”, vai ganhando referenciais geográficos como nome da cidade, do bairro e da rua, até formar a idéia de “endereço” (TUAN, 1983: 34).

2.2. Da dimensão da Experiência e do Indivíduo

Outros caminhos para pensarmos a experiência, apontados por Jorge Larrosa em *Literatura, experiência e formação*. In Caminhos Investigativos – Novos olhares na pesquisa em educação. Org. Marisa Vorraber Costa. Lamparina, 3º. Edição, RJ: 2007. Sugere Larrosa a perspectiva de Walter Benjamin no texto que se chama “experiência e pobreza”, no qual faz uma reflexão sobre a abundância de estímulos e a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Temos conhecimento, mas como algo exterior a nós, como uma utilidade ou uma mercadoria. Consumimos arte, mas a arte que consumimos nos atravessa sem deixar nenhuma marca em nós. Estamos informados mas nada nos comove no íntimo.

Para entender a categoria da experiência, tem-se de remontar aos tempos anteriores à ciência moderna (com sua específica definição de conhecimentos) e à sociedade mercantil (onde se constitui a definição moderna da vida). Durante séculos o saber humano foi entendido, como um *pathei mathos*, como uma aprendizagem seja pelo sofrimento, seja por aquilo pelo qual alguém passa. Esse é o saber da experiência: o que se adquire pelo modo como se vai respondendo àquilo que se passa ao longo da vida e o que vai conformando o que alguém é. **Ex-per-ientia** significa **sair para fora e passar através**. Em alemão, experiência é **Erfahrung**, que tem a mesma raiz de **Fahren**, que se traduz normalmente por viajar. Esse saber de experiência tem algumas características essenciais que o opõem, ponto a ponto, àquilo que nós entendemos por conhecimento.

Em primeiro lugar, é um saber finito, ligado ao amadurecimento de um indivíduo particular. Ou, de um modo ainda mais explícito, é um saber que revela ao homem singular sua própria finitude. Em segundo lugar é um saber particular, subjetivo, relativo, pessoal. Gadamer diz muito acertadamente que duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não sofrem a mesma experiência. E diz, também que ninguém pode evitar a experiência, ou seja, que ninguém pode aprender da experiência de outro, amenos que essa experiência seja de algum modo revivida.

Em terceiro lugar, é um saber que não pode se separar do indivíduo concreto no qual se encarna. O saber da experiência não está, como está o conhecimento científico, fora de nós, senão que só tem sentido no modo pelo qual configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, enfim, uma forma humana singular que é, por sua vez, ética (um modo de se conduzir) e uma estética (um estilo). Por último, o saber tem a ver com a vida boa, entendida essa como a unidade de sentido da vida humana plena: uma vida que não só inclui a satisfação da necessidade senão, e sobretudo, inclui aquelas atividades que transcendem a futilidade da vida mortal. O saber da experiência ensina a viver humanamente e a conseguir a excelência em todos os âmbitos da vida humana: no intelectual, no moral, no político, no estético etc. (...) A experiência não é aquilo que nos passa e o modo como atribuímos sentido a ele, senão como o modo pelo qual o mundo nos mostra sua face inteligível, a série de regularidades a partir das quais podemos conhecer a verdade das coisas e dominá-las.

A experiência é o que nos passa, ou o que nos acontece, ou o que nos toca. Não o que passa ou o que acontece, ou o que toca, mas o que nos passa, o que nos acontece ou nos toca. E segundo o autor aponta há nesta relação três dimensões da destruição da experiência: 1) **o excesso de informação; o excesso de opinião**, Benjamin nos diz que o periodismo é o grande dispositivo moderno para a destruição generalizada da experiência. O periodismo é a fabricação da informação e da opinião. E quando a informação e a opinião se sacralizam, quando ocupam todo o espaço do acontecer, então o sujeito individual não é outra coisa que o suporte informado da opinião individual, e o sujeito coletivo, não passa de um sujeito suporte informado da opinião pública. Quer dizer, um sujeito fabricado e manipulado pelos aparatos da informação e da opinião, um sujeito incapaz de experiência; a experiência é cada vez mais rara por falta de tempo. Tudo passa, passa demasiadamente depressa. E, com isso, reduz-se a um estímulo fugaz e instantâneo que é imediatamente substituído por outro estímulo ou por outra **excitação** igualmente fugaz e efêmera; 2. **a experiência é cada vez mais rara por excesso de trabalho**. É no trabalho que se adquire a experiência e nos centros de ensino se aprende a teoria, o saber que vem dos livros e das palavras. A tese de Larrosa é que não é somente que a experiência não tem nada a ver com o trabalho, senão mais ainda, que o trabalho, essa modalidade de relação com as pessoas, com as palavras e com as coisas que chamamos trabalho, é também inimiga mortal de experiência. 3. **Tempo no mundo contemporâneo**, todos nós sentimos que com a aceleração do tempo por meio dos meios de comunicação e tecnológicos, pouco nos damos um tempo para a observação e a reflexão, assim as coisas do mundo passam, acontecem, tocam de forma ligeira e tão rápida como nos nos propomos a estar no mundo, desta forma segundo as proposições de Larrosa, não há indivíduo-experiência construída.

3. O que estamos fazendo dentro dos Museus: A mediação como meio da travessia

Nessa lógica da destruição generalizada da experiência, estou cada vez mais convencido de que os aparatos educacionais também funcionam cada vez mais no sentido de tornar impossível que alguma coisa nos aconteça.

Após essa apresentação de alguns campos semânticos e seus possíveis desdobramentos conceituais na perspectiva de alimentar nossas reflexões, entramos na problematização do **sujeito da mediação ou a própria noção de mediação** nos museus. Se o espaço-museu construído/inventado/praticado/usado como espaço de construção do processo civilizador, como apontamos logo no início de nossa fala e que segundo Norbert Elias o processo civilizador constrói e também (re) inventa espaços que controlam e sugerem o auto-controle das emoções dos sujeitos em interdependências, o espaço-museu faz sua parte dentro desta idéia e construção da civilidade. O que pode e o que não pode ser tocado; o que pode ser visto, como será visto e quais as informações contextuais e de informação que devem ser reveladas. Quais percursos podem ser trilhados no espaço-museu pelos visitantes, o que devem eles gostar e não gostar, apreciar ou não, pode fotografar... as crianças precisam estar em fila, pois caso não aparentemente parece um anarquia e os funcionários do museu ficam tensos, o tempo de permanência é controlado, assim como o caminho a ser percorrido é igualmente regulado.

Assim, ainda no processo civilizador a educação é tomada como “estratégia/caminho” fundamental para a difusão e implicação do sujeito dentro deste processo. Desta forma os programas educativos e sociais criados e celebrados dentro dos espaços-museus propagandeiam sua importância, pois acreditam as

vezes “sinicamente” que estão transformando aqueles sujeitos (em situação de risco) em cidadãos. Enfim, o projeto de mediação nas instituições culturais em larga medida se transformaram em moeda de troca e de negociação para exorbitantes quantias serem “reordenadas” das empresas financeiras para as empresas culturais e estas se comprometem com metas altíssimas de públicos-visitantes. Afinal quantas pessoas passaram pela última bienal de São Paulo?

Este sistema armado sente suas fragilidades nesta década após algumas prisões de empresários que foram incentivadores desta engrenagem. As bienais de arte, como a Bienal Internacional de Arte de São Paulo edição 2008 representada na figura do curador Ivo Mesquita abriu publicamente este debate ao chamar para o setor da medição essa brecha, esta fissura para que possamos repensar também nosso papel nesta engrenagem. O que estamos mesmo fazendo dentro destas instituições?

Ao situarmos a **experiência** como algo fundamental a ser retomado como um paradigma da nossa prática como mediadores e se é através da experiência que construímos lugares subjetivos e afetivos e assim construímos nossa subjetividade, portanto a construção do sujeito histórico o projeto de mediação deve percorrer a história a contrapelo, na contramão da história. Se nos pedem informação, trabalhamos com a interpretação, com a leitura, deixando que minha existência seja permeada pelas existências outras e por meio de uma narrativa (narrador) fluir numa dinâmica, num fluxo. Se nos pedem rapidez, velocidade propomos a pausa, a suspensão do tempo linear e rumo ao progresso. Pausa, construção do lugar, gesto de interrupção, talvez quase impossível nos dias atuais.

Práticas que requerem paradas para pensar mais devagar, para olhar, para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar e escutar mais devagar, parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o autonomismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo espaço.

O sujeito da experiência é um ponto de chegada, um lugar ao que chegam coisas, como um lugar que recebe o que lhe chega e que, ao receber, lhe dá lugar. E em português, em italiano e em inglês em que a experiência soa como “aquilo que nos acontece”, “nos passa”, “nos sucede”, ou “happen to us”, o sujeito da experiência é sobretudo o espaço onde tem lugar os acontecimentos. Em qualquer caso, seja como território de passagem, como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não tanto por sua atividade, como por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. O sujeito da experiência é um sujeito da ex-posto. Nossa maneira de ex-por-nos com tudo que isso tem de vulnerabilidade e risco. Por isso é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se ex-põe. É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada lhe toca, nada lhe chega, nada lhe afeta, a quem nada lhe ameaça, a quem nada lhe fere.

A mediação deve ser encarada como passagem, como o meio da travessia. *Te levo pelas mãos e o viajar é mais que a viagem* (Legião Urbana). Lembro Guimarães: *Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia* (Grande Sertão, Rosa, 60). Se a literatura puxa você pela mão e vai lhe guiando por meio de um narrador e de sua linguagem e de uma narrativa que muitas vezes cria imagens (paisagens), cheiros, estética, forma, etc. O trabalho do artista, os objetos dos museus, os espaços-museus e os objetos da cultura, do design, precisam ser lidos e talvez o narrador seja o mediador do museu que segura na mão dos diversos públicos e juntos mergulham num texto que ambos conduzem o caminho. Essa experiência, portanto abole a informação, não visa a formação de opinião, suspende o tempo, interrompe cotidianos, estabelece relação entre subjetividades, explora contextos, linguagens e suportes, enxerga temas, textos e conteúdos, refaz percursos e reiventa as novidades. Ninguém vive sem interpretar, mesmo no silêncio as coisas ganham dimensão e existência. Deve-se viver a vida como obra de arte.

Ao pensar a formação de público nas instituições culturais, é preciso pontuar que parto de uma metáfora. Busca-se na imagem do *passeur* a metáfora da conceituação da mediação (GAILLET, LEHALLE: 1995). Essa palavra, que recentemente torna-se muito usada e adquire significado no *métier* da cultura, revela-se e cria um lugar específico de atuação profissional e do trabalho dentro das instituições culturais. A mediação como possibilidade de estabelecer essa relação de formação de público lançando mão de estratégias e procedimentos pedagógicos, recursos e materiais didáticos e da arte educação.

Ao tratarmos aqui de um projeto de mediação, estamos operando com um conceito que amplia a noção de mediação como passagem, um lugar constituído e que permite então criar nesse intervalo espaço-temporal uma relação entre pessoas, obras e/ou objetos da cultura. A mediação como passagem inaugura um espaço-tempo privilegiado para uma experiência vivencial, fenomenológica (do corpo todo) do espectador com os objetos da arte e da cultura. Na tentativa de concretizar melhor essa idéia, lançamos mão da imagem do passageiro, ou ainda, do estrangeiro, como metáfora da figura do espectador que transita em territórios múltiplos e diversos e que, ao entrar em contato com um determinado território expositivo, tem condições de se relacionar, de corpo todo, com essa nova e, por vezes, inusitada situação. A figura do arte-educador cultural de museus, visto neste caso como distingue Denis Guedj³, como o “*passreur*”. Segundo Guedj, um *passreur* que, precisamente, não é um professor no senso usual do termo e das práticas pedagógicas do universo da sala de aula, mas um *passreur* que procura trabalhar com habilidades do **saber**, *Je te fais savoir, dit lê mediateur; je t'apprends, dit l'enseignant*. O autor alerta ainda que é importante que o arte-educador do museu deixe de lado o sistema de contrato e obrigações curriculares a que estão presos os professores e trabalhem no campo do desejo e do prazer *du savoir*.

A mediação como passagem materializa-se na figura do indivíduo contemporâneo que é, segundo Nelson Brissac Peixoto (1995), em primeiro lugar, um passageiro metropolitano: em permanente movimento, cada vez para mais longe, cada vez mais rápido. Essa crescente velocidade determinaria não só o olhar, mas, sobretudo, o modo pelo qual a própria cidade e todas as outras coisas se apresentam a nós. Nunca a questão do olhar esteve tão no centro do debate da cultura e da sociedade contemporânea. Um mundo onde tudo é produzido para ser visto, onde tudo se mostra ao olhar, coloca necessariamente o ver como um problema. Vivemos no universo da sobreposição, saturados de clichês, onde a banalização e a descartabilidade das coisas e da imagem foi levada ao extremo. Poderíamos reduzir ao termo da sociedade do espetáculo. Como olhar quando tudo ficou indistinguível, quando tudo parece a mesma coisa?

O olhar se coloca, assim, como sensorialidade da experiência que pode estar mais adormecida **porque vivemos em uma sociedade da imagem, da velocidade e da produção do real**. *A cidade do movimento, ao contrário, a arquitetura, sob o impacto da velocidade, perde espessura. A construção tende a virar só fachada, painel liso onde são fixados inscrições, elementos decorativos, para serem vistos por quem passa correndo pela auto-estrada* (Brissac Peixoto, 362). É a transformação do prédio em mural, em letreiro, em tela. Em vez de se construir a representação, representa-se a construção.

Assim, recorremos ao olhar estrangeiro como metáfora da mediação como passagem, ostensivamente tomada como metáfora pelo cinema dos anos 80, sobretudo nos apropriamos da figura do estrangeiro anjo, criada pela cultura contemporânea. Ele aparece na narrativa, na pintura e no cinema daquela década. De nossa parte, tomamos o anjo do filme *Asas do Desejo*, de Wim Wenders. Enquanto os indivíduos estão se transformando em personagens, ele é o único capaz de ter como programa tornar-se humano, escapar à pura espectralidade, sem, no entanto, perder sua transcendência. O anjo não tem história. Não viveu, não viu nada. Logo, não vê esses indivíduos/personagens e lugares/cenários como

³ Denis Guedj foi responsável da primeira formação sobre mediação cultural pelo patrimônio em 1992.

imagens banalizadas. *“Ele vê o que nós não podemos mais enxergar. Contra as imagens clichês, as imagens do sublime”* (idem, 363).

O anjo de Win Wenders vê tudo em preto e branco, desprovido da simulação brilhante da cor, um olhar fenomenológico, em meio às coisas, mostrando-as como realmente são, o que o torna capaz de captar a banalidade do cotidiano humano e lhe dar a poesia do instantâneo e da contemporaneidade. É a figura da inocência e, portanto, é visto e percebido pelas crianças. Ele desconhece o pecado original, a queda, a separação e o exílio. Como não tem desejo, jamais experimenta a decepção e a perda. Não sendo sujeito a paixões e ilusões, não vive o sofrimento e a infelicidade. Ao optar por ficar entre os homens, o anjo perde as asas e então adquire uma história: identidade e lugar.

A busca da **primeira vez** é que vai levá-lo a viver histórias originais e ver as coisas como se fosse pela primeira vez. É dessa postura — a primeira vez —, ver com o corpo todo, transitar por entre os lugares com um olhar atento, que pautamos o conceito de mediação como passagem, na busca da passagem entre o sujeito anjo de Wenders e sua humanização (possui desejo, ama, sofre, sente, experimenta, adquire história e, portanto, constrói memória), que tencionamos o trabalho de mediação como passagem. A idéia de um público que atue frente ao que vê, mas que seja tocado para viver uma experiência de deslocamento, deixando de ser apenas espectador para “assumir-se” como um sujeito que reconstrói, a partir de seus saberes e suas referências, o próprio trabalho do artista, como co-autor. Ao pensarmos naquele que vê não mais como espectador, e sim participante e responsável pela “existência do trabalho do artista”.

É, portanto, a arte contemporânea que nos convida a pensar sobre o papel do público e de sua relação com as obras expostas, é a arte contemporânea que expõe, de forma mais transparente, o problema da recepção do público; para Nathalie Heinich (1985), é a arte contemporânea nascida sob a *spectral idade* da recepção. Ambas, arte moderna e contemporânea, apresentam alguns traços característicos em comum; por exemplo, sempre foram objetos de rejeição sistemática pelo público (Heinich, 1998b). No moderno, a rejeição se constituía como valor; no entanto, no contexto da arte contemporânea, ela se converteu num obstáculo (Bueno, 1999). Tal “problema”, se é que se apresenta dessa forma, é amenizado com a criação de um sistema de mediação que ajuda a decifrar o segredo, colocando a produção ao alcance do público. Nathalie Heinich (1998a) considera que esse é o triplo jogo que marca o *modus operandi* da arte contemporânea:

(...) sua impopularidade se constituía como um valor — reforçando o caráter elitista de seu campo —, no contexto da arte contemporânea ela se converteu num obstáculo (a transgressão das fronteiras da arte pelos artistas; as reações negativas do público; e a integração da produção a partir da intermediação de instituições e especialistas. Esse triplo jogo é um dos componentes responsáveis pelas constantes redefinições no conceito de arte corrente e também pelo movimento de ampliação dos domínios do mundo da arte (Bueno e Ortiz: 2001, sp).

Considerando que *“a circulação da arte contemporânea só se concretiza a partir do desvendamento da produção para o público, a construção da recepção passou a ser um elemento fundamental na organização de seu universo”* (idem). No âmbito mais restrito do mercado de arte moderna, o *marchand* e o crítico atuavam nesse campo junto aos diretores de museus e colecionadores. Na atualidade, com as diversas e cada vez mais proliferadas instituições culturais funcionando como tentáculos da indústria

cultural, voltadas para um público ampliado, esse *empreendimento revelou-se não apenas mais custoso, como também mais complexo.*

São, portanto, os artistas e a produção artística contemporânea, e da cultura de modo geral, que convidam e provocam as equipes dos setores educativos a refletirem sobre públicos e também sobre os processos singulares de significação que cada repertório possibilita. Já não bastam informações e orientações, é preciso construir novos paradigmas de ação, que todo o tempo nos diz e nos pede “mediações”. É esse estado que gera desafios. E estes se amplificam se considerarmos os diferentes ambientes de apreensão e compreensão no qual estão inseridos os setores educativos dos museus.