

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP

MARIANA FERRAZ DE ALBUQUERQUE

**OS PROCESSOS COMUNICACIONAIS DO MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA:  
A LÍNGUA COMO EXPERIÊNCIA SENSÍVEL**

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO  
2015

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP

MARIANA FERRAZ DE ALBUQUERQUE

**OS PROCESSOS COMUNICACIONAIS DO MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA:  
A LÍNGUA COMO EXPERIÊNCIA SENSÍVEL**

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Profa. Dra. Ana Claudia Mei Alves de Oliveira.

SÃO PAULO  
2015

## **BANCA EXAMINADORA**

### *Presidente da Banca*

Profa. Dra. Ana Claudia Mei Alves de Oliveira (PUC-SP: COS)

### *Membros externos*

Profa. Dra. Ana Mae Tavares Bastos Barbosa (USP)

Profa. Dra. Fabiane Villela Marroni (UCPel)

### *Membros internos*

Profa. Dra. Valdenise Leziér Martyniuk (PUC-SP)

Profa. Dra. Christine Pires Nelson de Mello (PUC-SP: COS)

### *Suplentes*

Moema Martins Rebouças (UFES)

Maria Aparecida Junqueira (PUC-SP: LCL)

---

---

---

---

---

São Paulo, 03 de julho de 2015

## **AGRADECIMENTOS**

Ao CNPq, pela bolsa de estudos.

À CAPES, pela bolsa sanduíche na França.

À Profa. Dra. Ana Claudia Mei Alves de Oliveira, para mim,  
Ana, toda minha gratidão.

A Marc Barreto Bogo e Maria Claudia Vidal Barcelos, toda  
minha amizade.

Aos parceiros do Centro de Pesquisas Sociosemióticas – CPS,  
todo meu respeito.

A Paulo André Veloso, todo meu companheirismo.

A Maria Nazareth, Rafaela e Maria Cecília Albuquerque, toda  
minha existência.

A Maria Letícia, Filipe e Pedro Pragana, todo meu carinho.

Ao meu pai, meu amor.



## RESUMO

À língua portuguesa, uma língua oficialmente presente em oito países e falada por mais de 270 milhões de pessoas, foi dedicado o Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, cidade com o maior número de falantes de português do mundo. O que se coleta das manifestações linguísticas e literárias dessa comunidade como mostruário representativo colocado em exposição? Readequado em uma parcela inativa de um prédio construído para ser estação de trem na dinâmica metrópole, e que ainda hoje atende a essa finalidade, esse museu emprega tecnologias para concretizar sua coleção, tornando seu acervo interativo e igualmente dinâmico, de forma que ao mesmo tempo que instala o novo, rememora o antigo. Mas, para além do prédio, nomeado Estação da Luz, que interessa estudar não apenas pela historicidade e emblematicidade que apresenta, o Museu da Língua Portuguesa propõe aos seus visitantes uma experiência sensível e inteligível de língua, de cultura, de Brasil, de uma comunidade falante de português. A língua portuguesa torna-se musealizada no momento em que adentra a instituição como acervo a ser contemplado, sem contudo perder sua dimensão funcional, pois seus modos de exibição no museu presentificam, fazem experienciar e refletir os vários usos da língua propostos por esse estudo como usos prático; estético; documental; e de reescritura. O objetivo desta tese é compreender esse museu enquanto fenômeno contemporâneo e, em que medida língua e sujeitos constroem uma experiência interacional sensível e significativa. Percebeu-se que esse museu estabelece relações com as instituições mais tradicionais, com a cidade que o envolve e com a estação que o abriga. Ainda, observou-se que a coleção presentifica uma língua em sincretismos que é para ser vista, ouvida, apalpada, degustada, vivida no ato mesmo da visita, que sentida faz apreender seus sentidos estésica, estética e cognitivamente. A moldura teórica consiste na semiótica discursiva desenvolvida por A. J. Greimas, como teoria da significação, e seus desdobramentos na sociossemiótica de E. Landowski, como teoria das interações sociais que formam regimes de sentido e na semiótica plástica de J.-M. Floch e A. C. de Oliveira, como teoria da visualidade que se ocupa dos arranjos da expressão. O Museu da Língua Portuguesa agrupa, em determinada medida, manifestações sociais, políticas, econômicas, culturais e literárias que imperam pela arte da língua, concretizadas pela arte das linguagens e que circulam dentro e fora do museu.

**Palavras-chave:** Museus. Museu da Língua Portuguesa. Coleção. Regime de interação e sentido. Semiótica discursiva.

## ABSTRACT

The Portuguese language, officially present in eight countries and spoken by over 270 million people, is celebrated at the Portuguese Language Museum, in São Paulo, the city with the largest number of Portuguese speakers in the world. What can be learned from the linguistic and literary manifestations of this community as a representative display on exhibition? Reorganised in an unused section of a building meant to be a train station in the busy metropolis, that still serves its purpose nowadays, the museum uses technology to materialize its collection, so as to make it equally interactive and dynamic, bringing on what is new and remembering what is old. Beyond the architectural value of the building (Called Estação da Luz), that deserves attention for its historicity and symbolism, the Portuguese Language Museum provides its audience with a sensitive, intelligible experience of language and culture, of Brazil, of a Portuguese-speaking community. The Portuguese language becomes museum material when it comes into the institution as a collection to be seen, without losing its functional dimension; the manner how it is displayed at the museum make it present, allowing the visitor to experience and reflect upon the several possible uses of the language proposed by this study – practical, aesthetic, documental and rewritten. The purpose of this thesis is understand this museum as a contemporary phenomenon and how far language and subjects build an interactive, sensitive and meaningful experience together. We have noticed that this museum establishes relationships with the most traditional institutions, with the city around it and with the building that hosts it. We have also observed that the collection materializes a language through symbols, a language that is meant to be seen, heard, touched, tasted, experienced as the visit develops, and felt esthesically, aesthetically and cognitively. The theoretical framework consists of the discursive semiotics developed by A. J. Greimas, as signification theory, and its outspread in the socio-semiotics of E. Landowski as the theory of social interactions that build meaning regimes; and the plastic semiotics of J.-M. Floch and A. C. de Oliveira, as a visuality theory focused on the expression structures. The Portuguese Language Museum hosts, at a certain extension, social, political, economic, cultural and literary manifestations that reign and become real through the language, and circulate inside and outside the museum.

**Keywords:** Museums. Portuguese Language Museum. Collection. Interactive and meaning regime. Discursive semiotics.

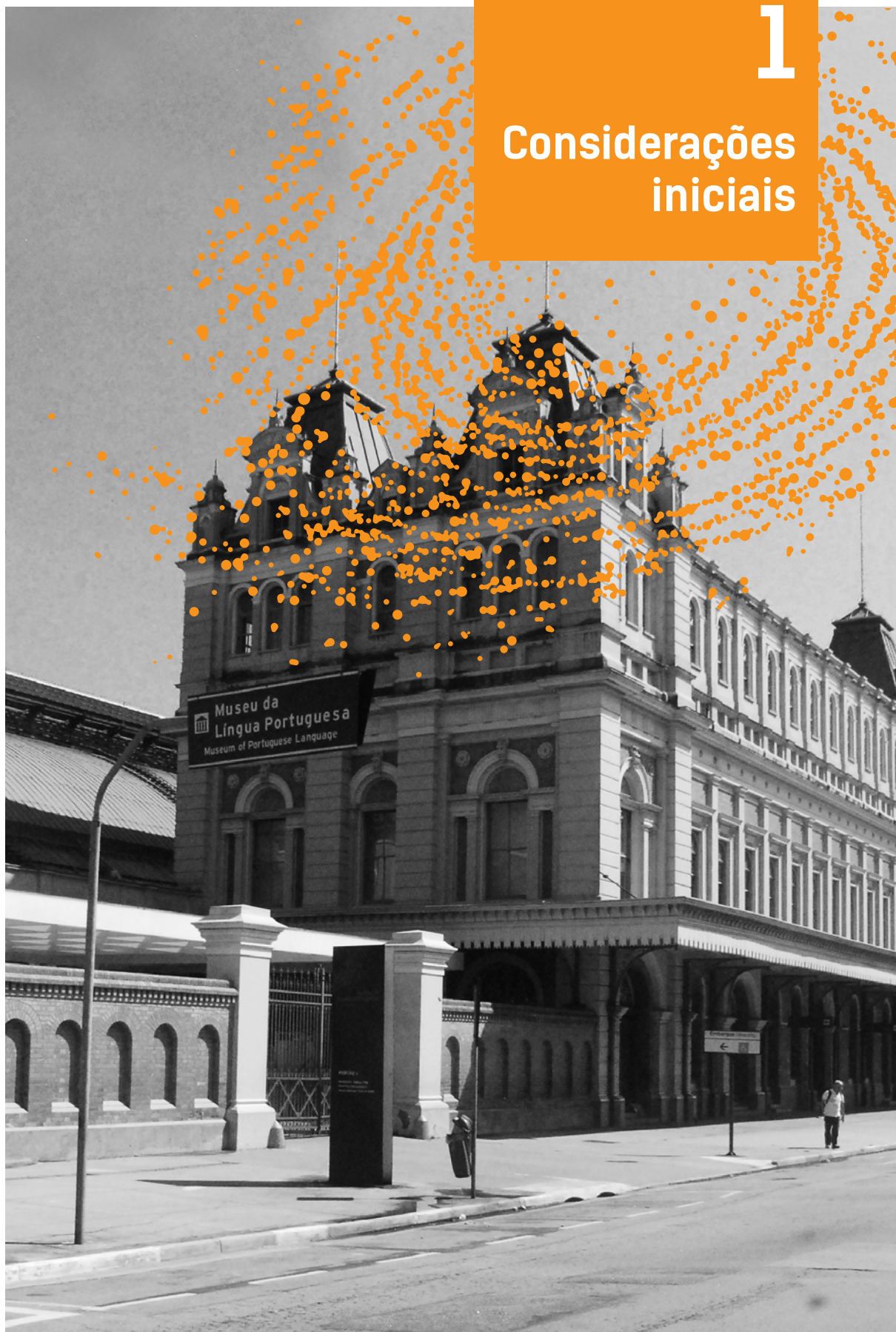
## SUMÁRIO

|                                                                   |            |
|-------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>                             | <b>09</b>  |
| 1.1 Estruturação da pesquisa .....                                | 12         |
| <b>2 MUSEUS E COLEÇÕES .....</b>                                  | <b>16</b>  |
| 2.1 Agrupando objetos, constituindo coleções .....                | 18         |
| 2.2 Uma vitrina para uma coleção .....                            | 36         |
| 2.2.1 Coleção privada, colecionador individual .....              | 36         |
| 2.2.2 Coleção privada, colecionador coletivo .....                | 44         |
| 2.2.3 Coleção pública .....                                       | 48         |
| 2.3 Colecionadores de tipos, tipos de coleções .....              | 51         |
| 2.4 Museus de tipos, tipos de museus .....                        | 54         |
| 2.5 No início: santuários .....                                   | 56         |
| 2.6 Uma reviravolta museológica .....                             | 58         |
| 2.6.1 Novos museus .....                                          | 66         |
| 2.6.2 Renovações: o antigo e o novo .....                         | 77         |
| 2.6.3 Museus extensão .....                                       | 80         |
| 2.6.4 Prédio antigo, acessório novo .....                         | 90         |
| 2.6.5 Museus readequados .....                                    | 92         |
| 2.7 Sistematizando museus .....                                   | 100        |
| <b>3 ESTAÇÃO DA LUZ NOS TEMPOS DE SÃO PAULO .....</b>             | <b>104</b> |
| 3.1 São Paulo nos tempos de ferro e fluxo .....                   | 112        |
| 3.2 São Paulo nos tempos de arte em obra .....                    | 119        |
| 3.3 São Paulo nos tempos de inovação .....                        | 121        |
| 3.4 São Paulo nos tempos de polêmicas sociabilidades .....        | 122        |
| 3.5 São Paulo nos tempos de reconhecimento de seus emblemas ..... | 143        |
| 3.6 São Paulo nos tempos de catedral do café .....                | 148        |
| 3.7 São Paulo nos tempos de interações na Estação .....           | 155        |
| <b>4 UM MUSEU DE LÍNGUA PORTUGUESA? .....</b>                     | <b>169</b> |
| 4.1 Notas sobre o museu .....                                     | 175        |
| 4.2 De prédio administrativo a museu tecnológico .....            | 178        |
| 4.3 Da temática do museu .....                                    | 184        |

|          |                                                               |            |
|----------|---------------------------------------------------------------|------------|
| 4.4      | Percorso iniciático .....                                     | 187        |
| 4.5      | Sintonia dos tempos .....                                     | 189        |
| 4.6      | Que coleção é essa que se mostra? E como ela se mostra? ..... | 190        |
| 4.7      | O colecionador e o colecionar palavras .....                  | 193        |
| 4.8      | Destrinchando a coleção: um andar espetáculo .....            | 198        |
| 4.9      | Destrinchando a coleção: a Grande Galeria .....               | 205        |
| 4.10     | Destrinchando a coleção: culto aos cânones .....              | 208        |
| <b>5</b> | <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>                             | <b>217</b> |
| 5.1      | Museu readequado, acervo reescrito .....                      | 221        |
| 5.2      | Abrir os olhos, abrir o corpo .....                           | 222        |
| 5.3      | Finalizando a visita .....                                    | 223        |
|          | <b>REFERÊNCIAS .....</b>                                      | <b>225</b> |

1

## Considerações iniciais



**EM SÃO PAULO OU EM PARIS**, em Londres ou na China, uma fila de pessoas se forma nas primeiras horas do dia, ainda no exterior desses lugares que se quer entrar. Enquanto isso, na cidade que os envolve, a vida segue em uma programação que é às vezes interrompida pelo acaso de um acidente. O ônibus passa perto, enquanto pernas apressadas caminham em direção ao trabalho. Um telefone celular toca, enquanto o jornal é vendido na banca próxima. Cenas do dia a dia de uma metrópole qualquer.

Movidos por uma manipulação ou atentos a uma agenda que se deve cumprir, essas pessoas que se aglomeram em filas são visitantes de museu. Habitantes da cidade ou turistas, solitários ou não, esse lugar que se quer entrar é um mundo outro daquele que se está, o mundo vivido, o mundo praticado. É o mundo do museu.

E é nesse mundo construído que se vai estar por um certo tempo e em um certo tempo, devendo depois essas pessoas voltar à cotidianidade, à rotina, à vida. Mas de alguma forma transformados pela experiência. Pode-se revisitar um passado ou viajar no futuro ou estar exatamente onde se está: aqui e agora no presente, nesse presente.

Ainda do lado de fora, a espera é animada por artistas de rua, pela arquitetura que impressiona, pela música que ecoa, pelo frio, pelas vozes desconhecidas, por uma cena de rua. Lá dentro, um mundo a ser descoberto aguarda a entrada dos visitantes. Ainda do lado de fora, se imagina o que está lá dentro.

O momento que antecede a entrada no museu, em São Paulo ou em Londres, na China ou em Paris, é sempre o mesmo, mas sempre outro. Mudam os cenários, mas não mudam os porquês de se estar ali. Mudam os tempos, mas as instituições seguem ali, para outras gerações, como legado a ser transmitido.

Do lado de fora para o lado de dentro, deve-se superar uma escadaria extensa, percorrer uma rampa, subir no elevador ou simplesmente atravessar uma barreira, um tipo de portal que separa o mundo do museu do mundo vivido. Do lado de fora em relação com o lado de dentro, pode-se interagir com as obras de arte dispostas nas proximidades do museu ou perto da sua entrada: na rua, na praça, no jardim ou no próprio tecido do prédio que se quer entrar; pode-se também interagir com as ações programadas pela instituição que incitam os visitantes, preparando-lhes.

A entrada é triunfal. Alguns correm imediatamente em direção aos imperdíveis, obras vedetes ou emblemáticas, ou como diria o Louvre, *Les incontournables*. Outros caminham meio sem direção, outros caminham na direção das obras que mais gostam, sejam essas as mais disputadas ou não. Outros se perdem naquele espaço então desconhecido.

E ali, dentro do museu, passam-se horas e mais horas. Se come, se pausa, se compra, se anda, se aprova, se censura, se critica. Um lugar pleno de significações, como o museu, abriga possibilidades várias de uso do seu espaço que convida e às vezes refuta certas práti-



cas. Em alguns se anda vagorosamente, em outros se corre. Em alguns museus as obras são tocadas com os olhos, em outros a obra deve ser tocada com as mãos. Em alguns museus se chora de alegria, em outros se contorce de dor.

Em Londres ou Paris, na China ou em São Paulo, os museus são serviços na cidade, tal como um hospital, um hotel, uma padaria, uma farmácia. Mas são também pontos que atraem um fluxo de pessoas às vezes vindo de longe, bem longe.

Algumas vezes os museus são pontos turísticos, outras eles são a própria identidade do lugar onde estão fincados. Algumas vezes os museus são espaços relacionais, outras eles são espaços de consumo.

Mas nem Londres, nem Paris, nem China, mas sim em São Paulo está erguido o único museu dedicado a uma língua no mundo, o Museu da Língua Portuguesa. E diferentemente de todos os museus visitados, esse museu apresenta algumas características peculiares, a começar pelo acervo que o mesmo guarda: uma coleção de língua portuguesa.

Além de uma coleção assim excepcional, visto que a língua é compreendida como um bem imaterial, o Museu da Língua Portuguesa impressiona por estar instalado dentro de uma estação de trem que data dos primeiros anos do século XX, ainda hoje ativa, e pela capacidade de reconversão de um espaço ocioso para abrigar uma instituição museológica que se queria notável, haja vista a escolha por nomes emblemáticos da arquitetura e do design de museu para a construção e implantação do projeto.

Trata-se de um museu amplamente visitado e que, desde sua abertura em 2006, traz para a região um público diferente daquele que se vê ali normalmente, também favorecido pelos demais equipamentos culturais a ele próximos.

Trata-se de um museu instalado em uma área histórica e requintada no passado, posteriormente decadente e insegura, mas que busca restaurar os valores que apresentava outrora, principalmente com a inserção desses equipamentos culturais na região.

O Museu da Língua Portuguesa é prédio – de configurações arquitetônicas, normas e técnicas de construção; é estação de trem – de ritmos e mobilidades; é história – da colonização e globalização; é museu – de uma coleção; é emblema – de um estar na cidade; é ponto de referência – de perspectivas dos habitantes; e é, por todos esses motivos, o *corpus* de pesquisa dessa tese que visa analisar os processos comunicacionais desse lugar que é isso e é aquilo.

Justamente por ter múltiplas significações, outros estudos de diferentes áreas focalizaram esse lugar, no entanto em nenhum deles foi encontrada uma análise que ressalte esse museu como um fenômeno contemporâneo: um museu-estação ou uma estação-museu, a depender do ponto de vista. E, mais importante ainda, sendo esse lugar também uma instituição museológica, os estudos anteriores descrevem exposições, mas não buscam

compreender a constituição da coleção do Museu da Língua Portuguesa, tampouco sua corporificação em objetos e coisas, ou seja, objetos-língua e coisas-língua, como aqui proposto com ineditismo.

A escolha pelo Museu da Língua Portuguesa como *corpus* dessa tese reúne um interesse pessoal pela língua portuguesa, proveniente da graduação em Letras – Licenciatura em Português e Inglês; pela literatura brasileira, procedente da especialização e mestrado em Literatura Brasileira; pelas artes plásticas, nascido de um fazer familiar; e pelo arrebatamento, em termos greimasianos, quando diante dessas construções humanas que são os museus e as obras de arte.

A apreensão e a compreensão dos sentidos produzidos pelo Museu da Língua Portuguesa tornou-se possível graças ao arcabouço da semiótica discursiva elaborada por Algirdas Julien Greimas que, como teoria da significação, e seus desenvolvimentos mais recentes, capacita um entendimento inteligível e sensível do objeto: ora museu, ora estação, ora prédio, ora emblema, ora tudo isso em concomitância.



**FIGURA 1.** Uma estação de trem, um museu e uma cidade em cena. A Estação da Luz abriga em seu interior o Museu da Língua Portuguesa e ao seu redor, na rua, as práticas de vida da metrópole São Paulo. Fonte: autora.

### 1.1 Estruturação da pesquisa

O OBJETIVO PRINCIPAL dessa tese é compreender o Museu da Língua Portuguesa enquanto fenômeno contemporâneo e, em que medida língua e sujeitos constroem uma experiência sensível e significativa da interação no museu.



Ainda foram levantados alguns objetivos específicos: (1) compreender os processos de formação de uma coleção e seus modos de presença; (2) entender a constituição e organização de museus, desde os tipos mais tradicionais até os recentes casos de novos museus; (3) analisar como o Museu da Língua Portuguesa agrupa manifestações sociais, políticas, econômicas, culturais e literárias que circulam também fora dele, na cidade que o abriga; (4) sistematizar o procedimento de musealização da língua portuguesa compreendendo como essa língua é presença no museu à ela dedicado.

Os objetivos específicos estão organizados de forma a levar a compreensão do objetivo principal da tese, estando eles distribuídos ao longo dos capítulos, ordenados nessa mesma ordem de aparecimento acima posta. E para alcançá-los a pesquisa foi organizada em três capítulos, afora as considerações iniciais e finais, o que totaliza cinco capítulos.

A hipótese de que esse é um museu de história ao mesmo tempo que é museu de arte é confirmada ao longo desse estudo, principalmente nos capítulos finais quando a língua portuguesa é instituída objeto de coleção.

Para cumprimento dos objetivos e elaboração dos capítulos fez-se necessária, primeiramente, a leitura e operacionalização da teoria semiótica discursiva nas obras de A. J. Greimas; na sociosemiótica de E. Landowski; na plástica de J.-M. Floch, mais especificamente nos desenvolvimentos de A. C. de Oliveira. Também outros semioticistas ajudaram na compreensão do Museu da Língua Portuguesa, que é um texto a ser lido, sentido e apreendido. Afora o arcabouço da semiótica, recorreu-se ainda a bibliografia de pesquisadores e estudiosos de arte e do mercado de arte, como Thompson (2012); de coleção e de colecionismo, como Blom (2003); e de museus e museologia, como Suano (1986), Mauriès (2011) e tantos outros.

Além das referências bibliográficas, a bolsa sanduíche na França concedida pela Capes proporcionou um viver museus cujos ensinamentos livro algum possibilitaria. Nessa jornada, além dos inúmeros museus visitados na França, mas também na Alemanha, Bélgica e Holanda, destaca-se, em especial, dois eventos que foram extremamente importantes para as reflexões propostas nessa tese: o curso *L'architecture des musées au XX<sup>e</sup> siècle*, na escola do Louvre; e o Séminaire international d'été de muséologie – SIEM, cujo tema foi: *Muséologie des édifices religieux. Du lieu de culte à la salle de musée*, também na escola do Louvre.

O capítulo que vem após essas considerações iniciais, chamado de “Museus e coleções”, recupera as primeiras coleções que se tem notícia, reunidas segundo critérios pessoais, mas ainda sem uma noção de curadoria. Dessas coleções privadas, de visibilidade específica aos proprietários, mostra-se um caminho que culmina na abertura das coleções para exibição geral. A transição de uma situação em que a coleção é fechada para outra em que a coleção é aberta pode ser apreendida com a inserção de imagens que figuram, em de-

terminada medida, essas posições. O momento posterior é de investigar o destino que as coleções tomam, a depender dos desejos e intenções dos proprietários ainda quando vivos ou depois de mortos. E percebe-se que é no museu que em uma hora ou outra as coleções vão estar, por períodos mais ou menos curtos.

Ainda nesse segundo capítulo busca-se entender como museus tradicionais, a exemplo do Louvre, procuram se contemporaneizar, mostrando-se assim próximos e atentos às exigências do tempo e do público, ao passo que surgem aqui e ali museus espetaculares, construídos para serem eles mesmos obras de arte. Insere-se também nessa sistematização dois outros tipos de museus, chamados aqui de museu extensão e museu readequado, que é o caso do Museu da Língua Portuguesa, ambos tendências da museologia. Essa construção se fez necessária para melhor compreender o que é o Museu da Língua Portuguesa enquanto fenômeno museu que ao mesmo tempo que instala o novo, rememora o antigo.

O terceiro capítulo, chamado “Estação da Luz nos tempos de São Paulo”, sai um pouco dos debates das coleções e criações de museus e focaliza no prédio onde está instalado o Museu da Língua Portuguesa, a Estação da Luz: uma estação histórica, todavia ativíssima, sendo uma das estações paulistanas com maior fluxo de pessoas. Estar naquela cidade, naquele bairro e naquele prédio posiciona imediatamente o Museu da Língua Portuguesa em seu lugar de fala, seu estar no mundo. E como o próprio título do capítulo figura, percorrem-se diferentes tempos em e de São Paulo, a partir de elementos presentes naquela estação, também em seu entorno imediato. Busca-se relacionar como o ferro das linhas de trem e o café e as interações que ali se dão e mais e mais e mais são constitutivos da identidade daquele lugar fazendo aquela estação ser estação, ser museu, ser emblema e ser memória.

Por ser um lugar assim plural, muitas são as manifestações sociais, políticas, culturais, linguísticas etc. encenadas naquele lugar e que circulam, por sua vez, também dentro do museu.

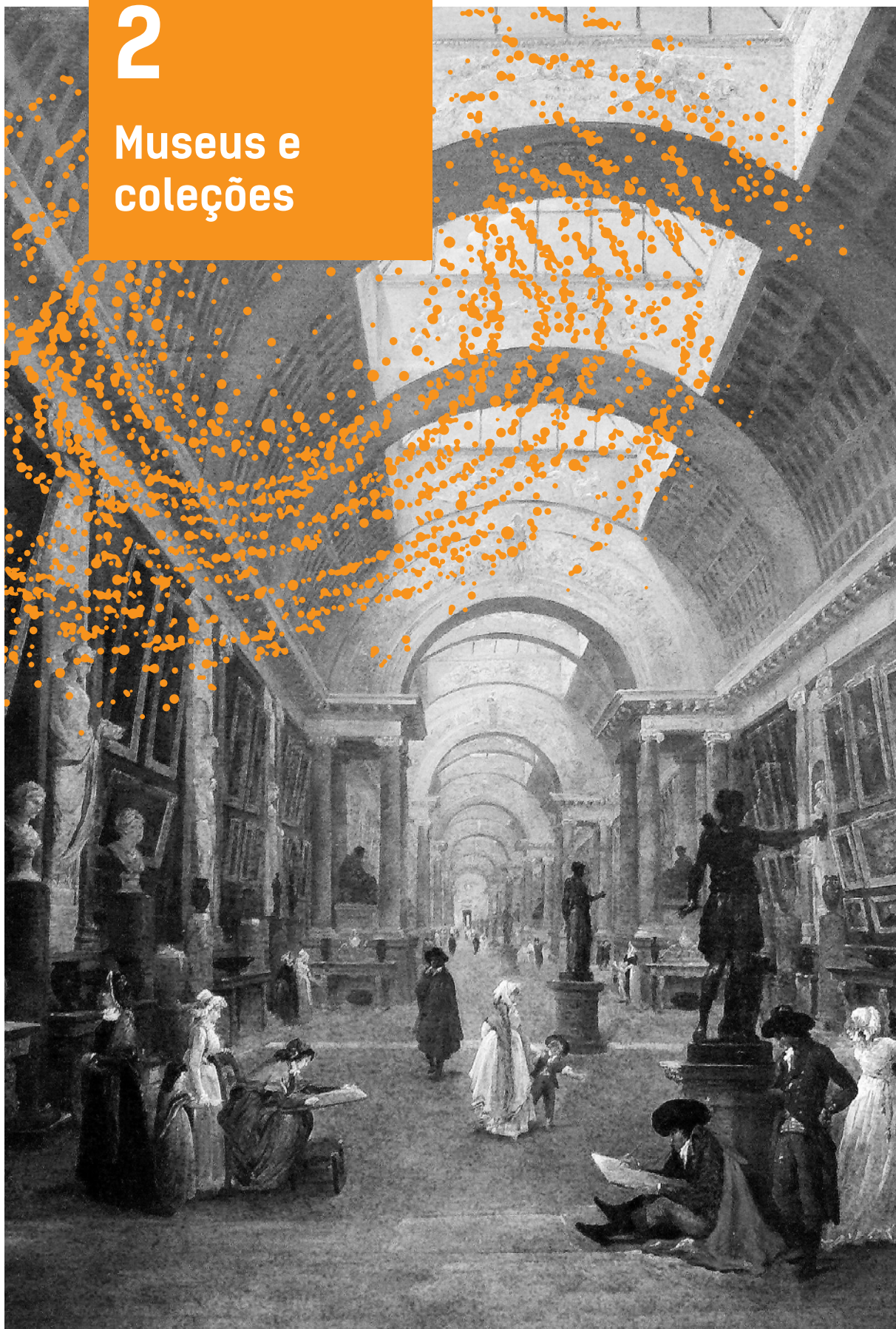
Após a compreensão do que é um museu readequado e como ele é presença na cidade de São Paulo, o quarto capítulo: “Um museu de língua portuguesa?”, finalmente adentra o Museu da Língua Portuguesa e investiga sua coleção e seu modo de exposição nesse museu. Esse capítulo propõe uma reflexão da língua portuguesa em seus diferentes usos: prático, estético, documental e reescritura. E de que formas essa língua agora musealizada, visto que ela está no museu como objeto de coleção, se mostra e é oferecida ao visitante. Opta-se por começar a análise do andar mais alto acessado por elevador, em seguida desce-se para o segundo andar para por fim chegar ao primeiro andar, local das exposições de curta duração, onde cultua-se os cânones da temática do museu: a língua portuguesa. Observou-se

ainda que o visitante constrói uma experiência de visita significativa no museu, ora mais sensível ora mais inteligível.

Nas “Considerações finais”, último capítulo dessa tese, caminha-se para uma apontar relacional da análise, e abrem-se perspectivas e proposições para o avanço desse museu na direção de se tornar uma instituição de maior visibilidade, por fim um museu universalizado e do seu tempo.

# 2

## Museus e coleções





*Há pratos, mas falta appetite.  
 Há alianças, mas falta reciprocidade  
 Pelo menos desde há 300 anos.  
 Há o leque – onde os rubores?  
 Há espadas – onde há ira  
 E o alaúde nem tange hora gris.  
 Por falta de eternidade juntaram  
 Dez mil coisas velhas.  
 Um guarda musgoso cochila docemente  
 Com os bigodes caindo sobre a vitrine.  
 Metais, barro, pluma de ave  
 Triunfam silenciosamente no tempo.  
 Apenas um alfinete de galhoeira do Egito  
 Ri zombeteiro.  
 A coroa deixou passar a cabeça.  
 A mão perdeu a luva.  
 A bota direita prevaleceu sobre a perna.  
 Quanto a mim, vivo, acreditem por favor.  
 Minha corrida com o vestido continua  
 E que resistência tem ele!  
 E como ele gostaria de sobreviver  
 (Wisława Szymborska)*

**MUSÉE DU LOUVRE, PARIS.** Van Gogh Museum, Amsterdam. Museo Soumaya, Cidade do México. Tate Modern, Londres. Musei Vaticani, Vaticano. Metropolitan Museum of Art, Nova York. Jüdisches Museum, Berlim. Aqui e ali, nos quatro cantos do globo, em grandes metrópoles e pequenos vilarejos, museus são encontrados e construídos para exaltar a história e a cultura de um tempo, de um povo, de um nome.

Lugares da memória, em determinada medida, os museus iluminam às gerações futuras o passado, fazendo-as melhor compreender quem são (e quem serão) através do que foram.

Uns presentificam um gosto pessoal, como os museus casas ou como aqueles fundados por acumuladores de riquezas como coroamento individual. Outros recordam, não deixando cair no esquecimento, um evento específico que marcou, pelo bem ou pelo mal, o destino de um povo, no exato lugar em que o mesmo aconteceu. Outros ainda revelam a

herança de um, e tão somente um, determinado personagem: homem, tempo, lugar: valor de memória coletiva ou individual.

Há museus que narram histórias da ou de uma arte; histórias da ou de uma ciência e tecnologia; histórias da história, histórias de uma história. Há ainda aqueles que denunciavam as ambições de seu tempo.

Guardiões do passado ou delatores do presente, os museus surgem de uma coleção, que resulta antes de qualquer coisa do ato de selecionar, reunir, coletar, juntar, adquirir, acumular e justapor objetos e coisas, em um espaço definido, associados por um mesmo traço comum, podendo ser o gosto do coletor; a coerência entre o que se coleta, e essa pode variar em diferentes graus de especificidade; ou o objetivo com o qual se coleta.

Nesse âmbito pode-se pensar em uma coleção de arte moderna e contemporânea, como a de François Pinault; uma coleção de armas brancas, como a do Instituto Ricardo Brennand; uma coleção de joias, como a do Victoria and Albert Museum.

Pensar, todavia, em uma coleção de uma língua, que é o caso anômalo do Museu da Língua Portuguesa de São Paulo, é pensar como e o que se colhe de um sistema linguístico vivo e dinâmico, presente em oito países diferentes e falado por mais de 270 milhões de pessoas, para ser colocado na vitrina e ser assim exposto.

Pensar, ainda, em uma coleção de língua portuguesa é pensar como e o que se recolhe das manifestações linguísticas (verbais e não-verbais) de toda uma comunidade materializadas na música, na culinária, na religião, na literatura, nas relações humanas, na história (sincrônica e diacrônica), no cotidiano mesmo para construir um acervo estético e ser como tal exibido e sentido no museu.

Se uma das condições para a instituição de um museu é a existência de uma coleção, e essa, por sua vez, é antecedida pelo fazer seletivo de um ou mais sujeitos, que serão rotulados de colecionadores, para compreender o Museu da Língua Portuguesa é preciso refletir primeiro sobre os processamentos de formação de uma determinada coleção até a organização de um museu, desde a constituição das primeiras coleções que se tem conhecimento às coleções mais raras; dos espaços tradicionais de contemplação ao surgimento dos novos museus, edificações contemporâneas construídas para serem elas também obras de arte

Assim, a partir da coleção do Museu da Língua Portuguesa poder-se-á entender o próprio museu – unidade portadora de sentido – e o que ele comunica e de que forma ele comunica.

## 2.1 Agrupando objetos, constituindo coleções

COLECIONAR PAPÉIS DE CARTA, álbuns de figurinhas, *souvenirs* de países visitados, discos de vinil, réplicas de miniaturas de carros, carros antigos, autógrafos de personalidades famosas, rolhas de vinho, animais empalhados, selos, revistas em quadrinhos. Obras de arte

e joias. Tudo se coleta. Do mais simplório ao mais exótico, o gosto pelo acúmulo de coisas, pelo colecionismo, não data de hoje, é uma atividade de todas as épocas.

Tutankamon colecionava cerâmicas finas. Amenhotep III, esmaltes azuis. Pedro, o Grande, mantinha em sua coleção atrações de carne e osso: um anão e um hermafrodita. Há muito que a aquisição de objetos, seguida pela reunião dos mesmos, é conhecida pelo homem. Marlene Suano (1986, p. 12), em seu *O que é museu*, acrescenta:

A formação de coleções de objetos é provavelmente quase tão antiga quanto o homem e, contudo, sempre guardou significados diversos, dependendo do contexto em que se inseria. Estudiosos do colecionismo creem que recolher aqui e ali objetos e “coisas” seja como recolher pedaços de um mundo que se quer compreender e do qual se quer fazer parte ou então dominar. Por isso é que a coleção retrata, ao mesmo tempo, a realidade e a história de uma parte do mundo, onde foi formada, e, também, a daquele homem ou sociedade que a coletou e transformou em “coleção”.

Outrora, as grandes coleções eram privilégios das classes abastadas, como por exemplo, os faraós, os imperadores, os príncipes, os duques e/ou de instituições poderosas, como a Igreja. Por se tratarem de instâncias privadas, as coleções se destinavam ao(s) colecionador(es) exclusivo(s) e a visitação a essas compilações era restrita a convidados, familiares e amigos do proprietário, em dias específicos e por tempo limitado.

Mediante a chancela do colecionador, aqueles por ele escolhidos viam o privado íntimo abrir-se a um público reservado, e ser convidado modelizava *poder ver* a coleção; *poder ser* partícipe desta ambiência; e valorar o *saber* e *poder* de quem a faz existir, sendo um dos exclusivos atuantes nesta cena própria.

Na teoria semiótica, tendo em vista a situação acima posta, o colecionador está conjunto com o objeto de valor ( $S \cap Ov$ ), em posse dos objetos que o valorizam, um tesouro mesmo: sua coleção privada. Por outro lado, pode-se dizer que a visitação a uma coleção assim privada trata-se de um percurso narrativo em que os atores-visitantes encontram-se em estado de privação daquilo que buscam estarem conjuntos: a própria experiência da visitação.

A visita então se constitui como um programa narrativo de base, que a semiótica grafa como: PN de base =  $S1 \rightarrow (S2 \cap Ov)$ , onde o sujeito colecionador faz o sujeito visitante entrar em conjunção com o objeto de valor: a experiência estésica e estética na visitação. É a passagem, a transformação de um estado a outro, da disjunção à conjunção com a coleção.

No entanto, para a concretização dessas experiências, é preciso mais do que um *querer ver* (modalização volitiva). O convite modaliza um *poder ver* e se inscreve como um programa narrativo auxiliar. Toma-se Greimas, em seu texto “A sopa ao ‘pistou’ ou a cons-

trução de um objeto de valor” (1996, p. 11), quando o mesmo afirma que é no programa narrativo de base (PN de base) que “se inscreverão os outros PNs, considerados como PNs de uso ou de auxílio”. O convite é a chave para a abertura dessas coleções particulares e a partilha da experiência estética se dá em âmbito privado.

Diferentemente desta cena de privação, houve um tempo em que se dizia haver mais estátuas do que habitantes na Grécia, e assim lá as artes eram publicamente adoradas. Os deuses do Olimpo protegiam e guiavam os povos habitantes da Hélade, ensinando-os significados como o da beleza, da harmonia, da música: do amor pelas artes (STEPHANIDES, 2004, p. 106).

A palavra museu remete à Grécia antiga. O *mouseion*, ou o templo das Musas<sup>1</sup>, é o local onde as Musas residem. Na mitologia, as Musas são donas de uma memória absoluta, por serem filhas de Zeus com Mnemósine, a divindade da memória. Possuidoras de grande criatividade, elas eram responsáveis por ajudar os homens a esquecer a tristeza e a ansiedade. O *mouseion* era onde a mente repousava dos problemas e aflições cotidianas e assim, o pensamento poderia ficar livre para se dedicar às artes e às ciências. No entanto, as obras de arte expostas aí eram mais para agradar as divindades do que para deleite dos homens (SUANO, 1986, p. 10-11).

Muito distante ainda da noção de museus que se tem hoje, pois essa largamente evoluiu ao longo dos tempos, a particularidade do *mouseion* de ser um lugar para a reunião de pessoas permaneceu, se tornando cada vez mais evidente (e urgente) essa função.

Pouco a pouco esse lugar foi se assemelhando ao formato que se conhece (e se busca) na atualidade, com a junção de atividades várias dentro do espaço do museu. Em Alexandria, por exemplo, graças a Ptolomeu II, século II antes de Cristo, o *mouseion* era atrelado ao saber enciclopédico e esse possuía “um anfiteatro, um observatório, oficinas, um refeitório, um jardim botânico e um zoológico” e “[...] guardava objetos de vários campos dos distintos saberes da época” (CIOTTI, 2005, p. 34).

Na Idade Média, período que se estende do século V ao XV, a grande detentora de valiosos objetos (joias, vasos de luxo etc.) dando cabo a ostensivas coleções era a Igreja Católica. Posto isso, Benchetrit reflete que se “na Antiguidade Clássica objetos eram coletados e conservados em templos como oferendas para deuses [...] na Idade Média, em igrejas, agrupavam-se objetos que eram considerados como relíquias sagradas” (2010, p. 11).

Após a Idade Média, saltando a passos largos, emerge o Renascimento, momento em que grandes coleções reais foram reunidas. Interessa observar que justamente durante a

---

1 Cada uma das nove deusas, filhas de Zeus e Mnemósine, que dominavam a ciência universal e presidiam as artes liberais: Clio (história), Euterpe (música), Talia (comédia), Melpômene (tragédia), Terpsícore (dança), Erato (elegia), Polínia (poesia lírica), Urânia (astronomia), Calíope (eloquência). (INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRÁFIA, 2001).



renascença, importantes obras que concernem à pintura, à escultura e à arquitetura floresceram, enchendo assim os olhos e os acervos dos colecionadores, também ocasionado pelo surgimento dos mecenas, o que impunha um ritmo de criação mais acelerado e mais exigente aos artistas.

Posteriormente, nos séculos XVI e XVII, na Europa, devido à incapacidade do homem em armazenar em sua memória todas as criações divinas e humanas, criam-se os chamados gabinetes de curiosidades, também quarto das maravilhas.

Na França eles eram conhecidos por *cabinet de curiosités*, na Alemanha, por *kunst-kammer*, mas foi no norte da Itália, já no final do século XV, onde primeiro se ouviu falar em gabinete de curiosidades, lá *studioli*.

Ao entrar em um gabinete, a primeira impressão que se tem é de estar diante de um mundo em miniatura. Mas um mundo reservado e particular, pois o ato de recolher e conservar amostras de tudo que há e aglutiná-las em um mesmo cômodo configura uma tentativa racional de compreender e uma vontade de resguardar o próprio mundo, ou seja, limitar a sua incomensurabilidade para dentro de um espaço físico definido. É como reunir “toda uma biblioteca em um só livro”<sup>2</sup>, metaforiza Mauriès (2011, p. 7).

Esses microcosmos são compostos por amostras de dois tipos: animal, vegetal e mineral (*naturalia*) e criações humanas (*artificialia*), oriundas do seu exterior, fonte de maravilhas.



**FIGURAS 2 E 3.** Ambas as estátuas são exemplos de *naturalia* tornadas *artificialia*, objetos recorrentes nos gabinetes de curiosidades. À direita, uma obra do séc. XVI, de Nikolaus Schmidt, feita a partir de uma concha do mar e prata. Fonte: <<http://www.royalcollection.org.uk/collection/50603/nautilus-cup>>. Acesso em: 1 abr. 2014. À esquerda, também do séc. XVI, escultura do artista Wenzel Jamnitzer, feita a partir de coral, rochas e prata fundida. Fonte: <<http://www.revendeurs.rmngp.fr/fr/catalogue/produit/4144-statuettes-de-daphne.html>>. Acesso em: 1 abr. 2014.

2 No original: “toute une bibliothèque en un seul livre”.

Pombos e rubis, conchas e vasos, plantas e quadros. Segundo Possas: “todos os exemplares recolhidos eram dispostos geralmente em um mesmo local, uma mesma sala, lado a lado [...]” (2005, p. 151-156), habilmente organizados, integrados e arrumados.

De caráter enciclopédico, mas sem ainda uma preocupação com ordenação e classificação, os objetos eram posicionados um ao lado do outro e mesmo que circunvizinhas, as peças não necessariamente dialogavam entre si. Para Blom: “essas coleções não eram uniformes em orientação e conteúdo” (2003, p. 31), pois a ideia de curadoria e reflexões sobre como pensar uma exposição, ainda que no âmbito domiciliar, não existiam. O interesse das obras era apagado em detrimento do interesse pessoal e gosto do colecionador.



**FIGURA 4.** A noção de curadoria nos gabinetes ainda não era pensada, e as obras poderiam ser expostas como melhor aprazia o colecionador, o que poderia causar um confronto temático e de interesses entre as peças, como na charge ilustrativa em que *O pensador*, de Rodin, pede silêncio a obra do mestre Munch, *O Grito*. Veiculada no Jornal *O Estado de S. Paulo*, 7 dez. 2012, no caderno 2.

A despeito da ausência de ordenação e excluindo ainda as especificidades inerentes ao gosto e ao interesse próprio dos adquiridores, alguns elementos sensíveis, comuns aos gabinetes de curiosidades, são dados a ver no que concerne a fisicalidade dos espaços: os gabinetes enquanto simples continentes; a distribuição dos objetos no espaço; e a relação entre o que se olha e quem olha.

Desses traços em comum, reiteráveis, os quais, em semiótica, denominam-se isotopias, uma estética específica ao tipo é constituída. Isotopia é “a recorrência de categorias sêmicas, quer sejam essas temáticas (ou abstratas) ou figurativas” (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 276), conceito retomado por Fiorin da seguinte forma:

O que dá coerência semântica a um texto e o que faz dele uma unidade é a reiteração, a redundância, a repetição, a recorrência de traços semânticos ao longo do discurso. Esse fe-

nômeno recebe o nome de isotopia. [...] Em análise do discurso, isotopia é a recorrência de um dado traço semântico ao longo de um texto. Para o leitor, a isotopia oferece um plano de leitura, determina um modo de ler o texto (2011, p. 112-113).

Plasticamente, as repetições se dão na forma dos gabinetes, ou seja, na sua configuração espacial, e na sua organização. Aqui, tem-se, respectivamente, um espaço quadrilátero (com a presença ou não de janelas, com a presença ou não de mobílias) ocupado nos quatros lados, de cima a baixo, e ainda na base (o chão) e no teto. Uma distância mínima é tomada entre os objetos para que eles por ventura se toquem, mas não se sobreponham por completo.

Tal qual um quebra-cabeças, as peças são encaixadas uma a uma, não havendo um intervalo entre elas. Não há respiro entre uma e outra obra, tampouco elas podem ser examinadas individualmente. “O que fica bem junto, o que não fica?” (O'DOHERTY, 2002, p. 21). Não importa. O maior número possível de peças deve caber no espaço a elas destinado.

A entrada e a saída desses cômodos são feitos pelo mesmo local, indicado pela existência de uma só porta de acesso, com a presença ainda de um espaço para circulação central, ainda que os usuários pressupostos no enunciado fossem o proprietário do gabinete e alguns dos seus convidados. Apesar da tridimensionalidade de muitos dos objetos, o que requereria uma movimentação de 360 graus em torno deles para uma melhor apreensão, a movimentação nos gabinetes se limita ao espaço com a ausência de coisas. O contato das obras com o olhar do visitante é de uma perspectiva frontal, mesmo que por ora eles precisem erguer o olhar para o alto, onde estão posicionados alguns objetos.

É de se imaginar a movimentação dos corpos, os sujeitos se curvando, se abaixando, entortando as cabeças e até sentando no chão para poderem visualizar ou posicionar, no caso do dono da coleção, os objetos mais baixos.

Nos moldes de hoje, os gabinetes de outrora – esse amontoado de peças – apresentam um aparente caos visual. O que se percebe, na verdade, em concordância com O'Doherty é que “a estética do ato de pendurar evolui de acordo com seus próprios usos, que se tornam convenções, que se tornam normas” (2002, p. 21), ou seja, as exigências do olhar evoluem.





21982

— Si au moins ces diables d'étiquettes étaient lisibles!

**FIGURA 5.** Apesar da data da publicação da charge (27 fev. 1864) e do modelo de exposição que traz as obras com etiquetas informativas, o que indica a existência da instituição museu, interessa aqui observar a posição do corpo do sujeito e o movimento que o mesmo faz para alcançar com o olhar as esculturas no nível mais baixo, mas que para tal é preciso deslocar todo o corpo, o que lembra a plástica dos gabinetes. Fonte: <[www.bnf.fr](http://www.bnf.fr)>. Acesso em: 19 jul. 2014.



**FIGURAS 6 E 7.** (Figura superior) Ilustração do museu particular de Danois Ole Worms, datada de 1655. (Figura inferior) Ilustração do museu de Ferrante Imperato, datada de 1549. Como nos demais gabinetes de curiosidades, as coleções encontram-se dispostas por todo o espaço do cômodo: nas paredes (do alto ao baixo), no teto e no chão. Apesar do quarto parecer completamente ocupado, é ali, entre as tantas peças, que as futuras aquisições dos proprietários vão repousar. Fonte: <<http://www.abbeville.com/interiors.asp?ISBN=1558593608&CaptionNumber=01>>. Acesso em: ago. 2013.

Tanto em um gabinete, como no outro, o espaço é ocupado em sua totalidade, com uma maior incidência de espécimes do reino animal (peixes, répteis, aves, moluscos). Diferentemente do gabinete de Worms, o gabinete de Imperato está ilustrado com a presença de quatro homens, o que revela a coleção sendo aberta a um público, outrossim que o seu proprietário.

Também a posição dos corpos desses sujeitos, a apontar e olhar na diagonal e para o alto, autorizam afirmar o aspecto contemplativo das coleções nos gabinetes, mesmo que reservado para poucos.

Sobre os gabinetes de curiosidades, os dois exemplos visuais anteriormente postos são reiterados pelo verbal nas seguintes palavras de Umberto Eco:

[...] precursores dos nossos museus de ciências naturais, onde alguns tentavam reunir tudo aquilo que se deve conhecer e outros tentavam colecionar o que pudesse soar extraordinário e inaudito, inclusive objetos bizarros ou achados estupefacientes como os crocodilos empalhados que pendiam de uma chave de abóbada, reinando sobre o ambiente (2010, p. 203).

Um quarto vastamente ornado, um acervo extenso, exposto em sua totalidade, simbolizavam a grandeza da coleção e do colecionador, e essa era por vezes medida pela excepcionalidade dos objetos. Nos armários dos colecionadores mais ricos eram ostentadas aves empalhadas, chifres de unicórnio, crânios de estranhos pássaros, mandíbulas de peixes gigantes, dragões ressecados e criaturas não identificadas (BLOM, 2003, p. 31). Pouco a pouco, objetos mais artísticos foram aparecendo nos gabinetes.

Os objetos que formam essas coleções maravilhosas são desejados e adquiridos dia após dia, seguindo critérios de ostentação e prestígio, que faz do colecionador um sujeito de estima, status e poder. A simetria do gabinete é aquela do seu olhar, os volumes, cores e materiais são aqueles que lhe convém e a escolha segue uma racionalidade também própria ao colecionador. É um modo de exposição de si, por meio da exposição da coleção.



**FIGURA 8.** (A) Retrato de Jonh Tradescant, o jovem, de possível autoria de Thomas de Critz (1607-1653). Fonte: <<http://www.ashmolean.org>>. Acesso em: 3 abr. 2014. (B) Retrato de François I<sup>er</sup>, de Jean Clouet (1530). Fonte: <<http://www.louvre.fr>>. Acesso em: 3 abr. 2014. (C) Retrato de Clemente XIV, autoria de Giovanni Domenico Porta (séc. XVIII). Fonte: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait\\_du\\_pape\\_Clément\\_XIV\\_Ganganelli.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_du_pape_Clément_XIV_Ganganelli.jpg)>. Acesso em: 3 abr. 2014.

Em Oxford destacavam-se as figuras de Jonh Tradescant e Elias Ashmole; em Bolonha, Ferdinando Cospi e Ulisse Aldrovandi; na Dinamarca, Ole Worms; em Nápoles, Ferrante Imperato; em Paris, o Padre Claude du Molinet. Regentes laicos ou religiosos, aristocratas, burgueses, médicos, botânicos, intelectuais ou físicos, os grandes colecionadores, majoritariamente do sexo masculino, pertenciam a essas classes economicamente privilegiadas, o que lhes permitia alcançar o objeto, comprá-lo e deslocá-lo até ser estrategicamente posicionado em sua coleção.

O espírito renascentista aliado às grandes descobertas no além mar eclodiu em um alargamento no horizonte dos homens e em um novo mundo de coisas a serem conhecidas, coletadas, dominadas e expostas. Como consequência, o conhecimento se expandiu, assim como o tamanho das coleções.

Nesta conjuntura, face ao aumento das coleções, fez-se necessário a criação de um local mais adequado, com funções básicas de adquirir, preservar e expor os objetos, e assim, os museus adquiriram entusiasmo e visibilidade. As maravilhas que antes preenchiam os gabinetes foram selecionadas e realocadas: as *artificialia* no museu de arte, as *naturalia* no de história natural. No século XIX, os *cabinets de curiosités* não mais podiam ser encontrados.

Aquelas coleções privadas, que já possuíam propósitos distintos, tomaram destinos também distintos: a coleção de Ashmole foi por ele doada a Universidade de Oxford, que por sua vez teve que construir um novo prédio para abrigá-la: o Ashmolean Museum, aberto em maior de 1683, o mais antigo museu público da Inglaterra. Constitui também



o acervo desse museu a compilação dos Tradescants, pai e filho, conhecida como o Arco, legada a Elias Ashmole.

Igual destino teve a coleção particular de Ulisse Aldrovandi, que se dedicou a inventariar as espécimes após coletadas, e a ilustrá-las com a ajuda de uma equipe de artistas, em uma enciclopédia sem fim. Deixou como herança a cidade de Bolonha sua coleção, que no momento de sua morte foi transferida ao Palazzo Publico (MAURIÈS, 2011, p. 150). Hoje, o que restou da sua coleção encontra-se ainda em Bolonha, exibida no Museo di Palazzo Poggi.

François I<sup>er</sup>, que como os demais reis possuía uma “coleccionite”<sup>3</sup>, herdou e deu continuidade a coleção iniciada por monarcas franceses a ele anteriores e que hoje encontra-se, em grande parte, no Louvre. As obras dessa coleção foram adquiridas em sucessão, por personagens intercalados, obedecendo a cronologia da própria história da França. À François foi atribuída a responsabilidade pela compra da *Monalisa*, por 4.000 moedas de ouro, ícone máximo da arte e da instituição onde a mesma se encontra.

Da coleção agrupada inicialmente por papas romanos, ainda na Idade Média, Clemente XIV deu início a materialização do que se conhece hoje pelo nome de Museus Vaticanos ou Museus do Vaticano. Além de adquirir novas coleções, Clemente XIV organizou o que já existia e estruturou o espaço para abrigar essa extensa compilação que se formava: um conglomerado de museus, ou ainda uma coleção de museus, cercado por muralhas, constituído por salas, galerias e capelas, mundialmente conhecido e amplamente visitado por cristãos e não-cristãos.

Abriram-se, enfim, as portas das coleções privadas ao público, em um percurso que os abre ao público em massa. Contudo, é importante enfatizar que essa transição não ocorreu de forma rápida e simples, mas sim, o que a tornou possível foi, nas palavras de Blom, “um enorme salto conceitual no pensamento sobre as relações da esfera privada com a esfera pública, e ao aparecimento do Estado moderno” e “à medida que o Iluminismo se consolidava, governantes de toda a Europa começaram a tornar suas coleções acessíveis ao povo” (2003, p. 134).

O advento do Iluminismo, onde os estudiosos discutiam e compartilhavam suas pesquisas em reuniões nas academias, conduziu também a uma maneira mais metódica de abordar o mundo material, tornando as coleções e o ato de colecionar mais racionalizadamente ordenados e especializados (BLOM, 2003, p. 107).

Se na França, a abertura das coleções – antes reservadas para uma minoria, e confinada nos porões déspotas – foi acelerada pela Revolução Francesa (1789-1799), à sua maneira, os demais países do continente europeu (Inglaterra e Alemanha, por exemplo) trabalha-

---

3 No original: “Les rois ont la collectionnrite”. PONS, A. Le roman des merveilles. In: *Revista L'express: l'Histoire en images*, n. 9, 2014, p. 28.

ram para que o museu resultasse em uma conquista coletiva, um patrimônio à serviço da sociedade (POULOT, 2011, p. 13-23).

Essa dita transição pode ser apreendida, nas duas páginas que seguem, em termos artísticos com a presentificação de coleções privadas (individuais e coletivas) e posteriormente públicas, em telas figuradas por artistas de lugares variados em épocas também variadas, que dão a ver tanto a configuração plástica das compilações, quanto a visibilidade dessas por sujeitos outros que não os colecionadores.

As telas obedecem a uma ordem cronológica, a primeira datando de 1610, época dos *cabinets de curiosités*, e a última data de 1954, quando esses encontravam-se dispersos: em coleções outras e/ou em museus. Observa-se ainda, como aborda Oliveira (2004) em “As semioses pictóricas”, a importância que o título – ou sua ausência, que é uma forma também de presença – desempenha no “enquadramento do olhar”: uma relação intersemiótica entre a tela (linguagem visual) e o título (linguagem verbal), que pode desempenhar funções várias, tais como a identificação exata da referência exterior da tela; a reconstrução da significação global etc. Assim, a maioria das telas aqui apresentadas enuncia no título a quem pertencem as coleções, se a um burguês, se a um cardinal, se a um museu ou se a um príncipe; ou o lugar em que elas se encontravam.

Se nas primeiras telas os espaços são mais modestos e com uma grande profusão de peças, nas últimas depreende-se a organização das coleções em espaços públicos como os museus, com uma estética agora diferente das coleções privadas, especialmente na configuração espacial dos cômodos agora mais amplos do que os anteriores; na colocação de bancos para uso dos visitantes e na presença de pintores (ou aspirantes) que frequentemente visitavam essas instituições museais como escolas para a construção e o desenvolvimento do saber e das técnicas de pintura. Captados na execução dos seus papéis temáticos *em ato*, munidos com artefatos tais quais: telas em branco (ou já pinceladas), pincéis, cavaletes e etc., as telas figuram o próprio fazer do pintor, ou seja, uma metalinguagem do processo artístico.

Voltando as telas, quanto ao espaço, pode-se depreender uma área menor destinada as coleções, principalmente quando em âmbito domiciliar, até o surgimento das Galerias: construções arquitetônicas e estéticas para melhor mostrar as coleções. Também se vê pouco a pouco uma preocupação museográfica e a destinação de um espaço para a circulação dos visitantes, o que não existia nas primeiras telas. E quanto a visibilidade, os sujeitos presentificados nas pinturas revelam o quão privada/fechada ou pública/aberta eram as coleções.

A



B



C







D



E



F

G



H



I







J

Em ordem cronológica, tem-se, brevemente:

A) *Sebastiaan Leerse em sua galeria* (Frans Francken II, cerca de 1610). Como o próprio nome enuncia trata-se do burguês Leerse com sua esposa e filho em meio a sua coleção privada. Um dado importante merece destaque aqui: o retrato de gabinetes era um gênero de pintura bastante cultuado na região de Flandres, sobretudo na Antuérpia, e por isso muitas dessas telas originam de pintores dessa região tais como o próprio Francken, David Téniers, Willem Van Haecht, entre outros;

B) *A visão* (Rubens e Brueghel, 1617). O colecionismo presente na corte dos arquidukes Alberto e Isabel Clara Eugenia é alegoricamente retratado nessa tela que faz parte de uma série intitulada *Os sentidos* em cujos objetos são divididos em visão, audição, tato, olfato e paladar, a depender do que fazem aflorar;

C) *A Galeria de Cornelis van der Geest* (Willem Van Haecht, cerca de 1628). A coleção do comerciante, cujo nome fora plasmado no título da obra, mostra uma das primeiras cenas com um público maior (cerca de vinte pessoas) tendo acesso à coleção privada;

D) *Câmara de arte e curiosidades* (Frans Francken II, 1636). Essa tela ao invés de dar ênfase a espacialidade da quarto, focaliza nos objetos da coleção: pinturas, esculturas, conchas, moedas. No entanto, dois sujeitos estão figurados no canto da pintura, a observar obras de arte;

E) *O arquiduque Leopoldo Guilherme em sua galeria de pinturas em Bruxelas* (David Teniers II, 1650-1652). Leopoldo Guilherme era proprietário de uma das coleções de arte mais importantes do seu tempo e muitas das suas peças encontram-se hoje no Kunsthistorisches Museum em Viena;

F) *Galeria do cardinal Silvio Valenti Gonzaga* (Giovanni Paolo Pannini, 1749). Um cardinal, colecionador de quadros, em maioria, acessível a um público restrito. Na tela estão retratados ele, de vestimenta vermelha, e demais sujeitos;

G) *Vista da Grande Galeria do Louvre* (Hubert Robert, 1796). Em agosto de 1793<sup>4</sup> o Louvre é finalmente aberto para visitação pública e gratuita, sendo os artistas privilegiados e priorizados, restando os finais de semana aos demais públicos. É bastante interessante como o Louvre é um dos poucos museus que recupera a sua história (arquitetônica e museal) em um percurso que compreende duas salas na Alle Sully, de 1190 a criação do projeto Grande Louvre em 1989, mesmo tendo as renovações continuado após esse período. Por meio das inúmeras maquetes, textos verbais escritos, documentos arqueológicos, telas e esculturas expostas é possível apreender não apenas o Louvre, mas um pouco da história francesa e também da história da arte. Além da estética de cada época contemplada, as telas (quase cinquenta) são em especial úteis na compreensão museográfica e na publicização do museu, o que interessa particularmente a esse estudo;

H) *Quatro horas, no Salão* (François Biard, 1847). Uma cena de humor: os guardas trajando uniforme vermelho, com as bocas abertas, anunciam o fechamento da sala do museu, pois soam as quatro horas. Os visitantes, aglomerados na área de circulação, parecem impedidos de poder circular devido o grande número de pessoas, o que indica a abertura da coleção para o público geral;

I) *A Sala Rubens no Museu do Louvre* (Louis Béroud, 1904). Uma tela de enorme proporção mostra a disposição da Sala Rubens, também ela espaçosa, e com a colocação de bancos para descanso ou deleite das obras monumentais que preenchem as paredes desse espaço;

J) *Na Grande Galeria* (Georges Leroux, 1954). Uma tela mais recente mostra os quadros posicionados com uma distância um pouco maior entre eles, com as paredes claras e a presença de um público variado de crianças e velhos adultos. A cena não é muito diferente das anteriores, mas serve para reforçar que os museus mais tradicionais seguem uma mesma museografia e dinâmica.

Como percebido, os gabinetes de curiosidades e os primeiros museus, os mais tradicionais, apresentam características semelhantes, com algumas mudanças evolutivas. Em ambos os casos ainda se tem um espaço quadrilátero, de lados mais ou menos regulares, iluminado zenital ou naturalmente, o que se percebe pela presença de janelas, principalmente nas telas mais antigas. As obras, amontoadas nos gabinetes, aparecem agora mais cuidadosamente dispostas e com respiro entre elas. Os visitantes, anteriormente restrito ao grupo privilegiado de convidados dos proprietários, surgem em maior quantidade e o espaço é pensado e orientado tendo esses em mente.

Além dos arranjos plásticos da expressão, a visibilidade concretiza os valores do viver a coleção, contribuindo assim para a construção da identidade dos espaços expositivos,

---

4 Data constada no site oficial do Louvre.

sejam esses ambientes íntimos, como a própria casa do colecionador, sejam ambientes comuns, como os museus. Ou seja, os regimes de visibilidade (cf. LANDOWSKI, 1992) revelam como as coleções se mostram ao outro a depender das diferentes funções e posições dos atores sociais, de forma específica – exibição exclusiva a um indivíduo, ou geral – exibição comum a todos.

Também o modo de vida dos colecionadores incide diretamente nas práticas de visitação de suas coleções, quer eles as desejem mais ou menos fechadas, quer eles destinem suas coleções a um público mais ou menos exclusivo.

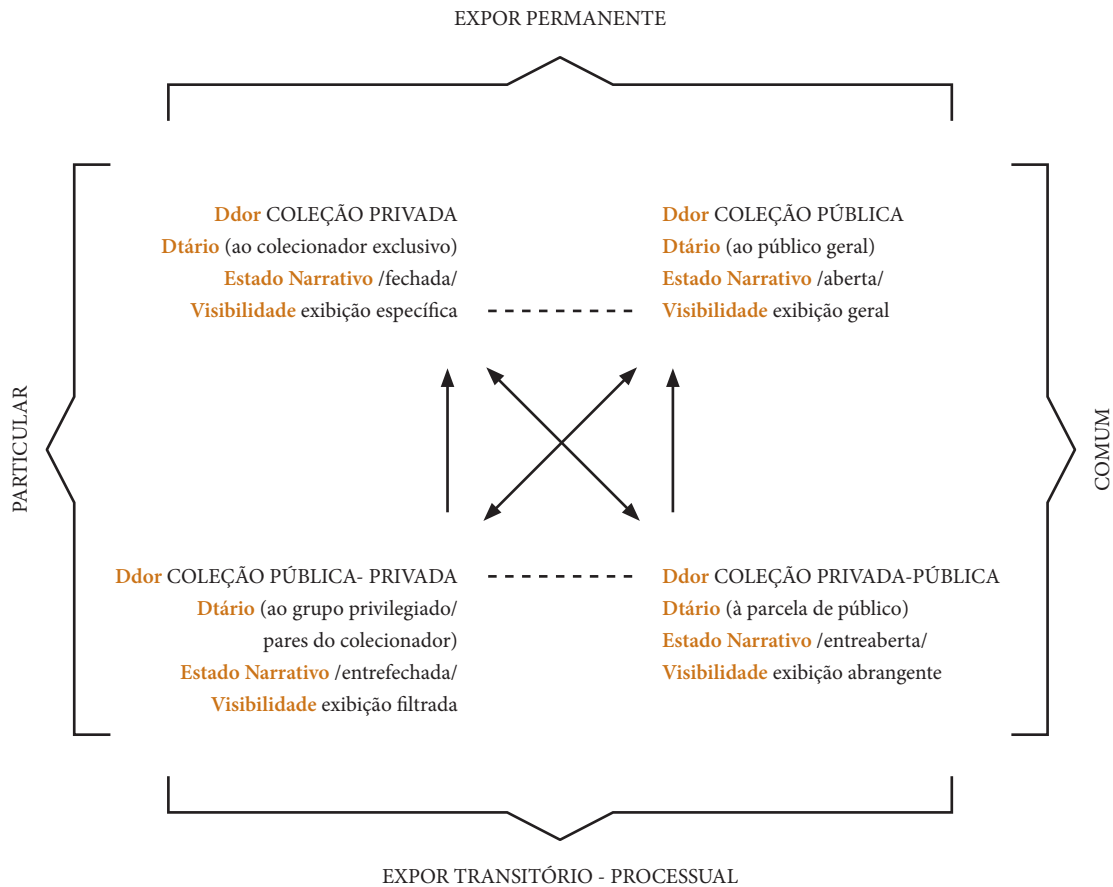
O modo de presença das coleções, sejam elas privadas ou públicas, individuais ou coletivas, e a rede de relações construídas são apreendidas e representadas no quadrado das estruturas elementares do texto, ou seja o quadrado semiótico, que segundo Barros:

[...] permite visualizarem-se as relações mínimas que o definem, o denominador comum de cada texto. Perde-se a especificidade do texto, a ser recuperada nos níveis das estruturas narrativas e discursivas já examinadas, e também no patamar textual, apenas entrevisto. Quando se diz de um texto que ele fala de liberdade, que trata da morte ou que se ocupa do amor, está-se examinando sua organização fundamental, o mínimo de sentido sobre o qual ele se ergue (2005, p. 74).

O quadrado então proposto foi formulado a partir de dois termos primeiros colocados em uma relação de oposição (ou contrariedade), onde se tem em um polo a coleção privada e no extremo oposto a coleção pública, homologados pelas categorias /fechada/ e /aberta/. Enfatiza-se aqui, no entanto, que quando se fala de público (e isso ocorre em vários momentos ao longo dessa tese) não significa necessariamente que tratem-se de lugares administrados pelos órgãos estaduais, mas sim à serviço da coletividade, ou seja: “‘público’ é entendido aqui como sinônimo de uma abertura para todos” (MEYER, 2008, p. 71)<sup>5</sup>.

---

5 No original: “‘public’ étant ici entendu comme synonyme d’une ouverture à tous”.



**ESQUEMA 1.** Quadrado semiótico formado a partir do termos /fechada/ e /aberta/.

A partir dos termos contrários /fechada/ e /aberta/ no modelo proposto, os termos contraditórios e complementares devem ser construídos para a compreensão dos valores inscritos no discurso das coleções. Enquanto o /fechada/ é relativo à coleção privada, aquela cuja exibição é específica, ou seja, destinada exclusivamente ao colecionador ele mesmo, seu contraditório (o não-fechada) é justamente o /entreaberta/, pois como bem explica Greimas e Courtés (2008, p. 98): “a contradição é a relação que se estabelece, após o ato cognitivo da negação, entre dois termos, de que o primeiro, posto antecipadamente, é tornado ausente por essa operação, ao passo que o segundo se torna presente”.

O dicionário de língua portuguesa traz o léxico /entreaberta/ da seguinte forma: “1. ato ou efeito de entreabrir(-se) 1.1 desanuviamento, desnublamento <a e. de parte do céu> 1.2 intervalo, espaço, pausa, oportunidade <se tiver uma e. no serviço, fará o que lhe pedi> 1.3 fenda, fresta, abertura [...]” (INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA, 2001, p. 1165).

Uma coleção dita /entreaberta/ não está, pois, fechada, tampouco aberta, mas sim em processo de abrir-se um pouco, ou em parte. Isso significa dizer que a coleção se torna acessível a um público maior de visitantes, mesmo que temporariamente. É, em figura de linguagem, a retirada de uma nuvem que impede a visão, nesse caso a visão da coleção, tornando-a límpida.

Por sua vez, o contraditório da categoria /aberta/, essa relativa à coleção pública e destinada ao público geral, ou seja, à coletividade, é precisamente aquilo reservado a um grupo privilegiado, aos pares do colecionador, a saber: o /entrefechada/.

Também o mesmo dicionário assim define o /entrefechada/: “*adj.* que se entrefechou; fechado em parte, incompletamente [...]” (*Ibidem*, p. 1166).

Ou seja, uma coleção /entrefechada/ caracteriza-se por não estar aberta ao público geral, pois recebeu um tipo de filtragem nos seus modos de exibição, moderando a intensidade de público, retendo o essencial daquilo que se quer.

Por fim, entre os termos /entrefechada/ e /fechada/, assim como /entreaberta/ e /aberta/ existe uma relação de complementaridade que é quando a negação de um termo “impli- ca a afirmação, ao menos implícita, do outro” (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 77).

As quatro posições propostas nessa sistematização semiótica provocam o surgimento de duas dêixis, a particular (próprio ou de uso exclusivo de alguém) e a comum (à maioria ou todas as pessoas). Como as coleções podem se apresentar de diferentes formas a partir de uma determinada situação, elas podem transitar de uma posição a outra, ou podem ainda apresentar dominâncias, o que resulta na construção de um quadrado dinâmico, cuja forma mais se assemelha a uma elipse.

Ainda interessa pontuar como, a cada nova coleção que se quer analisar, o modelo deve novamente ser testado e posto a prova e por isso, após essa articulação, percorrer-se-ão distintas coleções para compreender esses pontos de trânsito e as relações que se constroem.

## 2.2 Uma vitrina para uma coleção

### 2.2.1 Coleção privada, colecionador individual

*Il excellait dans cet art difficile qu'est la juxtaposition.*

(LE-TAN, 2013, p. 95)

NO CURSO DO TEMPO OS NOMES de Worms, Tradescant, Ashmole e Aldrovandi são deixados para trás, rememorados na exibição do que restou das suas coleções, sentidos nas histórias dos seus objetos coletados.



Então, novos nomes entram na cena do colecionismo contemporâneo, atividade que segue dedicada aquele grupo de favorecidos economicamente. Peggy Guggenheim, Steve Cohen, Eli Broad, Hélène e Bernard Arnault, François Pinault, Joe Berardo, Petr Aven e Charles Saatchi são alguns desses nomes que agitam o mercado de arte: todos realmente ricos; coletores de arte moderna e/ou contemporânea; majoritariamente provenientes do setor financeiro, imobiliário e industrial.



**FIGURA 9.** (A) Retrato de Peggy Guggenheim, por Carlo Bavagnoli (1965), com a cidade de Veneza refletindo sobre seus óculos. É nessa cidade que a colecionadora, sobrinha do Solomon Guggenheim, por um tempo reside e fixa sua coleção, hoje transformada em museu. Os óculos, símbolo de Peggy, encontram-se à venda como *souvenir* na lojinha do museu veneziano. (B) “Mickey him” – Escultura de Charles Saatchi, por Robert McHard III (2007). O famoso colecionador e também marchand de arte, nascido iraquiano, mas residente britânico, é uma das figuras do mercado mais controversas. Seu retrato, usando um chapéu de Mickey Mouse, abre um debate sobre a figura de Saatchi, muitas vezes acusado de manipular os valores do mercado, também em favor da sua própria coleção. E vice e versa.

Os colecionadores podem salvaguardar o tempo através dos objetos que em certa medida explicam os seus eventos, remontam os costumes e as práticas de uma época, e narram a evolução da história. Mas a eternidade, essa, eles não podem salvaguardar. O tempo do colecionador finda com a ocasião da sua morte. Morre o homem, morre o colecionar, morre, às vezes, a coleção. Aquele agrupamento de uma vida pode então tomar um destino diferente daquele planejado pelo seu precursor.

Em caso de morte do colecionador, a coleção privada pode ser tornada a base de uma fundação a ser criada em homenagem ao seu dono; pode ser integral ou parcialmente doada a uma instituição, desejo geralmente declarado e condicionado em testamento, ou pode se manter na família do colecionador em duas situações: permanecendo no mesmo local com o cônjuge do falecido ou sendo espoliada para os herdeiros.

A coleção de Ema Gordon Klabin (em São Paulo), Peggy Guggenheim (em Veneza) e Marjorie Merriweather Post (em Washington DC) são exemplos de coleções privadas, e íntimas, finalmente tornadas pública com a morte das colecionadoras, no exato lugar onde elas (co)habitavam com suas coleções.

A coleção *Jean Walter et Paul Guillaume* é além de espetacular, de formação bastante curiosa. Paul Guillaume é um importante colecionador de arte moderna, em especial de telas e esculturas, do seu tempo. Ao morrer, deixa sua esposa Domenica como legatária universal da sua coleção devendo ela, segundo testamentado em carta: “fazer a coleção chegar ao Louvre. No entanto, ela mantém a capacidade de vender o que ela desejar”<sup>6</sup>. A viúva então se casa novamente com Jean Walter, um homem de negócios riquíssimo, e pôde assim vender as peças que menos lhe agradavam e comprar novas do seu gosto. A coleção, por fim, recebe o nome dos seus dois maridos, e chega ao Musée de l’Orangerie, onde está exposta desde 1984, por falta de espaço no Louvre. No entanto, apesar do nome, são os autorretratos de Domenica e de Paul que, lado a lado, junto ao painel explicativo, recebem os visitantes na área do museu destinada à coleção.

Na circunstância de espólio, a compilação pode seguir inteiramente agrupada, ou desmembrada em partes, a depender do número de beneficiários na partilha. Os agora novos proprietários gerenciam as obras da maneira que os convém e a coleção na mão desses, ou da(o) viúva(o), pode ainda ser vendida e/ou leiloada.

É nessa ocasião, na morte do colecionador, que as coleções importantes e mais visadas pelos negociantes de arte são postas em disputa, principalmente pelos museus e casas de leilão, como a Christie’s e Sotheby’s, as mais renomadas. Em uma análise sobre a economia de arte contemporânea, Thompson (2012, p. 171) relata: “todos os dias, funcionários [...] recortam as páginas dos necrológios e enviam para os devidos diretores”.

Afora a morte, são algumas as causas encontradas para a dispersão ou o deslocamento da coleção privada. A primeira delas é o divórcio: as obras, além do valor afetivo ao colecionador possuem um valor econômico e portanto, entram na divisão do patrimônio. A outra é a venda das peças por três motivos encontrados: levantar fundo para pagamento de dívidas; levantar fundo para compra de novas peças e recuperação de investimento.

---

6 No original: “[...] faire parvenir la collection au Louvre. Cependant, elle garde la capacité d’en vendre ce qu’elle voudra”. Disponível no site do Musée de l’Orangerie: <[http://www.musee-orangerie.fr/homes/home\\_id24802\\_u112.htm](http://www.musee-orangerie.fr/homes/home_id24802_u112.htm)>.

Bernardo Paz, por exemplo, na idealização do que viria a ser o seu Instituto Inhotim, se desfaz da sua coleção modernista, herdada da família, para adquirir e montar uma coleção de arte contemporânea. O novo acervo, a priori /entreaberto/ a um público somente através de visitas agendadas, abre-se no ano seguinte para o público geral e é hoje considerado o maior museu a céu aberto do mundo.

Em vida, o colecionador pode também doar sua coleção (ou um número de obras) a uma determinada instituição, geralmente sob alguma condição. Essa pode ser especificada nas cláusulas contratuais de três formas mais recorrentemente encontradas: a instituição deve divulgar amplamente a exposição e a proveniência da coleção; a instituição deve expor não apenas as obras que lhe interessam e que foram solicitadas, mas outras sugeridas pelo colecionador; a obrigação da exposição em caráter permanente das obras doadas, cabendo ao museu avaliar as exigências e decidir se aquela é uma coleção de peso que merece ser integrada ao seu acervo ou se vai deixar o “prêmio” para seu concorrente. Em todos os casos um acordo comunicativo é proposto e estabelecido entre as partes interessadas, destinador-colecionador e destinatário-museu, que a semiótica denomina ‘contrato fiduciário’.

O contrato fiduciário é a base das narrativas e ele implica a existência de um destinador que busca a adesão do destinatário, graças a um fazer persuasivo. Ainda o contrato fiduciário, como complementa Barros (1988, p. 37):

Pretende fazer com que o destinatário, ao exercer o fazer interpretativo que lhe cabe, creia ser verdadeiro o objeto apresentado, o discurso do outro e o próprio destinador. Há estreita vinculação entre a confiança e a crença, o que permite falar em contrato fiduciário. A confiança entre os homens fundamenta a confiança nas palavras deles sobre as coisas e o mundo e, finalmente, a confiança ou a crença nas coisas e no mundo.

Esse tipo de contrato é descrito em termos modais (querer, dever, saber, poder) e a cada estrutura contratual surge uma modalidade (PEZZINI, 2011, p. 20), que auxilia na descrição das ações e intenções das personagens da narrativa.

No caso em questão, o destinatário-museu *quer* apossar-se da coleção do destinador-colecionador, mas para tal ele precisa obter conhecimento e competência, um confiando que o outro cumpra a sua parte no contrato. Então o programa de base dessa narrativa seria a conquista da coleção, enquanto os programas auxiliares seriam a obtenção de um saber, por exemplo, que auxiliam o sujeito a tomar posse do seu objeto de valor: a coleção. Em síntese:

|                                            |                                                           |
|--------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|
| PN de base: $S1 \rightarrow (S1 \cap Ov)$  | O <i>museu</i> (S1) quer a posse da <i>coleção</i> (Ov)   |
| ↑                                          |                                                           |
| PN auxiliar: $S1 \rightarrow (S1 \cap O1)$ | O <i>museu</i> (S1) <i>pode</i> (O1) conquistar a coleção |
| ↑                                          |                                                           |
| PN auxiliar: $S1 \rightarrow (S1 \cap O2)$ | O <i>museu</i> (S1) <i>sabe</i> (O2) o valor da coleção   |

Já Florence e Daniel Guerlain, por exemplo, que possuem a sua própria fundação, doaram em 2012 uma coleção de 1.200 desenhos para o Centre Georges Pompidou em Paris, onde uma parte dela encontra-se lá exposta ao público durante alguns meses. Com essa realização, o casal não apenas ganhou visibilidade na mídia, mas seus nomes plasmados na parede de uma das galerias do Centre Pompidou e uma demonstração de civismo.

William Burrell (1861-1958), magnata da navegação, entra também no rol das coleções doadas em vida, mas dessa vez a uma instituição estatal, sendo a cidade de Glasgow a favorecida. Em 1944, Burrell entregou sua coleção e uma soma em dinheiro à cidade escocesa, na condição de que aquela fosse abrigada na zona rural, distante do centro da cidade, por questões estéticas e qualidade do ar. Muitos anos foram necessários para que o lugar ideal como condicionado fosse encontrado e o museu The Burrell Collection foi somente aberto em 1983.

Uma coleção privada pode ainda ser emprestada e exibida em um museu, o que aumenta o seu valor de mercado. A presença, mesmo que temporária, em um museu é o carimbo da qualidade da obra e o nome do colecionador aparece estampado no convite para a abertura, no catálogo, no site da instituição e nos demais veículos de comunicação. Isso lhes afere não apenas visibilidade, mas respeito e poder.

Marlene e Spencer Hays servem de exemplo. O casal cuja coleção se divide entre as suas três casas em: Nashville, Nova York e Paris, mantém seu acervo no privado íntimo, ornando esses espaços particulares, mas, às vezes, emprestam uma porção das peças para exposição temporária em museus, como aconteceu no ano de 2013, no Musée d'Orsay. A exposição intitulada “Une passion française. La collection Marlene et Spencer Rays” levou à público obras de arte que de alguma forma retratam Paris, produzidas por artistas tais como Matisse, Caillebotte, Vuillard, Bonnard, curadas a partir da coleção adquirida e reunida pelos Hays. As obras fazem um caminho aqui do /fechado/ ao /aberto/, para depois serem novamente /fechadas/.

José Berardo, empresário e colecionador português dos mais importantes, cedeu também sua coleção de arte moderna e contemporânea ao Estado Português, através de um comodato com um prazo de dez anos. A coleção de Berardo encontra-se, até a data estipulada, no Centro Cultural de Belém, em Lisboa.

Último dos destinos observáveis da coleção privada e momento de consagração máxima do seu colecionador é quando este designa sua coleção a um lugar especial, construindo para ela um abrigo: sua própria fundação/instituto, mesmo que depois delegue ao Estado a sua administração. Assim, além do enaltecimento do homem, o nome do colecionador se faz perpetuado: um tipo de auto publicidade.

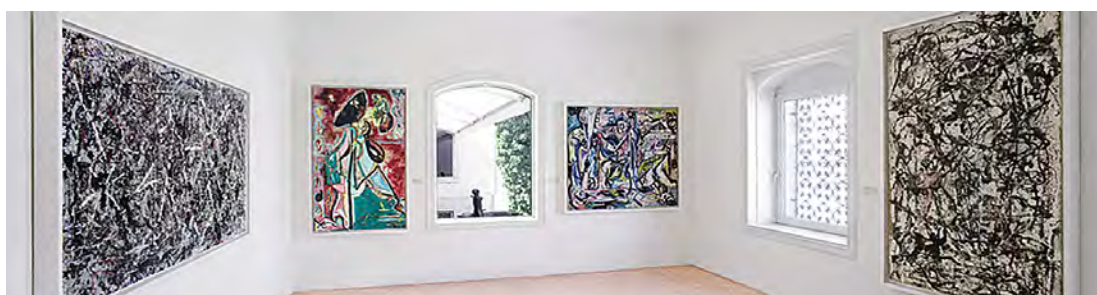
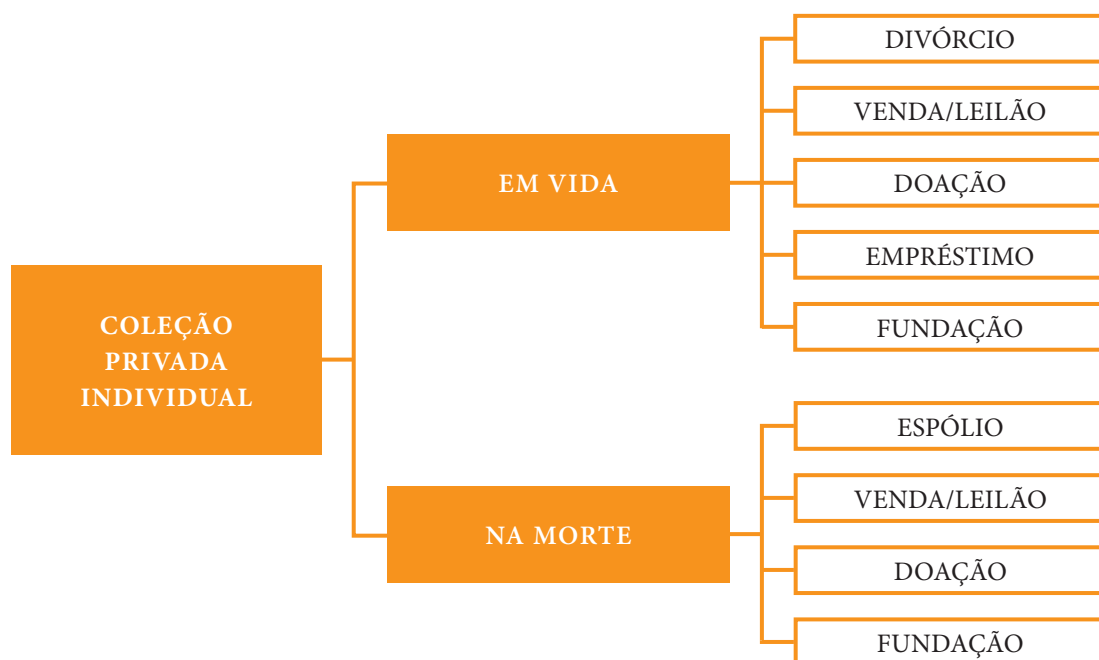
A construção, então, de um espaço exclusivamente dedicado ao abrigo de uma coleção individual vem se consolidando como um fazer próprio dos milionários colecionadores contemporâneos, que não apenas constroem um lugar, mas um prédio que seja ele mesmo uma peça da coleção, com uma arquitetura marcante: um museu à imagem da própria criação artística contemporânea, e que carrega o gosto do colecionador também em sua arquitetura.

Assim o é Carlos Slim e o seu Museo Soumaya, na cidade do México; Ricardo Brennand com seu instituto homônimo em Recife; François Pinault e seus dois espaços em Veneza: Palazzo Grassi e Punta della Dogana, e tantos outros. Pinault, vale acrescentar, frequentemente apresenta parte da sua coleção em instituições outras, para além dos limites venezianos.

A trama que envolve os colecionadores e suas coleções privadas, como apontado, são muitas e de diferentes dinâmicas. Poucas são as obras que permanecem eternamente na estaticidade de um quarto, de uma parede, de um canto, à sombra da coletividade. Mesmo que em âmbito domiciliar, o fluxo da vida e do mercado de arte se encarregam de colocar as peças na luz, em instituições públicas, mesmo que essas depois voltem para a invisibilidade.

Sumariza-se: as coleções privadas individuais, dinâmicas que podem ser, seguem alternâncias, a depender das vontades do seus possesores. Seus destinos podem ser sintetizados no esquema que segue:





**FIGURA 10.** Vista interna de uma das salas do museu Peggy Guggenheim Collection. O acervo está exposto pelos cômodos da casa e pelo jardim, com bastante espaço para circulação, e assim depreende-se o gosto estético da colecionadora. Fonte: <guggenheim-venice.it>. Acesso em: 22 jul. 2014.



**FIGURA 11.** Vista interna da sala de jantar da atual Fundação Ema Gordon Klabin. Diferentemente da coleção de Peggy, a casa manteve não apenas as peças de arte acessíveis ao olhar, mas conservou os hábitos e o estilo de vida da colecionadora, segundo testamentado pela mesma: nada entra e nada sai. Fonte: <emaklabin.org.br>. Acesso em: 22 jul. 2014.



**FIGURA 12.** Catálogo da exposição da coleção de Marlene e Spencer Hays, no Musée d'Orsay, de abril a agosto de 2013. Fonte: <musee-orsay.fr>. Acesso em: 22 jul. 2014.



**FIGURA 13.** Fachada externa do Museo Soumaya na Cidade do México, envelope metálico construído especialmente para a coleção de Carlos Slim. Fonte: <fr-ee.org/projects/soumaya-museum-mexico-city-mexico>. Acesso em: 22 jul. 2014.



**FIGURA 14.** Fachada externa do Instituto Ricardo Brennand, em Recife, cujo prédio figurativiza um castelo medieval. Não à toa, percebe-se o gosto do colecionador, que possui um dos maiores acervos de armaria do mundo. Fonte: <institutoricardobrennand.org.br>. Acesso em: 22 jul. 2014.

### 2.2.2 Coleção privada, colecionador coletivo

*“Fico no 21º andar, mas adoro quando tenho reuniões no 6º. Minhas obras favoritas estão lá.”*<sup>7</sup>

*“Wealthy investors looking to diversify beyond stocks and bonds are now turning to an unusual money-making vehicle: the art investment fund.”*<sup>8</sup>

DIFERENTEMENTE DAS COLEÇÕES PRIVADAS individuais, as coleções privadas coletivas, ou seja, aquelas pertencentes a um grupo de pessoas, são administradas e destinadas à finalidade de um bem comum. Antigamente, as coleções privadas coletivas eram, em maioria, as dos reis e da Igreja, fazer que perdura até os dias atuais, haja vista os tesouros encontrados aqui e ali, nesses lugares ditos sagrados. Hoje, observam-se e acrescentam-se a esse grupo dois tipos de coleções coletivas: a corporativa e a de fundo de investimento.

No Brasil, as coleções corporativas começaram a surgir na década de 60, momento de expansão do mercado financeiro, o que explica o fato de as grandes detentoras de coleções empresariais serem as instituições financeiras como o Santander, Itaú e BM&FBovespa. Em âmbito internacional destacam-se o Deutsche Bank, UBS, JPMorgan, Bank of America e o Banco Espírito Santo.

7 Frase da gestora do segmento de varejo do Santander, Litza Alvarez, em entrevista para a Época. Disponível em: <<http://epocanegocios.globo.com>>. Acesso em: 25 jul. 2014.

8 “Investidores ricos em busca de diversificação, para além de ações e títulos, viram-se agora para um veículo de ganhar dinheiro diferente: o fundo de investimento em arte”. Artigo disponível em: <<http://money.cnn.com/2014/04/17/investing/art-investing>>. Acesso em: 25 jul. 2014.



O acervo das coleções corporativas está geralmente espalhado dentro da empresa a qual pertence, entre a sala da presidência, os corredores e os andares das diferentes áreas para usufruto dos seus funcionários, incitando a convivência diária com as artes plásticas no ambiente de trabalho e estimulando a criatividade. Beneficiam-se também os clientes dessas empresas e, como apresentado por Rouge (2013, p. 175), é ainda uma oportunidade de mostrar o engajamento da empresa no apoio à arte e à artistas emergentes.

As coleções corporativas podem ser mais ou menos públicas, ou seja, mais ou menos abertas ao público, com predominâncias. A partir do momento que o acervo é mantido dentro das quatro paredes da empresa, apenas disponível ao olhar de funcionários, ela se faz menos pública do que aquelas empresas que abrem a coleção também para os seus clientes.

Algumas coleções corporativas podem ser emprestadas e exibidas em outras instituições, como os museus, o que lhes garante visibilidade; ou ter uma porção de suas obras vendidas/leiloadas para levantamento de fundo. A depender da gestão, a coleção corporativa pode servir de base para a criação da sua própria fundação, frequentemente em um espaço no mesmo prédio que abriga também a empresa, mas que eventualmente pode receber coleções outras em seus espaços expositivos. Isso significa que, a partir do momento que a fundação é instituída, ela funciona como um espaço cultural.

O Deutsche Bank, por exemplo, é detentor da maior coleção de arte corporativa do mundo, iniciada em 1978<sup>9</sup>. As cinquenta e sete mil peças estão distribuídas também nas sedes em São Paulo, Buenos Aires, Lima, Chicago, Toronto, Nova York, apenas para citar algumas. Além da exposição no ambiente de trabalho, o Deutsche Bank possui ainda uma galeria em Berlim, nascida em uma cooperação com a Solomon R. Guggenheim Foundation durante quinze anos (1997 - 2012), no intuito de exibir as obras de ambas as instituições, assim como trabalhos de artistas comissionados. A partir de 2013, o espaço museal do banco surge como The KunstHalle, no mesmo local e com valores similares àqueles do então Deutsche Guggenheim.

Perfaz a coleção do BM&FBovespa arte dos séculos XIX e XX, com presença de Benedito Calixto, Anita Mafalotti, Clóvis Graciano e Arcangelo Ionelli. A Pirelli possui cerca de 30 obras de modernistas brasileiros, como Aldemir Martins e Emiliano di Cavalcanti. O Santander detém 353 obras somente em sua sede em São Paulo: Volpi, Portinari, Manabu Mabe, compreendem o acervo. E o Itaú, um dos maiores acervos corporativos do país, possui mais de 10 mil obras de artistas como Hélio Oiticica, Lasar Segall e Beatriz Milhazes (BALIEIRO, 2011).

---

9 Informação no site da instituição. Disponível em: <<https://www.db.com/us/content/en/1097.html>>.

A coleção corporativa pode ainda ter construída para si um espaço outro, que em nada sugere o ambiente corporativo. Diferentemente das coleções dentro das empresas, cuja curadoria busca posicionar as obras em espaços que não necessariamente foram pensados para tal finalidade e cujo processo de aquisição das obras é, às vezes, posterior a arquitetura, o museu construído nasce para abrigar uma coleção pré-existente, ao menos em um determinado número.

Esse é o caso da Fondation Louis Vuitton, aberta em meados de outubro de 2014, no Jardin d'acclimatation no Bois de Boulogne, em Paris. O seu idealizador, o homem mais rico da França: Bernard Arnault, controlador do grupo de luxo LVMH (Louis Vuitton Moët Hennessy) e que, diferentemente do seu inimigo François Pinault (rival também na disputa por arte contemporânea), essa não se trata de uma coleção pessoal, mas da fundação.

A Fondation Louis Vuitton nasce com uma construção espetacular, um novo museu assinado pela marca Frank Gehry, o que revela valores do luxo que a(s) empresa(s) de Arnault carrega(m).

Se o retorno financeiro não é a prioridade das coleções corporativas, como muitas afirmam, as coleções coletivas de fundo de investimento visam eminentemente a obtenção de lucro a partir dessas operações.

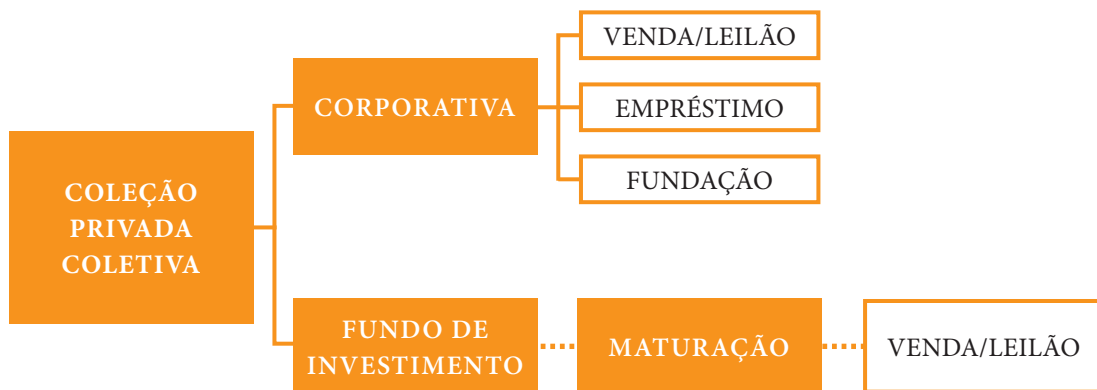
Como o próprio nome já indica, as obras de arte que constituem o acervo da coleção de fundo de investimento são ativos, a serem compradas e posteriormente revendidas a um preço superior, como é esperado. Enquanto no período de maturação, o fundo procura alavancar os valores das obras, buscando instituições para expor o conjunto de obras, procedimento esse antes apontado que assegura a qualidade e, conseqüentemente, incita a valorização das peças.

Outras empresas de fundo de investimentos mantêm o sigilo durante todo o processo, da compra a revenda, e sua coleção é secreta e /fechada/ ao público, salvo ao seu grupo de investidores, os proprietários da coleção. Apesar deles terem acesso a todas as informações concernentes às obras, essas encontram-se guardadas, não expostas e longe da vista dos proprietários.

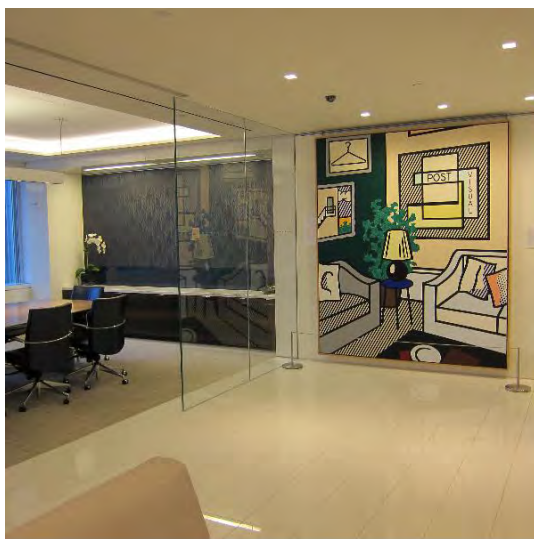
Uma característica essencial das coleções de fundo é o caráter temporário da mesma, pois antes mesmo da adesão contratual, ali encontra-se estabelecido quando a venda deverá ser efetuada e a coleção desfeita.

Sumariza-se: as coleções privadas coletivas nascem e são geridas por um grupo de pessoas, que pode se concentrar na figura de um só sujeito. Visto que elas apresentam finalidades distintas, seus destinos podem ser sintetizados no seguinte esquema:





**FIGURA 15.** Escultura de Anish Kapoor (*Turning World Upside Down III*, 1996) e tela ao fundo de Damien Hirst (*Biotin Malemide*, 1995) ocupando o espaço interno da sede do Deutsche Bank em Londres. Fonte: <<https://www.db.com>>. Acesso em: 25 jul. 2014.



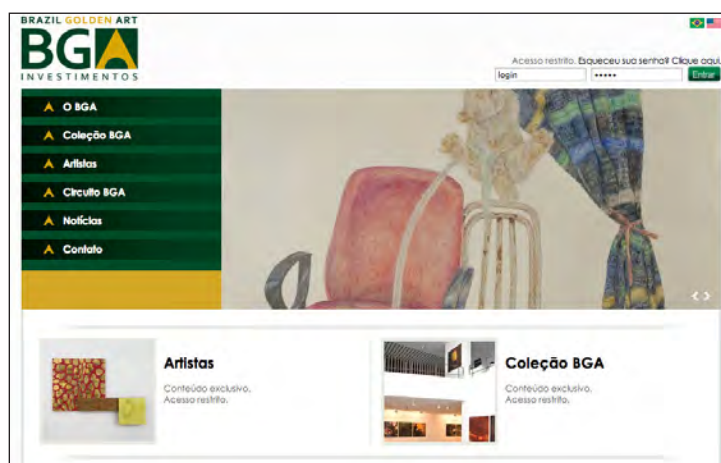
**FIGURA 16.** Tela do artista Roy Lichtenstein (*Post Visual*, 1993) no escritório da UBS. A obra, apesar de estar em um ambiente partilhado, contudo em um espaço mais íntimo, obriga a colocação de uma proteção para evitar a aproximação física, fazer típico dos museus, para que os observadores lembrem-se da impossibilidade do toque. Fonte: <[forbes.com/pictures/ffgh45feh/ubs-art-collection-5/](http://forbes.com/pictures/ffgh45feh/ubs-art-collection-5/)>. Acesso em: 25 jul. 2014.



**FIGURA 17.** Tela da artista plástica brasileira Beatriz Milhazes, *Nu azul* (1997), pertencente a coleção corporativa Reader's Digest Association, leiloadada em março de 2012 pelo montante de U\$626,500. Fonte: <<http://www.christies.com>>. Acesso em: 28 jul. 2014.



**FIGURA 18.** Fotografia do canteiro de obras da Fondation Louis Vuitton inaugurada em outubro de 2014. O prédio, de arquitetura orgânica, é construído em vidro e ferro, e algumas vigas de madeira são visíveis, dialogando com o bosque em que o mesmo encontra-se inserido. Fonte: autora.



**FIGURA 19.** Captura de tela do site do BGA (Brazil Golden Art) empresa de fundo de investimentos em arte. Apesar da coleção já ter sido exposta no MuBE, por exemplo, em dezembro de 2012, o acesso a coleção, aos nomes dos colecionadores ou qualquer outra eventual informação é mantida em sigilo, apenas desvelada aos próprios membros do fundo. Fonte: <<http://www.brazilgoldenart.com.br/site>>. Acesso em: 10 ago. 2014.

### 2.2.3 Coleção pública

“O MUSEU É O SUPREMO DESTINO natural de suas coleções”, afirma Orhan Pamuk, prêmio Nobel de literatura, em seu *O museu da inocência* (2011, p. 533). E é dentro dele que as coleções cobiçam estar: momentaneamente, para impulsionar o seu valor de mercado e dar-lhe visibilidade; permanentemente, para imortalizar a si e o colecionador.

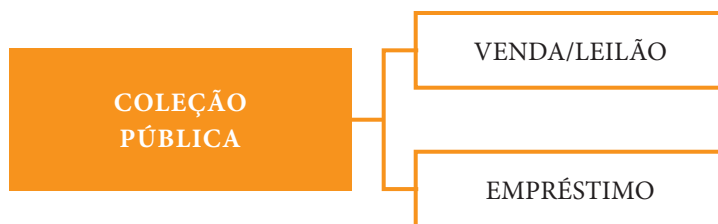
Mas as coleções dos museus podem também elas ser diferentemente destinadas, por um momento ou para sempre. E isso ocorre mais frequentemente quando o acervo é mais extenso do que a fisicalidade do prédio pode suportar, ou seja, pouca parede para muita obra; quando uma ou mais obras são solicitadas para compor uma exposição em outra instituição (e isso se aplica a todos os tipos de coleção anteriormente relatados); ou para arrecadar dinheiro.

No primeiro caso, uma solução encontrada pelos museus foi organizar mostras com um apanhado do seu acervo para seguir em exibição itinerante em outras instituições, obviamente que mediante o pagamento de um montante, ou em uma contrapartida outra que a moeda de troca não seja, necessariamente, o dinheiro. Alguns museus chegam a patrocinar perto de dez mostras anuais, como acontece com o Guggenheim de Nova York, o que incitou a abertura da franquia de museus dessa marca em outras capitais do mundo (THOMPSON, 2012, p. 329-330).

No caso de captação de renda, o museu manda peças para leilão e quanto mais importância e renome tiver o museu, maior valor a obra pode atingir. O dinheiro é então destinado a compra de novas obras, na maioria das vezes, pois se diz que a venda de uma determinada obra só pode ser destinada a compra de uma nova obra.

O Tokyo Metropolitan Art Museum, por exemplo, recebeu em 2012: “Masterpieces from the Mauritshuis”, uma exposição pensada a partir do acervo do museu de Haia, então fechado por ocasião de reforma e expansão. As obras-primas do Mauritshuis, entre elas a vedete de Vermeer, costumam atrair um número impressionante de visitantes e talvez por isso fez-se necessária uma mudança no corpo físico do prédio. Nesse período de fechamento, a coleção do Mauritshuis rumou por fim ao Japão, e essa exposição foi vista por 758,266 mil pessoas<sup>10</sup>, se destacando como a mais popular e populosa daquele ano.

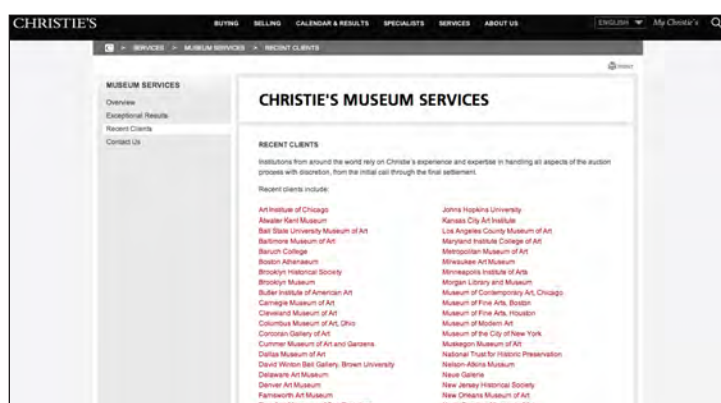
As coleções públicas, em suma, não necessariamente estão predestinadas ao espaço a que originalmente pertencem, mas podem transitar de um lugar a outro, como sintetizado no esquema abaixo:



<sup>10</sup> Fonte: Visitor figures 2012. In: *Art Newspaper*. Section 2. Number 245, April 2013.



**FIGURA 20.** Folder da exposição que levou parte da coleção do Mauritshuis para ser temporariamente exibida em Tokyo, com a obra de Vermeer em destaque. Interessante observar como essa tela, assim como outras vedetes, é usada também pelo próprio museu que a abriga, como uma recurso manipulatório de visitação. Fonte: <[http://www.tobikan.jp/en/exhibition/h24\\_mauritshuis.html](http://www.tobikan.jp/en/exhibition/h24_mauritshuis.html)>. Acesso em: 28 jul. 2014.



**FIGURA 21.** Captura de tela do site da casa de leilão que oferece uma prestação de serviços exclusivamente a museus, desde a avaliação até a venda final da obra. São muitas as instituições parceiras, como apresentado na listagem em vermelho, que recorrem aos serviços de compra/venda de arte através de leilão. Fonte: <[www.christies.com](http://www.christies.com)>. Acesso em: 28 jul. 2014.

De um forma ou de outra, os destinos que as coleções tomam rumam em algum momento à exibição no museu. Seja para alavancar o seu valor, assegurar a sua qualidade, consolidar um nome ou eternizar outro.



## 2.3 Colecionadores de tipos, tipos de coleções

*Colecionador que é colecionador olha a obra, dialoga com ela, estabelece casos de amor, desejos, procura, e então sai em seu encalço.*  
(KAZ, 2013)<sup>11</sup>

QUALQUER QUE SEJAM ELAS, as coleções se constituem enquanto tipos específicos, de tipos de colecionadores distintos. No entanto, alguns elementos comuns encontram-se presentes desde as primeiras coleções, que segundo Ballé são: “a particularidade dos locais de conservação e dos modos de apresentação, a importância dos sistemas de troca e de interação social das coleções” (2011, p. 168).

Se muito de uma coleção é definida pelo gosto do seu proprietário, muito se pode dizer desse e do seu fazer enquanto coletor, a partir de uma análise dos seus objetos individualizados e na relação com o todo: a coleção.

Pamuk (2011, p. 533) classifica os colecionadores como de dois tipos: os orgulhosos e os tímidos. Os orgulhosos querem que seus objetos sejam vistos por um número incontável de pessoas, enquanto os tímidos tendem a esconder o que coletam. Mas essa lista aumenta gradualmente na medida em que são pensados tipos de colecionadores a partir do modo como eles se projetam, para si mesmo e para o outro, e o modo como eles coletam. A saber:

1. O colecionador *profissional* faz da atividade a sua prioridade, em oposição ao colecionador *amador*, aquele que tem no colecionismo o seu lazer.
2. O colecionador *temporário* é aquele que coleta por um período limitado, e enquadram-se nessa categoria os investidores e aqueles que por algum motivo perderam o interesse e se desfizeram da coleção. E o *regular* e o *casual*: enquanto o primeiro apresenta uma constância aquisitória, a cadência diminui no segundo tipo.
3. O colecionador *receptivo* é aquele que após herdar (via herança, presente, doação) uma obra ou uma porção delas, adquire o gosto pelo colecionismo passando a cultivá-lo. E o *generoso* tanto pode ser aquele que repassa as peças, presenteando-as ou emprestando-as, como o contrário do colecionador *avaro*, aquele que agarra-se à sua coleção.
4. O colecionador que mantém a coleção para si, denomina-se *sigiloso*. O que compartilha com o outro, e que orgulhosamente procura expor o seu ajuntamento, principalmente em locais como os museus, é o *exibicionista*.

---

11 Fonte: KAZ, Leonel. Arte? Só compro o que tiver liquidez. In: *Revista Veja*. 29 set. 2013.



5. O colecionador *sistemático* apresenta coerência e método no fazer, podendo variar em graus de obsessividade<sup>12</sup> (vide quadro abaixo). E o *aleatório*, que não segue uma linha condutória específica, a não ser pela finalidade que é agrupar objetos, quaisquer que sejam eles.
6. O colecionador *voraz* adquire peças com maior avidez e devido a isso pode apresentar menor coerência no todo resultante e o *moderado* age com maior cuidado, apresentando uma coleta criteriosa.

Importante destacar que essas categorias não necessariamente se sobrepõem, mas se combinam de forma que um colecionador *profissional* pode também ser *sistemático* e *exibicionista* ou ainda *voraz* e *aleatório*. Mas um colecionador *profissional* dificilmente se enquadrará como *sigiloso*.

O americano Ronald Lauder, um dos controladores da Estée Lauder Companies, é um exemplo de colecionador profissional e generoso. Além das doações de obras ao MoMA, Lauder possui a sua própria galeria, a Neue Galerie em Nova York, e é conhecido por colecionar arte “24 horas por dia, 365 dias por ano” (THOMPSON, 2012, p. 318).

Um tipo de colecionador sigiloso é o alemão Cornelius Gurlitt<sup>13</sup>, que escondeu durante décadas uma coleção de quase mil e quinhentas peças, possivelmente saqueadas pelos nazistas durante o Terceiro Reich, vindo à público somente nos últimos meses de 2013, após investigação de interesse mundial.

Sistemático e generoso é Calouste Gulbenkian, que constantemente doava peças para o enriquecimento das coleções públicas, assim descrito no site da sua própria instituição, criada quatorze anos após sua morte:

Calouste Gulbenkian começou a adquirir obras de arte, de modo *sistemático*, no final do século XIX, continuando a fazê-lo até 1953. A sua colecção inclui objectos de vários períodos e áreas: Arte Egípcia, Arte Greco-romana, Arte Islâmica e do Extremo Oriente e ainda Numismática, Pintura e Artes Decorativas europeias<sup>14</sup>. (grifo nosso).

12 Termo aqui utilizado como sinônimo de obstinado, assim definido pelo dicionário: “1 que persiste; firme, pertinaz 2 que não se deixa convencer; inflexível, irredutível 3 teimosamente defensor de uma opinião ou de um propósito, mesmo contrário à razão ou às ponderações; teimoso, casmurro” (INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA, 2001, p. 2045).

13 O colecionador morre em 6 de maio de 2014, aos 81 anos, poucos meses após a descoberta da sua coleção, o que reforça a duração do segredo e total fechamento da coleção durante bom tempo da sua vida.

14 Disponível em: <<http://museu.gulbenkian.pt/Museu/pt/Ocoleccionador>>. Acesso em: 28 abr. 2014.

J. Pierpont Morgan (1837-1913), banqueiro e colecionador voraz, enviava cheques em brancos, às cegas, para que seus agentes na Europa comprassem o que julgavam importante. Como Morgan nem sempre participava efetivamente das compras, ele algumas vezes desconfiava da qualidade artística e procedência das peças, caso o valor delas estivessem abaixo do mercado. Ele tinha tantas obras que nem ao menos sabia o que e quanto possuía (BLOM, 2003, p. 151). Hoje, sua coleção pode ser vista, entre outros lugares, no Metropolitan Museum de Nova York, mais um exemplo de coleção tornada pública e /aberta/ após a morte do seu proprietário.

A literatura, por exemplo, também está cheia de casos de colecionadores: o obsessivo e avaro colecionador de borboletas de John Fowles (1975); o tímido e sistemático colecionador de objetos tocados pela sua amada de Orhan Pamuk (2011); a babelesca coleção de livros de Jorge Luis Borges (2007). Todos podendo ser classificados nessas categorias propostas enquanto espelho da coleção.

Dito que o colecionador *sistemático* varia em graus de obsessividade, entende-se que quanto mais se persiste e se persegue uma ideia fixa, nesse caso uma especificidade às obras, mais sistemática é a coleta e o colecionador, como é o caso da família Mugrabi, mais especificamente a figura do israelita José Mugrabi, detentor de quase mil obras de Andy Warhol, sendo ele o maior colecionador do artista americano de pop art. Ou também a figura do japonês Masahiro Takano, que se dedicou a colecionar exclusivamente obras de arte da francesa Marie Laurencin, construindo para ela, inclusive, um museu em Tokyo<sup>15</sup>.

Em contrapartida, a coleta será mais aleatória e, consequentemente, o colecionador menos obsessivo quando houver pouca ou quase nenhuma sistematicidade no fazer. Por exemplo, um sujeito que coleta arte é menos obsessivo do que um outro que colete pintura do século XIX. Esse último, por sua vez, é menos obsessivo do que um sujeito que colete pintura do século XIX de Van Gogh.

Essas características das coleções, que as fazem ser mais ou menos especializadas, e do modo de coletar, podem ser entendidas na tabela que segue, ressaltando que ela começa do mais amplo ao mais particular, e as camadas não precisam seguir a mesma ordem aqui proposta.

---

15 O Musée Marie Laurencin encerrou suas atividades em 2011, mas a coleção segue agrupada.

|                              |                                             |                                      |                                    |                                                |                                                                    |
|------------------------------|---------------------------------------------|--------------------------------------|------------------------------------|------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|
| Tema (ex.: arte, arte, arte) |                                             |                                      |                                    |                                                |                                                                    |
| Tema                         | Objeto (ex.: pintura, escultura, escultura) |                                      |                                    |                                                |                                                                    |
| Tema                         | Objeto                                      | Época (ex.: séc. XIX, séc. XX e XXI) |                                    |                                                |                                                                    |
| Tema                         | Objeto                                      | Época                                | Material (ex.: óleo, MDF, madeira) |                                                |                                                                    |
| Tema                         | Objeto                                      | Época                                | Material                           | Autor/marca (Van Gogh, Damien Hirst, ex-votos) |                                                                    |
| Tema                         | Objeto                                      | Época                                | Material                           | Autor/marca                                    | Figura (ex.: retrato, armário de remédios, partes do corpo humano) |

**QUADRO 1.** Tabela ilustrativa com a gradação das especificidades que as coleções podem apresentar.

De uma coleta cuidadosa e sistemática surge uma coleção especializada. Por sua vez, uma coleção assim específica pode dar surgimento a um museu também especializado, como tantos alçados aqui e ali, como pode também a coleção ser destinada a um museu já existente, mas mantida agrupada. Tal é a importância da coleção que é ela quem irá, muitas vezes, determinar o museu que se forma.

## 2.4 Museus de tipos, tipos de museus

“MUSEUS HISTÓRICOS, MUSEUS CIENTÍFICOS, museus de arte... Todos os museus possuem coleções. Por mais variados que sejam os acervos, normalmente tratam de um assunto específico” (2011, p. 9), explica com justificável clareza a personagem do livro infantil *Visitando um museu*. E é o acervo, ou seja, a coleção que definirá a categoria que o museu vai pertencer e se enquadrar, mesmo que essa não venha expressa no nome que a instituição carrega; mesmo que essa surja depois da construção do museu.

Pezzini (2011) afirma que ao menos 100 novos museus<sup>16</sup> abrem-se ao público todos os anos no mundo e esse aumento propicia uma diversidade do setor seja por tipo, tema, público visado, época e/ou coleção, o que leva os pesquisadores, especialistas e órgãos profis-

16 A efervescência é tamanha que, por exemplo, coincidentemente, no mesmo primeiro de março de 2013, dois novos museus foram inaugurados: o Musée Regards de Provence, na região de Marseille na França e o Museu de Arte do Rio, na cidade do Rio de Janeiro que, na sua abreviação (MAR), presentifica um dos valores locais.

sionais a regularmente elaborar listas para normatizar e limitar as categorias que tipificam os museus (BALLÉ, 2011, p. 176-177).

A escolha feita aqui é pelas quatro categorias sintetizantes, também como propõe o recente trabalho de Carvalho e Faggin (2012): museu de arte, museus-casas (e casas históricas), museus de história e museus de ciência e tecnologia, por serem essas categorias recorrentemente utilizadas no estudo de museus e também por acreditar que elas deem conta da gama dos tipos existentes.

Ao passo que os museus de arte são entendidos enquanto instituições que adotam em seus núcleos as várias formas de expressão das manifestações artísticas, os museus-casas enfatizam a relação entre o espaço (acervo e casa) e a vivência dos seus proprietários/habitantes. Os museus de história pontuam acontecimentos ou períodos históricos e sociais, às vezes contada sob a perspectiva de um tema. Por último, os museus de ciência e tecnologia, que acolhem objetos de áreas correlatas às ciências naturais (biologia, botânica, zoologia etc.) e utensílios que expliquem a evolução da técnica e da indústria.

Por trás das escolhas dos nomes dos museus existem investimentos de valores e representações de si, o que permite a catalogação nas quatro categorias levantadas. É pela ordem do verbal que essas instituições, em alto grau visuais, se projetam, mas mais fortemente a partir de um projeto de identidade visual, ou seja, da marca gráfica do museu, uma construção sincrética. Trata-se de um texto sincrético: uma manifestação cujo plano da expressão é constituído por mais de um sistema (OLIVEIRA, 2009, p. 80).

É assim que o leitor, considerando a sua experiência vivida e visão de mundo, no ato de leitura de um texto, qualquer que seja ele, “faz surgir o mundo em um processo que se aproxima de suas figuras sensíveis ou se afasta delas. Quanto mais próxima, maior a semelhança do mundo percebido e portanto maior a figuratividade, quanto mais longe, menor a semelhança e menor a figuratividade” (BOGO e ALBUQUERQUE, 2014, p. 2).

Vale ainda ressaltar a importância da visão de mundo, própria de cada cultura, no crivo de leitura, assim explicado por Greimas (2004, p. 80):

ela impõe por isso mesmo condições variáveis ao reconhecimento dos objetos e, consequentemente, à identificação das figuras visuais como algo que “representa” os objetos do mundo, contentando-se frequentemente com esquematismos vagos, mas exigindo, por vezes, reprodução minuciosa dos detalhes “verídicos”.

As marcas dos museus geram efeitos de sentido e constroem graus variáveis de figuratividade que podem ser mais ou menos próximas de elementos do mundo percebido. Nessa circunstância é que importa a visão de mundo.

Algumas instituições trazem as categorias (museu de arte; museu de história; museu-casa; museu de ciência e tecnologia) a que servem explicitamente em suas marcas, como exemplo: Museu de Arte Sacra; Museu de Arte Contemporânea; Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Outras reoperam em suas marcas gráficas elementos como o (1) aspecto geográfico: o lugar onde o museu está instalado; (2) o nome do seu fundador; (3) o evento que exalta; (4) o artista que consagra; (5) o tema a que serve.

O Musée du Quai Branly leva o nome do lugar onde o mesmo está inserido: o cais parisiense, mas sem qualquer indicativo do acervo a que serve; o Solomon R. Guggenheim Museum, de Nova York, traz o nome do seu fundador, um renomado colecionador de artes americano que, ao identificar o homem, identifica-se também o acervo do museu, podendo categorizá-lo em museu de arte. O Museu da Língua Portuguesa narra a evolução e os usos dessa língua, portanto classificado enquanto museu histórico, mas também artístico, uma vez que o modo da língua ser e estar no museu a faz obra de arte, discussão recuperada no quarto capítulo dessa tese.

Qualquer que seja ele, é no museu que as mais variadas coleções estão alocadas e disponibilizadas para a comunidade. E às funções de preservação, pesquisa, estudo e ensino, conservação, exposição e comunicação somam-se o lazer, a diversão, a apreciação: a experiência estética e artística.

## 2.5 No início: santuários

CORPOS CONSTRITOS. SILÊNCIO IMPOSITIVO. Caminhar suave. Gestos moderados. Discrição. Prudência. Pelo tipo de comportamento, essa poderia ser uma descrição de um santuário ou um templo de devoção. Mas é também de um museu. Pois tal qual em uma igreja, segundo O'Doherty, no museu:

não se fala no tom normal de voz, não se ri, não se come, não se bebe, não se deita nem se dorme, não se fica doente, não se enlouquece, não se canta, não se dança, não se faz amor. [...] Essa forma de vida insatisfatória e reduzida é o tipo de comportamento que tradicionalmente se exige nos santuários, onde o que importa é a supressão dos interesses individuais em favor dos interesses do grupo (2002, p. XIX).

São muitas as proibições e restrições que concernem à postura adotada dentro das instituições museais que além do controle do corpo – olho, boca e membros, e do imbricamento do seu funcionamento –, controla e regula o visitante por meio de sinalética, recursos tecnológicos e funcionários fardados ou assinalados com algum tipo de marca.



Fotografias, quando autorizadas, devem ser sacadas sem o flash. Não se deve ultrapassar a linha, geralmente amarela, que delimita a margem de segurança permitida entre o observador e a obra. Comida e bebida e falar ao telefone são estritamente proibidos. E as interdições não cessam por aí, de tudo já se viu: desde o não poder entrar no museu com animais de estimação e com bicicletas, ao não poder mascar chiclete. O que vem a ser bastante óbvio para uns, com esse discurso proibitivo o museu manifesta hábitos possivelmente recorrentes em seus domínios.

Algumas vezes as regulações são exibidas na parede ou no vidro da bilheteria, antes que o sujeito visitante entre no museu, antes mesmo de comprar o ingresso. Essas são preferencialmente textos visuais com construções simbólicas, para facilitar o entendimento por parte dos turistas e sujeitos não alfabetizados.

Assim ocorre na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Chegando no prédio, o visitante é obrigado a subir a escadaria externa do edifício que conduz ao interior do museu. A entrada está a sua frente, contudo, é preciso virar-se à esquerda até a bilheteria. E novamente à esquerda dela, uma placa quadrangular branca, sem qualquer texto escrito, apenas com figuras visuais, na cor cinza, informam as regras. Aquele possível visitante agora pode optar pela compra tornando-se um visitante de fato, estabelecendo o contrato, ou recusá-la.

Algumas outras vezes, somente depois da compra do ingresso é que o visitante toma ciência das normas a serem adotadas. Isso ocorre, em termos gerais, por meio de placas sinaléticas distribuídas pelos espaços internos – nas galerias e salas – que reforçam os poderes e os deveres dali. É como se a instituição partisse do pressuposto que o senso comum sabe como se portar naquele espaço, não se fazendo necessário verbalizar (escrita ou oralmente) as cláusulas antes que se assine o contrato, ou seja, antes da compra do ingresso. As regras já estão implicitamente firmadas no imaginário comum.

No MASP, por exemplo, nota-se a ausência total das placas no trajeto: bilheteria, acesso, elevador, até que, na interseção onde finda o vidro da porta e começa o cimento do pé direito – isso em todos os pisos –, fora do nível dos olhos, está uma placa indicando o não poder usar máquinas fotográficas. No entanto, a despeito da sinalética, a presença de seguranças trajando paletó escuro, sempre eretos, é fortemente marcada e sentida. O comportamento reservado, a indumentária séria e a constrição dos corpos desses sujeitos, o que em outro ambiente poderia aparentar uma certa discrição fazendo-os passar despercebidos, aqui no museu eles próprios são as normas, eles próprios geram e induzem, mesmo que forçosamente, a boa conduta.

Apesar dos cuidados e medidas preventivas, frequentemente se veem pessoas tocando as obras com as mãos, mesmo em museus mais tradicionais e com forte esquema de vigilância, como é o caso do Musée d'Orsay. No Centre Georges Pompidou, aos sábados, quando há uma maior incidência de crianças, o contingente de funcionários aumenta sensi-

velmente se comparado aos demais dias da semana, pois a presença delas gera uma maior tensão e confusão comportamental e o risco de acidente aumenta também.

Como é papel do museu preservar e conservar o seu acervo, é compreensível a preocupação com a integridade física das obras. E como é também papel do museu comunicar, é compreensível outra vez a preocupação com os visitantes, porque eles são e fazem parte do projeto do museu.

No entanto, apesar do estatuto de templo que lhe fora aferido, e que persevera até os dias atuais, o museu vem pouco a pouco mudando, sob responsabilidade dos novos museus que trazem um novo conceito e concepção à museologia.

Se de um lado, tem-se os corpos programados em percursos lineares e definidos dos museus tradicionais, onde ainda apagam-se os interesses individuais e diferentes culturas, diferentes seres, diferentes agires são comprimidos em um modelo padronizado de visitante. De outro, em extrema oposição, tem-se a conversa despreocupada, o sobe e desce desordenado pelos pisos, a espontaneidade corpórea, os espaços não-retilíneos, a descoberta de percursos e o andar à deriva dos novos museus.

Quando Paul Valéry (1923) dizia que, entre outras coisas, os museus tradicionais eram silenciosos, escuros e não-amigáveis, estaria Eco (2010) correto ao divergir dele ao afirmar que hoje os museus são claros, amigáveis, acolhedores e alegres?

## 2.6 Uma reviravolta museológica

*Ce "lieu" ne sera pas qu'un lieu d'exposition, ce sera aussi un lieu de vie.*  
(VERLAINE, 2008, p. 91)

OS NOVOS MUSEUS SURGEM na contramão dos museus tradicionais, da insatisfação cultural que atingiu primeiramente a Europa, ocasionando, nos anos posteriores a 1968, esse novo período museológico. É o nascimento de um novo conceito e principalmente de uma nova concepção arquitetônica: interna e externamente.

A grande revolução nesses termos foi a criação, em Paris, do Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, em 1977. Mais comumente conhecido por Beaubourg, esse importante centro quebrou os paradigmas antes estabelecidos, tanto pela sua moderníssima arquitetura, quanto pela sua proposta inovadora, visando acolher um público mais amplo, inserindo em especial as crianças como fortes e contínuos usuários. E onde dantes o silêncio e a ordem imperavam, Suano (1986) argumenta que agora:

a música e o burburinho lembram as praças e dia de feira. Não há direções obrigatórias a seguir ou pedidos de silêncio; as crianças correm, os casais namoram e temos certeza, ao visitá-lo, que o Beaubourg recuperou a magia, a beleza, a alegria e o calor de nossas antigas praças públicas (p. 74).

A grandiosa e arrojada construção do Centre Georges Pompidou trouxe fama e renome aos seus arquitetos: Renzo Piano e Richard Rogers, até então desconhecidos, e instaurou uma tendência exibicionista e espetacular na arquitetura de museus. Mais do que simples continentes, os museus passam à conteúdos: obras de arte por si sós, por ora concorrendo com as obras abrigadas em seu interior, por outras abafando-as, por outras ainda tornando-as irrelevantes, desnecessárias e dispensáveis, pois o museu é a própria obra-prima a ser admirada.

O caso, sem dúvidas, mais emblemático do casamento entre arquiteto de grife, ou arquiteto estrela, e museu (e muito dinheiro, claro), é o Guggenheim Bilbao, no norte da Espanha. Desde a sua idealização, antes dos primeiros traços esboçados no papel, se queria um peça de arquitetura espetacular, ao passo que três escritórios (Gehry, Arata Isozaki e Coop Himmelb(l)au) foram convidados para participar do concurso. Esse edifício-obra de arte era parte do projeto de revitalização urbana da região basca, cujo orçamento estimava nos 1,5 mil milhões de dólares, que incluía ainda o saneamento fluvial, a construção de vias de passagem, a melhoria dos transportes aéreo e terrestre e a organização da rede hoteleira.

À medida que a cidade era sanada na sua estrutura, por vezes invisível aos olhos, mas sentida, trazia-se à vista novos elementos estéticos criados e projetados como símbolo (e para ser símbolo) de uma Bilbao que desejava sair do marasmo. Para tal, figurões emblemáticos da arquitetura contemporânea foram selecionados para assinar as obras que estavam para nascer, particularizando a cidade com construções etiquetadas.

Além do prédio vencedor, aquele assinado por Frank Gehry e inaugurado em 19 de outubro de 1997; Santiago Calatrava desenhou uma passarela, a Ponte Campo Volantín, e a renovação do aeroporto de Bilbao; o escritório de Norman Foster projetou as entradas do metrô (e alguns serviços em seu interior) e Philippe Starck reconverteu um antigo armazém de vinhos em um dinâmico centro cultural, o La Alhóndiga.



**FIGURAS 22 E 23.** As entradas semi-circulares de ferro e vidro do metrô de Bilbao foram concluídas em 1995, como parte da revitalização da cidade. A estética destoa da arquitetura circundante dos prédios, mas cria um efeito interessante de continuidade com as demais entradas, como no incessante movimento de um golfinho (ou no corpo de uma minhoca) que vai à superfície e em seguida mergulha na água, ciclicamente, assim como o fluxo contínuo de pessoas que aparece na superfície e desaparece no subterrâneo e reaparece na superfície outra vez. Fonte: <<http://www.fosterandpartners.com>>. Acesso em: 12 mar. 2014.



**FIGURA 24.** A passarela de Calatrava liga duas vias de passeio separadas pelo Rio Nervión. O piso de vidro, possibilitando que a ponte seja iluminada de baixo, vem provocando grandes polêmicas em torno da obra do arquiteto, pois em uma cidade que muito chove, como Bilbao, a superfície escorregadia ocasionou alguns acidentes entre os pedestres que por ali circulam. A administração pública foi obrigada a tomar algumas medidas preventivas, como a colocação de um tapete de borracha por sobre o piso, evitando quedas, o que também não funcionou por motivos outros. Fonte: <<http://www.calatrava.com>>. Acesso em: 13 mar. 2014.



**FIGURA 25.** É parte também da política contemporânea não somente construir novos prédios, mas reutilizar espaços antigos ociosos dando-lhes novos usos e significados. Ontem, um armazém para vinhos do começo do séc. XX, hoje, o centro cultural La Alhóndiga. Fonte: <<http://www.starck.com>>. Acesso em: 13 mar. 2014.

Tratava-se de um projeto audacioso. Deu certo. A missão de resgatar a cidade da posição de declínio foi cumprida: o fluxo de visitantes aumentou, a cidade passou a incorporar a lista de destinos turísticos mais procurados e a economia local foi acelerada.

Ao Guggenheim foram conferidos todos os méritos do sucesso, tanto que a iniciativa recebeu o nome de “Efeito Bilbao” ou “Efeito Guggenheim” e as mídias desde 1997, ano de sua inauguração, veiculam o evento atribuindo ao museu o prenúncio da eficácia do projeto: “Bilbao chega antes ao século 21. Cidade espanhola cria novo ponto de referência para arquitetura e artes com o museu Guggenheim”; “Bilbao busca renascença com Guggenheim” e “Guggenheim quer tirar cidade da crise”<sup>17</sup>.

Também nos meios impressos internacionais, de diferentes áreas de interesse, Bilbao hoje é aquela do Guggenheim, é aquela que traz a gigantesca estrutura (ou escultura, visto o caráter de obra de arte do prédio) metálica figurativizada. A cidade basca se faz (re) conhecida pelo museu e é ele sempre o exemplo citado (pelos mais diversos atores, de diferentes searas) quando um novo museu é projetado ou antes mesmo disso, quando se pensam em alternativas para tirar uma determinada cidade do declínio econômico e social.

A partir da arquitetura, o Beaubourg e o Guggenheim Bilbao, enfatizam o caráter de ícone metropolitano sendo capazes, segundo Pezzini, “de dar um forte reconhecimento ao local em busca de uma identidade perdida ou a determinar e de ser um ponto de referência para o fluxo de viajantes e de passantes, turistas ou cosmopolitas, da sociedade global” (PEZZINI, 2011, p. 3).

Pós Guggenheim Bilbao, outras localidades tentam reproduzir o que ali acontecera em seus territórios, sejam esses lugares economicamente saudáveis ou não. De acordo com Thompson: “a construção de museus pode ter se tornado um esporte competitivo entre

17 Manchetes recolhidas em cadernos variados do jornal *Folha de S. Paulo*, em outubro de 1997, mês em que o Guggenheim estava sendo inaugurado. Acesso disponível no acervo online do próprio jornal.



“Efeito” na mesma escala de intensidade da cidade basca tem se provado de difícil alcance (JODIDIO, 2010, p. 35-45), pois é imperativo destacar que a ação ali funcionou porque o Guggenheim era apenas um dos elementos de uma estratégia global.

Há de se provar no que duas instituições de alta visitação e prestígio, o Louvre e o Centre Pompidou, ao abrirem sucursais<sup>18</sup> em cidades distintas na França: Lens (2012) e Metz (2010), respectivamente, levaram a esses destinos dezenas de milhares de visitantes seduzidos por esses novos museus, também eles monumentos arquitetônicos assinados por arquitetos de grife.



**FIGURA 26.** O próprio Centre Pompidou encomendou a alguns artistas um trabalho com o olhar voltado para o museu que estava nascendo em Metz. Assim, Nicolas Pinier retratou um turista no canteiro de obras do museu, antecipando um dos usos a que ele se propõe: os novos museus são também ponto turístico. Fonte: <<http://www.centrepompidou-metz.fr/projets-artistes/la-commande-photographique>>. Acesso em: 10 ago. 2014.

O Pompidou-Metz foi confiado ao japonês Shigeru Ban e ao francês Jean de Gastines e sua plástica figurativiza um enorme chapéu de palha chinês, tanto pela sua forma como pela madeira utilizada que remete à coloração e a tatibilidade da palha. O Louvre-Lens, entregue ao escritório japonês SANAA<sup>19</sup>, é uma estrutura longitudinal de ângulos retos

<sup>18</sup> Apesar de refutado pelos museus, alguns teóricos tratam essas sucursais pelo nome de “antena”, na ideia de serem esses museus uma prolongação da matriz. No entanto, entende-se e adota-se aqui antena como o exemplo do Le Pavillon de Sessions no Louvre, que expõe uma parcela do global que está no Musée du Quai Branly. E opta-se por usar termos tais quais: filial, sede, sucursal para esses museus construídos em lugares outros, mas que levam o nome da matriz.

<sup>19</sup> Sejima And Nishizawa And Associates.

em vidro, construído em uma zona conhecida pelas minas de exploração de carvão, rodeado por uma área de parque projetado para integrar o museu ao seu entorno. Anteriormente apelidada de “os mendigos do norte”<sup>20</sup>, Lens vem se mostrando em crescente desenvolvimento, como expõe em entrevista o presidente da região Nord-Pas de Calais, comparando os resultados àqueles obtidos em Bilbao: “nós abriremos novas perspectivas de desenvolvimento nessa região, criando uma dinâmica idêntica à de Bilbao em torno do Guggenheim”<sup>21</sup>.

Os novos museus são como lanternas ao iluminar os locais onde estão fincados, dando-lhes visibilidade e melhorando a sua imagem; revitalizando o território; atraindo os turistas; encorajando os moradores locais e gerando riqueza.

Mais que um monumento de arquitetura, capaz de incitar uma calorosa corrida entre os escritórios de arquitetura mais renomados do mundo a criar obras espetaculares, os novos museus são locais de consumo e convívio público, programados e acidentais, manipulados e ajustados, também do lado de lá de sua área de pertença, onde as ações podem não ser destinadas tão somente pelo museu; onde o limiar entre instituição (o privado) e espaço circundante (o público) se excedem, transbordam e se confundem. São espaços complexos, plurais e polivalentes.



**FIGURA 27.** Mesmo no dia da semana que o Beaubourg encontra-se fechado, momento do registro, a movimentação em torno do museu é intensa, não apenas por grupos de turistas que querem tirar uma foto em frente ao emblemático prédio, mas pelos habitantes da metrópole que fazem uso da “praça urbana” para descanso. Fonte: autora.

20 No original: “les mendigots du nord”. BRILLET, F. Ce Louvre qui éclaire le Nord. In: *Revista GeoVoyage*, n. 18, 2014, p. 78.

21 Entrevista exposta no site oficial do museu em Lens, disponível em: <<http://www.louvrelens.fr/a-propos-du-louvre-lens>>. Acesso em: 14 mar. 2014. No original: “nous allons ouvrir de nouvelles perspectives de développement dans cette région, créer une dynamique identique à celle de Bilbao autour du musée Guggenheim”.



**FIGURA 28.** Em nada a arquitetura do Pompidou Metz lembra aquele de Paris: nem nas formas, nem no uso dos materiais, nem nas cores, tampouco na disposição espacial. No entanto, pode-se perceber que, assim como a sua matriz, a população vai pouco a pouco tomando o prédio (dentro e fora) para além do uso museal. Fonte: autora.



**FIGURA 29.** Detalhe do trabalho da madeira entrelaçada na cobertura do museu, que figurativiza um chapéu de palha, posto na centralidade da “cabeça” do prédio. Fonte: autora.



**FIGURA 30.** De igual forma, a plástica do Louvre Lens é bem distante do palácio parisiense. No entanto, a horizontalidade cria percursos em galerias, e, apesar de estranho ao contexto contemporâneo, o diferencial é justamente esses percursos mais próximos da museografia tradicional. Fonte: autora.





**FIGURA 31.** Um parque foi criado no entorno do museu que se estende para uma área distante do prédio, onde ele nem é mais visto. Apesar da linearidade do museu, o parque reitera a forma circular no desenho do piso, de três maneiras diferentes, mas com a utilização dos mesmos materiais: cimento, pedra e planta. Quanto mais distante do prédio, menos materiais são encontrados na constituição do parque. Fonte: autora.

O Guggenheim Bilbao é caso comprovado, citado e reiterado nas mídias, de um museu que superou às expectativas dos seus idealizadores e portanto um exemplo a ser tomado e seguido. São muitas as cidades que se inspiram no museu basco, como por exemplo, a cidade de Lyon e o seu Musée des Confluences.

No exato ponto de confluência dos rios Rhône e Saône, em Lyon, um projeto de renovação urbana é criado a partir de 2000, com o objetivo de revalorizar Perrache: um antigo bairro industrial, abrigo de porto e estação de trem. Hoje, ainda estação férrea, mas de memória portuária sentida nos armazéns para depósito que sobrevivem nesse lugar que se configurava, sobretudo, como um ponto de passagem.

Perrache conheceu o declínio, mas sua reorganização e reestruturação, que muito se deve à vontade política, vem aos poucos dando vida a esse bairro, com diferentes possibilidades de usos, conforme a proposição do Projet Confluence, que é a criação de habitações, zonas de lazer, comércio, restaurantes, hotéis, empresas e um novo museu: o Musée des Confluences.

É mais um prédio concebido para atrair turistas e visitantes locais, de arquitetura espetacular, assinado por uma grife, e com promessa de alavancar a economia local. Recentemente inaugurado, o Musée des Confluences parece surgir como coroamento e em complementariedade às demais obras daquela região, já aceita e ocupada pela população em cumprimento à que se propusera o projeto.



**FIGURA 32.** Vista aérea do canteiro de obras do museu que nasce em Lyon, no bairro de Perrache, bem na extremidade onde os rios se encontram e por isso o nome Confluence. Fonte: <<http://www.coop-himmelblau.at>>. Acesso em: 28 jul. 2014.



**FIGURA 33.** Protótipo do novo museu, visto que as fotografias no canteiro não dão para ter uma ideia do resultado planejado. Muito vidro e ferro são usados na construção que parece flutuar no encontro das águas. Fonte: <<http://www.coop-himmelblau.at>>. Acesso em: 28 jul. 2014.

### 2.6.1 Novos museus

OS MUSEUS, EM SUA MAIORIA, possuem obras chamariz que se encarregam de trazer a multidão de visitantes para si. Vorazes, eles detêm milhares de peças em seus acervos, mas são definidos por uma ou duas obras que oferecem peso à coleção e podem vir a se tornar emblema, quiçá vedete da instituição, como no caso da *Monalisa*, no Louvre; *Guernica*, no Reina Sofia; *As meninas*, no Prado; *Almoço no campo*, no Orsay; *Latas de Sopa Campbell*, no MoMA. Uma única obra, pode ainda, ser a integrante exclusiva de um acervo, como é o caso do monumento em celebração ao período da *Pax Romana*, Ara Pacis, cujo museu homônimo (Museu Ara Pacis) fora construído excepcionalmente para abrigá-la.



Uma única obra pode, por último, mover todo um povo em peregrinação para contemplá-la, como se deu com a *Vênus* de Praxiteles, na cidade dos Cnídios (POULOT, 2011, p. 14). Ou como eram as relíquias na Idade Média, que além de objeto sagrado, sua presença funcionava também como um atrativo turístico (ECO, 2010, p. 173).

Os novos museus, por sua vez, nascem obras de arte, de formas livres e sensíveis, atraindo os visitantes por si sós, independentemente do acervo que por ventura possam abrigar. Ambiciosos, esses novos museus são obras grandiosas, em tamanho e em atrevimento, que explodem no espaço, tomando-o e dominando-o. São ainda construções que apresentam uma descontinuidade com a arquitetura e com a estética circundante, mas que podem trazer traços da memória do lugar e que servem como museu, monumento, espaço de lazer e destino de viagem.

Às vezes chamado de parque de diversão ou shopping center, o novo museu serve à consumação da economia do entretenimento, oferecendo uma ampla paleta de serviços aos seus diversos tipos de consumidores. São eles: cafeteria, restaurante, loja, livraria, centro de pesquisa multimídia e auditório. É um espaço completo, para se demorar, para usufruir dos seus espaços e instalações concatenados, incitando o uso constante do museu também como espaço de (e para) convívio. Em família, em comunidade.

Os novos museus podem abrigar coisa alguma como qualquer coisa. Eles podem nascer sem um acervo próprio ou com um acervo pré-definido, como é o caso do Musée du Quai Branly, cujos espaços foram notadamente arquitetados em função daquelas obras ali e não outras; ou podem ser um espaço aberto à recepção de exposições e acervos outros.

Visíveis a certa distância, pois monumentais, os novos museus possuem espaços vastos também no seu interior que permitem a colocação de obras de arte de grandiosíssimo tamanho: característica estética da produção artística contemporânea. Isso significa dizer que o museu se adapta ao tamanho dos objetos.

O espaço utilizado para colocação das peças, circulação de pessoas e percursos, diferentemente dos museus tradicionais, cujo espaço é pensado dada uma construção pré-existente, os novos museus nascem com uma museografia própria e muito se dirá por meio da arquitetura exterior, vide o caso do museu Mercedes Benz em Stuttgart, cuja circularidade do prédio (forma também do Guggenheim de NY), que figurativiza uma roda de automóvel, faz sentir uma circularidade que se dará no interior do prédio.

Os percursos, tanto aquele iniciático, quanto os que se dão no interior do prédio, especialmente na passagem entre um espaço de exposição e outro, são menos retilíneos e fragmentados que os museus da tradição. Ou seja, não há necessariamente uma divisão rigorosa em salas e alas (nomeadas e/ou enumeradas), como reforçado nos mapas das instituições. Os novos museus, ao contrário, muitos nem apresentam mapas para visita, e seus percursos são mais harmoniosos no sentido que não há quebras e sim uma continui-

dade entre os espaços, que se diferenciam uns dos outros na escolha dos materiais, cores, luzes, disposição da coleção etc. O visitante é manipulado pela arquitetura e assim levado a descobrir o museu no embate com o seu próprio corpo no espaço, o que não é garantia que ele chegará aos lugares pressupostos no enunciado museu.

Outro aspecto interessante que os novos museus recriam a partir daqueles tradicionais é a escadaria de acesso, tão típica das construções palaciais, muitas transformadas em museus, cuja posição no alto retoma a noção de templo artístico. O acesso ao alto nessas construções contemporâneas se dá via rampa, elevador e até mesmo escada rolante, símbolo de urbanidade e modernidade, especialmente encontradas em shopping centers, o que reitera a aproximação atual entre esses serviços de consumo: shopping e museu. Escadarias ainda são frequentemente encontradas, mas agora com uma estética do seu tempo.

Um último aspecto que interessa observar diz respeito às Grandes Galerias, elemento chave nos museus tradicionais, que servem à disposição de obras de arte em toda sua extensividade e são como âncoras, com as demais salas orientadas a partir delas. São em geral as maiores salas do museu: retângulos alongados, com amplo espaço para circulação de pessoas, que entram de um lado e passeiam por esse corredor até a saída, no lado oposto. A movimentação dos corpos não se dá necessariamente em linha reta, da entrada a saída, mas pode traçar uma ziguezague, de um lado para outro, pois essas galerias não são construções arquitetadas para essa finalidade, já que os museus tradicionais foram adaptados para esse uso.

Por sua vez, os novos museus propõem uma releitura dessas Grandes Galerias, não abolindo-as, mas contemporaneizando-as. Isso significa dizer que o espaço é concebido em concomitância com a própria criação arquitetônica do prédio, podendo até mesmo influenciar no desenho final do projeto. Interessante como o nome é muitas vezes mantido, em referência a essas construções tradicionais, como no Louvre Lens, por exemplo; outras vezes apenas sentido na disposição espacial do lugar, como no Centre Pompidou Metz.

Ícones contemporâneos, os novos museus recebem um público massivo de visitantes, no seu interior e no seu exterior, e concorda-se com Jodidio na afirmação de ser a arte, de longe, “o espólio favorito dos novos museus” (2010, p. 42).

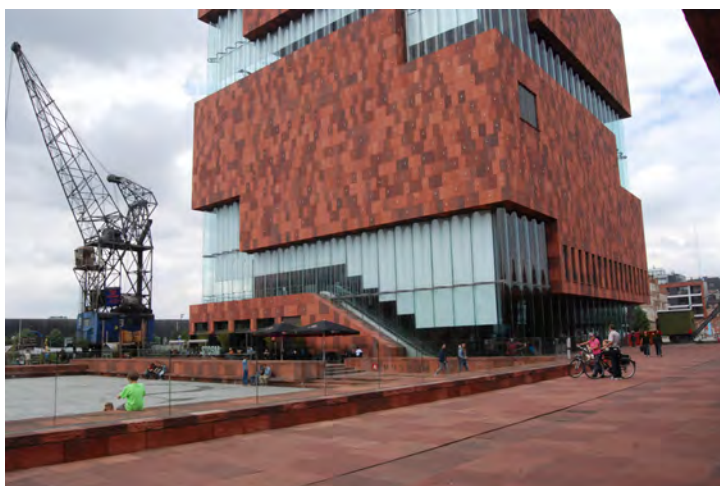
Na tabela que segue são mostrados alguns novos museus que surgiram em âmbito global posteriormente ao Guggenheim Bilbao, sendo a maioria deles projetado por nomes estrelados, arquitetos já conhecidos nesse cenário.

| Museu                                                            | Local                    | Abertura | A que serve                                 | Arquiteto                      |
|------------------------------------------------------------------|--------------------------|----------|---------------------------------------------|--------------------------------|
| Guggenheim                                                       | Bilbao, Espanha          | 1997     | arte moderna e contemporânea                | Frank O. Gehry                 |
| New Museum                                                       | Nova York, U.S.A.        | 2007     | arte contemporânea                          | SANAA e Gensler                |
| CAFA – Museum of Contemporary Art (Central Academy of Fine Arts) | Beijing, China           | 2008     | arte contemporânea                          | Arata Isozaki                  |
| Porsche Museum                                                   | Stuttgart, Alemanha      | 2009     | história; ciência e tecnologia              | Delugan Meissl                 |
| MAXXI (Musée national des arts du XXI <sup>e</sup> siècle)       | Roma, Itália             | 2010     | arte contemporânea; fotografia; arquitetura | Zaha Hadid                     |
| Centre Pompidou Metz                                             | Metz, França             | 2010     | arte                                        | Shigeru Ban e Jean de Gastines |
| Museo Soumaya                                                    | Cidade do México, México | 2011     | arte latino americana (em maioria)          | Fernando Romero                |
| Riverside Museum                                                 | Glasgow, Escócia         | 2011     | história; ciência e tecnologia              | Zaha Hadid                     |
| Louvre Lens                                                      | Lens, França             | 2012     | arte                                        | SANAA                          |
| Oct Design Museum                                                | ShenZhen, China          | 2013     | design; moda; ciência e tecnologia          | Pei Zhu                        |
| Musée des Confluences                                            | Lyon, França             | 2014     | arte; ciência e sociedade                   | Coop Himmelb(l)au              |

**TABELA 1.** Tabela com alguns exemplos de novos museus, seguido pela localidade onde o mesmo encontra-se, ano de abertura, tipo de acervo que abriga e arquiteto responsável.



**FIGURA 34.** O MAS na Antuérpia é um novo museu com uma construção bastante interessante em descontinuidade com a estética do entorno. No entanto, o símbolo da cidade – uma mão humana – é recuperado nessa arquitetura contemporânea em incontáveis mini esculturas, perceptíveis apenas ao olho atento, todas presas ao corpo do prédio. Fonte: autora.



**FIGURA 35.** A praça aberta do museu convida os mais variados tipos de práticas, mesmo nos dias em que o museu encontra-se fechado, que é o caso desse registro. Fonte: autora.



**FIGURA 36.** O Mercedes-Benz Museum é um prédio que desde o exterior retoma elementos da sua temática, os automóveis. A história da marca narrada se confunde com a própria história dos meios de transporte. Fonte: autora.





**FIGURA 37.** O museu atrai um público mais jovem formado especialmente por pessoas do sexo masculino, o que vem a ser bastante compreensível. O percurso é feito de cima a baixo, em circularidade, e o uso de elementos tecnológicos e interativos é bastante forte. Fonte: autora.



**FIGURA 38.** O Porsche é também um museu que gerencia uma marca, mas enquanto o Mercedes aborda a historicidade dos meios de transporte, o Porsche se atém a sua própria história. Fonte: autora.

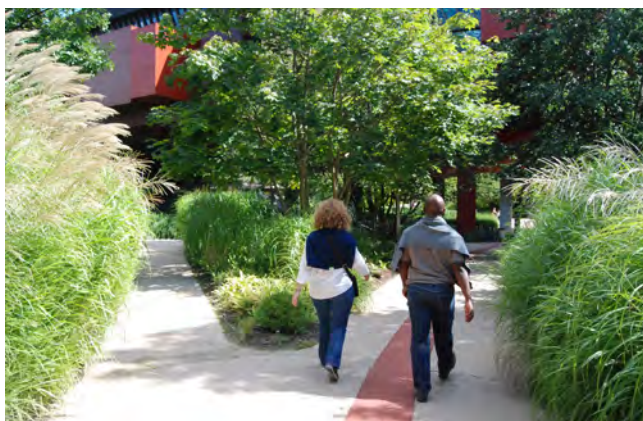


**FIGURA 39.** As formas retilíneas do exterior estão reiteradas no interior do museu, que favorece a exposição do seu acervo. Fonte: autora.





**FIGURA 40.** O Musée du Quai Branly é a prova de como o entorno pode ser usado a favor do museu e a favor da comunidade, também sendo ele obra de arte viva e dinâmica, a depender das alterações climáticas. Nos registros, em meados de fevereiro, fim de inverno em Paris, as plantas secas e o clima frio incitam o uso do jardim apenas como passagem. Fonte: autora.



**FIGURA 41.** A área verde do Musée du Quai Branly é parte do enunciado do museu, portanto, pensado e proposto tendo em vista suas mudanças de acordo com o clima e com a temática do museu que é a de abrigar as artes da África, Ásia, Oceania e das Américas. O museu suspenso e as plantas altas (que tomam corpo com a chegada do verão, como nesse registro agora) fazem sentir o estar em uma floresta, retomando o primitivismo do acervo, o que mostra o quão integrante dos novos museus são as áreas ao entorno. Fonte: autora.



**FIGURA 42.** As figuras que seguem são exemplos de novos museus no mundo. Fonte: <<http://www.stageoftheart.net/art/The-New-Museum-New-York-100>>. Acesso em: 29 jul. 2014. Fonte: <[http://artswise.blogspot.fr/2011\\_05\\_01\\_archive.html](http://artswise.blogspot.fr/2011_05_01_archive.html)>. Acesso em: 29 jul. 2014. Fonte: <<http://www.arcspace.com/features/zaha-hadid-architects/riverside-museum/>>. Acesso em: 29 jul. 2014. Fonte: <<http://www.archdaily.com/244804/oct-design-museum-studio-pei-zhu/>>. Acesso em: 29 jul. 2014.

No entanto, mais importante ainda do que a arquitetura é o aspecto social dos novos museus, que se quer um lugar enérgico, dinâmico e que, apesar da monumentalidade, não refutem a comunidade, mas estabeleçam em conjunto um vínculo afetivo e suas áreas se tornem espaços de convívio também coletivo, para além do uso simplesmente de museu.

Essas áreas de convivência são recorrentemente encontradas, podendo estas terem sido construídas ou incorporadas ao espaço do museu, para sociabilidade e lazer. Áreas abertas ou não, áreas verdes ou não, mas à parte do espaço expositivo do museu e independentemente do cronograma deste, esses locais previamente planejados ou posteriormente invadidos são usados e ocupados pelos sujeitos, sejam eles habitantes da cidade, amantes de museu ou não.

Comprova-se essa afirmação se se visitam esses lugares em diferentes dias da semana, diferentes horários, considerando ainda as variações climáticas, como propõe Marsciani (2012), pois melhor depreendem-se os usos desses espaços pelos atores que os ocupam em função dos tempos.

Algumas práticas sociais observadas, no entanto, não são específicas aos novos museus, podendo essas serem encontradas mesmo nas instituições mais tradicionais, também elas ponto turístico. Por exemplo: nos dias que os museus encontram-se abertos, orbitam em torno de quase todos eles, principalmente daqueles de maior fluxo de pessoas, em especial turistas estrangeiros, comerciantes informais, mendicantes e artistas de rua. Tocadores de música dividem o espaço com os pedintes invalidados físico ou socialmente, todos à espera de moedas lançadas em recipientes improvisados. No Beaubourg há cartunistas. No Louvre, uma dezena de imigrantes do sexo masculino vendendo “torres Eiffel”. No Orsay, músicos. No Museu do Vaticano, mendigos e vendedores de programas turísticos.

Além desses, são também vistos nas cercanias dos museus, nos dias em que eles se abrem ao público, os esperados visitantes: desacompanhados, em pequenos ou grandes grupos. Pela variedade de línguas que se fazem ouvidas, identificam-se os turistas, provenientes de diferentes lugares e regiões. É ainda recorrente a presença de escolares acompanhados por professores e grupos de idosos, todos devidamente identificados (seja por crachá, seja por uma mesma cor de boné) excursionando guiados por bandeirolas.

Afora esses, a comunidade parece usar e tomar os arredores do museu tal qual uma praça ou parque, ou seja, espaços públicos, e ali exercem práticas tal como em uma praça ou parque, mesmo nos dias e nos horários em que os museus estão fechados.

Mas nos novos museus, além dessas práticas acima descritas, os espaços interiores e exteriores do museu são entregues à população, como se fossem seus, para usos também seus. O novo museu parece estar atento ao que querem os habitantes e que tipo de relação eles querem estabelecer com a cidade. Mas mais ainda: mesmo que pressupostos os tipos de vínculos, o museu se abre aos usos não programados, que por ventura podem convidar.

Por exemplo: em visita ao MAS – Museum aan de Stroom – na Antuérpia, em um dia inadvertidamente feriado, o movimento ao redor do prédio avermelhado recentemente construído perto da área portuária, leva a crer que o museu encontra-se aberto. Crianças brincam vigiadas de longe pelos pais sentados nos cafés e restaurantes no próprio prédio do museu e outros a ele próximos; casais do mesmo sexo e do sexo oposto repousam no cenário; turistas passeiam; sujeitos correm se exercitando. É apenas ao se aproximar da lateral do prédio, local onde encontra-se a bilheteria, que se nota o museu fechado para visitação. Vê-se assim que independentemente da agenda do museu, sua área é apropriada para uso pela população, tornando-se área pública e de uso público.



Além de receptáculo dos visitantes do museu, a área em volta dos prédios é ponto de sociabilidade para os habitantes locais e estrangeiros; palco de práticas esportivas; refúgio para flunar; praia; hiato nos compromissos cotidianos; cenário para fotografia; abrigo para os sem-tetos; acolhimento de picnic; recanto para namoro.

Essas práticas claramente se intensificam nos dias em que os museus estão abertos, pois são acrescidas ao burburinho dos seus visitantes. Nota-se ainda que elas variam e se acentuam a depender da localização, clima e construção plástica dos espaços, o que pode favorecer a prática de uma atividade e não de outra. Superfícies lisas, por exemplo, convidam as atividades com skate e patins; dias quentes incitam a prostração ao sol; áreas verdes a recreação infantil.

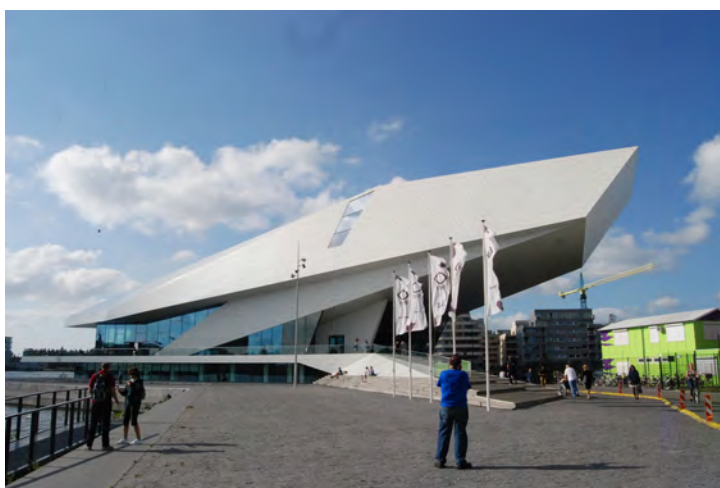
Abertos ou fechados, naturais ou construídos, retilíneos ou curvos, as áreas em volta dos museus evidenciam a urgência por espaços públicos para uso da sociedade em âmbito global. Por outro lado, a instituição museu, ao perceber as apropriações do seu espaço externo, intencionalmente procura sair mais das salas de exposição, tomando o exterior, mostrando-se ao lado do coletivo, enfatizando a continuidade entre dentro e fora do museu: seja apoiando práticas ou ainda expondo parte do acervo no exterior, a céu aberto. Enfim: o novo museu se coloca próximo ao social, à população e ao lado de seus usuários. São, pois, amigáveis, acolhedores e alegres, como imaginava Eco (2010).



**FIGURA 43.** Folder recolhido durante visita ao MAXXI em maio de 2013 que traz os usuários pressupostos (adultos e crianças) em primeiro plano, com o prédio do museu ao fundo. O evento, organizado em colaboração, convida a reunião na própria praça do MAXXI, um espaço de concreto, aberto, construído com o museu.



**FIGURA 44.** A prática da yoga, que segue ocorrendo, leva aos domínios do museu um público outro que não apenas seus visitantes. Vê-se que as pessoas tomam a parte da marquise para se proteger da incidência do sol, mesmo em horário que o museu está aberto. Fonte: <[www.vogue.it](http://www.vogue.it)>. Acesso em: 5 ago. 2014.



**FIGURA 45.** O museu EYE (EYE Film Institute) em Amsterdam, aberto em abril de 2012, está localizado do outro lado da Estação Central – cortados pelo rio – acessível via ferry boat. Mesmo separado da área central da cidade, o museu atrai um grande número de pessoas para estar no espaço que o circunda, para a prática de esportes, descanso e atividades outras. Fonte: autora.

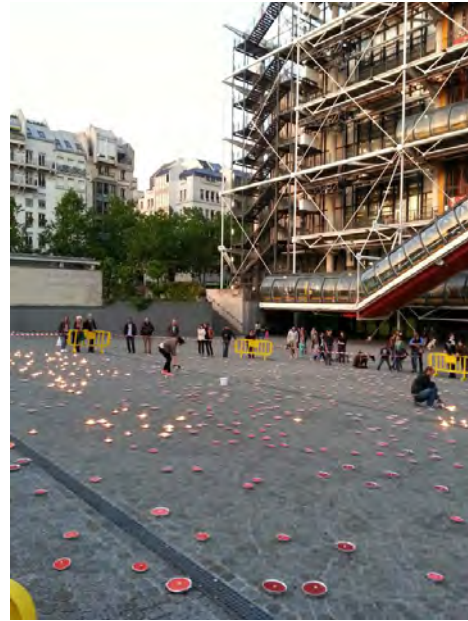


**FIGURA 46.** Um grande número de visitantes é atraído também pelo restaurante do museu que tem uma das mais belas vistas da cidade. A presença de um restaurante diferenciado é constante nos novos museus, que fazem do espaço um lugar prazeroso para se estar. Fonte: autora.





**FIGURA 47.** Performance artística *Les Incendiaires* que ocorreu no espaço livre em frente ao Centre Pompidou de Paris, em 2005, mostrando como a arte sai para o exterior do museu. Fonte: <[https://www.vertigesediteur.com/LASCAUX/FOURNELLE\\_A/AFPerformances.html](https://www.vertigesediteur.com/LASCAUX/FOURNELLE_A/AFPerformances.html)>. Acesso em: 16 ago. 2014.



**FIGURA 48.** Performance artística *I will keep a light burning* que ocorreu no mesmo espaço livre do Centre Pompidou de Paris, em 2014. Fonte: autora.

### 2.6.2 Renovações: o antigo e o novo

ATENTOS AO FENÔMENO dos novos museus, e à demanda de um público interessado, principalmente, em arte moderna e contemporânea, as instituições a eles anteriores, mesmo os edifícios mais tradicionais, como vem a ser o Louvre, buscam novidades para competir na captação do público e as renovações, que se materializam em “restauros, adições, novos acessórios e reorganizações das coleções” (PEZZINI, 2011, p. 4), suscitam um apelo mais contemporâneo às construções tradicionais.

Vide o caso das pirâmides de I. M. Pei no Louvre: a polêmica da peça futurista, que seria cravada na construção clássica – em verdade parte de um projeto maior (Grand Louvre) para melhorar as instalações e acolhimento do público –, provou-se acanhada face ao aumento expressivo de visitantes que marcaram presença no museu após sua instalação. Erigida na *Cour Napoléon*, pátio principal do Palácio do Louvre, a estrutura piramidal de vidro e ferro, de uma altura de mais de 20 metros, foi inaugurada no dia 30 de março de 1989<sup>22</sup>. Dentro do museu, a pirâmide disputa a atenção dos visitantes com *La Gioconda*,

<sup>22</sup> Disponível em: <<http://www.louvre.fr/histoire-du-louvre>>. Acesso em: 17 jul. 2013.

fora dele, tal qual a Torre Eiffel, o Arco do Triunfo ou o Beaubourg, a pirâmide se edifica enquanto emblema da própria Paris, a ser visitado independente da entrada no museu.

Ou vide ainda, no mesmo Louvre, o tapete dourado (não à toa tapete, não à toa dourado) que desde 2012 parece voar, flamejante, na *Cour Visconti*, protegendo a coleção de arte do Islam. Não se trata apenas da construção de uma vitrina para a coleção, mas o desenho de Mario Bellini e Rudy Ricciotti é uma peça da própria coleção, a ser admirada de dentro e do alto (justamente da janela da sala da *Monalisa*), de onde se vê o movimento da obra que parece reagir de diferentes formas à luz.

Os nomes que assinam essas contruções espetaculares, do prédio inteiramente erigido a um novo acessório implantado, são quase sempre os mesmos, já conhecidos na atual cena cultural: Jean Nouvel, Tadao Ando, Arata Isozaki, Zaha Hadid, Renzo Piano, Frank O. Gehry, Rem Koolhaas, Herzog & de Meuron. É a celebração da construção a partir, primeiramente, da escolha do arquiteto, que implica também no gosto por uma estética particular.

Construídos do zero, os novos museus não aproveitam uma estrutura pré-existente, mas surgem de um canteiro desconstruído. Ao contrário, os prédios que abrigam os museus tradicionais (ou aqueles que vão acolher os aqui chamados de museus readequados) são em geral protegidos da ação humana, tombados, e suas fachadas devem normalmente ser mantidas inalteradas.

Nesses prédios administrados sob tutela, a renovação se configura de diferentes formas. No que tange a fisicalidade dos edifícios ela ocorre em forma de restauro e/ou adição de um novo elemento no tecido do prédio, ou seja, há uma extensão física, podendo o prédio ser alongado na vertical ou na horizontal. No que concerne ao acervo, a renovação ocorre com a adição de um novo elemento, a ser alocado no interior do museu ou em seu exterior.

A renovação é uma oportunidade para repensar os percursos, destacar uma ou outra obra, tornar a iluminação mais forte, cuidar das obras ou das salas que estavam precisando de atenção e aprimorar os serviços. Do mais simples ao mais complexo, as alterações visam aumentar, melhorar e embelezar os museus para que eles ganhem visibilidade, também midiática, e assim atirem mais visitantes para si.

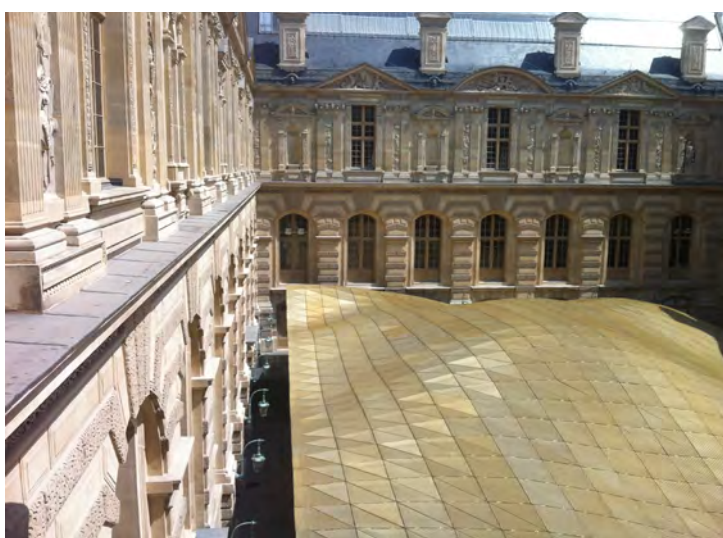
O Neues Museum, na Ilha de Museus, em Berlim, ilustra o primeiro dos tipos de renovação citados. Para além de restauro, o museu, projetado por Friedrich August Stüler entre 1841 e 1859, a mando de Frederick William IV – Rei da Prússia, fora severamente bombardeado durante a Segunda Guerra Mundial e por isso encontrava-se em ruínas. Ao arquiteto inglês David Chipperfield coube a tarefa de planejar sua reconstrução, mantendo a forma original do prédio, o que foi feito da seguinte forma: o que se podia recuperar assim o foi feito, do contrário, formas modernas preencheriam o lugar. A guerra, até hoje

sentida em território alemão, se faz presente na memória e nas marcas remanescentes na fisicalidade do museu, que o arquiteto fez questão de não revestir.

O restauro do Neues Museum durara doze anos, de 1997 a 2009, três ou quatro vezes mais tempo do que se levaria para construir um museu espetacular, como se tem visto recentemente. Foi um processo demorado, dado a fragilidade da estrutura que poderia comprometer o prédio inteiro. Por fora, a fachada – aparentemente intacta – apresenta a originalidade da construção. Do lado de dentro tem-se a alternância do restauro com o parte enxertada, desenvolvida pela equipe de Chipperfield, coabitando em simultaneidade nos mesmos espaços. O trabalho meticuloso propiciou o renascer do museu.



**FIGURA 49.** A pirâmide central de Pei é uma peça que cresce para o alto, saindo do nível do solo, e que possibilita a entrada da luz natural no museu, além de jogos ópticos (cidade/visitantes). Mas a mudança vai além da nova estética, pois o surgimento desses novos elementos foram ocasionados pela reforma estrutural que se deu no interior do museu, na área de acolhimento, circulação, auditório e serviços. Fonte: autora.



**FIGURA 50.** O tapete dourado é o envelope para a coleção de arte do Islam, agora no pátio quadrilátero do Louvre, cuja figura só se consegue perceber do alto. Do interior, em nada essa sala se parece com os demais espaços do museu, parecendo um lugar outro, tanto pela organização das peças, quanto pela temperatura da sala (mais fria que as demais), iluminação etc. Fonte: autora.





**FIGURA 51.** Vista da fachada frontal do prédio do Neues Museum, a casa do busto de Nefertiti, e por isso também um dos mais visitados da Ilha de Museus (*Museumsinsel*). Os tons cromáticos de fora são reiterados na parte interna do museu, mesmo nas áreas reconstruídas. Fonte: autora.



**FIGURA 52.** A construção no interior do Neues Museum data de diferentes épocas, e apesar das formas e materiais mais modernos serem visivelmente sentidos, há um equilíbrio arquitetônico. Vide, por exemplo, a parede de tijolos restaurados e a escada implantada. Fonte: autora.

### 2.6.3 Museus extensão

A RENOVAÇÃO DOS MUSEUS ainda ocorre através da adição, ou melhor dizendo, a expansão (tornar-se amplo; alargar-se; estender-se<sup>23</sup>) e/ou extensão (prolongar-se; alongar-se; espalhar-se<sup>24</sup>) dos seus edifícios. A Art Gallery of Ontario (AGO) se encaixa como um bom representante desse tipo, pois após sua última e mais emblemática expansão, a área do museu aumentou em 9.012 m<sup>2</sup> e em 47% a área destinada à fruição da arte. Entregue a Frank Gehry, a obra iniciou em 2005 e no ano de 2008 fora entregue ao público. Além do titânio, material recorrente na arquitetura de Gehry, muito vidro e madeira foram usados na ampliação.

23 INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRÁFIA. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

24 *Ibidem*.

Os novos elementos adicionados para aumentar a área física do museu são perceptíveis a olho nu quando o estilo arquitetônico e o material escolhido divergem e destoam do edifício primeiro. Essas escolhas fazem ecoar os tempos, que são denunciados nos usos das cores, formas, materiais e estilos das construções.

Desde o exterior, a parte que emerge está diretamente colada à edificação anterior, no que eles formam um só corpo; ou eles aparecem como dois corpos separados, chegando a tomar alguns metros de distância um do outro, mas se ligam de alguma forma, geralmente por meio de uma passagem subterrânea (só sentida quando já dentro do museu) ou aérea.

O Jüdisches Museum e o Deutsches Historisches Museum, ambos em Berlim, são, por exemplo, cada um deles, formados por dois prédios afastados e ligados pelo subsolo. Aquele dedicado aos judeus, do lado de fora, apresenta duas construções completamente diferentes, lado a lado: um prédio amarelado e barroco construído em 1735, outro em zinco e contemporaníssimo de 2001. A entrada se faz pelo lado velho – que também comporta os demais serviços do museu: acolhimento, café, lojinha etc. – e sutilmente se passa para o prédio novo, por um caminho subterrâneo. A passagem de um lado ao outro é notória quando já no prédio novo, as janelas vistas do exterior são agora vistas do lado de dentro. O panorama não é mais o museu, mas pedaços da cidade que adentram as janelas rasgadas.

No Deutsches Museum, o processo é similar. Visto de frente, o prédio antigo, também uma construção barroca de cerca de 300 anos, encobre o edifício erguido em 2003 atrás de si. A entrada é outra vez pelo prédio velho e uma passagem subterrânea, mais ampla, clara e marcada com os mesmos materiais que constituem o prédio novo, a ele o levam.

Se no Jüdisches Museum o percurso contempla obrigatoriamente os dois prédios, no Deutsches Museum existe a possibilidade de visitar um ou os dois prédios, pois enquanto o antigo abriga seu acervo permanente, o prédio novo recebe exclusivamente exposições de curta duração.

Sacramentada a extensão, faixas e painéis presentes no exterior dos prédios (o velho e o novo) revelam também a conexão entre eles e a existência de um só jardim ou uma praça em comum, projetados para ligar os espaços, são também marcas dessa continuidade.

São muitos os museus que optam por esse tipo de artifício: o Grenchen Art Museum, na Suíça; o Ordrupgaard Museum, na Dinamarca; o Moritzburg Museum, na Alemanha; o Musée des Beaux Arts de Limoges, na França; o Stedelijk, na Holanda. Acreditando que ao se apresentar ao público renovado, e com a expressão dos arquitetos grifados, serão capazes de aumentar a frequência trazendo visitantes novos e recuperando outros antigos. Ainda, se o espaço permitir, esses museus procuram criar espaços de convívio, como a área verde parcialmente coberta do Jüdisches Museum, que oferece espaço para uso da população, assim como eventos ocasionais.



Enquanto algumas extensões são perceptíveis pela ruptura total e brusca com o ambiente e arquitetura anterior, outras, no extremo oposto, procuram extensões mais discretas, como é o caso do MoMA, cujas inúmeras extensões são sutilmente percebidas; ou o Mauritshuis, que se liga pelo subsolo a um prédio preexistente e por isso, de arquitetura menos descontínua. É pela presença, no entanto, de alguns elementos menores, como uma escada ou uma entrada de acesso; a mudança de um material para outro etc., que indicam a extensão e a modernização arquitetônica e/ou museográfica desses museus.

O Stedelijk em Amsterdam é exemplo de um museu-extensão espetacular e espetaculoso. Alocado a poucos metros do icônico Van Gogh Museum, a banheira gigante abafa toda e qualquer estrutura circundante, até mesmo o grandioso Rijksmuseum, estabelecidos na mesma praça: a Museumplein. Uma renovação que durara oito anos (2004 – 2012) e que desde o princípio divide opiniões acerca da sua estética particular: a figura de uma enorme banheira.



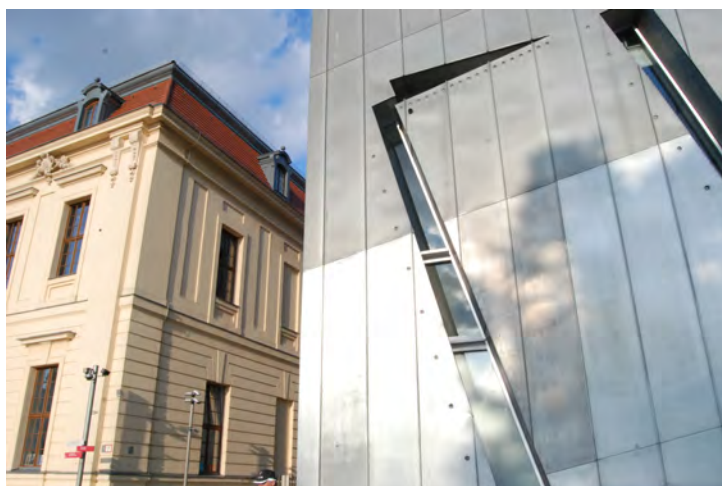
**FIGURA 53.** A parte sul construída na expansão do AGO aparece como moldura para a casa histórica (The Grange) do museu. A escada em espiral que interconecta os andares sai do prédio, flutuando no ar. No lado oposto, tem-se a parte nova em vidro de forma ovalada. Fonte: <<http://www.ago.net/history-of-the-grange>>. Acesso em: 19 jul. 2013. Fonte: <<http://www.blogto.com>>. Acesso em: 7 ago. 2014.



**FIGURA 54.** Os dois prédios que constituem o Deutsches Museum são vistos do exterior, pela lateral do prédio mais antigo: a construção em tons de rosa. Ambas as partes aparecem separadas e a ligação se dá justamente pelo subterrâneo, nessa exata área fotografada. A extensão foi realizada por I. M. Pei, o mesmo arquiteto das pirâmides do Louvre. Fonte: autora.

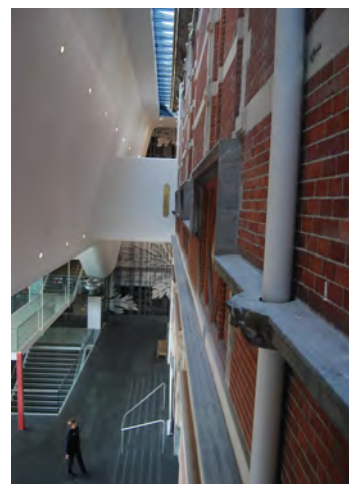


**FIGURA 55.** A extensão do Jüdisches Museum, ou Museu Judaico, foi entregue nas mãos de um arquiteto que na própria constituição do prédio fez a história ser vista e sentida. A arquitetura desse museu é, talvez, mais importante do que o seu acervo, pois ela narra também com a forma, as cores, os materiais, a iluminação etc., momentos importantes da história desse povo. Fonte: <<http://www.jmberlin.de>>. Acesso em: 5 ago. 2014.



**FIGURA 56.** O prédio antigo e o prédio novo são completamente diferentes, obedecem apenas a uma altura similar, e são interligados por uma passagem subterrânea, não vista do exterior. Fonte: autora.





**FIGURA 57.** O prédio antigo do Stedelijk segue a mesma linha arquitetônica holandesa, com tijolos aparentes em tons terrosos. Já o prédio novo a ele adicionado, apesar de acompanhar a altura dos demais edifícios da cidade, figurativiza uma banheira gigante, até mesmo na cor e no material escolhidos. Do lado de dentro, a ligação entre um prédio e outro se faz por dois corredores aéreos, que marcam o velho e o novo e, nessa passagem, o visitante não apenas sente a diferença entre os espaços, como também a pode ver através de duas janelas de vidro alocadas na própria passagem. Fonte: autora.

Em outro patamar tem-se as instituições museais que se estendem à outros lugares, como o Louvre em Lens (e futuramente em Abu Dhabi) e o Centre Pompidou em Metz e os Guggenheim(s) salpicados aqui e ali. Trata-se não de uma extensão física do prédio, como se viu anteriormente, mas uma extensão de localidade e esses novos espaços museais, outros que não os seus de origem, surgem como novos museus tanto em sua concepção quanto em sua espetacularidade.

Há alguns casos, todavia, em que o museu é ampliado para uma outra localidade e ocupa um prédio preexistente, como o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo que passou a ocupar em 2012 mais um prédio, a Nova Sede, comportando assim quatro espaços; ou a Estação Pinacoteca, também em São Paulo, incorporada a Pinacoteca do Estado em 2004; ou ainda o Hermitage Amsterdam, extensão do museu russo. Nesses casos, de acordo com o pensamento aqui construído, visto que um novo museu não nasce, tampouco uma estrutura é ampliada, mas destinada a um local outro, esses casos são considerados também extensões (no sentido de incorporação), mas ocuparão uma posição diferente na dinâmica proposta, pois de forma alguma eles repropõem os imbricamentos dos novos museus.

Veja, por exemplo, o caso de Abu Dhabi, mais especificamente o planejamento da Ilha Saadiyat – situada a pouca distância da cidade –, para observar como as dinâmicas dos museus transitam de um tipo a outro (novo; extensão etc.) também em favor da cidade que os acolhem.

A Ilha, concebida para ser atrativo cultural com presença de importantes museus, prepara-se para receber um público de grandes proporções, mas mais importante ainda, projetada para ser uma cidade habitada, com diferentes possibilidades de usos: residencial, hoteleiro, esportivo, comercial etc., bem de acordo com os estudos atuais de cidade “ideal” (cf. JACOBS, 2000). Estarão ali os seguintes museus, com seus respectivos arquitetos: Louvre – criação de Jean Nouvel; Guggenheim – Frank Gehry; Musée Maritime – Tadao Ando; Zayed National Museum – Foster + Partners; Performing Arts Center – Zaha Hadid.

Alguns pontos interessam observar sobre esses museus, inclusive reforçando certas questões anteriormente tratadas nessa tese. Primeiramente tem-se a ideia da qualificação do lugar através de instrumentos culturais. Depois, a escolha de arquitetos que apesar de submetidos a concurso, aparecem vencedores aqueles já conhecidos na cena museal e a despeito do estrelismo do nome, sabe-se que ter-se-ão prédios espetaculares dado o estilo desses arquitetos. O Louvre e o Guggenheim aparecem como extensões geográficas e o processo de aquisição de acervo é particular, mas acordada com a instituição que eles



levam o nome. O Zayed é um museu nacional (com consultoria do British Museum) que narra a história da região a partir da história do Sheik Zayed (1918 – 2004), fundador dos Emirados Árabes Unidos.



**FIGURA 58.** Os mapas aéreos (com perspectivas diferentes) da Ilha de Saadiyat mostra a localização e a proximidade dos museus que, pelo aspecto arquitetônico saltam da paisagem, mas que no entanto, em grupo, eles são um contínuo-descontínuo. Fonte: <<http://tcaabudhabi.ae>>. Acesso em: 7 ago. 2014.



**FIGURA 59.** Tem-se aqui os prédios do Louvre; Guggenheim; Musée Maritime; Zayed National Museum; Performing Arts Center. Disponível nos sites oficiais dos arquitetos. Acesso em: 7 ago. 2014.

As instituições que estão nascendo em Abu Dhabi se configuram como novos museus, mesmo que dois deles sejam extensões geográficas, o que os coloca em uma posição transitória entre novo museu e extensão, visto que esse último tipo agrupa os museus que crescem no tecido do prédio. As outras extensões, como o caso do Hermitage, em Amsterdam, que o museu ocupa um prédio preexistente – então um não-novo museu – também estaria em uma posição transitória a depender da constituição do prédio que o recebe.

Sistematizando, tem-se os seguintes museus enquanto exemplos representativos da extensão:

| Museu                         | Local                 | Abertura | A que serve        | Arquiteto          |
|-------------------------------|-----------------------|----------|--------------------|--------------------|
| Jüdisches Museum              | Berlim, Alemanha      | 2001     | história           | Daniel Libeskind   |
| Deutsches Historisches Museum | Berlim, Alemanha      | 2003     | história           | leoh Ming Pei      |
| Ordrupsgård Museum            | Copenhague, Dinamarca | 2005     | arte               | Zaha Hadid         |
| Art Gallery of Ontario (AGO)  | Ontario, Canadá       | 2008     | arte               | Frank Gehry        |
| Grenchen Art Museum           | Grenchen, Suíça       | 2008     | arte               | ssm Architekten    |
| Moritzburg Museum             | Halle, Alemanha       | 2008     | arte               | Nieto Sobejano     |
| Neues Museum                  | Berlim, Alemanha      | 2009     | arte               | David Chipperfield |
| Museum Nairac                 | Barneveld, Holanda    | 2013     | arte e arqueologia | Hans Verborg       |
| Harvard Art Museums           | Cambridge, Inglaterra | 2014     | arte               | Renzo Piano        |

**TABELA 2.** Tabela com alguns exemplos de museus extensão, seguido pela localidade onde o mesmo encontra-se, ano de abertura, tipo de acervo que abriga e arquiteto responsável.

### 2.6.4 *Prédio antigo, acessório novo*

PERGUNTA-SE, ENTÃO, como competir com esses prédios espetaculares, novos ou estendidos, que atraem usuários – turistas e/ou habitantes – seduzidos pelo aspecto estético do lugar, pela assinatura dos arquitetos e pelas possibilidades de uso? Como instituições tradicionalíssimas, sem uma embalagem marcante, algumas às vezes com um orçamento curto, podem manipular os visitantes até si?

Pense no Château de Versailles. Às bordas de Paris, o palácio secular que é símbolo de uma monarquia e destino turístico dos mais visitados, atrai um número ainda maior de visitantes quando promove exposições contemporâneas (ROUGE, 2013, p. 22). Visto que muito pouco (ou quase nada) se muda na configuração das salas e do acervo, a entrada de obras contemporâneas naquele lugar reservado para o histórico provoca um choque no tempo e do tempo. Artistas de nacionalidades várias e possuidores dos mais distintos processos criativos como Jeff Koons, Takashi Murakami, Xavier Veilhan, Bernar Venet, Joana Vasconcelos e Lee Ufan, já expuseram naquele local. Apesar da grande polêmica gerada não entorno dos artistas, mas da escolha de Versailles em expor arte contemporânea, o público se faz presente nesses eventos e o burburinho da mídia corrobora com o aumento da visitação.

Também monumentos históricos como o Reichstag e a Torre de Belém já sofreram intervenções contemporâneas, nesses casos caracterizadas por instalações, que fascinam o público pelo aspecto de novidade, grandiosidade e sensacionalismo que elas provocam.

Nota-se, pois, que uma das formas encontradas pelos museus mais tradicionais de atrair visitantes é apelando para o contemporâneo, mas que, diferentemente dos novos museus e dos museus extensão, essas ações possuem uma natureza pontual e temporária.

À parte a arte contemporânea, dois outros recursos são recorrentemente empregados pelos museus tradicionais, com o mesmo fim de angariar público: a compra de peças icônicas, capazes de por si só colocar um museu no mapa (THOMPSON, 2012, p. 318); ou a promoção de exposições sensacionais, como “Masterpieces from the Mauritshuis” em Tokyo.

Obviamente que a intenção do museu, qualquer que seja ele, é ser largamente frequentado e sabendo disso, a presença de uma obra de arte isca é perseguida pelos seus dirigentes, pois ela pode se tornar uma âncora, assegurando público e estabilidade à instituição que a abriga. Cabe às obras, sem o envelope extraordinário, a função de captar novos visitantes.





**FIGURA 60.** Obras de Koons e Murakami, respectivamente, que adentraram a historicidade de Versailles causando uma ruptura estética e espaço-temporal. Fonte: <<http://www.chateauversailles.fr/>>. Acesso em: 7 ago. 2014.



**FIGURA 61.** Em 2014 foi a vez das obras contemporâneas do sul-coreano Lee Ufan entrarem nos domínios do Château de Versailles, mas devido também ao tamanho das obras (característica essa da produção contemporânea), ao invés de dentro, elas foram alocadas no exterior do castelo, em seu jardim. Fonte: autora.



**FIGURA 62.** A pirâmide do Louvre já é uma peça contemporânea se comparada com a construção do prédio do museu, no entanto, a inserção de instalações, como *Sous le plus grand chapiteau du monde* do artista Claude Lévêque, em 2014, faz da pirâmide não apenas uma vitrina para a arte contemporânea, mas também mostra a ligação desse museu tradicional com a produção atual e ainda atrai um público noturno para a área (pois a obra é apenas acendida à noite), momento em que o museu encontra-se fechado. Fonte: autora.

### 2.6.5 Museus readequados

DA ANÁLISE DE MUSEUS, um outro processo é visto entrar em cena, já se configurando como uma tendência observada em âmbito global: a readequação de um espaço outrora ocupado por fim prático para servir de museu. Isto quer dizer: suspende-se o valor de uso do prédio, ou seja dessemantiza-o, para dar-lhe um valor estético-cognitivo, ressemantizando-o.

Mas aí pergunta-se: o que isso tem de novo, uma vez que o Louvre, por exemplo, uma instituição tradicionalíssima, antes de se tornar museu fora palácio e fortaleza?

De fato, a utilização de arquiteturas palaciais, civis e religiosas para o abrigo de obras de arte com finalidade de servir à coletividade é característico de algumas instituições tidas como mais tradicionais. O Louvre, hegemônico, é o primeiro caso de palácio que se abre para o público para exibição da coleção, ideia depois replicada por e para outros palácios. Mas há de se notar que aí as obras foram sendo pouco a pouco reunidas e apresentadas dentro de um espaço preexistente, com pouca ou quase nenhuma alteração na configuração espacial, utilizando o espaço disponível para exposição das peças.

O prédio hoje do Museo Nacional del Prado, outra instituição tradicional, foi projetado em 1785 como Gabinete de Ciências Naturais<sup>25</sup>, e aberto a público como tal em 1819; o Metropolitan Museum of Art de Nova York, também tradicional, ocupou dois prédios antes de se fixar no endereço atual, construído para ser museu e aberto em 1880<sup>26</sup>. E apesar

25 Informação disponível no site da instituição: <<https://www.museodelprado.es/la-institucion/historia-del-museo/>>. Acesso em: 8 ago. 2014.

26 Informação disponível no site da instituição: <<http://www.metmuseum.org/about-the-museum/history-of-the-museum/main-building>>. Acesso em: 8 ago. 2014.

de inúmeras reformas, expansões e melhorias sofridas com o passar dos anos, ainda remanescem marcas das construções originais nesses museus.

Os museus tradicionais, criações da era moderna, nascem de diferentes formas, ora abrem-se dada grandiosidade e pompa dos ornamentos internos, especialmente, ou seja, sem inserções significativas para ser museu e para acolhimento do público; ora fazem uso dos seus próprios espaços disponíveis e fazem-se museus; ora ainda apropriam-se de lugares existentes e posteriormente ocupam espaços outros já construídos para ser museu – construções que, no entanto, citam ainda a configuração palacial.

Importa ainda destacar que os museus construídos para serem museus na passagem do século XIX para o século XX mostram estilos arquitetônicos evoluídos, podendo a própria história da arquitetura influenciar nas formas desses museus. Ainda, as Exposições Universais foram o momento de incentivo à criação de espaços destinados à exposição de obras, construções museais, modo esse de expor também ao mundo o progresso e o poder dos países.

Se a questão dos museus tradicionais do século XIX seria como utilizar o lugar, aos museus que nascem no final do século XX e adentram pelo século XXI cabe a pergunta: como reutilizar o lugar. Então ver-se-ão igrejas, usinas, estações de trem, hospitais, piscina, quase tudo vai se (re)utilizar como museu e quanto mais contemporânea forem as criações dos museus nesses espaços, mais contemporâneas tendem a ser as proposições museográficas.

Um dos primeiros casos de museu readequado, e talvez o mais importante, é o Musée d'Orsay, na capital francesa. Em 1900, Paris acolheria sua quinta Exposição Universal e para receber os visitantes, principalmente oriundos do eixo sul-oeste, foi entregue à cidade no dia 14 de julho a estação ferroviária, não longe dos principais pontos da Exposição. Apesar de luxuosa e moderníssima para sua época, a estação foi rapidamente abandonada dada a evolução do transporte ferroviário, ainda o comprimento da estação não estaria adaptado para os novos comboios. Pouco a pouco a estação foi perdendo a sua funcionalidade, até que quando já abandonada, surge a proposta de readequá-la, isso em meados de 1970<sup>27</sup>. Finalmente, em dezembro de 1986 o museu é inaugurado com uma das coleções de arte impressionista mais importantes do mundo.

Antes estação, hoje museu de arte, o envelope do Orsay (altura, tamanho) é mantido tal qual fora concebido primeiramente, sendo as mudanças realizadas no seu interior. Diferentemente dos museus tradicionais, o espaço aqui foi repensado para acolher as obras e o público, e não apenas utilizado com o que se tinha disponível. Muito da estação de ferro é ainda visto e sentindo dentro e fora do Orsay, principalmente no arranjo arquitetônico.

---

27 Disponível em: <<http://www.musee-orsay.fr>>. Acesso em: 9 ago. 2014.

Fazer sentir os usos de outrora é uma característica central dos museus readequados, em que os arquitetos tentam manter o que podem do uso anterior, mexendo pouco, ou quase nada, especialmente na estrutura externa.

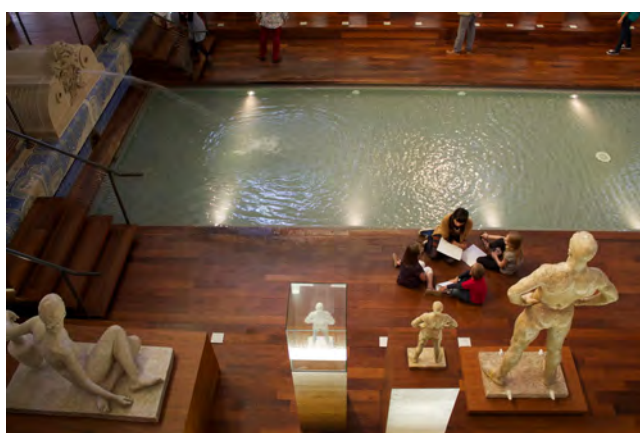
O museu readequado não é uma manobra de requalificação e reabilitação urbana, como ocorreu em Bilbao, mas sim, a ressignificação de uma área ociosa, dando um novo uso a esse espaço subutilizado, implantando ali, naquela construção preexistente, um museu ou um centro cultural, possa ele vir a abrigar obras de arte ou não. Alguns museus readequados são mantidos e transformados em museu apenas para se “auto explicar” e manter a memória do lugar, dada a sua importância histórica, social, econômica e/ou cultural. É o não desaparecimento do lugar.

Veja o exemplo de La Piscine de Roubaix – ou Musée d’art et d’industrie André Diligent. Iniciada a construção em 1920 e entregue para uso em 1932, a piscina em art déco e de excelência higienista, conhecida como “a mais bela piscina da França”<sup>28</sup>, foi durante cinquenta anos um ponto de sociabilidade para todas as classes sociais, principalmente daquela região. Fechada em 1985 por questões de segurança, dada a fragilidade da estrutura do teto, a piscina é abandonada e esquecida até 1993, momento que abre-se concurso para recuperar o lugar histórico e transformá-lo também em museu de arte preservando a alma do lugar. O arquiteto escolhido, Jean-Paul Philippon, foi o mesmo que reabilitou anos antes o Musée d’Orsay, e assim La Piscine foi entregue mais uma vez em 2001 como lugar de memória, museu de arte e sua (re)abertura trouxe novamente a população para aquele espaço que é também seu.

---

28 Assim conhecida e recorrentemente midiaticizada.





**FIGURA 63.** A piscina de Roubaix ontem e hoje: piscina pública e museu.

Vê-se que no projeto arquitetônico muito do antigo lugar foi recuperado para que a memória se fizesse sentida no museu, que abriga também objetos de arte. Fonte: <<https://www.facebook.com/museepiscine>>. Acesso em:

11 ago. 2014.

Na tentativa de salvaguardar a historicidade do lugar, o museu readequado instala, ao mesmo tempo, o novo. São de igual forma construções contemporâneas, não em termos arquitetônicos como os novos museus, mas museográficos, impressionando pela acomodação interior e pelo modo como reanimam espaços desvalidos.

O processo de salvamento desses lugares é mais complexo do que o erguimento de um prédio novo e mais interessante sociopoliticamente falando, pois mexe com a memória de um lugar e de uma dada comunidade. Os prédios recebem um tratamento muito semelhante àqueles recebidos pelos objetos de museus: as obras de arte. A exemplo do Orsay ou La Piscine pode-se citar ainda: o Grand-Hornu na Bélgica, uma antiga cidade industrial datada do séc. XIX, reaberta após abandono como museu de design e de arte contemporânea; a Familistère de Guise na França; a Centrale Montemartini<sup>29</sup> em Roma (cf. HAMMAD, 2007); a Tate Modern em Londres; o Horno3 em Monterrey (México); o MuCEM<sup>30</sup> em Marseille; o Museu do Futebol e, claro, o Museu da Língua Portuguesa, ambos em São Paulo. Todos, antes de museu, eram áreas que se tornaram de alguma forma, parcial ou integralmente, ociosas.

Abaixo tem-se os seguintes museus enquanto exemplos emblemáticos de readequação:

---

29 A Centrale Montemartini já funcionava como museu industrial, quando em 1997 acolheu as esculturas antigas do Musei Capitolini, enquanto seus espaços eram restaurados. Proposto inicialmente como temporário, o acervo tornou-se permanente em 2005.

30 Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée.

| Museu                      | Local               | O que era                  | Abertura                                     | A que serve                    | Arquiteto                     |
|----------------------------|---------------------|----------------------------|----------------------------------------------|--------------------------------|-------------------------------|
| Musée d'Orsay              | Paris, França       | Gare                       | 1986                                         | arte                           | Jean-Paul Philippon           |
| Centrale Montemartini      | Roma, Itália        | Usina elétrica             | 1997<br>(temporário)<br>2005<br>(permanente) | arte; ciência e tecnologia     | —                             |
| Tate Modern                | Londres, Inglaterra | Usina elétrica             | 2000                                         | arte moderna e contemporânea   | Herzog & de Meuron            |
| La Piscine                 | Roubaix, França     | Piscina pública            | 2001                                         | arte; moda; design             | Jean-Paul Philippon           |
| Museu da Língua Portuguesa | São Paulo, Brasil   | Estação de trem (ativa)    | 2006                                         | história                       | Pedro e Paulo Mendes de Rocha |
| Museo del Acero Horno3     | Monterrey, México   | Siderúrgica                | 2007                                         | história; ciência e tecnologia | Grimshaw Architects           |
| Museu do Futebol           | São Paulo, Brasil   | Estádio de futebol (ativo) | 2008                                         | história                       | Mauro Munhoz                  |
| MuCEM                      | Marseille, França   | Forte militar              | 2013                                         | arte (popular, em maioria)     | Rudy Ricciotti                |

**TABELA 3.** Tabela com alguns exemplos de museus readequados, seguido pela localidade onde o mesmo encontra-se, uso primeiro, ano de abertura, tipo de acervo que abriga hoje e arquiteto responsável.



**FIGURA 64.** A fundidora que acolhe hoje o museu do aço, Horno3, funcionou como tal de 1900 a 1986, e ocupa uma extensa área, hoje transformada em um complexo com restaurante, parque e etc. As salas expositivas interiores dão a ver reminiscências da siderúrgica e a temática do aço é abordada em sua totalidade, dentro e fora. Fonte: <<http://www.horno3.org>>. Acesso em: 21 out. 2013.



**FIGURA 65.** O MuCEM em Marseille surgiu do salvamento do Fort Saint-Jean, um complexo militar cuja construção data do séc. XVII. Constitui hoje o museu então 2 espaços interligados por uma passarela superior (vide aqui ainda as extensões em museus): o próprio forte e o J4, essa caixa em tons escuros que é também um novo museu. Fonte: <<http://www.mucem.org>>. Acesso em: 11 ago. 2014.





**FIGURA 66.** O Estádio Municipal Paulo Machado de Carvalho e uma das salas internas (chamada 'Anjos Barrocos') do Museu do Futebol, o segundo mais visitado museu da cidade de São Paulo. Apesar de ativo, o Estádio possuía áreas mortas no seu interior, local onde foi instalado o museu. Fonte: <<http://fotos.estadao.com.br>>. Acesso em: 21 out. 2013.



**FIGURA 67.** Uma porção do edifício da ativa Estação da Luz abriga em seu interior o Museu da Língua Portuguesa. Se do lado de fora tem-se a historicidade arquitetônica, do lado de dentro tem-se a modernidade e o uso de recursos tecnológicos para exibição do acervo. Fonte: autora.

Os museus readequados sofrem uma acomodação dupla: em âmbito arquitetônico – readequa-se um espaço antes destinado a uma funcionalidade programada, para o uso estético; em âmbito acervístico – retira-se algo (um objeto, um tema e etc.) do cotidiano e readequa-o a acervo, espetacularizando-o.

São, por fim, construções recuperadas e novamente entregues à sociedade e que procuram dinamizar seus usos para além de museu, oferecendo seu interior e seu exterior às práticas fortemente programadas ou acidentais, manipuladas ou ajustadas (cf. LANDOWSKI, 2009).

## 2.7 Sistematizando museus

DOS MUSEUS TRADICIONAIS até os mais recentes casos de museus readequados, seria possível delinear uma tipologia dos modos de presença dos museus, a partir de suas configurações espaciais: ora recipiente, ora conteúdo ele próprio, ora ambos em simultaneidade.

Apesar da dinamicidade das posições, podendo um museu ser uma coisa e outra; ou passar a ser uma, não mais outra coisa; coloca-se aqui primeiramente as posições estáticas para depois apreendê-las na dinâmica que se sabe existir.

Nos museus tradicionais a disposição espacial é simétrica e equilibrada e essa predetermina a ação dos sujeitos em percursos orientados. Os novos museus surgem em uma relação de contrariedade aos museus tradicionais, com uma configuração arquitetônica (interna e externa) que anula a neutralidade e a carga de “monumentalidade”<sup>31</sup> dos museus tradicionais. Os percursos são livres e incitam à experiência espacial (ZUNZUNGUI, 2003, p. 85-95). Se a monumentalidade dos museus tradicionais é em muito devido à arquitetura palacial e historicidade, os novos museus são também monumentais, mas em tamanho e espetacularidade.

O museu tradicional, em especial aqueles que ainda não foram submetidos à reforma ou qualquer outra interferência importante no tecido arquitetônico que o tenha mudado é, pois, uma exaltação do e ao passado e o visitante naquele espaço sente uma debreagem principalmente temporal, sendo subitamente levado a um tempo até anterior quicá a sua própria existência. O antigo faz ainda sentir sentires que emergem na (e da) interação corpo a corpo: museu e visitante, e são presença apreendida, pois como ressalta Oliveira (2014, p. 14): “se essas qualidades assim se movem é porque são atributos impactantes, que conseguem atingir e fazerem-se sentidas no corpo do outro”. O museu tradicional expõe

---

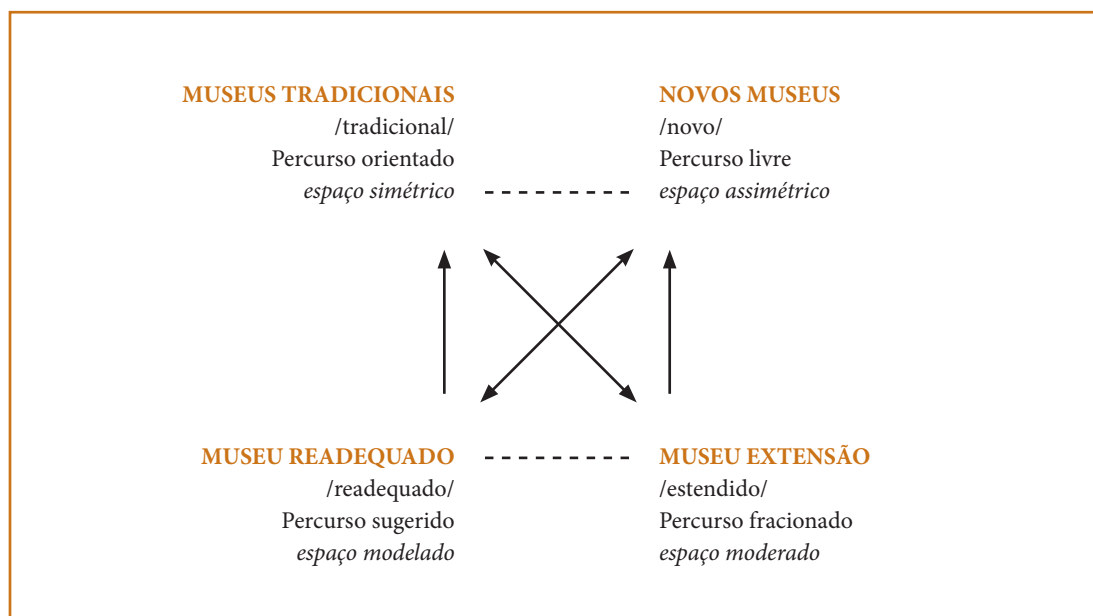
31 Monumental aqui usado não como sinônimo de gradiosidade, mas como traz o dicionário: “obra [...] construída com o fito de contribuir para a perpetuação memorialística de pessoa ou acontecimento relevante na história de uma comunidade, nação etc.” (INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRÁFIA, 2001, p. 1957).

um cheiro de velho, que acredita-se ser não somente dos materiais usados nas construções, mas também do abrigo de coisas assim também velhas e do próprio uso do espaço. O museu tradicional pode ainda ser extremamente frio em áreas com menor incidência da luz solar, em especial as salas abaixo do nível do solo. Ao correr com as mãos a construção que se apresenta diante dos olhos se sente a aspereza do frio. O museu tradicional é um lugar que, não apenas pelo modo de exposição das obras, mas também através da arquitetura, percurso e organização interna e externa rememora a *tradição*.

Em oposição a *tradição* dos museus também assim chamados, tem-se os novos museus categorizados pelo termo *novo*. Os novos museus em quase nada ou muito pouco valorizam o passado e o tradicionalismo dos museus de outrora. São obras de arte desenhadas por arquitetos-escultores e impactam pela esteticidade descontínua com as construções ao seu entorno. Parecem, às vezes, estar à frente inclusive do seu tempo: construções futuristas, ao citar formas de ficção científica. Debreem, então, para outro tempo, agora futuro. Como abrigo para as artes, por exemplo, se privilegia a produção moderna e contemporânea, e as formas e potencialidades dessa última não se limitam aos suportes convencionais, transponíveis que são a qualquer ambiente e estrutura. Como envelope, o novo museu recorre a materiais como concreto armado, ferro, madeira etc. de qualidades sensíveis distintas e reagentes à luz e às variações climáticas. São espaços que se jogam na e jogam com a cidade que os abriga podendo essa ser parte do enunciado do museu, mais perto ou longe, se assim se quer; do alto ou do baixo; panorâmica ou enquadrada; participe em alguns momentos, pano de fundo em outros – uma tendência inovadora visto que o museu tradicional se impõe na cidade e o novo museu se aproveita das possibilidades de uso que ela pode lhe oferecer.

Nos subcontrários, tem-se a *extensão* (enquanto negação do *tradicional*) e a *readequação* (enquanto negação do *novo*). O museu extensão faz uso do seu já existente espaço na ampliação/prolongação da sua área ou do seu acervo. Os percursos ora estabelecem o fazer do sujeito, ora deixam-no libertos, em trajetos fracionados. Já na readequação, o espaço é ressemantizado, mas guarda-se a memória do uso(s) anterior(es), “que não é deslocado para a nova proposição” (ZUNZUNEGUI, 2003, p. 98). O passado é sentido pelo sujeito no rastro da concepção arquitetônica, que é a mesma de antes.

Os quatro tipos de museus que explorou-se a construção nesse capítulo são entendidos no seguinte esquema:



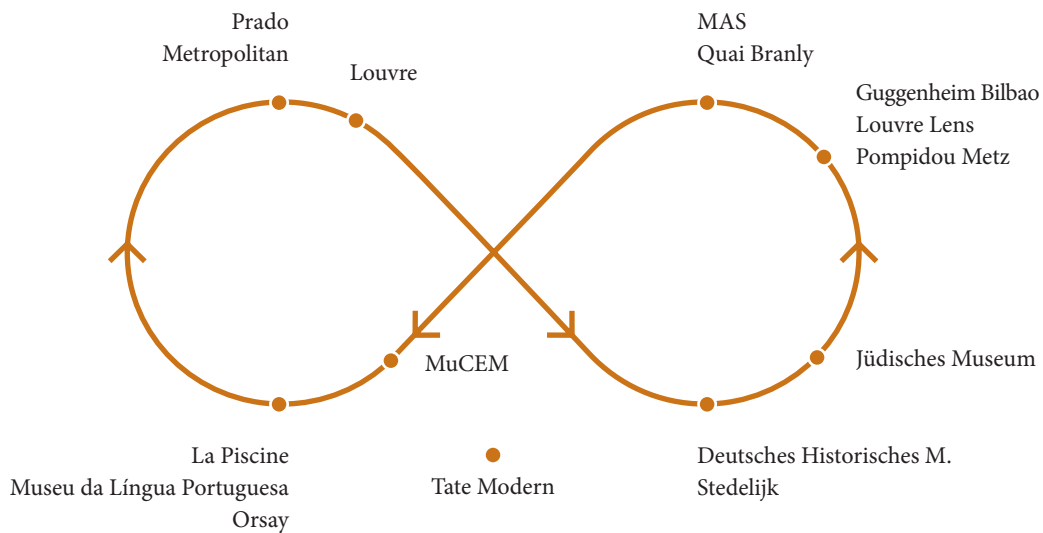
**ESQUEMA 2.** Quadrado semiótico com os modos de presenças de museus.

O quadrado semiótico acima proposto parece muito simplificado e conciso se visto estaticamente: um determinado museu **ou** é tradicional **ou** é novo. Mas apesar da aparente constituição de uma dicotomia: tradicional/novo, por exemplo, sempre é possível encontrar um museu menos tradicional, outro mais novo, o que mostra estágios intermediários entre os termos opostos. Dessa forma, o quadrado semiótico passa a ser construído em forma de elipse, demonstrando assim a sua dinamicidade e gradatividade.

O Prado, por exemplo, é tradicionalíssimo ao passo que o Louvre, após emblemática reestruturação, torna-se menos tradicional ou seja, mais próximo do novo. O MuCEM é ao mesmo tempo um museu readequado e novo, ao passo que o Quai Branly é novíssimo. Enquanto o Orsay é um exemplo exponencial de museu readequado, a Tate Modern é readequada e estendida. O Pompidou Metz e o Louvre Lens, por exemplo, são novos museus, mas também estendidos visto que estão aqui e ali, ou seja, são sucursais.

Assim, os museus estudados e analisados em presença ou por meio de mídias podem ser agora operacionalizados na dinâmica elipse abaixo:





**ESQUEMA 3.** Elipse com exemplos de museus e suas dominâncias.

Dos primeiros agrupamentos de objetos aos museus mais modernos, essa análise foi de extrema importância para melhor se entender o objeto específico que essa tese busca compreender: o Museu da Língua Portuguesa, enquanto abrigo para coleção e abrigo para público e enquanto fenômeno museu, sem esquecer da sua historicidade e do seu uso prático: uma estação de trem secular, mas ativa, o que faz desse museu excepcional.

Através das explorações propostas, pode-se agora ver e entender com maior clareza que museu é esse que ao mesmo tempo que instala o novo, rememora o antigo. Que museu é esse fundado em um prédio histórico, mas que ver-se-á completamente dinâmico em seu modo de exibição do acervo, tal qual a cidade que o aloja: a metrópole São Paulo.

O Museu da Língua Portuguesa faz ver e faz sentir a Estação da Luz não apenas como uso prático, mas como lugar de fala e espetáculo em uma rede de sentidos manifestados pelo imbricamento dessas relações e local de variadas interações de sujeitos interagentes: cidade e habitantes em experiências vividas ali. Essas dinâmicas de apreensão e construção de sentido serão exploradas, pois, no capítulo seguinte na própria dinamicidade da Estação que é também ela museu.

3

Estação  
da Luz nos  
tempos de  
São Paulo



*Café com pão**Café com pão**Café com pão**Virge Maria que foi isso maquinista?*

(Manuel Bandeira)

**NO BRASIL, A PALAVRA ‘MUSEU’** foi pela primeira vez ouvida, entre 1637 e 1644, pela boca dos holandeses, na cidade Maurícia, nordeste pernambucano – hoje, cidade de Recife. Ali, a vida econômica prosperava “de vento em popa” movida pela indústria açucareira. Quase 200 anos depois, em 6 de junho de 1818, ouviu-se novamente essa palavra, agora no Rio de Janeiro, com a criação e construção do Museu Nacional por Dom João VI. E novamente, em 1866, com o Museu Paraense Emilio Goeldi, no Belém do Pará (CARVALHO, 2012, p. 22-33).

Com o deslocamento dos interesses da indústria do açúcar para a indústria do café, o dito ouro verde, São Paulo enriqueceu rapidamente e foi assim procurada como lugar para habitar. Era a morte de uma vila e o nascimento do que viria a ser, e é hoje, a maior cidade do país: uma megalópole que não é conduzida, mas conduz<sup>1</sup>.

Após um hiato de longos 258 anos, a palavra ‘museu’ foi por fim ouvida por essas terras de bandeirantes. 341 anos após sua fundação, São Paulo inaugurou em 1895 seu primeiro museu, instalado no edifício-monumento em comemoração à Proclamação da Independência: o Museu do Estado, atual Museu Paulista. A partir daí, o vocábulo não mais deixou de ser ouvido, tampouco proferido: a criação de museus tornou-se uma prática recorrente na vida da cidade e dos seus habitantes. Para cada ano, desde o Museu Paulista até aqui, praticamente um novo museu foi fundado na capital paulistana, contabilizando na atualidade 110 museus<sup>2</sup>.

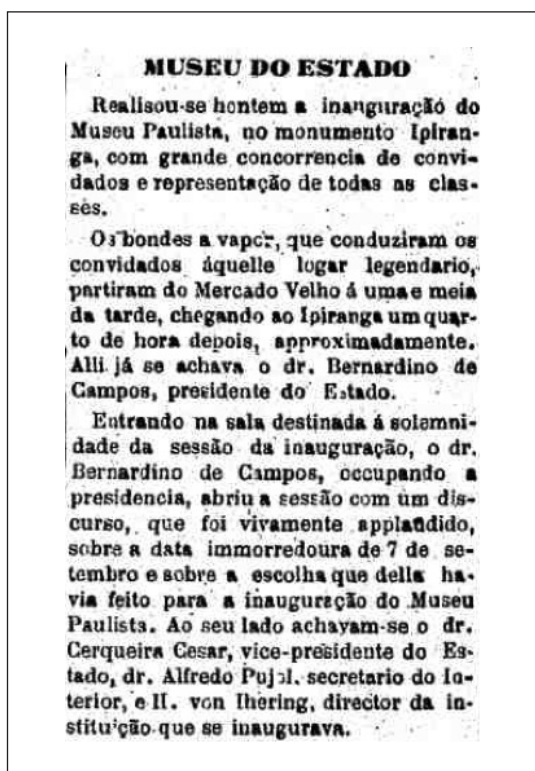
---

1 Referência ao lema, escrito em latim, no brasão oficial da cidade: “Non ducor duco”, que continua vivificado tanto na bandeira quanto na logomarca da administração pública.

2 Dado publicado em outubro de 2011, segundo site oficial de turismo da cidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.cidadedesapaulo.com/sp/br/sao-paulo-em-numeros>> Acesso em: 10 jul. 2013.



**FIGURA 68.** Antigo registro fotográfico do Museu Paulista, inspirado no Palácio de Versailles na França, o que mostra o espírito do gosto europeu. A ampla via de acesso, arborizada em sua extensão, acolhe automóveis e um intenso fluxo de pessoas em suas calçadas. Dessa rua retilínea tem-se uma visão frontal do edifício, assim projetado para ser contemplado em uma perspectiva monumental. Fonte: <<http://fotos.estadao.com.br/fotos-antigas-de-sp-fotos-antigas-contam-um-pouco-da-historia-da-capital-paulista.galeria,6941,193213,,,0.htm>>. Acesso em: 1 ago. 2013.



**FIGURA 69.** Artigo jornalístico publicado no dia 7 de setembro de 1895, na primeira página do jornal *O Estado de S. Paulo*, sobre a inauguração do Museu Paulista na emblemática data. Nota-se que três das personalidade presentes (Bernardino de Campos, Cerqueira Cesar e Alfredo Pujol) são hoje logradouros de São Paulo. Já Hermann von Ihering, médico e ornitologista, foi fundador e o primeiro diretor da instituição. Fonte: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#/1/18950908-6153-nac-0001-999-1-not>>. Acesso em: jul. 2013.

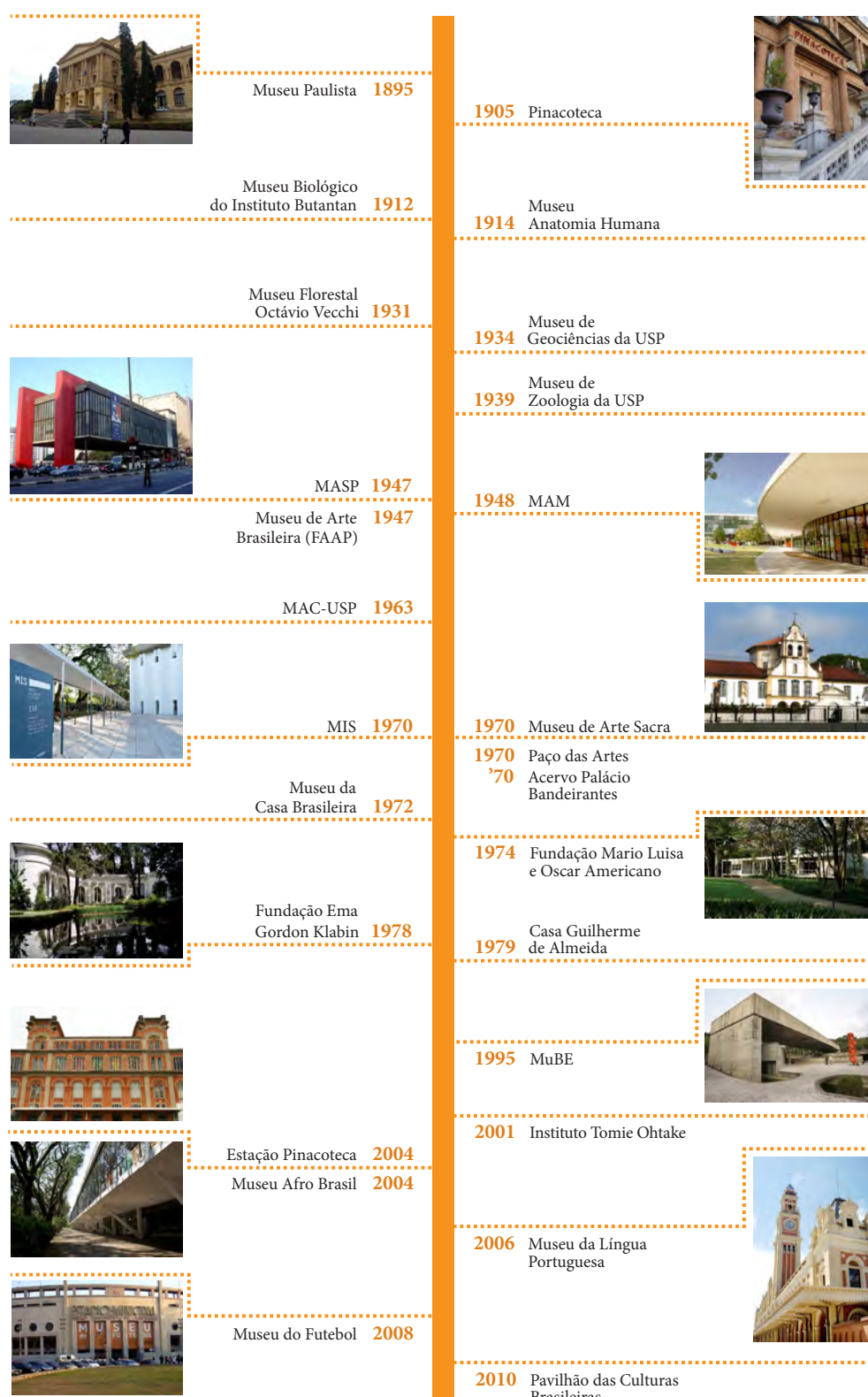




**FIGURA 70.** Óleo sobre tela intitulada *Festa escolar no Ipiranga* (1912) de Augustín Salinas y Teruel, pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado. O uso das dependências interna e externa do Museu é, desde então, uma prática que foi aos poucos se tornando recorrente na vida dos habitantes: um ponto de sociabilidade na cidade. Fonte: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=A&cd=2643>>. Acesso em: set. 2013.



**FIGURA 71.** O Museu Paulista, ainda chamado de Museu do Ipiranga, em referência ao bairro em que se situa, é um descortinar da horizontalidade na vertical São Paulo. O ponto elevado construído (no extremo oposto) para avistar a cidade, se liga ao prédio do Museu por uma via retilínea, e serve nos dias de hoje para avistar como o próprio Museu se coloca na cidade que o circunda. Fonte: <<http://paulociola.com.br/museu-do-ipiranga-sao-paulo/>>. Acesso em: out. 2013.



**FIGURA 72.** Da criação do Museu Paulista, em 1895, até a mais recente criação museal, o Pavilhão das Culturas Brasileiras, datado de 2010, que está dentro do Parque do Ibirapuera, são passados 115 anos. Ou seja, ao considerar o número de 110 museus paulistanos, praticamente um museu fora criado a cada ano desde 1895. Essa linha do tempo, concebida à nível ilustrativo, presentifica alguns dos mais emblemáticos exemplos de museus da cidade de São Paulo.

Não somente o primeiro museu do Brasil foi estabelecido em terras recifenses, mas uma forte herança artística daquele período colonial, durante os séculos XVII e XVIII, ali foi consolidada. De duas regiões prósperas: um Nordeste açucareiro e uma Minas Gerais do ouro e da exploração de madeira, determinou-se uma produção estética peculiar que deu origem à igrejas e esculturas barrocas, em especial nessas duas localidades. Quase nada desse legado colonial transitou por terras paulistas, ainda uma província sem muitos recursos. Até alcançar (e se firmar em) São Paulo, a arte foi se deslocando mais ao sul, não sem antes trilhar pelo Rio de Janeiro: a capital federal no século XIX, com presença da corte portuguesa e das tendências artísticas europeias. Apenas no século seguinte, o dinheiro do café enriqueceu a cidade de São Paulo econômica e artisticamente. A emergente cidade crescia em compasso acelerado. Ansiava-se por urbanização e por costumes burgueses. Cultivava-se um gosto europeu, assim descrito nas palavras do herói sem nenhum caráter, *Macunaíma*: “Tudo isso as donas paulistanas aprenderam com as mestras de França; e mais o polimento das unhas e crescimento delas”, aprenderam “as subtilezas e passes da galanteria à Luís XV” (ANDRADE, 2004, p. 74). Era a busca pela constituição de uma identidade cultural, reivindicada principalmente pelas vozes na prosa e na poesia literária.

Ao mesmo tempo, à língua de Camões misturaram-se línguas outras, trazidas com os imigrantes estrangeiros, segundo reportado por Gonçalves: “ouviam-se do hebreu ao alemão, passando pelo espanhol e pelo árabe. Sobressaía, contudo, o italiano, que das casas chegava às ruas para cozinhar o macarrônico dialeto ítalo-paulistano”. Uma verdadeira “algazarra polifônica dos dialetos e idiomas” (2012, p. 68).

Na agora efervescente São Paulo, era favorável o clima para a criação de um mercado artístico, como já existente no Rio de Janeiro. No então ano de 1905, o primeiro museu de arte da cidade é aberto: a Pinacoteca do Estado, a partir de 26 telas doadas pelo Museu Paulista, uma instituição histórica. As autorias das telas são atribuídas à: José Ferraz de Almeida Júnior, Pedro Alexandrino, Oscar Pereira da Silva, Antonio Parreiras, Pedro Weingärtner, Benjamin Parlagrecco, Antonio Ferrigno e Bertha Worms. Todos esses artistas viveram e/ou produziram em São Paulo por um determinado tempo e figuram em seus textos pictóricos cenas do interior e de gênero, paisagens e natureza-morta (PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, s/d, p. 3-4). Muitas dessas obras testemunham o passado rural, instaurado pelo saudosismo de uma cidade prestes a transformar-se, preconizando o modernismo.





**FIGURA 73.** Oito das vinte e seis telas transferidas do Museu Paulista para a abertura da Pinacoteca do Estado de São Paulo. A ordenação das obras acompanha a numeração de 1 a 8, começando da esquerda para a direita, de cima para baixo. 1) *Caipira picando fumo* (Almeida Júnior, 1893); 2) *Saudades de Nápoles* (Bertha Worms, 1895); 3) *Preta Quitandeira* (Antonio Ferrigno, 1900); 4) *Na roça* (Benjamin Parlagrecco, 1900); 5) *Paisagem* (Pedro Weingärtner, 1900); 6) *Manhã de inverno* (Antonio Parreiras, 1894); 7) *Ostras e cobres* (Pedro Alexandrino, 1899); 8) *Criação da vovó* (Oscar Pereira da Silva, 1895). Muitas das vinte e seis telas (senão todas elas) podem ser hoje contempladas na própria Pinacoteca, em uma exposição de longa duração intitulada: “Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo”, que seguirá em cartaz até 30 dezembro de 2015. Fonte: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacotecapt/default.aspx?c=acervo&mn=545&friendly=acervo-artistico>>. Acesso em: 19 ago. 2013.

Daí em diante, conhece-se uma São Paulo culturalmente ativa. A São Paulo da Semana de Arte Moderna de 1922. A São Paulo que realizou pelos menos 244 exposições de arte na década de 1910, constituindo os alicerces para as Bienais de Arte, iniciadas em 1951. No entanto, a ausência de galerias especializadas e a existência de um único museu – a Pinacoteca – que desse abrigo às artes, em contrapartida com o frenesi artístico, suscitava o aparecimento de lugares outros – lojas e salões de palacetes – para receber as mostras (GONÇALVES, 2012, p. 69).

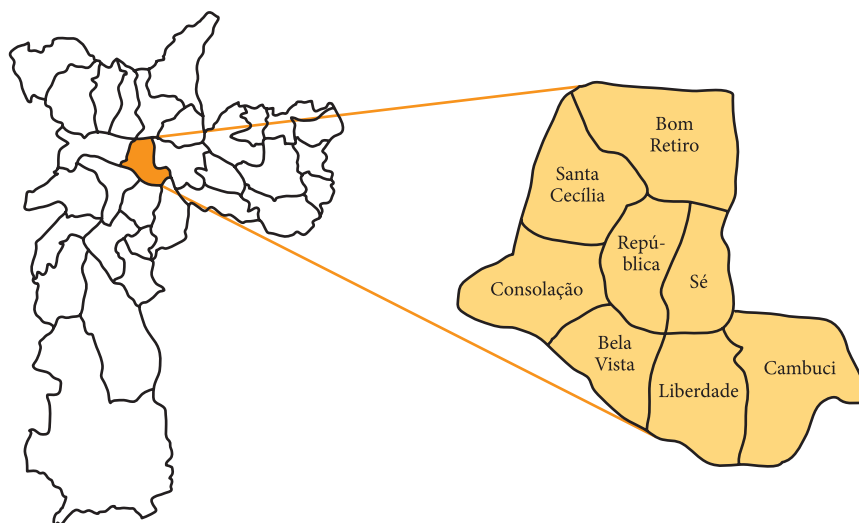
Dos museus paulistanos, poucos edifícios foram de fato projetados para abrigar um museu, o que resulta no uso de prédios de interesse histórico e arquitetônico à finalidade museológica, assim como propiciou o surgimento de abrigos como os espaços culturais e as casas históricas. Vide o exemplo da Pinacoteca do Estado hospedada no prédio assina-



do por Ramos de Azevedo e datado de 1897, que deveria alojar o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Até o presente momento, o projeto manteve-se inalterado mesmo após sua grande reforma em 1994, o que dá a ver em seus espaços expositivos fragmentados, reminiscências de um ambiente escolar.

Cada museu possui particularidades no traçado arquitetônico e no conteúdo, o que possibilita, a depender da missão do museu, diferentes projetos expográficos e releituras de um mesmo acervo. Vê-se hoje, na cola de uma tendência contemporânea mundial, a busca por espaços menos contemplativos e passivos, e mais interativos e ativos. A preocupação com o conteúdo se estende ao espaço que ocupam, atualmente de igual forma ou a um grau a mais de importância. Tão importante quanto as obras de arte são também os seus alojamentos: os prédios.

É precisamente dentro de uma estação de trem secular e ativa, a Estação da Luz, que encontra-se alojado um dos, senão o mais, interativo dos museus paulistanos: o Museu da Língua Portuguesa. Um prédio projetado e importado parafuso por parafuso da Inglaterra, soerguido no centro de São Paulo, área essa hoje formada pelos distritos: Bela Vista, Bom Retiro, Cambuci, Consolação, Liberdade, República, Santa Cecília e Sé, todos esses geridos pela Subprefeitura da Sé. Um prédio que rememora um tempo passado: incoativo na edificação da cidade, marco de sua expansão.



**FIGURA 74.** Mapa da cidade de São Paulo dividido conforme os limites de atuação das subprefeituras. Em vermelho é destacada a Subprefeitura da Sé, no coração da cidade, e ao lado mostram-se os distritos que a perfazem.

### 3.1 São Paulo nos tempos de ferro e fluxo

A CONSTRUÇÃO DA ESTRADA DE FERRO, uns diziam, era o advento do progresso. Era o enriquecimento, diziam outros. Era também uma máquina, que ainda antes de concluída, sugava o suor, o sangue e muitas vidas dos trabalhadores envolvidos na sua edificação, principalmente naquela época de maior escassez de recursos. No entanto, se no durativo tinha-se um processo árduo e penoso, a certeza era de que no terminativo os resultados viriam a ser colhidos. Uma cidade contemplada com uma via férrea era sinônimo de fluxo, intercâmbio e dinamicidade econômica e social.

Assim, São Paulo construiu-se, fazendo-se sentida, vivida e reconhecida, estética e esteticamente, pelos mesmos atributos da estrada férrea: o cromatismo fosco e escurecido; a solidez matérica; o ritmo rápido; o apito frenético; o som friccionado do ferro sob ferro. Vapor, ruído, engrenagem: o acelerar da economia. A cidade se concretizando na velocidade, sentida símile àquela materializada na poesia verbovisual de Ronaldo Azeredo (1957):



Explorando uma construção de linhas retas na horizontal e na vertical em concomitância, a poesia pode ser lida como o verbal do Ocidente (da esquerda para a direita); como uma edificação quadrilátera vertical – a própria cidade – do alto para o baixo, assim como do baixo para o alto; verticais em oposição na horizontalidade atravessada pela diagonal ou andar a andar. A poesia testa uma forte aliteração da letra ‘V’ até o corte diagonal central, ele também um ‘V’, um ângulo tensivo que na sua formação (no ângulo inferior), concretiza e explode nos ares o ‘V’ da palavra velocidade que guarda em si a cidade. Se se entende por velocidade, segundo consta no dicionário, a “relação entre espaço percorrido e tempo de percurso, no movimento uniforme; [...] movimento ou deslocamento rápido ou apressado” (INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA, 2001, p. 2839), é, sobretudo, na sua concretude que a cidade (palavra) se materializa.

A Estação da Luz, tal qual se conhece hoje, fora inaugurada no dia 1 de março de 1901, no lugar da estação antiga, uma pequena e simples construção no nível da rua, projetada tão somente para carga e descarga de pessoas e de coisas. Complementa Neto (2001):

Assim, a antiga estação foi substituída pela esplêndido edifício atual, cujo projeto, materiais e componentes, importados da Inglaterra, fizeram da Estação da Luz um monumento do ciclo ferroviário, prova da prosperidade trazida pelo café e marco da capital que se expandia (p. 94).

A nova Estação da Luz, sob administração da São Paulo Railway (SPR), conhecida como 'A Inglesa', era a porta de entrada de São Paulo, por onde muitos imigrantes ingressaram. Chegando do além mar, via navio, os imigrantes estrangeiros aportavam em Santos e tomavam o trem para São Paulo, muitos sob a promessa de emprego nas fazendas de café.

Italianos, portugueses, espanhóis, japoneses, sírio-libaneses, judeus, armênios, húngaros e outros tantos tipos, por ali mesmo, no bairro do Bom Retiro, já no ano de 1882, eram alojados em uma hospedaria para imigrantes. Em poucos anos, essa tornou-se pequena e insalubre, incubadora de epidemias, e foi então recolocada em um novo local, próxima a uma outra estação – a Estação do Norte. A então Hospedaria de Imigrantes do Brás, atual sede do Museu da Imigração, virou domicílio temporário também para os migrantes brasileiros.

### SÃO PAULO E O IMIGRANTE

No período de 1827 a 1975, recebeu o Estado de São Paulo 3.295.848 imigrantes. Predominaram os latinos, com o total de 2.144.152, a saber:

|                   |           |
|-------------------|-----------|
| Italianos .....   | 1.051.460 |
| Portugueses ..... | 586.889   |
| Espanhóis .....   | 505.703   |

Depois dos espanhóis vêm os japoneses com 255.861, seguidos pelos alemães, com 60.137. Outras correntes merecem destaque: turcos – 26.497; rumenos – 24.374; iugoslavos – 21.650; lituanos – 21.227; sírios – 18.881; poloneses – 18.084; austríacos – 16.766.

**FIGURA 75.** Tabela com o número de imigrantes estrangeiros e suas respectivas nacionalidades, com o estilo de escrita da época mantido. O massivo número não implica apenas em imigrantes pobres, mas negociantes e famílias de classe média. Vale lembrar que faz parte desse grupo melhor posicionado, um dos maiores nomes do setor empresarial e grande incentivador cultural, o italiano Francisco Matarazzo. Fonte: SYLOS, 1976, p. 48.



**FIGURA 76.** Mapa em litografia da Capital da Província de São Paulo em julho de 1877, segundo fonte. O mapa da cidade, que estava em vias de crescimento, traz figuras das construções mais importantes, como as igrejas, edifícios públicos e linhas férreas. Algumas das áreas que fazem fronteira com os rios, as mais próximas à margem do mapa, são construções que o próprio autor insere na legenda como: “estes edifícios achão se fora da cidade”. A Estação do Norte, por exemplo, é a construção na margem inferior bem ao centro e que, portanto, está fora da cidade. Dimensionar a metrópole de hoje, em um mapa deste tipo, não se pode, haja vista a infinidade de tipos de mapas (regiões, bairros, turístico, fluvial, metroviário e etc.) setorizados e seguidos. Percebe-se que a região da Luz, no canto superior direito do mapa, apresenta o Parque da Luz, então Jardim Público, e a sua frente, está a Estação da Luz, com um trem passando entre eles. Essa Estação, ainda o antigo prédio, encontrava-se nos limites da cidade, e se vê ainda que a estrada de ferro corta o mapa na diagonal, indicando que é por ali que se entra (ou se chega) e se sai (ou se vai) da cidade. Fonte: PRADO, 1998, p. 235.



Nas fotografias que seguem, vê-se algumas das nacionalidades que imigraram para São Paulo e algumas das atividades que eles desenvolveram na cidade. Por essas imagens, pode-se ainda classificá-los economicamente e posicioná-los socialmente, dado o local, as vestimentas e utensílios que portam, e a gestualidade captada nessas cenas. São elas:



**FIGURA 77.** A charge de Voltolino, intitulada: *30 de outubro em S. Paulo*, foi publicada no *D. Quixote* em 5 de novembro de 1919, segundo consta na legenda da fonte. Na parte superior da ilustração, a frase diz: “Às urnas, bandeirantes!”, incitando o povo, supostamente paulistano, a votar. No entanto, o que se vê junto à urna são sujeitos de diferentes nacionalidades na representação de um povo paulistano. Interessante observar como todos os sujeitos fazem uso de chapéu e cada um deles é de um tipo distinto. Nas fotografias seguintes, o chapéu é também uma reiteração observada e ele aparece de diferentes formas, conforme a classe social. Fonte: Hall, 2004, p. 138.



**FIGURA 78.** A fotografia, datada da década de 1900, mostra operários italianos da fábrica de óleo das Indústrias Matarazzo, como indicado na fonte. São todos homens de idade adulta e de porte físico mais ou menos iguais e todos, com exceção de um, cultivam um largo bigode, o que pode ter sido um costume da época nesse grupo. Alguns portam um tipo de avental e nas mãos os operários seguram instrumentos fabril. Fonte: Hall, 2004, p. 127.



**FIGURA 79.** Associação dos chauffers japoneses de São Paulo em 1918, conforme a fonte. Portando um traje mais social e formal, o grupo de japoneses parece mais asseado, de rostos sem pelos, cabelos penteados e gestos controlados, com as mãos próximas ao corpo. Os chapéus estão fora da cabeça e essa atitude, segundo as boas normas de etiqueta, demonstra educação e respeito. Fonte: Hall, 2004, p. 138.



**FIGURA 80.** Fotografia de imigrantes árabes na Hospedaria de Imigrantes, publicada em *O Commercio de São Paulo*, em 24 de maio de 1912, segundo legenda da fonte. Os dois tipos portam trajes semelhantes, com roupas largas e turbante na cabeça: um costume do médio oriente em voga ainda nos dias atuais. Fonte: Hall, 2004, p. 149.



**FIGURA 81.** Industriais de origem árabe em 1926, como consta na fonte. Os sete homens de idade adulta, trajam elegantemente roupas formais, fazendo-os parecer pertencer a uma classe social mais alta. O chapéu, um tipo de cartola, também fora retirado das cabeças. Esse é um saber das classes aqui presentificadas em um nível mais elevado. Fonte: Hall, 2004, p. 143.



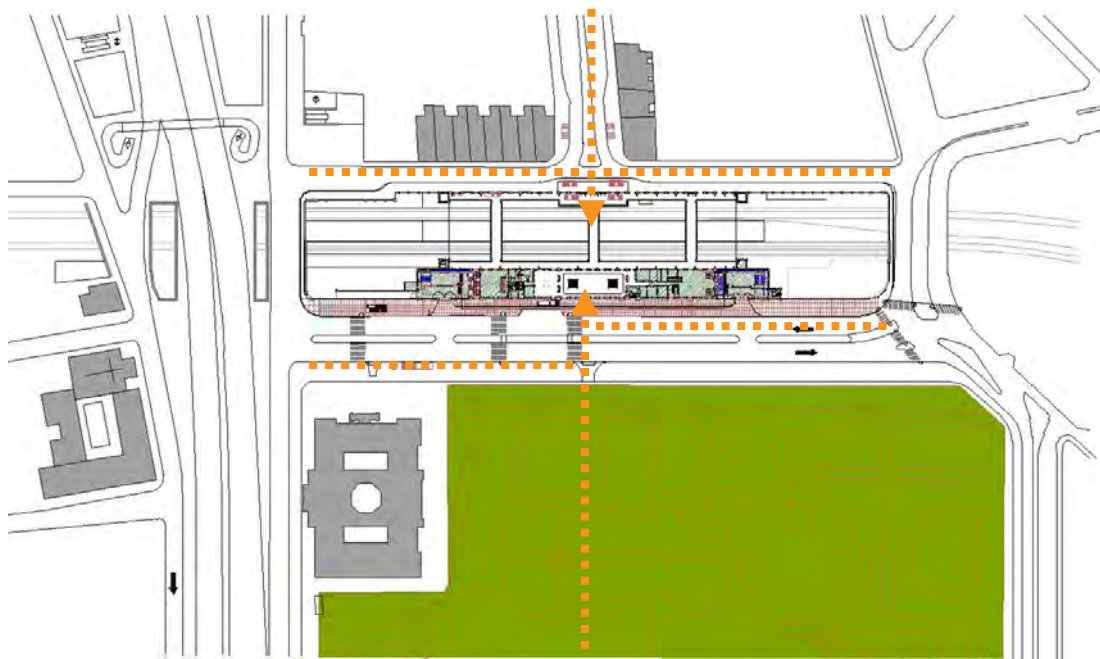
**FIGURA 82.** Um mascate judeu na década de 1930, como indica a fonte. O jovem homem, portando paletó, gravata e calça social, segura em suas mãos coisas a serem vendidas. Ser comerciante é um fazer reiterado na comunidade judaica, mesmo hoje em dia na metrópole São Paulo. Fonte: Hall, 2004, p. 143.

Hoje, na mesma Estação que outrora reunia pessoas de diferentes comunidades, há a integração com o metropolitano, o que permite a ligação intermunicipal e intramunicipal, agregando todavia pessoas de distintas localidades. É um lugar estratégico da cidade, um ponto nodal urbano, onde as vias se entrecruzam, convergem ou mudam de uma estrutura a outra, ocasionando concentrações de algum uso ou de alguma característica (LYNCH, 1997, p. 52-81). Concentram-se pessoas e transportes por ser também um lugar central, que se constitui, segundo Lévy (1998, p. 41-42) de “um nó de fluxos, lugar geográfico ou virtual de onde tudo está ‘próximo’, acessível. O centro é densamente interconectado consigo mesmo e com o mundo”. É ainda um espaço importante na dinâmica da cidade pela ligação que faz com lugares mais periféricos.

Essa Estação, a de número 1 na sinalética do mapa da rede sob a cor azul, faz a conexão norte-sul e se conecta a linha 4 (amarela), que faz a ligação oeste. De lá saem ainda três trens com destino final rumo à Jundiaí (linha 7 – rubi), Estudantes (linha 11 – coral) e Rio Grande da Serra (linha 10 – turquesa). Aos finais de semana, para essas mesmas direções, parte o Expresso Turístico, com horários definidos e mediante agendamento e pagamento antecipado, direto para as cidades de Jundiaí, Mogi das Cruzes e Paranapiacaba. O Expresso Turístico faz uso de trens originais da década de 50, restaurados, e antes de partir se ouve o badalar do sino e o apito de trem, como antigamente. Os funcionários portam vestimentas da época e seguem o ritual de receber o bilhete, furá-lo e recolhê-lo na chegada. Muitos casais e famílias são vistos nesse passeio, onde o passado não se faz apenas sentido pelos elementos constitutivos da Estação, mas novamente vivido.



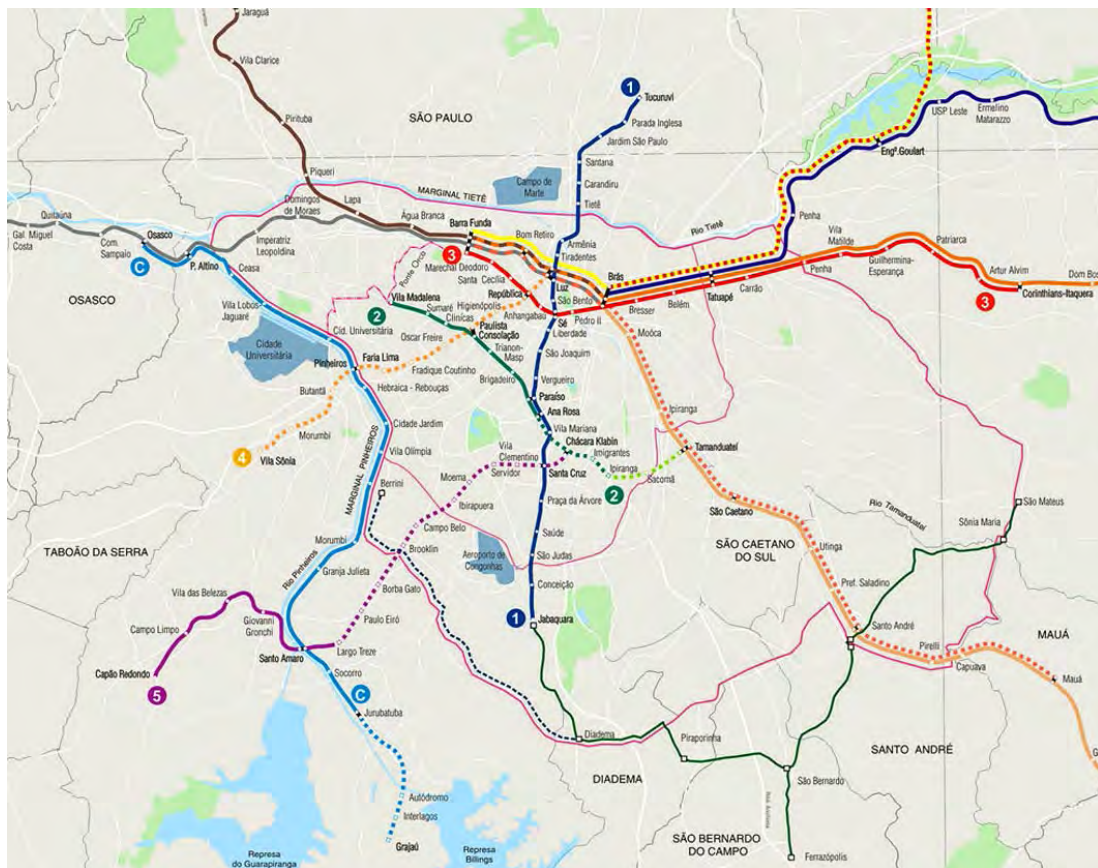
Em termos de números, a Luz é a segunda estação paulistana mais populosa, com um fluxo médio diário de mais de 149 mil pessoas<sup>3</sup>, sem contar com os milhares de passageiros em trânsito.



**FIGURA 83.** Configuração geográfica do entorno da Estação da Luz, com as possibilidades de acesso salientadas em laranja. O fluxo de pedestres pelo Parque e as ruas que passam na frente e atrás da Estação, ainda com as linhas férreas e metroviárias, formam um nó na Estação. Fonte: planta cedida pela arquiteta Eloise Amado.

3 Número referente ao ano de 2011, retirado do site oficial da CPTM, disponível em: <[http://www.cptm.sp.gov.br/e\\_companhia/gerais.asp](http://www.cptm.sp.gov.br/e_companhia/gerais.asp)>. Acesso em: 20 ago. 2013.





**FIGURA 84.** Com o mapa de São Paulo como pano de fundo, tem-se aqui o cruzamento das linhas da rede de metrô e de trem com suas respectivas cores. Apesar de poder dimensionar a extensão das linhas e a distância entre elas, o mapa não dá conta da parada final de algumas linhas, pois essas se expandem para fora dos limites do desenho. A Estação da Luz encontra-se em um ponto central, lá reunindo passageiros de dentro da cidade e de cidades vizinhas que chegam pelo trem. Fonte: <<http://www.mapadobrasil.net.br/mapa-tremmetro-sp.php>>. Acesso em: nov. 2013.

### 3.2 São Paulo nos tempos de arte em obra

A HISTORICIDADE DA ESTAÇÃO e da cidade de São Paulo, a história de vida das diversas identidades, que em algum momento marcaram presença e época na Estação centenária estão figurativizadas na obra escultórica *Epopéia Paulista* (2004) da artista plástica Maria Bonomi, na galeria de conexão na interligação metrô-trem da Luz, que poderia ser considerada também uma galeria de arte subterrânea. A obra, um painel de concreto de 73 metros de comprimento e 3 metros de altura, possui uma coloração terrosa, como ver-se-á mais a frente reiterada na arquitetura do prédio. O painel é dividido na horizontal em três faixas não retilíneas, separadas e limitadas por cores. O ocre, na parte mais baixa,

é a isotopia da terra, terra vermelha das lavouras de café – terra *rossa*, como falavam os italianos, que resultou na terra roxa – e, na sua extensão, há figuras recortadas no concreto, simulacros do mundo natural, com um alto grau de iconicidade, facilmente interpretáveis, traduzíveis e nomeáveis. A escolha das figuras representadas parte de objetos (dentadura, serrotes, guarda-chuva, faca, cadeira de rodas, tesoura etc.) lastreados no setor de ‘Achados e Perdidos’ da Estação, recriando quem eram esses sujeitos usuários contínuos ou eventuais. A parte mais alta, de cor amarela, é a isotopia do imigrante nordestino oriúndos de uma terra seca, pobre, e com a forte incidência de um sol casticante. As figuras dessa parte também possuem um alto grau de figuratividade e são simulacros da manifestação literária tipicamente nordestina, a literatura de cordel. Entre o amarelo e o terroso, do encontro dessas duas culturas, dessas gentes, há o branco no centro que pode ser lido como o resultado desse encontro: a cidade de São Paulo.



**FIGURA 85.** Registro fotográfico da obra *Epopéia Paulista* dentro da Estação da Luz. Os milhares de sujeitos usuários do metrô passam pelo mural diariamente e são colocados, assim, a ver a historicidade da metrópole e suas gentes. No registro enquadrado, pode-se ver figuras do mundo natural (serrote, dentadura etc.) na fisionomia da obra. Fonte: <<http://www.arteforadomuseu.com.br>>. Acesso em: 24 set. 2013.



**FIGURA 86.** O público que passa aproveita o instante, diante da obra de arte, para registrar o momento. Para alguns, aquela obra é o cenário de todos os dias e, por ela, eles passam indiferentes. Enquanto que, para outros, a cidade é reconhecida também como um lugar para descobrir práticas artísticas. Fonte: <[www.leoceolin.com](http://www.leoceolin.com)>. Acesso em: nov. 2013.

### 3.3 São Paulo nos tempos de inovação

O AROMA DO CAFÉ ERA CADA VEZ MAIS exalado das casas perfumando as ruas paulistanas, exalando também a cidade que se expandia e se transformava com o dinheiro gerado pela planta. O gosto pelo café e o hábito do café com pão, tão paulistanos, fora atualizado pelo pingado com pão na chapa, hoje encontrado em toda padaria da cidade. A herança cafeeira deslocou a elite no final do século XIX, antes instalada em bairros considerados nobres como Santa Cecília, Campos Elíseos e Luz, em direção à Avenida Paulista e cercanias.

O esvaziamento da Luz foi acelerado pelo advento do automóvel, e outros transportes de rodas, incluindo os ônibus e bondes. O uso dos transportes individuais em detrimento do transporte coletivo ainda fortaleceu a expansão horizontal da cidade e a aumento do malha rodoviária sobre a ferroviária (JUNIOR e RIGHI, 2001, p. 159). Esse fato reforça a tese de que, em comparação com outros países, principalmente os do continente europeu, o Brasil não possui uma memória ferroviária significativa.

Somada a saída das elites e a chegada dos automóveis, na década de 50 é a vez das indústrias se deslocarem para outras porções da cidade e de empresas de serviço e instituições financeiras se estabelecerem na avenida Paulista, posteriormente na Faria Lima e mais recentemente na Berrini. A população pobre, em busca de casa própria, migra para áreas periféricas menos urbanizadas. A Luz se esvai. Tudo isso acarretou em uma mudança na dinâmica do Centro que passa a abrigar atividades econômicas de baixo valor salarial, forte comércio ambulante e trabalhadores do setor terciário (SCHOR, 2012, p. 131-132).

O centro, que era a cidade nos anos de glória – auge da economia cafeeira –, e que foi até 1960, para além de lugar das trocas comerciais, o local dos bulevares, dos jardins



públicos, dos cafés, dos elegantes estabelecimentos e dos equipamentos culturais, foi progressivamente desprezado e esvaziado ao final dos anos 1980. O abandono e descaso construíram uma nova imagem do centro como um território inseguro, marginal, degradado e deteriorado, *locus* da violência urbana (BORIN, 2012, p. 193-206).

Somente nos anos 1990, a política pública brasileira em consonância com a indústria privada passaram a dar maior importância e destaque a transformação de centros urbanos pela intervenção, acompanhando uma tendência contemporânea e previamente consolidada em cidades de países estrangeiros, como: Quincy Market em Boston (1979), Docklands em Londres (1981), Porto Madero em Buenos Aires (1989), o já mencionado Guggenheim em Bilbao, o porto de Gênova na Itália, entre tantos outros. No Brasil, pode-se elencar a requalificação do Pelourinho em Salvador e do Recife Antigo na cidade homônima, dois casos bastante emblemáticos nessa temática. Já em São Paulo, mais precisamente na Luz, a recuperação do bairro se deu pela apropriação da cultura em edifícios históricos, dinamizando-os com novos usos. A reforma da Pinacoteca, terminada em 1998, foi a primeira delas. No ano seguinte houve a implantação da Sala São Paulo, sede da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), na Estação Júlio Prestes da Estrada de Ferro Sorocabana. Em 2004, a reforma do edifício anteriormente ocupado pelo administrativo da E. F. Sorocabana e pelo Departamento Estadual de Ordem Política e Social (Deops) para abrigar a Estação Pinacoteca, uma extensão geográfica da Pinacoteca. No ano de 2006, é inaugurado o Museu da Língua Portuguesa adaptado dentro do prédio da Estação da Luz e em 2009, o Museu da Resistência implantado na antiga sede do Deops. Formas essas de valorizar também pontos turísticos e históricos.

Onde mais, senão num espaço como esse, de conexões viárias e de gentes, de identidades e alteridades, de culturas e de histórias, do passado e do porvir, para instalar um museu que exalta a língua portuguesa, suas formas e seus intercâmbios que se deram na própria Estação da Luz e aí se dão com a proposição de um museu.

### 3.4 São Paulo nos tempos de polêmicas sociabilidades

PARA ALÉM DA SUA FUNÇÃO PRÁTICA, a ida a estação, o ver o trem passar se constituía enquanto um passeio. Para os que estavam na plataforma, a espera pelo trem suscitava rápidos encontros e longas conversas, o que faz daquele lugar um ponto de sociabilidade e palco de emoções. Era aquele ainda o caminho do mar: os habitantes de São Paulo rumavam a Santos de trem. Na espera, quantos adeus não foram dados? Quantos abraços partidos? Quantas lágrimas não foram derramadas? Quantos sorrisos lívidos? E quantos encontros saíram da expectativa? Nas palavras de Lourenço Diaféria:



Era comum muitas pessoas irem às plataformas para despedir-se dos que viajavam. Ou apenas por curiosidade, por distração, por divertimento. A partida do trem era um espetáculo. E o apito que atravessava a gare, como se dizia, autorizando a partida do comboio, arrepiava a pele. A Estação da Luz era também passeio (2001, p. 37).

Geograficamente, a Estação da Luz encontra-se vizinha frontal ao Parque da Luz e a Pinacoteca do Estado. Poucos metros adiante, tem-se o Museu de Arte Sacra e no lado oposto, a Estação Pinacoteca e a Sala São Paulo. Trata-se de um território<sup>4</sup> fortemente marcado pela presença de equipamentos culturais<sup>5</sup> em prédios históricos e circunvizinhos, que arquitetonicamente foram um bloco contínuo, mas descontínuo se comparado à cidade ao redor, a vertical São Paulo. A despeito dos tantos museus, o que, por um lado, assegura a esses espaços uma presença euforizante nas mídias e também uma organização estética arquitetônica particular diferente do entorno, essa é uma área bastante deteriorada e degradada na fisicalidade matérica das suas construções e na fisicalidade social da sua gente, apreensões sentidas pela e na experiência e vivência do corpo no espaço em um corpo a corpo direto: corpo humano e corpo urbano. Desse embate, reconstrói-se o sentido a partir do “vivido na e pela plasticidade da urbanidade” (OLIVEIRA, 2014, p. 15), pois como coloca ainda Oliveira (*Ibidem*, p. 7):

O que se torna observável nos toca pelas qualidades sensíveis, no caso da cidade essas podem ser as suas formas, cores, movimentos, sonoridades, cheiros, gostos, temperaturas, enfim, impressões tantas que atingem os nossos corpos fazendo-o sentir o corpo urbano.

Ou seja, é do contato entre um corpo senciente e de um corpo que emana cheiros, sabores, termias, texturas, sons etc. que arquitetam-se e revelam-se consensos factíveis. Ver um prédio já sem pintura, em que prevalece o preto do sujo na fachada; sentir um cheiro forte de chorume, que leva a ânsia de vômito; ver um corpo humano se alimentando de lixo, que causa arrepio na pele são formas desses sentires que geram julgamentos como, nesses casos, desprazer/agonia/incômodo/asco e tantos outros termos desqualificantes do que se fala: aqui a região da Luz.

---

4 Para uma análise mais detalhada sobre a formação de territórios de culturas na cidade de São Paulo e as dinâmicas sociais nesses espaços, ver a pesquisa desenvolvida pelo Atelier Territórios de Culturas – grupo que a presente autora é parte integrante – que é um dos eixos de um estudo maior do Centro de Pesquisas Sociossemióticas (CPS), apoiado pela FAPESP, intitulado: “Práticas de vida e produção de sentido da metrópole São Paulo: regimes de visibilidade, regimes de interação, regimes de reescritura”.

5 Adota-se aqui o termo segundo definição de Reis (2007): equipamentos culturais são, além dos museus, lugares como: “centros culturais, teatros, cinemas, casas de espetáculos, galerias de arte, arenas e outros que permitam a apresentação ou exibição de um produto ou serviço cultural”.

A Luz é desses lugares que o corpo muito sente, pois muito vê, mesmo o que se quer na invisibilidade; muito cheira e muito ouve, mas que se prefere tatear e saborear com o olhar. É, pois, uma área bem deteriorada e degradada, pois as construções (salvo os equipamentos culturais, conforme posto) e os atores dessa cena assim revelam o descuido. Ainda, dos grupos sociais que perfazem a região da Luz; dos grandes projetos de interesse público/privado que ali tentam se concretizar; e das narrativas midiáticas, se reforçam as polêmicas desse lugar. Seja a narrativa:

Phuong-Cac parecia muito abalada. Contou que acabara de escapar de um assalto, em frente da estação da Luz.

A jornalista americana havia sido perseguida por um usuário de crack sem um dos braços. Coisa de filme de zumbi (FOLHA DE S. PAULO, 2014).

O que poderia ser um filme de terror, como relatado pelo próprio jornalista, é uma das descrições em que a violência prepondera na Luz. E a razão é devido a concentração de usuários de drogas, ali muito próximos à Estação, em um local tomado por usuários de crack (em especial) e assim nomeado e conhecido como “Cracolândia”: um espaço sem limites físicos. Trata-se de uma área conflituosa e muito marginalizada, onde o consumo massivo e a venda de drogas são desvelados, efetuados à luz do dia, sob uma aparente concessão policial e estatal e alta amostragem da degradação humana. Crianças consomem drogas, mulheres se prostituem por pedras de crack e por isso muitas são vistas grávidas, e aí se imagina também a propagação de doenças que aquele local deve compreender. Imagens assombrosas no mesmo lugar onde há empresas e residem famílias, reféns em seus próprios apartamentos a partir de um determinado horário do dia. De acordo com a reportagem:

Durante a noite, a paz de alguns moradores costuma ser perturbada pela algazarra feita pelos dependentes nas calçadas. “Já tive de acompanhar vizinhas que estavam com medo de sair do prédio”, afirma o auxiliar administrativo Luciano Santos, 36 anos, que trabalha em uma empresa de cobrança perto dali (VEJA SP, 2011).

O exemplo no extrato é mais uma cena da “cidade do crack” tão exaustivamente tratada nas mídias: horror, insalubridade e incredibilidade do quão longe pode chegar a degeneração humana. No entanto, chama igual atenção a posicionamento do poder público que em tentativas frustradas de dispersar e depois engradar os usuários de drogas, dando-lhes

limites de atuação, parecem não poder ou não saber dar conta do problema<sup>6</sup>. Se o intuito é maquiar a situação, ou cosmetizar como propõe Landowski, no sentido de fazer “*parecer* o que ele não é” (2004, p. 59), a pixação (vozes da urbanidade) em São Paulo (Fig. 91) avisa: “A Cracolândia anda. Não adianta maquiar”. Trata-se de uma polêmica que envolve, antes de qualquer coisa, a saúde pública, que é um problema de interesse de toda a sociedade; e o bem estar e a segurança dos habitantes, em especial daqueles que por ali residem, entre outras coisas.

Cabe ainda reforçar que uma estrutura polêmica, para a teoria semiótica, como essa da Luz, são organizações narrativas de defrontações, mesmo que implícitos sejam os contratos entre o participantes da enunciação, cujas “atitudes” podem variar desde “estruturas contratuais ‘benevolentes’ (tais como o acordo mútuo, a obediência, etc.) às estruturas polêmicas ‘coercitivas’ (em caso de provocação ou de chantagem, por exemplo)” (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 376).



**FIGURA 87.** Mapa da região da Luz com os seus equipamentos culturais em destaque, o que mostra a proximidade entre eles: Pinacoteca do Estado (1), Museu da Língua Portuguesa (2), Estação Pinacoteca (3) e Sala São Paulo (4). Fonte: BUORO et al, 2013.

6 Iniciado em janeiro de 2014, o programa “De Braços Abertos” é um esforço conjunto das secretarias municipais de Saúde (SMS), Assistência e Desenvolvimento Social (Smads), Trabalho e Empreendedorismo (SDTE), Segurança Urbana (SMSU), Desenvolvimento Urbano (SMDU) e Direitos Humanos e Cidadania (SMDHC), ainda com o apoio da Polícia Militar, que visa a recuperação dos usuários de drogas na Cracolândia, região da Luz, oferecendo-os renda, emprego, moradia e tratamento. Desde então, a Secretaria de Segurança de São Paulo afirma ter diminuído a criminalidade no local, mas ainda há de se esperar os resultados a longo prazo. Fonte <<http://www.capital.sp.gov.br/portal/noticia/3592>>.





**FIGURA 88.** Mapa que demarca a região da Cracolândia, com os prédios da Estação da Luz e Estação Pinacoteca figurativizados, o que mostra a proximidade dos equipamentos culturais com a área do consumo de drogas. Enfatiza-se que esses limites não são estritos, pois os dependentes tendem a caminhar para cá e para lá, a depender também do confronto policial. Fonte: <<http://vejasp.abril.com.br/materia/vizinhos-da-cracolandia>>. Acesso em: 23 ago. 2014.

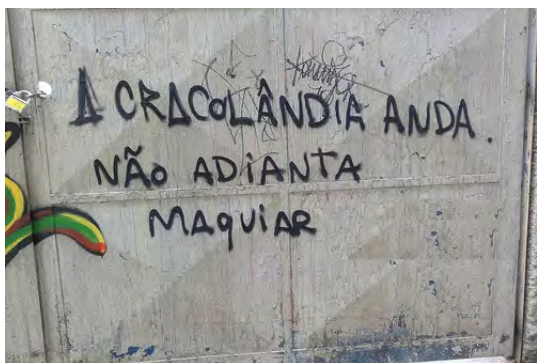


**FIGURA 89.** Dependentes químicas grávidas são muitas vezes vistas perambulando pela região da Cracolândia, ainda no consumo de droga. Fonte: <<http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/6082-gravidas-na-cracolandia>>. Acesso em: 23 ago. 2014



**FIGURA 90.** Recorte do documentário *Cracolândia*, produzido pela Reuters, que mostra uma grávida de 8 meses sentada nas proximidades da Estação Pinacoteca, vista por trás das plantas. Fonte: <<http://garapa.org/2010/05/cracolandia-na-reuters/>>. Acesso em: 25 ago. 2014.





**FIGURA 91.** Pichação em São Paulo denunciando as ações governamentais na Cracolândia. Fonte: <<http://www.tvt.org.br/blog/eduardo-guimaraes-a-maquagem-da-cracolandia>>. Acesso em: 23 ago. 2014.



**FIGURA 92.** Dependentes químicos do sexo masculino são vistos sentados em frente ao prédio da Estação, nas cercanias do Parque da Luz. Fonte: autora.

É uma zona contestada e violenta, ponto de prostituição e de invasão, onde há cerca de 30 prédios forçosamente ocupados, somente nessa região central, por frentes de luta por moradia articuladas no MSTC – Movimento Sem-Teto do Centro<sup>7</sup>, afora os que dormem por ali mesmo, nas calçadas. As pichações nos prédios com as insígnias e bandeiras dos movimentos reivindicadores relevam as vozes que se escondem por trás desses símbolos, a maioria sem rosto e sem nome, tementes que são principalmente diante das câmeras. A prostituição se concentra nas cercanias da Estação da Luz, também dentro dela, mas mais fortemente no Parque da Luz. E de lá pra cá elas são vistas circular, pelas ruas, ora sozinhas, ora acompanhadas de clientes. “Aí é uma vitrine. É uma vitrine. Tem de tudo pra todos os gostos. Quer ver? É o tipo da coisa. Num sobra pra ninguém. Tendeu? Todo mundo tem seu lugar”, diz uma. “Tá com vinte e cinco anos que eu venho aqui. E não posso reclamar

7 Dados recolhidos do programa televisivo *Profissão Repórter*, exibido no dia 15 out. 2013.

de nada daqui”, diz outra do grupo das cinco prostitutas entrevistadas para o premiado documentário 69 – *Praça da Luz* (2007). São de fato muitas as prostitutas nessa área, sinal também da degradação do local, cujos corpos serão descritos mais adiante. Não me esqueço – e aqui peço licença para instalar em primeira pessoa essa narrativa, pois é testemunho vivo das inúmeras visitas a região – da frase ali ouvida: “Não se espante. Toda e qualquer mulher pode ser confundida com uma prostituta”. Me espantei, mas apenas depois pude compreender o porquê da asserção.



**FIGURA 93.** Exemplo de ocupação de prédio (esse muito próxima a Estação da Luz) que podem ser de caráter mais ou menos temporários, a depender das negociações e do interesse do governo. Fonte: <<http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/55/capital-da-contradicao>>. Acesso em: 17 maio 2015.



**FIGURA 94.** As prostitutas se colocam embaixo da marquise da Estação, enquanto outros sujeitos transitam por elas. Fonte: autora.



**FIGURA 95.** Rostos de prostitutas que afirmam trabalhar nas imediações da Estação da Luz, caracterizando assim um tipo recorrente que são aquelas de idade mais avançada. Fonte: <<http://www.thebrazilianpost.com.br/dificil-vida-facil-o-dia-a-dia-das-veteranas-da-prostituicao-no-centro-de-sao-paulo/>> e Fonte: 69 – *Praça da Luz*. Acesso em: 23 ago. 2014.

É um espaço desarmonico e sujo, onde uma parcela de imigrantes ilegais se refugiam, para não dizer se escondem, e muitos são mantidos em regime de trabalho análogo ao escravo, em especial no Bom Retiro, a poucos metros da Estação. Como relata Nehring (2004):

A grande maioria veio de fato da Bolívia, mas a possibilidade de arranjar trabalho nas oficinas de costura também atraiu muitos paraguaios e peruanos. Durante a semana, a presença desse grupo no Bom Retiro é discreta. Muitos são imigrantes ilegais e passam o dia enfiados nas oficinas. Mas aos domingos é diferente. Perto do polo comercial, do outro lado da avenida Tiradentes, fica a praça Lourenço Francolino. Rebatizada pelos frequentadores como Plaza Kantuta, nome de uma flor típica do altiplano andino. E lá que se reúne a numerosa, mas em grande parte oculta, colônia boliviana de São Paulo, com a pequena minoria de outros povos vizinhos.

Assim posto, os imigrantes são mantidos na invisibilidade, ao menos aos olhos, mas cuja existência se sabe e se sente. Vez por outra, esses rostos oriundos de lugares outros, que não o Brasil, estapam os jornais que dizem ter a polícia “resgatado”, descobertas aqui e ali. A exemplo:

Os imigrantes prestaram serviço para a confecção As Marias, pequena atacadista com sede no bairro do Bom Retiro, de 5 de junho a 5 de agosto, período em que lhes foi negado pagamento de salários. Eles tiveram alimentação suspensa pela supervisora da oficina no fim de julho, depois de reivindicarem a remuneração que havia sido prometida (VALOR ECONÔMICO, 2014)

O fragmento revela uma presença de imigrantes haitianos no Bom Retiro, grupo que começou a entrar no Brasil em 2010/2011 pelo Acre, e cuja presença já pode ser mais fortemente sentida em São Paulo, território que ainda atrai pelas possibilidades de emprego que se diz oferecer aos seus. Se de um lado há esses ilegais, do outro há de se enfatizar também a presença de imigrantes residentes nessa região, vozes declaradas, assim constatado pelo Censo Demográfico:

|                                             |     |
|---------------------------------------------|-----|
| Pessoas Residentes e cor ou raça - branca   | 313 |
| Pessoas Residentes e cor ou raça - preta    | 4   |
| Pessoas Residentes e cor ou raça - amarela  | 285 |
| Pessoas Residentes e cor ou raça - parda    | 20  |
| Pessoas Residentes e cor ou raça - indígena | 0   |

Fonte: IBGE, Resultados do Universo do Censo Demográfico 2010.

A pesquisa censitária totaliza 622 pessoas residentes no distrito do Bom Retiro, das quais pode-se ver a separação por cor/raça. Chama a atenção o número de pessoas que se dizem amarelas, cor que figurativiza os povos japoneses, mas também chineses e coreanos e outros ainda provenientes da Ásia, também recorrentes na metrópole São Paulo.

A Luz é ainda, por outro lado, uma área promissora, de especulação imobiliária e de interesse artístico, estético, histórico e turístico capaz de atrair o capital privado, principalmente através de projetos que visam a revitalização e higienização do Centro, mas ainda não completamente efetivados. O Projeto Nova Luz é exemplo de uma tentativa de revitalizar para valorizar a área, mas que como tantos outros projetos: entram e saem da pauta, dada a divergência e desarticulação de interesse das diferentes gestões. A região da Luz é sim desvalorizada e degradada, muito devido as suas dinâmicas sociais, pois como o próprio Projeto Nova Luz explicita:

A dinâmica socioeconômica associada às áreas de entorno de estações ferroviárias com grande circulação de pessoas e profusão de hotéis. Esta dinâmica, presente no entorno da estação ferroviária da Luz, ainda é reforçada pela chegada da rodoviária nos anos 1970. Este binário de equipamentos regionais provocou um processo de desvalorização imobili-



ária, expulsando população moradora e atraindo um público flutuante associado às atividades existentes<sup>8</sup>.

Das contradições entre os diferentes grupos sociais que possuem um vínculo de pertencimento com o espaço ou muitas vezes usam-no para (sobre)viver, para habitar e para trabalhar surgem polêmicas, disputas e conflitos entre passagens e permanências. As prostitutas querem permanecer em um espaço que parece ter sempre sido delas ao passo que alguns membros da população o querem para uso “público-familiar”; os dependentes químicos, cujo único querer se mostra no consumo de drogas, não sabem bem o querem, à mercê do que o Estado quer para si; as imobiliárias e construtoras querem a desapropriação de uma parte da região, certos que estão dos retornos financeiros e querem não uma cosmetização da área, mas sim o afastamento (já que não se pode apagá-los, como quem passa uma borracha no papel) – e aí recorre-se a termos tais quais: gentrificação e higienização – dos dependentes e prostitutas e sem-tetos para outras áreas, preferencialmente bem longe dali; a população parece não querer as implicações de projetos de grandessíssimo porte e mudanças nas dinâmicas, cientes que estão do casamentos de órgãos públicos e privados, cujos beneficiários não serão os residentes (bem ou mal quistos) da região, tampouco os habitantes da metrópole. Algumas vassouradas recentemente dadas na região da Luz foram suficientes para que a cidade sentisse os efeitos de uma rede em constante ebulição e tensão, em que o polêmico impõe-se naquele lugar em específico, mas que serve para discutir as polêmicas da própria São Paulo.

Sobre as dinâmicas da Estação em si, tem-se ainda a dizer que essa cambia a depender dos horários, dos dias da semana e dos atores (cf. MARSCIANI, 2012). De segunda a sábado, nas primeiras horas da manhã, observa-se um intenso fluxo de pessoas que desembarcam na Luz e se direcionam, a pé, aos seus locais de trabalho. Muitos desses são vistos entrar na Rua José Paulino e adjacentes, que formam ali no bairro do Bom Retiro um polo comercial de artigos têxteis. Poucas horas depois, um novo fluxo – eminentemente feminino – é visto em direção ao mesmo local, mas dessa vez, munido de sacolas, carrinhos e malas a serem preenchidas. São elas lojistas e sacoleiras, oriundas das mais variadas partes do Brasil, que ali compram para revenda e levam a produção de roupas para o país inteiro. O movimento delas na Estação é interrompido até o final da tarde, momento quando as lojas fecham e as compradoras surgem novamente, dessa vez com as sacolas abarrotadas de roupas.

---

8 Disponível em: <[http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/desenvolvimento\\_urbano/arquivos/nova\\_luz/201108\\_PUE.pdf](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/desenvolvimento_urbano/arquivos/nova_luz/201108_PUE.pdf)>. Acesso em: 23 ago. 2014.

Nesse ínterim, um segundo grupo de sujeitos é visto na Estação: as prostitutas. Mulheres e alguns travestis de diferentes idades (que parece variar dos 15 aos 65 anos<sup>9</sup>) e tipo físico tomam seus lugares, aparentemente marcados, dentro e fora do prédio, principalmente na área de frente ao Parque da Luz. Muitas dessas ficam alocadas nos pórticos do prédio, fumando sob a marquise e conversando em pequeníssimos grupos. São corpos marcados pelo uso excessivo de maquiagem e roupas indiscretas, mesmo em dias frios. Constantemente pode-se vê-las abordando sujeitos do sexo masculino, também pelo gestual, e lançando olhares reprovadores e intimidativos a mulheres que elas desconhecem e que, diferentemente dos que por ali passam rapidamente, se demoram em um mesmo ponto fixo. Os programas são feitos em quartos de hotéis e cortiços<sup>10</sup> pela própria região e interessa observar que a presença de prostitutas, assim como acontece em outros lugares de escoamento de material e de pessoas, como os portos, é uma constante. Mais: é importante enfatizar que a degradação do espaço é também devido aos corpos dessas prostitutas, muitas desdentadas, idosas e obesas, estética essa de um outro tempo, mas que na atualidade não se encaixa no dito padrão de beleza.

Outro grupo desembarca ainda nessa Estação: os visitantes dos museus. Com exceção da segunda-feira, dia em que os equipamentos culturais e o Parque da Luz encontram-se fechados ao público, há uma movimentação de pessoas que se dirigem à Pinacoteca e ao Museu da Língua Portuguesa. Nota-se, pelo tipo dos corpos e pelo vestuário e acessórios que esses portam que tratam-se de turistas.

Nas imediações da Estação, nos dias de semana, há um paredão de ônibus fretados de onde descem escolares para visitar os museus. Marcado nos ônibus estão as placas que indicam a procedência desses grupos, às vezes são bairros da capital paulistana, outras vezes são cidades litorâneas e interioranas mais longínquas. É comum ver um professor responsável acompanhando o grupo, seja ele de crianças ou de adolescentes. Os estudantes são vistos em fila próximos aos museus ou passeando dentro do Parque, sempre com os celulares à mão, fazendo-os de máquina fotográfica a registrar os amigos e os momentos do passeio. Importante ressaltar que o Museu da Língua Portuguesa desenvolveu em parceria com a Pinacoteca um agendamento de visita compartilhada para priorizar o tempo

---

9 Em muitos documentários assistidos sobre a prostituição nessa área, um dos aspectos que mais chama a atenção, e é assim ressaltado pelos vídeos, em comparação com outras zonas do país, é a idade das prostitutas. Muitas são senhoras e algumas, ao falar de suas famílias, afirmam serem avós. O programa, conforme afirmado, custa em média de R\$ 15,00 a R\$ 40,00.

10 Conforme Borin (2012, p. 200), entende-se por cortiço: “Modalidade mais antiga de habitação popular, presente em São Paulo desde o início da industrialização. Trata-se de moradia multifamiliar, constituída por uma ou mais edificações em um mesmo lote urbano, subalugadas ou cedidas a qualquer título; várias funções exercidas no mesmo cômodo; uso comum dos espaços não edificadas e dos equipamentos sanitários (banheiros, pias e tanques); superlotação de pessoas e exploração do aluguel pelo proprietário ou sublocador”.

despendido e o investimento financeiro desses alunos, ou seja, mediante agendamento, os grupos podem visitar ambas as instituições em um mesmo dia. Isso dito, vê-se que é uma prática corriqueira a circulação de escolares de um museu ao outro.

Aos finais de semana, famílias são vistas desembarcando na Estação e seguindo a direita dela, em direção aos mesmos museus: Pinacoteca e Museu da Língua Portuguesa. No final da tarde, próximo às 17h, igualmente aos dias de semana, a área se faz erma, desocupada de visitantes e povoada por prostitutas, usuários de drogas e mendigos. Esses dois tipos, os usuários de drogas e mendigos, são vistos com regularidade ao redor da Estação, sempre próximos, mas dificilmente dentro dela. Assim é que o clima na área da Luz é constantemente gerador de insegurança. Há um certo cuidado por parte dos que ali transitam com os seus pertences (bolsas, celulares e carteiras). Apenas dentro dos equipamentos culturais e/ou da Estação é que o corpo aparentemente relaxa. A vitalidade do dia contrasta com a janela para a marginalidade da noite, lugar que se quer evitar nesse horário.

Os tipos da região da Luz são atores de práticas recorrentemente encenadas, vividas e reconhecidas. Na obra *Intervenções urbanas em centros históricos: Brasil e Itália* (2012) há quatro narrativas descritivas de simulacros de cenas dos distintos sujeitos da Luz, que confirmam as afirmações anteriores. Abaixo seguem extratos dessas cenas sendo a primeira delas, as práticas dos visitantes dos museus; a segunda, uma invasão predial; a terceira, a volta para casa do trabalhador paulistano; a quarta cena, uma manifestação em prol dos excluídos, em especial os dependentes químicos da região:

**Cena um:** Mais uma exposição de arte é inaugurada em um dos museus instalados em antigas construções do Centro histórico da cidade de São Paulo [...] os visitantes que se dirigem àqueles equipamentos culturais precisam passar por cortiços, comércio popular, camelôs, prédios de apartamentos ocupados por famílias de classe média baixa e moradores de rua que se concentram no Centro histórico da cidade. [...] Numa tarde ensolarada de domingo, os visitantes da exposição recém-inaugurada chegam de carro, táxi ou de metrô subterrâneo para ver a exposição amplamente noticiada nas seções de cultura dos principais meios de comunicação. No percurso a pé até a entrada do museu, passam por alguns dos moradores de rua que dormem nas calçadas ou sentam nas soleiras das edificações. Alguns desses moradores de rua observam os transeuntes e conversam entre si, outros estão em silêncio, completamente ensimesmados e mergulhados nos próprios pensamentos. [...] Por fim, os visitantes seguem para seus carros, táxis ou para a estação de metrô a fim de tomar outros rumos na metrópole. [...] Na volta, atravessam os locais onde estão os cortiços, os comércios populares, os camelôs, os prédios de apartamentos ocupados por famílias de classe média baixa e os moradores de rua (p. 43-44).

**Cena dois:** Na madrugada fria, sob a luz amarela de um poste plantado em uma pequena rua comercial do Centro da cidade de São Paulo, um pequeno grupo de homens e mulheres se aglomera na calçada, diante de um antigo prédio de escritórios que se encontra vazio há mais de dez anos. [...] usando uma grande ferramenta, um dos homens do grupo corta o cadeado que prende a grossa corrente enrolada nas barras da porta de aço. [...] Imediatamente após a abertura daquelas portas, os ônibus chegam com centenas de homens e mulheres de todas as idades, desde crianças até idosos, que entram apressadamente. [...] alguém, junto a uma das velhas janelas do prédio, observa a aproximação do batalhão de choque da polícia militar (p. 44-45).

**Cena três:** É final de mais um intenso dia de trabalho na metrópole paulistana. Milhões de pessoas, com diferentes profissões e condições socioeconômicas, seguem para suas casas ou para outros lugares daquela imensa metrópole. Essas pessoas realizam diversas atividades, que se multiplicam diariamente. No Centro Expandido, ruas, avenidas e vidas expressas que levam para os bairros estão completamente congestionadas com os automóveis que circulam lentamente com suas luzes dianteiras e traseiras acesas. As catracas de entrada dessas estações giram incessantemente com o movimento das pessoas alinhadas em fila com os bilhetes magnéticos nas mãos. No Centro da cidade, essa é a hora das grandes filas. Filas de automóveis nas ruas, avenidas e vias expressas. Filas de ônibus nas faixas reservadas exclusivamente para esse tipo de transporte coletivo. Filas de pessoas nos pontos finais de ônibus e diante das catracas das estações de trens e de metrô. Nas plataformas de embarque dessas estações, as multidões de pessoas suportam nervosas e angustiadas os empurrões e apertos na hora de entrar nos vagões. Todos querem chegar logo aos seus destinos, quaisquer que sejam eles (p. 45-46).

**Cena quatro:** [...] centenas de pessoas portando faixas e bandeiras com palavras de ordem contra a exclusão e expulsão social provocadas pela realização de grandes projetos urbanos e de negócios imobiliários no Centro histórico da cidade de São Paulo. [...] Os meios de comunicação divulgam notícias diárias sobre o consumo e a comercialização de drogas nas ruas desse bairro, principalmente do *crack* (p. 46).

Dessa convivência de diferentes grupos em um mesmo espaço/tempo (cf. LANDOWSKI, 2002) se faz a dinamicidade da Luz e sua Estação: ela própria; seus atores; e seus espaços que oferecem e convidam a usos diferentes no mesmo lugar.





**FIGURA 96.** De um lado, na calçada do Parque da Luz, em frente à Estação, os ônibus, que trazem os visitantes dos museus, e as árvores fazem sombra para alguns moradores de rua. Já na calçada oposta, um sujeito dorme indiferente do sol. Fonte: autora.



**FIGURA 97.** Sob a marquise da Estação o registro do ontem e do hoje. A arquitetura do prédio permanece com o desenho original, mas a calçada parece hoje mais larga que a anterior. No que concerne aos sujeitos, no passado há homens e mulheres bem vestidos, trajando calça social, blazer/ paletó e chapéu enquanto as mulheres portam saias de corte abaixo dos joelhos e casaquitos de manga. Hoje, há homens e mulheres portando roupas menos formais como calça jeans, tênis e blusas. A Estação, principalmente o seu entorno, é na atualidade lugar dos parasitas e das forasteiras. Observa-se ainda uma mudança de palco de encontros, dos moradores estarem juntos na cidade para se transfigurar em local de trânsito das compradoras. Fonte: <<http://fotos.estadao.com.br/fotos-antigas-de-sp-fotos-antigas-contam-um-pouco-da-historia-da-capital-paulista,galeria,6941,193204,,,0.htm?pPosicaoFoto=16#carousel>>. Acesso em: 1 ago. 2013. Fonte: autora.



**FIGURA 98.** Um grupo de homens se reúne em um café colado na estrutura de tijolos da Estação, muito próximo a uma de suas entradas, dado os lances de escada na esquerda da fotografia. O registro da década de 40 mostra outros tipos de sociabilidade que ali se davam, fora a função prática do ir à Estação, o beber café já era um gosto paulistano. Fonte: <<http://veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti/tag/nazismo/>>. Acesso em: 10 out. 2013.



**FIGURA 99.** Enquanto descem do ônibus, escolares fardados se agrupam no portão de acesso ao Museu da Língua Portuguesa. De terça a sexta-feira esse é um cenário corriqueiro na Estação. Fonte: autora.



**FIGURA 100.** Em uma perspectiva de costas para o Parque da Luz e mirando o prédio da Estação, vê-se as construções verticais dos edifícios densamente populosos da região. Já quando posiciona-se o olhar na rua, o mesmo prédio pintado de vermelho e branco é visto entre outras moradias e estabelecimentos comerciais do entorno. Fonte: autora.



Arquitetonicamente nota-se que os museus e a Estação não estão no mesmo nível da rua, marcas de uma configuração espacial que se apresenta na categoria semiótica *continuidade/descontinuidade*, manifestas tanto na expressão quanto no conteúdo, reiterando assim o caráter de *exclusão* da região: um modo de articulação caracterizado pela negação da existência do *Outro* (LANDOWSKI, 2002). Aqui e ali se veem marcas, por exemplo, que os equipamentos culturais revelam em um discurso afetivo, passional, que tende à negação do *Outro* enquanto tal, em uma operação de exclusão, de triagem e de eliminação.

Na Estação, há uns degraus que a separam da rua, na Pinacoteca há uma escadaria e no Museu da Língua Portuguesa o acesso se faz via elevador. Ainda tem-se outra descontinuidade na configuração plástica quando se observam as construções degradadas do entorno desses prédios históricos restaurados e bem cuidados. Em se tratando dos corpos, conforme apontado mais acima, observa-se também a presença de seguranças fardados na porta dos equipamentos culturais impedindo a aproximação do grupo indesejado. Quando na rua, a constrição dos corpos é um descontinuo, se comparado ao aparente relaxamento quando fora dela. Sonoramente, tem-se três ruídos distintos: na Estação o som particular dos trens e o burburinho das pessoas que entram e saem dela, o barulho da rua no entorno e a atmosfera mais silenciosa dos museus, mesmo no Museu da Língua Portuguesa que não impõe silêncio absoluto como os museus mais tradicionais. Ritmicamente, a rapidez das máquinas e dos passantes na Estação não se faz sentida no seu entorno, tampouco nos museus onde o tempo parece ser suprimido.

Afora a regularidade programada na dinâmica da Luz, existem ainda dois eventos, um semanal e outro mensal, que quebram com a cotidianidade, trazendo novos usos e reescrevendo aquele local. O primeiro é a ciclofaixa dominical implantada em alguns pontos da cidade durante os horários das 7h da manhã às 16h da tarde. O trecho Paulista/Centro passa na rua entre a Estação e o Parque da Luz que fica com uma das faixas restringida ao uso das bicicletas. Como é de se esperar, ciclistas das mais variadas idades são vistos passar pela Luz ao longo do dia trazendo dinamicidade para uma área que, especialmente aos domingos, fica mais desolada devido ao fechamento do comércio local. As ciclofaixas surgem como uma ação estratégica da Prefeitura de São Paulo em conjunto com o Bradesco Seguros em mais uma tentativa de regular os usos da cidade em espaços públicos e ordenar as práticas cotidianas. O discurso da manipulação age nas trocas contratuais que visam a adesão à programação e se apresentam como um complemento da dominância do destinador forte.

Seria romântico e inocente pensar que a instituição bancária, com o apoio municipal, propõe a gratuidade do partilhar valores como o andar de bicicleta (que implica no deixar



os carros em casa) e o (re)descobrir a cidade, tão somente. Ao levar a ciclofaixa àquela região específica (e não outra) e na delimitação (fisicamente explicitada com a colocação de cones e faixas pintadas no asfalto) de um trajeto a ser percorrido, o destinador coloca o destinatário e o posiciona exatamente onde ele quer que esse último esteja, para ver tão somente o que deve e o que pode ser visto.

O novo uso dado ao espaço é uma aparente requalificação, uma ilusória maquiagem nos problemas sociais ali instaurados. Dessa forma, o Centro se torna também um valor e assim será posteriormente vinculado nos discursos midiáticos e imobiliários.



**FIGURA 101.** Publicidade veiculada em ocasião da inauguração do trecho Paulista/Centro da ciclofaixa. O prédio da Estação da Luz é colocado no enunciado marcando a localidade geográfica do percurso e ainda reiterado no texto verbal escrito que diz: “[...] São mais de 4,5 km que passam pertinho da Estação da Luz, local histórico e de grande beleza. Venha pedalar com a família e os amigos e aproveite para redescobrir as riquezas de São Paulo”. Assim, valores como o estar em família, a prática do esporte e redescobrir a cidade de ontem e de hoje são postos em jogo.

O segundo evento que ocorre todo primeiro domingo do mês, a partir das 8h, reescrevendo o espaço urbano, em toda a extensão da rua entre a Estação e o Parque da Luz, é a feira de automóveis antigos. No local, carros antigos enfileirados lado a lado são expostos nos dois sentidos da via. O público é em maioria do sexo masculino, mas há uma pequena presença de mulheres. Eles conversam em grupos e se posicionam a admirar os carros. A paixão pelos automóveis é o elemento comum entre esses sujeitos, que com-

partilham de tal modo um gosto que se tornam cúmplices. Nesse dia de feira, o clima na região é ameno e o grupo “indesejado” não é visto naquele local. Há barracas de lanches no canteiro central, ouve-se uma banda tocar rock and roll ao vivo e flana-se até o cair da tarde quando, pouco a pouco, os carros vão partindo, levando o público que parte também. Todos esses elementos da feira rememoram um tempo anterior, vivido na e da cidade grande, atualizado justamente para fazer viver o ontem no hoje, que é enfatizado como valor revitalizador do cenário histórico. Uma São Paulo de memória de inovação férrea revitaliza uma São Paulo degradada.



**FIGURA 102.** Feira de automóveis antigos no dia 7 de abril de 2013. De um lado, vê-se o prédio da Estação, de outro, o verde das árvores do Parque da Luz e, no centro, a via ocupada pelos carros enfileiramente estacionados, barracas e o público do evento. Fonte: autora.



**FIGURA 103.** O canteiro central da rua, entre o Parque e a Estação, divide a mão de circulação dos carros, conforme vê-se no estacionar. Diferentemente do dia da feira de automóveis antigos, em dias de semana rotineiros, não se observa um intenso fluxo de automóveis, mesmo nos horários de pico, como acontece na cidade como um todo. Nessa área, a verticalidade se dá pela torre do relógio e pelas altas árvores do Parque, mas, mesmo assim, predomina a paisagem aberta (horizontal) se comparado a cidade ao redor. Fonte: autora.



**FIGURA 104.** A organização da feira é apreendida pelo ordenamento enfileirado dos carros e alguns elementos que gestionam o espaço, como a corrente e os cones. A entrada do Museu da Língua Portuguesa está posicionada atrás desses carros. Fonte: autora.

Além dessas duas práticas agora estabelecidas como regulares no calendário da cidade, uma outra manifestação artística, promovida pela Prefeitura de São Paulo e alguns parceiros (como o SESC, por exemplo), toma a cidade todos os anos, desde 2005. Trata-se da Virada Cultural: um evento que oferece durante vinte e quatro horas ininterruptas atividades culturais diversas e para gostos diversos, em diferentes polos da cidade, gratuitamente.

Essa festa cultural paulistana, também reproduzida em outras cidades mundo afora, como Roma, Bruxelas, Madri, Toronto e etc., fora inspirada e concebida a partir da *Nuit Blanche* francesa, o que reitera na atualidade o gosto antigo pelo gosto europeu. A “Noite Branca” propõe, durante uma noite inteira, a abertura gratuita de museus, centros culturais e outras instituições privadas, utilizando ainda os espaços da cidade com práticas artísticas. No tempo da Virada Cultural não são os prédios das instituições que se abrem para visitação, mas sim a cidade que se faz aberta a novas reescrituras.

O Anhangabaú, a Praça Roosevelt, o Theatro Municipal, o Largo São Bento, a Casa das Rosas, o Viaduto do Chá, o Mercado Municipal são alguns dos polos de concentração, pontos estrategicamente escolhidos pela administração pública, para abrigar as práticas culturais e para não poderem (e não deverem) não serem vistos pela população.



Na região da Luz, entre a Estação e o Parque, as ruas são evacuadas das práticas habituais e são tomadas por sujeitos habitantes ou turistas: homens, mulheres e crianças que ressignificam o espaço agora palco para a arte. O uso dado ao espaço é outro se comparado principalmente com os usos da noite, quando rotineiramente aí se encontra muita marginalidade. Isso não significa, no entanto, que os eventos estejam livres de atos de violência, o que na verdade tem se intensificado ano após ano nessas ocasiões.

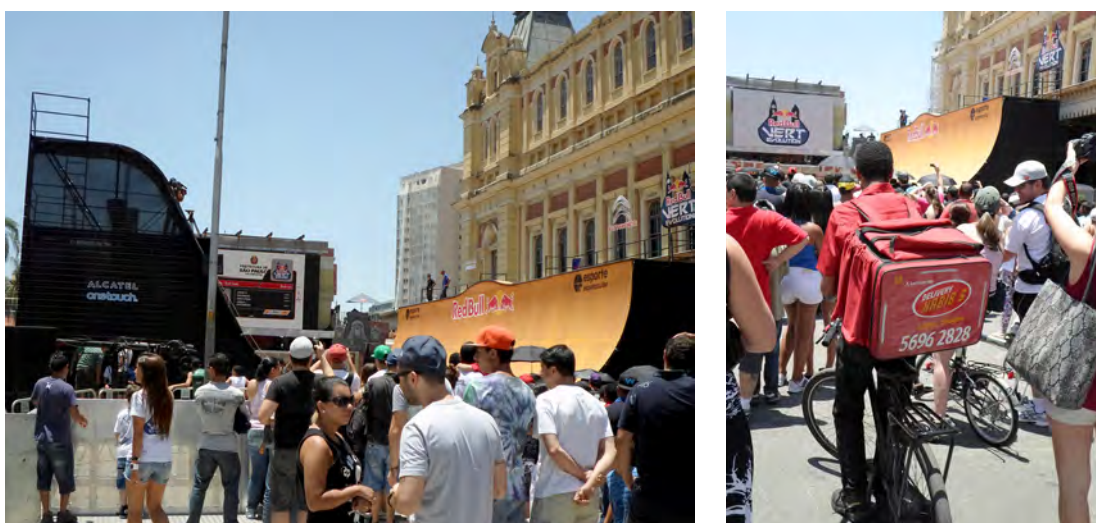


**FIGURA 105.** Na Virada Cultural, que a cidade oferece anualmente aos seus habitantes, um dos pontos onde ocorrem práticas artísticas é justamente no entorno da Estação. Assim, ela é tomada por um público diferente do habitual que agora para e repousa. Na presente montagem, a população assiste a um espetáculo ladeando a iluminada Estação, que também dá-se a ver como valor a ser visto. Fonte: <<http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2012/05/04/virada-cultural-de-sp-comeca-neste-sabado-5-com-900-atracoes-e-transporte-publico-ininterrupto.htm>>. Acesso em: set. 2013.



**FIGURA 106.** No horário diurno, o público infantil marca presença na Viradinha Cultural, pois há atrações específicas para eles. Além de usufruir da prática artística, a criança, acompanhada por seus pais e/ou responsáveis, olha a cidade e, com ela, trava conhecimento. Fonte: <<http://www.viradacultural.prefeitura.sp.gov.br/galeria>>. Acesso em: 7 out. 2013.





**FIGURA 107.** Mais um exemplo de reescritura do espaço público, sob concessão dos órgãos públicos, e organizado por empresas privadas. Nesse caso a Red Bull patrocinou uma competição de skate chamada de Vert Evolution, no dia 15 de nov. 2013 às 14:00 na Luz. Além da pista montada na própria rua, participantes, passantes e outros assistem ao evento que transformou temporariamente a dinâmica daquele lugar. Fonte: autora.

### 3.5 São Paulo nos tempos de reconhecimento de seus emblemas

DAS PRÁTICAS DE VIDA DO ENTORNO que perpassam a fisicalidade das paredes do edifício; da via férrea para o escoamento do café a trama metro-ferroviária de hoje, o prédio da Estação se constitui como um emblema da cidade de São Paulo e é dessa forma tomado pela população como tal.

O relógio de quatro faces ao alto da torre serve de ponto de referência e norteia os transeuntes “permitindo a quasi toda a cidade ter um regulador visível, facilitando muito a conveniência de saber, ao certo, a hora oficial”, como descreve Pinto (1979, p. 202) na sua extraordinária descrição de São Paulo em 1900. O cotidiano das grandes cidades, incluindo nessa temática a importância dos pontos de referência, fora amplamente discutido por Jane Jacobs ainda no início dos anos 1960. Para a autora (2000, p. 427), a impressão de desordem é uma recorrente nas grandes metrópoles e pontos de referência são instituídos para ajudar a ordenar a cidade e são importantes orientadores e indicadores seguros.

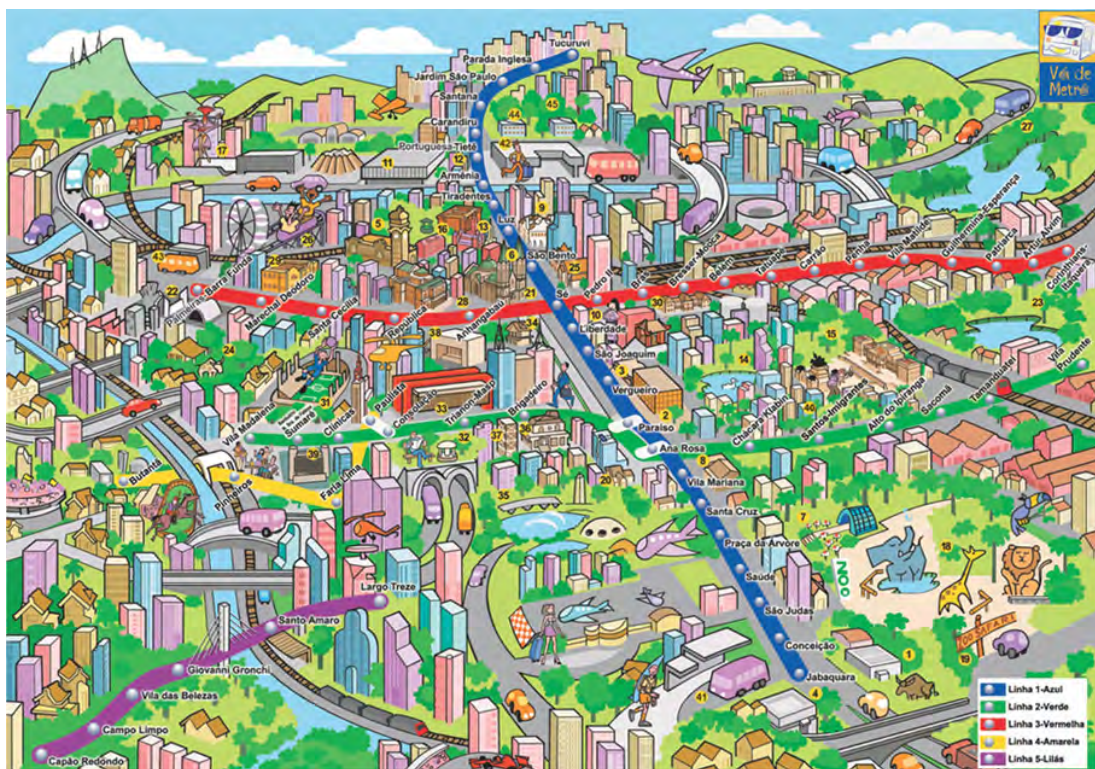
Os pontos de referência, que servem às vezes de ponto de deferimento e auxiliam na organização interna, são instituídos pelos próprios sujeitos habitantes e/ou *habitués* daquelas localidades específicas. São pontos externos ao observador, produtos da realização humana ou da natureza, como uma igrejinha antiga, um lago, uma praça, uma árvore, uma estátua, uma escola que cedeu lugar a um arranha céu, mas que, todavia, ainda é guardada

na memória e apontada como tal. São pontos e paisagens que sobrevivem ao apagamento, como evidencia Rubem Braga (2013, p. 82), na crônica *Chamava-se amarelo*:

O açude não existe mais.

O açude não existe mais e o córrego está morrendo. Sempre que vou a Cachoeiro o vejo, porque nossa casa continua a mesma.

Outros pontos de referência são determinados ou construídos por destinadores fortes, em geral esferas governamentais, para serem edificados enquanto emblemas da cidade dando-lhes uma identidade. Uma vez escolhidos, os pontos, agora não apenas de referência, mas emblemáticos, são ostensiva e fortemente trabalhados e difundidos pelas mídias. Dessa recorrência, os pontos emblemáticos tornam-se estereotipizados, perdendo a função utilitária e ascendendo enquanto símbolos da cidade ou mitos, em termos de dar compreensão da cidade e da sua história.



**FIGURA 108.** Mapa ilustrativo da cidade de São Paulo focada nas linhas de metrô (azul, verde, vermelha, amarela e lilás) para estimular seu uso. O texto verbal escrito só é utilizado nos nomes das estações de cada linha, para identificação. Os prédios emblemáticos: o MASP, a Oca e a Estação da Luz, mais ao fundo, entre outros, estão figurativizados enquanto pontos turísticos a serem descobertos, e portanto possuem um número acompanhado de uma legenda anexada, e enquanto indicadores e orientadores espaciais.



**FIGURA 109.** Recorte de um mapa turístico da região central de São Paulo com as ruas e avenidas mais importantes destacadas na cor amarela, e as demais em cinza.

As construções arquitetônicas emblemáticas: o prédio da Estação da Luz e a Pinacoteca do Estado estão visualmente figurativizadas, sem que se faça necessário o texto verbal para identificação dos mesmos. Os lugares sugeridos a serem visitados possuem uma numeração e a legenda segue anexada, fora do mapa. Fonte: <<http://www.sp-turismo.com/mapas/mapa-turistico-centro.htm>>. Acesso em: 6 out. 2013.

Eis que: a estação ferroviária da Luz, edificada na época em que São Paulo emerge social e economicamente, conserva o seu valor prático: o transporte de pessoas e de carga. Todavia, ao despontar como símbolo heróico desse período de ascensão, constituindo-se como um emblema arquitetônico, dada a grandiosidade da construção e a opulência dos arranjos, sustenta o valor mítico e simbólico. É ainda um lugar lúdico ou estético ao propiciar e estimular o ‘passeio pelo passeio’ pela própria estação; pelos trilhos do Expresso Turístico e pelo Museu da Língua Portuguesa.

A Estação da Luz, o edifício Copan, o MASP, o viaduto do Chá, a Catedral da Sé, o elevado Costa e Silva, o Memorial da América Latina e a mais recente ponte Octávio Frias de Oliveira são alguns dos vários exemplos de pontos emblemáticos de São Paulo. Eles são encontrados no discurso jornalístico, publicitário, turístico, artístico, cultural e social, como mostrado nos exemplos abaixo:





**FIGURA 110.** A exposição “Heróis Urbanos” da fotógrafa Kátia Arantes, exibida em vários equipamentos culturais de São Paulo durante o ano de 2013, mostrava diferentes heróis de quadrinhos em pontos emblemáticos da cidade de São Paulo. O Homem Aranha, que aqui aparece em primeiro plano, com os pés e uma das mãos apoiadas no tijolo da Estação, alonga seu outro braço e assim percorre com o corpo toda a fachada do edifício. O herói mascarado vermelho, azul e branco (as cores dos Estados Unidos) posiciona sua mão como se fosse disparar uma teia, que se materializa na própria Estação: um emaranhado viário. Quem é o herói? A personagem do quadrinho ou o prédio que resiste no tempo?

## As 4 maravilhas paulistas



Estação da Luz — Cathedral  
Theatro Municipal  
PASTA “DUAS ANCORAS”

REVISTA DA ASSOCIAÇÃO COMERCIAL - V 2 N 11, 1922

**FIGURA 111.** Publicidade do remédio Pasta “Duas Ancoras”, veiculada no ano de 1922, na *Revista da Associação Comercial*, conforme indicado no próprio anúncio. A pasta aqui é valorada enquanto “maravilha paulista”, junto à Estação da Luz, o Theatro Municipal e a Catedral, pontos emblemáticos destacados pelo destinador que quer colocar o seu produto entre esses. Fonte: <<http://blogs.estadao.com.br/reclames-do-estadao/tag/pomada/>>. Acesso em: out. 2013.





**FIGURA 112.** Um dos episódios do programa infantil *Cocoricó na Cidade* foi gravado no exterior da Estação da Luz, em suas imediações, onde a turminha cantava um samba, à maneira do paulistano Adoniran Barbosa, que se chamava “Cadê a mala do Júlio?”. A veiculação dos emblemas, como acontece aqui, é uma forma didática de fazer as crianças reconhecerem a cidade que habitam. Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=b9eaDevWbSo>>. Acesso em: 24 set. 2013.



**FIGURA 113.** O filme *Pare agora!* da Campanha de Proteção ao Pedestre da Prefeitura de São Paulo foi estrelado por Wanderléa, inspirado em sua música *Pare o casamento*. A cantora e o Homem-faixa – figura que protagoniza outras campanhas de proteção ao pedestre e feito emblema da mudança de hábito do motorista – atuam na larga faixa de pedestre, desprovida de semáforo, em frente ao prédio da Estação, e que direciona os pedestres diretamente ao portão de acesso ao Parque da Luz. A campanha foi veiculada nas emissoras de televisão locais, mídia impressa e digital. Fonte: <[http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/comunicacao/prefeitura\\_na\\_tv/index.php?p=40472](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/comunicacao/prefeitura_na_tv/index.php?p=40472)>. Acesso em: 25 set. 2013.



**FIGURA 114.** O uso da faixa de pedestre (a mesma do comercial de Wanderléa) pelos habitantes em um dia de semana. A faixa é uma extensão, um contínuo da saída central da Estação, que leva ao portão de entrada do Parque do Luz e segue na sua rua principal. Essa rua perpassa todo o Parque e termina no lado extremo oposto da Estação, na Rua Ribeiro de Lima. Fonte: autora.



**FIGURA 115.** Dentro do Parque, margeada por árvores e calçadas que figurativizam o desenho do mapa de São Paulo, o prosseguimento da rua deixa de ter a função de zona de travessia para tornar-se zona de repouso, de passeio e de práticas esportivas (como a corrida) sem perder o sentido de zona de passagem, pois alguns sujeitos que desejam chegar a Estação (ou sair dela) fazem essa ‘via verde’ de atalho, visto que a mesma é um contínuo em linha reta até a entrada do prédio da Estação. Fonte: autora.

### 3.6 São Paulo nos tempos de catedral do café

EM SEU PROJETO ORIGINAL, a construção de 157 metros de comprimento e mais de 50 metros de altura (contando com a torre do relógio) possuía apenas dois pavimentos acima do nível térreo. Um terceiro pavimento fora acrescentado no momento da reforma que se estendeu por quatro anos, de 1947 a 1951, após o misterioso incêndio na madrugada do dia 6 de novembro de 1946. Nessa fatídica data, grande parte do prédio foi devastado pelo fogo, momento esse narrado por Diaféria (2001) de tal forma:

O incêndio foi um espetáculo assombroso que levou umas sete horas; no dia seguinte ainda havia focos de fogo. Destruíu o Salão Nobre, que media 250 metros quadrados, tinha 12 metros de altura e era construído sem colunas; atingiu as bilheterias, derreteu moedas e carbonizou cédulas de dinheiro, dando a impressão de que, após o sinistro – como era costume publicar-se na imprensa sempre que havia um acidente, um desastre com fogo –, não haveria coisa que sobrasse. Mas sobrou. Sobrou porque os tijolos, a estrutura geral do prédio, a qualidade do material, tudo tinha uma resistência formidável. Por mais incrível que pareça, o que também segurou o incêndio e impediu que ele se alastrasse foi a torre, que se alteava elegante e soberba no horizonte. O fogo chegou à torre e como que parou em sinal de deferência (p. 35-36).



**FIGURA 116.** Registros fotográficos divulgados no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 7 de novembro de 1946, dia posterior à tragédia. Conforme escrito no artigo, os laudos técnicos da época apontaram o incêndio como proposital, visto que o mesmo aconteceu dois dias antes da administração da Estação, antes sob os cuidados ingleses, ser entregue ao governo federal. Nas fotos em evidência tem-se o saguão da Estação e o desabamento do teto, ambos destruídos pelo fogo. Fonte: <<http://blogs.estadao.com.br/arquivo/2011/11/06/ha-65-anos-incendio-na-estacao-da-luz-marco-da-paisagem-paulistana/>>. Acesso em: 8 out. 2013.





**FIGURA 117.** Fotografia antiga da Estação da Luz veiculada no jornal *O Estado de S. Paulo* no dia 6 de junho de 1913 em uma chamada promovendo a exposição “A Inglesa e o Inglês” na Barra Funda. Esse registro foi feito antes do incêndio, pois há apenas dois pavimentos na fachada do prédio. Ao fundo, vê-se uma São Paulo com as primeiras construções verticais destacando-se no panorama horizontal.



**FIGURA 118.** Planta da fachada da Estação da Luz em corte longitudinal feito por ocasião da construção do Museu da Língua Portuguesa. Esse desenho mostra na extensão do prédio (à direita da torre do relógio) os dois pavimentos da construção original, à esquerda o terceiro pavimento construído posteriormente ao incêndio. Fonte: planta cedida pela arquiteta Eloise Amado.

O prédio da Estação possui uma tonalidade terrosa dado seus materiais constituintes: o ferro, o tijolo aparente ocre escuro e a incidência do amarelo claro da pintura. O mesmo cromatismo terroso é visto no seu vizinho, a Pinacoteca. Os tons de terra rememoram a várzea alagadiça que era a região da Luz, ainda no início da colonização portuguesa, local que se estendia a oeste do rio Tamanduateí até as proximidades da desembocadura do rio Tietê, local então conhecido como Campos do Guaré. Guaré ou guarapé, em linguagem indígena, significa as matas em terras molhadas. Apesar de ser um lugar plano propício para pastagem, era de difícil ocupação devido as condições impróprias ocasionadas pelas enchentes dos rios nos períodos de chuva. Essa área alagadiça era o caminho para Minas e a única construção edificada (e datada do século XVI) era uma ermida em devoção a Nossa Senhora da Luz, uma santa portuguesa. O bairro, o jardim público e a estação foram nomeados a partir dela (JUNIOR e RIGHI, 2001, p. 139-140; SAIA, 2011, p. 174).



A historicidade da terra paulistana, consequentemente a própria historicidade de São Paulo, apagada em outros pontos da cidade, é reiterada no material, no cromatismo e no nome da Estação, mas também na figura do café, símbolo do desenvolvimento, prosperidade e expansão da cidade. Cultivado no interior, o café deveria ser transportado até o porto de Santos para ser internacionalmente comercializado, fazendo-se assim necessária a construção da estrada de ferro.

O café é recorrentemente figurativizado e tematizado na Estação da Luz (mas também no estado de São Paulo, como ver-se-á em seguida), seja nos ornamentos da escada que trazem os ramos da planta de café esculpidos em ferro ou seja na própria construção da estrada de ferro e, consequentemente, da Estação, ou seja ainda na temática do desenvolvimento e da solidez do ferro e da cidade.



**FIGURA 119.** Registro do saguão da Estação em momento de pico. Sujeitos entram e saem dela constantemente. Alguns elementos da construção original são vistos e permanecem intactos, mesmo após o passar do tempo e do incêndio. Fonte: autora.



**FIGURA 120.** Detalhe das grades de ferro do saguão da Estação da Luz, em cujos anteparos nas escadas ramos com grãos de café estão fundidos. Fonte: autora.



**FIGURA 121.** Brasão da cidade de São Paulo com a frase em latim “Non ducor duco”, ou seja, “Não sou conduzido, conduzo”, e o brasão do estado de São Paulo com a frase “Pro Brasilia fiant eximia” que significa “Pelo Brasil façam-se grandes coisas”. Em ambos os brasões os ramos de café estão figurativizados, o que reforça a importância da exploração agrícola para a cidade e para o estado de São Paulo.

Das duas escadas do saguão da Estação da Luz é de onde surgem os passageiros que ali desembocam do subterrâneo. Essa esplanada, o prédio principal, abriga além do saguão, a bilheteria dos trens, os banheiros, a torre do relógio e o Museu da Língua Portuguesa e se liga a uma esplanada menor por três pontes distintas, alocadas paralelamente a uma certa distância uma da outra. Embaixo das pontes, e muitos sujeitos ali se posicionam para olhar do alto, entre as esplanadas, está a plataforma.

A ponte de maior uso é justamente aquela central, que se configura enquanto uma extensão afunilada em continuidade ao amplo saguão. Um ininterrupto fluxo de pessoas transita pelo espaço semi-aberto com vista para o verde do Parque da Luz, enquanto no extremo oposto, no lado que desponta na Rua Mauá, uma outra paisagem da cidade é vista.

Se no entorno de todo o prédio da Estação a degradação é sentida pelos corpos dos sujeitos e por suas práticas de vida, na parte traseira, a da Rua Mauá, a degradação é ainda fortemente marcada pelo cenário arquitetônico. São cortiços e pensões, aparentemente insalubres, e pequenos estabelecimentos comerciais como bares e lojas de roupas e ainda comerciantes informais, ou seja, vendedores ambulantes.

Na parte traseira, em particular e com maior recorrência do que na parte frontal da Estação, um outro grupo é visto, mesmo que sabido a presença deles na região da Luz e na vizinha Bom Retiro, como anteriormente apontado. São os imigrantes estrangeiros.

Majoritariamente provenientes de países sulamericanos, como a Bolívia, e de países asiáticos, como a China, muitos são ilegalmente estabelecidos no país e assim submetidos a trabalhos análogos aos escravos em confecções de roupas, por exemplo, o que justifica a presença deles naquela área. A nacionalidade desses imigrantes é definida pela observação dos corpos e seus atributos físicos.

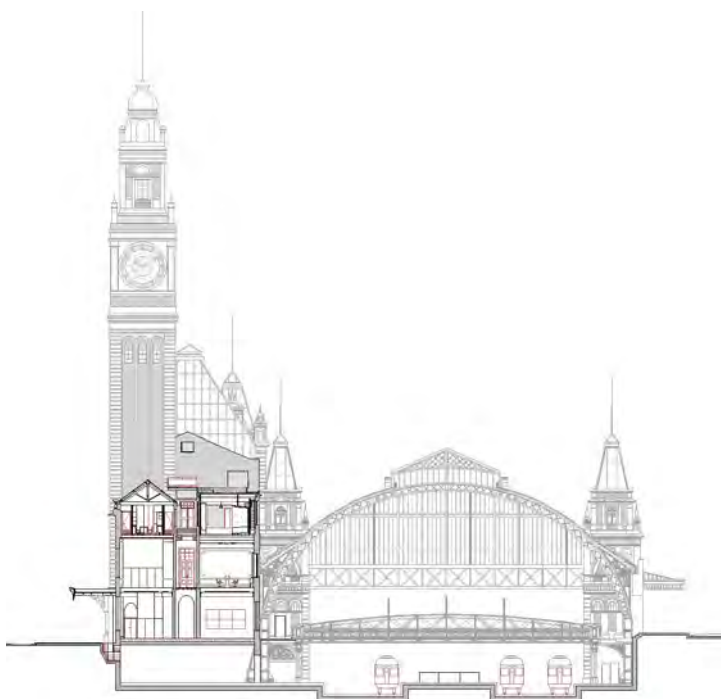


**FIGURA 122.** A ponte de ferro liga as duas esplanadas da Estação. Abaixo dela, dois trens em direções opostas são flagrados enquanto sujeitos aguardam na plataforma central. Fonte: autora.



**FIGURA 123.** A parte traseira da Estação dá a ver a paisagem de uma São Paulo degradada. São muitos os cortiços e prédios invadidos. Vê-se ainda buracos na calçada. Fonte: autora.





**FIGURA 124.** A planta lateral da Estação da Luz possibilita dimensionar o prédio como um todo e mostra como a estação, de cobertura semicircular, se situa entre as esplanadas: uma maior (a da torre do relógio) e outra menor. A travessia de uma porta a outra se dá em linha reta, na passagem dos espaços: rua frontal-saguão-ponte-esplanada-rua traseira. Fonte: planta cedida pela arquiteta Eloise Amado.



**FIGURA 125.** A fotografia revela o edifício na mesma posição da planta anterior. Fonte: autora.



**FIGURA 126.** A parte traseira da Estação dá para a Rua Mauá. Desse lado, ao invés do Parque, tem-se os cortiços, hospedarias e estabelecimentos comerciais. A calçada desse lado é mais estreita e mais degradada que a frontal ocasionando um agrupamento de sujeitos em sua parte mais central, próxima aos portões de acesso. Prostitutas estão presentes também desse lado. Fonte: autora.





**FIGURA 127.** A vista da Estação para a Rua Mauá são os cortiços. Grupos de imigrantes, identificados pelo estudo dos corpos, são vistos nessa rua já que muito próximo dali está um dos lugares com a maior presença desses, que é o Bom Retiro. Fonte: autora.

### 3.7 São Paulo nos tempos de interações na Estação

DO VAI E VEM CONTÍNUO DOS TRENS, da orientação dos pêndulos do relógio, da cotidianidade das práticas dos habitantes da metrópole, da regularidade dos passageiros, da (de) limitação de direções, do estabelecimento de sinaléticas, da ordenação de percursos, a Estação da Luz é regida por programas narrativos que regulam o uso de seus espaços e, na reiteração de suas práticas, evitam o confronto com o risco, preferindo permanecer na segurança da programação à imprevisibilidade do acidente.

O regime de interação da programação é, todavia, interrompido na Estação pela aleatoriedade do acidente, regido pelo acaso. O acidente se apresenta enquanto um evento descontínuo, que fraciona, quebra e rompe com a continuidade das práticas programadas. O esbarro com o acidente, um instante efêmero e fortuito, busca-se ser evitado pelo risco que ele apresenta, mesmo que ele possa se apresentar de forma venturosa. Por mais distante que se queira estar do acidente e por mais prudente e precavida que seja uma interação, como diz Landowski<sup>11</sup>: “nunca se está, nem pode estar, totalmente isenta de riscos. Nem para si mesmo, nem para outros” (2009, p. 15).

Assim é que no lado oposto das atitudes conservadoras, os acidentes interferem na dinâmica e na agenda da Estação, dos seus usuários e dos habitantes da metrópole. Eventos como um sujeito que morre ao cair na linha do trem ou ainda um tiroteio nos andares subterrâneos da Estação, para além do pânico e de outros acidentes que podem ser causados em resultado do corre corre das pessoas, param os trens e a cidade.

11 O modelo teórico publicado em Paris em 2005 é usado aqui em sua tradução para o espanhol.



**FIGURA 128.** Suicídio registrado no dia 5 de julho de 2013 na Estação da Luz. O fechamento de uma parte da plataforma para resgatar o corpo do sujeito já sem vida aglutina as pessoas em um outro lado e interrompe momentaneamente o movimento dos trens e a regularidade das práticas dos habitantes. Fonte: <<http://noticias.uol.com.br/album/2013/07/05/homem-morre-ao-cair-de-linha-de-trem-em-estacao-de-sao-paulo.htm#fotoNav=2>>.

Acesso em: set. 2013.



**FIGURA 129.** Um tiroteio na noite do dia 11 de outubro de 2012 causa correria na Estação da Luz no horário de volta para casa dos paulistanos, como posto na legenda do programa *Brasil Urgente*, da emissora Bandeirantes, captado no registro. A ordem e a programação quebrada na Estação foi reestabelecida momentos após o acidente.

Diferentemente do regime da programação e do acidente, dois dos quatro regimes propostos por Landowski (2009) em seu estudo sobre como os sujeitos se relacionam e interagem nas práticas sociais, posiciona-se o regime da manipulação, regido por intencionalidades e estratégias que visam o convencimento, a persuasão e a adesão do outro, o destinatário.

No regime da manipulação, constantemente utilizado no discurso publicitário, o manipulador (ou destinador) pode mostrar-se tentador, autoritário/ameaçador, adulator/se-dutor e provocador a depender da estratégia montada e o fazer proposto por ele poderá ser aceito ou não pelo destinatário. Nessa operação os sujeitos são maleáveis e possuem uma autonomia relativa, assim, antes que um sujeito queria fazer algo é antes preciso fazê-lo *crer* e fazê-lo *saber* das vantagens do fazer (LANDOWSKI, 2009, p. 25-47).

Em 2012, por ocasião do São Paulo Fashion Week – SPFW, o maior evento de moda do país, a marca Cavallera transformou a Estação da Luz em um cenário vivo para seu desfile de moda que deveria ser encenado no prédio da Bienal, dentro do Parque do Ibirapuera, como regularmente acontece com as demais marcas. A ação da Cavallera tomou o saguão da Estação com músicos e dançarinas trajando vestuário de época, enquanto que o público convidado ou aquele eventualmente surpreendido tomava as esplanadas e pontes para assistir ao desfile da sua coleção de inverno.

Momentos antes do evento acontecer, as agências noticiavam o desfile nas mídias, como comunicava a *Revista Exame* no seu endereço eletrônico, ressaltando claramente a estratégia e as intenções da ação da marca:

A ideia de apresentar as criações em espaços urbanos e com cotidiano normalmente não ligado à moda é parte de uma estratégia menos conceitual e mais comercial, para aproximar a marca de diversas “tribos” e de lugares ligados ao DNA da Cavallera.

Além disso, a percepção do crescimento da classe C e do poder de consumo dessa parcela da população tem movido diversas marcas a se interessar, de fato, no público final das criações.<sup>12</sup>



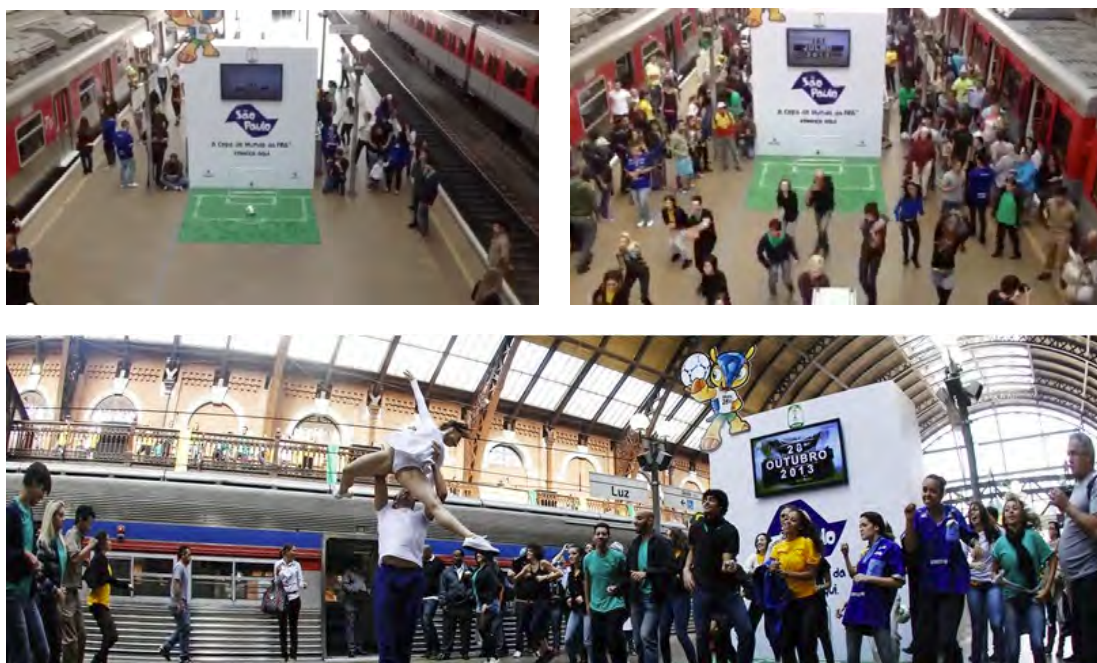
**FIGURA 130.** Registros do desfile da marca Cavallera que aconteceu por ocasião da SPFW em janeiro de 2012. Ao invés de ocupar o prédio da Bienal no Parque do Ibirapuera, onde geralmente acontecem esses grandes eventos de moda, o desfile foi levado para a Estação da Luz e ocupou seu saguão com a recepção e as esplanadas como as passarelas de fato. Fonte: <<http://ego.globo.com/moda/fotos/2012/01/confira-imagens-dos-backstages-da-spfw-neste-sabado-dia-22.html#F22404>>. Acesso em: set. 2013.

12 Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/marketing/noticias/cavallera-fara-desfile-na-estacao-da-luz>>. Acesso em: 1 out. 2013.



Não diferente do desfile, uma outra ação de marca invadiu as plataformas de trem no dia 12 de junho de 2013. Faltando exatos 365 dias para o início da Copa do Mundo 2014, que seria sediada no Brasil, a Comissão FIFA planejou um flash mob<sup>13</sup> para marcar a data. Na plataforma central um pequeno cenário foi montado com um painel com o mascote da Copa – o tatu bola chamado Fuleco – e uma televisão de plasma e no chão: um tapete verde, uma bola e as barras do gol. Ao soar de um apito, uma música passou a ser tocada e os dançarinos disfarçados, que se misturavam aos passageiros, começaram a dançar uma mesma coreografia enquanto os trens seguiam seu cronograma. Alguns passageiros pausaram para assistir a ação que durou cerca de três minutos.

Vale lembrar que a Estação da Luz foi contemplada com essa ação por ter sido a escolhida para ser o ponto de partida do “Expresso da Copa”, trem que transportaria os sujeitos diretamente ao Estádio Itaquerão. Assim como São Paulo, outras cidades brasileiras também promoveram algum evento pontual para marcar a data comemorativa.



**FIGURA 131.** O público assistiu ao flash mob na Estação da Luz que contou com a presença de diversos participantes do sexo masculino e feminino, de variadas idades, para marcar a contagem regressiva para a Copa do Mundo FIFA 2014. Nos registros há o momento inicial, com apenas o cenário montado, em seguida dois registros no momento exato da ação e os trens seguindo sua programação. Fonte: <<http://www.copa2014.gov.br/pt-br/noticia/balao-sobre-a-arena-e-flashmob-marcam-a-data-de-um-ano-para-a-copa-em-sao-paulo>>. Acesso em: set. 2013.

13 Flash mobs (ou flashmobs) são ajuntamentos de pessoas que rapidamente se reúnem para realizar uma determinada ação em um determinado espaço/tempo e se disperçam com a mesma velocidade. Esses agrupamentos são, em geral, organizados através de emails ou redes sociais.



Tanto o desfile quanto o flash mob são ações de marketing regidas pelo princípio da intencionalidade em que o manipulador age sobre um sujeito também competente e de vontade e, portanto, de adesão incerta. Em oposição à segurança da programação e ao risco iminente do aleatório, na manipulação há um controle do risco, pois ele deve ser esboçado no planejamento estratégico.

Uma outra interação é ainda vista e sentida na Estação da Luz, o que suscita um quarto e último tipo de regime também conforme as proposições de Landowski (2009). Baseado na sensibilidade, o regime do ajuste apoia-se no fazer conjunto em que os sujeitos, “dotados de um corpo e de uma sensibilidade”, operam no sentir recíproco. Não há uma persuasão, tampouco concerne ao sujeito uma competência modal (crer/saber/fazer), como na manipulação, mas sim uma competência estésica, um fazer-sentir que contagia o outro na interação.

Nesse regime, os atores, ou seja, os dois participantes da interação, podendo ser o segundo deles uma coisa ou uma pessoa, como co-participantes em reciprocidade da interação, obedecem a uma dinâmica própria, mas não são reduzidas a leis pre-estabelecidas como na programação. Ao contrário, é na própria interação que surge a maneira como os participantes se sentem no momento em que inter-atuam. Assim, há uma falta de controle sobre o movimento do outro, uma vez que “nenhum dos atores planeja exatamente por antecipação o resultado da interação com seu co-participante” (LANDOWSKI, 2009, p. 46- 51).

É no espaço do saguão, em seu exato centro, que o piano repousa desde 2008. O projeto, fruto de uma ação coletiva entre o SESC-SP e o artista inglês Luck Jerram, chamado *Toque-me, sou teu*<sup>14</sup>, contava com oito pianos que foram espalhados em diferentes lugares da cidade. O título imperativo é uma declaração do piano ao destinatário: “sou teu” fala diretamente ao outro, que chama a ocupar um lugar na interação. Ao término dos dez dias previstos, os pianos foram retirados, não sem antes um deles fixar residência na Estação da Luz, e outro viver na itinerância, rodando por outros lugares, até o corrente ano. O piano está diposto naquele local público, sem qualquer barreira que impeça a aproximação e o contato do outro, e sem qualquer prescrição de uso.

A princípio, a intencionalidade da ação, o fazer o outro fazer, ou seja, fazer o outro tocar o piano, se apresenta como uma manipulação por sedução, na relação entre o destinador-manipulador e o destinatário-sujeito, aquele a quem se destina o piano enquanto instrumento a ser tocado. O destinatário é convidado a entrar em relação com o piano e experimentá-lo, ao mesmo tempo que essa vivência é liberada de amarras de julgamento

---

14 O projeto original em inglês chama-se *Play me, I'm yours* e já rodou mais de 37 cidades de países diferentes e segue em rotação até a presente data. A compreensão do todo pode ser vista no endereço eletrônico: <[www.streetpianos.com](http://www.streetpianos.com)>, site oficial do projeto.

de ser um pianista. Bem ou mal, o piano está lá para ser uma descoberta de quem, vencendo a barreira do pré-julgamento, assume que pode tocá-lo. Na crença de que o piano é um valor para si, o destinatário cede à manipulação.

No preciso instante em que o piano foi colocado na Estação, o impacto do primeiro encontro dos sujeitos usuários com o instrumento, objeto estranho naquele cenário de sempre, ou ainda os encontros, que por ventura até hoje são ali encenados, dos sujeitos ocasionais – e inclui-se nesse grupo os turistas – e o piano, revelam-se enquanto um acidente, uma fratura na rotina dos passageiros ou no percurso programado dos estrangeiros que pausam, se não fisicamente, ao menos esteticamente.

Por outro lado, após esse primeiro momento de encantamento/estranhamento, quem passa por ali diariamente já se acostumou com a presença do piano e quiçá também do pianista momentâneo e da música que invade e submerge em direção aos corpos dos sujeitos que emergem no saguão. O erudito instrumento, posto em um lugar comum, é mais um elemento constituinte do prédio e das práticas de vida programadas na Estação de todas as gentes.

Ouvir o piano ser tocado, no entanto, não tem dia, nem horário marcado. Não há uma frequência observada. Não há, tampouco, um pré-estabelecimento da pessoa que irá tocá-lo. O piano está aberto e à espera de qualquer um.

O instrumento musical de meia cauda decora o ambiente até que no contato dele com um sujeito que se senta em seu banco e o dedilha, o sentido emerge. O corpo do pianista se ajusta ao corpo do piano, e vice e versa, em um contato direto e de realização mútua. À medida que há um regime de ajuste em curso, o que se observa na Luz é que, a partir do momento que uma pessoa se direciona ao piano, às vezes, outros sujeitos se aglutinam ao redor desses corpos, piano e pianista, para senti-los esteticamente: olho, corpo e ouvido, principalmente.

Curiosamente – e isso ratifica o caráter democrático da ação – em várias ocorrências observadas, o sujeito que se senta ao piano é um morador de rua e/ou um dependente químico, justo esses que normalmente não são vistos dentro do prédio. Eles, por si sós dignos de comiseração, majestosamente tocam e entoam, em geral, canções que são louvores a Deus. A perfeição com que executam as músicas dá a entender que aqueles sujeitos que hoje perambulam por aquela região central, outrora cultuavam o gosto e um hábito erudito. O grupo que assiste a performance, canta em conjunto com o pianista, e não contém as lágrimas que são vistas, na emoção, contagiar um a um. Ao terminar o concerto de uma música só, o pianista se retira do piano, do saguão e da Estação, deixando-o novamente aberto e à espera.

A dinâmica do piano, seguindo o modelo das interações propostas por Landowski (2009), não é estática, mas pode transitar na passagem entre um regime e outro, ora mais evidentes, ora com predominâncias.



**FIGURA 132.** O piano sendo tocado a quatro mãos ao passo que uma das pianistas, pelas mãos estarem ocupadas, segura com a boca o bilhete de papel do metrô. A gestualidade dessa mulher indica a imprevisibilidade da ação e pode-se dizer que o evento não estava programado. Ao mesmo tempo, os homens, uma mulher e uma criança se agrupam ao redor do corpo do piano, que é agora ajustado ao corpo das pianistas, para participarem juntos pela audição do piano tocado. Fonte: <<http://www.streetpianos.com/saopaulo2008/index.php/2008/10/07/estacao-da-luz/>>. Acesso em: 8 out. 2013.



**FIGURA 133.** Em um outro dia, mais uma mulher é vista tocando o piano, dessa vez sem plateia. A placa na vertical ao lado do instrumento traz um outro piano figurativizado e o texto verbal escrito diz: “cuide bem do seu piano”. No fundo da foto, há uns sujeitos descendo as escadarias que dão para as plataformas, seguindo suas agendas, que talvez seja parte dela ver alguém no piano. Fonte: autora.



**FIGURA 134.** Um outro registro do amplo saguão, com o piano alocado bem ao centro, abaixo da luminária de ferro e emergindo do círculo no chão que marca a sua centralidade. Alguns sujeitos caminham enquanto um pianista solitário toca. Fonte: autora.



**FIGURA 135.** A vista para quem senta ao piano é o verde do Parque da Luz, mas é também toda a diversidade descrita. A claridade solar entra pelos pórticos da Estação, um dos lugares onde as prostitutas se estabelecem. Os passageiros entram e saem da Estação, sem muito se molestar com o tocar do piano, uma programação das práticas encenadas. Fonte: autora.





**FIGURA 136.** O piano público encontra-se, às vezes, ocupado por algum sujeito que nele senta e toca. Nesse registro, enquanto um morador de rua toca uma música gospel, pessoas param ao seu redor. Alguns se emocionam ao ver a cena e oram. Outros aproveitam para fotografar e filmar o evento, outros cantam junto ao pianista, como a mulher, na segunda foto, que ergue o braço para os céus. Os antes desconhecidos se reúnem pelo e no tocar do pianista.



Ainda em paralelo com o projeto *Toque-me, sou teu*, o site oficial do evento em São Paulo ([www.streetpianos.com/saopaulo2008/](http://www.streetpianos.com/saopaulo2008/)) recolheu testemunhos escritos, fotografias e vídeos dos próprios sujeitos habitantes da metrópole ou não que vivenciaram a experiência estética de alguma forma, como pianista ocasional, como plateia ou como pianista habitual. No discurso atestatório<sup>15</sup> desses, percebe-se, pela enunciação-enunciada, o processamento dos regimes de interação, conforme disposto abaixo, de acordo com as preponderâncias. Isso não significa que eles não possam estar no limiar entre um regime e outro.

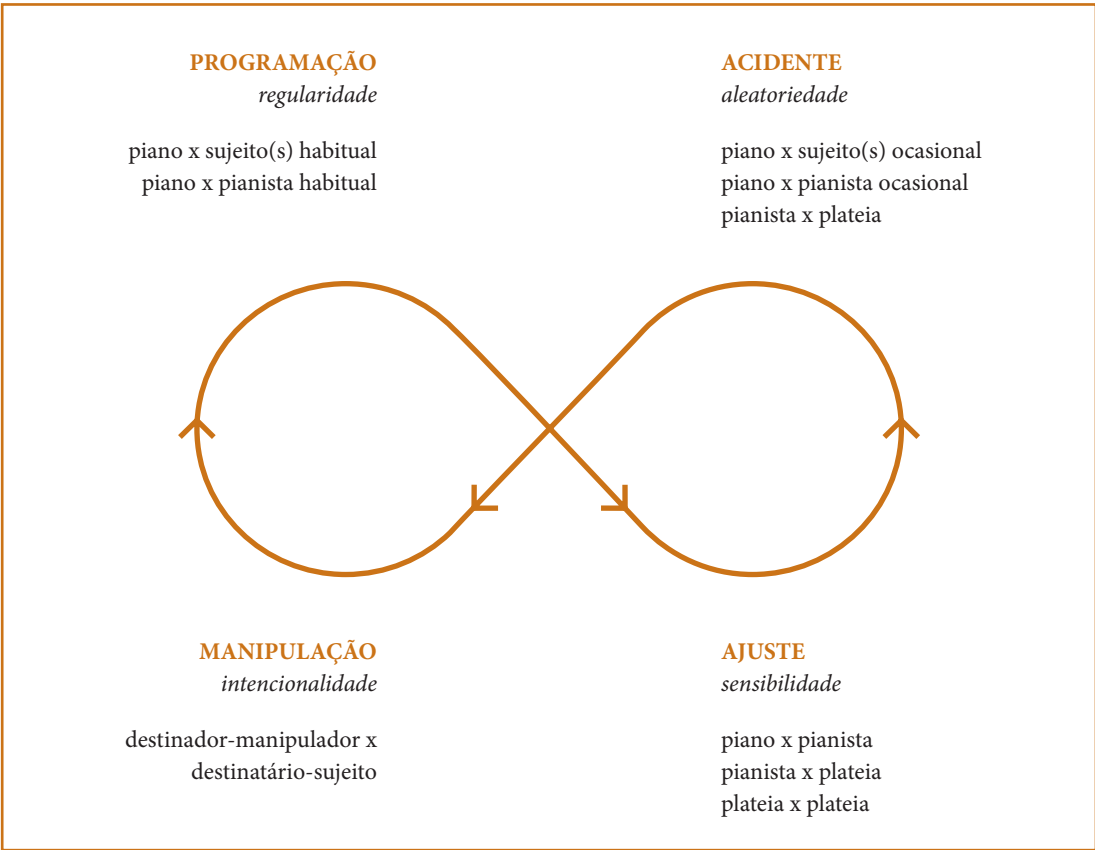
<sup>15</sup> Os textos verbalmente escritos dos testemunhos foram aqui reproduzidos da maneira como eles se encontravam, sem qualquer tipo de tratamento ortográfico, e selecionados à nível ilustrativo.

| Programação                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | Acidente                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>“Amei a iniciativa muda a nossa rotina, deixando mais agradável e alegre.” (Raquel Lara - 19 nov. 2008)</p> <p>“Fantástico amei , toco todas as manhãs antes do expediente.” (Marcelo - 25 out. 2008)</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | <p>“Por essa eu não esperava: Jamais pensei em me deparar com algo tão lindo que me arrebatou, um PIANO. Sim, por que ele toca minha alma, mesmo em silêncio... Uma oportunidade única, foi a primeira vez que passei com minhas mãos pelas teclas de um piano. Sou organista há 5 anos, mas é totalmente diferente. Encantador. [...]” (Paloma Botelho - 19 nov. 2008)</p> <p>“Fui visitar o museu da língua portuguesa e quando cheguei a fila estava enorme, porém, fui surpreendida por um som mágico: era uma pessoa tocando um piano no meio da estação! Inacreditável [...]” (Maria do Carmo - 18 out. 2008)</p> <p>“Estava passando na Estação da Luz, no último sábado, quando me deparei com alguém tocando piano!” (Vinicius Rocha - 29 dez. 2008)</p>                                                                                                              |
| Manipulação                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | Ajuste                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| <p>“[...] Ao descer na Estação da Luz, nas escadarias, ouvi aplausos juntamente com aquele som energético do piano, lógico que saí procurando e ao encontrar uma multidão de pessoas em volta de um piano com um estranho tocando e fui informado que eu também poderia tocar. Não resisti e tive que sentar no piano e tocar duas músicas. Isso deveria ser permanente [...]” (Lourival Civali - 22 out. 2008)</p> <p>“[...] dar a oportunidade as pessoas que estão ali, voltando do trabalho, passando por aí, de ouvir um piano é demais, tocar pra ele também foi divertido, depois de tocar fui abordado, “você é profissional né?” [...] ou então, continua tava tão lindo, toca outra pra gente! me senti muito bem podendo compartilhar aquilo que fica quase sempre na minha sala de estudo para pessoas que nem conheço e que não estavam com o propósito de ouvir nada.” (Pablo Palácios - 20 out. 2008)</p> | <p>“[...] Como poderia ser tocado, eu sentei lá e toquei, mas não esperava que uma multidão de pessoas passariam por lá e parariam para ouvir! Achei muito divertido isso, pessoas aplaudiam, outras cantavam as músicas que eu tocava (que na verdade eram louvores à Deus), e foi um momento inesquecível dessa excursão!” (Gian Cornachini - 24 out. 2008)</p> <p>“[...] Foi um momento impar em nossa visita técnica a Sao Paulo! E lindo ver como as pessoas participaram conosco deste momento, se soltaram e cantaram com a alma.” (Sandra - 16 out. 2008)</p> <p>“[...] por alguns fragmentos momentos entre o cair da tarde e o anoitecer, brindando com uma platéia que participa tanto que parece fazer parte, como se estivesse tocando o teclado... a chuva caía, os dedos deslizavam, os olhos, ouvidos sensibilizavam [...]” (Lancelot Lima - 24 out. 2008)</p> |

**TABELA 4.** Categorização dos testemunhos recolhidos no site oficial deste projeto, conforme modelo dos regimes de interação de Landowski (2009).

No discurso da programação, o princípio da regularidade do regime é sentido pelo uso dos termos “rotina” e “todas as manhãs”. Já no regime do acidente pelo uso das frases “por essa eu não esperava”, “fui surpreendida” e pela interjeição exclamada. Por outro lado, no regime da manipulação, vê-se o discurso dos sujeitos que, por algum motivo, foram levados a fazer-fazer, ou a fazer-querer-fazer, tocar o piano. E no ajuste, a interação da plateia com o pianista por contágio e o sentir em reciprocidade: “a plateia que participa tanto que parece fazer parte, como se estivesse tocando o teclado”.

Desta feita, nota-se que as interações que se dão no piano mudam de acordo com a alternância dos atores: destinador x destinatário e destinatário x destinatário, (podendo o destinador ser o regente do espaço ou o regente da estratégia) entendido no seguinte diagrama:



**DIAGRAMA 1.** Dinâmica das interações do piano na Estação da Luz.

Posto o funcionamento das dinâmicas dos regimes propostos por Landowski (2009), entende-se que o piano na Estação da Luz é uma programação, ou seja, uma constante para o sujeitos que por ali passam regularmente, talvez diariamente, e para aqueles que

o tocam também com frequência, acostumados com a presença do instrumento naquele lugar. Em oposição tem-se o piano enquanto acidente, surpreendendo os sujeitos talvez em um arrebatamento primeiro, de um primeiro contato: sujeito ocasional ou do pianista ocasional. Pode haver ainda uma interação acidental entre o pianista e a plateia, o primeiro inesperadamente surpreendido pelo ajuntamento de pessoas ao vê-lo tocar.

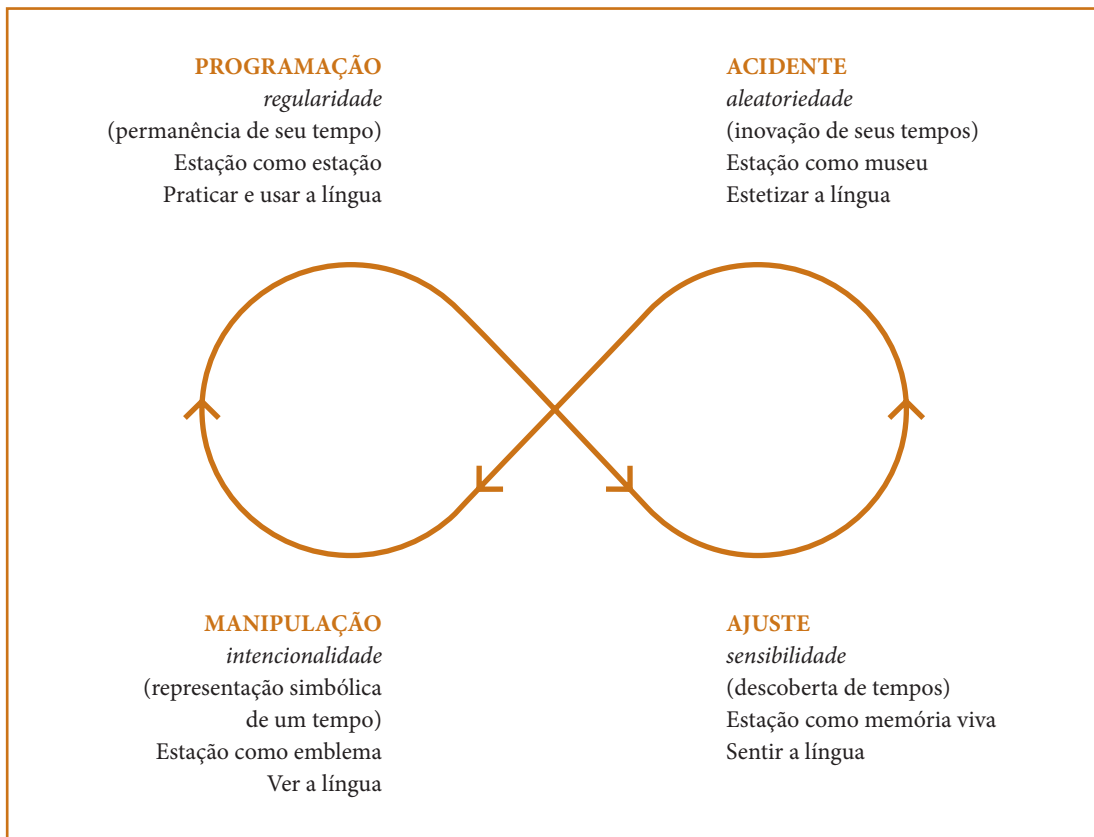
Nos sub-contrários, tem-se no regime de manipulação o destinador do projeto (que pode ser a Estação em conjunto com o artista que propôs o projeto, ou a administração estadual) em relação com o destinatário, a quem se destina o piano. E no outro polo, o ajuste enquanto corpos que sentem: piano e pianista; pianista e plateia; plateia e plateia. Reforça-se mais uma vez que esses regimes são dinâmicos e podem passar de um termo a outro, a depender das ações dos sujeitos.

Mais importante do que estudar o prédio histórico isoladamente como um texto acabado, são as práticas que se dão dentro e fora dele, pois é orbitando ao seu redor que encontram-se distintas manifestações culturais como: a língua e suas variações linguísticas; a religião; o colecionismo de carros antigos; a música; a moda; os hábitos; os costumes e os modos de vida dos ocupantes da metrópole paulistana. São práticas dinâmicas que, como bem explicita Landowski (2001, p. 25), “só se deixarão captar *em ato*”, no instante da vivência, a produzir sentidos, que são sentidos.

As interações apreendidas dentro da Estação, por vezes extremamente programadas, por outras acidentais, manipuláveis e ajustáveis, se dão nesse encontro da história com o presente, do trem com o metropolitano, de sujeitos com sujeitos, por ora destinados pelo poder público, por outras pelo privado, por outras ainda pelo sujeito habitante, que se materializam na concretude do texto vivo – Estação da Luz.

No diagrama abaixo, a partir do modelo basilar dos regimes de Landowski (2009), pode-se ver as interações e sentidos processados nessa Estação em temporalidades distintas de São Paulo, trabalhados ao longo desse capítulo, e o modo de presença da língua portuguesa em cada um deles.





**DIAGRAMA 2.** Modos de presença da Estação da Luz em temporalidades distintas de São Paulo.

A Estação opera enquanto uma estação trem, no embarque e desembarque de pessoas e coisas, obedecendo a finalidade primeira tal qual fora concebida, com horários e dinâmicas regulares e constantes. Do abrir e fechar das portas até a próxima parada a língua é praticada, também fora da Estação, nos encontros dos sujeitos habitantes e visitantes da metrópole. “Hoje está muito quente!”; “Dá licença que vou descer agora”; “Que horas são?”; “Bom dia!”. Com palavras e gestos, na leitura de um livro ou do jornal do dia, no escutar música ou conversar ao telefone, a língua é meio de comunicação, às vezes com um sotaque mais arrastado aqui, outros mais ritmados ali, numa mistura boa de um português por si só plural com línguas outras. Usa-se a língua na prática e para a prática. A piscadela que a prostituta no muro da Estação joga para o homem que passa; a barganha pelas roupas no Bom Retiro; o letreiro com o itinerário dos trens são linguagens, todas formas do falar de uma língua. Língua portuguesa? Não somente. Mas uma língua que é da cor de cada um que por ali passa, ali fica, ali volta.

Em oposição a programação da Estação e da língua em seus usos práticos e regulares, aparece a Estação como museu, um espaço readequado para esse novo uso, uma inovação

do tempo e também da museologia contemporânea, como abordado no capítulo anterior. Agora, a língua portuguesa – e aqui insere-se o adjetivo pátrio, como propõe o próprio museu – é coletada, agrupada e exibida, na constituição de uma coleção, e é não mais a língua praticada, mas essa tornada estetizada, mostrada enquanto objeto de uma coleção, ou até mesmo reoperada em obra de arte. O livro (texto verbal escrito) antes lido dentro do trem; a conversa (texto verbal oral e gestual) despreocupada no banco da praça são materializados e corporizados dentro do museu, de diferentes formas seguindo uma proposta museográfica, de modo que a língua se reconheça um objeto agora estético.

Nos termos sub-contrários aparece a Estação como emblema, assim intencionalmente manipulada por destinadores outros, em uma representação simbólica de um tempo: tempo passado; tempo de poderio econômico; tempo de opulência, que assim se quer visto e sentido. Catedral do café; estação secular; monumento histórico. Fundante na própria constituição da metrópole São Paulo, esse tempo é também uma arquitetura marcante, pois antiga e destoante não apenas do entorno, mas da cidade. Desses tempos, em verdade um só tempo materializado nesses tantos valores, que manipula-se a figura da Estação. Mais de longe ou mais de perto, em presença ou midiaticado, os sujeitos são convidados a interagir com a língua vendo-a através dessas representações de qualidades sensíveis. Diferentemente do ajuste, o segundo termo sub-contrário, que traz a Estação como memória viva, em que não um só tempo é descoberto, mas diferentes tempos: passado, presente e futuro, sentidos em contato com um corpo senciente.

Uma Estação assim plural, que oferece uma potencialidade de usos e sentidos, soerguida em uma das cidades mais plurais – ao menos do território nacional –, em que sentem-se ali, naqueles metros quadrados de um construção inglesa, uma profusão de línguas não em uníssono, mas de vozes e corporeidades múltiplas, de encontros mil. Uma língua que se construiu e que não cessa de ser construída nos intercâmbios de gentes e das línguas dessas gentes que se encontraram, interagiram e foram contagiadas pela música, pela literatura, pela culinária, pela religião, pela dança, pela festa, pelo saber do outro. Uma Estação assim plural, que é isso e aquilo e é, por fim, um museu que se diz exaltar “A” língua portuguesa, reoperando para dentro das suas salas o instrumento de todas essas formas de comunicação: a própria língua.

4

## Um museu de língua portuguesa?



*Um quadro só vive para quem o olha.*

(Pablo Picasso)

**ESTAÇÃO QUE VIRA MUSEU;** estádio, siderúrgica e piscina que viram museus; igreja que vira museu. Readequar espaços de uso outrora práticos para usos estéticos modifica também a relação do sujeito com o lugar, a começar pela maneira de se posicionar frente a ele: se vive uma siderúrgica diferentemente do modo como se vive um museu.

Lugares do cotidiano são transformados em espaços expositivos, sejam esses mais ou menos permanentes, bem distantes daqueles espaços “idealmente” concebidos para a exibição da obra de arte e idealizados para serem livres de qualquer interferência entre a obra e seu contexto (CANONGIA, 2005, p. 65). Esses lugares readequados, agora museus, ao serem estabelecidos no exato local onde estão, assumem assim um estar no mundo e, ao contrário do “cubo branco”, o contexto não apenas importa como impõe uma relação com as obras.

O Museu da Língua Portuguesa, por exemplo, não está inocentemente instalado dentro de uma estação de trem, fruto da colonização e globalização, na cidade com o maior número de falantes de português do mundo. Esse museu toma uma posição ao estar nesse lugar e não em outro, aqui, não alhures.

Mas se a readequação de espaços para uso de museus é recorrentemente compreendido como uma prática contemporânea, o que dizer de objetos e coisas que servem a um determinado uso prático serem ressignificados enquanto obra de arte, dentro dessas instituições, como é o caso do acervo do Museu da Língua Portuguesa? Será que a musealização da língua faz ela perder a dimensão funcional, exaltando uma dimensão puramente estética? Como então explicar o procedimento dessa mutação?

Talvez seja voltando na história da arte que melhor se compreenda a ocupação de objetos funcionais em museus, movimento despontado por Duchamp já nas primeiras décadas do século XX que gerou uma verdadeira revolução teórica da arte. “Nada sendo utilitário, tudo pode ser estético”, já dizia o crítico de arte Argan (1992, p. 358), no relato do que seria então esse dadaísmo.

Um urinol; uma cama desfeita; absorventes internos; pílulas medicinais; caixas de detergente. Todos esses objetos, em algum momento posterior aos *ready made* duchampianos, entraram em museus e instituições culturais para serem expostos não mais conforme seus usos práticos e habituais, mas postos em vitrinas, a serem contemplados enquanto objetos estéticos. O simples deslocamento de um objeto, cuja função original lhe foi retirada,



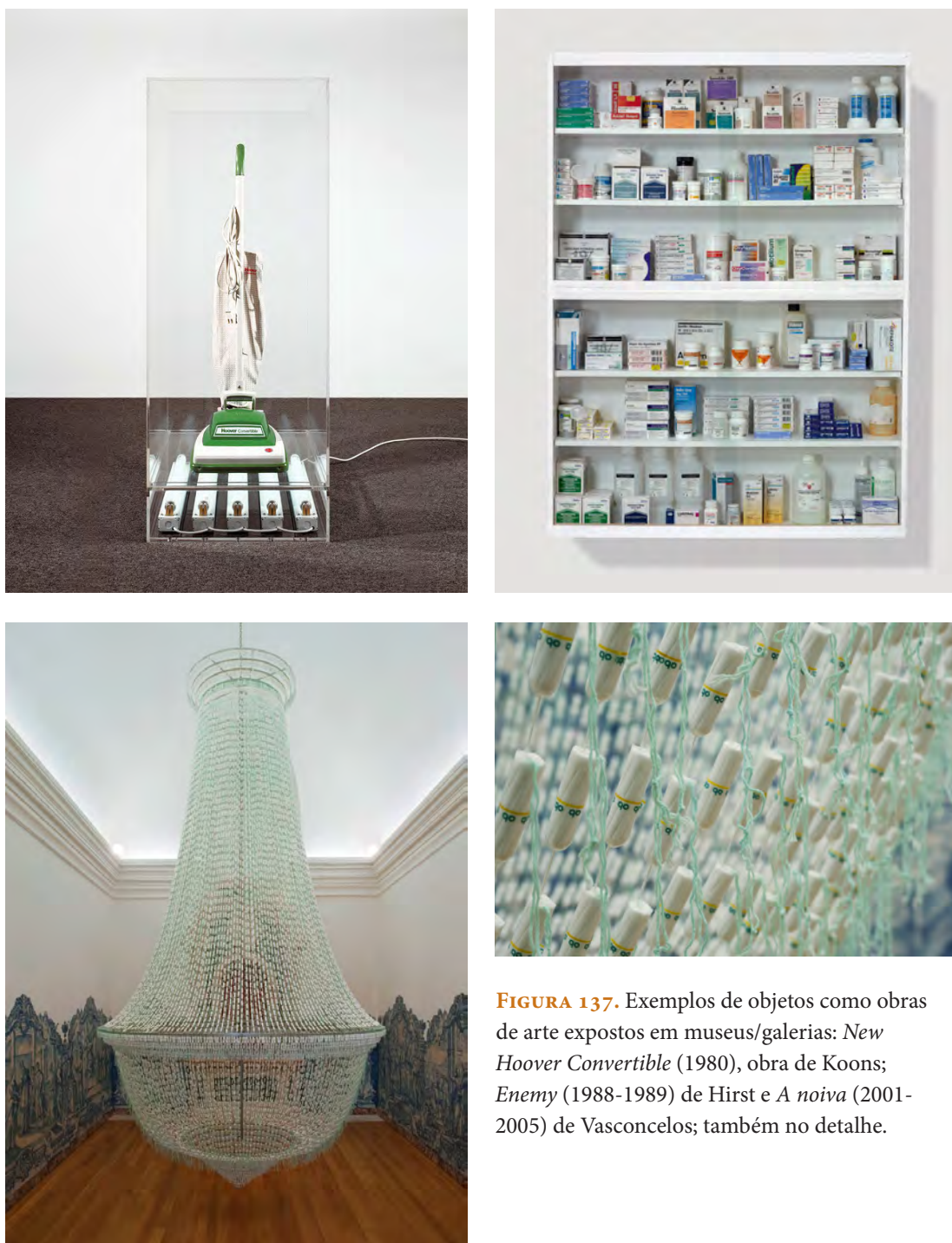
faz mudar a sua natureza (GIRARD e PHILIPPOT, 2008, p. 50). Ainda, como bem explica Canongia (2005, p. 23): “tirar um objeto de seu contexto habitual, utilitário, e o transferir para outro meio físico é criar para esse objeto um novo sentido”. E é justamente esse novo sentido que interessa compreender.

De um lado tem-se o objeto enquanto produto utilitário, que atua conforme um programa determinado e, em interação com um sujeito, apresenta um comportamento regular e seguro (cf. LANDOWSKI, 2009). Como um urinol instalado no banheiro de uma casa, para ser usado como um urinol mesmo, na definição dicionarizada do termo. No outro extremo tem-se o objeto urinol enquanto produto estético, uma obra de arte, pois assim foi aceita e reconhecida pelas instituições artísticas “competentes”. O museu, nesses casos, não só faz parte da significação da obra como é também constitutivo de sua identidade (SCHAEFFER, 2004, p. 66-69).



Os modos de presença, em especial o distanciamento, faz ser outro o objeto que, na relação com o sujeito que o olha, adquire nova significação. Então o urinol de Duchamp – e os absorventes de Joana Vasconcelos, e a cama de Tracey Emin, e os remédios de Damien Hirst, e o aspirador de pó de Jeff Koons, e tantas outras peças – ao ser admirado no espaço do museu, não é mais aquele objeto do cotidiano, mas um objeto estético, quer alguns críticos questionem sua autenticidade, quer não. Em outras palavras: novos significados são propostos a partir de objetos do cotidiano.

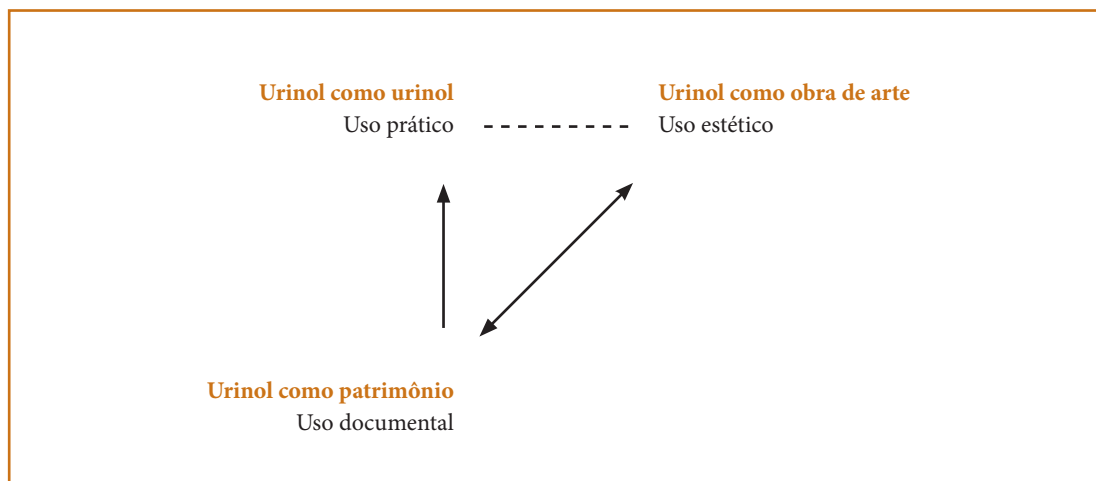
Os objetos tornados obras de arte, como se pode ver nas figuras abaixo, ora são exibidos *per se*, ora são utilizados como produto para a criação de manifestações artísticas outras, como é o caso de Joana Vasconcelos que, fazendo uso de uma centena de absorventes internos, recria um lustre de grandes proporções.



**FIGURA 137.** Exemplos de objetos como obras de arte expostos em museus/galerias: *New Hoover Convertible* (1980), obra de Koons; *Enemy* (1988-1989) de Hirst e *A noiva* (2001-2005) de Vasconcelos; também no detalhe.

Além das oposições /prático/ e /estético/, outros usos do urinol como exemplo de objeto de análise são encontrados, o que permite a construção de termos que se contradizem e se complementam a essas primeiras categorias, demonstrando assim quão flutuante é a condição dos objetos.

Os museus casas e museus de artes decorativas, cuja museografia privilegia o que se conhece por *period room*, restituem os usos dos objetos apresentando-os em seus ambientes de origem, ainda que intocáveis. Por exemplo, quando se visita a Fundação Ema Gordon Klabin, o visitante percorre todos os cômodos da casa, incluso o banheiro, local onde o urinol encontra-se ali contextualizado, mas com uso puramente documental. De igual forma, o Les Arts Décoratifs em Paris opta por expor algumas de suas peças, como: mobiliário, esculturas, tapeçaria, metais etc., de forma contextualizada, para que a visita seja uma experiência da vida vivida. Os objetos, nesses casos, são patrimônio, entendido da seguinte forma: “[...] bem ou conjunto de bens naturais ou culturais de importância reconhecida num determinado lugar, região, país ou mesmo para a humanidade, que passa(m) por um processo de tombamento para que seja(m) protegido(s) e preservado(s) [...]” (INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA, 2001, p. 2151). Assim, o urinol hoje patrimonial em algum momento serviu à finalidades práticas, uso agora preservado como herança.



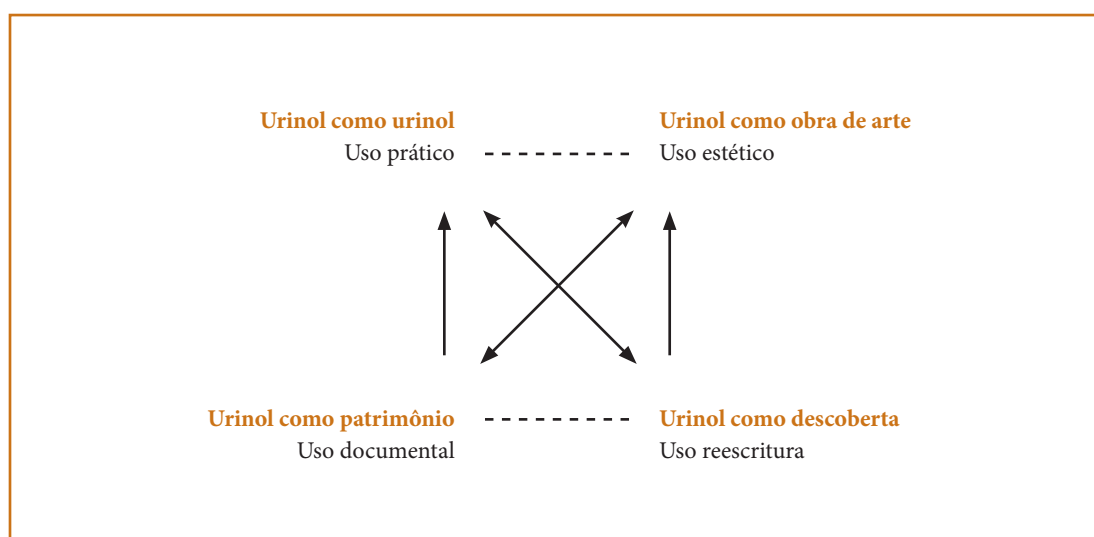
**FIGURA 138.** O quarto de Ema Gordon Klabin, na sua fundação homônima, faz o visitante experimentar a vida vivida da proprietária, cuja casa é mantida inalterada após sua morte para se transformar em museu. Fonte: <emaklabin.org.br>. Acesso em: 8 abr. 2015.



**FIGURA 139.** Sala da casa de John Wentworth adquirida pelo The Metropolitan Museum of Art, em Nova York, em 1926, um exemplo de *period room* com os objetos contextualizados. Fonte: <[www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)>. Acesso em: 8 abr. 2015.

Ainda, em contrariedade ao uso prático, os objetos do cotidiano apresentam um outro significado que é justamente a descoberta do estético, no instante mesmo do contato com eles, *em ato*. Descobrir que a cor branca do algodão embalado por uma fina camada de plástico transparente com um fio verde claro que pende do seu fundo produz um efeito que, à distância, apreende-se cristal; descobrir que a pequenez e a leveza desses objetos de algodão lhes conferem uma certa maleabilidade; descobrir os efeitos de sombra desses objetos quando a luz incide sobre eles; descobrir, enfim, características estéticas do absorvente interno, sentindo-o, descobre-se também sua potencialidade estética.

Uma nova função é então dada ao objeto que assume agora o uso de reescritura: um procedimento que envolve uma reatualização do sentido, do prático ao estético pelas descobertas estéticas.





Objetos e coisas do cotidiano podem assumir diferentes significados a partir de seus modos de presença no mundo. O Museu da Língua Portuguesa, por sua vez, repropõe os usos da língua, também um acervo de coisas do dia a dia, retirado das ruas, das bocas, dos papéis e de tantos lugares e oferece uma experiência de língua dentro do museu. De que forma o objeto-língua e a coisa-língua se oferecem ao visitante? A língua aqui se apresenta para ser sentida? Para configuração do estético? Do funcional? Ou ainda do documental? Como a língua portuguesa é presença no museu à ela dedicado?

#### 4.1 Notas sobre o museu

INAUGURADO OFICIALMENTE EM 20 de março de 2006, o Museu da Língua Portuguesa é uma instituição administrada pelo Governo do Estado de São Paulo com o aporte financeiro de parceiros do setor privado e entidades sem fins lucrativos, tais quais: IBM, BNDES, Petrobrás, Votorantim, Fundação Calouste Gulbenkian, entre outras.

Instalado dentro da centenária, mas ativa Estação da Luz: monumento histórico e arquitetônico da cidade de São Paulo, o museu foi readequado em uma parte ociosa do prédio, antes à serviço da administração da própria estação, um espaço de mais de 4 mil m<sup>2</sup>: agora área física do museu.

A área total destinada ao uso do museu compreende três andares, a partir do piso térreo no mesmo nível do solo, um espaço predeterminado e sem muita potencialidade de aumento e de alteração, dado o caráter de tombamento do prédio. Para tal, Pedro e Paulo Mendes da Rocha – arquitetos emblemáticos no cenário nacional – foram escolhidos para o restauro e acomodação do museu na estação e Ralph Appelbaum – especialista em museus interativos – foi responsável pelo projeto museográfico.

Paulo Archias Mendes da Rocha é natural da cidade de Vitória, no Espírito Santo, onde nasceu em 1928. Formado em arquitetura pela Universidade Mackenzie, Mendes da Rocha atua dentro e fora do Brasil e possui um tanto de museus e espaços culturais em seu currículo.

Modernista, haja vista a expressão das suas obras, Mendes da Rocha participou da construção do Museu Brasileiro da Escultura – MuBE, assim como da renovação da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Esses dois casos são emblemáticos dentre as demais obras do arquiteto, pois enquanto o primeiro presentifica as marcas do modernismo, com o uso de formas simples e geométricas e do material em sua forma bruta, tal como o concreto; a Pinacoteca do Estado, que em determinada medida se assemelha ao Museu da Língua Portuguesa, presentifica a capacidade de reconversão do espaço, devendo o arquiteto agir em um prédio tombado, portanto protegido. Nesse fazer, muito pouco se vê do traçado es-

tético próprio do arquiteto, mas alguns elementos arquitetônicos instalados ali da Pinacoteca estão reiterados aqui no Museu da Língua Portuguesa, como as coberturas brancas de metal e de vidro e passarelas em ferro, o que marca uma estética e uma escolha particular do arquiteto.

Além do aspecto arquitetônico, o projeto da Pinacoteca possibilita que o visitante sinta o liceu que outrora existiu naquele lugar, pelas marcas plásticas do prédio e, em especial, pela sua configuração interna que joga o visitante no pátio interno na passagem entre as salas. Por outro lado, o projeto do Museu da Língua Portuguesa faz o visitante sentir vivendo e viver sentido o estar na ainda estação.

Também participou da readequação do Museu da Língua Portuguesa, Pedro Mendes da Rocha, filho de Paulo Mendes da Rocha, arquiteto formado pela Universidade de São Paulo e que atua ainda na montagem de exposições de áreas correlatas à arquitetura, como as artes e o design. As relações das distintas áreas de saber e de interesse do arquiteto, que configura uma relação intersemiótica, são importantes para a construção do sentido do museu que trabalha com diferentes procedimentos de montagem de exibição.

O responsável pela museografia desse museu é Ralph Appelbaum, nascido em 1942 nos Estados Unidos, fundador da sua Ralph Appelbaum Associates – RAA, considerada a maior empresa de design de exibição de museu. É também Appelbaum o museógrafo da The Ford Foundation; National Museum of Scotland; United States Holocaust Memorial Museum; Indiana State Museum e tantos outros. Esse museógrafo faz a reversão, ou melhor dizendo, a readequação do cenário para aquele espaço também readequado, aplicando o design de uso no museu.

O Museu da Língua Portuguesa trata-se, em todos os sentidos, de um museu readequado (vide Cap. 2), arquitetonicamente e de seus fins práticos e/ou de uso que vão justamente dar outros valores semânticos a esse espaço. A suspensão do valor de uso: prédio administrativo, seguida da colocação de um novo valor: prédio museu, todavia com a fachada mantida inalterada, fazem ver e sentir o mesmo espaço de antigamente, como que, a partir de uma perspectiva exterior e interior da estação, em quase nada o cenário tenha sido mudado.

O que se vê de novo, do lado de fora, ou melhor, o que quase não se vê, é a inserção de uma cobertura metálica branca com vidro, implantada nas duas extremidades abertas do prédio para acolhimento dos visitantes. É um elemento baixo e sutil, até pela leveza do material adotado, que pouco ou quase nada interfere na fachada histórica. Assim, não se identifica de pronto onde termina a estação e onde começa o museu, pois um está no outro e vice e versa.



**FIGURA 140.** Dois registros de diferentes perspectivas da área de entrada do museu, ambos efetuados nas segundas-feiras, dia de fechamento ao público. Na fotografia inferior, ao fundo, vê-se a cidade de São Paulo e suas construções verticais, utilizadas como suporte para a arte, como o painel com uma obra que tece uma relação de intertextualidade com Roy Lichtenstein. Fonte: autora.



**FIGURA 141.** O museu, mesmo quando em funcionamento, permanece com o portão semi-aberto e com o segurança ao seu lado. De uma perspectiva de dentro para fora, ou seja, do museu para a rua, a vista é o prédio da Pinacoteca e o verde do Parque da Luz, seus vizinhos frontais. A placa vertical preta na calçada serve de indicação da localização do museu. Fonte: autora.



**FIGURA 142.** A extremidade onde se localiza a entrada do museu recebeu uma cobertura de metal e vidro no momento do restauro. Ela, ao mesmo tempo que permite a passagem da luz através do vidro, encobre uma parcela do espaço aberto, inclusive os guichês da bilheteria e chapelaria. Fonte: autora.

Com a entrada acanhada face à Pinacoteca do Estado de São Paulo, pouco se percebe que além de estação de trem e monumento, aquele local é ainda um museu, a não ser pela colocação também discreta de uma placa indicativa com a logomarca do museu.

Uma vez que o fluxo maior de passantes se dá no saguão central do prédio, o movimento que se vê é dali para fora e outra vez de fora para dentro, deixando as extremidades mais vazias. No entanto, nos dias e em horários em que o museu está aberto, uma movimentação atípica de sujeitos é vista naquela ponta do prédio.

Neste quarto capítulo interessa pois, observar, não apenas a transformação desse espaço em museu, mas, em especial, a constituição da coleção do Museu da Língua Portuguesa. E para tal, buscam-se respostas para algumas perguntas fundamentais: que coleção de objeto-língua e coisa-língua é essa que se mostra? Há uma estética e um gosto de um só colecionador/curador ou é outro o critério da coleção? De que maneira (e onde) a coleta foi operada, tendo em vista que o que se propõe exibir é o sistema linguístico oficial de oito países distintos?

#### 4.2 De prédio administrativo a museu tecnológico

A VIDA NA METRÓPOLE SÃO PAULO é composta de narrativas em planos horizontais e verticais, um tanto diferente de outras grandes capitais brasileiras, quem dirá de cidades menores. No conjunto de arranha-céus: vidas individualizadas e verticalizadas em apartamentos e escritórios, distantes de sociabilidade, cada vez mais isoladas. Na horizontal, três planos se fazem *locus* da vivência humana, como se o nível do solo fosse pequeno demais para os habitantes e suas práticas: o subterrâneo e o aéreo. Aqui, nesses dois polos, alto e baixo, o uso é exclusivamente para o deslocamento de pessoas e coisas, o que se vê em cidades como Nova York, por exemplo. Enquanto o ar é para poucos, o subsolo transporta uma centena de milhares de sujeitos diariamente, indistintamente.

Na Estação da Luz, de igual forma, as práticas ocorrem nesse plano horizontal, sendo ela própria uma construção horizontalizada na hoje vertical cidade que a acolhe. Tem-se o subterrâneo, onde correm os metrô e as práticas em uma cidade outra criada em decorrência deles; em um segundo plano, o nível do solo, palco principal da cidade, também onde correm os trens; e o terceiro plano, o museu, esse acrescido de mais três pisos para cima, acessados inicialmente por elevador.

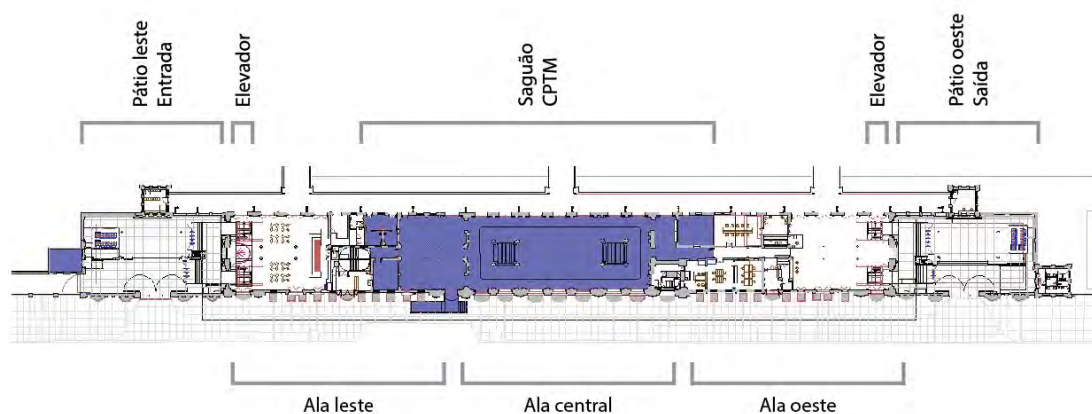
Esse é um museu que arquitetonicamente impressiona pela qualidade histórica do prédio e pela capacidade de reconversão do espaço. O prédio é ponto turístico, mas não porque é um museu.

De acordo com a planta e com o que se observa, o piso térreo serve exclusivamente para entrada e saída e acolhimento do público. No entanto, apesar da saída estar alo-



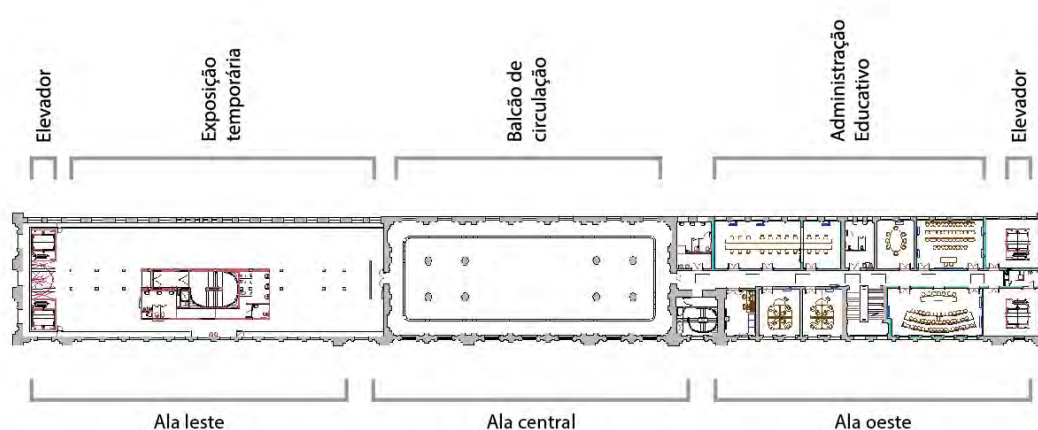
cada na extremidade oposta à entrada, ela encontra-se já há algum tempo inoperante, sendo esse fluxo inteiramente concentrado por um mesmo lado, aqui identificado como ‘ala leste’.

Conforme se pode ver abaixo, o piso térreo do prédio é subdividido em três alas principais, sendo a parte central para uso exclusivo da Estação como estação mesmo:

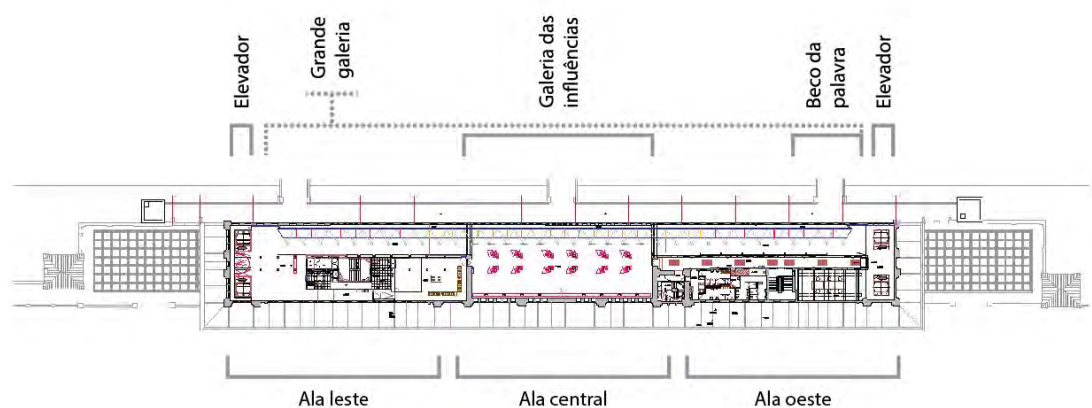


**FIGURA 143.** Planta do piso térreo com as especificações dos ambientes e alas. Fonte: planta cedida pela arquiteta Eloise Amado.

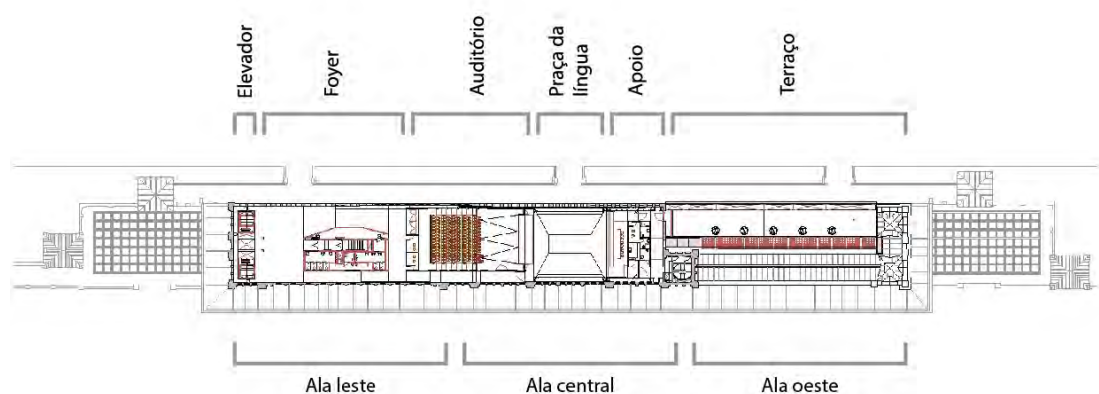
Os pisos sequenciais em paralelo ao térreo apresentam um mesmo desenho retangular e uma mesma distribuição e configuração arquitetônica, vide figuras abaixo, ainda norteados pela divisão em três grandes alas:



**FIGURA 144.** Planta do primeiro pavimento com as especificações dos ambientes e alas. Fonte: planta cedida pela arquiteta Eloise Amado.



**FIGURA 145.** Planta do segundo pavimento com especificações dos ambientes e alas. Fonte: planta cedida pela arquiteta Eloise Amado.



**FIGURA 146.** Planta do terceiro pavimento com especificações dos ambientes e alas. Fonte: planta cedida pela arquiteta Eloise Amado.

Nesses três andares horizontais o Museu da Língua Portuguesa expõe seu acervo, a língua, de forma que o primeiro andar serve às exposições de curta duração, em geral a produção de escritores lusófonos, não diferente dos museus de arte contemporânea, por exemplo, que trazem nas exposições temporárias nomes importantes da temática museal. Já o segundo e terceiro andar servem às exibições de longa duração, esses com muito uso da tecnologia a favor da interatividade – o que vem a ser o diferencial desse museu –, mas de certa forma divergente dos demais. Explica-se: o Museu da Língua Portuguesa, desde a sua abertura em 2006, não manifestou qualquer mudança nesses dois andares mais altos, levando a crer que a palavra ‘longa duração’ pode apresentar um sentido de temporalidade

que não condiz com o aspecto estático e permanente do acervo e da montagem que se mostram nesses andares. Essa imutabilidade explica ainda o porquê do museu não trabalhar com doação, quer a privada: coletiva e individual, quer a pública; tampouco com a existência de uma reserva técnica para abrigar aquilo que não se mostra. A área do museu é destinada a exibir em completude aquilo que se tem, seu então acervo.

Mas, ao afirmar: é claro que esse museu não recebe doações, nem legado, nem pode brincar com o seu acervo, incluso a reserva técnica, criando exposições novas, pois ele é quase que completamente composto por recursos tecnológicos. Como então justificar essa tese tendo em vista o Museu do Amanhã, previsto para ser aberto em 2015 na cidade do Rio de Janeiro, mais um caso de museu obra de arte, assinado por um arquiteto estrela, visando ainda a recuperação de uma área abandonada? Mais: um museu interativo e tecnológico, de museografia assinada pelo mesmo autor que o Museu da Língua Portuguesa.

Se por um lado se pensa que por ser tecnológico o museu deva ser estático, no sentido da não possibilidade de rearranjo do acervo, por outro, tal como o Museu do Amanhã, a tecnologia possibilita justamente a atualização diária do museu, tendo em vista que o amanhã são exatos cinquenta anos para frente da data da visita, tornando a coleção sempre outra que aquela vista.

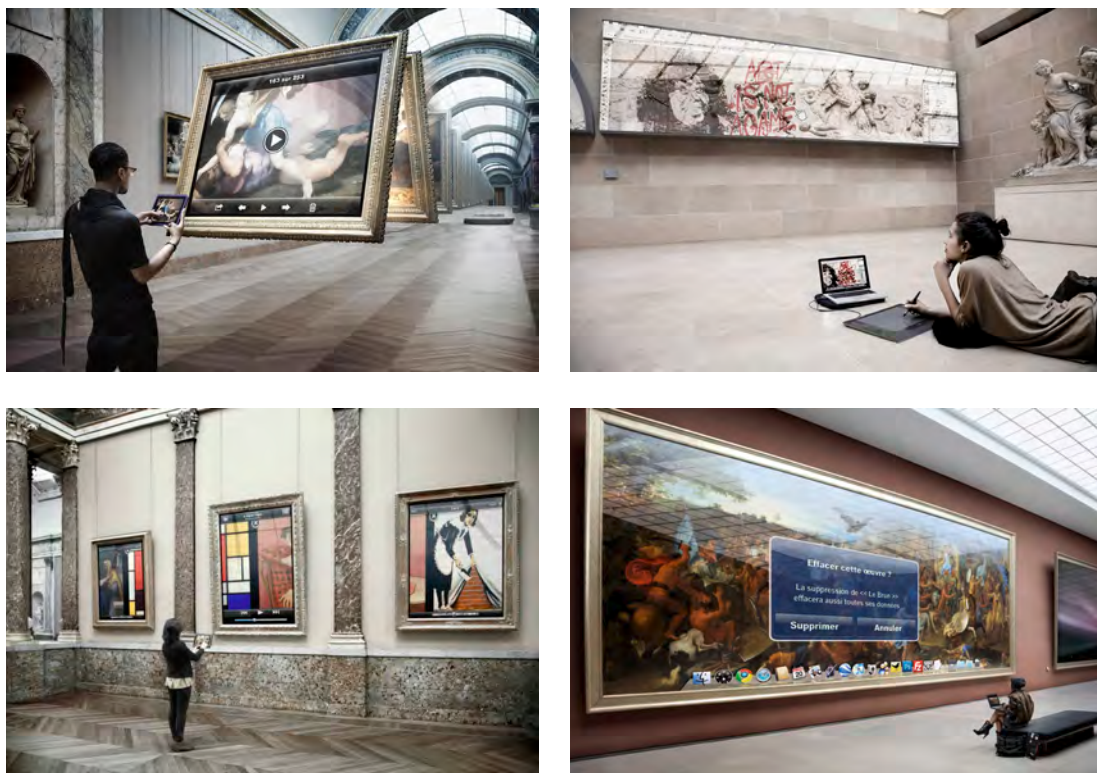
Tem-se aí dois exemplos de museus contemporâneos brasileiros que, apesar da tecnologia e interatividade, trabalham com a coleção de diferentes formas: o Museu da Língua Portuguesa, estática – salvo o primeiro andar que se dedica às exposições temporárias; o Museu do Amanhã, dinâmica.

Veja que esses museus fazem uso da tecnologia, sendo essa o meio para concretizar suas coleções, para mostrar aquilo que se quer, dada à impossibilidade e/ou à inexistência de objetos que traduzam a presença do museu.

Nessa mesma linha acrescenta-se ainda o recém inaugurado Museu Cais do Sertão em Recife, evidenciando que museus sem uma coleção propriamente dita concreta, mas que utilizam recursos tecnológicos e audiovisuais para corporificar a coleção são uma tendência museológica no Brasil. Como afirma Lucas (2015, p. 39):

A interatividade é o apelo dos espaços surgidos no país de 2000 para cá. Entre eles, o Museu da Língua Portuguesa (2006) e o Museu do Futebol (2008), em São Paulo; o Cais do Sertão e o Paço do Frevo, ambos abertos em 2014, no Recife. Com elementos tecnológicos em destaque e o uso extensivo de vídeos e áudios, esses museus do século 21 representam uma aposta para a conquista de públicos cada vez mais acostumados a vivenciar a cultura como levam o cotidiano – recheado de apetrechos técnicos à palma da mão e com a possibilidade de fácil compartilhamento da experiência.

A tecnologia em museus atende a funções diversas: das ações educativas às plantas museográficas, da concretização das coleções aos projetos de comunicação internos e externos, mas também aparece como forma de falar à plateia. Sejam as imagens:



**FIGURA 147.** Obras de Léo Caillard, da série *Art Games*. O artista, que trabalha com fotografias com o auxílio de recursos tecnológicos, apresenta nessa série relações entre visitantes e museus por meio de apetrechos tecnológicos móveis. O próprio visitante constrói o acervo e interage, de diferentes formas, com aquilo que se mostra.

As cenas mostradas acima, obra do fotógrafo francês Léo Caillard, bem que poderiam ser dessas cenas encontradas em museus aqui e ali. Na era do “tudo-ecrân”, o palco do teatro ou a tela da pintura não é mais onde se mostra a vida, mas sim no ecrân luminoso. Em todo lugar e em qualquer momento, em carros e aviões, lojas e restaurantes, é no ecrân – grande ou pequeno; portátil; tátil; etc. – que tudo se faz e onde tudo se vê (LIPOVETSKY, 2010, p. 9-10).

Em concordância com Lipovetsky, em uma época de *tablets*, *Ipads*, *Ipods*, *smartphones* e de compartilhamento, *hashtags*, *selfies* e uma infinidade de estrangeirismos, os museus, mesmo os mais tradicionais, buscam soluções imediatas para inserir, de alguma forma, em seus espaços esses dispositivos tecnológicos e assim não se distanciar do homem e do



mundo contemporâneo, modernizando-se e dinamizando-se. Seja como o Louvre que disponibiliza audioguias interativos em 3DS de marca Nintendo, emblemática por seus video games; seja como o Neues Museum que faz as crianças descobrirem o museu por meio de um *tablet* de forma lúdica; seja ainda como um sem número de museus mundo afora que construíram aplicativos para que o visitante seja guiado pelo seu próprio telefone celular.

Outras instituições, aquelas que ainda não possuem as tecnologias incorporadas em seus espaços, procuram inserir elementos tecnológicos em exposições de curta duração, diversificando assim os modos de exibição, talvez o público e a interatividade do visitante com as obras, mesmo que temporariamente.

O Museu da Língua Portuguesa, por sua vez, já nasce tecnológico e interativo, discurso por ele mesmo produzido e assim reiterado nas mídias: “O Museu da Língua Portuguesa [...] apresenta uma forma expositiva diferenciada das demais instituições museológicas do país e do mundo, usando tecnologia de ponta e recursos interativos para a apresentação de seus conteúdos”<sup>1</sup>. Com efeito, a tecnologia utilizada nesse espaço é um dos recursos manipulatórios que atrai para si um tanto de visitantes e que, como se percebe, é de faixa etária mais jovem.

Há de se perceber, ao longo desse museu de língua, um grande número de aparelhos eletrônicos que dão vida à coleção, corporificando-a. São projetores, telas, telões, sensores e outros dispositivos de tamanhos e tipos diferentes que, espalhados pelos pisos do museu, fazem a coleção visível. Não por acaso dois dos parceiros do museu são justamente empresas ligadas à tecnologia como a IBM e a Samsung.

A comunicação – um dos principais objetivos da instituição museu – com seu público é facilitada por recursos tecnológicos que, sem dificuldade, são manuseados pelos visitantes. Familiarizados com esses dispositivos que são parte integrante do dia a dia do homem contemporâneo, o visitante do Museu da Língua Portuguesa toca as obras não só com olhos que “tocam, saboreiam, degustam” (OLIVEIRA, 2003), como acontece em um museu de arte mais tradicional, mas com as mãos de fato.

A inserção da tecnologia em locais como o museu pode remodelar as relações do público com o espaço e também propiciar a formação de um público amante de museu e/ou de arte, fazer que é de total interesse da instituição. Ainda, o ser interativo devido à tecnologia mostra o quão importante e indispensável para a concretização da coleção é a presença dos visitantes, pois nada nela significa nem existe sem eles.

---

1 Site institucional do museu. Disponível em: <<http://www.museudalinguaportuguesa.org.br>>.

### 4.3 Da temática do museu

AO PENSAR EM UM MUSEU de temática de língua e literatura, como o Museu da Língua Portuguesa, outros espaços vêm à mente: o Museu da Inocência, em Istambul; a Maison de Balzac, em Paris; a Anne Frank House, em Amsterdam; o Hotel Ambos Mundos, em Havana. Porque eles são mundos construídos em linguagens que o visitante-leitor é chamado a ler. E assim, o lugar lança ao livro; o livro lança ao lugar e nesse ir e vir o leitor desenvolve a linguagem e os mundos criados pelas linguagens.

Os exemplos citados acima são museus monográficos, do tipo museu literário ou casa-museu de um determinado escritor ou personagem, pois é comum, após a morte de um determinado escritor<sup>2</sup>, a casa em que viveu – ou o café que costumava pausar, ou o hotel que com frequência se hospedava, ou o túmulo onde encontram-se seus restos mortais, ou o exato local onde morreu, etc. – se tornar destino de peregrinação. Todavia, esse feito não se restringe apenas à pessoa do escritor, mas também às personagens criadas e corporificadas em romances, sejam elas coisa ou pessoa.

Segundo Gagneux, “todas as casas de escritores apresentam uma biografia supostamente conhecida, especialmente porque esses lugares foram abertos graças ao entusiasmo de descendentes diretos, de parentes ou de admiradores do grande homem<sup>3</sup>” (2008, p. 152). Ou seja, reconhece-se a importância do escritor e/ou da obra e salva-se da destruição esses lugares, agora dotados de um poder, tal qual um relicário.

Esses então lugares sagrados são povoados por objetos que de fato foram tocados pelo sujeito de quem se fala – e não se pode aqui não lembrar das narrativas de São Luís por Le Goff (2002) – ou apenas o estar no mesmo espaço que estivera essa ou aquela personagem seja suficiente. É, em termos, uma volta à obra, mas agora um texto visual-arquitetônico-espacial e não mais verbal escrito, construído como uma cena teatral, quase um diorama de enorme dimensão.

No entanto, esses lugares ao serem transformados em museu ganham certos aspectos típicos de uso museográfico, como placa de identificação, inventário dos objetos, vitrina, alarme de segurança etc., não esquecendo que os visitantes, fãs ou fiéis, assim como ocorreu com o corpo dos santos, desejam possuir aqueles objetos agora revestidos de uma “sacralidade”.

Comprova-se esse argumento com o ocorrido em setembro de 2014 no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo, com o seguinte relato jornalístico:

2 Isso se aplica também a personagens do meio artístico, político, religioso etc.

3 No original: “Toutes les maisons d’écrivains mettent ainsi en avant une biographie supposée connue, d’autant plus que ces lieux ont tous été ouverts grâce à l’enthousiasme de descendants directs, de proches ou de fervents admirateurs du grand homme”.

Uma caneta que foi usada pelo escritor Graciliano Ramos (1892-1953) sumiu da exposição “Conversas de Graciliano Ramos”, em cartaz no Museu da Imagem e do Som (MIS) em São Paulo [...] a caneta estava exposta num ambiente que recriava o escritório de Graciliano Ramos, com objetos que pertenceram ao autor de “Vidas Secas”. Ela estava sobre um manuscrito, próximo a um tinteiro com outras duas canetas. As três pertenceram ao escritor.<sup>4</sup>

Isso significa que, por mais comum que pareçam ser os objetos expostos – quer algo mais corriqueiro que uma caneta? – essas peças são objetos de desejo, pois guardam não apenas a memória, mas o poder que o toque tem de assegurar o valor de sacralidade daquilo que foi tocado e um valor atestatório.

A visita a esses lugares transformados em museus, ou ainda protegidos da ação humana, implica em estimular a leitura e/ou a releitura do mestre, e também a complementar o conhecimento adquirido. Novamente, esses museus literários não permitem a leitura integral de um determinado livro no tempo da visita – e nem é esse seu objetivo –, tampouco propõem um resumo completo da obra, mas eles assumem o papel de despertar a vontade de ler. Ainda, o estar lá, no exato local onde morou essa ou aquela personagem da vida vivida ou narrada, faz crer ser verdadeiro o dizer do enunciador, legitimando a experiência.

A semiótica do museu relaciona-se então com a semiótica do livro e com conjuntos significantes outros que, em relações intersemióticas, reenviam o leitor-visitante ora ao livro; ora ao contexto; ora ao museu. Nesse procedimento, o leitor vê construções de mundo em linguagens, com o que é próprio de cada linguagem: o mundo do autor; o mundo do museu; o mundo da obra literária etc.

A Maison de Balzac em Paris é o local onde residiu o escritor Honoré de Balzac (1799-1850). O espaço, visitado sobretudo pelos amantes de Balzac e de literatura, em especial francesa, apresenta objetos pessoais do escritor, manuscritos originais, entre outras coisas. Entrar nessa casa coloca o visitante diretamente em contato com o mundo íntimo de Balzac e concorda-se com Gagneux (2008, p. 157) quando o mesmo diz que “no caso da Maison de Balzac, ela estimula a leitura ou a releitura dos romances de Balzac<sup>5</sup>”. Também, a configuração da casa – a disposição e a escolha do mobiliário; o bairro que está instalada; o tipo de iluminação etc. – não apenas concretiza o escritor em “carne e osso”, mas também joga o visitante nos seus livros a construir sentidos.

O Museu da Inocência, diferentemente da casa acima, é ao mesmo tempo, o título do livro (2011) de Orhan Pamuk e o nome do seu museu físico em Istambul. A narrativa, uma

4 Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/09/1517661-caneta-original-de-graciliano-ramos-some-de-exposicao-no-mis-sp.shtml>>.

5 No original: “Dans le cas de la Maison de Balzac, cela revient à stimuler la lecture ou la relecture des romans de Balzac”.

Os objetos selecionados para serem mostrados nas vitrinas do museu erigido em Istambul, e que pode ser visitado como um museu outro qualquer, são altamente enunciativos, o que significa dizer que se processa em primeira pessoa, subjetivamente. São escolhas de um “eu” que interage com um “tu”, em determinado espaço, em determinado tempo.

MUSEU DA INOCÊNCIA

○

VÁLIDO PARA UMA VISITA

Por exemplo, jamais consegui entender por que escrevi uma carta para Abdülkerim Bey, o distribuidor da Satsat em Kayseri, ou por que quis encon-

**FIGURA 148.** Antes do texto verbal escrito iniciar, a narrativa começa com o mapa e a colocação do Museu da Inocência na cidade que o hospeda para que o leitor se localize espacialmente onde a narrativa vai se desenvolver. Já nas páginas finais, o leitor depara-se com o bilhete que dá acesso gratuito ao museu físico, um diálogo intersemiótico entre as obras: livro e museu. Fonte: PAMUK, 2011, p. 13-550.



A Anne Frank House é simbólica pois recupera passagens de *O diário de Anne Frank*, uma das obras mais importantes do século XX. Estar lá no hoje museu rememora e faz sentir as descrições da autora no livro físico: a rotina de um grupo de judeus refugiados durante ocupação nazista. Além do esconderijo, figura recorrente no livro, o museu abriga ainda e revela aos visitantes as páginas originais escritas por Anne Frank que compilam o diário. Os visitantes entram no mundo construído pela menina, que concretiza o período nazista, e assim vão e voltam na história narrada e na vivida.

Por último, o Hotel Ambos Mundos é o local onde Ernest Hemingway costumava se hospedar e onde dizem ter ele escrito *Por quem os sinos doam*. O hotel atrai um alto número de visitantes que desejam ali se hospedar, além de ser ponto turístico da cidade cubana. E por falar em ponto turístico, tem-se na contemporaneidade o banco verde de *A culpa é das estrelas*, livro de John Green de 2012, que virou parada obrigatória na capital holandesa e foi inclusive furtado da beira do canal, local onde o mesmo se encontrava. É a instauração do enunciado em um espaço público praticado.

Escritores e obras literárias quando materializados nesses espaços ganham poder de sedução de levar a conhecer vivendo a experiência de viver a vida vivida e essa criação atinge um amplo público, despertado pelo querer viver a vida do outro, para se sentir na e por aquela experiência.

A Maison de Balzac, a Anne Frank House, o Museu da Inocência e demais museus ditos literários são construções intertextuais que trazem ao concretizado, seja por citação, alusão ou estilização (cf. FIORIN, 2003), um autor e/ou uma obra.

O Museu da Língua Portuguesa, diferentemente desses, não é a criação a partir de um fragmento, construção sintática ou “estilo de outrem” (*Ibidem*, p. 31), mas um abrigo para o sistema linguístico e as manifestações de língua de um povo – por si só complexo – sem um aparente recorte temático pontual, o que faz dele maior em amplitude e distinto dos demais.

Se os museus literários, como visto, foram transformados (de esconderijo a museu; de casa a museu) ou construídos de forma a tornar público um espaço que interessa a uma sociedade de leitores de maneira geral, o Museu da Língua Portuguesa visa valorizar a língua portuguesa expondo seu acervo de um modo mais animado e moderno do que tornando o espaço uma biblioteca sem consulta, mesmo um depósito de livros raros.

#### 4.4 Percurso iniciático

NÃO DIFERENTE DOS DEMAIS MUSEUS, o Museu da Língua Portuguesa propicia um percurso iniciático, em plena acepção que a palavra implica, pois o museu parece ser um lugar outro que aquele do cotidiano, como a rua, a praça, o shopping etc., a começar por uma aura que revestem esses lugares repositórios de obras de arte.

Talvez, bem devido a isso, os museus preparem seus visitantes para o início do evento, quiçá visto como uma cerimônia mesmo, um ato ritualístico, seja com a colocação de obras de arte em seu entorno, seja com a travessia que de alguma forma transporta o corpo do visitante a um lugar mais alto, na ideia mesmo de santuário, com as peças em pedestais, protegidas por guardiões, onde somos nós, corpos-visitantes que prestamos reverência às obras, percorrendo-as uma a uma. Distancia-se assim do mundo da vida para entrar nos mundos do museu.

O Museu Afro Brasil<sup>6</sup>, por exemplo, antes das crianças entrarem no prédio, incita-os com música e sons que emanam de instrumentos africanos, comandada por um funcionário que rege o grupo ainda do lado de fora, criando dessa forma uma atmosfera diferente para a entrada no museu. “É para entrar no clima!”, dizem por lá.

No Museu Cais do Sertão, um antigo armazém portuário readequado para uso museal, os visitantes são convidados a entrar em uma caixa cilíndrica onde ocorre uma projeção fílmica de dezesseis minutos para introdução e ambientação. Em seguida, uma porta se abre e os visitantes desembocam nos sertões cantados de Luiz Gonzaga: sertão das floras; das comidas; das saudades, a partir de remontagens com exemplares desse universo à maneira contemporânea, pois elementos tecnológicos dão concretude a coleção do museu.

Os percursos iniciáticos ora são comandados pela arquitetura, ora pela museografia, ora por ações programadas pelo museu. Nos museus mais tradicionais há um percurso de iniciação a partir da escadaria palacial; os museus de Niemeyer apresentam rampas, algumas longuíssimas; os novos museus, contemporâneos que são, atualizam as formas do passado com a inserção de escadas rolantes ou elevadores. O Museu da Língua Portuguesa, também uma construção do nosso tempo, faz uso de quatro elevadores panorâmicos para o interior do prédio, colocados em pares em lados opostos, para entrada e deslocamento dos visitantes no corpo do museu.

Esses elevadores desempenham uma função importante porque estando prestes a entrar no museu, o visitante explora diferentes sentidos do objeto de que se fala naquele lugar. O elevador é aquele que prepara sinesteticamente o visitante por meio da sonoridade e da visão. Algumas vezes se ouvem músicas, mas na maioria das vezes se ouve um tipo de mantra em que as palavras “língua” e “palavra” se repetem em idiomas vários (SARTINI, 2010), joga-se com a visibilidade (cf. LANDOWSKI, 1992) de si, do outro: visitantes e museu, proporcionada pela transparência do elevador. O olho percorre os mundos concretizados e oferecidos para serem vistos já no elevador.

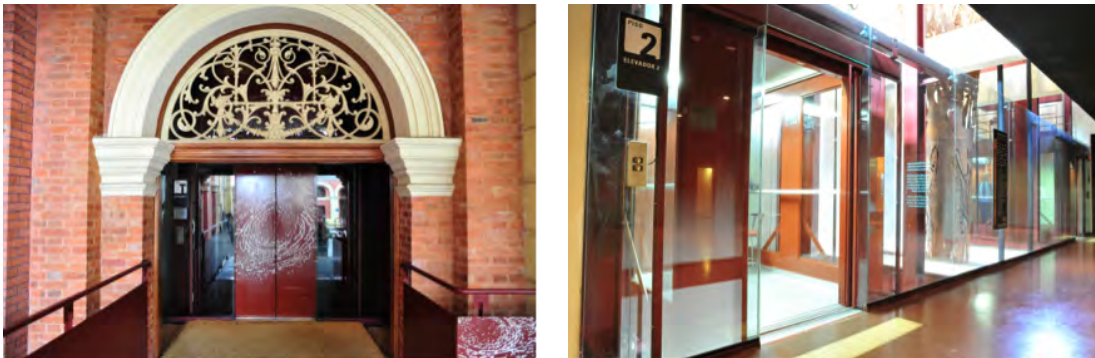
Há aqui uma certa autonomia por parte do visitante, posto que o ascensorista sugere um percurso de visitação em função do horário, pois no terceiro piso do museu ocorre

---

6 Prática observada em uma das visitas à instituição.

uma projeção filmica com horários fixados. Os visitantes podem continuar utilizando o elevador para o deslocamento entre os andares ou podem fazer uso da escada de emergência no quadrante central, que é assim mais rápido e que permite descobrir a própria arquitetura da estação em que o museu fora readequado.

Essa autonomia construída possibilita uma gama de percursos narrativos, podendo o visitante começar a visita do último ao primeiro andar; do primeiro ao último; do segundo ao terceiro e daí ao primeiro etc. Cada visitante construirá um percurso próprio que será diferente do percurso narrativo dos outros.



**FIGURA 149.** O elevador no piso térreo fora acomodado nos dois pórticos laterais do prédio da Estação da Luz. Os elementos ornados em ferro, na parte superior, são os mesmos vistos nas demais portas de entrada da construção. Do lado de dentro, o elevador panorâmico possibilita uma visão do trajeto vertical dos visitantes e do próprio museu. Fonte: autora.

#### 4.5 Sintonia dos tempos

HOLOCAUSTO. SEMANA DE ARTE DE 1922. A vida de Van Gogh. O mundo contemporâneo. A criação de uma marca. O amanhã. De uma forma ou de outra, os museus buscam situar temporalmente seus visitantes na direção da visita que segue. É a construção ou a recuperação de um tempo perdido através de elementos arquitetônicos (cor, forma, material etc.) e acessórios que fazem sentir presença dantes, de agora, de então, uma vez que o tempo da visita não representa, necessariamente, o tempo do museu.

Entendido o percurso iniciático como um recurso que coloca o visitante em um espaço-tempo outro, o museu tem ainda o dever de posicionar o visitante no tempo da história (ou das histórias) narrada através da coleção, com o favorecimento (ou não) da arquitetura e museografia.

“White”. “Non-white”. O Apartheid Museum em Johannesburg classifica os visitantes fazendo-os seguir caminhos distintos e assim sentir vivendo, de imediato, a segregação racial,

temática principal do museu. Pela prática instalada na entrada, o visitante experimenta o ser discriminado daquela sociedade. São duas portas de entrada, uma para brancos outra para não-brancos, na negação mesma de uma raça que não se queria nem que existisse, negada já no léxico. Também o Jüdisches Museum de Berlim que, em alguns momentos de maneira mais forte que outros, coloca o corpo do visitante a sentir, ao menos esteticamente, a aniquilação judia em um tempo passado. Na sala ‘Torre do Holocausto’, por exemplo, o visitante entra em um espaço fechado, nu e inteiramente em concreto, o que o torna frio. Um único pequeno feixe de luz natural surge do teto, a vinte metros de altura, dando a ver de forma não tão nítida, uma escada humanamente inacessível, pois está posicionada bem no alto. A sensação é de confusão mental, um leve pânico e desespero. Ainda no Jüdisches Museum de Berlim, o piso por vezes se inclina, como uma rampa que, nesse inclinar, faz o corpo perder a estabilidade e sentir-se em contínuo estado de alerta e vigilância.

Essas são estratégias de retomada de um tempo que se deseja mostrar e estar, instalando o visitante para daí e agora apreender e compreender o sentido do museu mesmo. E assim pergunta-se: qual o tempo do Museu da Língua Portuguesa? Em que momento histórico do mundo, do país, da sociedade, da língua ele instala o visitante em posição de fazer a visita?

A partir dos vários textos que formam o todo do museu, se evidencia tanto a formação e origem dessa língua, em especial nas salas: ‘Beco das Palavras’, ‘Palavras Cruzadas’, ‘Auditório’ e ‘Linha do Tempo’, quanto uma reflexão da sua atualidade é proposta, haja vista a diversidade nos falares de norte a sul do português oral. Também, as exposições de curta duração que trazem a produção de escritores lusófonos, ora presentificam um determinado tempo a partir de um evento da própria vida do escritor, ora presentificam um tempo de uma obra literária particular. De ambas as formas, esse tempo biográfico e/ou bibliográfico pode coincidir com um tempo diacrônico qualquer.

O Museu da Língua Portuguesa instala seu visitante no passado – um tempo distante; no presente – o tempo vivido, e em um futuro – circunspecto.

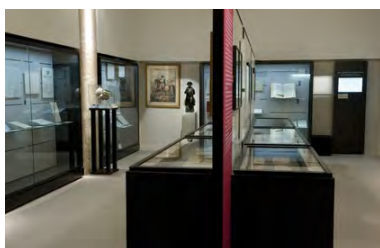
#### **4.6 Que coleção é essa que se mostra? E como ela se mostra?**

SEMPRE QUE SE VISITA UM MUSEU, se sabe, ao menos parcialmente, o que lá se encontrará, também devido ao nome que as instituições carregam, que são muitas vezes traduzíveis em figuras do mundo natural. Mas quando se fala ‘Museu da Língua Portuguesa’, o que, especificamente, guarda esse museu? Que se pensem nos livros de literatura, obrigatórios no Ensino Médio, de Machado de Assis, José de Alencar, Aluísio Azevedo e outros tantos imortalizados pelo que escreveram. Que se pensem em versões de capas do objeto livro dispostas em vitrinas tal como no Musée des Lettres et Manuscrits de Paris. Ou em escritas



antigas como os blocos de pedras recuperadas do Musée d'art et d'histoire du Judaïsme também na capital francesa. Mais que abstrações, esses museus expõem a língua em sua concretude, dando-lhe corpo, altura, espessura, profundidade, textura etc.

Que se pensem ainda nas regras gramaticais e no novo acordo ortográfico. Que se pensem em uma disciplina escolar e que se esqueçam da retórica. E que se esqueçam das cantigas cantadas e se lembrem dos dicionários. Muito se imagina esquecer ou se força lembrar. Mas o Museu da Língua Portuguesa é assim mesmo, passível de interpretações apriorísticas diversas, dado que não se sabe ao certo o que ele guarda na carcaça histórica.



**FIGURA 150.** O Musée des Lettres et Manuscrits e sua coleção disposta em vitrinas com cartas e manuscritos em folhas soltas ou livros, como plasma o nome da instituição. Já o Musée du Judaïsme recria em um dos seus espaços um cemitério judaico, em uma desorganizada organização, com a escrita antiga nas placas de pedra. Fonte: <[www.parisinfo.com](http://www.parisinfo.com)> e autora.

A matéria prima do Museu da Língua Portuguesa, como explicita Antonio Risério no texto de abertura do segundo piso do museu, é a palavra: “a palavra, como som, como sentido, como prática, como senha, como signo cultural distintivo, como argamassa social, como história, como objeto, como entidade mutável e mutante...”. Não são livros, tampouco manuscritos que formam esse acervo, mas a palavra como postulada nessa tese em seus diferentes usos: prático; estético; documental e reescritura; e em seu sincretismo de linguagem, colhida de manifestações socio-culturais várias.

Mesmo agora sabido que a coleção desse museu longe está de objetos palpáveis do mundo, alguns ainda relatam estranheza para compreender como uma língua, imaterial-

mente caracterizada, pode se fazer visível e presente dentro do museu. Um museu de língua portuguesa? “Mas como?”, questionam-se.

O IPHAN<sup>7</sup>, órgão responsável pela classificação dos bens culturais, reconhece, em 2010, a língua como patrimônio imaterial (ou intangível), assim descrita:

É amplamente reconhecida a importância de promover e proteger a memória e as manifestações culturais representadas, em todo o mundo, por monumentos, sítios históricos e paisagens culturais. Mas não só de aspectos físicos se constitui a cultura de um povo. Há muito mais, contido nas tradições, no folclore, nos saberes, nas línguas, nas festas e em diversos outros aspectos e manifestações, transmitidos oral ou gestualmente, recriados coletivamente e modificados ao longo do tempo. A essa porção intangível da herança cultural dos povos, dá-se o nome de patrimônio cultural imaterial.<sup>8</sup>

Também o próprio Museu da Língua Portuguesa admite o caráter imaterial da língua, consequentemente do seu acervo, no momento que assim o explica na primeira página do seu site institucional:

Muito mais que aplicar as tecnologias ao espaço expositivo por puro deleite de modernidade, o Museu da Língua Portuguesa adota tal museografia a partir de um dado muito simples: seu acervo, nosso idioma, é um “patrimônio imaterial”, logo não pode ser guardado em uma redoma de vidro e, assim, exposto ao público.<sup>9</sup>

Ora, mesmo instituída como um patrimônio cultural imaterial tanto pelo IPHAN quanto pelo museu, acredita-se que a língua nesse espaço expositivo manifesta-se como material e tangível, pois ela ganha corpo e concretude nas suas diferentes formas de exibição.

Verbalmente escrita ou falada, a língua aqui ganha corporeidade e torna-se visível mesmo, ganha peso, estatura, cor, forma, volume, posição, quase como uma escultura a ser lida em sua tridimensionalidade ou uma pintura em sua inerente bidimensionalidade, como bem reforça Oliveira (2004, p. 149): “à diferença da pintura, a escultura é para ser vista de todos os lados”. E a língua portuguesa musealizada vai requerer uma apreensão multisensorial de um corpo que, para com ela interagir, precisa adentrar as manifestações várias da língua.

Os recursos de traduzir de uma linguagem a outra, e a outra novamente, é típico da arte e da literatura que permitem liberdade de criação e expressão aos seus, e a semiótica

---

7 Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

8 Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br>>. Acesso em: 30 jan. 2015.

9 Disponível em: <<http://www.museudalinguaportuguesa.org.br>>. Acesso em: 30 jan. 2015.

fornece métodos que auxiliam na leitura dessas manifestações, no que facilita a leitura de imagens, gráficos, mapas, partituras e tudo mais que se pode imaginar.

Em *Breve espaço entre cor e sombra* (1998), por exemplo, o narrador descreve quatro telas pictóricas fazendo uso tão somente de recursos estilísticos distintos para apresentá-las ao leitor. Não há ilustrações no livro, o texto é puramente verbal escrito: pinta-se com palavras. Ou seja, pode-se fazer com a língua o que a pintura faz.

Nesse caso tem-se a trasladação da linguagem visual para a linguagem verbal escrita, bem como um exame de ecocardiograma que traduz e decodifica o ritmo do coração em um sistema que pode ser lido e interpretado.

Mas se a matéria prima do Museu da Língua Portuguesa, como colocou anteriormente Risério, é a palavra, esse museu faz justamente uso de outros sistemas, que não tão somente o verbal escrito e oral para apresentar sua coleção ao público. Como dito, não se trata da simples colocação de livros, como se se estivesse em uma biblioteca sem consulta, mas a colocação do que se escreve, do que se fala, do que se canta em objetos de uma coleção. A ser vista, ouvida, movimentada, tocada, cheirada, sentida.

Tornada assim, pois, tangível, a língua presentificada no museu encontra-se agrupada formando coleções de uma só coleção. E se pode ainda afirmar que o nome dado a cada uma das salas de exibição permanente já figurativiza, em determinada medida, os conteúdos expostos.

#### 4.7 O colecionador e o colecionar palavras

TRATADO O RECORTE TEMPORAL do Museu da Língua Portuguesa, a quem então atribuir a escolha curatorial daquilo que se mostra? Quem colheu, aqui e ali, amostras linguísticas de um povo que fala português para expor no museu?

Muitas vezes, ao entrar em um determinado museu ou em uma exposição específica, os nomes do colecionador e/ou curador responsável encontram-se já plasmados na entrada do espaço e também no catálogo do evento, evidenciando assim que aquilo que se mostra é escolha pessoal de um sujeito.

Às vezes a coleção é mostrada na íntegra, devendo apenas o arranjo das peças ser feito, outras vezes a figura do curador entra em cena para selecionar justamente as peças que interessam de uma coleção para assim criar um texto curatorial, até porque as peças não entram sozinhas no museu, elas são escolhidas por um determinado motivo.

O curador e o colecionador são semioticamente tomados pela figura do destinador. O destinador forte dos museus casas é, em maioria, o próprio colecionador. Os museus de arte, em geral, apresentam colecionadores, curadores, patronos, todos destinadores. No Museu da Língua Portuguesa é possível identificar vários destinadores envolvidos na cons-

trução desse texto único que são: a Fundação Roberto Marinho – responsável pela concepção e implantação do museu e cerca de trinta profissionais, entre eles: sociólogos, linguistas, artistas plásticos, museólogos etc., orientados pela Fundação.

No meio desses destaca-se ainda Ataliba T. de Castilho, professor emérito da FFLCH da Universidade de São Paulo que, além de ter participado da montagem do museu, segue ainda hoje no cargo de assessor linguístico do mesmo. A escolha pelo nome de Castilho não é inocente, ou como diz a semiótica: “nenhuma escolha é inocente”. O linguista é autor da *Nova Gramática do Português Brasileiro* (2010), uma gramática construída a partir do português falado no Brasil, fruto de cinquenta anos de pesquisa.

Assim como o patrono, o arquiteto, o museógrafo, o assessor, o gestor etc., o curador, também o colecionador, é destinador do museu, uma entidade de “carne e osso”, uma figura que vai estar presente na manifestação discursiva. Por outro lado, havendo a figura do destinador, há também a do destinatário que é o visitante do museu. Fiorin (2005, p. 63) explica: “O autor e o leitor reais pertencem não ao texto mas ao mundo. O autor e o leitor implícitos pertencem ao texto”.

Portanto, o destinador se instala enquanto enunciador no ato de enunciação, que é o “ato de produção do discurso” (FIORIN, 2004, p. 39), por meio de imagens de si construídas no texto, e comanda assim a enunciação. O enunciatário é o seu parceiro do discurso, o que mostra que enunciador e enunciatário estão sempre em presença um do outro. As marcas, em menor ou maior grau explícitas, deixadas no enunciado são reoperadas e decodificadas pelo enunciatário de modo a reorganizar o sentido dado (OLIVEIRA, 2013, p. 243).

Enquanto o enunciatário é o visitante implícito a quem o museu está destinado, o enunciador é, então, a somatória de todos aqueles que fizeram o museu, dentre eles o colecionador e o curador, que é não apenas Castilho, mas o conjunto de envolvidos no projeto, cujas marcas e pistas são deixadas na manifestação.

Os objetos-língua e as coisas-língua coletados para serem exibidos no Museu da Língua Portuguesa não são responsabilidade de um colecionador particular ou de um curador específico, mas grande parte dos envolvidos no projeto são tomados pela figura de um colecionador-curador, pois eles mesmos, ao corporificar uma coleção em um vídeo, em uma projeção ou em um computador, mostram o fazer do colecionador-curador: selecionar, justapor, organizar e exibir a coleção ao público.

Se a figura complexa do então colecionador de palavras é compreendida pelo enunciado, o modo como a coleção se mostra pode ser apreendido de diferentes formas. Por exemplo: a coleção exposta na sala ‘Palavras Cruzadas’ está distribuída em oito totens triangulares, perpendiculares ao solo, próximo a uma vitrina de museu. Em cada um dos totens, uma coleção de palavras emprestadas ao português de línguas outras, como inglês, francês etc., é colocada. O modo de exposição, no entanto, aparece de duas maneiras diferentes:

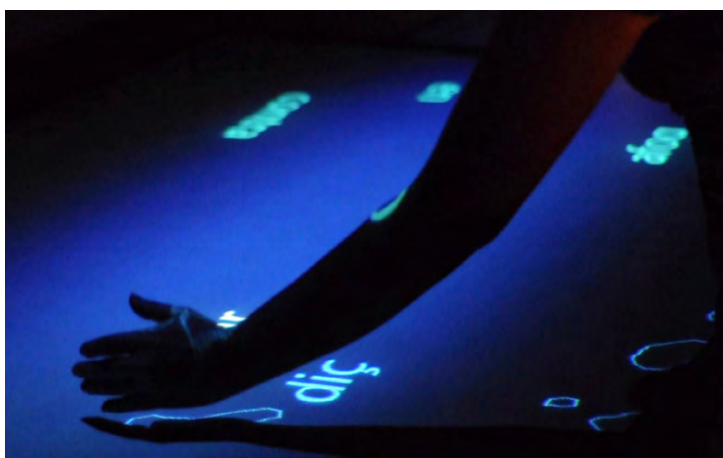


no computador, de forma mais dinâmica e interativa, na vitrina, de forma mais tradicional, com objetos palpáveis expostos. Trata-se de uma coleção etimológica, diferentemente do caso abaixo, uma coleção dicionarizada.

A coleção da sala 'Beco das Palavras' está exibida em três grandes telas dispostas uma ao lado da outra, paralelas ao solo, como suporte para a colocação dos objetos dessa coleção. Aqui, o visitante é peça essencial no ato pois, a coleção para ser mostrada, necessita também da interação do visitante que, movimentando no ar grupos de letras, deve encaixá-las corretamente, segundo a norma culta.



**FIGURA 151.** A configuração do 'Beco das Palavras' encontra-se em um lugar escuro e escondido, dando concretude a um beco. Os visitantes se colocam ao redor dessa grande mesa construída em verdade por três telões, para interagir com a obra. Fonte: <<http://estudiocarlosfortes.com>>.



**FIGURA 152.** No 'Beco das Palavras' os sujeitos guiam os grupos de letras com a movimentação dos seus corpos. Além do conhecimento de língua, os visitantes precisam de agilidade para formar as palavras. Fonte: <<http://www.enjoyrio.com.br/blog/dia-da-lingua-portuguesa/>>. Acesso em: 25 out. 2013.

Nesse momento interessa justamente observar como a norma culta, que é o conjunto de padrões linguísticos que definem o uso correto, próprio e adequado da língua, atua e se faz presente no museu de forma igualmente importante à linguagem coloquial, geralmente oralizada, informal e com menor respeito às regras gramaticais. O uso da língua culta, da coloquial e das suas gradações mostra que a língua não só é agente, mas é ainda a cultura de um povo que se faz ver plural também pela multiplicidade de variações linguísticas e pela construções que se fazem a cada novo falar, a cada viver. Como diria Fiorin em entrevista a revista *Caros Amigos* (2011): “a língua é variável e a língua muda. Uma língua varia de região para região, de grupo social para grupo social, de situação de comunicação para situação de comunicação [...]. E varia, também, de geração para geração”. E é precisamente essas mutações e variações que o museu permite apreender na experiência de visita.

O grande telão da galeria principal mostra que a “papa cremosa de milho verde ralado e cozido com leite e açúcar” (INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA, 2001, p. 600) é canjica no nordeste e é curau no sudeste; que pernilongo é muriçoca; que bombom pode ser chocolate ou bala; que biscoito tem chiado no Rio de Janeiro e que tu é você em Recife e Porto Alegre.

A exposição de curta duração “Menas: o certo do errado e o errado do certo”, que aconteceu em 2010, fez refletir sobre o uso das palavras que, mesmo taxadas como impróprias pela norma culta, são constantemente utilizadas nas falas da comunidade, levando os visitantes a pensar se existe de fato um certo e um errado em termos de língua, ideia essa recuperada no título da mostra. Daí o ponto de vista de Ataliba Castilho assessorando o museu, no que ele mostra dos usos da língua como objeto dinâmico e participativo.

Em um dos espaços dessa mostra, uma instalação – mecanismo artístico da contemporaneidade – trazia algumas palavras plasmadas em um painel de acrílico vistas pela tipografia, que é ser vista pela forma dos tipos. As palavras se conectavam criando então frases que reforçam justamente a vivacidade e as características da língua explicitadas nos parágrafos acima. São elas: “O erro de hoje pode ser o acerto de amanhã”; “Língua é uso”; “A língua varia no tempo e no espaço”; “Se alguém usou uma palavra, ela existe”.

Nesse caso, como se vê, o museu opta por expor essas frases não em pedaços de papel ou escritas em uma lousa, de forma mais tradicional, mas ele repensa os modos de exibição da exposição, optando por torná-la animada e mais próxima de manifestações artísticas contemporâneas, ou seja, tornando seu objeto mais estetizado, descobrindo a estética pelo estésico. Nessa instalação, em especial, percebe-se um processo de incorporação de um texto em outro texto (cf. FIORIN, 2003), uma relação de intertextualidade com obras literárias concretistas e também com a produção artística de Mira Schendel, o que mostra como essas criações estão no contemporâneo.



e também em idiomas outros mais universais como o inglês e o espanhol. No entanto, o mais comum é ver no enunciado desses mapas as línguas do público visitante do museu.

Por sua vez, o Museu da Língua Portuguesa não é dividido e organizado em salas propriamente ditas, delimitadas e protegidas por paredes, mas sim em espaços interconectados onde as diferentes coleções são percebidas pelo próprio modo como elas se mostram ao público. Apesar de batizar seus espaços com nomes próprios, esse museu não dispõe de mapa de visitação, talvez para que ele seja experimentado e descoberto na interação vivida corpo a corpo, já que o museu se faz sujeito no seu encontro com os visitantes. O visitante muito sente e o museu, também por meio de sensores, sente a presença do corpo do visitante que interage agora com ele. Há um estado de disponibilidade para um apreender o corpo do outro, sem trajetórias marcadas, no vivenciar (OLIVEIRA, 2014).



**FIGURA 154.** A parte alongada do museu que abriga algumas coleções em sua extensão é chamada de ‘Grande Galeria’, como nos museus tradicionais. Nesse vão os visitantes se dividem em coleções, não havendo uma ordem a ser seguida. Fonte: autora.

#### 4.8 Destrinchando a coleção: um andar espetáculo

A CONFIGURAÇÃO DO PRÉDIO SECULAR em andares paralelos favoreceu uma museografia também assim organizada. Se é no andar mais baixo que ocorrem as práticas de vida da metrópole, no andar mais alto encontra-se um espetáculo: uma produção audiovisual, cuja espacialidade e o modo de estar instalado rememora um cinema.

O curta metragem exibido nessa sala dura cerca de dez minutos e a voz da narradora conduz os visitantes pela visualidade do filme, acompanhada por uma música instrumental de fundo, cujo ritmo oscila de acordo com a intensidade, a tensividade e a velocidade da narração. Fernanda Montenegro é a narradora. Seu tom de voz é reconhecido e presentifica assim o estar no teatro ou no cinema: a língua é espetáculo na voz. “A linguagem humana surgiu a milênios”, inicia a narrativa que segue com o descobrimento do Brasil e a instalação nesse território da língua do país colonizador.

Nesse lugar, o objeto-língua e a coisa-língua são exibidos de forma contextualizada tanto historicamente quanto no uso, visto que ela está dentro de uma narrativa que conta



de fato uma história. Segundo a proposição no início desse capítulo, pode-se assim dizer que a língua, nesse instante, transita entre o uso /prático/ e o /documental/.

Apesar do filme ser narrado em português sem a inserção de legenda em outro idioma, os aspectos visuais assim como o gestual, a ritmicidade, a sonoridade das palavras, a entonação e a cadência das frases, ou seja, o texto sincrético, faz o visitante não falante de português ter uma experiência sensível, ao passo que a experiência do falante de português é mais inteligível. No entanto, ao se pensar em um público portador de necessidades especiais, o museu nesse e em alguns outros momentos mostra-se defasado e não eficiente na medida em que não consegue incluir esse outro em seu enunciado.

Diferentemente do Museu da Língua Portuguesa, o Louvre disponibiliza uma versão do seu mapa para pessoas de mobilidade reduzida, destacando os acessos privilegiados e elevadores, em francês e inglês, tanto no acolhimento do museu, quanto no site da instituição para ser impresso ou estudado antes da visita. O palácio parisiense apresenta também uma galeria tátil para os deficientes visuais, mas aberta também para os demais interessados em tocar esculturas e para o serviço educativo.

O Louvre ainda disponibiliza percursos temáticos a serem seguidos, dada a imensidão do museu, e visitas guiadas também para deficientes auditivos e visuais com a presença de um mediador. Para os que preferem autonomia, o museu oferece audioguias em diversas línguas, incluso língua de sinais, quer o visitante escolha o aparelho do próprio museu, quer o visitante baixe o aplicativo em seu telefone celular pessoal. Assim, o museu reforça a inclusão não apenas social em seus domínios, mas também tecnológica, ao passo que se mostra atento às necessidades contemporâneas, mesmo sendo um exemplo célebre de museu mais tradicional. O Louvre se destaca pela excelência organizacional e primazia tanto *in loco* quanto em seu site oficial ([www.louvre.fr](http://www.louvre.fr)), também de grande riqueza.

Dessa forma, tem-se no Louvre um modelo a ser seguido pelas demais instituições mundo afora, que consegue incluir em seu enunciado uma série de enunciatórios pressupostos e não apenas um tipo. Analisando-o museografica e museologicamente o Louvre é, pois, altamente inclusivo.

Assim aquém ao Louvre, o Museu da Língua Portuguesa, apesar de ser um museu de alta visitação, não se estabelece enquanto uma instituição universalizada, a começar pelo seu site oficial ([www.museudalinguaportuguesa.org.br](http://www.museudalinguaportuguesa.org.br)) que permite pouca exploração, dinamismo e interatividade, apresentando informações básicas sobre o museu, e disponibiliza pouquíssima informação em língua estrangeira – inglês, francês e espanhol. Também o público especial é deixado de lado, não havendo uma preocupação para que o mesmo seja incluído enquanto destinatário do museu.

Dessa forma, além de falhar enquanto uma instituição inclusiva e globalizada, o Museu da Língua Portuguesa não atende ao que os grandes museus buscam hoje que é transformar

a visita em uma experiência completa, também gustativa, com a inserção de restaurantes estrelados e cafés menores; também de consumo, com a presença de livrarias e boutiques que traduzem o museu em souvenirs; também como espaço relacional, com lugares para pausar e socializar. O museu como “quimera”, como diria Pezzini (2011).

Mesmo sabido que já fez parte do Museu da Língua Portuguesa ou se planejou fazer parte alguns desses pontos, a instituição hoje parece falhar às reivindicações do nosso tempo.



**FIGURA 155.** No auditório há 180 assentos acolchoados em tecido vermelho frente ao telão de nove metros de largura, onde os visitantes se acomodam e procedem programaticamente tal como em um cinema. As vigas de madeira que dão sustentação ao prédio são elementos da estrutura original da construção, recuperadas no momento da reforma para a acomodação do museu. Fonte: autora.



**FIGURA 156.** Registro panorâmico do auditório com o telão ao fundo levantado dando visibilidade ao próximo ambiente do museu: a ‘Praça da Língua’. Fonte: <<http://estudiocarlosfortes.com>>.

O filme de que se falava termina e o telão é automaticamente suspenso, descortinando uma nova sala chamada de ‘Praça da Língua’, e aí tem-se uma primeira conexão – e essa não é somente um recurso estilístico – com a vizinha Praça da Luz, bem à frente do museu.

A Praça da Luz, já amplamente debatida no capítulo anterior dessa tese, é o primeiro parque de São Paulo e ainda, de acordo Thrall (2013): “seu desenho não poderia ser senão este, o tradicional, que reflete a própria ideia segundo a qual a cidade foi construída, a partir do centro”.

Segundo uma definição menos moderna, uma praça se caracteriza por ser um lugar de encontro, um espaço público de convivência e afetos, em um ponto central da cidade, onde

eventos – como enforcamentos, queima de livros e sutiãs e coroações, por exemplo – eram marcados e celebrados. A depender da localidade, as praças possuem diferentes configurações, mas no Brasil, em geral, as praças de hoje são áreas abertas, que além das práticas de sociabilidade, apresentam isotopias arquitetônicas e paisagísticas como a colocação de bancos, passeios, árvores e plantas.

Essa praça construída no museu recupera assim elementos próprios às praças, pois os visitantes tomam seus lugares em bancos contínuos nivelados que rodeiam um espaço aparentemente livre da ocupação humana para observação e contemplação da cultura presente na língua.



**FIGURA 157.** O parque vizinho ao museu, a Praça da Luz, obedece uma configuração característica aos parques, com bancos colocados de modo que a vida e a natureza possam ser contempladas. Fonte: autora.



**FIGURA 158.** De igual forma, na ‘Praça da Língua’, os bancos estão voltados para que os visitantes contemplem também o que se mostra, na ideia mesmo de um espaço a céu aberto. Fonte: <[http://museulp.org.br/noticias\\_interna.php?id\\_noticia=234](http://museulp.org.br/noticias_interna.php?id_noticia=234)>. Acesso em: 5 nov. 2013.

Arquitetonicamente, a ‘Praça da Língua’ se assemelha também a um anfiteatro fechado, mas a funcionalidade do espaço é semelhante, em determinada medida, a um observatório ou a um planetário da língua. O sujeito visitante sentado olha, do seu lugar, para o céu, onde uma enxurrada de projeções de luzes plasmam as construções da língua. Essas luzes, cores e sons corporificam imagens verbo-voco-visuais no corpo físico quadrilátero da sala

do museu: paredes e teto, dando a ver, entre um feixe de luz e outro, a estrutura original do prédio.

Essas imagens que então se formam no corpo do prédio é um texto sincrético, regido por uma linguagem dominante, a verbal, seguida de uma linguagem visual gráfica e pictórica. Substâncias como tom de voz, cadência, notas musicais, gestos, postura corporal, símbolos etc. são dedicadas a essas linguagens que formam um todo de significação: o texto de que se fala.

Essa sala se desponta apoteótica, por muitos apontada como o ponto mais alto da visita, local onde espetáculos da língua acontecem. Parecem fortuitos os encontros que se dão nessa sala: museu, coleção, museografia, visitante, que reverberam bem além dessa espacialidade. O visitante que acabara de melhor compreender e passear pela formação e origem da língua portuguesa brasileira, agora pode apreender as potencialidades dessa língua enquanto objeto de criação estética-poética no passado e do presente. Olhar o céu e ver as estrelas é olhar o alto e ver a poesia. É olhar as vigas e compreender que os poetas portugueses ecoam nos versos dos brasileiros. É reviver a colonização.

O modo mesmo de entrar nessa sala, entrando com o corpo pelo telão, é o entrar, também com o corpo todo, na criação poética da língua portuguesa para sentir todos os sentidos da língua – esperados e inesperados – em plenitude. É colocar-se disponível para sentir sentires, como propõem Albuquerque e Pereira (2014, p. 164):

Deve-se proceder como as crianças, fechando os olhos e abrindo-os de novo rapidamente, para sonhar descobrir-se em desconhecido espaço-tempo? Ou, da mesma forma que elas ainda, fechando os olhos e abrindo a boca, como se na alternância da predisposição de sentidos um mundo pudesse ser não mais revelado, mas degustado mesmo?

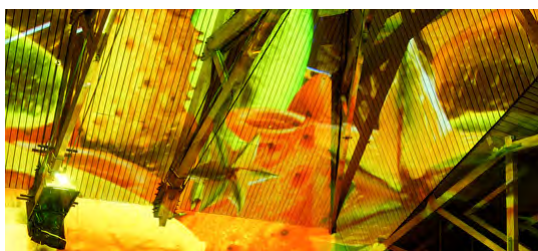
Sente-se a língua de diferentes modos. Mas é preciso o verbal, a palavra escrita para explicar a obra? Uma legenda aqui se faz necessária? Não. Os museus e também o Museu da Língua Portuguesa não traduzem em completude suas obras para que elas sejam sentidas mesmo e apreendidas no instante em que a obra vive para o visitante, fazendo sentido *em ato*.

Mesmo que a visita a uma determinada instituição seja individualizada, própria de cada um, nesse museu o falante de português sente a língua diferentemente do estrangeiro que a apreende e consegue fazer algumas correlações com a sua língua materna, mas mais dificilmente a compreende. No entanto, o visitante, qualquer que seja ele, ouve, vê, move-se na também viva língua portuguesa.

“O povo que chupa o cajú, a manga, o cambucá e a jabuticaba não pode falar um português com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pêra, o damasco e a nêspera”, narra uma voz masculina o texto de José de Alencar que ainda, entre a pronún-



cia de uma palavra e outra, solta um som formado pelos lábios e a língua salivante de quem está de fato chupando o cajú, a manga, etc. O visitante ouve a declamação sentindo com os olhos e com a audição o gosto das frutas que são presentificadas no corpo do prédio; o gosto do falar e do ouvir um português brasileiro; o gosto das formas e cores das frutas saboreadas que são degustadas.



**FIGURA 159.** Texto visual projetado no teto do edifício dando a ver frutas tipicamente tropicais como o abacaxi, a carambola etc., no momento em que a literatura de José de Alencar é declamada. Fonte: <<http://www.museulinguaportuguesa.org.br>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

Na ‘Praça da Língua’ percebem-se fragmentos da herança literária brasileira e portuguesa, de ontem e de hoje, resultante de uma coleta bastante criteriosa, levando a afirmar que essa sala apresenta uma coleção mesmo. Os textos verbais escolhidos e coletados são mostrados no museu retomando uma importante particularidade da literatura e mais especialmente daquela desenvolvida na cidade de São Paulo, o concretismo. Interessa ainda pontuar que: os textos selecionados para serem mostrados no museu, mesmo que pertencentes a movimentos literários bem anteriores, com o auxílio da tecnologia se materializam em poemas concretistas. As formas e cores distribuídas na topologia são tornadas ainda mais contemporâneas. “Tensão de palavras-coisas no espaço-tempo”, como diria Augusto de Campos (1987, p. 51).

Esse processo bem se explicita em uma das peças que compõe essa coleção, o poema barroco e satírico “Epigrama”, do Boca do Inferno, autor pertencente ao movimento literário que eclodiu no século XVII. No entanto, ele aparece aqui não concretizado em uma composição verbal escrita, mas também falada e musicalizada na voz e no ritmo do rapper Rappin’ Hood; nas formas imagens mostradas no espaço da sala. Uma montagem completamente outra daquela que se conhece da literatura, agora com uma batida contemporânea e urbanoide que provoca interesse aos visitantes do museu, em especial os jovens, mais especial ainda os jovens de periferia, que gostam do que se ouviu e viu, muito provavelmente sem saber a fonte. O público velho se impressiona com a atualização e o mais novo descobre que gosta de Gregório de Matos. É uma descoberta dupla que se dá *em ato*.

Ao final da projeção, portas abertas deixam entrar luz natural na sala ainda obscurecida, enquanto o piso é aceso. Os corpos que se levantam são surpreendidos por poemas e poesias da literatura brasileira projetadas à maneira dos arranjos concretistas no chão,

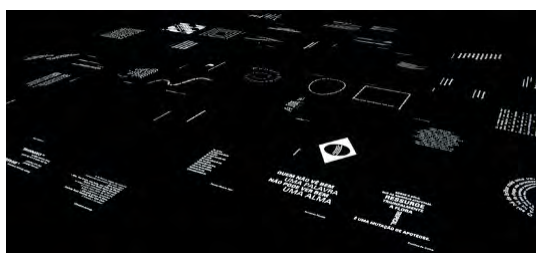
impondo que o visitante atente-se para não pisá-las. Para lê-las se faz necessário andar em voltas em 360 graus como que circundando de frente, lateral e verso esculturas poéticas. Andar na poesia concreta é outra vez andar e pisar em São Paulo, mas agora transformados pelas apreensões nessa cenografia sincrética.

A experiência da ‘Praça da Língua’ sensibiliza os visitantes a sentir os usos de uma língua que é /prático/, /documental/, /reescritura/ e também /estético/. Há de se perceber, ainda, uma aproximação triunfal da literatura com o público, talvez auxiliando na formação de um público leitor.

Ao sair da sala, dando continuidade aos percursos de visita, o visitante é colocado em um corredor longo que o joga, através da transparência das janelas, em São Paulo e o joga de novo nas poesias concretizadas no espaço anterior, agora verbalmente escritas na parede do prédio. Nesse estar no museu e sair dele com o olhar e voltar a experiência passada, o visitante cria relações do mundo vivido com os mundos construídos pela linguagem, saindo de um mundo e entrando em outro.



**FIGURA 160.** O auditório visto a partir da ‘Praça da Língua’, em cujo registro pode-se ver a estrutura do prédio onde as projeções ocorrem no momento de visitação. Fonte: <<http://estudiocarlosfortes.com>>.



**FIGURA 161.** O chão de cor escura é iluminado por figuras formadas a partir de textos da literatura brasileira, a língua como luz para os seres humanos. Fonte: <<http://www.museulinguaportuguesa.org.br>>. Acesso em: 23 out. 2013.

#### 4.9 Destrinchando a coleção: a Grande Galeria

O SEGUNDO ANDAR DO MUSEU da Língua Portuguesa abriga um elemento bastante comum aos museus tradicionais e frequentemente encontrado nos museus mais contemporâneos como forma de citar seus antecessores, que é a figura da Grande Galeria, explorada anteriormente nessa tese.

A galeria desse museu alcança 106 metros, ocupando toda a extensão da parede mais comprida do prédio, funcionando como norteadora do andar. Isso quer dizer, as coleções desse andar estão divididas a partir da configuração da grande galeria, sendo ela uma espécie de âncora também para os visitantes.

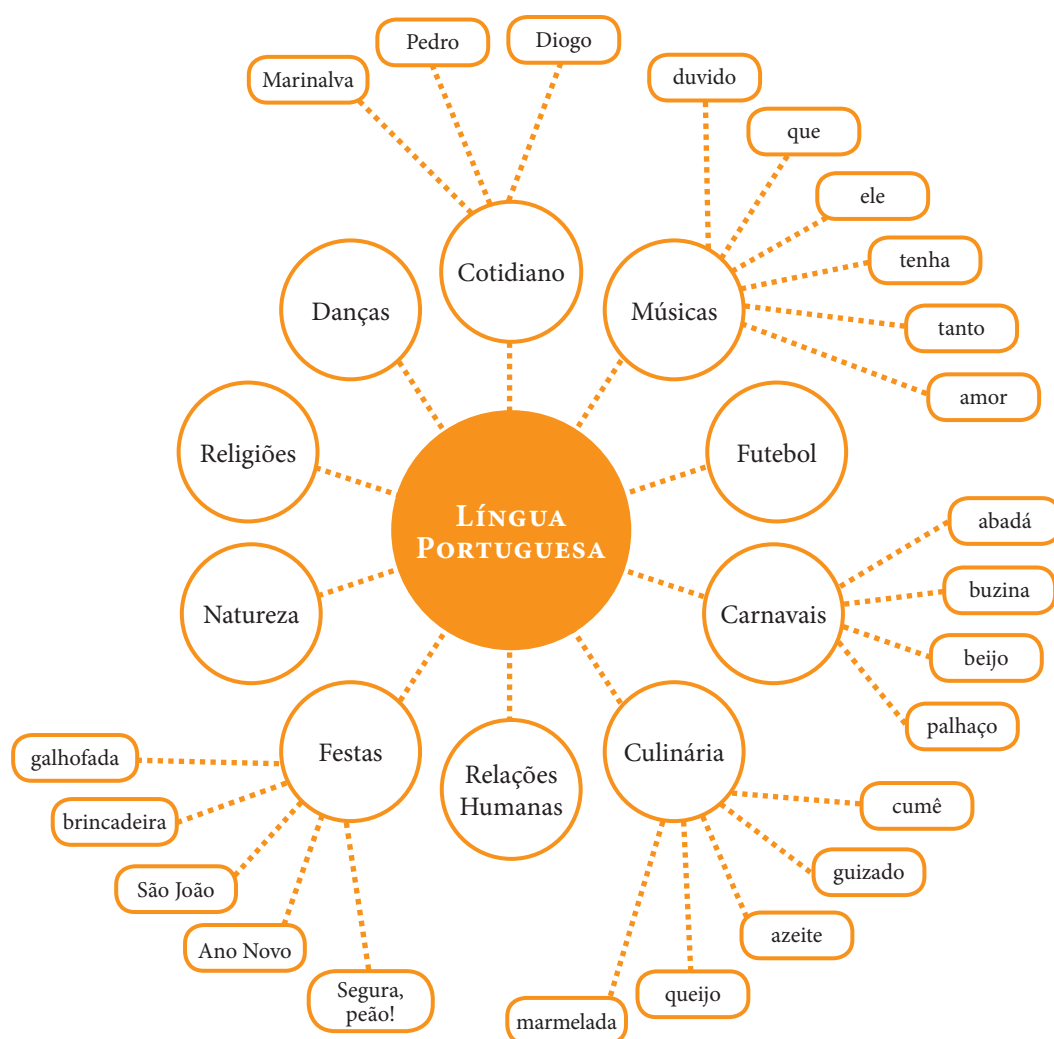
A grande galeria é marcada principalmente por um grande telão, de também 106 metros, e o visitante entra nesse espaço fazendo o mesmo movimento e na mesma direção de entrada do trem na plataforma da estação, em exato paralelo ao telão. E para situar o visitante, e mais uma vez lembrá-lo onde ele está, vez em quando, a figura do trem em movimento invade o ecrã e o visitante é colocado como se estivesse na plataforma mesmo, no momento exato da chegada do trem, que o traz de volta a cotidianidade.

A coleção que se mostra nessa grande tela é um ajuntamento das manifestações cotidianas de uma comunidade falante de português brasileiro, colhidas lá e acolá, em diferentes espaços-tempos. É forte o aspecto cultural da coleção que aqui se mostra, pois as peças retratam justamente eventos que narram traços identitários do universo da cultura brasileira: o futebol, a culinária, o carnaval etc. A língua está contextualizada e em seu uso /prático/ nessa narrativa, mas mais importante ainda, a língua é a própria narrativa. Esse mundo construído pela linguagem é a construção desse povo pela língua portuguesa que aqui se fala.

Por exemplo, no grupo que compreende as festas há duas manifestações culturais típicas que ocorrem em solo nacional: Ano Novo e São João. Ao passo que imagens dessas festas ocorrem no grande telão, o verbal escrito se faz presente em concomitância, com falas, gestos, entonação e músicas. Frases e palavras tais como ‘Feliz Ano Novo!’; canjica, licor, pamonha; que presentificam essas festas surgem das bocas que falam e que cantam, e são por vezes escritas no telão.

O Carnaval, uma das maiores manifestações populares do Brasil, também se faz presente. As imagens mostram escolas de samba no Rio de Janeiro e os blocos de rua em Salvador enquanto as palavras: confete, fantasia, serpentina recebem destaque e ênfase. Nesse momento, pode-se pensar na origem dessas palavras, dessas músicas, dessas danças, desses ritos; pode-se sentir a presença de línguas e culturas outras misturadas à brasileira. É presença de África com os filhos de Gandhi no carnaval da Bahia; é presença católica em festa de São João; é presença inglesa em partida de futebol.

As produções culturais de norte a sul do país, concretizadas nessa coleção específica do museu, podem ser melhor compreendidas no esquema montado abaixo que mostra os campos semânticos diversos em que a colheita do objeto-língua e da coisa-língua foi operada de modo a fazer a intangibilidade tangível, a abstração concretizada.



**ESQUEMA 4.** O telão da galeria central do museu divide sua coleção em tópicos, que são divididos novamente em grupos.

A grande galeria está ainda fracionada em três porções mais ou menos iguais, em cuja parte oeste encontra-se a já mencionada ‘Beco das Palavras’ e, na parte central, há três coleções distintas expostas, assim nomeadas: ‘Palavras Cruzadas’; ‘Linha do Tempo’ e ‘Mapa dos Falares’.



Com exceção de ‘Palavras Cruzadas’, anteriormente descrita, as outras duas coleções dessa área central assim se organizam: ‘Linha do Tempo’ narra diacronicamente a história da língua portuguesa no Brasil, por meio de textos verbais escritos e visuais. Ela ocupa um espaço em “L” na parede contrária ao telão, em orientação linear. Parece, certamente, com o que os museus fazem para situar o visitante no espaço-tempo que se deseja, com a colocação de uma linha do tempo na parede da instituição, às vezes chamada de linha do tempo mesmo.

Se em um lado há toda a dinamicidade e tecnologia do telão para presentificar sua coleção, no lado oposto, em paralelo, a parede é também tomada pela ‘Linha do Tempo’. O visitante é posto então entre o /documental/ e o /prático/ de forma a sentir que língua é aquela e a sua evolução e dinamismo.

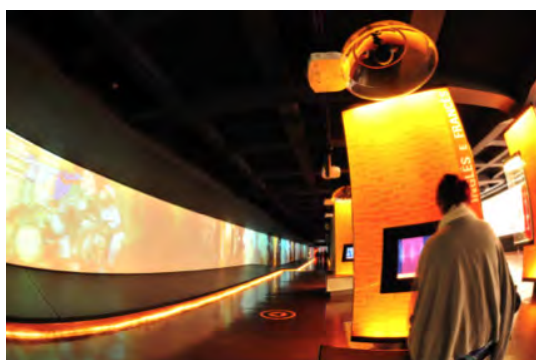
O ‘Mapa dos Falares’ poderia ser uma coleção de sotaques ou de expressões orais da língua falada nos quatro cantos do país. A vitrina aqui é substituída por uma só tela que pode ser manuseada pelo visitante, podendo este escolher que parte ou que partes da coleção ver. O visitante clica no nordeste e lá escuta o modo de falar de um ou mais sujeitos daquela região, podendo inclusive se reconhecer pela identidade ou alteridade.

Se o terceiro andar é mais regido pelo regime de sentido da programação, segundo termos de Landowski (2009), cujo princípio é a regularidade, pois nele as coleções se abrem ao público em horários definidos pelo próprio museu, sendo assim também as práticas interacionais dos sujeitos, o segundo andar se apresenta menos regulado e mais regido por um regime de ajuste, fundado no princípio da sensibilidade, no contato pelos sujeitos que vivenciam o estar nesse museu. Ainda, esse segundo andar não apresenta obrigatoriedade de trajeto, diferentemente das salas do terceiro andar, podendo o visitante escolher o que ver, quando ver, onde se demorar. Não há regulação dos corpos, todavia, e o acesso à informação, por meio da leitura da coleção, são potencializados a depender dos sujeitos.

O segundo andar do museu convoca um visitante participativo de modo que a coleção é apreendida na relação com o mesmo. Ou seja, quanto mais esses interagem com as obras, mais conhecimento é gerado.



**FIGURA 162.** O telão da ‘Grande Galeria’ no exato momento que o trem aparece. Nesse mesmo lado encontra-se a plataforma da estação, e a extensão da tela é também a extensão que o trem percorre da entrada a saída na Estação da Luz. A luz vem da própria projeção e de umas luzes amareladas no inferior. Na parede contrária há alguns bancos para que o visitante descanse ou assista todo o filme. Fonte: autora.



**FIGURA 163.** Na porção mais central do telão há outros ambientes do museu, por ele interligados. O visitante é acompanhado por esse extenso ecrã desde a sua entrada no andar. Fonte: autora.

#### 4.10 Destrinchando a coleção: culto aos cânones

O PRIMEIRO ANDAR É UM ESPAÇO diferente dos demais andares, a começar pelas suas exposições de caráter temporário, ou seja, ele é somente aberto ao público quando existe uma dada exposição em cartaz.

Esse tipo de procedimento é também característico aos demais museus que abrem ou fecham uma parcela de seu espaço para acolher uma exposição de curta duração. Alguns museus, como o Palais de Tokyo em Paris, fecham integralmente quando vão abrigar uma mostra de grande porte. Outros, como o Centre Pompidou Paris, também um museu em andares como o Museu da Língua Portuguesa, destina seu último piso às exposições de curta duração e esse piso fecha durante a preparação e montagem da exposição futura, sem atrapalhar o fluxo de visitantes nos demais espaços do prédio.

Então, para o Museu da Língua Portuguesa, em especial, que não trabalha com doações e novas aquisições, o fechamento do andar para montagem e abertura de uma exposição de curta duração é percebido como uma manipulação, regime cujo princípio é o da intencionalidade (cf. LANDOWSKI, 2009), na medida em que o destinador museu tenta convencer os visitantes a visitar ou revisitar seus domínios. Também, uma comunicação forte e bem planejada para essas exposições de curta duração é ferramenta indispensável para captação do público.

O uso desse primeiro andar depende do projeto do curador (ou dos curadores) e ele é assim diferentemente ocupado. Às vezes, as janelas ficam destampadas e a cidade é convidada a entrar para dentro do museu. Às vezes, nesse mesmo processo de desvelamento, o visitante é quem é convidado a sair do museu e entrar na cidade. Às vezes, os aproximados 420 m<sup>2</sup> do espaço é subdividido em saletas várias. Outras vezes o espaço é um plano inteiramente aberto para uso.



**FIGURA 164.** A cidade de São Paulo vista, em dois ângulos, desde o primeiro andar do museu. O destaque do cenário é o Parque da Luz e a Pinacoteca. Em ambos os registros, a vida na cidade é captada com suas contínuas práticas diárias. Fonte: autora.



**FIGURA 165.** Na mostra de Oswald de Andrade as janelas foram mantidas abertas, convidando a cidade a ser partícipe da exposição, afinal São Paulo é parte da biografia do escritor. As palmeiras imperiais do Parque da Luz são marcas da curadoria no texto e nesse registro, em específico, o verde está reiterado na obra de Tarsila do Amaral, que além de amante, fez parte do mesmo movimento do escritor. No registro da direita, na ocasião da mesma exposição, o prédio da estação foi utilizado como suporte para uma intervenção artística. O letreiro fluorescente com o nome 'Oswald' plasmado em letras garrafais e uma seta direcionada ao interior do museu convida os visitantes que de longe avistam a instalação.

Fonte: <[www.flickr.com/photos/secretariadacultura/6199160808/in/photostream/](http://www.flickr.com/photos/secretariadacultura/6199160808/in/photostream/)>.

Acesso em: 5 nov. 2013.



O primeiro andar é ainda um espaço em especial dedicado a escritores consagrados de língua portuguesa, selecionados pelo próprio museu. Em um ou outro caso, o museu abre-se para exposições itinerantes organizadas por outras instituições, como aconteceu com a de Rubem Braga em 2013, mas que interessa tematicamente e que dialoga com o modo de exposição e a montagem do museu. Grandes nomes da literatura brasileira e portuguesa, contistas e cronistas, foram contemplados em exposições anteriores, afirmando assim a importância desses mestres que, tal como em um museu de arte, merecem uma exibição de si. Guimarães Rosa (2006-2007), Clarice Lispector (2007), Gilberto Freyre (2008), Machado de Assis (2008-2009), Cora Coralina (2009-2010), Fernando Pessoa (2010-2011), Jorge Amado (2012), Oswald de Andrade (2011-2012) e Rubem Braga (2013) foram alguns dos nomes tema de exposição.

A língua, como matéria prima da coleção desse museu, ou seja, como objeto da coleção, é reproposta nesse andar como uma das possíveis manifestações culturais de um povo: a literatura. Seja na eloquência de Machado de Assis, seja nas formas simples de Rubem Braga, seja ainda nas pessoas de Pessoa. De épocas e estilos diferentes; de vidas e formas de narrar particulares, os aspectos biográficos e bibliográficos dos autores se fazem sensível e racionalmente visíveis nos modos de exposição.

Os pontos emblemáticos da obra e/ou da vida dos escritores, ou ainda os valores que se querem transmitidos a uma sociedade, quiçá de leitores, estão reiterados nos títulos que as mostras recebem, como um tipo de enquadramento que pode desempenhar funções diferentes (cf. OLIVEIRA, 2004). Esse mesmo processamento é adotado nos demais museus, que procuram presentificar em seus títulos elementos figurativos para que os sujeitos imediatamente os traduzam e sejam assim manipulados a querer visitar o museu. No Museu da Imagem e do Som – MIS, por exemplo, as suas duas últimas grandes exposições: *Stanley Kubrick* e *Ai Weiwei – Interlacing* enunciam os nomes dos artistas – nesse caso um cineasta americano e um artista chinês, respectivamente – pontualmente identificando a referência exterior.

O Museu da Língua Portuguesa tenta sintetizar e traduzir nos títulos que verbalmente nomeiam as exposições, de modo mais ou menos figurativo, aquilo abrigado dentro do museu naquelas exposições específicas das seguintes formas:



| Título da exposição                                     |                                                                                                                                                                         |
|---------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Grande Sertão: Veredas</i>                           | autor presentificado no título por meio da obra; ênfase a essa narrativa literária na exposição                                                                         |
| <i>Clarice Lispector – A hora da estrela</i>            | autor e obra emblemática presentificados no título; ênfase a vida da escritora e não a personagem da narrativa literária na exposição – a hora é a da estrela Lispector |
| <i>Gilberto Freyre – intérprete do Brasil</i>           | autor e sua temática de interesse presentificados no título; ênfase ao legado de um dos maiores pesquisadores da historiografia brasileira na exposição                 |
| <i>Machado de Assis – mas esse capítulo não é sério</i> | autor e tom da curadoria presentificados no título; ênfase ao legado do autor e suas formas de humor nas narrativas literárias                                          |
| <i>Fernando Pessoa, plural como o universo</i>          | autor e heterônimos presentificados no título; ênfase ao legado do autor e dos seus heterônimos na exposição                                                            |

O título é parte de uma estratégia global de enunciação que, fazendo uso de diferentes sistemas semióticos em relação, levam à apreensão da exposição. Diferentes sistemas como o verbal, o visual, o audiovisual, o espacial etc., são integralmente percebidos na experiência da visita, pois a exposição é um texto estético sincrético produtor de sentido a ser sentido e capturado pelos sujeitos, em virtude da condição estética. Segundo Oliveira (2010, p. 5): “a estesia é um processamento do corpo que sente as qualidades que sobre ele operam impressivamente” e que, ainda de acordo com Oliveira (2009), pode ocorrer de diferentes tipos de construção sincrética. Por união, quando os sistemas atuam em cadeia em vista da produção do sentido; por separação, quando os sistemas atuam em paralelismo. Por concentração, quando os traços sensíveis se encaixam em aliança; por expansão, quando um traço específico expande-se em coextensividades sensoriais.

As exposições de curta duração do Museu da Língua Portuguesa são diferentemente montadas e portanto, a cada nova mostra pode predominar um mecanismo sincrético também distinto. Os aspectos observados nas exposições são inerentes a vida do autor e/ou a obra literária que o museu faz tomar corpo, tornando-os assim visíveis e prontos para serem sentidos na interação quando na visita.

Muito do discurso das artes plásticas, em especial da arte contemporânea no qual a materialidade vai atuar enquanto constitutivo do sentido, é operador das trasladações e arranjos da linguagem verbal das obras literárias para uma linguagem preponderantemente viso-espacial/espaco-visual do museu, o que faz da experiência da visita uma descoberta da língua: da arte que impera da e pela língua.

Dedicada à Clarice Lispector, a mostra que ocorreu em 2007 no Museu da Língua Portuguesa marcava, justamente, os trinta anos da morte da autora e trinta anos também da publicação da sua obra *A hora da estrela*, talvez a mais emblemática de todas. Apesar de no título da exposição constar a obra literária, a mostra não tratou exclusivamente dela, mas sim da herança de Lispector como forma de tentar compreendê-la. Em um dos espaços, por exemplo, uma instalação com mais de duas mil gavetas, mas com apenas setenta delas de possível abertura, foram colocadas de cima a baixo no ambiente que convidava os visitantes a descobrir documentos pessoais da autora dentro das gavetas.

O enigma montado no museu tecia relações tanto com a vida da autora quanto com a sua trama narrativa, que era de uma grande intensidade psicológica. Ser levado a penetrar na intimidade de Lispector, assim como se penetra na intimidade de Balzac ao entrar em sua casa agora museu, são modos de transgredir ou ignorar as convenções do “consenso escópico” (cf. LANDOWSKI, 1992), diferentemente de Ema Gordon Klabin, cuja vontade de *querer ser vista* foi previamente declarada.

Ser *voyeur* na obra, ainda como explica Landowski (1992, p. 98), é uma das possíveis “fórmulas do roubo”, em que se tem a vida privada de um sujeito invadida e atentada pela curiosidade e intrusão de outro sujeito, ultrapassando os limites do que o primeiro estaria disposto a deixar ver.

A Lispector engavetada é como *La Vênus de Milo aux tiroirs* (1936), de Salvador Dalí, um corpo feminino esculpido em gesso rompido por incrustações de gavetas, cuja abertura, segundo análise de Oliveira (2005, p. 7), dá “visibilidade a uma vida interior à vida exterior que as gavetas semi-abertas deixam entrever que podem vir a ser inteiramente adentrada e conhecida”. As gavetas de tamanhos iguais talhadas em madeira corporificam Clarice Lispector, e o total fechamento de algumas delas fazem imaginar o que há ali dentro.

O visitante tateia a obra como quem tateia o corpo da escritora, em um descobrimento no corpo a corpo. O encontro dos dedos com a lisura com saliências da madeira faz sentir um corpo com uma termia outra, mas antes há um encontro com o cheiro que emana daquele material. Ainda, o puxar as pequenas formas arredondadas dos puxadores produzem sentidos sensíveis no ato mesmo que, aliado ao saber cognitivo, faz a obra significar.



**FIGURA 166.** Em um dos ambientes da exibição de Clarice Lispector, foram alojadas mais de duas mil gavetas, das quais apenas setenta poderiam ser abertas. Nesse labirinto secreto, uma metáfora da própria Clarice, o visitante encontrava uma série de documentos pessoais da autora. Fonte: <[www.museulinguaportuguesa.org.br/instalacoes.php](http://www.museulinguaportuguesa.org.br/instalacoes.php)>. Acesso em: 25 out. 2013.



**FIGURA 167.** A obra *La Vênus de Milo aux tiroirs*, de Dalí, tece relações com a montagem para a exibição de Clarice Lispector, dois corpos femininos diferentemente construídos.

Em outro momento, na exposição *Grande Sertão: Veredas* em 2006, o mineiro João Guimarães Rosa foi homenageado por meio de sua obra, título da exposição. Diferentemente de Lispector, o museu mais se interessou em presentificar a obra do que o autor, conduzindo o visitante pelo sertão narrado nas páginas do livro, agora concretizado em determinada medida dentro do museu. A curadoria põe o visitante em um universo específico, em mundos criados diferentes do mundo vivido.

Materiais de construção como madeira, tijolo, telha, pedra e areia são utilizados na exposição para construir esse mundo, presentificando um lugar outro dentro do espaço do museu. Nesses ambientes criados, a apreensão do sentido se dá pela circulação do corpo do visitante em volta dessas instalações, como uma grande escultura em sua tridimensionalidade.

A obra literária de Guimarães Rosa estava citada, linha a linha, palavra a palavra, inclusive com a página devida colocada nas montagens do museu, em algumas partes do mundo construído levando o leitor-visitante imediatamente ao livro.

No chão do museu havia linhas contínuas em diferentes cores para que o visitante escolhesse uma leitura da exposição-livro pelo ponto de vista de algumas personagens da narrativa de Guimarães Rosa: Diadorim, Riobaldo, o Diabo etc., o que possibilitava que cada visitante fizesse seu próprio percurso narrativo.



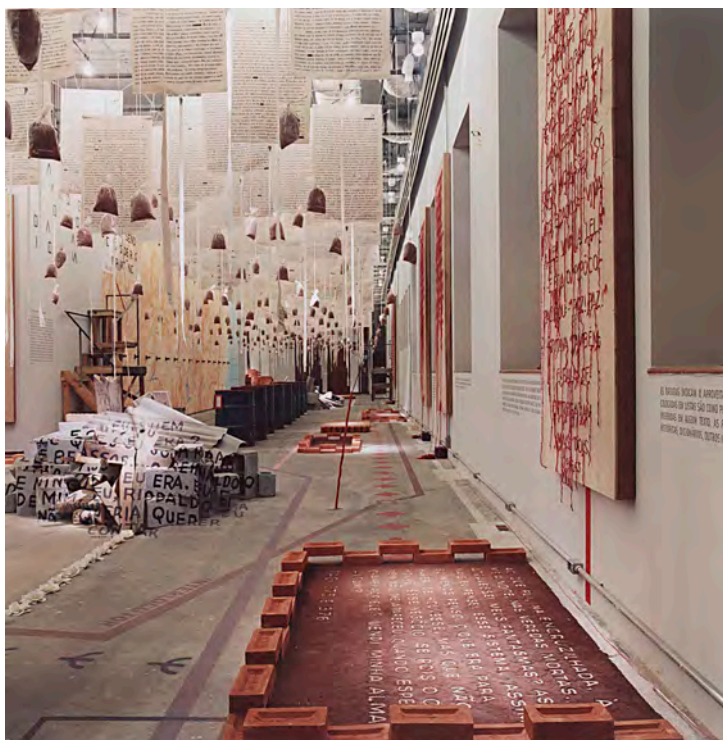
**FIGURA 168.** Trechos da obra literária com a devida página marcada estavam escritos pelo espaço: na areia, em cima de tambores, em um amontoado de pedras. No teto, sacolinhas plásticas com areia dita do sertão se misturavam a papéis que também pendiam do teto. O visitante é posto a descobrir o romance a partir da descoberta do lugar, talvez um paralelismo com as descobertas do romance que se dão no livro. Fonte: <<http://estudiocarlosfortes.com>>.

Observa-se como o uso dos materiais em sua forma mais bruta – uma metáfora do povo sertanejo – é essencial para os sentidos que se querem produzidos nessa mostra. Também os objetos, que atendem a um determinado uso /prático/, são descobertos como /reescritura/ para um futuro uso então /estético/.

Em uma das instalações da exposição, como a fotografia revela abaixo, o texto extraído da obra de Guimarães Rosa é escrito sobre a areia, dando a ver nesse procedimento



o verbal do livro e o piso do museu. Além do corpo: altura, espessura, fonte, etc. que as letras tomam, o visitante contempla nesse momento as construções da literatura e da língua portuguesa postas em destaque. A areia, que atende a uma finalidade /prática/, é aqui descoberta como objeto de potencialidade /estética/, assim finalmente exposta no museu. Enquanto Clarice Lispector abre-se, Guimarães Rosa aterra-se, em um procedimento que, ao invés de encobrir, ele faz ver pela terra.



**FIGURA 169.** A curadoria da exposição optou por materiais brutos para a construção do texto curatorial. Nesse registro da obra, a areia dá a ver a escrita e o chão do museu.

A exposição *Grande Sertão: Veredas* sensibiliza o visitante não falante de português a uma apreensão da língua por meio de suas traduções intersemióticas: uma experiência de língua mesmo. Pode-se pensar, por exemplo, no acervo do Institut du Monde Arabe, em Paris, que é a língua e a cultura árabe. Isso significa dizer que para visitar esse espaço não se faz necessário o mínimo conhecimento prévio de língua, até pelo distanciamento do idioma com as línguas românicas. O visitante apreende a língua pelos sons que ganham corpo quando expelidos pelas bocas; pelos encontros ocasionados pelas mídias no museu; ou ainda pelos desenhos que a esteticidade própria dessa língua vai formando quando ganha o suporte. Para a experiência sensível da visita, assim como ocorre no Museu da Língua Portuguesa, é preciso disponibilidade e abertura de um corpo sensiente para uma apreensão e compreensão da língua não apenas como agente construtor da linguagem e do ser humano, mas como objeto estético.

A experiência da língua sentida e racionalizada da interação no museu, talvez pela predisposição à contemplação e ao culto do lugar; talvez pelo modo de exibição da mesma; talvez pela descoberta da sua potencialidade estética, pode ser agora de novo vivenciada na circulação fora do museu, nos encontros e práticas da vida vivida. E do retorno da língua a sua funcionalidade plena.

Ver os fenômenos da língua; formar o gosto pela descoberta da língua enquanto criadora de mundos; construir uma força educacional para sensibilizar para uma prática praticada; assumir a língua na língua. É assim que o Museu da Língua Portuguesa propõe aos seus visitantes mais do que uma ida ao museu, mas uma experiência sensível de língua e uma reflexão posicionada do seu estar no mundo.

# 5

## Considerações finais



**OS MUSEUS SÃO INSTITUIÇÕES ANTIGAS** que remontam a tempos passados, mas que procuram se atualizar de uma forma ou de outra para atender às necessidades e urgências contemporâneas, alguns mesmo se apresentado bem à frente de seu tempo. De arquitetura marcante ou de museografia espetacular, de acervo disputado ou de reproposição de usos, os museus interessam a uma comunidade de pessoas como memória presente, passada e futura e como espaço de convivência e convívio individual e coletivo, para além de seus domínios imediatos.

O Museu da Língua Portuguesa, por sua vez, presentifica na sua arquitetura a história da construção de São Paulo enquanto cidade *locus* de vivência humana e enquanto motor econômico do país. O Museu da Língua Portuguesa presentifica na sua museografia o dinamismo de uma língua viva e de um povo que se reinventa e se constrói na e pela língua. O Museu da Língua Portuguesa traz visibilidade a um lugar ao mesmo tempo importante e negligenciado. O Museu da Língua Portuguesa ilumina uma região escura, desvelando vozes, rostos e corpos também dentro de seus domínios. O Museu da Língua Portuguesa presentifica no seu acervo a origem, a atualidade e o devir mais do que de uma língua portuguesa, mas de toda uma comunidade que se comunica e se manifesta por meio de uma mesma língua. A língua que está no grafite do Beco do Batman, na Vila Madalena; a língua que está nos gestos das prostitutas no pórtico da Estação Luz; a língua que está na pedraria do Vale do Anhangabaú; e nos arranjos das feiras de rua; e no desenho dos altos prédios; e nas vitrinas de luxo; e nas formas das esculturas de Tomie Ohtake; e nos ruídos dos instrumentos de samba está também, em determinada medida, dentro do Museu da Língua Portuguesa pelas manifestações da língua que ele coleta e arranja para ser assim sentida, de outro ângulo, nesse lugar tradicionalmente de culto.

De igual forma aos demais museus mundo afora, o Museu da Língua Portuguesa segue a lógica de ser um lugar para abrigo de uma determinada coleção e assim, por meio dela, ele organiza histórias que encena em seu território. Um artista conta uma história por meio de uma obra de arte; uma exposição conta uma história por meio de um artista ou de um evento histórico etc. e esse museu conta tantas pequenas histórias sobre a língua que se fala no Brasil. Há a história do descobrimento pelos portugueses; a história da linguagem; uma história da literatura; uma história de cultura brasileira e assim as dos Brasil(s). A história de um, a história de todos.

O trem que passa no telão da 'Grande Galeria' do museu convida e carrega os visitantes até o Pará e depois desce para o Rio de Janeiro e sobe novamente para Manaus, fazendo com que eles sintam o estar nesses lugares ao mesmo tempo estando na capital que abriga um pouco de todas essas cidades em si. Enquanto isso, na vida vivida fora do museu, o trem passa pela mesma linha carregando cidades e sotaques mil em seus comboios. O visitante experimenta aqui na galeria do museu a língua em prática, como ela é



falada, em seus contextos vários, que pode ser no Norte ou no Sul do país, no Ano Novo ou em uma partida de futebol, pela boca de um índio, de um negro ou de um branco. Mais do que apenas situar o visitante em determinado espaço-tempo, como o faria um museu qualquer em sua periodicidade e temporalidade em salas, esse museu conduz os visitantes envolvendo seus corpos em um complexo sentir, em maior ou menor intensidade, o estar alhures ou o estar no seu local de pertença. Indo e vindo para, de posicionamento em posicionamento, apreender as variantes da mesma língua. O eu nordestino se reconhece pois na fala de um outro nordestino ao passo que o eu paulistano também se reconhece na alteridade do nordestino.

Esse conhecer e se reconhecer está também presente na logomarca do museu que figura uma galáxia em movimento ou uma impressão digital formada por um grande número de pontos dispostos em elipses concêntricas. Enquanto a galáxia figurativiza o tema da universalidade de línguas que formaram e formam o português do Brasil, a impressão digital figurativiza o tema da identidade (BOGO e ALBUQUERQUE, 2014, p. 5).

No Museu da Língua Portuguesa, o próprio sujeito visitante constrói o sentido da experiência de visita, pois quem ele é, de onde ele vem e onde ele vive interferem diretamente em uma apreensão subjetiva que pode ser de si, do outro ou de um grupo de pares, o que faz essa experiência ser única. O visitante lembra do modo de falar e de ser do (estereotipado) português da esquina; dos italianos do Bexiga; do amigo maranhense; do cantor carioca; dos coreanos do Bom Retiro; do político paulistano; do cantor mineiro, todos de certa forma recuperados no museu, o que auxilia na construção de uma visita significativa e não de uma experiência de ficção científica, tal qual os brinquedos dos parques da Disney, como podem afirmar alguns.

E no rodar da saia da baiana, o estrangeiro sente uma brasilidade de África e sente um movimento corpóreo naquele falar português que muito difere do gestual de mãos italianas ou de lábios bicudos franceses. A língua portuguesa quando corporificada, mesmo que oralmente, no momento em que sai das bocas, ganha um gingado, um arrastado em palavras que se estende para o corpo, em um tipo de movimento sincrônico quase como uma dança. O estrangeiro, em especial, pode agora melhor compreender como a língua vivida fora do museu toma o corpo do falante de português, ou melhor dizendo, como essa língua é também corpo.

E, no descobrimento do Museu da Língua Portuguesa, o visitante vai também descobrindo um país e seu povo e vai ainda se auto descobrindo. E as relações sociais e de língua que vão se fazendo com os outros que estão também do lado de dentro do museu são importantes na construção da experiência da visita, pois a arte que impera pela língua é imediatamente reproposta nos diálogos, como se em um museu de moda os visitantes acabassem por desfilarem modelitos vistos anteriormente ou como se no momento de uma

visita a um museu de arte os visitantes imediatamente tomassem tintas e pinceis e saíssem por ali pintando.

Interessante ainda é a forma que o Museu da Língua Portuguesa concretiza sua coleção por meio da tecnologia, colocando-se assim mais próximo do seu tempo e do seu público, de forma bastante interativa. O visitante se identifica com a museografia do lugar e manuseia com facilidade e familiaridade os recursos tecnológicos que presentificam a coleção, apesar da inicial surpresa ao se deparar com uma instituição bem diferente do habitual museu.

Um prédio antigo, mas ao mesmo tempo novíssimo. Uma carcaça histórica, mas ao mesmo tempo ocupada pela tecnologia. Uma homenagem aos cânones da literatura, mas ao mesmo tempo ao rap da periferia. A dicotomia velho e novo são valores recorrentemente configurados nesse museu, também na presença da língua que é arcaica e é recentemente acordo ortográfico.

O Museu da Língua Portuguesa propicia uma viagem espaço-temporal na língua e no Brasil a começar pela compra do ingresso na entrada que remonta o fazer e a plástica de uma verdadeira bilheteria de trem. Nesse procedimento o museu instala mais um vez o visitante no lugar que deseja, fazendo ele viver a experiência vivendo o estar em uma estação de trem. E nesse fazer também o visitante põe em prática o uso da língua em sua dimensão funcional, construindo desde então uma experiência significativa. E os caminhos que ele tomou até chegar ao museu e os encontros com as manifestações de língua anteriores a entrada no museu são de novo sentidos dentro dele, na circulação de um organismo vivo que tem suas dinâmicas e ritmos. E se a língua é organismo e artefato vivo, o museu é um “artefato semiótico em movimento, pleno de significações” (TEIXEIRA, 2013, p. 860).

Sabe-se que o Museu da Língua Portuguesa é fortemente frequentado por um público de estudantes, em visitas organizadas pelas instituições escolares, e talvez, por esse motivo, alguns justifiquem os altos índices de visitação desse museu. No entanto, para os estudantes de menor ou maior grau escolar, a visita a esse museu interessa justamente para que eles tenham um contato outro com a língua e sintam, vivam e aprendam que a língua está além das salas de aula, mas na própria construção do ser humano e das relações sociais.

Uma experiência assim sensível e a sua compreensão na sua imediatez tornou-se possível graças às reflexões de Greimas (1987; 2002) que, ao propor o lugar da figuratividade no seu modelo do percurso gerativo do sentido, abriu caminhos para o que Landowski (2004a) chama de uma semiótica mais sensível. A orientação da teoria semiótica nesses últimos vinte anos explora, especialmente, o sentido e o valor das coisas e dos objetos do cotidiano, nos comportamentos e experiências do dia a dia por sujeitos capazes de aguçar a sua sensibilidade e inteligibilidade da estética cotidiana e das experiências estéticas, assim como

de buscar o sentido daquilo que vive, construindo-o e construindo-se. Tomando as manifestações de língua como uma prática rotineira, o Museu da Língua Portuguesa proporciona a esses sujeitos sensíveis e conscientes uma experiência estésico-estético, portanto cognitiva, a partir dos modos de presença da coleção instalada e mostrada no prédio histórico.

### 5.1 Museu readequado, acervo reescrito

DEVOLVER À CIDADE E AOS SEUS HABITANTES um lugar de memória que lhes pertence, para uso público tal qual sua função original, é um dos fazeres sociais do museu readequado.

Escolher instalar naquele espaço um museu, e não um estabelecimento outro qualquer, para formação, reflexão e edificação individual e coletiva, é um dos fazeres educativos desse tipo de museu.

Readequar o local dando-lhe uma nova significação, sem contudo apagar as marcas e reminiscências físicas e abstratas anteriores, é dos fazeres histórico-cultural também desse museu.

Fenômeno contemporâneo no Brasil e fora dele, os museus readequados atendem a uma série de propósitos, ressaltando as características do ser museu.

Os museus readequados, como os demais tipos de museus, podem alojar coleções de artes plásticas, como o Musée d'Orsay ou o La Piscine na França; podem alojar objetos de ciência e tecnologia, como o Horno3 no México; podem alojar objetos concretizados, mesmo que classificados como imateriais, como o Museu da Língua Portuguesa.

No entanto, o que interessa discutir não é propriamente o que esses museus readequados guardam, pois eles podem abrigar qualquer coisa, mas a coleção formada no Museu da Língua Portuguesa, em especial.

Descobre-se no museu que a palavra 'amor' é não somente substantivo abstrato masculino formado por quatro letras; não somente "forma de interação psicológica ou psicobiológica entre pessoas, seja por afinidade imanente, seja por formalidade social [...]" (INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA, 2001, p. 193); descobre-se que a palavra 'amor' está nos versos do brasileiro Drummond: "não facilite com a palavra amor. Não a jogue no espaço, bolha de sabão. Não se inebrie com o seu engalanado som" e do português Camões: "amor é fogo que arde sem se ver". Descobre-se a plástica da palavra 'amor' que é forma, é cor, é cheiro, é gosto, é textura, é termia, é presença estésica que, no sentir, seu sentido é reatualizado, reapropriado.

E na condição de reescritura, o objeto-língua e a coisa-língua são ressignificados no museu enquanto objeto de apreciação estésico-estética, presença sensibilizante no corpo a corpo, com mundos construídos pelas linguagens.

## 5.2 Abrir os olhos, abrir o corpo

O OLHO HUMANO É EXPOSTO a uma infinidade de imagens, em presença ou midiaticizadas, que emanam de todos os lados a cada nova fração de segundo. Calvino (1990, p. 73) diz que “vivemos sob uma chuva ininterrupta de imagens”; Paglia (2014, p. VII) afirma que “a vida moderna é um mar de imagens”. A profusão de imagens é tamanha que, muitas vezes, passa-se distraído e indiferente diante delas. No entanto, Landowski (2004b) lembra que em duas situações específicas o olho se permite abrir: na exposição ou no museu e nas viagens. Nesses momentos, recupera-se a visão, mas para ver tão somente aquilo que deve ser visto: uma tela emblemática ou um monumento imperdível. Ainda, de novo e mais uma vez direcionado pela visita guiada ou pela catalogação das obras.

O que o guia ensina e faz ver, continua Landowski (2004b), não é suficiente para dar conta dos sentidos que invadem globalmente o corpo daquele que olha. É preciso um olhar liberto e sem limitações para sentir a força das coisas presentes, reintegrando o ver no sentir, sentindo experimentando.

A propensão à abertura do olhar em museus e exposições, como afirma o semiótico, é próprio da condição eminentemente visual e de culto dessas situações que chamam o público a ver. Ver, não somente o dado a ver, mas com a convocação dos sentidos a sentir sentidos com o corpo todo em conjunto com o olhar. Ver com olhos táteis e sensíveis; com olho subjetivo e penetrante; com olho descobridor e associativo (OLIVEIRA, 2004).

O visitante do Museu da Língua Portuguesa, dotado de um olho assim impetuoso, vê e sente os sentidos do objeto-língua e da coisa-língua concretizados e corporificados pelas tecnologias, que não são apenas mediação, mas dispositivos que fazem sentir. Empurrar no ar um grupo de letras com as mãos para formar uma determinada palavra, por exemplo, faz sentir as possibilidades de uso de um mesmo prefixo para a construção das várias palavras; faz sentir a espacialidade a partir da tipografia. Sentar em um banco e contemplar no alto a literatura faz sentir o estar na praça e o estar em um espaço de convívio público; faz sentir o estar na estação quando o tremor denuncia o trem que acaba de passar ali embaixo; faz sentir o gosto, o cheiro, a cor e a forma das palavras cuidadosamente declamadas e cantadas; faz ser luz a linguagem humana.

Muito é dado a sentir, a degustar, a cheirar, a tocar, a ouvir porque esse museu pre-sentifica sua coleção para ser vista e conseqüentemente sentida como um organismo vivo, dinâmico, tridimensional, multissensorial, funcional, documental, estésico e estético.



### 5.3 Finalizando a visita

OS MUSEUS PODEM SER ANALISADOS por áreas, aspectos e pontos de vista distintos. Pode-se focalizar a arquitetura, a museografia, o educativo, o administrativo, o marketing etc., o que faz da pesquisa sempre outra, pois prestigia-se um ponto em detrimento de outro. Mas iluminar os museus com os desenvolvimentos da semiótica discursiva permite uma exploração das manifestações complexas que constituem a completude do objeto.

Não se privilegia, pela teoria semiótica, um ou outro aspecto, mas o envolvimento da arquitetura com a história, com a museologia, com a curadoria e com tantas outras áreas no processo de produção de sentido do museu. Olhar os tijolos da estação é sentir a presença inglesa e sentir a presença colonizadora; olhar os elevadores é sentir a presença de uma nova museologia e de um rito tradicional; olhar a horizontalidade é sentir a vertical cidade; e assim, construindo relações, a semiótica permite articular o sentir sentidos.

Mas a teoria semiótica utilizada como arcabouço de análise dessa tese apresenta uma característica que a faz distintiva das demais, que é a gestação no Centro de Pesquisas Sociosemióticas, um fazer semiótica comprometido, envolvido e posicionado social e politicamente: “uma semiótica viva”, como diria Landowski (2014). Justamente por ser engajada, essa então sociosemiótica toma um alcance e uma competência que interessa não somente aos semioticistas propriamente ditos, mas a outros campos de ação que buscam articular e compreender sentidos produzidos que, nem sempre tão explícitos, estão lá. E é nesse lá que a semiótica permite ir.

A proposição de uma visita semiótica ao Museu da Língua Portuguesa é costurar uma semiótica da cidade de São Paulo, de sua urbanidade e de sua mobilidade, com uma semiótica da colonização portuguesa, alinhavada com uma semiótica da arquitetura, arrematada ainda com uma semiótica das culturas, costuradas com semióticas outras que fazem explorados a rede de sentidos imbricados nesse museu e sua compreensão.

Mas se essa instituição é um espaço que engloba cidades, comunidades, habitantes, práticas de vida, culturas e manifestações de linguagens, que é monumento arquitetônico e histórico, que é estação ativa de trem, que é memória e é emblema, que é museu, muito pouco falta para que ele se torne um monstro mitológico gigantesco, erguido de um ponto estratégico e nodal na cidade de São Paulo para alcançar uma projeção mundial, tal a relevância de sua coleção para a sociedade. Encontrar em Santa Catarina um designer desfilando uma bolsa com a logomarca da instituição; ver uma decoradora assinar um contrato com uma caneta que plasma em suas formas o nome do museu; curtir a foto de uma professora tomando um café ou dando um gole na cachaça no restaurante do museu; receber um cartão postal que figura uma das obras do museu; marcar encontros com grupos

de amigos no museu para ver a vida passar, sem pressa, são práticas estratégicas para dar visibilidade e projeção ao museu também como uma instituição que pensa nas explorações de seus usos, construindo e reconstruindo escapatórias.

E se os museus guardam não apenas uma memória, mas uma coleção e um forte cunho social, essa tese, por sua vez, devolve ao Museu da Língua Portuguesa, a cidade de São Paulo e a comunidade, perspectivas e proposições de caminhos para que ele se faça uma instituição museológica plenamente universal e universalizada. Um lugar de vida.

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Mariana e PEREIRA, Tatiana. Sentindo os sentidos de uma metrópole viva e plural: São Paulo. In: FECHINE, Y. et al. (Orgs.). *Semiótica nas práticas sociais*. Comunicação, Artes, Educação. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014, p. 158-168.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2004.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BALIEIRO, Silvia. Minha empresa virou museu. In: *Revista Época*. Julho, 2011.
- BALLÉ, Catherine. Ciências e técnicas: uma tradição museal? In: BORGES, Maria Eliza Linhares (Org.). *Inovações, coleções, museus*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- BAPTISTA, Dulce Maria Tourinho e GAGLIARDI, Clarissa M. R. (Orgs.). *Intervenções urbanas em centros históricos: Brasil e Itália: 193-209*. São Paulo: EDUC, 2012.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2005.
- BENCHETRIT, Sarah Fassa. Os museus e a comunicação. In: BENCHETRIT, S. F., BEZERRA, Rafael Z. e MAGALHÃES, Aline M. (Orgs.). *Museus e comunicação: exposição como objeto de estudo*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010.
- BLOM, Philipp. *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- BOGO, Marc B. e ALBUQUERQUE, Mariana. Museus em São Paulo: do locus físico à marca gráfica. In: Coutinho, Solange G.; Moura, Monica; Campello, Silvio Barreto; Cadena, Renata A.; Almeida, Swanne (Orgs.). *Proceedings of the 6th Information Design International Conference, 5th InfoDesign, 6th CONGIC* [Blucher Design Proceedings, num.2, vol.1]. São Paulo: Blucher, 2014.

BORGES, Jorge Luis. A biblioteca de Babel. In: *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORIN, Marisa do Espírito Santo. Requalificação da área central da cidade de São Paulo e as políticas sociais. In: BAPTISTA, Dulce Maria Tourinho e GAGLIARDI, Clarissa M. R. (Orgs.). *Intervenções urbanas em centros históricos*: Brasil e Itália: 193-209. São Paulo: EDUC, 2012.

BRAGA, Rubem. *O lavrador de Ipanema*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

BUORO, Anamelia et al. Dinâmicas sociais nos territórios de culturas de São Paulo. *Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*, São Paulo, v. 1, n. 19, dez. 2013.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CARVALHO, Ana Cristina e FAGGIN, Carlos. *São Paulo: olhar os museus, olhar a cidade*. São Paulo: Dialetto, 2012.

CIOTTI, Naira Neide. *O museu como mídia*: performance e espaço colaborativo. Tese de doutorado da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

DIAFÉRIA, Lourenço. Como se fosse um livro aberto. In: DIAFÉRIA, Lourenço et al. *Um século de Luz*: 19-42. São Paulo: Scipione, 2001.

DUCATTEAU, Florence. *Visitando um museu*. São Paulo: Brinque-Book Saber, 2011.

ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa e FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*: em torno de Bakhtin. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 29-36.



- \_\_\_\_\_. *Elementos de análise do discurso*. 12. ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- \_\_\_\_\_. *As astúcias da enunciação: As categorias de pessoa, espaço e tempo*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Elementos de análise do discurso*. 15. ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- \_\_\_\_\_. O aluno não deve ter vergonha da língua que ele traz de casa. In: *Caros Amigos*. A primeira à esquerda. Edição 172. Julho, 2011a.
- FOLHA DE S. PAULO. 'Cholos' brasileiros. Disponível em: <www.folhasp.br>. Acesso em: 23 ago. 2014.
- FOWLES, John. *O colecionador*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- GAGNEUX, Yves. Quel modèle pour les musées littéraires? L'exemple de la Maison de Balzac. In: *De nouveaux modèles de musées? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*. Paris: L'Harmattan, 2008, p. 151-160.
- GIRARD, C. e PHILIPPOT, É. La réouverture du musée des arts décoratifs: analyse des nouveaux enjeux muséographiques. In: *De nouveaux modèles de musées? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*. Paris: L'Harmattan, 2008, p. 49-68.
- GREIMAS, A. J. *De l'imperfection*. Périgueux: Pierre Fanlac, 1987.
- \_\_\_\_\_. A sopa ao "pistou" ou a construção de um objeto de valor. In: *Significação: revista brasileira de semiótica*. Nº 11/12. São Paulo: Anablume/ Centro de estudos semióticos, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Da imperfeição*. Tradução Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- \_\_\_\_\_. Semiótica figurativa e semiótica plástica. In: *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.
- \_\_\_\_\_. e COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Tradução Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros, Eduardo Penuela Canizal, Edward Lopes, Ignacio Assis da Silva, Maria José Castagnetti Sombra, Tiekio Yamaguchi Miyazaki. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

- GONÇALVES, Marcos Augusto. *1922: a semana que não terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- HALL, Michael. Imigrantes na Cidade de São Paulo. In: PORTA, Paulo (Org.). *História da cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX*: 121-151. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- HAMMAD, Manar. Il Museo della Centrale Montemartini a Roma. Un'analisi semiótica. In: PEZZINI, I. e CERVELLI, P. (Orgs.). *Scene del consumo: dallo shopping al museo*. Roma: Meltemi, 2007.
- INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- JODIDIO, Philip. *Architecture now! Museums*. Cologne: Taschen, 2010.
- JUNIOR, José Geraldo Simões e RIGHI, Roberto. O bairro da Luz: das origens aos tempos atuais. In: DIAFÉRIA, Lourenço et al. *Um século de Luz*: 139-163. São Paulo: Scipione, 2001.
- LANDOWSKI, Eric. Jogos ópticos: situações e posições de comunicação. In: *A sociedade refletida: ensaios de sociossemiótica*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.
- \_\_\_\_\_. O olhar comprometido. In: *Revista Galáxia*. n. 2, 2001, p. 19-56.
- \_\_\_\_\_. *Presenças do Outro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. Flagrantes delitos e retratos. In: *Revista Galáxia*. n.8, 2004, p. 31-70.
- \_\_\_\_\_. *Passions sans nom: essais de socio-semiotique III*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004a.
- \_\_\_\_\_. Modos de presença do visível. In: *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004b, p. 97-112.
- \_\_\_\_\_. *Interacciones arriesgadas*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2009.

\_\_\_\_\_. Depoimento. Centro de Pesquisas Sociossemióticas: duas décadas de trabalho coletivo. In: *Galaxia*. São Paulo. n. 28, p. 285-286, dez. 2014.

LE-TAN, PIERRE. *Quelques collectionneurs*. France: Flammarion, 2013.

LE GOFF, Jacques. Rumo à santidade: da morte à canonização. In: *São Luís – biografia*. 3a. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 266-277.

LÉVY, Pierre. A Revolução contemporânea em matéria de comunicação. In: *Revista FAMECOS*. Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre. n. 9. dez. 1998.

LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. *O ecrã global: cultura mediática e cinema na era hipermoderna*. Portugal: 70, 2010.

LUCAS, Fábio. Virtualização da cultura. In: *Revista Continente*. Edição 169. 2015, p. 36-39.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MARSCIANI, Francesco. Introdução à etnossemiótica. *Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociossemióticas*, São Paulo, n. 7, CPS, 2012.

MAURIÈS, Patrick. *Cabinets de curiosités*. Paris: Gallimard, 2011.

MEYER, Anne-Doris. Les modèles du musée de collectionneur. In: ROLLAND, A.-S. et MURAUSKAYA, H. *De nouveaux modèles de musées? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe XIX<sup>e</sup> – XXI<sup>e</sup> siècles*. Paris: L'Harmattan, 2008.

MOTA, Camilla Veras. Haitianos são resgatados em condições análogas à escravidão em SP. *Valor econômico*. Disponível em: <<http://www.valor.com.br/brasil/3664942/haitianos-sao-resgatados-em-condicoes-analogas-escravidao-em-sp>>. 22 ago. 2014.

NEHRING, Marta. O mundo no Bom Retiro. *Carta Capital* (Especial). Disponível em: <<http://www.bv.fapesp.br/namidia/noticia/12191/mundo-retiro/>>. 24 nov. 2004.

NETO, Candido Malta Campos. Iluminando uma trajetória: preservação, história e urbanismo. In: DIAFÉRIA, Lourenço et al. *Um século de Luz*: 75-107. São Paulo: Scipione, 2001.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, A. C. de. Sabor de *Sabor Pão de Açúcar*, à luz da semiótica. In: 12º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - COMPOS, 2003, Recife. Anais do COMPÓS, 2003.

\_\_\_\_\_. As semioses pictóricas. In: *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

\_\_\_\_\_. Aphrodite de Milo na transversalidade do sentido de mulher, beleza e moda. In: 14º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - COMPÓS. Recife. Anais do COMPÓS, 2005.

\_\_\_\_\_. A plástica sensível da expressão sincrética e enunciação global. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; TEIXEIRA, Lucia (Org.). *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009, p. 79-140.

\_\_\_\_\_. Para uma definição das linguagens sincréticas. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; TEIXEIRA, Lucia (Org.). *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009, p. 15-40.

\_\_\_\_\_. Estesia e experiência do sentido. In: *Cadernos de Semiótica Aplicada*. Vol. 8. n. 2, dezembro de 2010.

\_\_\_\_\_. As interações discursivas. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (Ed.). *As interações sensíveis: ensaios de sociossemiótica a partir da obra de Eric Landowski*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013, p. 235-249.

\_\_\_\_\_. Interação e sentido nas práticas de vida. Anais do XXIII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal do Pará, Belém, de 27 a 30 de maio de 2014.

PAGLIA, Camille. *Imagens cintilantes*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2014.

PAMUK, Orhan. *O Museu da Inocência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PEZZINI, Isabella. *Semiotica dei nuovi musei*. Roma-Bari: Laterza, 2011.



PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Pinacoteca do Estado: um acervo centenário*, folder, São Paulo, s.d.

PINTO, Alfredo Moreira. *A cidade de São Paulo em 1900*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1979.

POSSAS, Helga C. G. Classificar e ordenar: os gabinetes de curiosidades e a história natural. In: FIGUEIREDO, Betânia G. (Org.). *Museu: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. São Paulo: ArgvmentvmBrasilia, 2005.

POULOT, Dominique. O modelo republicano de museu e sua tradição. In: BORGES, Maria Eliza Linhares (Org.). *Inovações, coleções, museus*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

PRADO, J. F. de Almeida. Introdução. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (Org.). *Vida cotidiana em São Paulo no século XIX: memórias, depoimentos, evocações*: 225-235. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

REIS, A. C. F. *Economia da cultura e desenvolvimento sustentável: o caleidoscópio da cultura*. Barueri/São Paulo: Manole, 2007.

ROUGE, Isabelle de Maison. *L'art contemporain au-delà des idées reçues*. Paris: Le Cavalier Bleu, 2013.

SAIA, Helena. Luz é visão. In: DIAFÉRIA, Lourenço et al. *Um século de Luz*: 165-193. São Paulo: Scipione, 2011.

SARTINI, Antonio Carlos de Moraes. A experiência e a experimentação no Museu da Língua Portuguesa – relatos e observações. In: BENCHETRIT, Sarah F.; BEZERRA, Rafael Z. e MAGALHÃES, Aline M. (Orgs.). *Museus e comunicação: exposições como objeto de estudo*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010.

SCHAEFFER, Jean-Marie. A noção de obra de arte. Tradução Ana Claudia de Oliveira. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004. p. 57-73.

SCHOR, Silvia Maria. Pró-centro: programa de requalificação da área central da cidade de São Paulo. In: BAPTISTA, Dulce Maria Tourinho e GAGLIARDI, Clarissa M. R. (Orgs.). *Intervenções urbanas em centros históricos: Brasil e Itália*: 129-144. São Paulo: EDUC, 2012.

STEPHANIDES, Menelaos. *Prometeu, os homens e outros mitos*. São Paulo: Odysseus, 2004.

SUANO, Marlene. *O que é museu*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SYLOS, Honório de. *São Paulo e seus caminhos*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

TEIXEIRA, Lucia. Arte em movimento. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (Ed.). *As interações sensíveis: ensaios de sociossemiótica a partir da obra de Eric Landowski*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013, p. 849-864.

TEZZA, Cristovão. *Breve espaço entre cor e sombra*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

THOMPSON, Don. *O tubarão de 12 milhões de dólares: a curiosa economia da arte contemporânea*. São Paulo: BEI, 2012.

THRALL, K. e JARDIM, M. Tipologia espacial a partir de quinze parques de São Paulo. In: *Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociossemióticas*, n. 19, CPS, São Paulo, 2013.

VALÉRY, Paul. Le problème des musées. In: *Dossiers du Louvre. Exposer une œuvre au musée*. 1923.

VEJA S. PAULO. *Vizinhos da Cracolândia: a difícil rotina dos moradores do primeiro novo prédio residencial da região*. Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/materia/vizinhos-da-cracolandia>>. Acesso em: 23 ago. 2014.

VERLAINE, Julie. “Ceci n’est pas un musée”: le développement des fondations privées d’art contemporain en Europe dans les années soixante. In: ROLLAND, A.-S. et MURAUSKAYA, H. *De nouveaux modèles de musées? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe XIX<sup>e</sup> – XXI<sup>e</sup> siècles*. Paris: L’Harmattan, 2008.

ZUNZUNEGUI, Santos. *Metamorfosis de la mirada: museo y semiótica*. Madri: Frónesis Cátedra, 2003.