

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
MESTRADO**

Luana Caroline Damião

**A EXALTAÇÃO NA REDE:
O processo de constituição da Sala da Exaltação do Museu do Futebol
sob o viés da Teoria Ator-Rede**

**Mariana
2018**

LUANA CAROLINE DAMIÃO

A EXALTAÇÃO NA REDE:

**O processo de constituição da Sala da Exaltação do Museu do Futebol
sob o viés da Teoria Ator-Rede**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Prof^a Dr^a Jan Alyne Barbosa Prado

Área de Concentração: Comunicação e Temporalidades

Linha de Pesquisa: Interações e Emergências da Comunicação

**Mariana
2018**

D159e Damião, Luana Caroline.

A Exaltação na Rede [manuscrito]: o processo de constituição da Sala da Exaltação do Museu do Futebol sob o viés da Teoria Ator-Rede / Luana Caroline Damião. - 2018.

150f.: il.: color; tabs.

Orientador: Profa. Dra. Jan Alyne Barbosa Prado.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Departamento de Ciências Sociais, Jornalismo e Serviço Social. Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

Área de Concentração: Comunicação e Temporalidades.

1. Arte - São Paulo (SP) - Teses. 2. Teoria ator-rede - Teses. 3. Fenomenologia existencial - Teses. 4. Experiência - Teses. I. Prado, Jan Alyne Barbosa. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

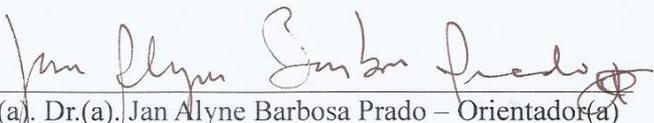
CDU: 316.77

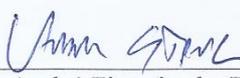
Luana Caroline Damião

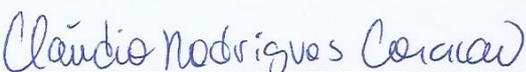
A EXALTAÇÃO NA REDE: O PROCESSO DE CONSTITUIÇÃO DA
SALA DA EXALTAÇÃO DO MUSEU DO FUTEBOL SOB
O VIÉS DA TEORIA ATOR-REDE

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em
Comunicação do Instituto de Ciências Sociais Aplicadas
(ICSA) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)
como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre
em Comunicação, aprovado em 11 de junho de 2018.

Banca Examinadora:


Prof.(a). Dr.(a). Jan Alyne Barbosa Prado – Orientador(a)
(UFOP)


Prof.(a). Dr.(a). André Figueiredo Stangl (USP)


Prof.(a). Dr.(a). Cláudio Rodrigues Coração (UFOP)

AGRADECIMENTOS

À UFOP pelo financiamento desta pesquisa.

À minha orientadora, professora Jan Alyne Barbosa Prado, por ser incrivelmente presente em todo o processo de produção, pela paciência com meus desesperos, por entender meu amor ao objeto e por ser uma profissional na qual desejo me espelhar.

Aos professores do PPGCOM pela troca de conhecimentos, à Renata por ser tão atenciosa com os alunos e aos colegas de mestrado por nossa trajetória.

Aos membros da banca avaliadora, Andre Stangl e Cláudio Coração, pela leitura atenta e contribuições ao trabalho.

À equipe do Museu do Futebol pela acolhida. Especialmente à Daniela Alfonsi pela dedicação com que respondeu aos meus questionamentos.

À Clara Azevedo, Felipe Tassara, Mauro Munhoz e Tadeu Jungle, atores envolvidos na constituição da Sala da Exaltação, pela disponibilidade em conceder entrevistas para o andamento da pesquisa.

À Julia pelo acolhimento e carinho em São Paulo nos dias de trabalho empírico.

Aos amigos Daniel, Ennio, Fernanda e Natália pelas discussões teóricas, mas, principalmente, pelos comes e bebes reflexivo-expandidos.

À Daniela pelos anos de amizade, pelo incentivo para que fizesse mestrado, pelas revisões de texto e pelas discussões de filmes nos momentos de distração.

À Aline, Lissa, Paola e Vinícius pela amizade e por estarem presentes nas dificuldades deste caminho, provando que conversas e risadas são a melhor solução para um entrave criativo.

À Gita (*in memoriam*), Pingo e Zito, meus amigos peludos, pela paz que trazem aos meus dias.

Ao meu notebook que sobreviveu a esta produção com seus oito anos de idade.

Ao Ariel e a nossa conexão, que é leal, amiga, amorosa e cheia de pequenices que preenchem a minha existência.

À minha irmã pelas revisões de texto, incentivo, companheirismo, paciência e amor.

Aos meus pais e avó pelo apoio e amor incondicionais.

À Sala da Exaltação por transformar a minha experiência com os museus.

Museu é o mundo, é a experiência cotidiana.

Hélio Oiticica apud TROPICÁLIA, 2018

*Se você estudasse as formigas e não a ANT,
esperaria que aprendessem alguma coisa de seu estudo?*

Claro que não.

Elas são os mestres, você é que aprende com elas.

Bruno Latour, 2012b, p. 218

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo rastrear, descrever e refletir sobre o processo de constituição da obra Sala da Exaltação do Museu do Futebol de São Paulo. A Exaltação é uma obra que busca homenagear o ato de torcer e os torcedores de times de futebol brasileiros. É um tipo de videoinstalação que une projeções audiovisuais e arquitetura de forma inseparável, agenciando as experiências do público. Para cumprir com os objetivos da pesquisa, lançamos mão das perspectivas teórico-metodológicas desenvolvidas pela teoria ator-rede (TAR). A TAR observa fenômenos partindo da premissa de que vivemos em coletivos simétricos, onde os seres humanos e os não humanos (actantes) podem exercer influências igualmente impactantes ao se relacionarem, uma vez que cada elemento possui uma agência específica que o torna (des)necessário em determinadas associações. Ao fazer um percurso etnográfico, realizamos o levantamento documental junto ao Museu do Futebol, entrevistas com indivíduos envolvidos na construção da obra e a observação participante na Exaltação, onde rastreamos as associações de actantes que agenciaram a constituição desta rede. Através da análise sob o viés da TAR, foi possível compreender como a sala foi concebida, identificar os mediadores mais influentes nesse processo, de modo a possibilitar a existência da obra enquanto um dispositivo interacional. A partir deste percurso, refletimos sobre a perspectiva de hibridização que a teoria ator-rede propõe para os fenômenos coletivos, as vantagens e desvantagens do uso dessa teoria para pesquisas desta natureza e o papel que os seres não humanos exercem na musealização de experiências.

Palavras-chave: Sala da Exaltação. Obra de arte. Teoria ator-rede. Modos de existência. Experiência.

ABSTRACT

This essay focus on tracking back, describing and reflecting on the constitution process of the work Exaltation Room at the Football Museum of São Paulo. The Exaltation is a work that aims to honor the act of cheering and the supporters of the Brazilian football teams. It is an installation that integrates audiovisual projections and architecture, managing public's experience. To meet the objectives of this tracking we use the theoretical-methodological perspectives from the Actor-Network Theory (ANT). ANT studies phenomena starting from the premise that we live in symmetrical groups, where the human beings and the non humans (actants) may perform equal influence on each other as they interact, because each element bring specific actions that make it (un)necessary in certain associations. Following an ethnographic route, we made the gathering of documents at the museum, interviews with people involved on the constitution of the work and the active observation at the Exaltation, where we could track the associations of actants involved in this network. Through the analysis using the ANT we could understand how the installation was designed, identify which are the most influential mediators in this process to make this work possible as an interactive device. Based on this route we reflect on the perspective of hybridization that the actor-network theory proposes for the collective phenomena, the advantages and disadvantages of the use of the theory for the understanding of works of this nature and the role that non human beings perform in the musealization of experiences.

Keywords: Exaltation room. Work of art. Actor-network theory. Modes of existence. Experience.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Planta de Terrenos da Cia. City	55
Figura 2 – Projeto para o Pacaembu - Barry Parker e finalização de George Dodd - 1920	57
Figura 3 – Projeto inicial de fachada do Estádio do Pacaembu - 1934	59
Figura 4 – Estádio do Pacaembu – Projeto de Construção Final	59
Figura 5 – Construção da fachada/arquibancada norte - 1939.....	60
Figura 6 – Vista aérea da construção do estádio - 1939.....	60
Figura 7 – Estádio e Praça finalizados	60
Figura 8 – Planta Baixa do Estádio do Pacaembu	64
Figura 9 – Mapa do circuito expositivo do Museu do Futebol	66
Figura 10 – Exaltação – Perspectiva espacial e localização – Março 2006.....	81
Figura 11 – Projeção espacial – Março 2006	81
Figura 12 - Exaltação – Perspectiva espacial e localização – Agosto 2006	82
Figura 13 - Projeção espacial – Agosto 2006	83
Figura 14 – Indicativo das prospecções e sondagens	85
Figura 15 – Croqui da fachada – suposição da área desconhecida	86
Figura 16 – Prospecções e sondagens nas câmaras – primeiro e segundo pavimentos.....	87
Figura 17 - Processo de requalificação	92
Figura 18 – Exaltação – Detalhe da posição e transparência das telas de filó.....	94
Figura 19 – Tubos e caixas para acondicionamento dos projetores	95
Figura 20 – Diagrama da rede de constituição da Sala da Exaltação.....	98
Figura 21 – “Arquibancada – Experiência Sensorial Tátil” e entrada da Exaltação.....	102
Figura 22 – Detalhe da terra exposta, ralos para escoamento de água e canos para proteção de fiação elétrica.....	103
Figura 23 – Base da escada rolante e centro da obra vistas do lado oposto	106
Figura 24 – Totem com o texto de apresentação da Exaltação e suas equipes	107

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Resumo dos modos [FIC] e [TEC]	35
Quadro 2 – Salas do Museu do Futebol	66
Quadro 3 - Circuito do Museu do Futebol – Estudo Preliminar - Março 2006	80
Quadro 4 - Circuito do Museu do Futebol – Estudo Preliminar – Dezembro 2006.....	84
Quadro 5 – Os Times da Exaltação.....	97
Quadro 6 – Reações do público à Sala da Exaltação	101

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AIME	An Inquiry into Modes of Existence
ANT	Actor-Network Theory
CONDEPHAAT	Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo
Conpresp	Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo
CRFB	Centro de Referência do Futebol Brasileiro
[FIC]	Modo de existência Ficção
[FIC.TEC]	Cruzamento entre os modos de existência Ficção e Técnica
FILE	Festival Internacional de Linguagem Eletrônica
ICOM	International Council of Museums
MF	Museu do Futebol
MIS/SP	Museu da Imagem e do Som de São Paulo
SE	Sala da Exaltação
SEME	Secretaria Municipal de Esportes e Lazer da Prefeitura de São Paulo
SPTuris	São Paulo Turismo S/A
TAR	Teoria Ator-Rede
[TEC]	Modo de existência Técnica

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1	
APRESENTANDO A TEORIA ATOR-REDE.....	19
1.1 Origens e pressupostos teóricos	20
1.2 Tangências com as artes	27
1.3 Reflexões sobre a AIME: An Inquiry into Modes of Existence.....	32
CAPÍTULO 2	
MUSEU E COMUNICAÇÃO: ESPAÇOS DE RELAÇÕES	39
2.1 Museus: origens e conceitos	40
2.2 Museu como centro de cálculo e dispositivo interacional	47
CAPÍTULO 3	
PERSPECTIVA HISTÓRICA DO PACAEMBU: BAIRRO, ESTÁDIO E MUSEU.....	54
3.1 O bairro e o estádio	55
3.2 A chegada do Museu do Futebol.....	62
CAPÍTULO 4	
SALA DA EXALTAÇÃO: RASTREAMENTO DE EXPERIÊNCIAS	70
4.1 Metodologia	71
4.2 A obra: rastros e relato	77
4.2.1 Estudos preliminares	78
4.2.2 Câmaras.....	84
4.2.3 Escada rolante.....	89
4.2.4 Estudos finais: a construção da obra	90
4.2.5 Diagrama da rede.....	97
4.3 A experiência	98
4.3.1 O cotidiano na obra.....	101
4.3.2 A eficiência da obra.....	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112

REFERÊNCIAS	118
--------------------------	-----

APÊNDICES	124
------------------------	-----

APÊNDICE A - Entrevista com Tadeu Jungle	124
--	-----

APÊNDICE B - Entrevista com Mauro Munhoz.....	133
---	-----

APÊNDICE C - Entrevista com Clara Azevedo.....	140
--	-----

APÊNDICE D - Entrevista com Felipe Tassara	146
--	-----

INTRODUÇÃO

O objeto deste estudo é a obra de arte Sala da Exaltação (SE), que integra o circuito expositivo de longa duração do Museu do Futebol (MF) de São Paulo. O MF está localizado dentro da fachada e abaixo da arquibancada norte do Estádio do Pacaembu. Por causa disso, tornou-se necessário realizar adaptações arquitetônicas, de modo a tornar possível a instalação de uma instituição museológica no espaço. A missão do museu é recuperar e difundir a história do futebol no Brasil, valorizar a arquitetura do monumento em que está inserido, além de celebrar o esporte a partir dos elementos que o constituem: bola, rede, chuteiras, jogadores, times, torcidas, estádios, etc.

Entre todas as salas do MF, a Exaltação ganhou nossa atenção por uma série de fatores. É comum que ocorram adaptações na arquitetura de museus idealizados em espaços que não foram criados para a finalidade expositiva e, muitas vezes, esses locais ditam quais intervenções aceitam. No processo de requalificação do estádio para a instalação do Museu do Futebol, os arquitetos descobriram duas câmaras¹ de mil e quinhentos metros quadrados localizadas a cada extremidade da fachada do estádio, no ponto de interseção das arquibancadas laterais e norte. As câmaras representam um registro arquitetônico da construção do Estádio do Pacaembu em 1940 e estão repletas de vigas, pilares e terra que dão sustentação à sua estrutura. Ali foram utilizadas técnicas de construção ainda inéditas no Brasil à época, que mesclavam novos aparatos tecnológicos (como o concreto armado) e a topografia do terreno.

A apropriação de uma dessas câmaras para integrar o circuito expositivo do MF gerou uma série de controvérsias na constituição do museu, pois suas características topográficas fazem com que o espaço seja dinâmico e instável. Por isso, o ambiente possui temperatura elevada, umidade, bafio, infiltrações e nascentes de água que deveriam ser utilizadas em benefício da expografia do Museu do Futebol.

Por conta de suas características arquitetônicas e climáticas, emerge a possibilidade de instalar em uma das câmaras uma obra em homenagem aos torcedores. A Exaltação utilizaria as questões climáticas a seu favor, ao reproduzir projeções de torcidas sobre a estrutura do local, com alto som ambiente, forjando a sensação de integrar uma partida *in situ*, ao mesmo tempo em que agenciaria uma nova experiência propiciada pela localização da obra. Criou-se, então,

¹ Câmara: compartimento de uma construção; qualquer local vedado. DICIO. Dicionário Online de Português. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/camara/>>. Acesso em 03 mar. 2018

um tipo de videoinstalação, cujo objetivo era agenciar experiências de fruição através dos elementos sensoriais do ambiente².

O futebol exerce um fascínio sobre os torcedores e estes são parte primordial do esporte. Para Gumbrecht (2007) as reações dos espectadores se traduzem em epifanias, onde podemos ver despontar um “elogio da beleza atlética”, ou seja, a “determinação em ver e valorizar a beleza atlética como encarnação dos valores mais altos da cultura” (GUMBRECHT, 2007, p. 27). Nesse sentido, podemos entender que um dos objetivos institucionais da SE seria o de destacar algumas epifanias que o futebol produz e tecer elogios às torcidas e suas manifestações, que acontecem por meio da presença dos espectadores nos estádios, ressaltando a importância dos torcedores para o esporte.

A **presença** diz das relações espaciais entre corpos, objetos e o mundo. Tais relações extrapolam os limites dos sentidos e significados relacionados apenas à produção e ao controle dos artefatos pelos seres humanos. A presença é produzida a partir da interação entre objetos e corpos humanos em determinados locais, capazes de agenciar fruição (GUMBRECHT, 2010, p. 13). Quando nos voltamos ao futebol e sua apreciação, a presença traduz o elo estabelecido entre jogadores, torcedores e o espaço - o estádio.

O ato de torcer pode parecer irrisório para um “não boleiro”. Mas, ao acompanhar uma partida de futebol, um torcedor busca a excelência de sua equipe. Em outras palavras, visa testemunhar os mais belos lances e movimentos corporais “extraordinários”: “cada conjunto de regras só faz sentido dentro da competição [...]. Para o atleta e para os espectadores, a inutilidade dessas regras no mundo comum é uma pré-condição para que eles possam se perder na intensidade da concentração durante o evento” (GUMBRECHT, 2007, p. 61).

Os torcedores trazem grandes expectativas para seus times, esperando que eles se esforcem e busquem a excelência no futebol. Contudo, para Hornby (2012), o sofrimento e a frustração que se desdobram a partir do ato de assistir uma partida de futebol constituem parte integrante do entretenimento. Esses sentimentos podem ser observados sob forma de reações agitadas nas arquibancadas, dos hinos e das vaias.

As torcidas se constituem então pelo ato de torcer, que envolve o sofrimento, a busca por belas partidas e a presença nos estádios. Fazer parte da multidão e lotar as arquibancadas transformam a experiência de torcer em expressão física, funcionando em uníssono com os

² Tadeu Jungle, um dos idealizadores da obra, disponibilizou um vídeo no seu canal do *Youtube* com alguns minutos de filmagem no interior da Exaltação. O vídeo não transmite as sensações de se estar na obra, mas ajuda a criar uma perspectiva: JUNGLE, Tadeu. **Museu do Futebol, vídeo instalação. 2'05"**, 2 ago. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=28Imi0AR0F8>>. Acesso em 22 fev. 2018.

movimentos corporais dos atletas, extravasando as ações observadas em campo. Integrar uma torcida em estádios proporciona “a chance de uma imersão no universo da presença” (GUMBRECHT, 2007, p. 151).

Nesse sentido, a Sala da Exaltação mimetiza tais relações entre os seres, com o intuito de agenciar experiências de fruição calcadas na presença do público que transita por esta obra. O museu desponta, então, como ambiente que agencia, possibilita e incentiva tais interações.

Compreendemos os museus como espaços propícios para relações de comunicação entre sujeitos e coisas. Para Latour (2006), os museus são redes que aglutinam e difundem o conhecimento. Nessas instituições, “a produção de informações permite, pois, resolver de modo prático por operações de seleção, extração, redução, a contradição entre a presença num lugar e a ausência desse lugar” (LATOURE, 2006, p. 24). A Exaltação tenta recriar e musealizar a experiência de torcer através de elementos diferentes daqueles que integram uma torcida *in situ*. Tais elementos mantêm a obra em funcionamento e permitem que o público experimente as sensações de participar de uma partida de futebol em estádios.

Podemos entender os museus como locais que propiciam relações comuns, a própria comunicação, como uma espécie de **cola** entre os atores (SODRÉ, 2014), ao veicular conhecimentos aos seres. Funcionam, então, como dispositivos interacionais: espaços processuais formados por elementos heterogêneos que se relacionam e possibilitam o comunicar (BRAGA, 2011).

O primeiro contato com nosso objeto de estudos aconteceu em dezembro de 2013 na oportunidade de uma visita técnica realizada com o curso de graduação em Museologia. Ao conhecermos a Sala da Exaltação, ela nos causou fascinação pelas sensações que despertava, mas também um certo incômodo por suas características climáticas. Entretanto, a visão dessa obra foi mais uma vez posta à prova quando da nova oportunidade de visita com um grande fã de futebol - Aparecido Damião, pai da produtora deste trabalho - que nunca teve a oportunidade de integrar uma torcida em estádio. A Exaltação conseguiu despertar grandes emoções nesse torcedor e a frase: “nossa, então é assim estar no meio da torcida?”. Com a segunda visita a esse ambiente, percebemos que o interessante nessa sala, e que a diferencia de muitas outras do próprio Museu do Futebol, são as experiências que ela é capaz de agenciar, a partir da associação de diversos seres que culminou na criação e atuação da obra. Perguntávamo-nos, então, sobre os elementos que propiciaram a existência da SE e o seu processo de constituição. Com essas inquietações, a teoria ator-rede (TAR) despontou-nos como possibilidade teórico-metodológica.

No livro “Reagregando o Social: uma introdução à teoria do Ator-Rede”, há um diálogo fictício entre Bruno Latour (2012b) e um aluno de doutorado que está com dificuldades para “aplicar” a TAR em sua pesquisa, perspectiva que notamos ser reiterada com outras leituras e com o desenvolvimento deste trabalho. Mas por que existe essa dificuldade em fazer um estudo ator-rede? Ousamos responder: porque a teoria nos desafia.

Com uma formação acadêmica em Ciências Sociais Aplicadas, estamos habituados com o olhar bifurcado dos modernos, onde a separação entre humanos, objetos e natureza e a supremacia dos primeiros sobre os outros são atitudes naturalizadas. Dividimos o social em pequenas categorias, que são explicadas por forças externas aos fenômenos. Por outro lado, a TAR é uma teoria “sobre como conceder aos atores espaço para se expressarem”. Então, o que deve ser enfatizado “é o trabalho, o movimento, o fluxo e as mudanças” (LATOURE, 2012b, p. 206-207). Por isso, pode ser compreensível a repulsa e o estranhamento à uma teoria que postula que vivemos em associação com diversos seres de maneira híbrida. E principalmente quando esse movimento relacional é capaz de gerar transformações que podem atingir diversos níveis de conexão entre humanos e não humanos.

Ao olharmos para essa possibilidade, tentamos encaixar a identidade, o contexto cultural e social e a subjetividade dos seres como norteadores de todo e qualquer movimento quando, na contramão, a TAR propõe rastreamos associações, evitando ignorar ou supor rastros no trabalho empírico. Apenas observando os fenômenos para entender o que acontece, permitindo que os objetos “falem” por si, é possível adentrar um laboratório de experimentações e aprendizados sociais que emergem com as observações.

Nesse sentido, as motivações de cunho pessoal da pesquisadora, que revelamos acima, podem não parecer relevantes num “quadro de referência” tradicional (como afirma o aluno de Latour [2012b, p. 212]). Mas para nossa pesquisa, a visita à sala e a forma de olhar para esse lugar altera-se com a associação desse outro ator (pai), ou seja, a trajetória de conexões que estabelecemos com a obra culminaram nas inquietações subjacentes a este estudo.

Em “Ciência em Ação”, Latour (2000, p. 11-36) descreve brevemente o cotidiano de alguns cientistas no desenvolvimento dos modelos de DNA. Para o autor, tais pesquisas se realizaram de maneira processual e cada elemento desse trajeto possui relevância, partindo de uma descrição sobre o processo de **constituição** desses modelos. Caso o pesquisador se limitasse a observar apenas o resultado final dessa trajetória, certos elementos que contribuíram para a composição das amostras poderiam ser apagados ou ignorados.

Assim, o processo de constituição da Exaltação é importante para esta pesquisa a partir do momento em que percebemos existir a associação e trajetória de diversos actantes (seres

humanos e não humanos) que tornam aquele espaço possível como o conhecemos e que propiciaram a experiência que tivemos na segunda visita.

Pelo exposto até então, pretendemos compreender a constituição da obra Sala da Exaltação do Museu do Futebol por meio da descrição dos rastros agenciados por mediadores humanos e não humanos envolvidos nesse processo.

Para tal, buscamos discutir no primeiro capítulo os fundamentos subjacentes à teoria ator-rede e à sua forma de observar e descrever o social. Como destacamos anteriormente, a teoria parte da premissa de que o social é formado a partir de fluxos de ações e controvérsias, onde seres humanos e não humanos formam associações que agenciam e desenham as redes. Entendendo as especificidades de nosso objeto, fez-se necessária a revisão de trabalhos que utilizam a TAR para a análise da constituição e recepção de obras de arte e exposições. Também, apresentamos os modos de existência da SE: a **técnica**, que diz da trajetória dos dispositivos técnicos que se associaram na sala, e a **ficção**, que permite a criação de uma experiência artística de torcidas.

No segundo capítulo, tratamos de algumas terminologias e conceitos advindos da Museologia, entendendo os museus como ambientes que possibilitam relações de comunicação entre os seres. A partir disso, discutimos o museu como um centro de cálculo, local que aglutina e difunde conhecimento através das diversas linhas de interação que perpassam a instituição, atuando como um dispositivo interacional, ao permitir e incentivar a relação entre os seres.

Rastreamos, no terceiro capítulo, as referências espaço-temporais de elementos que envolvem e possibilitam a existência da Sala da Exaltação: o Bairro do Pacaembu, o Estádio Municipal de São Paulo e o Museu do Futebol. Buscamos compreender como as conexões de determinados actantes culminaram na formação da câmara que constituiu a SE.

Por fim, no último capítulo, apresentamos nossa proposta metodológica e analítica de modo a responder o problema de pesquisa. Utilizamos um percurso etnográfico para coleta e descrição dos dados que se norteou a partir do olhar de hibridização trazido pela TAR. Rastreamos documentos que registram parte do processo de construção dessa obra; entrevistamos pessoas envolvidas em sua produção; e, por fim, fizemos a observação etnográfica na SE, onde notamos a funcionalidade da obra com o público atualmente a partir do cruzamento de seu modo de existência (ficção e técnica). A partir disso realizamos, primeiramente, um relato sobre a constituição desse objeto artístico, destacando os mediadores e intermediários (humanos e não humanos) que participaram da empreitada. Reconhecemos as agências dos atores através do percurso etnográfico e evitamos atribuir-lhes explicações generalizantes ao focarmos no rastreamento desta rede. Em um segundo momento, para a

percepção da funcionalidade da obra e das relações que ela agencia atualmente, refletimos sobre os modos de existência da sala, através de um relato textual em primeira pessoa. Descrevemos as reações do público no contato com a Exaltação e os momentos em que ela cumpre com eficiência os objetivos traçados pelo museu em sua implementação.

A tecitura desta rede nos mostrou uma possibilidade metodológica para a recuperação de rastros da constituição artística. Esta trajetória nos fez refletir e entender a agência e influência dos seres não humanos para a criação e manutenção de obras de arte. Com este percurso, rompemos algumas barreiras de categorizações generalizantes que atribuíamos aos museus num momento anterior à produção deste trabalho. Por isso, assumimos a formação desta rede como um processo de aprendizado.

CAPÍTULO 1

APRESENTANDO A TEORIA ATOR-REDE

A teoria ator-rede propõe um olhar agregador para os elementos que nos rodeiam, atentando para a relação que os seres (humanos e não humanos) estabelecem entre si e aprendendo com isso sobre os coletivos. Defende que os humanos e os não humanos são simétricos, pois podem possuir o mesmo grau de importância quando se relacionam, justamente porque, a depender do ângulo em que observamos as associações, determinados elementos exercem maior influência/transformação que outros.

A TAR desponta como possibilidade para refletirmos sobre formas de rastrear e recuperar os dados de constituição da obra *Sala da Exaltação*. De modo semelhante ao trabalho de Yaneva (2003), quando analisou a montagem de uma instalação artística à luz da teoria, buscamos olhar para o museu a partir de dois ângulos: (1) como uma infinidade de pequenas ações e processos internos que geram a obra/produto final; (2) como um local mediador que agencia reflexões resultantes de associações e dinâmicas exteriores às instituições. Essas duas perspectivas estão conectadas e são inseparáveis justamente pelo fato de o museu refletir o exterior através de articulações interiores.

Partindo desse pressuposto, entendemos a TAR como um “método histórico” (LATOUR apud LEMOS, 2013, p. 275), que possibilita a recuperação e organização de dados através do rastreamento de ações, ou seja, refaz a história por meio de descrições e relatos relacionados a uma rede, no nosso caso, a constituição de uma obra de arte. Ao rastrear essas informações sob a perspectiva da TAR, o pesquisador se associa aos atores humanos e não humanos da rede, aprendendo no/sobre o processo de observação.

Num primeiro momento deste capítulo, apresentamos a TAR, considerando a trajetória de Bruno Latour (2012a) e o que o levou a desenvolver a teoria da forma como a conhecemos hoje. Além disso, destacamos a maneira como a teoria ator-rede observa os fenômenos e sua gramática, como uma espécie de glossário com termos próprios da TAR. Para isso, debruçamos sobre algumas referências do próprio Latour (1994a, 1994b, 2011, 2012a, 2012b) e de André Lemos (2013), divulgador da obra de Latour no Brasil, no âmbito da Comunicação.

Em seguida, destacamos outros dois trabalhos que utilizaram a teoria ator-rede para analisar obras de arte e exposições: Albena Yaneva (2003) e Marcello da Silva Malgarin Filho (2016), que dialogam com os objetivos de nossa pesquisa e com a metodologia que buscamos aplicar.

Além disso, respaldados pelo projeto *online* e livro “*An Inquiry into Modes of Existence*” (AIME)³, tratamos, de maneira preliminar, dos modos de existência em Latour (2013, 2014). O autor considera que a criação artística respalda-se na união de dispositivos técnicos e na narrativa que o artista (ou a instituição museológica) almeja veicular ao público e à crítica especializada (LATOR, 2014). Por isso, as obras de arte podem ser caracterizadas no cruzamento entre os modos de existência ficção ([FIC]⁴) e técnica ([TEC]⁵).

1.1 Origens e pressupostos teóricos

A teoria ator-rede, também chamada de sociologia da tradução ou sociologia das associações, se consolidou na década de 1980 através de estudos de Bruno Latour, Michel Callon, John Law, Madeleine Akrich, entre outros autores, e sob influência de Alfred North Whitehead, Gabriel de Tarde, Gilles Deleuze, Harold Garfinkel, principalmente (LEMOS, 2013, p. 34). A teoria se apresenta como um contraponto à sociologia clássica/tradicional (ou sociologia do social, como Latour [2012b] se refere) e podemos situá-la como:

uma sociologia da ciência e da tecnologia [...] se expandiu para uma crítica à sociologia tendo como influências mais reconhecidas o pós-estruturalismo, a ‘semiótica material’ de Foucault, os conceitos de agenciamento, rede e topografia de Deleuze e Guattari, as ideias de tradução, sujeito, objeto, espaço e tempo de Michel Serres, a etnometodologia de Garfinkel e a sociologia de Gabriel de Tarde (LEMOS, 2013, p. 34).

Latour (2012a) aponta que sua trajetória na TAR foi se moldando desde o início de sua carreira acadêmica e de forma muito colaborativa. Ao realizar estudos de campo na Costa do Marfim entre 1973 e 1975, aproxima-se da antropologia e etnografia, incluindo novas experiências à sua formação em filosofia. No campo, um incômodo inicial surgiu e mudou sua forma de olhar para o que pesquisamos: os pesquisadores brancos aplicavam métodos de análise sobre os negros em seus territórios, mas não utilizavam os mesmos procedimentos para analisar os próprios brancos. Assim, apontavam para os brancos como modernos e para os negros como

³ “Uma Investigação sobre os Modos de Existência”, tradução nossa.

⁴ Latour (2013) grafa os modos de existência por extenso – ficção, técnica – ou com as três letras iniciais em caixa alta e entre colchetes – [FIC], [TEC] - e seus cruzamentos podem aparecer com as iniciais entre colchetes e ponto entre os modos - [FIC.TEC].

⁵ Na tradução da publicação em inglês, Latour (2013) usa a palavra **tecnologia** – *technology* -, enquanto nas versões espanhola e francesa utiliza a palavra **técnica** – *técnica* e *technique*, respectivamente. Em nosso trabalho utilizamos majoritariamente a publicação em inglês, entretanto, optamos pelo uso da palavra **técnica** por aparecer em duas versões do livro.

pré-modernos. Mas como dizer que o **outro** grupo é pré-moderno se não possuíam conhecimento sobre eles mesmos?

Para o autor, “a clássica questão da filosofia ‘qual é o ser da técnica, da ciência, da religião, etc.’” (LATOURE, 2012a, p. 4) se expande em “quais são os **seres** da técnica, da ciência, da religião, e de que maneira os Modernos tentaram abordá-los?” (LATOURE, 2012a, p. 4, grifo do autor). A partir disso, a proposta de seu livro **Jamais fomos modernos** (1994a) se justifica e ajuda a colocar em evidência a ideia de mesclar técnicas de coleta associadas às ciências sociais (como a etnografia e a semiótica) para observar fenômenos que pareciam distantes das análises em humanidades.

Com essa perspectiva, tem início em 1975 sua incursão na observação de cientistas em laboratórios dos Estados Unidos da América, seguindo a premissa de que “o pesquisado sempre sabe mais do que o pesquisador” (LATOURE, 2012a, p. 13). Os pesquisados fazem reflexões, repetições, inovações e esses desdobramentos ultrapassam os conhecimentos prévios dos pesquisadores, que devem aprender algo daqueles que pesquisam, já que estes últimos não estão pedindo explicações sobre o que fazem.

Nestes trabalhos, Latour (2012a) vai se interessar pelas **relações** estabelecidas nos fenômenos. Atenta-se para os processos que se realizam, às conexões e às transformações dos elementos que se associam, acompanhando e relatando de maneira detalhada os passos dos cientistas e instrumentos envolvidos nessa trajetória. Assim, o autor caminha para a ideia de simetria entre os seres, ou de uma antropologia simétrica, ao observar nesses laboratórios que

os personagens não humanos também tinham aventuras que poderíamos acompanhar se abandonássemos qualquer ilusão de que eles eram **ontologicamente diferentes** dos seres humanos. O que vale é apenas a *agency*, suas capacidades de atuação e os diversos papéis que lhes foram atribuídos (LATOURE, 2012a, p. 11, grifo nosso).

Latour (2012a) se opõe à ideia de que os humanos e não humanos possuem diferenças pré-estabelecidas no seu modo de ser, uma vez que os seres são mutáveis e suas características são observáveis nas relações que estabelecem. Emerge a ideia de **ontologia plana**: ao deixarmos de lado a perspectiva reducionista de que o mundo se divide em relações de controle dos humanos sobre as coisas, podemos assumir articulações do mundo nas quais os humanos estão envolvidos, mas não são os protagonistas, ou seja, os seres humanos e não humanos são **associados** nas redes (LATOURE apud LEMOS, 2013, p. 277). Em seus trabalhos com Michel Callon e em contraponto a uma sociologia do social, na TAR, as conexões estabelecidas entre os seres humanos e não humanos possuem o mesmo grau de importância pois, ao assumir a

ontologia plana, percebem a atuação dos seres vinculada à agência que cada um desses elementos produziria nos fenômenos e não a partir de categorias generalizantes impostas previamente.

Para exemplificar as relações que se estabelecem entre humanos e dispositivos técnicos, Latour (2012a) lembra do trabalho realizado no Quênia em 1977 com a bióloga e antropóloga Shirley Strum, que pesquisava os babuínos. Latour (2012a) observou que esses primatas possuem vida social intensa e também fazem uso de instrumentos técnicos em escalas diferentes dos humanos, para os quais a relação com os objetos é indissociável:

Se os babuínos manifestam uma complexidade social tão extraordinária [...] eles só faziam uso de suas patas. Era isso que confirmava – a Callon e a mim – nossas intuições sobre a fabricação técnica da sociedade: o que caracteriza os seres humanos não é a emergência social, mas o desvio, a tradução, a inflexão de todos os cursos de ação em dispositivos técnicos cada vez mais complicados (mas não necessariamente complexos) (LATOUR, 2012a, p. 16).

A postura de Strum no campo inspirou a TAR para a coleta dos dados: os pesquisadores seguiam os babuínos e seus rastros, e nunca os precediam, diferentemente da postura adotada pelos cientistas com primatas presos em laboratórios ou zoológicos, cuja agência se limita às associações existentes no espaço estabelecido previamente pelos pesquisadores.

Anos após retornar do Quênia, em 1979, Latour e Michel Callon lançam o texto que pode ser considerado fundador da teoria ator-rede, *Unscrewing the great Leviathan*, onde a ideia de social é substituída pela ideia de associações, produzindo maior liberdade de movimento para a pesquisa empírica, já que nada deveria ser explicado *a priori* pelo contexto social. Estes pesquisadores propunham então “uma teoria social bastante aberta para absorver as associações entre humanos e não humanos, sobretudo fazendo da **mudança de escala** a consequência de um emprego das técnicas materiais bem como organizacionais” (LATOUR, 2012a, p. 17, grifo do autor).

A partir desse texto e de sugestões de Isabelle Stengers para que se desprendessem de valores simbólicos e subjetivos, Latour é apresentado ao trabalho de Whitehead, *Concept of Nature* (1920), onde se depara com o modo de existir das coisas da natureza e como esses seres travam lutas para assegurar suas próprias existências ao se relacionarem com outros seres. Nada deveria ser considerado definitivo e imutável nas aproximações entre humanos e coisas. Surge assim um princípio de comparação, que “tem como único objetivo proteger o pluralismo ontológico contra seu aniquilamento pelo esquema sujeito/objeto” (LATOUR, 2012a, p. 24).

Despontam, então, questões metodológicas relacionadas à prática da TAR: “como fazer uma antropologia que seja simétrica de verdade?” (LATOURE, 2012a, p. 25). O segredo é a descrição detalhada das associações, abordada de forma realista ao trazer todos os seres (ou aqueles que se conseguir rastrear) para o primeiro plano e se opondo à perspectiva dos modernos de tentar generalizar os acontecimentos.

Nesse sentido, a intenção inicial dos autores da teoria ator-rede era contrapor a ideia de que os fenômenos precisariam ser purificados para se fazer estudos e apontamentos sobre eles. A TAR, como conhecemos hoje, vai justamente no caminho oposto e não está preocupada com a essência das ações, mas com o processo de cada um dos fenômenos que se propõe a analisar. Assim, para a teoria, o social não seria algo externo, como uma espécie de entidade ditadora de regras, mas um fluxo que vai se construindo no desenvolver das ciências e das técnicas, sem desvincular as questões políticas, culturais e econômicas das científicas. Na TAR, o mundo seria um grande laboratório e o contato heterogêneo formado entre os seres humanos e os não humanos é o que possibilita o andar da ciência e a tradução da forma como esses coletivos funcionam. Latour (2012b, p. 207) assume a TAR como um método, onde o objetivo é enfatizar “o trabalho, o movimento, o fluxo e as mudanças”, ou seja, observar as redes e como seus elementos são agenciados, seu processo de formação, e não apenas afirmar sua existência.

Outro ponto de divergência destacado por Latour (2012b) entre a TAR e a sociologia do social, ou tradicional, seria justamente o modo de coleta aprendido com Shirley Strum: deve-se seguir os atores e deixá-los falar e nunca enquadrar fenômenos em debates já conhecidos, justificados pelo poder social. Assim, a TAR não acredita no social enquanto uma força motriz que influencia os atores e transforma suas existências, justamente por entender que o social não é formado apenas de humanos, mas também por objetos. De acordo com a teoria, somos híbridos e só existimos enquanto um coletivo devido às relações que estabelecemos uns com os outros – humanos e/ou não humanos. E ao seguir os atores, podemos perceber o modo como agem, se relacionam e transformam. Eles deixam os rastros de maneira evidente. Por isso, não se deve considerar aspectos de identidade ou subjetivos para essa observação. As entidades invisíveis não existem, pois elas seriam simples suposições ou imposições dos pesquisadores. Todos os seres deixam uma prova de sua existência, mesmo que pequena, por isso não cabe ao cientista preencher lacunas (LATOURE, 2012b, p. 217).

Para além disso, outra marcante diferença entre a sociologia do social e a sociologia das associações seria a forma de olhar para os fenômenos. Para a TAR, a sociologia do social acredita que pode trazer explicações e soluções para a existência dos estudados, e por isso, enquadra métodos e descrições aceleradas, forçando conexões e explicações generalizantes para

as ações. Enquanto isso, para a teoria ator-rede - obedecendo o acrônimo formado pelo nome da teoria em inglês ANT-formiga (Actor-Network Theory) - devemos perceber os coletivos de maneira lenta, seguindo e descrevendo o que se nota das dinâmicas estabelecidas nas associações, literalmente caminhando como formigas através dos rastros deixados pelos seres. Assim, “em lugar de assumir uma postura sensata e impor de antemão um pouco de ordem, a ANT se considera mais capaz de vislumbrar ordem **depois** de deixar os atores desdobrarem o leque inteiro de controvérsias nas quais se meteram” (LATOUR, 2012b, p. 44, grifo do autor). A contribuição da TAR não seria a de trazer explicações aos informantes, como se eles não soubessem o que fazem ou fossem alienados, mas aprender com e sobre eles em benefício próprio e da academia, ou seja, do desenvolver das ciências e do conhecimento (LATOUR, 2012b, p. 218).

Na TAR o objetivo é, portanto, observar fenômenos para *a posteriori* compreender como foram agenciados, os caminhos que tomaram e os pontos que atingiram até sua estabilização. Como um cientista em laboratório, observando seu experimento até o final, atentando para como os elementos envolvidos se portam e se transformam, para então chegar às conclusões sobre o ocorrido.

Assumindo a ontologia plana e a ideia de articulação entre os seres como particularidades da teoria ator-rede, uma série de conceitos aparecem, como uma espécie de gramática própria da TAR, que funciona como um modo particular de se analisar os fenômenos a partir das relações entre os elementos. Os conceitos que interessam à nossa pesquisa são: gaia, híbrido, actante, mediador, intermediário, associação, rede, coletivo, controvérsia, caixa-preta, mediação técnica e tradução.

Gaia é um termo caro para a TAR e desenvolvido a partir da visão de Lovelock (1979). Enquanto conceito científico, não está relacionado à natureza ou à ideia de mãe-terra, que proveria e protegeria os seres humanos; ao contrário, Gaia é também um ser articulado e frágil, que se relaciona às nossas ações e ao mesmo tempo não se preocupa com nosso bem estar. Gaia “reage, sente e pode se livrar dos humanos [...]. Ela não é um superorganismo dotado com alguma agência de ordenamento unificado” (LATOUR, 2011, p. 10, tradução nossa)⁶, na realidade são partes/nós que se conectam, ou seja, não existe um mundo antropocêntrico, por que os humanos e Gaia estão em relação. É uma composição articulada. Por isso, a TAR chama a atenção para os problemas climáticos e questões ambientais, porque o fim do mundo que conhecemos não está relacionado a uma ação repentina em que todos morrem ao mesmo tempo,

⁶ “React, feels and might get rid of us [...]. It is not a superorganism endowed with any sort of unified agency” (LATOUR, 2011, p. 10).

mas a um processo de degradação que ocorre todos os dias com Gaia. Como estamos conectados, obviamente, também estamos progressivamente deixando de existir (LATOURE, 2011).

A partir dessa visão sobre composição em Gaia, podemos falar sobre os **híbridos** e a ideia de simetria, segundo a qual os humanos e as coisas possuem a mesma importância, pois não estamos encerrados dentro de nossas categorizações sociais, uma vez que existimos a partir das relações e transformações que se articulam entre os humanos e os não humanos, ou seja, somos seres híbridos.

Tal noção nos leva ao conceito de **actante**, termo utilizado por Greimas (1974) para se referir a todo ser (humano, coisa ou animal) que gere movimento dentro de narrativas imagéticas, sonoras ou literárias. A TAR se apropria deste termo para designar a dupla jogada que engloba o humano e o não humano, tudo aquilo que pode gerar ações e movimentos no coletivo, em contraponto à palavra ator, que nos remete aos seres humanos, apenas.

O actante é um **mediador**, uma vez que induz outros seres a fazerem coisas ao se relacionarem. São dinâmicos e não podemos defini-los *a priori* pois transportam a possibilidade de transformações constantes. Para Lemos (2013, p. 43), o principal objetivo da TAR “é revelar as redes de mediadores em uma dada situação”. São os actantes que possuem maior número de conexões de relação e que geram mais transformações dentro de um determinado recorte de olhar.

Os **intermediários**, por sua vez, são elementos que também transportam informações e são essenciais para a formação das redes, mas sua atuação está mais relacionada a um processo de alinhamento local, que auxiliam ou possibilitam a ação dos mediadores na rede. Para exemplificar, Latour (apud LEMOS, 2013, p. 275), afirma:

Tenho uma máquina Miele, uma máquina de lavar. Para compreender a sua confiabilidade é necessária toda a cultura alemã de engenheiros por trás. Ela, para mim, é um intermediário. Mas se observo agora em ator-rede o conjunto que permite a ela ser intermediária, vejo todas as mediações necessárias à manutenção da existência da cultura engenheira alemã. São conceitos sempre localizados que dependem, de alguma forma, do local onde estamos situados.

O que vai definir se um ser é mediador ou intermediário, então, é o ponto em que focamos nossa análise. Todo intermediário pode se tornar um actante a partir do momento em alteramos nosso lugar de observação, de modo a rastrear suas inúmeras conexões e os agenciamentos em diversas articulações dentro de uma nova rede. Nesse sentido, determinado elemento pode ser considerado intermediário em uma rede, mas mediador em outra, a depender do ângulo e das perguntas que elencamos para a análise:

Um computador em perfeito funcionamento é um ótimo exemplo de um intermediário complicado, enquanto uma conversa banal pode se transformar numa cadeia terrivelmente complexa de mediadores onde paixões, opiniões e atitudes se bifurcam a cada instante. No entanto, quando quebra, o computador se torna um mediador pavorosamente complexo, ao passo que uma sofisticada discussão em uma mesa redonda em um encontro acadêmico às vezes se transforma num intermediário totalmente previsível e monótono, repetindo uma decisão tomada em outra parte (LATOUR, 2012b, p. 65).

A união e as relações estabelecidas entre os actantes compõem a **associação** de onde podemos ver despontar uma **rede**, que seria “aquilo que se forma na relação (mediação, tradução) das coisas. É o espaço e o tempo” (LEMOS, 2013, p. 54), ou seja, actantes se associam a todo o momento. Mas apenas quando consideramos um recorte de olhar para determinada associação é que veremos uma rede formada - a ideia de *mônada* para Gabriel de Tarde (2003). Assim, ela se caracteriza como determinado fenômeno que ocorre através do espaço-tempo, onde os actantes se relacionam e se transformam mutuamente até se estabilizarem no momento em que se faz visível a solução para um problema. Então, uma rede diferente é estabelecida a cada pesquisa, pois cada pesquisador delimita um recorte de análise e a realiza até responder as perguntas que foram elencadas no início do trajeto (LATOUR, 2012b, p. 189).

O **coletivo** também é um termo essencial, uma palavra alternativa para sociedade, que se refere justamente ao mundo comum, em que transitam todas as associações de actantes. É “uma expansão da natureza” (LATOUR, 2012b, p. 369).

Quando dizemos que os actantes vão se relacionar, transformar-se e depois se estabilizar, referimo-nos às controvérsias; e a estabilização à ideia de caixa-preta. De acordo com Latour (2012b), as **controvérsias** seriam as disputas que ocorrem nas associações para a formação de grupos e em sua relação com os antigrupos. Para Venturini (2010) as controvérsias são como um magma: pastoso, moldável e quente, o local ideal para se observar os fenômenos sociais. Quando este magma é endurecido ocorre a estabilização em **caixas-pretas**, que seriam a resolução dos problemas, das controvérsias. Lemos (2013, p. 55) traz um exemplo: “um aparelho de ar condicionado [...] é uma caixa-preta se está funcionando sem nos chamar a atenção. Parece uno, indivisível, compacto. Quando quebra, vemos os diversos mediadores estabilizados que o compõe: peças, regras de garantia [...]”. Assim, uma caixa-preta pode ser aberta quando algo de sua estrutura e funcionamento é colocado em questão:

Toda associação tende a virar uma caixa-preta, a se estabilizar e cessar a controvérsia. O interesse é sempre abrir as caixas-pretas, colocar de novo em causa (enquanto ‘*matters of concern*’, como prefere Latour) os elementos estabilizados, ressaltando a

necessidade de olhar para as controvérsias (**a construção das associações**) e as novas e futuras estabilizações (em outras caixas-pretas) (LEMOS, 2013, p. 56, grifo nosso).

Aqui, podemos ver destacado justamente o que propomos para a análise da Sala da Exaltação: perceber a constituição das associações que culminaram na criação da obra, abrir essa caixa-preta para compreender as relações que se estabeleceram e os processos que a fizeram ser o que é, sua estabilização e composição.

A **mediação técnica** para Latour (1994b) aparece como a ideia de que quando se associam, todos os mediadores envolvidos mudam a partir das relações que estabelecem, inclusive nas relações entre humanos e objetos. Assim, uma forma de olhar para os fenômenos através da teoria ator-rede é atentar para as relações entre os actantes e perceber quando se relacionam e como se transformam. A partir dessa percepção, conseguimos destacar a complexidade das relações híbridas que incluem, por exemplo, as instalações de arte, apontando suas tensões, simetrias e estabilizações.

Quando foi criada, a TAR também era chamada de sociologia da **tradução**. Isso porque a tradução fala de relações, transformações e designa “essa coisa que não é nem um ator entre muitos nem uma força por trás de todos os atores transportados por meio de um deles, mas uma conexão que transporta [...] transformações” (LATOURE, 2012b, p. 159). Podemos destacar aqui um modo de reafirmar a **rede**, que seria percebê-la como “aquilo que é traçado pelas traduções nas explicações dos pesquisadores” (LATOURE, 2012b, p. 160).

1.2 Tangências com as artes

Entendemos até aqui que a teoria ator-rede observa os seres humanos e não humanos como simétricos, partindo da ideia de ontologia plana, segundo a qual os actantes não devem ser reduzidos a uma categorização generalizante e todos podem possuir a mesma importância de acordo com as associações que estabelecem. Propomos rastrear e coletar dados relacionados à história da constituição de uma obra de arte através da TAR. Essa escolha se deu pelo fato de a teoria ser propícia a esse tipo de abordagem, ao levar em conta todos os tipos de agentes relevantes à produção, sem desconsiderar os objetos que são essenciais para os museus e onde as relações entre os actantes se tornam muito evidentes.

Para sustentar essa premissa e a relação da TAR com as artes, podemos destacar dois trabalhos que se relacionam aos objetivos do nosso estudo e nos ajudam a construir um olhar metodológico para a Sala da Exaltação. O primeiro deles é da Albena Yaneva (2003), que

buscou entender a constituição de uma instalação de arte contemporânea. A autora acompanhou o processo de montagem de uma obra; um fenômeno quente, cujos rastros e controvérsias se tornam mais evidentes ao olhar do pesquisador. Explorar a visão de bastidores da construção artística justificou-se, para Yaneva (2003), pois o público visitante de museus tem acesso apenas ao produto final, nunca se deparando com os meandros da produção. Assim, a pesquisa traria uma visão diferente. Ao invés de focar na reação/recepção do público à obra finalizada, Yaneva (2003) optou por entender os agenciamentos que tornaram a mostra possível. Como propõe Latour (2000, p. 17), a pesquisa empírica deve ser feita pela “porta de trás”, quando a ciência ainda está em construção.

A autora acompanhou a montagem da instalação *Mückenbus* no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris em 1999, cuja proposta era colocar um ônibus Volkswagen 1977 dentro do museu para que então pudesse passar por intervenções. Yaneva (2003) descreveu todo o processo de maneira cronológica e na forma de um relato textual denso, como sugerido por Latour (2012b, p. 180-188), com o objetivo de tornar visíveis as pequenas operações que em conjunto fazem o museu existir. Essas relações foram identificadas através da observação etnográfica, rastreando os actantes que agenciavam a produção da obra, registrando suas conversas e fazendo perguntas pontuais quanto ao processo de montagem. Em um momento, ela percebeu que o artista não estava feliz com a posição que o ônibus assumiu, para confirmar sua hipótese, perguntou: “Você está feliz com a posição do ônibus?”, e o artista em resposta, afirmou: “Não, nós temos que mudar isso. (Ele anda até o ônibus e tenta ajustar a antena, depois se vira para o gerente técnico): eu quero mudar isso” (YANEVA, 2003, p. 119, tradução nossa)⁷. Com esse posicionamento, percebemos que a autora não premeditava os passos dos actantes e não se pautava em suposições sem confirmação posterior. Ela se envolveu na produção, deixando clara sua presença e o objetivo de entender o processo de criação da obra.

Em sua pesquisa, conseguiu notar as disputas levadas a cabo para essa montagem, a exemplo da não adaptação do ônibus para o local onde o artista gostaria de colocá-lo e da recusa por parte da equipe do museu em fazer determinadas coisas, pautada na defesa da arquitetura do espaço. Percebeu como as associações entre os actantes e a estabilização de suas controvérsias definiram os rumos dessa produção artística:

O museu emerge como um agente mobilizando e cooperando com diversos atores para a realização do projeto artístico. É analisando essas controvérsias e as ações que são realizadas na incerteza que podemos ver o museu aparecendo. São figuras estáveis,

⁷ “Are you happy with the position of the bus?” “No, we have to change it. (He steps on the bus and tries to adjust the antenna, then turns to the technical manager): I want to change it” (YANEVA, 2003, p. 119).

reveladas na situação, que seguram o museu no lugar; as controvérsias, na realidade, executam, ou trazem o museu para a existência (YANEVA, 2003, p. 123, tradução nossa)⁸.

Como resultado final, a instalação diferia do planejado pelo artista e pela instituição num primeiro momento, provando assim que os museus não seguem exatamente o que habita em seus estudos preliminares e confirmando a ideia de que são instituições formadas pela união de pequenas ações que possibilitam sua existência como o todo conhecido pelos visitantes.

A instalação de arte não é definida por figuras intrínsecas especificadas no catálogo. Ela aparece no ‘laboratório’ do museu, nas performances e perigos. O museu não é definido como uma essência, estrutura e regras. Ele é composto, ao invés, por riscos e medos, manifestações de objetos, fragilidades de espaços, requerimentos de segurança, interdições e precauções. Essas ações são visíveis nas operações cotidianas; o trabalho artístico está relacionado com o trabalho manual de diferentes coletivos de atores (YANEVA, 2003, p. 126, tradução nossa)⁹.

Essas questões corroboram com a intenção deste trabalho de recuperar, através do rastreamento de informações, o processo de constituição de uma obra de arte. Isso foi feito a partir de uma metodologia para recuperação desses dados, semelhante ao que propôs Yaneva (2003), com a diferença de que estamos analisando uma obra já criada. Em outras palavras, seguimos os rastros deixados pelos mediadores para entender a construção da Exaltação (ver a proposta metodológica descrita no Capítulo 4).

Nesse processo, além de rastrear a ação dos mediadores que agenciaram a constituição dessa instalação, a autora assumiu a influência que os dispositivos técnicos possuem para a existência da obra: quanto mais mergulhava na análise, notava que pequenos detalhes materiais alteravam a dinâmica de construção da obra e sua existência. De acordo com Yaneva (2003, p. 125, tradução nossa)¹⁰,

ao se manter a extrema distância das performances dos objetos da arte contemporânea, a sociologia da arte [advinda da sociologia do social] geralmente busca explicar o

⁸ “The museum emerged as an agent mobilizing and cooperating with diverse actors for the realization of the artistic project. It is by analyzing these controversies and the actions that are performed in uncertainty that one can see the museum appearing. These are the stable figures, revealed in the situation, that hold the museum in place; the controversies, in effect, perform or bring the museum into existence” (YANEVA, 2003, p. 123).

⁹ “Art installation is not defined by a set of intrinsic figures as stated in the catalogue. It appears instead in the local trails in the ‘laboratory’ of the museum, in performances and dangers. The museum is not defined as an essence, as structure and rules. It is composed, instead, by a set of risks and fears, objects’ manifestations, space fragilities, security requirements, interdictions, and precautions. It is visible instead in the ordinary operations, everyday attitudes and gestures; the artistic work is related to the manual work of different collectivities of actors” (Ibid., p. 126).

¹⁰ “Standing at an extreme distance from the objects’ performances as contemporary art material, the sociology of art generally seeks to explain the artistic process by external factors only; it neglects the dynamics of objects and the trails that transform them into artworks” (Ibid., p. 125).

processo artístico apenas por fatores externos; isso negligencia a dinâmica dos objetos e o rastro que os transforma em obras de arte.

Nesse sentido, a autora enfatizou ser impossível isolar determinados fatores da montagem de uma obra de arte sem perder características do cotidiano dessas instituições que, na realidade, são responsáveis por um processo que se constrói nesses espaços através do tempo e ação dos actantes que se associam no ambiente.

Outro exemplo que podemos destacar é a dissertação de Marcello da Silva Malgarin Filho (2016) que analisou o curso do Festival Internacional de Linguagem Eletrônica (FILE), na cidade de Belo Horizonte, em maio de 2014. O FILE anualmente monta exposições e obras que utilizam novas mídias e dispositivos técnicos cada vez mais atuais, apostando em instalações interativas. O autor não acompanhou a montagem da exposição, mas as relações estabelecidas entre os actantes no período em que a mostra ficou aberta a visitas. Seu objetivo era entender as dinâmicas do público com as obras de arte contemporânea que se intitulavam **interativas**, ou seja, peças que o público poderia e era incentivado a tocar, se relacionando com elas. Atentou as dinâmicas *offline/online* trabalhadas na exposição, uma vez que as obras utilizam elementos virtuais. Além disso, destacou controvérsias existentes na rede através do agenciamento de: “espaço/obras de arte/monitores¹¹/público” (MALGARIN FILHO, 2016, p. 17).

A partir de um percurso etnográfico, o autor fez observações na exposição, conversou com o público, monitores e artistas, produzindo um relato do rastreamento. Atentou para as controvérsias geradas no ambiente, como por exemplo a que dá título a seu trabalho: “A escada que não era para subir e outras controvérsias em uma exposição de arte digital interativa”. Existia uma escada em madeira que foi construída para a exposição, com projeções lançadas sobre ela, mas que ninguém deveria subir. Em oportunidade de conversa com a criadora da obra, a artista revelou que gostaria que as projeções tivessem sido feitas sobre uma escada “de verdade”, onde acontece a circulação de pessoas. Entretanto, a organização do FILE não podia liberar um espaço além do previsto para o festival para a montagem da obra. Além disso, a escada foi construída em MDF, um tipo de compensado em madeira pouco resistente, o que impossibilitava o trânsito do público sobre a peça.

Nesse aspecto, a presença de intermediários e mediadores [...] pode ser localizada. O papel esperado, estabilizado de uma escada é claro: serve para subir ou descer. Entretanto, ao mover uma escada de seu lugar de passagem e o processo de transformação em arte fragiliza essa posição ontológica já delimitada de uma escada.

¹¹ Monitores são pessoas responsáveis por acompanhar/auxiliar o público na visita a uma instituição museológica.

A mediação da escada como aparato de mobilidade é desestabilizada ao ocupá-la como tela de arte. A utilização desta como um cenário de performance transporta sua atuação de um lugar de passagem a um elemento que transforma a dimensão corporal (MALGARIN FILHO, 2016, p. 64).

Esse deslocamento de uma suposta ideia essencialista sobre a escada para sua transformação em obra e os imprevistos que ocorrem nas criações em museus corroboram com a visão trazida por Yaneva (2003) de que essas instituições são locais dinâmicos e imprevisíveis, onde a relação de humanos e não humanos e suas respectivas agências é que fazem a articulação das exposições e obras. Elas tomam forma no decorrer de sua criação e apenas se conhece sua capacidade interacional quando é posta à prova com o público. Por isso, a transformação de uma ideia, experiência ou coisa em peça de museu (a musealização, que exploraremos no próximo capítulo), ultrapassa as intenções e funções iniciais dos actantes.

Com o andar da pesquisa e ao entrar em contato com os actantes, Malgarin Filho (2016) percebeu que nas exposições, as funções e posições dos mediadores não são claramente definidas e imutáveis, uma vez que funcionam a partir de fluxos de necessidades durante o trajeto: é uma constituição processual. Assim, as controvérsias ou disputas e associações levadas a cabo durante a construção desses espaços expositivos não são comedidas ou planejadas *a priori*. O resultado final varia com a mediação técnica vivenciada pelos actantes, fazendo com que a perseguição de seus rastros seja uma forma eficaz de entender o processo de sua constituição.

Além de rastrear as disputas que mediaram o desenvolvimento da mostra, o autor atentou para o modo como as coisas e humanos se relacionavam. Observou os visitantes, que passavam pelo espaço mais rapidamente; os monitores, que traziam comentários sobre a associação do público com o espaço e objetos; os dispositivos técnicos, em sua funcionalidade e falhas, notando suas formas de atuar.

Malgarin Filho (2016) percebeu que antes de ir para campo, acreditava numa ideia generalizante sobre as exposições de arte interativa, como se em todas elas o papel da cibercultura e do digital fossem centrais e essenciais para a execução das obras. Entretanto, com o rastreamento, relato e reflexão através da TAR, considera que esses aspectos são parte dessa rede, mas não elementos centrais. A pesquisa empírica possibilitou conhecer e entender a atuação de seres que antes ficavam nos bastidores, escondidos, mas nunca invisíveis.

Yaneva (2003) e Malgarin Filho (2016) buscaram entender pontos distintos no universo das artes. A primeira optou por acompanhar a montagem de uma obra com o intuito de perceber as nuances que são agenciadas nessa produção, assumindo o museu como local ativo e de

disputas para chegar à estabilização exposta. O segundo, por sua vez, acompanhou uma mostra em seu curso expositivo, percebendo e se questionando sobre a interação entre público e obras. Os dois trabalhos se complementam ao abordarem pontos diversos sobre as artes com a teoria ator-rede (construção e curso) e chegam a conclusões relativas à dinamicidade dessas redes.

Nosso trabalho também busca atentar para a relação dos visitantes com a obra atualmente, com as experiências que a Exaltação agencia. Mas além disso, traz um terceiro ponto de vista: a de recuperação e reconstrução histórica. A SE já está constituída e estabilizada. Então, não estamos observando um fenômeno quente, e por essa razão, os rastros devem ser recuperados através de registros documentais e entrevistas, para então, a partir do cruzamento dessas informações, conseguirmos efetuar um relato e reflexão sobre a constituição passada de uma obra de arte. Traremos um outro ângulo de análise que acreditamos contribuir ao aprendizado advindo dos dois estudos citados anteriormente.

1.3 Reflexões sobre a AIME: An Inquiry into Modes of Existence

Além da análise proposta pela TAR, julgamos interessante complementar, de maneira preliminar, o estudo com outro ponto de reflexão e que, no cruzamento que propomos para este trabalho, relaciona-se diretamente com a constituição de obras de arte e com a experiência que elas são capazes de gerar: os modos de existência. Sob influência de Etienne Souriau, Alfred North Whitehead, John L. Austin, Michel Serres entre outros autores, *An Inquiry into Modes of Existence* (AIME) é um trabalho ainda corrente de Bruno Latour e de uma equipe de pesquisadores que atuam através da publicação de livro, artigos e manutenção de um *site*¹².

Como apontamos no tópico 1.1, Latour (2012a) considera sua trajetória de pesquisa como complementar e processual, de modo que as partes dos conceitos e teorias que trabalha se conectam. Com os modos de existência não é diferente. Considerando a ontologia plana e a ideia de que nunca fomos modernos, devemos concordar que o autor propõe uma forma de olhar para o curso de ação dos actantes, diferentemente da sociologia tradicional. Latour (2012a) coloca os modos de existência como uma versão positiva do livro **Jamais fomos modernos**, tratando da multiplicidade dos modos de ser. Além de plana, a ontologia deve ser considerada local ou regional e, conseqüentemente, mais profunda. Desse modo, “o fim das restrições impostas pela noção de ‘representação simbólica de um mundo material’ abre um programa de pesquisa mais fértil” (LATOUR, 2012a, p. 26-27), onde as relações entre a ciência do ser e a

¹² O portal *online* possui uma versão em francês e outra em inglês. Para este trabalho todas as informações foram retiradas da versão em inglês. Ver: <<http://www.modesofexistence.org>>

antropologia podem se tornar mais próximas e contribuir para a identificação e entendimento das conexões e do que faz os seres existirem e se manterem.

Entretanto, Latour (2013) aponta sobre as possíveis incompatibilidades existentes na convergência de estudos na TAR e na AIME, como uma dualidade entre a rede e o modo Preposição ([PRE]), ou seja, o problema reside na partida para as análises. Quando o pesquisador utiliza a TAR como forma de olhar para seu entorno, assume e segue as associações entre os humanos e não humanos e transforma a noção de sociedade “num geral princípio de associações livres, no lugar de ser um ingrediente distinto dos outros. Graças a esta teoria, a sociedade não é feita de um material particular, o social [...]; mas de um movimento de conexões cada vez mais extensas e mais surpreendentes em cada caso” (LATOURE, 2013, p. 64, tradução nossa)¹³. Então, a TAR abre a visão do pesquisador para as nuances e conexões existentes no coletivo, é “ideal para destrinchar as associações” (LATOURE apud LEMOS, 2013, p. 276). Por outro lado, Latour (2013, p. 64, tradução nossa) apresenta os limites da teoria ao afirmar que “tudo pode se associar com tudo, sem nenhuma maneira de saber como definir o que teve êxito e o que fracassou”¹⁴.

Na AIME, por sua vez, “o princípio da associação livre não oferece mais a mesma metalinguagem para todas as situações; isto se torna apenas uma das formas através da qual nós podemos compreender qualquer curso de ação. Certamente a mais livre, mas não a mais precisa” (LATOURE, 2013, p. 64)¹⁵. O movimento da AIME pode ser tido como oposto ao da TAR (considerando que os dois assumem a ontologia plana), pois aquela investigação foca em uma forma de compreender as ações – os cruzamentos entre os modos – e não em toda a rede que engendra o curso das traduções. Por isso, a rede atua como um modo de existência dentro da AIME.

Apesar disso, as duas perspectivas se complementam, pois a TAR permite que se explore as associações e a AIME, que se caracterize os modos de existência (LATOURE apud LEMOS, 2013, p. 276). Nesse sentido, julgamos interessante complementar este trabalho, que assume o viés da teoria ator-rede, com questões trazidas pelos modos de existência, almejando a atualidade da pesquisa e assumindo as tensões e lacunas deste processo. Propomos, então, a

¹³ “Into a general principle of free association, rather than being an ingredient distinct from the others. Thanks to this theory, society is no longer made of a particular material, the social [...]; rather, it consists in a movement of connections that are ever more extensive and surprising in each case” (LATOURE, 2013, p. 64).

¹⁴ “Everything can be associated with everything, without any way to know how to define what may succeed and what may fail” (Ibid.).

¹⁵ “The principle of free association no longer offers the same metalanguage for all situations; it has to become just one of the forms through which we can grasp any course of action whatsoever. The freest, to be sure, but not the most precise” (Ibid.).

produção do relato, uma reflexão sobre a constituição da Sala da Exaltação pela TAR e, de forma complementar, uma abordagem sobre o cruzamento entre os modos ficção ([FIC]) e técnica ([TEC]), aspectos explorados em nossa análise empírica (Capítulo 4).

Por enquanto, vamos nos atentar para a conceituação dos modos caros a este trabalho, para, em seguida, visualizar as particularidades deste cruzamento e, então, explorar uma proposta de análise sugerida por Latour (2014) para [FIC.TEC].

Os modos [FIC] e [TEC] se relacionam à natureza da Sala da Exaltação e seu cruzamento permite a visualização do “sucesso ou fracasso”¹⁶ ou “eficiência”¹⁷ dessa obra de arte na sua relação com o público, ao evidenciar o modo como os seres da técnica associados agenciam a construção de uma obra ficcional. O cruzamento pôde ser investigado a partir da observação etnográfica na SE, visando a entender as condições de felicidade e infelicidade deste ser.

Latour (2013) sintetiza as características dos modos de existência em um quadro (Quadro 1), resumindo a conceituação de cada existente investigado. Cada linha representa um modo, enquanto as colunas trazem respostas às quatro questões que devem ser exploradas pelos existentes: “Por qual **hiato** e **trajetória** eles são reconhecidos? [colunas 2 e 3]; Quais são as suas **condições de felicidade e infelicidade**? [coluna 4]; Quais são os **seres a instaurar**? [coluna 5]; Que **alteração** sofre como ser-enquanto-outro em cada caso? [coluna 6]” (LATOUR, 2013, p. 488-489, tradução nossa, grifo nosso)¹⁸.

Podemos perceber, então, que o autor propõe algumas chaves de leitura que ajudam a identificar e caracterizar cada modo¹⁹: os **hiatos** são as descontinuidades que todo curso de ação possui e que ajudam a definir a **trajetória**, um movimento onde podemos identificar os rastros específicos dos modos, a partir de tipos de conexões ou redes. As **condições de felicidade e infelicidade**, expressão emprestada da teoria dos atos de fala, de John L. Austin, se refere à veracidade ou à falsidade de um modo, sem julgá-lo somente através de sua condição de existência. Essas condições têm particular relevância ao nosso estudo por se relacionarem ao “sucesso ou fracasso” da obra de arte junto ao público: A SE consegue recriar a experiência de estar numa torcida? Ela evidencia a arquitetura do Estádio do Pacaembu? Como são as relações

¹⁶ LATOUR, Bruno. **Armin Linke sorts bad from good photographs**. [Vídeo, 33'05''], 2014. Disponível em: <<http://modesofexistence.org/crossings/#!/en/tec-fic>>. Acesso em 02 nov. 2017.

¹⁷ LATOUR, Bruno. **[TEC.FIC]**. Disponível em: <<http://modesofexistence.org/crossings/#!/en/tec-fic>>. Acesso em 04 nov. 2017.

¹⁸ “By what hiatus and what trajectory are they distinguished?; what are their felicity and infelicity conditions?; what beings must they be prepared to institute?; what alteration is being-as-other subjected in each case?” (LATOUR, 2013, p. 488-489).

¹⁹ Explicações sobre as características dos modos foram baseadas em informações da aba **Verbetes**, disponível em: <<http://modesofexistence.org/inquiry/>> e nos esclarecimentos de Stangl (2016, p. 35-37).

público x obra agenciadas no espaço? Os **seres a instituir** diz respeito à “essência” de um modo em determinadas situações. A **Alteração** retoma a visão da antropologia e aborda a diferença do ser enquanto outro (subsistência do ser), em detrimento do ser enquanto ser (substância do ser), funcionando como passagem de um modo ao outro.

Quadro 1 – Resumo dos modos [FIC] e [TEC]

Nome	Hiato	Trajectoria	Condições de Felicidade e Infelicidade	Seres a Instituir	Alteração
[FIC]ção	Vacilações entre matéria e forma	Tripla mudança: tempo, espaço, actante	Fazer (algo) se manter, fazer acreditar/causar a falha, perder	Envios, figurações, formas, obras de arte	Multiplicar mundos
[TEC]nica	Obstáculos, desvios	Zigue-zagues da ingenuidade e invenção	Rearranjar, organizar, ajustar/falhar, destruir, imitar	Delegações, acordos, invenções	Dobrar e redistribuir resistências

Fonte: LATOUR, 2013, p. 488-489, tradução nossa

No entendimento dos modernos, [FIC] está associado quase que em exclusividade a um mundo imaginário. Para Latour (2013, p. 235), vivemos em uma espécie de bifurcação, onde por um lado, temos o que consideramos ser real, objetivo e único, como a linguagem, a sociedade e a natureza. Por outro lado, existem os elementos relacionados a aspectos subjetivos e múltiplos, a exemplo da reprodução, da referência e da política. Para a AIME essa divisão não existe, ou seja, os seres da ficção não se caracterizam apenas como frutos da imaginação ou ilusão, mas se relacionam com tudo que nos aponta novos mundos, estão ancorados e nos apresentam aspectos da realidade: “essas entidades são encontradas em todos os lugares em que **colocam sobre nós um peso particular de realidade** [...] esse termo não direciona nossa atenção através da ilusão, falsidade, mas **na direção daquilo que é fabricado, consistente, real**” (LATOUR, 2013, p. 238, tradução nossa, grifo nosso)²⁰. Esse modo se relaciona, portanto, com a criação de figuras a partir de matérias-primas que nos oferecem ideias que talvez não fossemos capazes de criar sem esses elementos. E esse aspecto extrapola o mundo das artes e cultura, mesmo este sendo um excelente campo para sua observação.

Para entendermos os seres da [TEC] devemos pensar no percurso, na sequência operacional, e não em um dispositivo técnico em seu estado pronto, quando já pode ser reproduzido. Ao perceber a atuação de cientistas em análises sobre o DNA, Latour (2000)

²⁰ “These entities encountered everywhere that weigh on us with a quite particular weight of reality [...] this term does not direct our attention toward illusion, toward falsity, but toward what is fabricated, consistent, real” (LATOUR, 2013, p. 238).

assume que é o **processo** que envolve o desenvolvimento dessas ações, suas disputas e negociações, considerando que é essa trajetória que culmina no surgimento e desenvolvimento de aparatos que poderiam não existir se outros caminhos tivessem sido tomados. Assim, a “tecnologia não designa os objetos técnicos do mundo material, nem mesmo as redes ou as redes sociotécnicas, mas aquilo que enfatizamos quando prestamos atenção aos desvios inesperados pelos quais os existentes têm que passar para subsistir”²¹. A técnica se relaciona com o processo de criação, o que é feito para se manter existindo. Nesse sentido, não se conecta apenas com uma ideia de inovação tecnológica, mas como aquilo que precede essas questões.

Considerando as breves descrições destes modos de existência, já conseguimos perceber algumas similaridades, principalmente conectadas à ideia de criação como um processo. Latour (2013) se refere à aproximação entre dois modos como **cruzamento** e são nessas dinâmicas que os contrastes e convergências entre os modos se fazem visíveis. Para o autor, podemos observar e descrever essa coexistência em nossa investigação, apontando as características da fusão. O cruzamento pode apresentar **erros de categoria**, que dificultam a composição de um mundo comum, ou ser “**harmônico** ou **composto**, no sentido de compor materiais, quando os dois valores reafirmam um ao outro (sem suas distintas origens serem ocultadas)”²², característica que acreditamos habitar nosso objeto de estudo e que intentamos debater a partir de observação participante da obra.

O cruzamento [FIC.TEC] para a antropologia representa a cultura material que conhecemos através das pesquisas etnográficas. Esse cruzamento diz respeito a todas as representações de figuras que, a partir dos usos e construção com materiais, existem em nossos coletivos. Extrapola o universo das artes e atinge o âmbito de um processo de criação, que existe no cotidiano dos animais (como no exemplo dos babuínos que descrevemos no tópico 1.1) e com seres humanos, desde os artesãos e práticas manuais, até o universo artístico. O alcance desse cruzamento ultrapassa limites que desejamos impor a eles de início, pois se ancoram num processo de aprendizado que culmina em criação, ou seja, existe uma trajetória de relações que faz com que esses modos apareçam.

²¹ Tradução nossa de: “Technology designates not technical objects or the material world, not even networks or socio-technical networks, but that which we emphasize whenever we pay attention to the unexpected detours by which existents have to pass in order to subsist.” LATOUR, Bruno. **Verbetes [TEC]**. Disponível em: <<http://modesofexistence.org/inquiry/>>. Acesso em: 19 nov. 2017.

²² Tradução nossa de: “The crossing can be **harmonic** or **composite**, in the sense of composite materials, when the two values reinforce one another (without their distinct origins being concealed, however)”. LATOUR, Bruno. **Verbetes Crossing**, grifo do autor. Disponível em: <<http://modesofexistence.org/inquiry/>>. Acesso em: 19 nov. 2017.

Mesmo não limitado ao universo das artes, ao navegarmos pelo cruzamento [FIC.TEC] no portal *online* da AIME, percebemos que, até o momento de produção deste trabalho, a maior parte dos exemplos de análises empíricas é pautada na discussão das artes e arquitetura, circunscritas às características mais evidentes do cruzamento nesse campo, o que coaduna com os objetivos deste trabalho.

Em uma das análises²³, assistimos uma conversa entre o fotógrafo italiano Armin Linke e Latour e sua equipe; Linke argumenta sobre o êxito ou fracasso de suas fotografias. O artista aponta os motivos de suas escolhas, explicando por que algumas obras deram certo e outras falharam. Essa reflexão realizada por Linke representa para Latour (2014) uma solução para investigar o cruzamento [FIC.TEC] ao deliberar sobre o percurso técnico de criação das obras de arte e das experiências que podem gerar.

No decorrer da análise, Linke classifica uma das imagens como “ruim” e pondera que se alterasse o discurso de produção, a foto poderia se transformar positivamente. Entretanto, para o artista, uma fotografia é uma obra de arte e enquanto tal não permite alterações posteriores a sua constituição e crítica. O que poderia ser feito é retomar a partir do que se concluiu com a análise e mudar o processo de produção, originando uma nova obra. Para Linke, a trajetória de constituição é o que define se a obra será boa ou ruim, características que serão confirmadas a partir de reflexões posteriores do próprio artista, da crítica especializada ou do público. O fotógrafo atenta para os materiais que utilizou (câmera, filme), os dias em que captou as imagens, a luz ambiente e as interpretações que consegue atribuir à obra final. Todos esses aspectos influenciam na eficiência da obra, reafirmando a premissa defendida por Latour (2014), de que esse é um bom caminho para se refletir sobre o cruzamento [FIC.TEC], ao abordar o processo de produção e todos os elementos materiais envolvidos para a sua existência.

Além dessa análise explorada no portal *online*, para Latour, o cruzamento entre os modos deve buscar responder algumas questões, como uma espécie de guia para a investigação:

- 1) Quais são as provas e testes particularmente favoráveis para a detecção do contraste e dos erros de categoria (e qual é o vocabulário específico de cada cruzamento)?
- 2) Como esse cruzamento foi elaborado ou instituído no decorrer da história?
- 3) O que o cruzamento pode nos dizer sobre os dois modos de existência sendo comparados?
- 4) Quais são os objetivos perseguidos pela investigação que irão permitir que o cruzamento seja enfatizado e instituído?²⁴

²³ LATOUR, Bruno. **Armin Linke sorts bad from good photographs**. [Vídeo, 33'05''], 2014. Disponível em: <<http://modesofexistence.org/crossings/#!/en/tec-fic>>. Acesso em 02 nov. 2017.

²⁴ Tradução nossa de: “(1) What are the handholds and trials particularly favorable to the detection of the contrast and of category mistakes (and what is the vocabulary specific to each crossing)? 2) How has this crossing been elaborated or instituted in the course of history? 3) What does the crossing tell us about that two modes of existence being compared? 4) What are the aims pursued by the investigation that will enable the crossing to be

Para [FIC.TEC], Latour apresenta respostas preliminares: 1) Os dois modos se conectam a partir da percepção de que a trajetória material possibilita a existência de figuras. [TEC] tem dificuldade de fazer seu trabalho por conta própria, sem se relacionar com outros modos, e [FIC] depende da reflexão dos actantes para continuar existindo. Para uma análise do cruzamento entre os modos: “quanto mais técnica a obra de arte, mais provas existem para documentar essa diferença”²⁵; 2) As harmonias e conexões entre os modos podem ser observadas nas críticas sobre a historicidade da arte, desde a produção por artesãos até as obras modernistas, belas artes e as técnicas utilizadas para essas produções; 3) “Sem os seres da [TEC], é impossível para a [FIC] emergir, mas a [FIC] acrescenta uma variedade adicional para os seres da [TEC], particularmente visíveis em instâncias de estetização das técnicas (obsolescência, ruína, ajustamento, até eficiência)”²⁶; 4) Dar atenção aos seres da técnica, percebendo o processo que fez com que se apresentassem na forma assumida em nosso recorte de estudo. Deve-se ainda ampliar as questões envolvidas com os seres da [FIC] para além do campo da arte e cultura, fazendo com que deste cruzamento surjam novas reflexões para a expressão “cultura material”.

Essas respostas podem ser complementadas com a análise empírica, onde ponderações baseadas nas especificidades de um objeto (como no caso de Armin Linke) tornariam mais visíveis a fusão dos modos no cruzamento, bem como suas relações e agenciamentos para a criação de um elemento artístico, no nosso caso. Com a observação participante na Sala da Exaltação e a conversa com o público e a equipe do MF, acreditamos ter sido possível responder a esses questionamentos e refletir, assim como fez Linke, sobre o funcionamento ou não dessa obra. Nesse sentido, nossa análise foi levada a cabo de maneira complementar, abordando o processo de construção da obra sob o viés da teoria ator-rede e uma reflexão sobre seu resultado final com o cruzamento [FIC.TEC] na AIME, cujos desdobramentos foram explorados no Capítulo 4.

emphasized and instituted?” LATOUR, Bruno. **Verbete Crossing**. Disponível em: <<http://modesofexistence.org/inquiry/>>. Acesso em: 19 nov. 2017.

²⁵ Tradução nossa de: “The more technical the work of art, the more handholds there are for documenting this difference”. LATOUR, Bruno. [TEC.FIC]. Disponível em: <<http://modesofexistence.org/crossings/#!/en/tec-fic>>. Acesso em 04 nov. 2017.

²⁶ Tradução nossa de: “Without [TEC] beings, it is impossible for [FIC] to emerge, but [FIC] adds additional variety to [TEC] beings, particularly visible in instances of the aestheticization of techniques (obsolescence, ruin, adjustment, even efficiency)” (Ibid.).

CAPÍTULO 2

MUSEU E COMUNICAÇÃO: ESPAÇOS DE RELAÇÕES

A palavra **museu** pode evocar o surgimento de algumas imagens em nossa mente e, muitas vezes, corroborar a clássica frase “quem vive de passado é museu”. Ao concordarmos ou repetirmos essa expressão, estamos reafirmando a ideia de museu como lugar de coisas velhas e que não têm mais uso. No entanto, ao pensarmos no caminho que fizemos até aqui com a teoria ator-rede, assumimos que, ao invés da ideia antropocêntrica de sociedade, estamos inseridos em coletivos que são constituídos a partir de relações entre pessoas e coisas, que existem através de processos. Ao supormos o museu como lugar do passado, de coisas obsoletas, estamos ignorando a premissa da TAR, de que somos formados por conexões e trajetórias. Em outras palavras, o museu contribui para o que somos hoje, justamente por veicular informações que poderíamos não ter acesso sem sua existência. E assim, o clássico jargão perde seu sentido.

Além de fazer parte de um processo, o museu possui algumas funções no coletivo: ele é um centro de cálculo (LATOURE, 2006), um lugar que veicula informações e incentiva relações de comunicação entre os seres, ou seja, um local para partilha do comum (SODRÉ, 2014). Para entendermos e reafirmarmos a relação dos museus e obras de arte com a comunicação, julgamos importante sistematizar alguns conceitos que dizem da especificidade de nosso objeto e contribuem para a justificativa de nossas escolhas, afinal, porque trabalhar com obras de arte a partir da Comunicação? Que tipo de reflexão este estudo pode trazer para a Comunicação e a Museologia?

Para respondermos a essas questões, no primeiro momento deste capítulo apresentamos um dos entendimentos possíveis sobre museu e alguns conceitos e terminologias que julgamos importantes para compreendermos nosso objeto e para analisar a Sala da Exaltação. Faremos este percurso a partir de trabalhos dos museólogos Diana Farjalla Correia Lima (2014), Jean Davallon (2010), Marília Xavier Cury (2005), Mário de Souza Chagas (1994) e Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (1983).

Num segundo momento, refletimos sobre as conexões entre museus, objetos e comunicação, assumindo que a proximidade e a relação entre esses elementos é o que permite que as instituições museológicas trabalhem com informações. Ademais, funcionam como locais de salvaguarda do presente, daquilo que é relevante para as associações, contribuindo para o andar das ciências. Para tal, sistematizamos a noção de comum em Muniz Sodré (2014), a ideia dos museus como centros de cálculo em Bruno Latour (2006) e dessas instituições enquanto

protocolos de comunicação e conectores culturais de tempo e espaço em Manuel Castells (2011). Além disso, parece-nos relevante discutir esses espaços a partir de uma perspectiva teórica da comunicação, que nos é trazida através do conceito de dispositivo interacional em José Luiz Braga (2011, 2012, 2015).

2.1 Museus: origens e conceitos

Nosso objeto é uma obra de arte que está inserida dentro de um museu, e não se trata de um único elemento, como uma escultura de cerâmica, por exemplo. É uma sala, onde para transformar o ato de torcer em peça de museu, foi necessária a associação de diversos actantes. Para conseguirmos refletir sobre esse objeto e entender os agenciamentos que o fizeram ser o que é, precisamos compreender a rede em que está inserido. Para isso, julgamos relevante o entendimento de alguns conceitos concernentes ao universo museológico que utilizaremos no decorrer do trabalho, por dizerem das especificidades de nosso estudo.

A origem dos museus retoma a perspectiva de grandes bibliotecas, como Alexandria na antiguidade, e aos gabinetes de curiosidades dos séculos XVI e XVII. Esses últimos eram espaços dedicados à guarda e organização de objetos e documentos que registravam as descobertas do período, sejam nas expedições europeias ao redor do globo ou até mesmo para documentação de acontecimentos presentes, para que essas informações não fossem esquecidas com o tempo. Essa recolha de materiais ultrapassava o aspecto colecionador e entrava no campo científico, pois ao registrarem ou guardarem exemplares de objetos, animais e humanos “descobertos”, pesquisas poderiam avançar (BURKE, 2012, p. 23).

Esse movimento de recolha e seleção de materiais não era sempre passivo com o local e os investigados, partindo muitas vezes de ações violentas. Mas os pesquisadores olhavam para o resto do planeta como uma espécie de “campo de estudo e observação” (BURKE, 2012, p. 28), onde se fazia uma distinção clara entre o gabinete de estudos (museus, bibliotecas e universidades) e o campo (todo o lugar onde poderiam recolher informações). Interessante notar que as diferenças entre as pesquisas apontadas por Latour (2012a) no capítulo anterior tornam-se evidentes aqui: os pesquisadores brancos pesquisavam **o outro**, o desconhecido, e nunca eles mesmos.

Essas primeiras atribuições dos museus, como locais de pesquisa e salvaguarda de informações se mantêm nos dias de hoje, calcadas em interesses dos coletivos que envolvem essas instituições. Na atualidade, os museus estão interessados também no contato com o

público, ampliando o acesso a essas informações, cenário que anteriormente era limitado aos pesquisadores e elites.

O Conselho Internacional de Museus (ICOM) é uma organização fundada em 1946 como um braço da UNESCO no período pós-guerra e que visava fomentar os debates sobre patrimonialização de monumentos e artefatos dos países atingidos pelos conflitos. Desde a década de 1950, sua atuação de expandiu por todo o globo, destacando uma interface com as comunidades que cercam os museus, além de trazer definições para essas instituições e suas atuações (CURY, 2005).

O ICOM, com o apoio de teóricos da museologia que compõem a organização, atribuem o seguinte conceito de museu:

Um museu é uma instituição sem fins lucrativos e permanente, a serviço da sociedade e seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exibe o patrimônio tangível e intangível da humanidade e seu ambiente com objetivos de educação, estudo e entretenimento (ICOM, 2007)²⁷.

De acordo com essa definição, podemos dizer que os museus se sustentam a partir de um tripé entre pesquisa – preservação – comunicação. Os dois primeiros elementos se conectam ao trabalho de bastidores dessas instituições, desde o reconhecimento do objeto ou temática, até seu levantamento histórico, técnico e sua conservação. A comunicação, por outro lado, é o elo que conecta os museus e o público, manifesta-se a partir das ações educativas e do circuito expositivo, visando a informar os visitantes sobre as temáticas abordadas no espaço. Assim, percebemos a ampliação das ideias dos gabinetes, onde a informação era restrita.

Podemos então voltar nossos olhares para a museologia. De forma bruta, ela seria uma disciplina focada no estudo científico dos museus. Para Guarnieri (1983), no entanto, a museologia tem como objeto de estudo o **fato museal** (ou museológico), que seria a relação tríplice entre homem, objeto e território, entendido assim “como um fenômeno de comunicação, construído a partir da articulação das múltiplas formas de relação entre o homem e o objeto em um cenário” (GUARNIERI, 1983, p. 127).

Para Chagas (1994), a tríplice na qual se constrói a museologia só faz sentido quando em relação, quando se considera esses três elementos de forma equiparada. Essa tendência afasta a disciplina de uma perspectiva puramente materialista, focada apenas no objeto como

²⁷ Tradução nossa de: “A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment”. International Council of Museums (ICOM). **Museum Definition**. Disponível em: <<http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>>. Acesso em 22 dez. 2017.

protagonista, e também de uma corrente subjetiva, que idealiza a realidade para atender às demandas particulares das instituições e pesquisadores. Além disso, olhar para o homem/objeto/cenário com o mesmo peso, possibilita que a definição de museologia se aplique a várias tipologias de museus, desde a definição do senso comum, com um prédio, objetos e público, até a definição prática adotada pelo ICOM que vimos acima, e também na perspectiva dos ecomuseus ou museus comunitários, “que ancora-se na interrelação entre o território, o patrimônio e a comunidade ou sociedade local” (CHAGAS, 1994, p. 23).

A partir dessa definição e com a própria percepção dos museus, percebemos que a museologia enxerga objetos e humanos sempre em relação, mas que muitas vezes essa aproximação parece de dependência, como se os não humanos só aparecessem devido ao intermédio dos humanos. O museu é uma instituição com uma missão e objetivos organizacionais bem definidos. Os objetos que serão expostos nesse espaço são escolhidos de acordo com demandas internas, com uma narrativa que a instituição almeja criar. Por essa perspectiva, os objetos seriam secundários em relação aos humanos.

Entretanto, ao atentarmos para o breve histórico dos gabinetes de curiosidades que apresentamos acima, é evidente que o contato e relação entre o humano e o objeto é o que causa a recolha/aquisição de um artefato. Além disso, nos ecomuseus e até mesmo no Museu do Futebol, não acontece uma escolha de objetos a partir de interesse unilateral dos humanos. A relação entre esses seres já existe. O que o museu faz é **reconhecer** esse relacionamento e abordá-lo no espaço, o próprio museu, que também é um elemento dessa vinculação, sem falar de todos os outros elementos não humanos que não são destaque das exposições, mas que possibilitam e mantêm sua existência (a vitrine, a luz, a faixa de segurança, etc.). O equilíbrio na tríplice humano – não humano – ambiente é o que permite uma visão híbrida entre esses elementos.

Quando falamos em reconhecimento dessa relação que já está posta e atuante, nos referimos a ideia de patrimonialização e, conseqüentemente, de musealização. Patrimônio “pode ser compreendido como herança ou um determinado recorte de fragmentos culturais que se transmite de uma geração para outra” (CHAGAS, 1994, p. 23), ou seja, são registros materiais de coisas que têm significado para determinados coletivos, assim, são associações entre actantes.

Existe uma divisão entre bens materiais e os imateriais, que englobaria conhecimentos, experiências, o saber-fazer e costumes. Mesmo assumindo a existência de coisas que não possuem uma materialidade definida, como a própria experiência de torcer para um time de futebol, seguimos a linha de pensamento de Bittencourt (2009) e acreditamos que todos esses

elementos possuem aspectos materiais ou devem integrar suportes físicos para serem musealizados. Ao partimos de uma visão em redes, as relações e transformações entre os actantes perpassam todos os possíveis formatos que os seres possam assumir. O nosso recorte de observação sobre o objeto estudado não o limita ao momento em que o observamos, ele é construído através de diversas associações e processos no decorrer do tempo e essa constituição precisa de elementos não humanos para continuar a existir ou ser registrada. Pensemos no modo de fazer o queijo artesanal da região do Serro, registrado como patrimônio cultural imaterial de Minas Gerais em 2002. Para que o modo de fazer do queijo exista, são necessárias diversas coisas/materiais que possibilitam sua fabricação, desde a vaca que produz o leite, o balde para recolhê-lo, as formas para o molde, o lugar para armazená-lo e o próprio queijo. São todos elementos não humanos que constituem esse processo e possibilitam a existência desse modo de fazer, dessa experiência.

Quando um bem é reconhecido e ganha o título de patrimônio, ele também pode ser musealizado. Para Lima (2014), os dois conceitos possuem uma convergência, pois a musealização seria a retirada do objeto (reconhecido enquanto patrimônio ou não) de seu ciclo de utilização comum e rotineira para transferi-lo ao espaço do museu. Nesse ambiente, o objeto integra uma narrativa institucional e funciona como um semióforo, representativo de uma classe de materiais, ao mesmo tempo que assume a sua existência única. A patrimonialização e a musealização têm como objetivo comum a preservação dos artefatos e das informações que transmitem, encontrando os objetivos das origens dos museus que exploramos no início do capítulo. Assim, a preservação “também se estende ao contexto informacional, portanto, abrange o que se reconhece como preservação de Bens Culturais musealizados representados no sentido tradicional do contexto de materialidade e, de igual modo, como preservação das informações” (LIMA, 2014, p. 4341).

A Sala da Exaltação homenageia os torcedores e o ato de torcer, que são práticas que já existiam antes da constituição da obra. Entretanto, ao reconhecer a importância deste ato para atingir os objetivos do museu e também para a história do país, o Museu do Futebol se apropria desta experiência e a transforma em obra, em documento, em objeto musealizado que transmite informações e que será preservado. Para musealizar esta experiência, conseguir preservá-la e fazer com que funcione como um espaço de informação e apreciação, é preciso o uso de elementos não humanos que se tornam parte da obra e possibilitam a existência deste acervo.

Por se tratar de uma obra com todas as particularidades espaciais que apresenta, possui um caráter único, de modo que são geradas camadas de experiências nesse espaço. A primeira, com o estádio e a arquibancada onde a SE está localizada; a segunda, pelo reconhecimento das

torcidas e do ato de torcer; e a terceira gerada pela congruência dos dois primeiros pontos, que seria a experiência com a obra, o modo como ela agencia actantes e as relações estabelecidas no espaço para transmitir determinadas sensações.

Ao compreendermos o reconhecimento dos artefatos enquanto patrimônio e sua transição para os museus como a musealização, devemos traçar algumas diferenças entre a ideia de exposição e obra de arte.

Davallon (2010) entende a exposição como um “conjunto de objetos destinados a um público, constitui então uma forma simples, por ser formada de ‘coisas’ bem reais, e mesmo assim muito elaborada, por atender a uma ideia e a uma intenção” (DAVALLON, 2010, p. 17), a reunião de objetos, espaço e público é que concretiza a comunicação dos museus e possibilita a relação do fato museal. A exposição transmite uma mensagem, uma informação, que ao estar em interação com o público coloca o museu como local de educação e entretenimento. As exposições são redes formadas pela relação de conjuntos de elementos, e esses seres podem se alterar e associar de outras maneiras, por exemplo, com a troca de uma peça, de um texto, ou a posição de vitrines.

Em algumas definições de exposição, ela pode ser equivalente a obra de arte, principalmente na atualidade, quando prevê a acuidade sensorial do visitante (CURY, 2005, p. 38). A Sala da Exaltação pode ser considerada como um tipo de videoinstalação, que de acordo com Mello (2007, p. 91) se define como

um momento da arte de expansão do plano da imagem para o plano do ambiente e da supressão do olho como único canal de apreensão sensorial para a imagem em movimento. Nesse contexto, insere-se de modo radical a ideia do corpo em diálogo com a obra, a ideia da obra de arte como processo [...]. No ambiente gerado pela videoinstalação, a imersão é um princípio estético. Tal princípio disponibiliza uma área em que todos os sentidos do corpo são inseridos e dá ao visitante a oportunidade de explorar o espaço perceptivo.

No portal online do Museu do Futebol, a Exaltação é descrita como exposição²⁸, enquanto isso, na conversa²⁹ e publicação de Tadeu Jungle (2014) ela aparece como obra. Como iremos então tratá-la neste trabalho? Concordando com a definição de videoinstalação proposta por Mello (2007), consideramos a Exaltação como obra. Ela não pode ser alterada, (ao mudar a posição de um vídeo, por exemplo, todos os outros seriam atingidos, pois estão interligados); todos os elementos que se relacionam dentro do espaço constituem a obra (câmara, projetores,

²⁸ MUSEU DO FUTEBOL. **Exposição de longa duração**. Disponível em: <<http://www.museudofutebol.org.br/pagina/exposicao-longa-duracao>>. Acesso em 27 jun. 2017.

²⁹ JUNGLE, Tadeu. Entrevista concedida a Luana Caroline Damião. São Paulo, 07 ago. 2017, 33'47''. A transcrição da entrevista encontra-se no Apêndice A deste trabalho.

telas, vídeos, sons, terra, pilastras, escada-rolante, mezanino, entre outros); a associação de todos esses actantes é o que a caracteriza enquanto obra, forma um uníssono. Para Mello (2007, p. 93),

a videoinstalação é associada na contemporaneidade a um procedimento artístico capaz de traduzir uma rede de conexões estabelecidas com o outro, entre o espaço expositivo e o espaço da vida. Para tanto, ela se apresenta como um dispositivo capaz de expor movimentos entre o que é real e o que é construção, intercambiados continuamente, gerando uma ambiguidade capaz de nos fazer entrar num jogo narrativo muito mais complexo e desconcertante sobre os confrontos com a vida real e certos dilemas da sociedade. Expandem-se assim, nas videoinstalações, as fronteiras entre o documentário e a ficção, o visível e o sugerido, o vivido e o imaginado.

Estas características colocam a Sala da Exaltação como espaço que permite relações com o público que por ali passa, além de trazer reflexões sobre o que é exibido (como um ser existente no cruzamento [FIC.TEC]) e funcionar como um dispositivo interacional (questão que exploraremos no próximo tópico). Caso fosse assumido o formato previsto no início do planejamento do museu, onde o espaço seria irrelevante e poderia ser alterado, a SE seria uma exposição (abordaremos essas diferenças com mais detalhes no Capítulo 4). E a Exaltação representa a única obra do museu, pois o restante dos objetos que podemos encontrar na instituição são primordialmente vídeos (que podem ser editados), reproduções fotográficas e suportes cenográficos. Assim, a crítica recorrente de que o Museu do Futebol não possui acervo cai por terra: a Exaltação é acervo porque é obra.

As questões quanto a sua produção são pertinentes ao nosso trabalho, e pensando nos projetos que deram um vislumbre inicial da obra, devemos abordar as diferenças entre termos que aparecem nos estudos preliminares e anteprojetos do Museu do Futebol. Esses conceitos são caros ao trato dessas instituições e estão diretamente conectados a ponta do tripé dos museus que dizem de sua comunicação: a museografia, a expografia e a cenografia.

O termo museografia é anterior ao conceito de museologia, mas na atualidade pode ser compreendido “enquanto museologia aplicada - estuda as condições práticas e operacionais de ocorrência do fato museal” (CHAGAS, 1994, p. 24). A ideia de museografia inclui toda a figura prática da museologia, para que o tripé de sustentação dos museus consiga atuar, garantindo a pesquisa, a preservação e a comunicação dessas instituições. Assim, o conceito diz também daquilo “que concerne à administração do museu, à salvaguarda (conservação preventiva, restauração e documentação) e à comunicação (exposição e educação)” (DESVALÉES; MAIRESSE, 2014, p. 58), ou seja, a museografia trata da organização dos museus, a prática museológica.

A expografia atua como parte da museografia, no que concerne especificamente ao planejamento e elaboração de exposições. Para Cury (2005, p. 27), a expografia “é a forma da exposição de acordo com os princípios expológicos e abrange os aspectos de planejamento, metodológicos e técnicos para o desenvolvimento da concepção e materialização da forma”. Assim, esse conceito diz do planejamento das exposições tendo em vista a missão do museu e os objetivos que visa atingir com o público. Ele também engloba a ideia de cenografia, que seria um aliado e recurso para a expografia.

Para Gonçalves (2004, p. 37), a cenografia é

como o modo de criar uma atmosfera que se pensa ideal e representativa das situações envolvidas numa apresentação 'narrativa', uma ambientação construída para a ação, a apresentação de um discurso sobre a arte que colabora para promover a recepção estética e instigar a imaginação e o conhecimento sensível que se apresenta ao visitante.

Por isso, podemos entender o uso dos termos exposição e obra como sinônimos para alguns autores, pois a união entre elementos cenográficos e obras criam a dimensão de uma exposição e geram um trabalho expográfico. Essas mostras utilizam o ambiente ao redor das obras com recursos didáticos (cenográficos), mas que podem ser alterados ao interesse dos museus, tornando-se um local mutável, de modo que há atuação de diversos intermediários. Ao considerarmos o olhar pela teoria ator-rede, enxergamos que os actantes que agenciam a constituição da Sala da Exaltação funcionam através de um processo e em associação, ou seja, ela forma uma rede de seres diversos, que atuam como mediadores para a construção desse espaço, e que não poderiam ser substituídos, pois geram ações e fazem parte de conexões que culminaram na obra em seu resultado final, na rede que buscamos rastrear.

Com o entendimento desses conceitos, podemos perceber as convergências entre a comunicação e os museus, e os motivos para se estudar os objetos artísticos a partir da comunicação: as obras de arte e as exposições são as entidades comunicacionais dentro dessas instituições, elas permitem o diálogo e a troca de informações entre os seres. Também, podemos delinear outras tangências entre os museus e a comunicação, desta vez dentro do universo das teorias comunicacionais e da própria teoria ator-rede, mais especificamente, a instituição como um dispositivo interacional e um centro de cálculo, dos quais trataremos a seguir.

2.2 Museu como centro de cálculo e dispositivo interacional

Sodré (2014) entende o comunicar como estar em comum com outros seres. Aborda a comunicação como inerente às relações humanas, não se tratando apenas de um diálogo ou debate, mas uma vinculação de diferenças que se conectam a partir das relações estabelecidas no coletivo. Quando nos relacionamos em grupos, esse contato abarca o estabelecimento de um laço comum com os seres com os quais nos associamos. O comum funciona então como uma **cola**, uma conexão que se estabelece entre todos os atores que compartilham experiências, que se associam em determinados espaços.

Mas não bastaria dizer do comum sem colocá-lo em voga e principalmente percebê-lo através de associações que se estabelecem no nosso cotidiano. Para Sodré (2014, p. 206, grifo do autor),

o comum é visto como um ‘lugar’, portanto, como *topos*, que é espacial e simbólico ao mesmo tempo, inerente aos próximos, além de oferecer-lhes imagens e memórias (casa, templo, monumento etc.), logo, o **comum** visto como um campo de identificações acionado por uma mesma língua.

Nesse ponto o autor se conecta com a ideia de fato museal que vimos acima, pois, assim como no conceito da museologia, o comum atravessa relações entre o sujeito, o objeto e o espaço, assumindo que existir em coletividade é “**ser-com** num **aí** específico” (SODRÉ, 2014, p. 212, grifo do autor).

Sodré (2014) e Castells (2011) concordam que as relações comuns, o diálogo e disputa da comunicação, são afetados pelas tecnologias digitais. Desde o final do século XX, passamos por um período de fragmentação dos vínculos comuns, pois os humanos procuram cada vez mais um protagonismo individual, se associando com actantes que contribuam para a criação de um espaço seguro, uma espécie de bolha, onde cada um de nós seria o cerne de um pequeno universo de relações. A questão desse formato é que coisas e espaços que antes tinham um alcance comum, que funcionavam como cola, na atualidade não abrangem as individualidades dos humanos. Essa nova dinâmica coletiva não tem “potência de referenciamento comum” (SODRÉ, 2014, p. 219).

Para os autores, a fragmentação coletiva possui uma solução que se encontra justamente no *topos*, na experiência partilhada em lugares comuns. Sodré (2014), afirma que

o estar-juntos, um momento essencial do ser-uns-com-outros, não decorre da emocionada interioridade de um homem em face de seu outro, semelhante, e sim de um **comum** (p. ex., uma grande amizade, que cresce e se mantém ‘numa autêntica

paixão por uma coisa comum’), que se impõe. O comum aparece, assim, como a ‘relação com o mesmo’ ou ‘mesmidade’, isto é, algo que chamamos de ‘mesmo’ não por ser idêntico a si próprio, e sim por ser um ponto de convergência ou um mesmo para vários (SODRÉ, 2014, p. 237-238, grifo do autor).

Complementando essa perspectiva, é útil mencionar a percepção de Castells (2011) sobre a arte e os museus como **protocolos de comunicação**, capazes de balancear a fragmentação da comunicação através de pontos de convergência comuns nos coletivos. Para o autor, a busca pelo protagonismo individual traz quebras na percepção do tempo cronológico, já que podemos ter acesso a informações e conteúdo personalizado no momento em que desejamos.

Existe também o rompimento do aspecto local, o *topos* de Sodré (2014), pois as tecnologias digitais permitem a aproximação de um ambiente global, o que pode gerar perda de interesse por questões locais, as conexões que se formam nos territórios. Nesse cenário, Castells (2011, p. 19) assume os museus enquanto lembretes da temporalidade, ou “conectores culturais de tempo e espaço”, que devem atuar como locais de experiências para a coexistência, transformando os espaços públicos das cidades e valorizando as localidades.

Os museus devem ser capazes de tornarem-se não apenas repositórios de patrimônio, mas também espaços de inovação cultural e **centros de experimentação** [...] comunicando a arte, a ciência e a experiência humana; e eles podem estabelecer-se como conectores de diferentes temporalidades, traduzindo-as a uma sincronia comum, mantendo, ao mesmo tempo, uma perspectiva histórica (CASTELLS, 2011, p. 20, grifo nosso).

Entendemos com isso que os autores colocam certos locais e os museus, no caso de Castells (2011), como espaços de experiência e de partilha do comum, onde relações de comunicação são incentivadas através de uma vinculação que se estabelece nessa associação. Entretanto, Sodré (2014) e Castells (2011) trazem uma perspectiva mais antropocêntrica, ao assumirem que as relações comuns têm como foco a experimentação humana através de não humanos intermediários. Para complementarmos esse debate, podemos voltar nossos olhares para Latour (2006) que apresenta a ideia dos museus como centros de cálculo, onde se reconhece o papel mediador dos objetos.

Para Latour (2006), os centros de cálculo são locais que funcionam como um nó em uma rede por onde circulam diversas matérias que se transformarão em signos. São locais de fluxos e movimentos constantes, por onde se cruzam o espaço, o tempo e as informações. Para o autor a informação “não é um signo, e sim uma **relação** estabelecida entre dois lugares, o primeiro, que se torna uma periferia, e o segundo, que se torna um **centro**” (LATOURE, 2006,

p. 22, grifo do autor). Por exemplo, um investigador vai até um país africano pesquisar animais. O local objeto de empiria seria a periferia, enquanto a França, o lugar de onde o pesquisador vem e para onde quer levar as informações, seria o centro. Essa viagem e recolha de materiais permite ao centro adquirir conhecimentos sobre locais que até então não conheciam e não possuíam acesso. A informação é o que os membros de uma expedição decidem levar a seus centros, aquilo que reconhecem como importante, como material relevante, ou seja, se relaciona à ideia de musealização de objetos, as escolhas que surgem a partir da relação entre os actantes. É “uma relação muito prática e muito material entre dois lugares, o primeiro dos quais negocia o que deve retirar do segundo, a fim de mantê-lo sob sua vista e agir à distância sobre ele” (LATOURE, 2006, p. 23).

Na atualidade, com os recursos da tecnologia digital, o museu pode representar o patrimônio, o material, sem tirá-lo de seu local. A Sala da Exaltação recria a experiência de estar numa torcida de futebol e constrói outra experiência, que seria de visita à obra, com o objetivo de agenciar fruição. Voltamos aqui ao exemplo do pai que nunca foi ao estádio, do qual tratamos na introdução. Ao estar na SE, ele conclui que a obra representa as torcidas, apreendendo sobre essa experiência, ao se relacionar com o espaço e todos os actantes associados ali, sem que para isso fosse necessário transpor uma torcida “real” para o ambiente.

Latour (2006) situa as coleções no patamar da criação de um relato textual. O pesquisador rastreia as associações e os actantes e em seguida descreve o que foi observado, num movimento de redução do que foi recolhido, seguido por um de ampliação possibilitado pela divulgação da informação coletada e difundida pelos centros de cálculo. E é nesse movimento constante entre a redução dos materiais e ampliação através da divulgação das informações que os centros se constroem. Para ilustrar essa dupla ação, cita o exemplo de uma sala no Museu de História Natural de Paris onde existem dezenas de aves empalhadas, de diversos lugares do mundo:

Em comparação com a situação inicial, em que cada ave vivia livremente em seu ecossistema, que perda considerável, que diminuição! Mas, em comparação com a situação inicial, em que cada ave voava invisível na confusão de uma noite tropical ou de um amanhecer polar, que ganho fantástico, que aumento! (LATOURE, 2006, p. 25).

Essas informações aglutinadas e reveladas pelos centros não estão isoladas. Uma vez que habitam esses espaços, conectam-se numa “rede de transformações” (LATOURE, 2006, p. 36), onde qualquer nova informação favorece e pode se conectar a outras de alguma maneira,

trazendo explicações sobre temas terceiros que sem essa rede não poderiam ser associados. Os centros são espaços de relação, de comunicação, ou seja, da disputa e partilha do comum.

A rede de transformações não se limita ao espaço físico dos centros, é uma “galáxia descabelada” (LATOUR, 2006, p. 36) que se conecta a transformações exteriores que são possibilitadas pelas ações tidas nesses laboratórios, nesses espaços de conhecimento. Os museus “não são simples meios que se poderiam dispensar facilmente, sob pretexto de que os fenômenos fariam por si mesmos à simples luz da razão. Adicionados uns aos outros, eles compõem os fenômenos que só têm existência por esta exposição através das séries de transformações” (LATOUR, 2006, p. 39). Então para além de local de convergência (essa **cola**, como aponta Sodré [2014]), o museu é ele próprio fruto da convergência de diversas associações que possibilitam sua constituição e existência.

A partir do entendimento dos museus como centros de cálculo integrantes de uma rede de transformações, que transportam informações em busca de conhecimento e vínculos comuns, podemos fazer o exercício de buscar compreender essas instituições à luz das teorias da comunicação. Para isso, voltemos nossos olhares para Braga (2015) e os dispositivos interacionais. Em busca de uma epistemologia da comunicação, o autor defende a ideia de que a comunicação, ao invés de ser um acessório ou suporte para outras disciplinas, seria ela própria a base para a existência de todas as outras. Isso porque as nossas ações em coletivos sociais são pautadas na comunicação entre os seres através de códigos criados em interação.

Processos interacionais são caracterizados pelas articulações complexas entre dois tipos de processos: acionamento de códigos – ou seja, de elementos compartilhados entre os participantes de uma interação; e de inferências – que colmatam os limites sempre existentes dos códigos e que os ajustam às condições específicas da interação, redirecionando, ao mesmo tempo, as interações às possibilidades e limites dos códigos. Nesse mesmo processo conjunto de acionamento de códigos e de exercício de processos inferenciais, os códigos são transformados e ressignificados constantemente, nas condições sociais e históricas, pelo próprio esforço interacional (BRAGA, 2015, p. 4).

Baseado nos pressupostos de Gabriel de Tarde (1993), Braga (2015) se aproxima das perspectivas da teoria ator-rede ao salientar a relação entre humanos e não humanos, dizendo que essas conexões são inseparáveis e geram fenômenos únicos. Ao defender que “as articulações entre o compartilhamento biológico e o processo comunicacional permitem assumir que não há determinismo social nem biológico impositivo sobre a comunicação humana”, Braga (2015, p. 17) assume que a comunicação é feita a partir de processos relacionais, situando a interação transformadora como base dos coletivos. Assim, a ideia de dispositivo interacional aparece em voga.

Em entrevista concedida à Revista Dispositiva, Braga (2012) explica que o dispositivo é um conjunto multilinear heterogêneo e essas linhas podem se alterar e mudar de direção a qualquer momento. Todos os atores humanos e não humanos envolvidos nessas linhas podem atuar como vetores ou tensores das direções que vão tomar, não assumindo formas definidas ou moldáveis a determinados contextos. Quando emerge uma crise ou disputa (que podemos entender como controvérsia na TAR) uma nova dimensão/linha é estabelecida de forma diferente da que foi observada anteriormente. Para acompanhar e entender os fenômenos envoltos em uma linha é preciso cartografar toda sua atuação e seguir seus rastros, atentando para o fato de que uma linha não se limita a ela mesma e está envolvida/conectada com diversas outras.

Para Braga (2011), quando falamos de comunicação devemos entender nossos objetos como **tentativamente comunicacionais** observando, assim como destacado por Sodré (2014), as relações, conexões e imitações de códigos que são executadas para se chegar ao estado comum. Por isso, o autor propõe pensar os dispositivos como interacionais, aqueles que surgem e se mantêm a partir de interações, ou seja, de relações comunicacionais, assumindo uma tipologia dentro do universo da comunicação aos dispositivos e se diferenciando da perspectiva clássica do conceito em Gilles Deleuze (1989) e Michel Foucault (1980).

Todavia, para prosseguir com esse debate, julgamos relevante apontar algumas diferenças entre a ideia de dispositivo em sua forma clássica, com a rede da TAR. Segundo Deleuze (1989) o dispositivo se caracteriza como um processo composto por diversas linhas de elementos heterogêneos que perpassam/formam fenômenos. Uma mesma linha pode estar envolvida em diversos dispositivos, mas as relações que ela estabelece com cada um os torna únicos. Estão conectados a questões de poder e saber: é uma formação que em dado momento histórico tem por função responder a uma urgência, ou seja, possuem objetivos estratégicos dominantes.

Como explicamos anteriormente, para Latour (2012b, p. 356-357), o social não emerge a partir de uma entidade poderosa e ditadora de regras, mas através do fluxo das associações. O que devemos fazer enquanto cientistas é acompanhar essas associações em todo seu desenrolar (ou até onde o tempo e recursos de nossas pesquisas permitam), buscando entender como as redes são formadas nessa trajetória, na “composição progressiva de um mundo comum” (LATOUR, 2012b, p. 361). Não cabe ao pesquisador chegar a conclusões apressadas ou partir para campo através de suspeitas que levantou sobre os investigados. São os informantes, as formigas, que ditarão os caminhos, que construirão os rastros, o cientista deve segui-los e relatar apenas o que vê.

Nosso objetivo é entender a constituição de uma obra de arte, não partindo ao campo atribuindo valores ou com suspeitas quanto as funções dos actantes, seguindo a perspectiva de Latour (2012b, p. 369-370) ao afirmar que:

Talvez [o pesquisador] sinta prazer em dar uma ‘explicação poderosa’, mas é justamente aí que reside o problema: você participa da expansão do poder, e não da re-composição de seu conteúdo [...]. Por isso, o lema da ANT sempre foi: ‘Não abuse do poder’, ou seja, abstenha-se ao máximo de explorar a noção de poder, caso o tiro saia pela culatra e atinja suas explicações em vez do alvo pretendido. Não deve haver explicações vigorosas sem vistorias e balanços.

Nesse sentido, a intenção deste trabalho foi descobrir, através dos rastros, como a Exaltação foi constituída. Nosso foco é a interação entre os seres, nomeando-os e percebendo suas funções a partir da coleta de dados.

Assumindo as diferenças entre os conceitos de rede e dispositivo para a observação dos fenômenos, atentamos neste trabalho para as associações entre os seres e como suas conexões formam o coletivo social. O rastreamento da Sala da Exaltação nos revelou que ela foi constituída através de **relações** e **controvérsias** entre os actantes, que agenciaram essa obra, formando então uma **rede** ou um dispositivo **interacional**. Assim, nossas atenções se voltam aos dispositivos interacionais em Braga (2011, 2012, 2015) no que tange a questão do compartilhamento de experiências (na sua aproximação com Gabriel de Tarde [1993]) e na interação estabelecida entre os actantes (a relação de Latour [2012b] e a vinculação de Sodré [2014]).

Não estamos interessados na perspectiva tradicional sobre dispositivos, segundo a qual um suposto poder dos agentes humanos definiria as ações na sociedade. Refletimos sobre o dispositivo interacional no trato com a experiência e as possibilidades múltiplas de relações entre actantes, apenas uma outra forma de nomear os museus, ao invés de concebê-lo como um conceito definidor para análises.

Para Braga (2012), os dispositivos interacionais despontam como uma tentativa de estabelecer teorias que respondam a demandas comunicacionais e multipliquem as “experiências de conhecimento” (BRAGA, 2012, p. 31). Reconhecendo que a comunicação aglutina pesquisas e debates que se dispersam, não adiantaria pensar em teorias generalizantes que busquem enquadrá-la em padrões pré-definidos. Deve-se, em contrapartida, considerar conceitos que deem conta de olhar para fenômenos com todas as suas especificidades. Assim, “o terreno comum de diálogo entre perspectivas não seria o de uma teoria apaziguadora, mas o

de um enfrentamento empírico que possa gerar perguntas significativas para aquelas perspectivas” (BRAGA, 2012, p. 32).

Com isso, o autor entende o local para se observar os fenômenos comunicacionais, seus objetos, como dispositivos interacionais:

Cada episódio comunicacional, na sua prática de fenômeno em ação, recorre a determinadas matrizes interacionais e modos práticos compartilhados para fazer avançar a interação. Tais matrizes – culturalmente disponíveis no ambiente social (e em constante reelaboração e invenção) correspondem ao que chamamos aqui de ‘dispositivos interacionais’ (BRAGA, 2011, p. 5).

Esses dispositivos aparecem como todo o processo multilinear que envolve determinados fenômenos que geram a **relação** entre sujeitos e coisas, ou seja, a própria comunicação. Assim, não se deve reduzi-los a meios de comunicação, como exemplifica Braga (2011, p. 11) ao se referir à tecnologia: “não é este que deve ser tomado como dispositivo – mas o conjunto heterogêneo de materiais e de processos que não só ‘decorre’ da tecnologia, mas que, sobretudo, dá direção e sentido a seu uso”. Esse processo para ser considerado comunicacional deve, além de relacionar seres diversos, ser baseado na ação desses elementos e na probabilidade/tentativa de sucesso do comunicar, da interação.

Esses dispositivos são, portanto, “espaços e modos de uso, não apenas caracterizados por regras institucionais ou pelas tecnologias acionadas; mas também pelas estratégias, pelo ensaio-e-erro, pelos agenciamentos táticos locais – em suma – pelos processos específicos da experiência vivida” (BRAGA, 2011, p. 11).

Os museus, como centros de cálculo e dispositivos interacionais, são espaços que possibilitam a relação e interação entre os actantes através dos acervos e suas informações. Uma obra de museu está conectada a redes de transformações que extrapolam os muros dessas instituições. Esses locais podem ser compreendidos, então, como constituídos de relações no fato museal, ou seja, na interação entre homem-objeto-território, que se desenrola pelo tempo através de processos aglutinadores.

Para a musealização da experiência de torcer, elementos heterogêneos foram associados. Ao integrarem esse espaço, esses actantes se relacionam para possibilitar a constituição, a existência e a permanência da Sala da Exaltação. A base de todo esse processo reside, portanto, nas relações estabelecidas nesse lugar comum, nesse centro, nesse dispositivo interacional.

CAPÍTULO 3

PERSPECTIVA HISTÓRICA DO PACAEMBU: BAIRRO, ESTÁDIO E MUSEU

Diversas associações no curso da história agenciaram o espaço que a Exaltação ocupa. Como destacado por Latour (2012b, p. 207) interessa à TAR o movimento, o modo como os actantes se relacionam e transformam nas redes, sua mediação técnica.

Nesse sentido, a intenção deste capítulo não é preencher lacunas contextuais sobre o espaço em que a SE está inserida, mas compreendermos, através da descrição de rastros, características da trajetória de constituição daquele ambiente. O histórico do bairro, estádio e museu revelam rastros sobre a criação e construção da obra, pois uma das características mais marcantes dessa videoinstalação é sua conexão com o território.

Como exploramos brevemente na introdução e aprofundaremos no próximo capítulo, a Exaltação integra projeções audiovisuais ao ambiente em que está inserida. Assim, as telas de projeção foram planejadas e posicionadas, de modo a se adequarem ao espaço, além do próprio ambiente funcionar como tela e proporcionar características sensoriais à obra, como o odor, a temperatura e a acústica. O espaço faz parte da obra, e nesse sentido, a associação entre todo o ambiente e seus elementos a caracterizam enquanto tal. Daí a relevância de fazermos essa recuperação histórica dos processos que fizeram com que a câmara e, conseqüentemente, a SE existissem.

No primeiro momento deste capítulo, apresentamos as referências espaço-temporais do Bairro do Pacaembu e do Estádio Municipal Paulo Machado de Carvalho (ou Estádio do Pacaembu) compreendendo algumas das motivações para a escolha do espaço que o museu e a Exaltação ocupam. Para isso, baseamo-nos no levantamento histórico feito pelos arquitetos José Geraldo Simões Junior (2016), Oswaldo Antônio Ferreira Costa (2014) e Silvia Ferreira Santos Wolff (2012).

Em seguida, atentamos para a instalação do Museu do Futebol dentro da fachada do Estádio do Pacaembu. Buscamos sistematizar a missão, a tipologia e os eixos temáticos da instituição, suas salas e circuito expositivo. Também refletimos sobre o tipo de conhecimento que este centro de cálculo aglutina e as relações comuns que visa proporcionar. Para isso, debruçamo-nos sobre o trabalho de Marianne Wenzel e do arquiteto responsável pela requalificação do estádio para receber o museu, Mauro Munhoz (2012), além de publicações do Museu do Futebol organizadas pelo curador Leonel Kaz (2006, 2014).

3.1 O bairro e o estádio

As primeiras movimentações para ocupação do bairro do Pacaembu tiveram início no ano de 1911, com ações da empresa imobiliária *City of São Paulo Improvements and Freehold Land Company*, ou Cia. City. A empresa fundada em Londres representava acordos entre o vereador Cincinato Braga e o diretor de obras municipais Victor da Silva Freire, que convidam o arquiteto francês Joseph-Antoine Bouvard para projetar novas áreas de ocupação para a elite cafeeira na capital paulista (SIMÕES JUNIOR, 2016).

Segundo Simões Junior (2016), a Cia. City adquire, por intermédio de empreendedores imobiliários, cerca de doze milhões de metros quadrados de terrenos em São Paulo, o que equivalia a trinta e sete por cento da área urbanizada da cidade no período, uma transação histórica e sem precedentes.

Figura 1 – Planta de Terrenos da Cia. City



Fonte: SCHNEIDER, 2013 apud SIMÕES JUNIOR, 2016, p. 8

Os terrenos foram divididos em três grandes grupos, o primeiro na região de Vila Mariana, Ipiranga e Ibirapuera, já amplamente ocupado por indústrias que teve sua venda realizada em blocos pela Cia. O segundo segmento eram de regiões que estavam parcialmente ocupadas por residências ou por terrenos que foram loteados pela Companhia, abrangendo a Vila Nova Tupi e Vila América. Mas, era no terceiro grupo de terras que a Cia. City possuía maior interesse, com o intuito de criar uma região aristocrática, de construções diferenciadas para a capital paulista, apostando no estilo cidade-jardim³⁰ para os bairros “Pacaembu, Jardim

³⁰ Segundo Costa (2014) o *Garden-city Movement* foi um movimento inglês debatido e executado pelos arquitetos Ebenezer Howard, Raymond Unwin e Barry Parker. Surgiu no contexto do crescente êxodo rural e da falta de infraestrutura das cidades para receber essas pessoas com “dignidade”. Para os autores, a solução seria uma

América, Anhangabaú, Pinheiros, Alto dos Pinheiros, Butantã, Vila Romana, Alto da Lapa e Bela Aliança” (SIMÕES JUNIOR, 2016, p. 9).

Entretanto, mesmo com a proximidade a outros bairros de classe alta da sociedade paulistana, o Pacaembu, como o próprio nome de origem tupi sugere, é formado por “terras alagadas”, possuindo uma topografia em declive, o que dificultava sua ocupação (WOLFF, 2012). As normas para construções no município de São Paulo eram regidas pelo Código de Posturas de 1886, que trazia exigências – como determinados alargamentos para as ruas ou o formato quadriculado dos quarteirões – que não poderiam ser adotadas na construção do bairro devido às suas particularidades geográficas.

Joseph-Antoine Bouvard submete em fevereiro de 1913 à Câmara Municipal um projeto para o Pacaembu, que desviava um pouco das perspectivas previstas em lei, mesclando adaptações ao terreno e algumas normas que conseguiria cumprir para o espaço. Entretanto, depois de meses de análise, o vereador Carlos Garcia, em sessão de maio de 1913, recusa a proposta, baseando-se nos custos que essas intervenções trariam ao município, em função da contrapartida que a Cia. City solicitava para construção do bairro.

Analisando sob ponto de vista unicamente financeiro, a argumentação de Garcia vai em sentido oposto à de Freire [um dos apoiadores do projeto e diretor de obras municipais], mostrando que o dispêndio solicitado pela City à Câmara é extremamente elevado e não se justifica, para uma área da cidade que é longínqua do Centro, uma vez que a própria área central exigem investimentos que são muito mais relevantes e urgentes. Garcia expõe sua argumentação de forma enfática, não se conformando com práticas semelhantes a essa que frequentemente tramitavam nas sessões, onde particulares requerem exorbitantes contrapartidas financeiras da Câmara para a realização de empreendimentos particulares (SIMÕES JUNIOR, 2016, p. 17).

A partir dessas considerações, o projeto é recusado e arquivado. Somente em 1917, a Cia. City contrata o arquiteto inglês Barry Parker, que é incumbido na missão de implantar um novo projeto estrutural para o Pacaembu. Parker era conhecido pelo desenvolvimento de cidades-jardim e foi também responsável pela urbanização do Parque Trianon, em São Paulo.

Para Simões Junior (2016), a atuação de Parker em São Paulo ultrapassa os projetos urbanísticos, sendo um dos responsáveis, juntamente com Victor Freire e o governo vigente da

mescla entre a qualidade de vida tida no campo, com as possibilidades de trabalho e agitação trazidas pelos centros urbanos. Assim, no livro considerado fundador do movimento - *Garden-Cities of To-morrow*, 1902– os autores listam postulados para a execução desse tipo de projeto, afirmando que a vida nas cidades-jardim excluiria as desvantagens da cidade e do campo, trazendo apenas aspectos positivos para as novas ocupações, como: “Beleza da natureza - oportunidade social; Campo e parques de fácil acesso; Aluguéis baixos - Altos salários; Baixas taxas - Muito que fazer; preços baixos - Pouco esforço; oportunidades para empreendimento - Fluxo de capital; Ar e água puros - Boa drenagem; Lares e jardins luminosos - Sem fumaça, sem cortiço; Liberdade – Cooperação” (HOWARD, 1902 apud COSTA, 2014, p. 17-18).

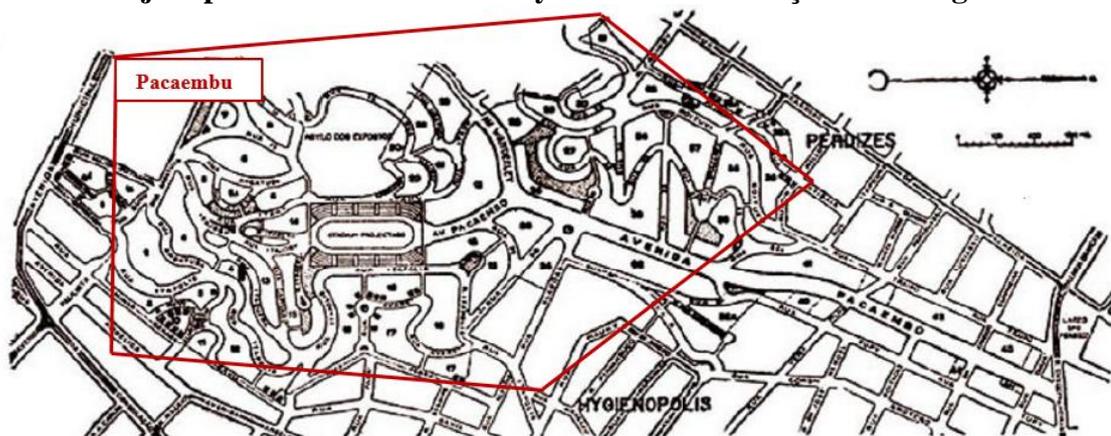
época, pelas mudanças nas leis de ocupação da cidade. Os novos parâmetros trouxeram a possibilidade de alteração dos projetos e adaptações que seguiam a geografia dos terrenos, bem como o interesse de vendas. Para o Pacaembu, o desejo de uma elite cafeeira de possuir casas grandes, com jardins particulares e longe dos centros urbanos foi levado em consideração. Com isso é implementada a Lei dos Arruamentos de 1923 (Lei n. 2.611, de 20 de junho de 1923), que possibilita a construção do bairro nos moldes de *garden-cities*.

Com as novas permissões trazidas pela lei, Parker faz um projeto para o Pacaembu,

levando em consideração a topografia e o visual privilegiado. Buscou potencializar, através de ruas curvas, acompanhando as cotas de nível do terreno, o efeito pitoresco da paisagem [...] evitou também as imensas ladeiras criadas pela aplicação irrefletida do traçado tradicional de quarteirões regulares sobre o irregular relevo paulistano. Seu projeto propôs um esquema de pequenas ruas largas vencendo o vale, complementadas por muitas alamedas menores, de âmbito local. O esquema geral de vias, em sua maioria planas, respeita o contorno das linhas e morros, acomodando-se neles (WOLFF, 2012, p. 42).

As ruas, sistema de água e captação de esgoto também foram construídos, considerando-se as condições do território do bairro, diferentemente do que ocorria com outras regiões da cidade, em que havia preferência para quarteirões mais regulares. A figura 2 evidencia os formatos das ruas para o Pacaembu e o que foi executado em outros bairros: no primeiro caso, a construção segue o terreno, enquanto Perdizes e Higienópolis possuem um formato mais regular. O Pacaembu seria um bairro residencial, e portanto, não existia a necessidade de ruas largas ou de ocupação nos dois lados das vias. A preferência era pela paisagem e dimensão das casas.

Figura 2 – Projeto para o Pacaembu - Barry Parker e finalização de George Dodd - 1920



Fonte: O Estado de São Paulo apud COSTA, 2014, p. 135 e intervenções da autora

O projeto para o bairro foi aprovado em 1925, quando começam as vendas de lotes na região. No mesmo período, a City doa cerca de cinquenta mil metros quadrados de terreno para a construção de um estádio no bairro, o que alavanca as vendas das áreas residenciais. Em 1936, doa mais vinte e cinco mil metros quadrados que deveriam suprir a criação do estádio e de um complexo esportivo. O projeto do estádio municipal é assinado e executado pelo escritório Severo & Villares entre os anos de 1936 e 1940. Segundo Costa (2014, p. 138),

as obras do estádio foram iniciadas pelo Prefeito Fabio Prado (1934-1938), criador do Departamento de Cultura chefiado em sua gestão por Mário de Andrade, e responsável pelas políticas municipais de lazer, educação infantil e cultura; e tiveram continuidade com a chegada ao poder do novo prefeito, Francisco Prestes Maia (1938-1945), propiciada pela implantação do Estado Novo em 1937, o que proporcionou também a definição final do projeto, em função da política adotada por Prestes Maia, no tocante à intervenção do poder público no espaço urbano.

A existência de um Estádio Municipal respondia a uma necessidade e vontade social do período, observadas através da ocupação de áreas fora do centro da capital paulista, aproveitando o declive natural do terreno, com vistas a descentralizar os eventos esportivos da cidade do Rio de Janeiro, detentora do único estádio do país até então (WENZEL; MUNHOZ, 2012). Ao contrário do que podemos supor na atualidade, na época de sua construção, o estádio respondia a uma demanda social de elite:

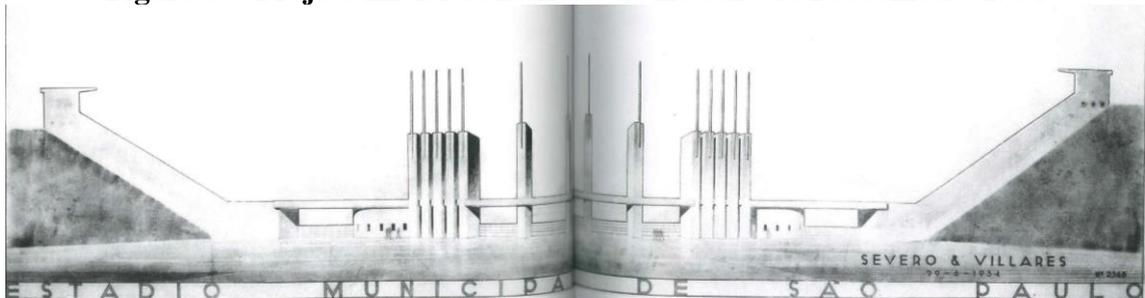
Há que se lembrar de que a popularização do esporte se deu em um processo paulatino. Seu nascimento por aqui se dá em clubes privados de elite. Se hoje as disputas das torcidas exigem planejamento especial das equipes de segurança pública e causam algum temor à vizinhança, naquele momento a proximidade do estádio foi um estímulo para a urbanização do entorno e para a comercialização dirigida à classe privilegiada (WOLFF, 2012, p. 48).

A Cia. City não cedeu esse terreno apenas com a intenção de atrair os compradores. A contrapartida foi estratégica, uma vez que a região que ocuparia o estádio não era apropriada para a construção de residências. Em outras palavras, a companhia aproveitou a subutilização de uma área para fomentar e valorizar as vendas no bairro.

O estádio foi inaugurado em 27 de abril de 1940 e acomodava setenta mil torcedores. Entretanto, seguindo o sugerido pelo prefeito e intelectuais da época, como o próprio Mário de Andrade, a ideia não era que o espaço funcionasse apenas como sede de jogos de futebol, mas também como um polo cultural e de educação, onde seriam realizadas atividades diversas e programas sociais que visavam à educação pelo esporte, criando assim um complexo esportivo (WOLFF, 2012).

Toda a construção foi planejada considerando as especificidades topográficas: as arquibancadas foram construídas a partir do declive natural do terreno. Por isso, no primeiro anteprojeto de construção do estádio entregue por Severo & Villares à Cia. City em 1934, a fachada possuiria outro formato, uma estrutura mais simples, apenas com colunas e bilheterias.

Figura 3 – Projeto inicial de fachada do Estádio do Pacaembu - 1934

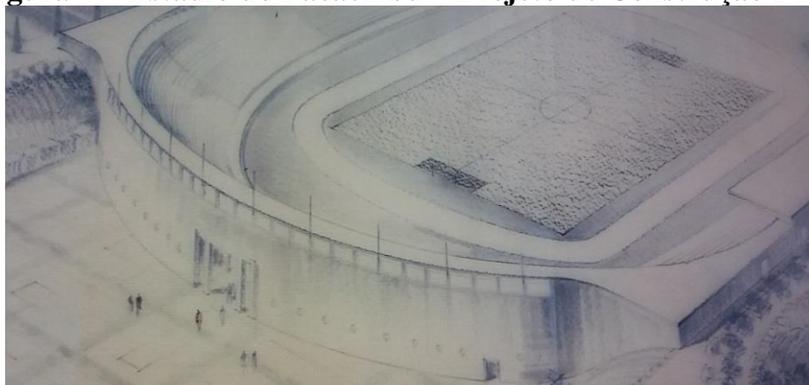


Fonte: WENZEL; MUNHOZ, 2012, p. 86-87

Contudo, esse projeto mais simplista não foi levado adiante e deu lugar a uma fachada monumental de três andares. No formato adotado, as estruturas de sustentação que fugiam aos taludes e precisaram ser construídas ficaram reservadas apenas à algumas áreas, principalmente àquelas que formariam o descolamento da arquibancada leste e oeste para a fachada. Essas características são o grande diferencial do Estádio do Pacaembu, sendo reconhecido como interessante exemplar de projeto arquitetônico.

A partir das imagens a seguir, podemos notar o processo de construção do estádio e principalmente da fachada/arquibancada norte. Essa área nos interessa particularmente, pois as associações que culminaram na construção deste formato possibilitaram a existência do espaço ocupado pela Exaltação. Na figura 4, podemos notar o projeto do estádio com a fachada que conhecemos hoje. A arquibancada leste e oeste estão posicionadas sobre os taludes, enquanto que para a formação da fachada, fez-se necessária a construção de uma estrutura de sustentação.

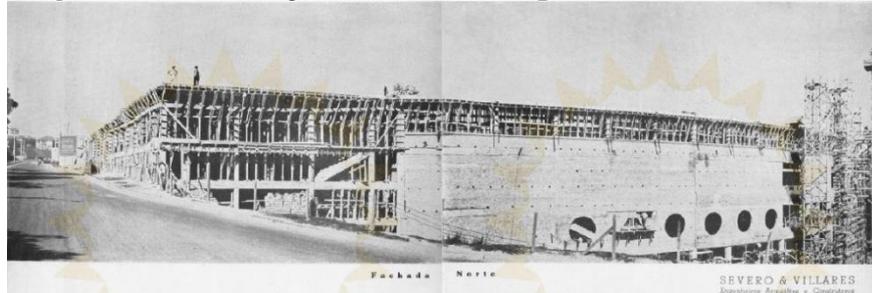
Figura 4 – Estádio do Pacaembu – Projeto de Construção Final



Fonte: Museu do Futebol

A figura 5 evidencia a construção da arquibancada norte e lado leste, que é justamente a área em que a Exaltação está localizada. Nota-se na imagem a proximidade da construção com a Rua Itápolis, estão ligadas e isso influencia a forma como o espaço é agenciado na atualidade (exploramos essas questões no tópico 4.2 e 4.3).

Figura 5 – Construção da fachada/arquibancada norte - 1939



Fonte: Acrópole apud COSTA, 2014, p. 139

Visualizamos em perspectiva aérea, na imagem 6, a construção do complexo onde a geografia do terreno e a conexão com as vias de acesso se fazem óbvias.

Figura 6 – Vista aérea da construção do estádio - 1939



Fonte: GRUPO ABRIL apud COSTA, 2014, p. 14

Por fim, na figura 7, o estádio pronto:

Figura 7 – Estádio e Praça finalizados



Fonte: Museu do Futebol

Nas laterais destas imagens fica evidente a influência dos declives para a construção do estádio, ou seja, a forma como os taludes laterais foram utilizados para dar modelagem e sustentação às arquibancadas, o que gerou, conseqüentemente, a câmara em que a Exaltação está instalada.

Para Wolff (2012), há uma mescla e convivência pacífica do estádio e seu entorno: “a implantação inteligente possibilita também que uma construção majestosa se molde tão bem à paisagem, participando dela, mimetizando-se, a despeito de sua monumentalidade, sem oprimi-la” (WOLFF, 2012, p. 69). Entretanto, uma intervenção marcante ocorreu no estádio com a construção do Tobogã em 1970, para ampliar a área da torcida em quinze mil lugares. A concha acústica que existia no local foi destruída para construção da área extra de arquibancada, que destoa do estilo arquitetônico do restante do estádio, além de apresentar alguns problemas de segurança.

Em 1998, após tentativas de privatização do estádio na prefeitura de Paulo Maluf (1993-1996), o Pacaembu é tombado como Patrimônio Histórico da Cidade e do Estado de São Paulo pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico (Conpresp) e pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (CONDEPHAAT). Com isso, a realização de quaisquer intervenções na arquitetura do espaço só é possível com a aprovação destes órgãos.

Devido a essas características históricas, a escolha do estádio para abrigar o Museu do Futebol se justifica por sua associação imediata com este esporte e pela importância patrimonial e geográfica que a edificação possui.

Se era altamente desejável que o Museu do Futebol se instalasse num território consagrado aos jogos, e que participasse da aura enigmática que cerca esses espaços cheios de memória, de tensão e de promessa, de mito e de história, incorporando-a ao seu acervo imaterial, nenhum estádio era mais adequado a isso que o do Pacaembu [...]. Sendo um estádio real, ele mesmo tem algo de museu, de objeto contemplativo, remetendo-nos a um tempo perdido ou à expectativa de um futuro que o resgate (WISNIK, 2012, p. 26).

Assim, entendemos que as características significativas do próprio estádio remetem à patrimonialização do edifício para a cidade de São Paulo e, num sentido mais amplo, ao próprio país quando nos voltamos para o futebol. O Pacaembu atuou como uma das sedes da Copa do Mundo de 1950 e era o único estádio de caráter profissional na cidade até 1960, quando é inaugurado o Estádio do Morumbi. Foi palco de partidas históricas das equipes paulistanas (recordes de público e gols) e funcionou como estádio suplente desses times, quando suas casas oficiais passaram por reformas. Nesse sentido, a implantação de um museu dentro do estádio

corroborar com a musealização desse espaço, pois além de destacar e aglutinar questões sobre a história do futebol no Brasil, o museu poderia preservar o próprio estádio, a partir do momento que reconhece sua relação com a população de São Paulo e a sua relevância arquitetônica para o país.

3.2 A chegada do Museu do Futebol

Antes de pensarmos sobre os espaços e a constituição do Museu do Futebol, podemos nos questionar sobre a relevância da existência de uma instituição com essa temática e, principalmente, qual o tipo de relações ela é capaz de aglutinar e as memórias que pode despertar no coletivo. No catálogo “Museu do Futebol” disponível para consultas no Centro de Referência do Futebol Brasileiro (CRFB), o curador do museu, Leonel Kaz (2006), aponta para o futebol como uma história comum ao povo brasileiro. Difundir essas narrativas seria um modo de fazer com que os sujeitos se associem a elas, demarcando a posição desse esporte na condição de patrimônio nacional. O MF atua, desse modo, como um centro de cálculo que aglutina informações no espaço institucional ao mesmo tempo que veicula esse conhecimento para os visitantes.

Kaz (2006) explica que no Brasil, o futebol funciona como uma rede que engendra os sujeitos, mesmo que essas relações não se façam óbvias, de modo que “o futebol nos diz respeito – conhecê-lo mais a fundo é, sobretudo, conhecer melhor a nós mesmos” (KAZ, 2006, p. 12). O Museu do Futebol pode ser definido, então, como um museu histórico, em que o futebol é concebido “como expressão cultural no Brasil”³¹, uma rede e ao mesmo tempo um mediador, que agencia inúmeros momentos importantes da nossa nação. Assim, a instituição tem como missão investigar, preservar e possibilitar a comunicação em seu espaço, a fim de difundir e debater o discurso que lançam sobre a patrimonialização do futebol.

A escolha do local que abrigaria o MF foi essencial. Segundo Wolff (2012), a primeira decisão foi a de que o museu ocuparia a cidade de São Paulo, onde o então prefeito José Serra, no ano de 2005, estabeleceu parcerias entre os setores público e privado para sua implantação. Encabeçando o time de empresas estava a Fundação Roberto Marinho, também fomentadora do Museu da Língua Portuguesa (inaugurado em 2006), e a São Paulo Turismo S/A (SPTuris). Os dois museus seguem a linha de instituições que estimulam a experiência do público a partir de recursos e suportes diversos em detrimento de coleções de objetos originais. Assim, esses

³¹ MUSEU DO FUTEBOL. **Missão, visão e valores.** Disponível em: <<http://www.museudofutebol.org.br/pagina/sobre-o-museu-do-futebol>>. Acesso em 20 mai. 2017.

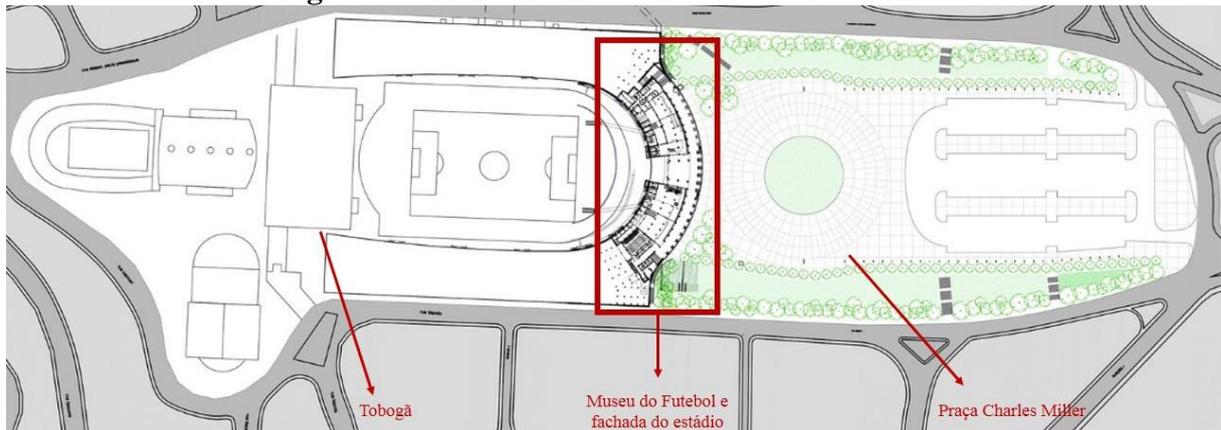
museus experiência, como se auto intitulam em catálogos institucionais, utilizam como acervo projeções em vídeo, reproduções fotográficas e sonoras, criação de cenários e estímulos sensoriais diversos (como olfativo e térmico).

Desde a sua inauguração, o Museu do Futebol é mantido pela Organização Social (OS) IDBrasil Cultura, Educação e Esporte³². Além disso, conta com exposições itinerantes que circulam por todo o estado de São Paulo e possui também o CRFB, com biblioteca, midiateca e base de dados *online*, todos abertos ao público de forma gratuita e localizado no meio do circuito expositivo do MF.

Na época de implementação do museu, a Fundação Roberto Marinho propôs ao arquiteto Mauro Munhoz, que encabeçaria o projeto arquitetônico da nova instituição, sugestões de lugares para a construção do Museu: a garagem da Confederação Nacional dos Trabalhadores do Comércio, vizinha da Pinacoteca; a Casa das Retortas no Parque Dom Pedro; e a parte interna do Tobogã no Estádio do Pacaembu. Para Munhoz, o local mais interessante seria dentro de um equipamento esportivo como o Pacaembu. Entretanto, a hipótese de construir o museu sob o Tobogã "simbolicamente reforça esse paradigma paulistano de *shopping center* em condomínio [...]. Você tem que usar o museu para ele ativar a cidade. Seria uma oportunidade perdida incrustar um museu lá no miolo do complexo esportivo" (MUNHOZ, 2017, informação verbal, Apêndice B). Com isso, o arquiteto sugeriu que o MF fosse instalado na fachada do Estádio:

³² Segundo o portal *online* da organização: "O IDBrasil Cultura, Educação e Esporte é a Organização Social (OS) de Cultura responsável pela gestão do Museu do Futebol, desde sua inauguração em setembro de 2008, e do Museu da Língua Portuguesa, desde julho de 2012. Antigo Instituto da Arte do Futebol Brasileiro (IFB), é uma entidade privada sem fins lucrativos que presta serviço público de interesse da comunidade. A gestão dos museus se dá mediante Contrato de Gestão firmado junto à Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. Parte dos recursos disponibilizados para administrar os dois museus provém do Estado, e parte provém de captações realizadas pela própria OS (bilheteria, patrocínios, cessão onerosa de espaço para eventos privados). Trata-se de um modelo de gestão de equipamento cultural que vigora no Estado de São Paulo desde 2005 e tem mostrado resultados positivos. As OS vêm oxigenando as ações do Estado na área da cultura e garantindo bem-sucedida parceria entre o poder público e a sociedade civil organizada." IDBrasil. Quem somos. Disponível em: <<http://idbr.org.br/quem-somos/>>. Acesso em 30 mai. 2017.

Figura 8 – Planta Baixa do Estádio do Pacaembu



Fonte: Mauro Munhoz Arquitetura e intervenções da autora

Percebemos a partir da figura 8 que o Museu do Futebol está dentro da fachada do Pacaembu, voltado para a Praça Charles Miller e oposto à área do tobogã. Para o arquiteto, a inserção de uma instituição museológica no estádio diversificaria e ampliaria a circulação de pessoas pelo espaço, além de valorizar o bairro e o próprio Museu.

Como vimos no tópico anterior, a fachada não foi construída sobre os taludes, como aconteceu com o restante das arquibancadas. Por isso, foi o espaço em que ocorreram as construções mais significativas de vigas e pilastras de sustentação, formando assim áreas nos interiores da arquibancada norte do estádio. Esse espaço assumiu várias funções anteriores, como a de abrigar restaurantes e escritórios administrativos, justamente por funcionar num regime de licitações e concessões para empresas privadas. Com sua implantação, o Museu do Futebol

permite o acesso a espaços que conectam o antes oculto interior do edifício à praça monumental. Ao percorrer as salas de exposição, é possível integrar um lado ao outro da fachada, ter percursos contínuos de uma ponta a outra do prédio e conhecer as arquibancadas pelo lado avesso. Da mesma forma, são reveladas a escala grandiosa dos óculos da fachada e a grandeza da engenharia de acomodação do edifício ao terreno do vale (WOLFF, 2012, p. 85).

Os órgãos reguladores do patrimônio público de São Paulo, ao aprovarem a implantação do Museu - em 2005, com inauguração prevista para 2007 e realizada em 2008 - dentro do estádio, solicitaram “que o projeto museológico tivesse o cuidado de incluir o próprio espaço e a caracterização arquitetônica e urbanística do Complexo como um dos segmentos a serem destacados no Museu” (WENZEL; MUNHOZ, 2012, p. 97). Houve, portanto, uma preocupação na concepção expográfica em se destacar a estrutura arquitetônica do estádio. Neste ponto, o debate sobre a ideia de experiências do público se tornou visível para a instituição, ao fomentarem o contato com o espaço e com as narrativas que existem na localidade. São

formadas ali camadas de associações em processo, que se definem na categorização de tempos diversos – desde a construção do bairro até a visita ao museu – possibilitando as relações entre inúmeros actantes nesse dispositivo interacional.

Enquanto as intervenções arquitetônicas foram realizadas pelo arquiteto Mauro Munhoz, o projeto cenográfico e expográfico ficou a cargo da cenógrafa Daniela Thomas e do também arquiteto Felipe Tassara. No projeto, optaram por fazer intervenções mínimas na estrutura do estádio, justamente para atender à demanda trazida pelo Estado de se destacar a aparência original do Pacaembu. Assim, os suportes expositivos são todos em madeira e metal, onde nada destoa definitivamente da estrutura e possibilita que o público perceba claramente as características arquitetônicas do estádio.

O Museu do Futebol possui algumas divisões, tanto no que diz respeito ao seu aspecto arquitetônico, acompanhando a construção do estádio, quanto à expografia. Possui três pavimentos, seis mil metros quadrados, quinze salas (entre exposições e obra) de longa duração e áreas de contemplação do campo, praça e bairro. Cada bloco de salas ou exposições, em sua proposta inicial, contempla um dos seguintes temas: **emoção**, **história** e **diversão**, aspectos que, para a curadoria, envolvem o esporte.

Com a atual direção do MF, essas caracterizações marcadas por blocos expográficos bem definidos foram deixadas de lado, tendo em vista que todas as salas são capazes de despertar esses aspectos em graus diversos. No entanto, como nossa intenção é entender o processo de constituição da Sala da Exaltação através de seus rastros, manteremos essa divisão destacada, uma vez que ela diz das intenções dos actantes no período em que buscamos abordar. Podemos notar essa distribuição na Figura 9 e Quadro 2³³:

³³ Todos os releases do Quadro 2 marcados como citação foram retirados do *site* do Museu do Futebol. MUSEU DO FUTEBOL. **Exposição de longa duração.** Disponível em: <<http://www.museudofutebol.org.br/pagina/exposicao-longa-duracao>>. Acesso em 27 jun. 2017.

Figura 9 – Mapa do circuito expositivo do Museu do Futebol



- | | | | | | |
|----------------|-------------------|--------------|----------------------|----------------------------|---------------------------|
| 1. Grande Área | 4. Anjos Barrocos | 7. Exaltação | 10. Rito de Passagem | 13. Passarela | 16. Dança do Futebol |
| 2. Boas Vindas | 5. Rádio | 8. Origens | 11. Copas do Mundo | 14. Números e Curiosidades | 17. Jogo de Corpo |
| 3. Pé na Bola | 6. Gols | 9. Heróis | 12. Pelé e Garrincha | 15. Vista à Arquibancada | 18. Homenagem ao Pacaembu |

Fonte: Museu do Futebol e intervenções da autora

**Quadro 2 – Salas do Museu do Futebol
Destaque para a Sala da Exaltação**

Nº	Localização	Tema	Sala	Release
-	Térreo	-	-	Auditório, bilheteria, loja, bar/café, exposições de curta duração
01	Térreo	-	Grande área	"O visitante encontra uma coleção de reproduções de objetos que aludem à nossa memória afetiva com o futebol: pins, botões, flâmulas, brinquedos, selos, figurinhas"
02	1º pavimento	-	Boas Vindas	Boas vindas de Pelé ao público
03	1º pavimento	Emoção	Pé na bola	"Leva o olhar para os pés das crianças, afinal, desde a mais tenra idade se aprende a jogar e a gostar de futebol"
04	1º pavimento	Emoção	Anjos Barrocos	"Cria a dimensão etérea dos ídolos que ajudaram a construir a história do futebol brasileiro. São 27 homenageados, como Julinho Botelho, Didi, Zagallo, Gilmar, e muitos outros. Desde 2015, uma conquista: a inclusão de duas grandes mulheres: Marta e Formiga, inigualáveis em seus feitos e records"
05	1º pavimento	Emoção	Rádio	"Celebra os locutores e o meio de comunicação que levou o futebol a todo o território nacional, ainda nos anos 1930"
06	1º pavimento	Emoção	Gols	"Apresenta grandes jogadas que o visitante tem a opção de escolher para assistir"
07	1º/ 2º pavimento	Emoção	Exaltação	"Imersão no calor das torcidas que fazem do futebol uma festa emocionante. O ambiente é único, encravado nas catacumbas do Estádio do Pacaembu." Tem a entrada no primeiro pavimento e possui escada rolante que leva a um mezanino no segundo andar.

08	2º pavimento	História	Origens	“Fotografias que abarcam desde o final do século XIX até meados dos anos 1930. Um cenário instigante que nos joga ao Brasil urbano do início do século XX, quando o futebol ainda era amador e praticado, nos clubes, somente pelas elites brancas. Mas, nos chãos das fábricas, ruas e bairros populares, o povo, trabalhador, pobre e mestiço, também entrava no jogo e disputou a sério o direito de poder jogar futebol. A profissionalização marcou também a miscigenação do esporte que se tornará, décadas depois, a cara do Brasil”
09	2º pavimento	História	Heróis	"O visitante compreende como, nos anos 1930 e 1940, configura-se uma ideia de Brasil que lança ao mundo o que nós teríamos de mais singular: a mestiçagem cultural e racial, presente na música, nas artes visuais, na dança, na culinária e também no futebol. São 20 personalidades, dentre poetas como Carlos Drummond de Andrade, artistas como Tarsila do Amaral e intelectuais como Sergio Buarque de Hollanda e Gilberto Freyre. Leônidas da Silva e Domingos da Guia, jogadores negros que brilharam na história do futebol, são homenageados"
10	2º pavimento	História	Rito de Passagem	"Marca uma inflexão no percurso. Uma pausa dramática para reviver o trauma da derrota na Copa de 1950. Num Maracanã lotado, estádio construído em menos de dois anos para receber a primeira edição da Copa após a 2ª Guerra Mundial, o Brasil chorou ao ver a derrota para os uruguaiois. Nosso futebol nunca mais foi o mesmo depois desse episódio"
11	2º pavimento	História	Copas do Mundo	"As glórias dos cinco campeonatos conquistados e a participação em todas das vinte edições do maior espetáculo esportivo do mundo. O fracasso e a vergonha do “7x1” contra a Alemanha em 2014 também está lá, para não esquecer nunca que o futebol mudou, mais uma vez"
12	2º pavimento	História	Pelé e Garrincha	"Marcam a grandiosidade do futebol brasileiro nas décadas de 1960 a 1970. Ambos nunca perderam uma partida quando jogaram juntos. Tem estilos e trajetórias tão distintas quanto brilhantes e ganharam uma sala dedicada à alegria do futebol-arte"
13	2º pavimento	História	Passarela	"Uma pausa para contemplar o charmoso bairro do Pacaembu, tombado por seu plano urbanístico único na capital"
14	2º pavimento	Diversão	Números e Curiosidades	“Muita diversão, com placas gigantes que contam as regras, recordes, frases engraçadas da história do futebol. Cinco mesas de pebolim, ou totó, ensinam os esquemas táticos”
15	2º pavimento	Diversão	Visita à Arquibancada	Acesso à arquibancada e vista do gramado

16	2º pavimento	Diversão	Dança do Futebol	"Apresenta belos filmes para quem ama lembrar jogadas espetaculares: Dribles, Gols e Defesas. O Canal 100, cinejornal que marcou época por seu modo de filmar as partidas também tem destaque"
17	2º pavimento	Diversão	Jogo de Corpo	"Brincadeiras do campinho virtual e do Chute a Gol"
18	2º pavimento	Diversão	Homenagem ao Pacaembu	"Imperdível aos apaixonados por arquitetura e fotografia". Conta com fotografias do Bairro do Pacaembu e maquete do estádio

Fonte: textos do portal online do Museu do Futebol e quadro elaborado pela autora

A localização das salas, suas temáticas e a união com os aspectos arquitetônicos do estádio, “permite o entendimento completo do local onde a exposição está inserida: um equipamento esportivo” (WENZEL; MUNHOZ, 2012, p. 143). Assim, compreendemos a relevância do estádio para a formação da cidade de São Paulo, tornando-se um marco para os habitantes do local, mas também para todo o país, devido à importância arquitetônica e afetiva que o monumento possui para os apreciadores do futebol. Além disso, com a implantação do Museu do Futebol, as áreas do estádio que estavam invisíveis e em desuso se tornaram públicas, passaram de intermediárias para mediadoras. A possibilidade de seu acesso cumpre a dupla intenção de patrimonialização e homenagem ao Estádio do Pacaembu e ao próprio futebol com tudo aquilo que o envolve – estádios, times, jogadores, campeonatos, copas e torcidas.

Ao explorarmos o histórico desses espaços (bairro, estádio e museu), podemos notar que são resultados de disputas e controvérsias entre os actantes. A primeira, referente à construção do bairro, que por sua topografia trazia desafios aos arquitetos e exigia mudanças na legislação vigente.

A segunda controvérsia surge com a tentativa de ocupar a área do recente bairro do Pacaembu nas décadas de 1930 e 1940 que, por sua localização e formato, não atraía compradores num primeiro momento. Com a perspectiva de construção no estilo cidade-jardim e a criação de um centro esportivo, foi rapidamente habitado por sujeitos de classe social elevada da capital paulista.

A terceira disputa aparece com o tombamento do estádio como patrimônio público do estado e município de São Paulo no ano de 1998. A ação impediu a possível demolição, venda ou privatização do estádio, o que possibilitou a implantação do MF nesse espaço praticamente dez anos depois, com o caráter de museu público, controlado por Organização Social (OS).

A implantação do museu e o processo de requalificação arquitetônica da área do estádio que o MF ocuparia também resultaram de tensões entre os actantes que trabalharam nessa construção. É evidente tanto para a organização do espaço, exposições e obra, quanto para as

adaptações que surgiam no processo, de acordo com as relações estabelecidas entre os mediadores. Como descrito por Yaneva (2003, p. 126, tradução nossa), “a instalação de arte não é definida por figuras intrínsecas especificadas no catálogo. Ela aparece no ‘laboratório’ do museu, nas performances e perigos”³⁴.

Além disso, através desse breve percurso histórico, podemos observar algumas associações entre a existência da câmara (à qual a SE está integrada), a construção do bairro e a forma como os actantes se relacionaram no decorrer do tempo. É isto que possibilitou o agenciamento desse espaço e a sua conseqüente ocupação. A própria criação da Exaltação é fruto de outras disputas e acordos na tentativa de se musealizar o ato de torcer. O agenciamento dessa rede, desta obra de arte, deixou rastros de sua constituição, que exploraremos a seguir.

³⁴ “Art installation is not defined by a set of intrinsic figures as stated in the catalogue. It appears instead in the local trails in the ‘laboratory’ of the museum, in performances and dangers” (YANEVA, 2003, p. 126).

CAPÍTULO 4

SALA DA EXALTAÇÃO: RASTREAMENTO DE EXPERIÊNCIAS

Ainda que no decorrer de nosso debate teórico já despontassem fragmentos de questões relativas à empiria deste trabalho, a partir de agora aprofundaremos na proposta metodológica que nos norteia. A metodologia foi construída para que possamos entender o processo de constituição da Sala da Exaltação, buscando abordar as associações entre os actantes que configuram a obra como um centro de cálculo e dispositivo interacional. Nesse sentido, o ponto de convergência da análise de nosso objeto é justamente o debate sobre a hibridização dessa rede, que se constrói através das mediações entre actantes.

No primeiro momento deste capítulo, apresentamos a metodologia para coleta e análise dos dados obtidos no trabalho empírico. Para isso, debruçamo-nos sobre publicações de André Holanda e André Lemos (2013), Jean Segata (2014) e Theophilos Rifiotis (2014), relativos à descrição etnográfica e à abertura de caixas-pretas, nosso eixo norteador para o rastreamento e a descrição dos dados.

Em seguida, produzimos o relato sobre a constituição da Sala da Exaltação a partir do material coletado (documentos, entrevistas e observação), com base nos trabalhos de Albena Yaneva (2003) e Marcello da Silva Malgarin Filho (2016), que abordamos no tópico 1.2. Apresentamos os dados coletados na forma de uma descrição etnográfica. Também diagramamos um cosmograma de ações, seguindo o proposto por Holanda e Lemos (2013), onde conseguimos nomear os seres entre mediadores e intermediários, entendendo os momentos em que se relacionam e o que é agenciado a partir dessas conexões.

Por fim, num terceiro momento, discutimos o sucesso ou fracasso da SE enquanto obra de arte na sua relação com os visitantes, através do cruzamento de seu modo de existência ([FIC.TEC]), com base em chaves de leitura sistematizadas por Latour (2013) e em suas contribuições para o portal *online* da AIME (LATOURE, 2014). A partir da observação etnográfica relatamos, em primeira pessoa, o comportamento da Exaltação atualmente e as reações dos visitantes no contato com a sala. As relações comuns possibilitadas pela obra nos mostraram as características desse existente [FIC.TEC] e como os elementos agenciados geram experiências diversas na conexão público-obra.

4.1 Metodologia

Ao delimitamos o problema norteador desta pesquisa, a saber: **Como a obra Sala da Exaltação do Museu do Futebol se constituiu?**, assumimos que nosso foco seria o de compreender os agenciamentos que levaram a existência dessa obra de arte, com o objetivo de revelar as disputas e controvérsias tidas nessa rede para a musealização da experiência de torcer. A partir disso, estipulamos como estratégia de investigação a observação dos rastros de seus mediadores.

O interesse pela Exaltação ocorreu através de uma visita em especial ao Museu do Futebol, que nos fez refletir sobre o potencial e a capacidade da obra em gerar fruição, ao ser um espaço que forja a experiência de se estar numa torcida em estádio por meio dos actantes que se associaram naquele ambiente. Perguntas que decorrem do problema central emergem: O que faz a obra funcionar? De onde vem e o que é esse cheiro? Por que essas torcidas foram escolhidas (e não outras)? Por que a sala é quente? O que acontece se a energia acabar? Será que os visitantes se sentem parte integrante de uma torcida?

A partir de todos esses questionamentos e do interesse inicial em entender a experiência no espaço, a teoria ator-rede despontou como possibilidade metodológica. A TAR se interessa pela hibridização dos seres, o que fez com que a partir da teoria não olhássemos para a SE atribuindo importância ou papéis aos actantes, mas apenas rastreássemos suas associações para compreender a existência da obra. Focamos nas relações, nos agenciamentos, nas controvérsias que ocorreram na rede, que dá título a este estudo, frisando que “a rede, é um **resultado** e não um **dado** – a descrição de uma rede é uma maneira de dispor os rastros deixados por atores no curso de suas ações” (SEGATA, 2014, p. 80, grifo do autor).

Contudo, nosso objeto apresenta uma particularidade: sua constituição terminou a dez anos atrás. A construção da Sala da Exaltação está estabilizada e finalizada, de modo que a rede decorrente do seu processo de constituição é uma caixa-preta. Para abriremos essa caixa e destrincharmos suas conexões, foi preciso seguir os rastros deixados pelos actantes, observando suas relações e transformações, os agenciamentos geradores dessa obra. Para fazer o rastreamento, utilizamos o método etnográfico, sob inspiração dos trabalhos de Yaneva (2003) e Malgarin Filho (2016) (que apresentamos no tópico 1.2), por encontrarmos as similaridades com os objetivos de nossa pesquisa: compreender as associações que fazem com que obras de arte ou exposições existam e se mantenham.

Segundo Rifiotis (2014), a etnografia na análise do universo sociotécnico olha para a relação entre os humanos e os não humanos atentando para os seus agenciamentos, e não a sua

essência. Afasta-se da sociologia do social, cujo foco eram apenas as ações humanas enxergando os objetos como meros intermediários em todas as redes. Para a TAR, pouco importa se o actante é humano ou não humano, a hibridização dos seres e suas associações é o que interessa nesses estudos, almejando a compreensão da formação das redes e, conseqüentemente, do social, que aparece através das traduções, e não como seu predecessor.

É a descrição etnográfica que dirá se determinado ser é intermediário ou mediador e quais são suas ações na rede (como atua e se relaciona com os outros seres), por isso “identificar os fluxos em que se dá a ação, a emergência de agentes (redes), os deslocamentos, etc., seria o objetivo da descrição na chave da teoria ator-rede [...] a descrição seria, então, a operação de mostrar os rastros deixados pelos agentes no curso da sua ação” (RIFIOTIS, 2014, p. 14).

Para Rifiotis (2014), a descrição etnográfica é o laboratório das ciências humanas e sociais. Abrimos caixas-pretas através do rastreamento de dados e tornamos visíveis conexões das redes com nossas descrições, nossa pesquisa empírica. Assim, o trabalho descritivo do investigador se equipara ao de uma explicação:

A descrição deveria ser utilizada como escrita que dará visibilidade a fluxos sociais, mostrando a pluralidade e hibridização dos agentes em ação. Nesse sentido, descrever é criar, criar relatos arriscados, através dos quais mostramos como cada actante faz outros actantes fazerem coisas inesperadas. O texto é, portanto, um laboratório em que são relatados os experimentos e as transformações observadas no curso da ação que compõem um fluxo, uma série de conexões que tecem aquilo que dela emerge como social (RIFIOTIS, 2014, p. 16).

Como nosso fenômeno já foi constituído e visamos a recuperação de seus rastros, cercamos o objeto a partir de três ferramentas do universo etnográfico: a análise documental, as entrevistas e a observação participante.

O primeiro passo foi levantar dados através da pesquisa documental. Segundo Gil (2010), os documentos funcionam como meios de conseguir informações que não podem ser extraídas dos sujeitos e ao mesmo tempo trazem pontos novos e diferenciados para o debate, revelando vislumbres, ou rastros, do passado. São considerados documentos para as pesquisas em ciências sociais os escritos, mas também quaisquer objetos que contribuam para a investigação dos fenômenos.

Para esta coleta, debruçamo-nos sobre materiais do Centro de Referência do Futebol Brasileiro, que possui o seguinte acervo sobre a constituição da Sala da Exaltação: “Estudo Preliminar do Museu do Futebol” de março de 2006; “Ata da reunião de 12 de maio de 2006”; “Projeto Museu do Futebol. Relatório de Atividades: Janeiro à Julho de 2006”; “Museu do Futebol: Estudo Preliminar” de dezembro de 2006; “Projeto Museu do Futebol. Relatório de

Atividades: Outubro à Dezembro de 2007”; “Ata de reunião de 13 de novembro de 2007”; e registros fotográficos de abertura das câmaras. Esses documentos nos foram apresentados por intermédio da atual diretora de conteúdo do Museu do Futebol, Daniela Alfonsi.

Também acessamos os seguintes documentos no arquivo da Secretaria Municipal de Esportes e Lazer de São Paulo (SEME), para onde a Fundação Roberto Marinho e a SPTuris encaminhavam os arquivos na época de construção do museu: “Lei 13.989 de 10 de junho de 2005”, que cria o Museu do Futebol dentro do Estádio do Pacaembu; “Extrato de termo de cooperação técnica”, que aprova a restauração e revitalização da fachada do estádio para implantação do MF, de 06 de outubro de 2005; “Extrato de convênio”, que aprova a cooperação entre Prefeitura Municipal de São Paulo, Fundação Roberto Marinho e São Paulo Turismo S/A (SPTuris) para a construção do museu, de 28 de dezembro de 2005; Especial do Diário de S. Paulo convidando a população para visitar o Museu do Futebol, em 01 de outubro de 2008; Matéria da Revista Veja São Paulo, com uma espécie de resenha da visita ao MF, destacando as tecnologias utilizadas no espaço, de 08 de outubro de 2008.

Além desses documentos, Felipe Tassara, depois de nossa entrevista, nos encaminhou sete *e-mails* com arquivos que haviam em seu escritório. Muitos dos documentos encaminhados possuíam cópias entre os registros do CRFB, entretanto Tassara possui outras imagens dos projetos: pranchas arquitetônicas da primeira versão do estudo preliminar apresentadas para o prefeito José Serra no início do ano de 2006; projeto da segunda versão da Exaltação de agosto de 2006; fotos das câmaras recém abertas; e prancha dos estudos finais para a SE.

As entrevistas são nossa segunda fonte de dados. Escolhemos a modalidade de entrevistas semiestruturadas com quatro pessoas envolvidas na constituição da Exaltação. Lançamos a temática da concepção da SE aos entrevistados e, mais especificamente, algumas perguntas que identificamos como relevantes no processo de coleta documental e conforme o próprio andar da conversa. Esse tipo de entrevista, de caráter mais aberto, se faz ideal nas pesquisas com a teoria ator-rede, já que entre suas premissas básicas está o fato de que se deve seguir os atores e permitir que eles mostrem os caminhos. Assim, “as respostas espontâneas dos entrevistados e a maior liberdade que estes têm podem fazer surgir questões inesperadas ao entrevistador que poderão ser de grande utilidade em sua pesquisa” (BONI; QUARESMA, 2005, p. 75). Atentamos para as funções exercidas por cada um dos actantes na construção da obra e os deixamos falar livremente, uma vez que essa tipologia de entrevista nos permite isso.

As datas das entrevistas foram escolhidas de acordo com nosso cronograma de pesquisa e com as demandas dos entrevistados, referentes à disponibilidade de horários e dos locais.

Essas conversas foram gravadas por meio de dispositivos móveis e, para clareza do procedimento, as transcrições estão disponíveis nos apêndices deste trabalho³⁵.

Realizamos uma sessão de entrevistas com cada um dos atores, organizadas da seguinte maneira: no dia 07 de agosto de 2017, Tadeu Jungle, o artista que idealizou o formato das imagens da obra, nos concede uma entrevista em seu estúdio na cidade de São Paulo. No dia 08 de agosto de 2017, entrevistamos Mauro Munhoz na Associação Casa Azul, em São Paulo. Mauro foi o arquiteto responsável pela requalificação das áreas do Estádio do Pacaembu que receberiam o museu. No dia 11 de agosto de 2017, conversamos com Clara Azevedo no seu apartamento em São Paulo. Ela era representante da SPTuris na época de implantação do museu e foi diretora da instituição por cinco anos após sua inauguração. E, por fim, no dia 16 de agosto de 2017, conversamos com Felipe Tassara, que devido à uma viagem internacional, nos atendeu através do programa de conversa via vídeo, *Skype*. Tassara foi um dos responsáveis pelo projeto cenográfico e expográfico do museu.

O último procedimento de coleta dos dados foi a observação na Exaltação. Para Yaneva (2003), a observação nos museus possibilita entender o modo como os actantes se relacionam no espaço, os papéis que desempenham e as controvérsias que surgem a partir de suas ações. Ainda, para a autora, a observação etnográfica possibilita que “o museu de arte possa ser visto e entendido da mesma maneira que os estudos de ciência e tecnologia, aproximando-se do laboratório científico” (YANEVA, 2003, p. 117-118, tradução nossa)³⁶.

Para proceder à observação, contatamos a coordenadora do núcleo educativo do Museu do Futebol, Ialê Cardoso, com quem definimos as datas para o procedimento de acordo com as demandas da pesquisa e a disponibilidade da equipe do museu. A partir disso, estabelecemos com Daniel Magnanelli, supervisor dos educadores do MF³⁷, e Ademir Alves, supervisor dos

³⁵ JUNGLE, Tadeu. Entrevista concedida à Luana Caroline Damião. São Paulo, 07 ago. 2017, 33'47''. A transcrição da entrevista encontra-se no Apêndice A deste trabalho.
MUNHOZ, Mauro. Entrevista concedida a Luana Caroline Damião. São Paulo, 08 ago. 2017, 45'22''. A transcrição da entrevista encontra-se no Apêndice B deste trabalho.
AZEVEDO, Clara. Entrevista concedida a Luana Caroline Damião. São Paulo, 11 ago. 2017, 26'37''. A transcrição da entrevista encontra-se no Apêndice C deste trabalho.
TASSARA, Felipe. Entrevista concedida a Luana Caroline Damião. *Online*, 16 ago. 2017, 22'41''. A transcrição da entrevista encontra-se no Apêndice D deste trabalho.

³⁶ “The art museum can be seen and understood in the same manner in which science and technology studies has approached the scientific laboratory” (YANEVA, 2003, p. 117-118).

³⁷ O Museu do Futebol tem uma equipe de 11 educadores que são responsáveis pela realização das visitas mediadas na instituição e pelo desenvolvimento de atividades educativas junto à comunidade.

orientadores de público³⁸, um cronograma com horários para a observação, acompanhamento de visitas mediadas e conversas com alguns membros da equipe do museu.

Permanecemos por sete dias na instituição (23, 24, 25, 26, 27, 28 e 30 de janeiro), por todo seu período de funcionamento, que variava de acordo com as demandas de jogos no estádio – nos dias de jogo o museu fechava algumas horas antes do início das partidas, por medidas de segurança solicitadas pela polícia militar. Recebemos um crachá para identificação e acesso aos elevadores e às salas da administração do museu. Também nos disponibilizaram protetores auriculares para permanência na Exaltação (uma vez que possui elevador som ambiente) e a forte recomendação de que não nos estendêssemos no espaço sem a proteção.

Dividimos a observação em quatro posições, pois os barulhos na sala eram muito intensos, então pensamos em estratégias para que pudéssemos ouvir o público. Apenas observávamos o gesto das pessoas permanecendo em dois pontos da Exaltação: na entrada da sala (primeiro andar, logo depois da porta giratória e antes da escada rolante), e no mezanino (próximo à placa com os nomes dos times). Esses lugares possuem uma pequena luz incidente, que nos permitiu fazer anotações no caderno de campo. Também nos posicionamos em dois espaços externos à Exaltação, para que pudéssemos conversar com o público sobre a obra: na saída da SE (logo depois da porta giratória e antes do início da próxima sala), onde focamos em questionamentos sobre a experiência e percepção do espaço. E, na saída do museu, perguntando sobre a visita à instituição, os espaços que mais gostaram, aqueles que mais se lembrariam e possíveis incômodos no circuito.

A observação, além de trazer esclarecimentos sobre o funcionamento e a eficiência da obra (a forma como a Sala reage a ações externas por não ser climatizada, as falhas que acontecem no espaço por depender de energia elétrica para funcionamento, entre outros fatores), nos abriu para a percepção de sua existência enquanto [FIC.TEC]. Notamos o modo como os humanos se relacionam com a obra e a forma como essa interação híbrida entre espaço e público desencadeia uma série de efeitos na sala. O território da SE não é controlado, reagindo as associações agenciadas no ambiente.

A Exaltação enquanto rede estabilizada exigiu essa metodologia. Uma caixa-preta se forma quando “os diversos actantes permanecem engajados em uma única ação, podendo ser então tratados como um único ator [...] pode ser entendida como uma associação temporária

³⁸ O MF conta, ainda, com 13 orientadores de público que se revezam entre as salas do museu, auxiliando o público espontâneo, além de verificarem o funcionamento dos equipamentos e reportarem à administração possíveis problemas técnicos das exposições e obra.

estabilizada de 'dispositivos' (técnicas, projetos, legislação, normas, hábitos, etc.)” (HOLANDA; LEMOS, 2013, p. 4).

Provavelmente (arriscando suposições), se acompanhássemos a constituição dessa obra no período em que ocorreu, dos anos de 2005 a 2008, a observação e relato poderiam ser suficientes para o rastreamento, assim como sugerido pela etnometodologia de Garfinkel (2009) e corroborado por Yaneva (2003). Entretanto, como as associações referentes a essa construção estão estabilizadas, o quesito de recuperação histórica entrou em cena como forma e tentativa de abrir essa rede, colocá-la de novo em evidência.

Antes do fechamento das caixas-pretas, durante o projeto e desenvolvimento do objeto em questão (seja ele uma lei, um veículo noticioso, um dispositivo técnico, uma reportagem, um partido político, um concerto sinfônico), o ideal é o recurso à etnometodologia como forma de acompanhar os atores, compreender seus programas de ação, a sua mobilização, as formas de mediação e a constituição da rede. Após o fechamento ainda é possível recuperar a constituição da rede. Uma genealogia do objeto, **a recuperação histórica e bibliográfica de programas de ação através dos seus diversos registros permite revelar a constituição interna de uma caixa-preta.** Toda a pesquisa genealógica, histórica, todo livro-reportagem, ou documentário histórico cumpre este papel (HOLANDA; LEMOS, 2013, p. 15, grifo nosso).

A partir da etnografia para recuperação dos rastros, a organização dessas informações é realizada por meio da criação de cosmogramas. Segundo Holanda e Lemos (2013), quando o analista mapeia a rede de associações, relatando as conexões de acordo com os papéis exercidos dentro delas (mediadores ou intermediários), desenhará o cosmos das associações. Esse cosmograma é plano justamente por não atribuir valores aos seres baseado em fatores externos aos das redes. O papel do pesquisador é seguir os actantes através dos rastros da rede para, no nosso caso, abrir a caixa-preta e visualizar sua constituição.

Nesse sentido, os dados coletados foram analisados a partir da própria TAR, reconhecendo a teoria como método para recuperação histórica (LATOUR apud LEMOS, 2013, p. 275). Desmembramos nossa análise em dois momentos: (1) relato de constituição da Sala da Exaltação (tópico 4.2); e (2) reflexão sobre a experiência e eficiência da obra atualmente (tópico 4.3).

Para o primeiro ponto, fizemos o relato a partir dos dados que conseguimos rastrear. Nesse momento foram essenciais a pesquisa documental e as entrevistas, pois trouxeram as marcas dessa constituição, mostrando as associações e controvérsias que habitaram a realização da obra. A partir desses rastros, conseguimos abrir essa rede e demonstrar as relações e papéis exercidos pelos humanos e não humanos, compreendendo a forma como esses actantes foram agenciados para a existência da SE.

Enquanto isso, para entender a experiência da obra na atualidade e perceber os pontos em que ela corrobora com as inquietações que impulsionaram este trabalho, a observação participante e a reflexão trazida pela AIME foram primordiais. Seguimos os passos de Armin Linke elencados por Latour (2014) que apresentamos no tópico 1.3, buscando responder às questões levantadas por Latour no portal *online* da AIME para o cruzamento entre ficção e técnica. Entendemos a maneira como a Exaltação atua e quais relações estabelece com outros seres, o sucesso ou fracasso desse existente [FIC.TEC] para a fruição dos visitantes.

4.2 A obra: rastros e relato

Para Malgarin Filho (2016, p. 38) o exercício de descrição atua como “um empreendimento de desconstrução” de observações generalizantes disseminadas através da sociologia do social. Por isso, na construção da descrição etnográfica, o pesquisador deve se questionar sobre as cinco incertezas destacadas por Latour (2012b, p. 42) relativas à formação dos grupos, a natureza das ações, as ações e agências dos objetos, a natureza dos fatos e das pesquisas em ciências sociais; com o intuito de “não tomar o social como uma metaexplicação” (MALGARIN FILHO, 2016, p. 30).

Com essas perspectivas, este relato começa a partir do primeiro contato com Daniela Alfonsi, diretora de conteúdo do MF. No início da trajetória no mestrado, em março de 2016, contatamos Alfonsi através de um *e-mail* institucional disponibilizado no portal *online* do Museu do Futebol. Julgamos, precipitadamente, que por ser diretora de conteúdo, ela teria todas as informações possíveis sobre a Exaltação, ignorando o aprendizado na Museologia de que diretores mudam e não estão necessariamente envolvidos na produção de todas as exposições e obras dos museus.

Na época, restringíamos-nos à recepção de público, como se apenas os humanos pudessem confirmar nossas hipóteses sobre as experiências agenciadas pela obra. Por outro lado, na conversa com Alfonsi, expusemos dúvidas sobre a construção da SE: a ação dos objetos eram o cerne de nossos questionamentos. A partir disso, o enfoque deste trabalho passou a ser a constituição da Exaltação, a forma como seus elementos foram agenciados, com o respaldo teórico e metodológico da TAR para realizar a empreitada.

Em janeiro de 2017, com alguns andamentos do projeto de pesquisa, solicitamos a Alfonsi e ao CRFB o acesso a documentos relativos à constituição do Museu do Futebol e, caso existisse, algo específico sobre a Sala da Exaltação. Nesse momento, tivemos acesso a apenas dois registros: o Estudo Preliminar de 30 de março de 2006 e o Estudo Preliminar de dezembro

de 2006. Nessa visita, Daniela revelou que estava tentando aglutinar, dentro do CRFB, os arquivos da construção e atividades de implementação do museu, com o intuito de facilitar pesquisas e o próprio acesso às informações. Então, provavelmente, novos rastros surgiriam numa próxima investigação nos documentos do museu.

Os registros coletados relevavam que os projetos iniciais para a SE diferiam do que se vê no museu atualmente. Ela havia sido planejada para assumir outro formato e posição dentro da instituição. Confirmando a perspectiva de Yaneva (2003, p. 126), de que a constituição de uma obra de arte é um processo dinâmico, que não segue à risca o que foi planejado em seus estudos preliminares devido às controvérsias que alteram o curso das ações.

Em agosto de 2017, em busca de rastrear outros elementos, entrevistamos quatro pessoas envolvidas na constituição do museu e que poderiam fornecer informações sobre a idealização da Exaltação. Nessa oportunidade, Felipe Tassara, um dos entrevistados, disponibilizou o Estudo Preliminar de agosto de 2006 e algumas imagens da descoberta das câmaras. Além disso, solicitamos novamente a Alfonsi acesso a quaisquer registros que possam ter emergido atinentes à construção da instituição. A diretora disponibiliza, então, os Relatórios de Atividades dos anos de 2006 e 2007, atas de reuniões e fotos de abertura das câmaras, que foram recuperados por ela na Secretaria Municipal de Esportes e Lazer de São Paulo. Também buscamos por documentos nas empresas envolvidas na produção do museu e com setores da Prefeitura de São Paulo, onde encontramos exemplares idênticos aos arquivados pelo MF, além de algumas matérias de veículos jornalísticos, leis e convênios.

Através dos documentos e entrevistas rastreados, foi possível entender, mesmo que ainda com lacunas, as associações e controvérsias que agenciaram a constituição dessa obra.

O relato está dividido em alguns pontos, que foram aqueles que mais se destacaram no rastreamento e que atuam como mediadores nessa rede (além de outros que são apresentados no decorrer da descrição). Mesmo com esta divisão, o texto acompanha a **cronologia** das associações e controvérsias para os agenciamentos da obra. A intenção da separação é apenas contribuir para a diagramação da rede, que será explorada mais tarde (tópico 4.2.5).

4.2.1 Estudos preliminares

Para Azevedo (2017, informação verbal, Apêndice C), provavelmente a primeira vez que ponderou-se sobre o MF ter um espaço dedicado às torcidas foi em um *workshop* realizado no ano de 2005. O evento contou com a participação de nomes do esporte e pessoas que trabalham diretamente com futebol, de onde surgiram muitas ideias sobre os temas a serem

contemplados pela instituição, inclusive a de que o museu deveria prestar uma homenagem aos torcedores. Com esse pontapé inicial e a partir das plantas de requalificação mais definitivas, onde era possível vislumbrar o formato que o museu assumiria, começam os trabalhos de criação cenográfica e expográfica com a cenógrafa Daniela Thomas e o arquiteto Felipe Tassara, sob supervisão do curador Leonel Kaz.

Existem três estudos preliminares do circuito expográfico do MF: o primeiro, de 30 de março de 2006; outro, de 22 de agosto de 2006; e o último, de dezembro de 2006. O primeiro foi produzido para apresentação ao prefeito de São Paulo do período, José Serra. Esses documentos tinham a função de guia para criação das exposições: suas temáticas, localização, textos e planejamento visual. Nessa primeira versão do estudo, a proposta do trabalho é a seguinte:

Estamos pensando a museografia do Museu do Futebol à partir (sic) de dois conceitos principais: o percurso experiencial e a linguagem vernacular urbana. Nesse museu experiencial, o trajeto do visitante deve proporcionar a ele a vivência de uma série de experiências que o mobilizem psíquica e fisicamente. Os estímulos vão desde o dimensionamento e a configuração das salas, a preocupação com o ritmo do trajeto, alternando intensidades de experiências, o uso extensivo de imagens em movimento, sempre acompanhadas de dramaturgia (a narração que as torna emocionais), o reforço da comunicação dos conteúdos no design dos suportes museográficos, o fascínio do uso de tecnologias inovadoras, até a interatividade e a busca de identificação entre visitante e visitado [...] a linguagem vernacular urbana é o partido que escolhemos para o design das estruturas dos suportes expositivos. Em conversas com o arquiteto Mauro Munhos (sic) concordamos que a museografia **seria 'despregada' da estrutura do prédio, cujo charme reside em exibir-se tal como é:** o outro lado, o 'negativo' da imensa arquibancada em curva do estádio do Pacaembu. As paredes e o teto do museu serão a própria estrutura da arquibancada, livre das camadas de massa e tinta que a cobrem há tantos anos (MUSEU DO FUTEBOL, 2006a, p. 2, grifo nosso).

Essas ideias para a formação dos espaços se mantêm até a abertura do museu. Entretanto, algumas salas foram substituídas ou trocaram de lugar. Nesse estudo, ainda não existia uma divisão por eixos temáticos (emoção, história e diversão, como observamos no tópico 3.2) e a Sala da Exaltação estaria posicionada em outro local, como exposição de abertura do primeiro andar do museu. O espaço seria feito com uma estrutura de ferro, onde estariam dispostas oito telas que exibiriam um vídeo de cinco minutos com imagens do futebol do ano de 2006. Chegamos a essa informação a partir do texto de apresentação da sala, ao afirmar que a captação de imagens seria em ano de copa do mundo e anterior ao de abertura do museu (que até então estava previsto para 2007):

Exaltar é tornar alto, sublime, erguer, elevar, celebrar. Celebrar é comemorar, acolher com festejos. Esta é a sala de acolhimento de nosso torcedor-visitante, onde estaremos celebrando **o ano que passou**. Um roteiro, dramatizado, dos principais lances e

momentos vividos no **ano anterior (a Copa do Mundo, o Campeonato Brasileiro, os campeonatos estaduais)** farão recriar não os melhores momentos de lances, mas os mais apaixonantes momentos. Entramos pela lembrança e pelo imaginário do vivido há pouco para recuperar, por meio de imagens em fusão, o espetáculo do futebol, a música que o acompanha, a batida da percussão, a força da narrativa falada (MUSEU DO FUTEBOL, 2006a, p. 11, grifo nosso).

O quadro 3 ilustra o circuito expositivo do estudo preliminar de março de 2006:

**Quadro 3 - Circuito do Museu do Futebol – Estudo Preliminar - Março 2006
Destaque para a Sala da Exaltação**

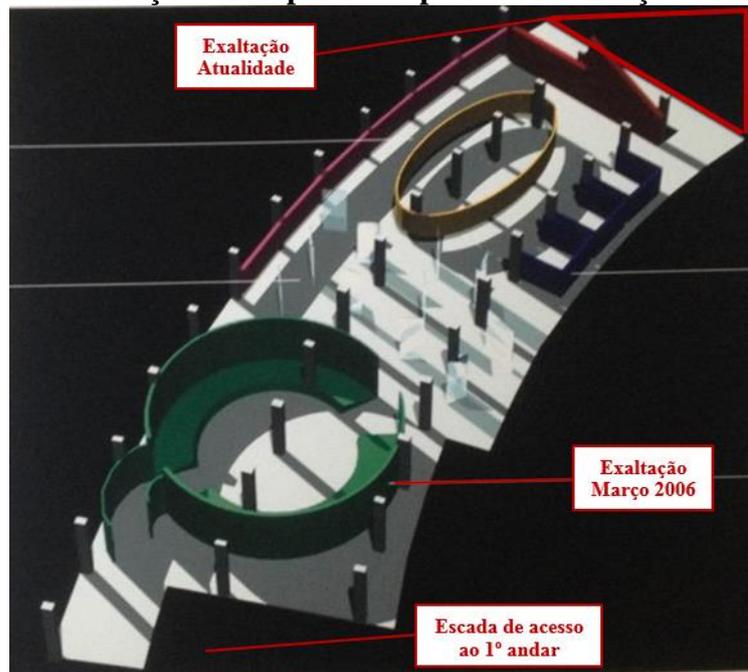
SALA	PAVIMENTO	AREA m ²	PROJEÇÕES (quantidade)	PROJEÇÃO (dimensão cm)	EQUIPAMENTOS DIVERSOS	OBJETOS	MATERIAIS UTILIZADOS	CONTEUDO MÍDIA
SALA DOS MÃO	térreo	104,00			20 plasmas de 42", 20 mini speakers	souvenirs de futebol diversos (quantidade indefinida)	estrutura de ferro, caixas molduras de madeira, vidro	um vídeo de duração aprox. 30 min. com entrevistas com pessoas de todo o Brasil respondendo à pergunta: "o que tem no museu do futebol?"
BOLA NO PÉ (ESCADA)	térreo				7 plasmas de 50", speakers		estrutura de ferro	7 vídeos de aprox. 1 min com imagens de pés chutando bolas improvisadas
SALA DA EXALTAÇÃO	primeiro andar	209,60	8	300 x 400	Speakers		estrutura de ferro, revestimento de fibra de vidro	um vídeo com uma edição de aprox. 5 min. com uma versão dramatizada dos eventos do futebol no ano anterior, editado para ser montado em 8 telas
SALA DOS ANJOS BARROCOS	primeiro andar	173,50	11	150 x 200	11 dashshows, transmitindo o desktop de 11 computadores, com uma interface que permita ao visitante movi- mentar um cursor e clicar		estrutura de ferro, vidro, filme translúcido "holoscreen"	11 vídeos de aprox 30 seg. cada com fusão de imagens fotográficas de "vôos" dos jogadores, cabeçadas, bicicletas, comemorações
SALA DOS GOLS	primeiro andar	203,80	12	120 x 160	12 pares de mini speakers		estrutura de ferro, revestimento de chapa de ferro, pvc translúcido para projeção	12 diferentes vídeos de aprox. 3 min. de duração com a edição de gols a partir da narração dos que os escolheram como os melhores gols de todos os tempos, manipulados eletrônica e graficamente
SALA DOS RÁDIOS	primeiro andar	63,60		230 x 270	3 "dials de sintonia" eletrônicos (a serem desenvolvidos), speakers	carcaças de rádio de diversas épocas (quantidade estimada: 120 unidades)	estrutura de ferro, revestimento de tela metálica perfurada, prateleiras de chapa de ferro, vidro, espelho	1 vídeo de aprox. 3 min. com edição de fotos de pessoas ouvindo jogos de futebol no rádio, desde 1920 até hoje
MISTIÇAGEM (ESCADA)						backlight com fotos de retratos	estrutura de ferro, revestimento de chapa de ferro, pvc para backlight	
SALA DAS ORIGENS	segundo andar	118,00	2	150 x 200	2 sets de speakers	objetos e fotos dos cotidianos nobra e popular	estrutura de ferro, revestimento de madeira, nichos de acrílico leitoso	1 vídeo de aprox. 5 min. com um documentário roteirizado e narrado por Lionel Kaz sobre a história da chegada do futebol no Brasil
SALA DOS HERÓIS	segundo andar	131,80	6	2 x (225 x 300) em parede 4 x (75 x 100) em mesa	sistema giratório de 25 painéis (a ser desenvolvido), speakers		estrutura de ferro, revestimento de madeira, impressão em vinil adesivo, tela de projeção	2 vídeos de aprox. 3 min. cada com imagens e fotos de múltiplas nos anos 30
RITO DE PASSAGEM	segundo andar	53,80	2	248 x 330	speakers	backlight com fotos dos estádios do Maracanã e Pacaembu em construção	estrutura de ferro, revestimento de chapa metálica corrugada, tela de projeção, pvc para backlight	1 vídeo de aprox. 2 min. com imagens da construção do Pacaembu e do Maracanã
SALA DA DANÇA DO FUTEBOL	segundo andar	348,15			40 plasmas de 50" 8 sets de speakers		estrutura de ferro, revestimento de chapa metálica	8 vídeos de aprox. 5 min. com montagens temáticas e dramatizadas, com efeitos gráficos e narração
UNIFORMES NO TEMPO	segundo andar	63,00	5	190 x 253		15 réplicas ou originais de uniformes de futebol de época em manequins	estrutura de ferro, revestimento de madeira, revestimento de tecido, tela de projeção, vidro	5 vídeos de aprox. 2 min. cada com edição de imagens fotográficas ou em movimento mostrando a história do uniforme

Fonte: Museu do Futebol, 2006a

Segundo Mauro Munhoz (2017), a ideia da Sala da Exaltação ocupar a posição de abertura do primeiro andar do museu foi do Secretário Geral da Fundação Roberto Marinho, Hugo Barreto. Ele queria reproduzir as sensações de se chegar atrasado num jogo de futebol no Maracanã, onde o visitante subiria das bilheterias por um elevador até as arquibancadas. Quando as portas do elevador abrissem, a pessoa já se encontrava no meio da torcida. Alocando a Exaltação nesse ponto, os visitantes subiriam a escada rolante e ao chegarem no primeiro pavimento, já estariam no calor da multidão, reproduzindo a experiência do Maracanã.

Nessa versão do projeto, a sala teria o seguinte formato e localização:

Figura 10 – Exaltação – Perspectiva espacial e localização – Março 2006



Fonte: Felipe Tassara e intervenções da autora

Figura 11 – Projeção espacial – Março 2006



Fonte: Museu do Futebol, 2006a

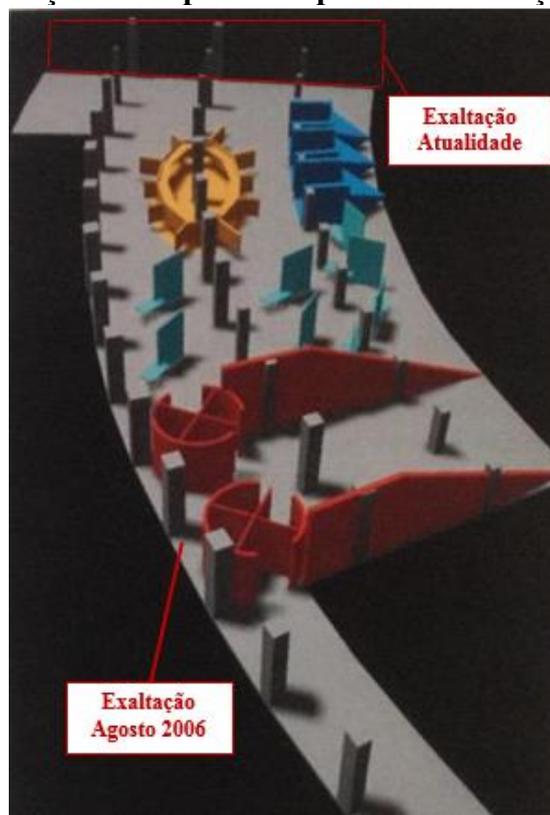
Através das imagens é possível notar que o espaço era irrelevante. A partir da reflexão anterior sobre a distinção entre uma obra de arte e exposição (tópico 2.1), podemos afirmar que a Exaltação nessa versão seria classificada enquanto exposição, já que as posições das telas poderiam ser facilmente alteradas, bem como o formato ou o posicionamento da sala. Existiria a relação de vários intermediários. Enquanto isso, para a constituição de uma obra de arte, é possível notar a associação entre diversos mediadores.

A revelação das câmaras acontece entre o primeiro e o segundo estudo expográfico, (em junho de 2006), do qual trataremos no próximo tópico. Mas, vale destacar, que mesmo com a descoberta desses espaços, eles não são considerados nos estudos do circuito expositivo do ano de 2006, como se pode observar no prosseguimento deste relato.

O segundo estudo expográfico é de 22 agosto de 2006 e foi cedido por Felipe Tassara após a nossa entrevista. Nesse estudo, a Exaltação permanece como sala de abertura do primeiro andar do museu. Mas, em comparação com o projeto anterior, existe uma alteração no formato da sala: as projeções das torcidas seriam feitas sobre o pedaço de arquibancada observável nesse ponto do MF.

Essa modificação aconteceu pois, segundo Tassara (2017), o projeto arquitetônico aumentou o pé direito do *hall* de entrada para dois pavimentos (térreo e primeiro andar), fazendo com que o circuito expositivo fosse “empurrado”, dando espaço ao novo vão. A alteração arquitetônica faria com que a Exaltação utilizasse a estrutura da arquibancada como parte da concepção da sala, criando uma videoinstalação, uma obra, que mesclaria o ambiente e as projeções, não podendo ser transposta para qualquer outro lugar, como no caso do estudo de março de 2006. Contudo, esse formato ainda possui uma diferença chave da versão atual: poderia ser idealizada sob a base de qualquer arquibancada ou qualquer outro ponto do museu que deixasse a estrutura arquitetônica à mostra (que são muitos, já que o MF foi construído no interior da fachada).

Figura 12 - Exaltação – Perspectiva espacial e localização – Agosto 2006



Fonte: Felipe Tassara, 2006 e intervenções da autora

Figura 13 - Projeção espacial – Agosto 2006



Fonte: Felipe Tassara, 2006

Nessa versão, a SE possuiria som ambiente com altura elevada. A figura 12 ilustra a construção de paredes do chão até o teto da obra para isolamento acústico. Além disso, o acesso à sala seria realizado através de portas giratórias, que também contribuiriam para a proteção sonora, como acontece atualmente.

Os estudos de agosto de 2006 e de dezembro de 2006 apresentam projeções espaciais idênticas da Sala da Exaltação. Não consta em nenhum desses estudos o período de captação das imagens para a obra, pois a equipe do museu já contava com atrasos para a montagem e, conseqüentemente, para a abertura da instituição. Nesses anteprojetos, a inauguração estava prevista para o início de 2008. Entretanto, o museu inicia suas atividades com o público em 29 de setembro de 2008.

Considerando as alterações no formato da Exaltação e nos possíveis atrasos no cronograma de montagem e inauguração do MF, a versão de dezembro de 2006 traz modificações no texto de apresentação do espaço, que havia sido produzido no estudo preliminar de março de 2006:

Exaltar é tornar alto, sublime, erguer, elevar, celebrar. Esta é a sala de acolhimento de nosso torcedor-jogador. Um primeiro momento da visita ao museu, procurando congrega e unir, numa experiência coletiva, os sentimentos do torcedor, fazendo desatar e fluir sua paixão. O objetivo é suscitar nele a consciência de que o Museu do Futebol é o 'meu museu'. Para tal, o visitante será cercado por imagens - projetadas do chão ao teto, contra o próprio fundo da arquibancada - e por sons - hinos, gritos, canções, que pretendem suscitar no espectador a forte emoção que precede o começo de uma partida (MUSEU DO FUTEBOL, 2006d, p. 8).

No estudo de dezembro, os pontos que diferem do atual são: a posição e formato da Sala da Exaltação, Pé na bola e Homenagem ao Pacaembu; a atual Grande Área era intitulada Salão dos Torcedores; a existência da Sala das Ciências, que foi excluída do projeto final; e a ausência da Sala Jogo de Corpo, incluída nos estudos finais. No que diz respeito a aspectos similares,

além da posição e formato das outras salas, já é possível observar a categorização do circuito por eixos temáticos, como exploramos no tópico 3.2:

Quadro 4 - Circuito do Museu do Futebol – Estudo Preliminar – Dezembro 2006

Tema	Localização	Sala
Emoção	Térreo	Salão dos Torcedores
Emoção	Escada rolante de acesso ao primeiro andar	Pé na Bola
Emoção	Primeiro andar	Sala da Exaltação
Emoção	Primeiro andar	Sala dos Anjos Barrocos
Emoção	Primeiro andar	Sala dos Gols
Emoção	Primeiro andar	Sala dos Rádios
História	Segundo andar	Sala das Origens
História	Segundo andar	Sala dos Heróis
História	Segundo andar	Rito de Passagem: a Copa de 1950
História	Segundo andar	Sala das Copas do Mundo
História	Segundo andar	Experiência Pelé e Garrincha
	Passarela de Vidro	
Diversão	Segundo andar	Números e Curiosidades
Diversão	Segundo andar	Visita à Arquibancada
Diversão	Segundo andar	Salão da Dança do Futebol
Diversão	Primeiro andar	Sala das Ciências
-	Térreo	Homenagem ao Pacaembu

Fonte: Museu do Futebol, 2006d

Tais divisões permaneceram até a inauguração do museu. Entretanto, a distribuição dos espaços se altera com a inclusão de um mediador nessa associação: as câmaras. Esses espaços geraram controvérsias na criação do MF, uma vez que foram responsáveis pela alteração do circuito expositivo e pela modificação do local de acesso do primeiro para o segundo andar do museu. A associação das câmaras com os outros actantes agenciou a transformação do que seria uma exposição ou pequena obra sobre torcidas, para uma obra monumental em homenagem aos torcedores.

4.2.2 Câmaras

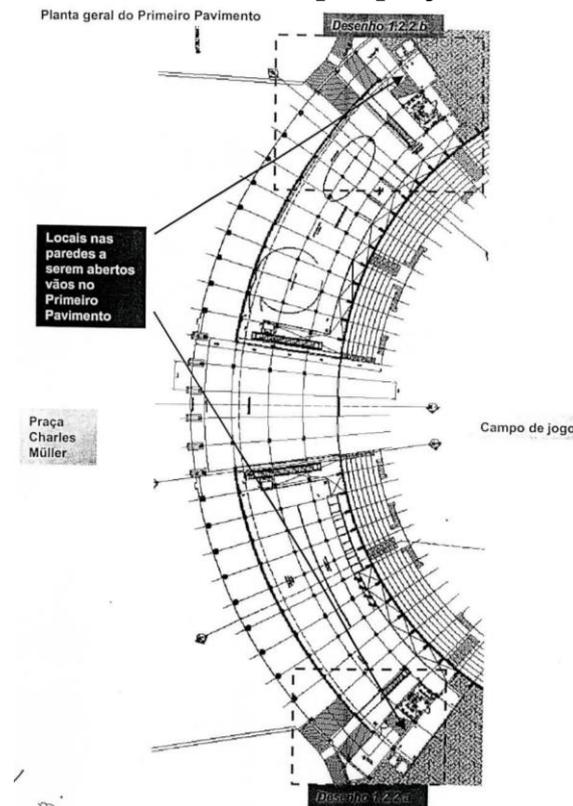
Como foi dito anteriormente, no íterim entre o estudo expográfico preliminar de março de 2006 e o de agosto de 2006, é possível identificar uma controvérsia que mudaria todo o curso de formação da Sala da Exaltação e do próprio museu: a descoberta (ou revelação) das câmaras.

Na ata de reunião do dia 12 de maio de 2006, consta que o arquiteto Mauro Munhoz apresentou aos membros da Fundação Roberto Marinho e do CONDEPHAAT³⁹ as plantas de

³⁹ Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico - Órgão que regula as alterações feitas no Estádio do Pacaembu, uma vez que o monumento é tombado pelo estado e município de São Paulo.

demolição e das intervenções propostas para a fachada e saídas de emergência do museu. No ponto “6. Prospecções e sondagens” da ata, menciona-se a aprovação das aberturas de parede para prospecções e sondagens. Essa ata possui a planta com o indicativo dessas intervenções como anexo. É possível notar que duas janelas seriam abertas exatamente nos locais em que se encontram as câmaras, uma do lado oeste e outra do lado leste da fachada do estádio, sendo que essa última foi ocupada pela Sala da Exaltação anos depois.

Figura 14 – Indicativo das prospecções e sondagens



Fonte: Museu do Futebol, 2006b

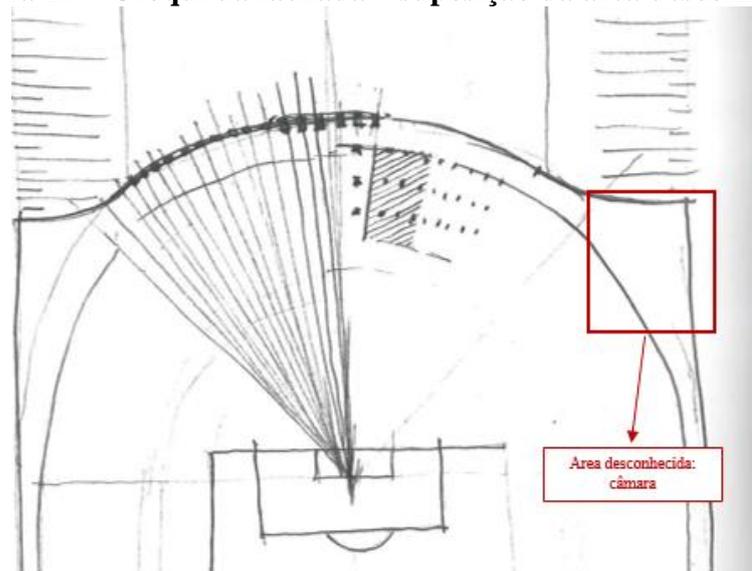
Munhoz (2017) esclarece que ao iniciar as pesquisas da arquitetura do Pacaembu para as intervenções, o ponto que mais lhe chamou atenção foi a mescla de materiais utilizados para a construção do estádio e o aproveitamento da topografia do terreno para as arquibancadas. Como vimos no ponto 3.1, o estádio havia sido projetado primeiramente para ter uma fachada simples, que foi substituída com a chegada da Era Vargas por uma entrada monumental. No primeiro projeto, as arquibancadas leste e oeste ficariam exatamente sobre os taludes laterais dando a sustentação inicial para a formação da fachada simples, não exigindo matérias-primas diferentes das já utilizadas no país para sua execução. Entretanto, a controvérsia da mudança de governo e novas perspectivas arquitetônicas surgiram, dando a fachada o formato e tamanho que possui hoje.

Para o arquiteto, o planejamento inicial seguia uma tradição das construções no Brasil. “Os minerais resistem à compressão e a madeira é usada quando você precisa resistir à tração – grandes vãos, balanços [...] isso aqui está relacionado com saberes e fazeres que tinham aqui no Brasil há 450 anos” (MUNHOZ, 2017, informação verbal, Apêndice B). Para a construção da fachada monumental, Severo & Villares, responsáveis pelo projeto do estádio, trouxeram da França o concreto armado. Assim, deveria haver uma construção feita com esse material que conectaria as arquibancadas leste e oeste com a arquibancada norte/fachada.

O que causou a curiosidade na equipe de arquitetura, desde seu envolvimento no projeto em 2005, foi o questionamento de como eles passaram de uma construção de madeira que utilizava o declive do terreno para uma estrutura com vários andares feita em concreto armado. Onde estaria escondida essa passagem/registo de um estilo para o outro? Começaram a supor que deveria existir uma área entre as arquibancadas laterais e a fachada que estaria inexplorada.

O arquiteto percebeu que a fachada tinha como ponto de partida geométrico a marca do pênalti, como se esse local fosse o centro do compasso para a marcação da curva que a fachada seguiria. O talude que sustentava as arquibancadas laterais não fazia essa curva para dar a sustentação inicial da fachada, que começava em uma parede exatamente sob um ângulo de noventa graus. Com isso, supôs que deveria existir um espaço ali que não estaria preenchido por terra, pois o talude já havia acabado naquele ponto, que diria exatamente dessa transição de um modelo de construção para o outro.

Figura 15 – Croqui da fachada – suposição da área desconhecida



Fonte: WENZEL; MUNHOZ, 2012, p. 142 e intervenções da autora

Não rastreamos documentos que digam sobre a data exata da abertura desses espaços. O relatório de atividades de junho de 2006 faz referência às câmaras já abertas e possui algumas

imagens das prospecções com a data “9 6 2006”, e o depoimento de Munhoz (2017), também diz da abertura dos espaços no mês de junho. Nas palavras do arquiteto “um dia a gente foi lá, pegou uma marreta e abriu. Pegou uma lâmpada de 200 watts com um fio, colocou lá e viu aquela galeria impressionante” (MUNHOZ, 2017, informação verbal, Apêndice B).

Figura 16 – Prospecções e sondagens nas câmaras – primeiro e segundo pavimentos



Fonte: Museu do Futebol, 2006c e Felipe Tassara

Cada câmara possui mil e quinhentos metros quadrados, muita umidade que era sugada através da terra e liberada para o ambiente em forma de mofo e cheiro forte, mas, o que mais nos impressiona no espaço é o registro histórico que ele revela. Ali é possível notar exatamente a estrutura de vigas e pilastras em concreto armado de 1940, que dão sustentação para a transição entre as arquibancadas leste/oeste e fachada, agenciando uma espécie de “microclima histórico”.

Em afirmação que encontra a ideia de associação discutida a partir da TAR, Munhoz (2017, informação verbal, Apêndice B) explica que:

O concreto e a tecnologia, permite que a gente construa e transforme o território sem fazer a leitura do próprio território. É muito fácil hoje, você tem uma oferta de serviços, técnicas e materiais que podem transformar completamente um território e perder os vestígios da história humana e da história das coisas, da natureza. E é

interessante que esse momento ali da Sala da Exaltação é justamente quase uma tensão que existe entre um momento histórico e uma técnica, que era obrigada pela sua própria limitação, talvez, a conversar com a memória: o uso da madeira, o aproveitamento da topografia como um elemento de arquitetura.

Com a revelação desses espaços ocultos da construção, Munhoz propôs que eles fossem utilizados no circuito expositivo, despontando assim uma controvérsia com os órgãos fomentadores da instituição e da própria prefeitura. As dimensões do museu e a verba já haviam sido aprovadas considerando os projetos iniciais da arquitetura, em que as câmaras ainda “não existiam”. Segundo o arquiteto, este assunto virou uma espécie de tabu na constituição do museu, permanecendo em segundo plano na elaboração dos estudos preliminares da expografia do ano de 2006, como explorado no tópico 4.2.1.

Com a abertura das câmaras, mesmo não utilizando aqueles ambientes para que não fosse necessário ampliar as dimensões do museu ou a disposição do circuito expositivo, algumas questões estruturais precisaram ser consideradas no que diz respeito à revitalização das vigas e dos pilares de sustentação existentes nos espaços. No documento “Museu do Futebol - Relatório de atividades de janeiro a julho de 2006”, consta o seguinte depoimento:

Após a abertura de 'janelas' nas alvenarias que delimitam os pavimentos térreo, 1º e 3º, feitas para possibilitar o acesso e análise das condições que se encontra a estrutura de concreto da arquibancada, as fundações e o terreno nos taludes nas extremidades da área norte do estádio, onde será implantado o Museu do Futebol, foi constatado que de cada lado existe um grande vão entre o talude e a laje da arquibancada, sem a existência de lajes entre os pavimentos. Aparentemente o terreno mantém a inclinação e condição original, com poucas interferências junto às bases dos pilares (MUSEU DO FUTEBOL, 2006c, p. 5).

Além disso, algumas questões sobre a estrutura desses espaços deveriam ser revistas para a própria segurança do museu e estádio, uma vez que “após vistoria técnica, foi constatado [...] que as estruturas de concreto das arquibancadas existentes nestes vazios encontram-se com armaduras expostas, enferrujadas e incompletas e dessa forma precisam sofrer recuperação estrutural” (MUSEU DO FUTEBOL, 2006c, p. 6).

Munhoz (2017) explicou que os pilares das câmaras possuíam infiltrações e que a terra do espaço era úmida e apresentava alguns pontos de onde, literalmente, brotava água do chão. Tudo conforme o esperado, já que o Pacaembu foi construído em cima de “terras alagadas”, onde é possível observar algumas nascentes de água (como explicitado no capítulo anterior). Então, os humanos (envolvidos na requalificação do estádio e na criação do projeto cenográfico e expográfico do MF) e os não humanos (os outros espaços do museu e os meios de acesso à instituição), associaram-se buscando algumas soluções para a utilização e revitalização daquele

ambiente. Como fazer uso de suas características em favor do museu e do circuito expositivo, sem que fosse necessário extrapolar os recursos financeiros?

4.2.3 Escada rolante

Mesmo com todas as características que poderiam impossibilitar o aproveitamento das câmaras, os atores envolvidos na implantação do museu concordavam em um ponto: elas deveriam ser mostradas ao público. Mauro Munhoz (2017) e Clara Azevedo (2017) explicam que assim que o local foi descoberto, boa parte dos humanos que atuavam na produção do museu gostaria de revelá-lo ao público, principalmente pelo registro histórico que a estrutura representa. Assumindo que a intenção do projeto de implantação do museu era deixar evidente a construção do estádio, aqueles espaços possuem características que não poderiam ser observadas em nenhum outro ponto do museu, ou de qualquer outro estádio. As especificidades do terreno agenciaram a construção do Estádio do Pacaembu, gerando as câmaras e, conseqüentemente, a Exaltação.

A câmara escolhida para ser exibida ao público seria a leste, pois estava num ponto do circuito expositivo que permitiria tal ação. Uma das primeiras ideias que Azevedo (2017) se recorda para o uso do espaço seria a colocação de um vidro, construindo uma janela de prospecção, onde o público poderia ver a câmara, mas sem acessá-la.

O museu não ia pra lá. O museu acabava ali e ia ficar a escada rolante. Só que o lugar é muito bonito, é uma caverna que mostra o avesso da arquibancada mesmo, as entranhas. A ideia era colocar um vidro pra ser didático, pra mostrar as entranhas do patrimônio, a arquitetura original, a engenharia na época. Então iam colocar um vidro e os visitantes iam ter acesso a essa visão (AZEVEDO, 2017, informação verbal, Apêndice C).

Colocar apenas um vidro não produziria a mesma sensação de entrar naquela câmara e sentir o ambiente. Para Daniela Thomas, Leonel Kaz e Mauro Munhoz (2017), o espaço deveria ser de circulação, possibilitando a experiência de um percurso quase que arqueológico pelo estádio. Como não estavam previstas construções para aquele local, uma nova controvérsia entra em cena, referente à utilização do espaço e à instalação da escada rolante, que seria responsável pelo acesso do primeiro ao segundo andar da instituição.

Segundo Munhoz (2017), o MF teria um auditório que seria construído no primeiro pavimento do lado oeste do museu. Mas, como a proposta era aumentar e diversificar a circulação de pessoas pela Praça Charles Miller, foi necessário construir no andar térreo áreas de acesso independente ao do MF. Isso incluía o café, a loja do museu, as salas para exposições

de curta duração e o próprio auditório. Para realizar esta alteração, a criação de soluções de isolamento acústico teriam que ser pensadas, pois a escada rolante seria instalada logo acima do auditório (acesso do primeiro ao segundo andar), provocando ruídos que atrapalhariam a experiência de fruição do local.

Ao argumentar em defesa da utilização da câmara leste, Munhoz sugeriu que a escada fosse instalada naquele espaço vazio, possibilitando a circulação de pessoas no ambiente.

Isso é menos recurso do que todo o tratamento acústico que a gente vai ter que fazer para manter a escada rolante onde está. E aí a gente ganhou a Sala da Exaltação. Porque pensamos uma expografia que não precisasse fazer nenhuma obra. Mantém o vazio como está. Não precisa impermeabilizar, não precisa construir, mantém ele como é. A única coisa que ele tem de estrutura é a de circulação por ele. Que é a escada rolante que o museu já precisava. Então essa foi a gênese (MUNHOZ, 2017, informação verbal, Apêndice B).

Além da escada, foram instaladas na câmara um elevador, que conecta os três andares do museu, banheiro, fraldário e bebedouro. Aproveitaram o mezanino do segundo andar para que o público pudesse circular pelo espaço e construíram escadas de emergência, que passam pelas laterais dessa estrutura e são de acesso restrito aos funcionários do museu.

Com a declaração de Munhoz (2017), é possível notar que o actante não humano “escada rolante” agenciou a constituição da Sala da Exaltação na câmara leste. Isso confirma a premissa de ontologia plana que exploramos no Capítulo 1, segundo a qual não existem protagonismos pré-estabelecidos dos humanos sobre os não humanos, pois as características dos actantes emergem a partir das associações que estabelecem. Nesse sentido, o social é formado por articulações observáveis a partir das relações e agências dos seres nas redes, e não através de categorias generalizantes, que definiriam a atuação de certos elementos antes da análise empírica (LATOURE apud LEMOS, 2013, p. 277).

4.2.4 Estudos finais: a construção da obra

Antes de alocar a Exaltação na câmara, a primeira ideia apresentada para o ambiente foi a de um show de luzes. Para a curadoria, no entanto, um show do gênero sem conteúdo específico seria gratuito no circuito, não estabeleceria relação com nenhum outro espaço do museu, culminando em um discurso vazio (TASSARA, 2017). Então, os planejamentos de ocupar o vazio leste com a Exaltação começam a aparecer em maio de 2007. A justificativa apresentada para prestar uma homenagem às torcidas na câmara foi utilizar o ambiente com uma narrativa que fizesse sentido ao museu, sem que fosse necessário realizar alterações no

espaço. A videoinstalação se fundamenta por exibir um grande trecho de arquibancada para o visitante, além de tirar proveito dos acasos que o espaço trazia consigo: a temperatura e o cheiro.

Para Azevedo (2017, informação verbal, Apêndice C), a descoberta e utilização das câmaras no circuito expositivo representou uma fluidez que existe na produção artística, suscitada pelos “acasos” ou disputas que apareceram no processo de constituição do MF:

Qualquer projeto é feito a partir do ideal. Na hora que você parte para a prática, tem que lidar com o limite e as potencialidades daquele espaço. No caso da Exaltação, foi muito isso. Foi uma descoberta, não estava previsto porque não se sabia desse espaço. Só que a partir do momento que você o descobre, tudo muda. Você fala: ‘gente, eu quero ocupar esse espaço, ele é muito maravilhoso’. Existe uma possibilidade e flexibilidade, que algumas pessoas aproveitam ou não [...] o espaço molda o projeto, com certeza. Você descobre uma coisa e fala: ‘nossa, maravilhoso’. Ao mesmo tempo você descobre uma coisa que não funciona e que você vai ter que mudar. Tem essa dinâmica mesmo, que torna as coisas um pouco mais fluidas.

Esta reflexão encontra o trabalho de Yaneva (2003) que apresentamos no tópico 1.2, ao assumir que a constituição de obras de arte é um processo dinâmico em que emergem adaptações a partir das relações estabelecidas entre os mediadores.

A recuperação e estabilização dos taludes da câmara leste, segundo a ata de 13 de novembro de 2007, deveria ocorrer até 15 de março de 2008, para então possibilitar o início dos trabalhos de montagem do circuito expositivo: “o Projeto Expográfico, conforme acordado com a SEME em maio de 2007, prevê a utilização do vazio leste com projeções de torcidas. Para atender à demanda do Museu do Futebol o prazo para a execução da recuperação estrutural é março/2008” (MUSEU DO FUTEBOL, 2007b, p. 3). Nessa ata, a data prevista para a inauguração do museu era junho de 2008. No entanto, o próprio documento presumia o adiamento da abertura, caso fosse necessário, de modo a garantir a recuperação total das estruturas arquitetônicas. As prorrogações aconteceram, e de acordo com Tassara (2017), a montagem de todo o circuito expositivo ocorreu concomitantemente entre agosto e setembro de 2008 (a inauguração do museu ocorreu no dia 29 de setembro de 2008).

Por seu tamanho e formato (sem aberturas ou janelas, numa parte em que a arquibancada quase toca o solo, literalmente um vão entre o morro e a construção) e para aproveitar os acasos propiciados pela temperatura e cheiro da câmara, o espaço, segundo Munhoz (2017), não seria climatizado ou impermeabilizado.

**Figura 17 - Processo de requalificação
Detalhe dos canos para escoamento de água e dimensão da câmara**



Fonte: Felipe Tassara

São mil e quinhentos metros quadrados de uma área que possui terra exposta e infiltrações, ou seja, a possibilidade de instalar um ar-condicionado no ambiente traria custos exorbitantes com energia, além do fato de que com a instalação da homenagem às torcidas no espaço, o museu aproveitaria as características climáticas em favor das intenções da obra. Como não é climatizado, o bafio e a temperatura no local são característicos. A câmara tem odor de terra exposta bem evidente e a temperatura elevada, o que causa estranhamento ao visitante quando comparada com as salas climaticamente controladas do museu (característica comprovada com a observação que será explorada no tópico 4.3).

Contudo, antes de pensar na montagem da Exaltação na câmara, é importante destacar a participação de Tadeu Jungle e a obra que inspirou a criação da SE. Jungle pode ser nomeado um artista multimídia. Formou-se em Rádio e TV pela Universidade de São Paulo no final da década de 1970, numa época em que trabalhos com televisão eram mal vistos pela formação acadêmica, por responderem a preceitos comerciais. Porém, Jungle possuía novas ideias para a formatação da TV, em que “tudo pode ser um programa de televisão” (JUNGLE, 2007, p. 203). Para ele, a criatividade televisiva poderia surgir de pontos diversos: “a metalinguagem obsessiva. Revelar todos os poros. Usar o erro como verbo de ação. Antropofagia ilimitada” (JUNGLE, 2007, p. 204). O foco numa visão de bastidores, do que não deve ser mostrado, mas que diz muito da realidade, caracteriza parte da carreira do artista. Na década de 1980, no Brasil, “a informação sobre videoarte que recebíamos do exterior era mínima. Por meio das Bienais de São Paulo e de uma ou duas pequenas mostras. Talvez essa desinformação tenha contribuído para a nossa autonomia de linguagem” (JUNGLE, 2007, p. 206).

Segundo Jungle (2017) e Tassara (2017), a obra que incentivou Daniela Thomas a convidar Tadeu para homenagear as torcidas foi a **Versus**, que havia sido produzida pelo artista em sua primeira versão no ano de 2003 e realizada no Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS/SP). Nessa obra, Jungle filmou as torcidas do Santos e Corinthians em apenas uma partida e propunha que o público conseguiria entender o jogo ao encarar os torcedores das duas equipes escolhidas. Corrobora com essa perspectiva um excerto de Gumbrecht (2007, p. 138-142), em que o autor afirma que todo jogo de futebol possui um *timing*, que diz dos acontecimentos da partida em tempos e espaços específicos, num uníssono entre jogadores e torcida. Assim, o público tem suas expressões e movimentos associados aos dos jogadores, reagindo as conexões que estabelecem no momento em que se associam, transformando-se mutuamente, num processo de mediação técnica.

O jogo foi transmitido integralmente e se optou por fazer um enquadramento específico e idêntico das duas torcidas, sob influência da obra **Operários** de Tarsila do Amaral (1933)⁴⁰. Ao adentrar aquela videoinstalação, o visitante era envolvido pelas projeções, ao ter que se posicionar no meio da sala. Além disso, o espaço entre uma tela e outra era mínimo, tornando as duas torcidas muito próximas naquele ambiente.

Nenhum dos entrevistados soube informar quando pensaram no nome de Jungle para a criação da Exaltação. Também não foi possível encontrar a informação em nenhum documento. Mas alguns rastros nos fazem supor que o artista estava previsto para integrar a realização da obra desde o início dos estudos preliminares, a saber: (i) a **Versus** esteve aberta à visitação entre 2003 e 2004 e no ano de 2005 já começam os estudos para o museu, ou seja, era uma obra recente que poderia estar no leque de referências do MF; (ii) nos estudos, o enquadramento das torcidas mostradas nas projeções espaciais é similar ao executado por Tadeu em **Versus**.

O convite oficial a Jungle ocorreu em 2008, quando já existia a perspectiva de levar a Exaltação para a câmara. De acordo com o artista, o tempo de planejamento e execução da obra levou cerca de seis meses (de março a setembro de 2008), quando novas controvérsias emergem, a saber: a instalação e posicionamento das telas de exibição, pois se o objetivo de utilizar a câmara era mostrar a estrutura arquitetônica, as telas não poderiam esconder o espaço; o funcionamento dos projetores, que deveriam resistir à temperatura, umidade e poeira da sala; e a captação das imagens e escolha das torcidas que seriam exibidas.

⁴⁰ Making Off **Versus** – Museu do Futebol Na Área. Depoimentos de Tadeu Jungle sobre a videoinstalação **Versus** extraídos do canal do *Youtube* “Museu do Futebol”. 2015, 3’11”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=asUBTjzL9Uw>>. Acesso em 17 ago. 2016.

Ao entrar em contato com o espaço pela primeira vez, Jungle (2017) explica que propôs que colocassem fumaça saindo pelo mezanino da sala para aumentar a sensação de se estar num estádio, com fogos e sinaleiros. Entretanto, a ideia foi dispensada por causa dos custos de manter uma máquina funcionando oito horas por dia e, também, pela possibilidade de trazer maior desconforto ao espaço, para além das características climáticas que já apresentava.

Para valorizar a arquitetura, Daniela Thomas recorreu ao uso das telas de filó, fruto de sua experiência com a cenografia teatral. O tecido é similar ao tule, mas possui maior resistência, transparência e permite visualizar a profundidade e as características físicas do espaço. As vigas e pilares se tornaram molduras; o tecido foi alocado com ilhoses nas estruturas da arquibancada, criando telas de projeção que suportariam o clima e refletiriam a luz projetada pelos vídeos. Com a tela de filó, era possível valorizar a estrutura arquitetônica e exibir as imagens.

Figura 18 – Exaltação – Detalhe da posição e transparência das telas de filó



Fonte: Mauro Munhoz Arquitetura

São seis telas de filó que exibem os vídeos e uma projeção é lançada sobre o chão, próximo à entrada da obra no andar térreo. Para Jungle (2017), projetar no chão abria a possibilidade de trazer luz para o ambiente, de modo a evitar uma câmara completamente escura, que lembrasse uma sessão de cinema. A projeção de bandeirões diretamente na terra permite uma visão ainda maior da arquibancada e das estruturas da construção.

Essa perspectiva de projetar sobre o solo ajuda a entender os motivos pelos quais o MF enquadra a Exaltação atualmente como *site-specific art*. Este conceito aparece no meio artístico americano a partir da década de 1960 e 1970. Essas obras trabalham com projeções audiovisuais em locais públicos, que vão desde espaços consagrados por sua monumentalidade canônica (prédios políticos nos grandes centros urbanos, por exemplo) até paisagens naturais (projeções em dunas de areia ou montanhas). As projeções inserem objetos artísticos nos espaços públicos,

buscando trazer novas experiências e interpretações sobre esses ambientes. Segundo Kwon (1997), uma obra que se apropria deste conceito trabalha com a perspectiva de *site* (local) escolhido deliberadamente pelo artista ou a partir de encomenda de determinada instituição, que seria o caso da Sala da Exaltação. A partir da delimitação do espaço, os idealizadores devem lidar com todas as suas características originais. Assim, a arte *site-specific* é criada para um ambiente, moldando-se a ele.

Outra controvérsia que emergiu na ocasião da implantação da obra diz respeito à instalação e ao funcionamento dos projetores. O espaço não é climatizado e por essa razão, sua temperatura em dias quentes é muito elevada, superaquecendo os equipamentos. Além disso, como a terra fica exposta no ambiente, a poeira levanta em dias secos, danificando os projetores. E em dias chuvosos, por sua vez, o espaço reage com umidade, embaçando as lentes. A câmara encontra-se sobre uma nascente de água, é uma gruta, não é um ambiente controlado, o que gera tensões na sua relação com outros actantes.

Para conseguir instalar os sete projetores na câmara, foi necessário isolar esses equipamentos em caixas, criando um microclima para que suportassem a estadia na sala. Segundo o depoimento de Munhoz (2017, informação verbal, Apêndice B), “fizemos tubos e colocamos o ar-condicionado em caixinhas em volta do projetor. É como se a gente tivesse mergulhando numa área inóspita, não urbanizada. Isso é um dado interessante. As adaptações técnicas. Quase que está embaixo d’água ali, embaixo da terra, numa caverna”.

Figura 19 – Tubos e caixas para acondicionamento dos projetores



Fonte: Arquivo pessoal

A obra conta com sete projetores, situados em diversos locais do ambiente: um acima da escada rolante, um acima do mezanino de circulação do público e cinco espalhados entre as pilastras e vigas, na área em que os visitantes não têm acesso.

Durante a observação no museu, por ocasião de uma conversa com Felipe Macchiaverni, atual coordenador do núcleo de tecnologia da instituição, foi possível tomar conhecimento de que atualmente são realizados dois tipos de manutenção nos projetores do museu, uma preventiva e outra corretiva. Na manutenção preventiva, periodicamente, os funcionários abrem as caixas e limpam o acúmulo de poeira que ainda consegue atingir os projetores por meio do encanamento, o que acaba levando o ar e a poeira da outra sala. Macchiaverni destacou ainda que dentro das caixas os cuidados com os equipamentos são mínimos, semelhantes aos dispensados com qualquer projetor do museu, pelo fato de as caixas imitarem as condições climáticas do restante da instituição, formando um microclima controlado.

A captação de imagens para exibição na Exaltação gerou um vídeo editado de dezessete minutos e vinte e dois segundos. A transmissão desse material ocorre em *looping*, onde não se faz evidente seu início ou fim. O enquadramento para filmagens foi baseado na obra *Versus*, focando apenas as torcidas e arquibancadas. Naquela obra eram exibidas apenas duas torcidas e o tempo de projeção era o da duração do jogo (cento e treze minutos). No caso da Sala da Exaltação, como a intenção é a de homenagear os torcedores brasileiros, foram captadas imagens de vinte e nove torcidas, destacando os gritos de guerra em pequenos trechos dos jogos de cada uma (média de trinta e cinco segundos cada).

Segundo Jungle (2017), as imagens foram em parte captadas por ele e pela equipe do museu. Outras vieram de arquivos da Rede Globo, já que a Fundação Roberto Marinho tinha fácil acesso a esse conteúdo.

O projeto inicial dele eu gostaria de ter eu mesmo gravado todos. Porque a gente fez uma pesquisa e havia poucos vídeos que ficassem fixos na torcida e eu não queria um vídeo que fosse, que fechasse, que abrisse, que fizesse *pans*. Eu queria uma coisa muito da torcida realmente parada. E aí como a Fundação Roberto Marinho tinha acesso aos vídeos da Globo, a gente levantou muitos dos vídeos e vimos a dificuldade por custos. A gente ia ter que ir em cada estádio, durante tantos jogos, viagem, casar o jogo daquela torcida com a nossa ida, depois viajar para outro local. Então fazer esse número de torcidas foi difícil. Daí a gente pegou algumas que a gente gostava muito que tinham [vídeos no arquivo da Globo] e as outras a gente acabou fazendo. A gente mesmo acabou filmando (JUNGLE, 2017, informação verbal, Apêndice A).

Na entrevista, Jungle (2017) afirma que optaram por captar imagens dos times da primeira divisão do Campeonato Brasileiro de Futebol de 2008. No entanto, a sala possui nove

torcidas a mais do que as vinte integrantes da primeira divisão. Foi possível constatar, então, que houve uma mescla entre times da série A, B e C do Brasileirão de 2008.

Quadro 5 – Os Times da Exaltação

Nº	Equipe	Nº	Equipe
01	ABC Futebol Clube	16	Fortaleza Esporte Clube
02	América Futebol Clube	17	Goiás Esporte Clube
03	Associação Atlética Ponte Preta	18	Grêmio Foot-Ball Porto Alegre
04	Associação Portuguesa de Desportos	19	Guarani Futebol Clube
05	Botafogo de Futebol e Regatas	20	Joinville Esporte Clube
06	Clube Atlético Mineiro	21	Paraná Clube Brasil
07	Clube Atlético Paranaense	22	Paysandu Sport Club
08	Clube de Regatas do Flamengo	23	Santa Cruz Futebol Clube
09	Clube de Regatas Vasco da Gama	24	Santos Futebol Clube
10	Clube do Remo	25	São Paulo Futebol Clube
11	Clube Náutico Capibaribe	26	Sociedade Esportiva Palmeiras
12	Coritiba Futebol Clube	27	Sport Club Corinthians Paulista
13	Cruzeiro Esporte Clube	28	Sport Club Internacional
14	Esporte Clube Vitória	29	Sport Club do Recife
15	Fluminense Football Club	Legenda: Série A/ B/ C do Brasileirão de 2008	

Fonte: Ficha Técnica Sala da Exaltação - Museu do Futebol e intervenções da autora

O vídeo é controlado por um servidor central que dispara as imagens para que sejam sincronizadas numa célula localizada na entrada da Sala das Origens (vizinha da SE) e, então, são transmitidas na Exaltação através de um *player* multitelas.

Além disso, existem sete canais de áudio que funcionam de forma independente. Cada caixa se localiza abaixo de uma tela, fazendo com que o som acompanhe as imagens em pontos distintos da Exaltação. Dois *subwoofers* também foram instalados abaixo do mezanino para controlar os sons graves da obra, dando a sensação de vibração quando o público se posiciona próximo às grades de proteção da sala.

Por fim, houve a instalação de portas giratórias para entrada e saída da SE. Elas são responsáveis pelo isolamento acústico e climático da obra, impedindo que o cheiro ou a temperatura se espalhe pelas outras salas.

4.2.5 Diagrama da rede

A rede Sala da Exaltação foi tecida a partir de todas essas associações entre actantes e suas negociações nas controvérsias. O conjunto dessas ações caracteriza os agenciamentos para constituição dessa obra. Segundo Holanda e Lemos (2013, p. 13), a TAR trabalha a partir de cosmogramas, que é “o movimento e o desenho da distribuição da agência”, atentando à formação das redes de maneira fluida e empírica. A partir do relato dos rastros dessa rede, foi

são essas experiências? Para a construção deste tópico, inspirei-me nos relatos de observação etnográfica de Yaneva (2003) e Malgarin Filho (2016), por isso os pontos 4.3 e 4.3.1 foram escritos em primeira pessoa, assumindo a presença do investigador em campo.

Para que tal reflexão fosse possível, fiz o exercício de unir as informações relatadas anteriormente aos esclarecimentos trazidos pela observação etnográfica. Considerei, também, a análise de obras fotográficas realizada por Armin Linke (LATOOUR, 2014), sistematizada no tópico 1.3. O foco para análise das experiências na obra é o cruzamento [FIC.TEC] da AIME, buscando refletir sobre as condições de felicidade e infelicidade da SE, além de tentar responder às questões elencadas por Latour⁴¹, a saber:

- 1) Quais são as provas e testes particularmente favoráveis para a detecção do contraste e dos erros de categoria [...]?
- 2) Como esse cruzamento foi elaborado ou instituído no decorrer da história?
- 3) O que o cruzamento pode nos dizer sobre os dois modos de existência sendo comparados?
- 4) Quais são os objetivos perseguidos pela investigação que irão permitir que o cruzamento seja enfatizado e instituído?

Através do rastreamento de constituição da Sala da Exaltação, foi possível refletir sobre as duas primeiras questões, ao notar a quantidade de elementos técnicos associados para dar origem a uma obra de arte. Com isso, é possível deduzir que a construção da SE foi agenciada e atualmente se mantém enquanto um existente resultante do cruzamento [FIC.TEC], o que pode ser comprovado a partir das experiências de fruição estética agenciadas pela obra (os ajustamentos pelas quais passou e sua eficiência atualmente). Segundo Latour⁴²,

quanto mais técnica a obra de arte, mais provas existem para documentar essa diferença [...] sem os seres da [TEC], é impossível para a [FIC] emergir, mas a [FIC] acrescenta uma variedade adicional para os seres da [TEC], particularmente visíveis em instâncias de estetização das técnicas (obsolescência, ruína, ajustamento, até eficiência).

Na Sala da Exaltação, a trajetória dos seres materiais, dos não humanos, possibilitaram a formação e mantêm a existência desse elemento de fruição, que seria a obra de arte. A

⁴¹ Tradução nossa de: “1) What are the handholds and trials particularly favorable to the detection of the contrast and of category mistakes [...]? 2) How has this crossing been elaborated or instituted in the course of history? 3) What does the crossing tell us about that two modes of existence being compared? 4) What are the aims pursued by the investigation that will enable the crossing to be emphasized and instituted?” LATOOUR, Bruno. **Verbete Crossing**, grifo do autor. Disponível em: <<http://modesofexistence.org/inquiry/>>. Acesso em: 19 nov. 2017.

⁴² Tradução nossa de “The more technical the work of art, the more handholds there are for documenting this difference [...] Without [TEC] beings, it is impossible for [FIC] to emerge, but [FIC] adds additional variety to [TEC] beings, particularly visible in instances of the aestheticization of techniques (obsolescence, ruin, adjustment, even efficiency)” LATOOUR, Bruno. **[TEC.FIC]**. Disponível em: <<http://modesofexistence.org/crossings/##/en/tec-fic>>. Acesso em 04 nov. 2017.

mediação técnica entre os actantes, a busca por estabilizar controvérsias e a própria obra foi o que tornou possível o agenciamento dessa rede. Assim, a SE é constituída, como observamos no diagrama (FIG. 20), por diversos actantes, mas que no final, compõem um unísono, permitindo assim, o seu funcionamento. Quando algum dos elementos para de funcionar, ou precisa de manutenção, uma nova controvérsia entra em cena, sendo estabilizada no momento em que a Exaltação volta a seu ciclo de atividade corriqueiro.

Para Latour (2014), a crítica sobre a produção de arte e a percepção das sensações que uma obra pode transmitir, quando condizentes com os objetivos do artista ou instituição, dizem do “sucesso/fracasso” da obra de arte e, conseqüentemente, do cruzamento entre a ficção e a técnica.

Na oportunidade de observação no museu e obra, pude interagir com o espaço e as pessoas que por ali transitam, sejam visitantes ou a equipe da instituição. Esses actantes trouxeram reflexões sobre as questões 3 e 4, ao atestarem a eficiência/sucesso da experiência por meio do contato com a obra e o destaque de alguns seres dentro do espaço.

Contando os sete dias que estive no museu, o público foi de exatamente cinco mil pessoas⁴³. Nesse período, e como foi dito anteriormente, assumi posicionamentos distintos: na entrada da sala, no meio da obra, na saída da SE e na saída do museu. Nas duas primeiras posições, apenas observei a relação entre público e obra, uma vez que por causa do som alto, não conseguia fazer perguntas; e nas duas últimas localizações, foi possível questionar o público a respeito da obra e instituição. Também mantive um caderno de campo por todos os dias de observação, onde fiz anotações e descrevi as situações que pude acompanhar.

Na saída da obra, abordava os visitantes com duas perguntas: “O que achou daquele espaço? Você é torcedor?”. E quatro perguntas na saída do museu: “Qual o espaço do museu você mais gostou? Qual espaço é memorável? Algo o incomodou na visita? Você é torcedor?”. O objetivo com as questões era conhecer sobre o que as pessoas sentiam na Exaltação e como se relacionavam com o espaço, de modo a compreender as condições de felicidade ou

⁴³ O Museu do Futebol funciona de terça a sexta-feira das 9h às 17h e aos finais de semana das 10h às 18h. Na terça-feira a entrada é gratuita e nos outros dias é cobrado ingresso no valor de doze reais. Nos dias de jogo no Estádio do Pacaembu o funcionamento do museu fica condicionado ao horário das partidas, fechando de acordo com recomendação da polícia militar. Os dias que fiz a observação, os horários e público foram os seguintes: na terça-feira (23/01) o museu recebeu 1447 visitantes e o horário de funcionamento foi normal, das 9h às 17h; na quarta-feira (24/01) - 446, das 9h às 17h; na quinta-feira (25/01) - 527, devido a final da Copa São Paulo de Futebol Junior o museu funcionou das 13h às 17h; sexta-feira (26/01) - 618, das 9h às 17h; sábado (27/01) - 373, por causa do clássico entre Corinthians x São Paulo pelo Campeonato Paulista, o museu funcionou das 10h às 13h; domingo (28/01) - 928, devido ao jogo entre Santos x Ituano, o museu funcionou das 10h às 17h30; terça-feira (30/01) - 661, das 9h às 17h.

infelicidade da SE, assim como fez Armin Linke por ocasião da análise de suas fotografias, buscando identificar o que funciona ou não na obra.

A partir das posições assumidas no museu e das respostas do público às questões elencadas, foi possível classificar a experiência das pessoas em relação à obra segundo algumas categorias, que serão exploradas no decorrer deste relato. Lembrando que a observação empírica é baseada apenas nas reações que fui capaz de rastrear:

Quadro 6 – Reações do público à Sala da Exaltação

Experiência	Motivo	Relação com a temática
Gostam da SE (Sucesso)	Emoção que desperta	Não gostam de futebol – não torcedores
	Calor	
	Conseguir ver a arquibancada/estar embaixo da arquibancada	
Não gostam da SE (Fracasso)	Cheiro	
	Calor	
	Escuro	
Gostam da SE (Sucesso)	Identificação como torcedor	Gostam de futebol – torcedores
	Representação das torcidas antes das normas de segurança (que vigoram desde abril de 2016 no estado de SP) ⁴⁴	
	Conseguir ver a arquibancada/estar embaixo da arquibancada	
Não gostam da SE (Fracasso)	Tempo de exibição de cada torcida	
	Não conseguir identificar sua torcida	

Fonte: Elaborado pela autora

4.3.1 O cotidiano na obra

Antes de entrar na Exaltação pela porta giratória, o público tem a visão da “Arquibancada – Experiência Sensorial Tátil”, onde os visitantes são incentivados a tocarem na construção.

⁴⁴ Alterações nas normas de segurança e acesso aos estádios foram implementadas para a realização da Copa do Mundo no Brasil em 2014 (Lei nº 12.299/2010 e nº 12.663/2012). Além disso, em abril de 2016 houve um grande confronto entre as torcidas organizadas “Mancha Alvi Verde”, do Palmeiras, e “Gaviões da Fiel” do Corinthians, que culminou na morte de um torcedor. Desde então, novas normas de segurança passaram a vigorar nas partidas do estado de São Paulo (executadas em outros Estados posteriormente), como a adoção das torcidas únicas em jogos de rivalidade clássica (RODRIGUES, 2017; SABINO; GARCIA; GERAQUE, 2017; VALLE, 2017).

Figura 21 – “Arquibancada – Experiência Sensorial Tátil” e entrada da Exaltação



Fonte: Arquivo pessoal

No período de observação, acompanhei três visitas mediadas pelos educadores Bruna Colucci, Flávia Violim e José Rodrigues (Neto). Todos eles utilizaram esse espaço para introduzir a visita na SE, alertando sobre o que seria experimentado no ambiente: torcidas, som alto, luzes piscantes, escuridão, bafio e calor. Perguntei aos educadores porque fazem toda essa introdução e não deixam o público conhecer o espaço primeiro. Os três explicaram que muitas pessoas são sensíveis à Exaltação, reclamam de tontura, confusão mental, desconforto, rinite ou alergias. Nesse momento de introdução à sala, pessoas sensíveis podem se manifestar e então serem conduzidas no sentido anti-horário do museu, de modo a evitar o contato com o espaço. A apresentação seria, portanto, uma forma de garantir a segurança do visitante. Pergunto o que acontece com o público espontâneo (que não realiza a visita sob acompanhamento da equipe do museu) quando apresenta algum desses problemas elencados. Os educadores afirmaram que um orientador de público fica sempre na porta de entrada da Exaltação e, em caso de reclamação, ele recorre às mesmas medidas de segurança.

No primeiro dia de observação, os termômetros marcavam 32°C em São Paulo⁴⁵. Todas as salas condicionadas do museu mantinham uma temperatura agradável e padrão. Entretanto, a Exaltação estava abafada, úmida e com cheiro de mofo muito evidente. Ademir, supervisor dos orientadores de público, afirmou que quando chove e logo em seguida faz calor, o espaço reage dessa maneira. A terra absorve a água que desce pela Rua Itápolis, localizada na lateral da sala, e quando o sol aparece, essa água evapora, fazendo com que o cheiro de terra e bolor se tornem evidentes.

⁴⁵ A semana de observação no MF foi marcada por pancadas de chuva e temperaturas elevadas na cidade de São Paulo. Para mais informações, consultar: PEGORIM, Josélia. Novo recorde de calor em São Paulo. **Climatempo**, 25 jan. 2018. Disponível em: <<https://www.climatempo.com.br/noticia/2018/01/24/possivel-novo-recorde-de-calor-em-sao-paulo-5972>>. Acesso em 15 mar. 2018.

Figura 22 – Detalhe da terra exposta, ralos para escoamento de água e canos para proteção de fiação elétrica



Fonte: Arquivo pessoal

Devido a essas circunstâncias climáticas, foi possível perceber que as pessoas que não se diziam torcedoras se mantinham pouco tempo no espaço. Conversei com uma mulher que estava acompanhada de sua família. Ela saiu rapidamente da sala, ao passo que seu marido e dois filhos permaneceram. Ao sair da Exaltação, ela começou a se abanar e movimentar o nariz. Pergunto se ela está bem. Ela responde que o cheiro estava muito forte no interior da sala, o que engatilhou sua rinite, e por isso não conseguiu prestar atenção ao espaço.

Foi muito comum observar reações desse tipo no primeiro dia de visita à sala e na quinta-feira, após a final da Copa São Paulo de Futebol Júnior. Nesse dia, o museu abriu depois do jogo. Assim que chego no setor educativo, Daniel, supervisor dos educadores, me alerta: “Se prepara que hoje vai ser difícil”. Dou uma risada e não entendo muito bem o que ele quis dizer com isso até chegar à SE. Assim que passo pela porta giratória, tudo faz sentido: forte cheiro de urina no ambiente. No mesmo movimento, já saio da sala e pergunto ao orientador de público que está na entrada por que aquilo estava acontecendo. Raphael Santos responde que nos dias de jogo, muitos torcedores utilizam a divisória entre a arquibancada norte/leste e a calçada da Rua Itápolis como banheiros. A câmara tem contato direto com esses lugares. Assim como faz com a água da chuva, absorve a urina, que evapora com o calor, provocando um odor peculiar à obra. A terra exposta torna a Exaltação um local dinâmico, vivo, que reage conforme sejam os acontecimentos ao seu redor e fora dele, diferente de quaisquer outras salas climatizadas e impermeabilizadas do museu.

Nesse dia, permaneci na saída da sala, já que era impossível me manter por muito tempo no interior do espaço. Muitos torcedores saíram do jogo da manhã e aguardaram a abertura do museu; e paulistanos aproveitavam o feriado (era aniversário da cidade). Durante as conversas, foi possível notar três comentários recorrentes: (i) reclamações sobre o cheiro e temperatura da sala; (ii) interpretação de que a câmara seria um local em obras, devido à terra exposta; (iii)

reportam a SE como área do museu em que a arquibancada torna-se visível/acessível. É curioso refletir sobre o último ponto, pois todo o museu foi construído embaixo das arquibancadas, de modo que são visíveis por toda a instituição, mas a Exaltação deixa suas características mais evidentes. Mesmo com a escuridão, ela se torna uma referência da arquitetura do Estádio do Pacaembu.

Converso com um homem que está apresentando o museu a seus dois sobrinhos adolescentes pernambucanos. Eles permanecem por quinze minutos no espaço, esperando a torcida do Santa Cruz aparecer. Não conseguindo identificar a equipe, são “expulsos” pelo calor. Pergunto o que acharam da sala e os três afirmam terem gostado muito. O homem declara que já esteve no museu diversas vezes e que se interessou por meus questionamentos porque a Exaltação é sua sala preferida na instituição. Pergunto o porquê de sua predileção e ele afirma que tem a ver com o fato de ser torcedor, boleiro. No final da conversa, faz uma brincadeira dizendo que até o cheiro de urina é parecido com o de uma torcida *in situ*.

Na conversa com um homem e seus dois filhos de aproximadamente cinco anos, o pai revela que não gostou do espaço. Questiono seus motivos. Ele responde: “ficamos um tempão lá dentro esperando a torcida do Palmeiras e quando consegui perceber qual era, já tinha passado. O vídeo é muito curto”. A SE trabalha com projeções de torcidas deslocada da experiência *in situ*. Por isso, o visitante torcedor identifica sua equipe através de elementos icônicos, como as camisas e gritos de guerra. Por outro lado, para um visitante não torcedor as sensações que simulam as torcidas são semelhantes nos vídeos de qualquer time, pois neste caso, a fruição do público se dá através dos elementos sensoriais da obra e não necessariamente por sua relação com as equipes.

Em outro momento, converso com um casal de meia idade. A mulher passa a palavra ao marido, porque ele é a pessoa que gosta de futebol. O homem, então, afirma gostar do espaço porque desperta nele emoção, o que é confirmado por sua esposa, que faz um movimento de assertividade com a cabeça. Em seguida, declara: “essa torcida é que emocionava, que eu gostava”. Pergunto: “que tipo de torcida?”, e ele responde: “a rival!”, explicando que estar na arquibancada olho no olho com o rival era o que dava graça ao futebol, mas que isso acabou. Pergunto se ainda frequenta estádios hoje em dia e ele responde: “não, pela falta de segurança”.

Nas conversas que tive na saída da sala, eram recorrentes as reclamações quanto às normas de segurança aplicadas nos estádios atualmente. Essas normas entraram em vigor no estado de São Paulo em abril de 2016, depois de um trágico confronto entre as torcidas organizadas “Mancha Alvi Verde”, do Palmeiras e “Gaviões da Fiel”, do Corinthians, que resultou na morte de um torcedor. Tais regulamentações, estipulam a adoção da **torcida única**

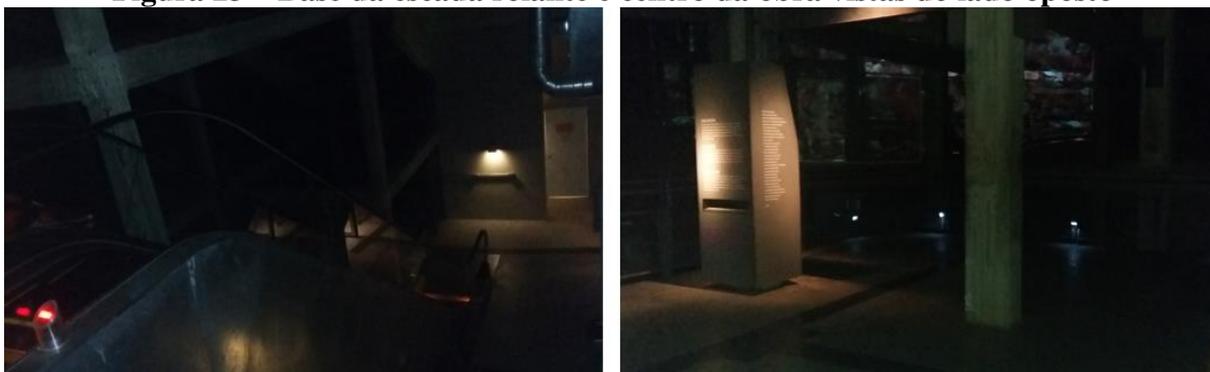
para jogos de rivalidade clássica (como Palmeiras x Corinthians, por exemplo), onde apenas torcedores de uma das equipes têm autorização para acompanhar a partida dentro do estádio. Além disso, as Leis nº 12.299/2010 e nº 12.663/2012 dispõem sobre a defesa e segurança do torcedor, através da proibição de bandeiras com mastros e sinalizadores, que muitas vezes eram utilizados como “armas” nas brigas entre torcidas; e a extinção da “violenta” **área da geral**, que localizava-se ao nível do campo nos estádios, com ingressos no valor de três reais (de acordo com alguns torcedores).

Nas primeiras conversas com o público, não compreendia a reprovação de alguns torcedores com relação às normas de segurança, afinal, elas não os protegeriam? No quarto dia de observação, foi possível entender tal posicionamento através da conversa com um rapaz, estudante de jornalismo, e sua mãe, que é artista plástica. A artista disse que trabalha com esculturas e instalações e que ficou encantada com a obra. Disse ainda ter achado interessante a forma como utilizaram o ambiente e suas propriedades espaciais e climáticas para criar uma videoinstalação de torcidas. Afirmo que a Exaltação é uma obra monumental e que nunca viu nada parecido com ela no Brasil. O rapaz descreve sua emoção com a obra, mesmo que não tenha conseguido identificar a torcida do Botafogo entre as projeções.

Em dado momento da conversa, aborda a questão das normas de segurança, mostrando sua indignação. Afirmo que a justificativa para a implantação da torcida única seria prover segurança ao público, mas que por causa dessa medida, o trajeto até os estádios tornou-se violento: “os torcedores querem entrar e são impedidos! Aí, arranjam brigas nos arredores do estádio, onde não tem policiamento para apartar”. Além disso, explicou que as brigas dentro dos estádios continuam acontecendo, mesmo com a proibição de bandeiras e sinalizadores: “colocaram cadeiras nas arquibancadas para a Copa do Mundo e, atualmente, os torcedores quebram os bancos e os usam como armas para brigas. Quem vai em jogo para brigar arranja um jeito para isso, as normas só afastam quem quer torcer”. Essa reclamação foi reiterada por inúmeros torcedores com quem tive a oportunidade de conversar, principalmente dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro. A Sala da Exaltação retrata as torcidas do ano de 2008, antes da implementação dessas normas. Por isso, muitos torcedores olham para a obra com ar nostálgico.

Dentro da sala, permaneci na base da escada rolante e no centro da obra:

Figura 23 – Base da escada rolante e centro da obra vistas do lado oposto

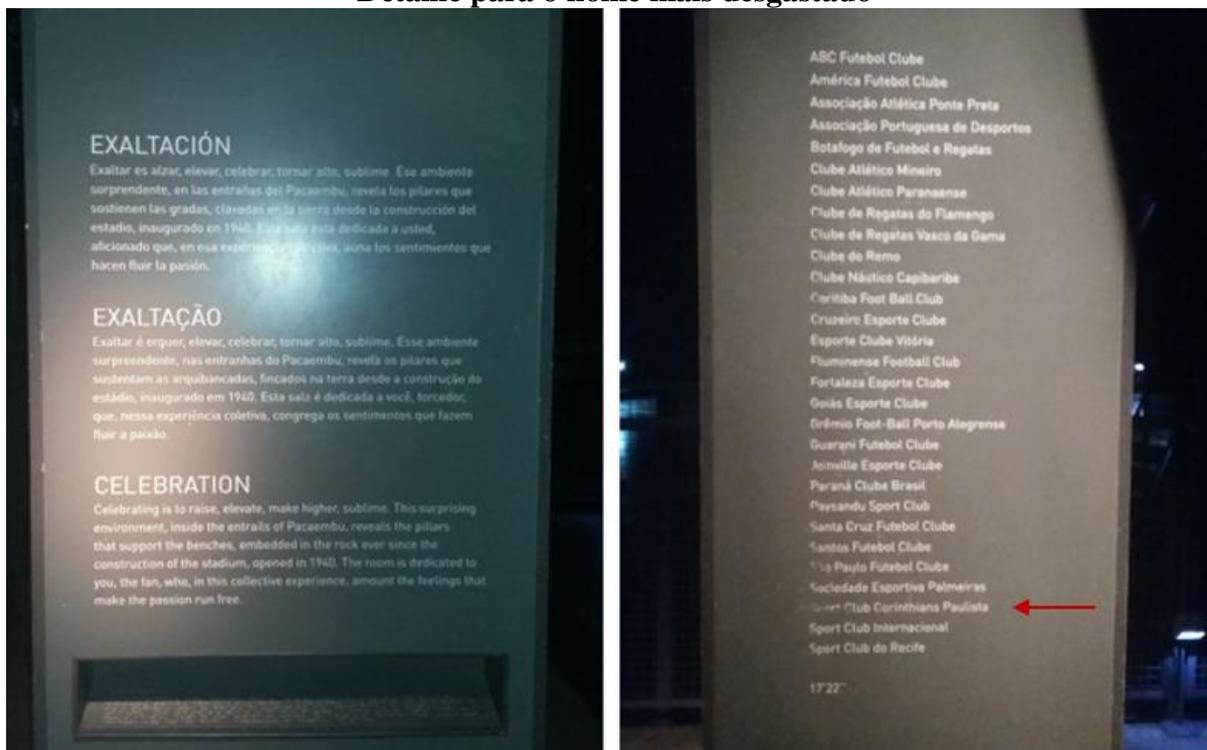


Fonte: Arquivo pessoal

Nas duas posições, as reações do público eram similares: muitos adentram a SE utilizando-a como espaço de passagem, um corredor para se chegar à próxima sala. Para entender tal atitude, questionei alguns visitantes na saída da obra. Afirmaram, então, que não repararam no ambiente devido à escuridão; ou por acreditarem que, por causa da terra exposta, tratava-se de um espaço em obras, que ainda viria a ser inaugurado.

Os visitantes torcedores vestem os uniformes das equipes e cantam os hinos de suas torcidas. Permanecem por um longo período no espaço e muitos deles consultam a placa de identificação da Exaltação, que contém os nomes dos times que podem ser vistos nas projeções. O totem lista as equipes em ordem alfabética, o que faz com que os clubes da cidade de São Paulo fiquem próximos (como demonstrado no Quadro 5). Considerando que o público do MF é constituído, primordialmente, por visitantes do estado de São Paulo, essa região da placa está mais desgastada do que o restante. Uma vez que a SE possui elevado som ambiente, os visitantes optam pela comunicação gestual. Por isso, os torcedores tocam os nomes de seus times na placa, apontando uns para os outros, desgastando o equipamento. Detalhe que o time “Sport Clube Corinthians Paulista” é o mais deteriorado, o que indica a grande presença desses torcedores no Museu do Futebol.

**Figura 24 – Totem com o texto de apresentação da Exaltação e suas equipes
Detalhe para o nome mais desgastado**



Fonte: Arquivo pessoal

Alguns visitantes apontam com as mãos para o espaço, olham para a terra e fazem movimentos seguindo a estrutura dos pilares, confirmando que a obra destaca a arquitetura do estádio. Outros, entram de blusa ou com os braços cruzados fazendo movimento de estarem com frio. Depois de um tempo na Exaltação, relaxam os membros ou tiram as blusas, o que prova que o calor da sala não é um ponto negativo a todos os visitantes.

As crianças têm duas reações: (i) pulam e imitam os movimentos que veem nas imagens; (ii) ficam incomodadas com o barulho, colocam as mãos sobre as orelhas e buscam a saída da sala. As primeiras são incentivadas pelos pais, que percebem ser algo positivo e uma atitude condizente com o espaço. Entretanto, assim que saem da sala, algumas crianças continuam a torcer, sendo rapidamente repreendidas pelos parentes. Pergunto sobre tal postura para uma mãe, que responde: “Lá dentro [Exaltação] é a emoção da torcida, aqui [Origens] tem que ler e prestar atenção”.

No sábado, houve uma queda de energia na Exaltação. Como a obra não possui geradores, ficou desligada por aproximadamente dez minutos. As luzes de emergência foram acesas para que o público utilizasse o espaço como caminho para acessar a próxima sala. Rapidamente o problema foi resolvido e a obra voltou a funcionar. Perguntei aos orientadores

de público se as quedas ou falta de energia são rotineiras no MF. Eles explicam que acontece às vezes, mas que sempre são prontamente resolvidas.

Na saída do MF, na área de Homenagem ao Pacaembu, conversei com alguns visitantes sobre a visita à instituição. Quando perguntava sobre qual sala mais tinham gostado, os que se declaravam torcedores respondiam “Jogo de Corpo” (área em que os visitantes podem marcar pênaltis), Sala da Exaltação ou a “Sala Números e Curiosidades”. Enquanto isso, os não torcedores destacavam a “Sala das Copas” ou a “Sala das Origens”, por elas abordarem assuntos além do futebol, como acontecimentos históricos do país.

Em seguida, perguntava sobre o espaço que mais se recordariam do museu. Optei por essa questão pelo fato de a Exaltação ter marcado a visita com meu pai ao Museu do Futebol. Além disso, queria confirmar a afirmação da educadora Bruna de que o público retornava ao MF questionando sobre a permanência/existência da Exaltação no museu. De acordo com a educadora, as perguntas ou os comentários eram os seguintes: “A sala das torcidas ainda existe?”; “A sala das torcidas está aberta?”; “Quero mostrar as torcidas para [parente ou amigo]”.

Para a questão sobre o espaço memorável do MF, quase a totalidade das respostas se referia à Sala da Exaltação. Outras, em menor número, mencionavam os “Anjos Barrocos” ou a “Visita à Arquibancada”. Ao perguntar sobre os motivos da Exaltação ser um espaço memorável, torcedores e não torcedores reportam três razões principais: (i) pela emoção que a sala desperta; (ii) por ser diferente de qualquer outro espaço que já viram em museus; (iii) pela visão da arquibancada que proporcionava, da construção do estádio.

4.3.2 A eficiência da obra

A partir de tais observações, é possível fazer algumas reflexões sobre as condições de felicidade e infelicidade da obra, além de retomar às questões que ainda não refletimos sobre o cruzamento [FIC.TEC], a saber: “3) O que o cruzamento pode nos dizer sobre os dois modos de existência sendo comparados? 4) Quais são os objetivos perseguidos pela investigação que irão permitir que o cruzamento seja enfatizado e instituído?”⁴⁶.

⁴⁶ Tradução nossa de: “3) What does the crossing tell us about that two modes of existence being compared? 4) What are the aims pursued by the investigation that will enable the crossing to be emphasized and instituted?” LATOUR, Bruno. **Verbete Crossing**. Disponível em: <<http://modesofexistence.org/inquiry/>>. Acesso em: 19 nov. 2017.

A observação atesta os momentos de sucesso e/ou fracasso da Exaltação. Os visitantes se emocionam com a experiência no espaço. Classificam-na como similar às sensações de integrar uma torcida *in situ* e como uma homenagem aos torcedores. As reclamações mais recorrentes são em relação às condições climáticas do espaço e, em menor número, na dificuldade para identificar suas equipes.

Quanto às questões climáticas, mesmo com as reclamações, o público interpreta o calor e o cheiro como formas de simulação das torcidas (muitos afirmavam: “a sala imita o calor da torcida”). Além disso, assumem a Sala da Exaltação como o espaço do MF em que a arquibancada se faz visível, como é “de verdade”, como se no restante do museu as arquibancadas não fossem evidentes.

Na análise da obra de Armin Linke, Latour (2014) explica que a solução para observação do cruzamento [FIC.TEC] seria perceber elementos que fazem a obra de arte funcionar ou falhar (suas condições de felicidade ou infelicidade). Na Exaltação, a partir do rastreamento do tópico 4.2, visualizamos os actantes que fazem o espaço existir e se manter. Com o trabalho empírico na obra, foi possível perceber que os mesmos elementos que traziam dificuldades para a montagem da sala (os fatores climáticos e adaptação dos equipamentos a eles) suscitam tensões aos visitantes, afetando seu tempo de permanência na SE, ou mesmo impossibilitando a visita ao ambiente.

Pensando no ajustamento e eficiência desse existente [FIC.TEC], os depoimentos e as reações positivas representaram o maior percentual em nossa investigação. Os humanos parecem estabelecer um ótimo relacionamento com a obra, apontando, muitas vezes, a Exaltação como o ambiente preferido do museu. A maneira como o público é agenciado pela obra, torcendo e incentivando familiares a realizarem a mesma ação recria parte da experiência de integrar uma torcida em estádios. A Exaltação transmite as emoções de uma torcida e, também, denota reações próprias à obra, que se tornam evidentes na comparação do modo como as pessoas se associam com a sala e com o restante do museu.

Armir Linke (apud LATOUR, 2014) afirma que uma simples mudança no ângulo de uma de suas fotografias poderia revelar outro produto final, outra imagem. Nesse sentido, para o fotógrafo, a trajetória dos seres da técnica pode alterar a forma como a ficção vai existir. O cruzamento entre esses modos é o que possibilita a criação artística. Através dos seres da [TEC] a ficção pode ser idealizada, e através da [FIC] os seres da [TEC] mostram sua eficiência e variedade.

Quanto as reações na obra, Linke revela suas sensações ao olhar para uma fotografia do prédio do parlamento italiano: “você não está olhando para o espaço, mas para a conexão que

este lugar traz a você. Talvez isso seja interessante, porque isso é a parte fictícia da obra, esta corrente de interconexões. Então esta não é mais uma foto sobre o parlamento, mas sobre a minha relação com sua história”⁴⁷. Nesse sentido, podemos justificar possíveis diferenças nas reações dos visitantes torcedores e dos não torcedores na Exaltação. Os torcedores têm uma história com as imagens projetadas no espaço, o que faz emergir uma conexão entre obra-público que ultrapassa o ambiente expositivo. As associações desse visitante torcedor conectam-se às suas experiências com seu time e o futebol. Por outro lado, para um não torcedor, a sala funciona quando ele experimenta a fruição, onde as características climáticas são ultrapassadas, ignoradas ou anexadas às sensações e emoções despertadas pela obra, experiências que foram motivadoras desta pesquisa.

A Exaltação evoca sentimentos nostálgicos em relação às torcidas nos estádios, pois retrata um período anterior às normas de segurança que vigoram mais recentemente no futebol brasileiro, a exemplo da adoção das torcidas únicas e a proibição de bandeiras com mastros e sinalizadores. Por esse motivo, os torcedores que visitam a SE, ao serem questionados a respeito de suas opiniões sobre a obra, reportam as memórias e as relações que possuíam com as partidas em estádios, ou seja, suas experiências de fruição relacionam-se intimamente ao afeto que o futebol evoca nesses torcedores.

Para Gumbrecht (2007, p. 130-132), os esportes com bola estão entre os mais populares do mundo e todos eles apresentam suas “eras de ouro”, que os torcedores relembram com emoção e saudade. Esses períodos são caracterizados pelo auge da beleza de determinado esporte. No futebol, a época entre 1950 e o início dos anos 1980 marcaria essa fase, através da atuação de alguns jogadores, como os brasileiros Garrincha e Pelé. Essa relação e percepção de uma “era de ouro” marca uma nostalgia do futebol que percebemos na SE através das projeções e dos sons das torcidas. Tais imagens retratam um período que podemos compreender como mais espontâneo em relação ao que existe atualmente, onde a atuação e presença dos torcedores nas arquibancadas é controlada e cerceada (os vídeos foram captados em 2008). Além disso, a Exaltação revela as estruturas arquitetônicas do Estádio do Pacaembu, trabalhando com outra camada de memória e afetividade que perpassa a história desse local e as relações que os torcedores estabelecem com o espaço considerando a mediação de seus times, e mais especificamente ao ato de assistir um jogo de sua equipe dentro do Pacaembu.

⁴⁷ Tradução nossa de trecho do vídeo: LATOUR, Bruno. **Armin Linke sorts bad from good photographs.** [22’24”-22’46”] 2014. Disponível em: <<http://modesofexistence.org/crossings/#!/en/tec-fic>>. Acesso em 02 nov. 2017.

A Exaltação existe através do cruzamento entre a trajetória dos seres da técnica e as possibilidades de criação trazidas pela ficção. Os dispositivos técnicos constituíram e mantêm a obra atualmente, mas sua idealização deriva das associações entre elementos para a constituição de um existente artístico, ficcional.

Latour⁴⁸ explica que o cruzamento [FIC.TEC] deve fomentar debates que extrapolem o universo das artes, possibilitando novas reflexões para a expressão “cultura material”. Complementando os apontamentos sobre a cultura material explorados no tópico 2.1, é possível ponderar sobre as tensões que a Exaltação produz para o universo das artes. A intenção da obra é forjar e homenagear o ato de torcer. Para tal realização, fez-se necessária a associação de seres que, não necessariamente, fazem parte de uma torcida *in situ*. Tal movimento possibilitou a materialização e musealização da experiência de torcer, além de criar outra dimensão/camada material, que seria a própria obra.

Dessa maneira, a Exaltação possibilita dois níveis de fruição: o primeiro da experiência de torcida que busca recriar; e outro relativo a experiência da/na obra. A SE tem sua existência condicionada ao universo das artes. Contudo, ela é fruto da associação entre diversos dispositivos técnicos, corroborando com a perspectiva de materialidade do patrimônio, que exploramos anteriormente. Além disso, a sala está vinculada a fatores externos à obra, como as torcidas e a terra exposta, que transformam o ambiente em um local dinâmico e instável.

Nesse sentido, entendemos que a Exaltação é uma obra bem-sucedida. Ela corresponde às expectativas de seus idealizadores, ao cumprir a missão de homenagear as torcidas e destacar a arquitetura do Estádio do Pacaembu. Ademais, a SE agencia experiências de fruição através das associações entre os seres humanos (público e equipe do museu) e os não humanos (câmara, escada rolante, projetores, telas, vídeos, etc.) que a fazem existir e a mantêm em funcionamento.

⁴⁸ LATOUR, Bruno. [TEC.FIC]. Disponível em: <<http://modesofexistence.org/crossings/##/en/tec-fic>>. Acesso em 04 nov. 2017.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A constituição da Sala da Exaltação do Museu do Futebol é o objeto principal deste trabalho. Para responder às nossas inquietações, lançamos mão das perspectivas metodológicas da teoria ator-rede, rastreando as controvérsias e os mediadores envolvidos na produção da obra para chegar a uma estabilização comum.

Apresentamos primeiramente a TAR e o modo como a teoria compreende os fenômenos coletivos para então focarmos na revisão de estudos empíricos, cujos objetos versam sobre obras artísticas e seguem a perspectiva do ator-rede para suas análises. Este percurso permitiu compreender as tangências da TAR com as obras de arte e nos inspirou para a construção do relato textual. Além disso, assumimos a SE como um existente [FIC.TEC] devido às suas características constitutivas e aos seus agenciamentos.

Uma vez que nosso objeto tem sua gênese no universo museológico, a compreensão de alguns conceitos advindos da interface entre a Comunicação e a Museologia fizeram-se necessários. Os museus são centros de cálculo e dispositivos interacionais, que aglutinam e difundem o conhecimento, permitindo e influenciando relações comunicacionais entre os seres.

A partir do debate, conseguimos rastrear a constituição de nosso objeto. Para tal, realizamos o levantamento bibliográfico e documental sobre a formação do Bairro e Estádio do Pacaembu, onde o Museu do Futebol está inserido. Essa recuperação abriu caminhos para o relato de construção da obra, ao explicitar as associações que levaram à existência da câmara que agenciou a constituição da Exaltação.

A descrição foi realizada a partir do rastreamento em documentos do CRFB, entrevistas com pessoas que atuaram na idealização do museu e também com a observação etnográfica. Primeiramente, descrevemos a constituição da SE localizando os mediadores e os intermediários dessa rede, suas associações e as controvérsias que tiveram que ser estabilizadas para a construção da sala. Em seguida, refletimos sobre as condições de felicidade e infelicidade da Exaltação atualmente, através do cruzamento entre os modos de existência ficção e técnica, percebendo a maneira como público e obra se relacionam.

A partir deste percurso, podemos refletir sobre os pontos que atingimos com a investigação. Latour (2012b, p. 29-30) apresenta três testes que devem ser levados em consideração para que uma pesquisa corresponda às perspectivas da TAR. Primeiramente, deve-se considerar o papel atribuído aos não humanos, pois eles são actantes que exercem ações nos coletivos, agenciando as redes e existindo enquanto tais. A SE é uma obra, um objeto de

museu que foi construído através do agenciamento de actantes. Então, ela é uma rede e também um actante.

Em segundo lugar, o social não deve permanecer estável. Ele é formado no fluxo das ações, nas conexões entre os actantes e na forma como se associam e transformam-se. Portanto, o social emerge no movimento de rastreamento e descrições da investigação e nunca como uma força externa que determina os rumos da pesquisa. Aparece, então, por meio do trabalho empírico.

Por fim, deve-se atentar “se um estudo almeja reagregar o social ou continua insistindo na dispersão e na desconstrução” (LATOURE, 2012b, p. 30). Justamente porque a TAR se interessa pela relação entre os seres e pela maneira como suas associações formam o coletivo. Reagregar o social significa rastrear associações considerando os seres como híbridos. Em outras palavras, o olhar do pesquisador não deve engessar os atores em categorias anteriores ao trabalho de observação e relato. As agências são reveladas nas conexões que estabelecemos com os actantes.

O autor apresenta também três tarefas que devemos levar em consideração para o desenvolvimento da pesquisa:

Como **dispor** as muitas controvérsias sobre associações sem restringir, de antemão, o social a um domínio específico?

Como tornar plenamente rastreáveis os instrumentos que permitem aos atores **estabilizar** essas controvérsias?

Por meio de quais **procedimentos** é possível reagregar o social não numa sociedade, mas num coletivo? (LATOURE, 2012b, p. 37, grifo do autor).

Para validar esses testes e tarefas, Latour (2012b, p. 355, grifo nosso) sintetiza alguns deveres:

Para permanecermos fiéis à experiência do social temos que assumir três deveres diferentes em sucessão: **desdobramento**, **estabilização** e **composição**. Primeiro convém desdobrar controvérsias para aferir o número de novos participantes num futuro agregado [...]; depois, acompanhar o modo como os próprios atores estabilizam aquelas incertezas, elaborando formatos, padrões e metrologias [...]; e, finalmente, descobrir como os grupos assim reunidos podem renovar nosso senso de existência no mesmo coletivo.

A constituição da SE é uma caixa-preta, por isso, rastreamos e relatamos as marcas de sua construção. Com o relato textual (tópico 4.2), foi possível averiguar as controvérsias que tiveram que ser superadas para a estabilização dessa rede, reconhecendo através dos rastros a agência dos mediadores envolvidos no processo.

No próprio relato, identificamos os momentos de estabilização das controvérsias: quando os mediadores chegavam a um consenso quanto aos caminhos que deveriam ser seguidos (como a decisão de mostrar a câmara); ou mesmo quando uma decisão era tomada, novas controvérsias entravam em cena alterando o curso das ações (a necessidade de construir caixas para proteção dos projetores, uma vez que eles seriam destruídos pelo clima do espaço). O movimento dos actantes intencionava a estabilização. Suas ações buscavam a criação de padrões que extinguissem as controvérsias para a idealização da obra.

Até mesmo as condições climáticas da sala, que são um ponto de constante tensão entre os equipamentos que mantêm a SE e os visitantes que circulam pelo museu, foram estabilizadas. Elas não deixaram de existir, já que as câmaras são ativas e instáveis. Gaia está presente ali e age de acordo com suas relações. A estabilização que nos referimos é quanto à possibilidade de existência da Exaltação num ambiente que à primeira vista pareceu hostil à obra. Os projetores estão protegidos das intempéries e o público reage ao espaço de acordo com suas características: cada visita pode trazer uma experiência nova conforme seja o clima da sala. E essa reação ao ambiente não pode ser experimentada em nenhum outro ponto do museu que possui climatização.

Para refletirmos sobre a **composição** desta rede, podemos pensar nas classificações atribuídas a Exaltação. Como vimos no tópico 4.2.4, a atual direção do Museu do Futebol entende a SE como *site-specific art*, devido a sua conexão com o território e a influência que ele exerceu na constituição da obra: o modo como a câmara agenciou relações para a formação da rede.

Com o rastreamento, identificamos características que conformam a Sala da Exaltação à *site-specific art*. Também notamos tangências ao conceito de videoinstalação, que aparece relacionado à SE em publicação de Tadeu Jungle (2014, p. 195) e que exploramos brevemente no tópico 2.1. Segundo Mello (2007), a videoinstalação se caracteriza como uma expansão da arte do campo exclusivamente imagético para a integração sensorial com o ambiente prevendo a imersão do público na obra.

Essas tentativas de categorizações fazem refletir sobre a última tarefa elencada por Latour (2012, p. 355): a composição dessa rede. A partir das entrevistas com Felipe Tassara (2017) e Tadeu Jungle (2017), dos registros documentais e também da observação na SE, constatamos que as tentativas de enquadrar a Exaltação em alguma tipologia artística apareceram depois de sua constituição, quando a rede já estava estabilizada. Conforme fossem determinados agenciamentos, ou a partir de alguma controvérsia, os actantes se associavam e definiam os rumos da obra. As categorizações, conceitos e teorias apareceram posteriormente,

após a estabilização da rede, buscando enquadrar o fenômeno numa moldura contextual (LATOUR, 2012b, p. 209).

Segundo Tassara (2017, informação verbal, Apêndice D), “quando você diz que é um *site-specific* você está qualificando o trabalho que foi feito. [...] A ideia não era: “ah vamos fazer um *site-specific*”. Não. Era: vamos fazer uma instalação museográfica, expográfica dentro do percurso narrativo do museu e ocupando esse espaço”. Na entrevista com Jungle (2017, informação verbal, Apêndice A), ao questionarmos se ele entendia a SE como *site-specific art* na época de sua constituição, o artista responde: “Eu não pensei nisso na verdade. Inicialmente não, né. Mas depois quando eu vi o local ela é um mix de *site-specific*”. Foi, portanto, o movimento/fluxo da rede que permitiu tal formatação.

A partir do relato, podemos conceber a SE como videoinstalação ou *site-specific art*, reconhecendo também as tangências entre esses conceitos. Entretanto, não devemos supor que essa categorização determinou os caminhos de criação da obra, ou que influencie na relação que o público estabelece com a sala atualmente. As associações entre os actantes agenciaram a existência deste coletivo, independentemente do seu enquadramento conceitual.

As revelações referentes às perspectivas conceituais da obra foram constatadas no decorrer do rastreamento. No início da trajetória no mestrado apontávamos para a *site-specific art* como primordial para os trabalhos iniciais de constituição da Exaltação. Entretanto, com as novas incursões sobre os documentos do museu e rastros que emergiram nesse trajeto, percebemos que naquele período nossa postura buscava tomar as ações de construção da obra através de forças externas às associações. Nesse sentido, já vislumbramos um primeiro ponto onde a visão enrijecida que atribuíamos à produção artística foi colocada à prova.

Os atrasos para a montagem e a inauguração do museu, e o fato dos estudos preliminares da Exaltação terem sido alterados diversas vezes, nos causavam estranhamento no início da pesquisa. No entanto, com o rastreamento, percebemos que as relações e tensões entre os mediadores são fluídas e podem traçar caminhos imprevisíveis. Corroborando com as perspectivas exploradas por Yaneva (2003, p. 123), entendemos com o trabalho empírico que o museu mobiliza diversos atores e disputas para a constituição das obras de arte. As controvérsias são, portanto, as responsáveis pela dinamicidade na criação expográfica.

No início do trajeto da pesquisa entendíamos essas disputas como algo negativo, pois tínhamos a ilusão de que o trabalho em museus seria uma estrutura rígida. Mas, no caso da Sala da Exaltação, os objetos e a topografia do terreno associados são seres dinâmicos que exigiam adaptações para a estabilização desta rede. A descoberta das câmaras foi um “acidente” aproveitado pela administração do Museu do Futebol em prol de sua missão: homenagear o

esporte e valorizar a arquitetura do estádio em que está inserido. Caso a câmara leste fosse ignorada na constituição do museu, a Exaltação existiria com outro formato e em outra localização, agenciando experiências de fruição diferentes das que propicia atualmente. Concordando com Azevedo (2017), podemos interpretar as oportunidades que surgiram na concepção museológica (como a descoberta das câmaras e a necessidade de alterar o lugar de instalação do auditório e da escada rolante) como limites ou potencialidades que emergiram no laboratório museu e poderiam ou não complementar o circuito expositivo.

Assim, a trajetória da pesquisa ampliou a forma de entendermos a concepção artística, que se deu pela observação das associações entre os actantes e a estabilização de controvérsias, permitindo-nos compreender a constituição do espaço. E a hibridização desse coletivo aparece ao agenciar, atualmente, experiências de fruição que são possibilitadas pela eficiência da obra.

Nesse sentido, rastreamos e compreendemos o movimento dos actantes envolvidos para a produção da Sala da Exaltação; e entendemos como esses elementos mantêm a obra em funcionamento, possibilitando conexões com o público no espaço. Acreditamos que a análise através da TAR permitiu a visualização de uma enorme quantidade de seres que agenciam a existência da obra, provando a influência dos não humanos nessa constituição e reiterando a perspectiva de ontologia plana. Além disso, o rastreamento para abertura desta caixa-preta provou que lacunas podem (e, provavelmente, irão) existir nos estudos, mas a questão é não preencher esses espaços com suposições ou subjetividades, pois os elementos necessários para compreensão do coletivo social encontram-se na própria rede.

Retomando as inquietações iniciais deste trabalho, percebemos que a constituição do espaço e os elementos integrantes deste processo agenciam a fruição na Exaltação. Com a observação etnográfica, ampliamos a percepção sobre as experiências que a obra pode gerar, visualizando com mais clareza as linhas que extrapolam a SE e agenciam redes, para além do ambiente expositivo: a forma como a câmara reage as intempéries que acontecem ao seu redor e fora dela; e a maneira como os visitantes torcedores se relacionam com a obra, como uma extensão de suas experiências nos estádios.

Ao nos conectarmos com a obra atualmente, experimentamos as sensações que tivemos nas primeiras visitas ao MF, que motivaram este estudo. A investigação permitiu que compreendêssemos que parte de nossos sentimentos em relação à obra advém da nossa relação com a temática: o parentesco com um torcedor. Além disso, ampliamos nossa percepção quanto a concepção artística ao tomarmos conhecimento da influência que certos actantes (como a escada rolante, por exemplo) exerceram para a constituição dessa obra. Tais elementos

passavam despercebidos no início da trajetória deste trabalho, num período anterior à adoção da perspectiva da TAR.

Desse modo, o rastreamento e relato do coletivo permitiu o vislumbre de características da composição dessa rede que, antes do trabalho empírico, acreditávamos serem rígidas. Assumimos as lacunas que deixamos pelo caminho, aquelas que não conseguimos rastrear. Compreendemos que este estudo representa uma possibilidade de recuperação plana e híbrida da constituição de uma obra de arte. Uma trajetória que não se engaveta neste trabalho e que poderá agenciar outras redes no futuro.

REFERÊNCIAS

BITTENCOURT, José Neves. As coisas dentro da coisa: observações sobre museus, artefatos e coleções. In: AZEVEDO, Flávia Lemos Mota, et al. **Cidadania, memória e patrimônio: as dimensões do museu no cenário atual**. Belo Horizonte: Crisálida, 2009.

BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia Jurema. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. **Em Tese - Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC**. V. 2, nº 1 (3), janeiro/julho 2005, p. 68-80.

BRAGA, José Luiz. Dispositivos Interacionais. In: **Anais XX COMPÓS**, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1657.pdf>. Acesso em 15 jun. 2017.

_____. Uma teoria tentativa. **E-COMPÓS**, Vol. 15, N. 3, 2012. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/811>>. Acesso em 14 mai. 2017

_____. O Grau Zero da Comunicação. **E-COMPÓS**, Vol. 18, N. 2, 2015. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/1161>>. Acesso em 14 mai. 2017

BURKE, Peter. **Uma História Social do Conhecimento - II**: da Enciclopédia a Wikipédia. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

CASTELLS, Manuel. Museus na Era da Informação: conectores culturais de tempo e espaço. In: **Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia**, Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, nº5, 2011.

CHAGAS, Mário de Souza. O Campo de Atuação da Museologia. In: **Cadernos de Sociomuseologia**, v.2, n. 2, 1994.

COSTA, Oswaldo Antônio Ferreira. **Presença e permanência do ideário da cidade-jardim em São Paulo: o bairro do Pacaembu**. 2014, 266f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, São Paulo.

CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

DAVALLON, Jean. Comunicação e sociedade: pensar a concepção da exposição. In: BENCHETRIT, S. F.; BEZERRA, R. Z.; MAGALHÃES, A. M. (Orgs.). **Museus e Comunicação: exposição como objeto de estudo**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010.

DELEUZE, Gilles. Qu'est-ce qu'un dispositif? In: **Michel Foucault philosophe**. Rencontre internationale. Paris 9, 10, 11 janvier 1988. Paris, Seuil. 1989. Tradução de Ruy de Souza Dias.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução e comentários de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do

Conselho Internacional de Museus: Secretaria do Estado e Cultura do Rio de Janeiro/FUNARJ, 2014.

FOUCAULT, Michel. The confession of the flesh. IN: **Power/Knowledge** selected interviews and other writings. Ed. Colin Gordon, 1980.

GARFINKEL, Harlod. O que é etnometodologia. In: GAGO, Paulo Cortes; MAGALHÃES, Raul Francisco (tradução). **Teoria e Cultura**, Juiz de Fora. v. 4, n. 1 e 2, p. 113-131, jan./dez. 2009.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. Ed. São Paulo: Atlas, 2010.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre Cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: EdUSP, 2004.

GREIMAS, Algirdas Julien. Les actants, les acteurs et les figures. In: **Sémiotique narrative et textuelle**, Paris: Larrouse, 1974.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Sistema da museologia (1983). In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Elogio da beleza atlética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HOLANDA, André; LEMOS, André. Do paradigma ao cosmograma: sete contribuições da teoria ator-rede para a pesquisa em comunicação. In: **XXII Encontro Anual da COMPÓS**, Salvador, UFBA, 2013. Disponível em: <<http://encontro2013.compos.org.br/anais/epistemologias-da-comunicacao/>>. Acesso em 12 jul. 2017.

HORNBY, Nick. **Febre de Bola**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

INTERNACIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (ICOM). **Museum Definition**. Disponível em: <<http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>>. Acesso em 22 dez. 2017.

JUNGLE, Tadeu. Vídeo e TVDO: anos 80. In: MACHADO, Arlindo (org.) **Made in Brazil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007. p. 203-208.

_____. **Tadeu Jungle: videopoesia**. Alberto Saraiva (org.). Rio de Janeiro: F10 Editora: Oi Futuro, 2014.

KAZ, Leonel (org.). **Museu do Futebol**. São Paulo: Centro de Referência do Futebol Brasileiro, 2006.

_____. **Museu do Futebol: um museu experiência.** São Paulo: ID Brasil Cultura, Educação e Esporte, 2014.

KWON, Miwon. One Place after Another: notes on site specificity. **October**, Vol. 80. Spring, 1997. The MIT Press. p. 85-110. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/778809?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em 12 ago. 2016.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1994a.

_____. On technical mediation - philosophy, sociology, genealogy. **Common Knowledge**, v. 3, n. 2, p. 29-64, Fall, 1994b. Disponível em: <<http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/54-TECHNIQUES-GB.pdf>>. Acesso em 25 out. 2016.

_____. **Ciência em Ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora.** São Paulo: Editora UNESP, 2000.

_____. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian. **O poder das Bibliotecas: a memória dos livros no ocidente.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

_____. **Waiting for Gaia.** Composing the common world through arts and politics. A lecture at the French Institute, London, 2011.

_____. **Biografia de uma investigação** – a propósito de um livro sobre os modos de existência. São Paulo: Editora 34, 2012a.

_____. **Reagregando o social: uma introdução à teoria do Ator-Rede.** Salvador: Edufba; São Paulo: Edusc, 2012b.

_____. **An Inquiry into Modes of Existence: an anthropology of the moderns.** Massachusetts: Harvard University Press, 2013.

_____. **Armin Linke sorts bad from good photographs.** [Vídeo, 33'05''], 2014. Disponível em: <<http://modesofexistence.org/crossings/#!/en/tec-fic>>. Acesso em 02 nov. 2017.

LEMOS, André. **A Comunicação das Coisas: teoria ator-rede e cibercultura.** São Paulo: Annablume, 2013.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Musealização e Patrimonialização: formas culturais integradas, termos e conceitos entrelaçados. In: **Anais XV Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação: além das nuvens, expandindo as fronteiras da Ciência da Informação,** Belo Horizonte: UFMG e ANCIB, 2014. Disponível em: <<http://enancib2014.eci.ufmg.br/documentos/anais/anais-gt9>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

LOVELOCK, James E. **Gaia: A New Look at Life on Earth.** Oxford University Press, 1979.

MALGARIN FILHO, Marcello da Silva. **A escada que não era para subir e outras controvérsias em uma exposição de arte digital interativa.** 2016, 86p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas,

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/167832>> Acesso em: 17 nov. 2016.

MELLO, Christine. Videoinstalação e Poéticas Contemporâneas. **Revista Ars**, v. 5, n. 10, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2999/3689>>. Acesso em 27 dez. 2017.

MUSEU DO FUTEBOL. **Estudo preliminar – 30 de março de 2006**. Organizado por Daniela Thomas e Felipe Tassara, 2006a.

_____. **Ata de Reunião. 12 de maio de 2006**, 14 horas, Estádio do Pacaembu. Redigido por Flávio Matsumoto, 2006b.

_____. **Projeto Museu do Futebol. Relatório de atividades - Janeiro a Julho de 2006**, 2006c.

_____. **Museu do Futebol: Estudo Preliminar - Dezembro de 2006**, 2006d.

_____. **Projeto Museu do Futebol. Relatório de atividades – Outubro a Dezembro de 2007**, 2007a.

_____. **Ata de Reunião. 13 de novembro de 2007**, 15 horas, Estádio do Pacaembu. Redigido por Claudia Coutinho, 2007b.

MUSEU do Futebol/Terra de boleiros. Projeto de Marketing, **Diário de São Paulo**. São Paulo, 01 de outubro de 2008.

RIFIOTIS, Theophilos. Etnografia no ciberespaço como repovoamento e explicação. **Anais da 29ª Reunião Brasileira de Antropologia**, Natal, 2014. Disponível em: <http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401824396_ARQUIVO_Etnografianociber_espacocomorepovoamentoeeexplicacao2014.pdf>. Acesso em 12 nov. 2017

RODRIGUES, Renato Morad. O estatuto do Torcedor e a Violência nos estádios. **Jusbrasil**. Maio de 2017. Disponível em: <<https://renatomorad.jusbrasil.com.br/artigos/457094383/o-estatuto-do-torcedor-e-a-violencia-nos-estadios>>. Acesso em 19 fev. 2018.

SABINO, Alex; GARCIA, Diego; GERAQUE, Eduardo. Torcida única é irreversível em clássicos na cidade de São Paulo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 dez. 2017, Esporte. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/esporte/2017/12/1945836-torcida-unica-e-irreversivel-em-classicos-na-cidade-de-sao-paulo.shtml>>. Acesso em 19 fev. 2018

SÃO PAULO. Prefeitura Municipal. Lei nº 13.989 de 10 de outubro de 2005. Cria o Museu do Futebol nas dependências do Estádio Municipal Paulo Machado de Carvalho – Estádio do Pacaembu, e dá outras providências. **Diário Oficial do Município de São Paulo**, ano 50, n. 115.

SÃO PAULO. Prefeitura Municipal. Extrato de Termo de Cooperação Técnica. **Diário Oficial do Município de São Paulo**, ano 50, n. 190, 06 de outubro de 2005.

SÃO PAULO. Prefeitura Municipal. Extrato de Convênio. **Diário Oficial do Município de São Paulo**, ano 50, n. 243, 28 de dezembro de 2005.

SEGATA, Jean. A Etnografia como Promessa e o “Efeito Latour” no Campo da Cibercultura. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 69-87, dez. 2014.

SHOW de Tecnologia. **Revista Veja São Paulo**, 08 de outubro de 2008, p. 32-41.

SIMÕES JUNIOR, José Geraldo. Os Projetos para o Bairro do Pacamebu e o Debate Urbanístico em São Paulo. **Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo FAU Mackenzie**, vol. 16, n. 2, 2016. Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgau/article/view/2016.2%20Sim%20C3%B5es/6179>>. Acesso em 13 jan. 2017.

SODRÉ, Muniz. **A Ciência do Comum**: notas para o método comunicacional. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 189-311.

STANGL, Andre Figueiredo. **Modos de Coexistência Mediada**: por uma Ontologia da Atenção Distribuída Digitalmente. 2016, 204 p. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-20022017-150757/pt-br.php>> Acesso em: 12 dez. 2016.

TARDE, Gabriel de. **As Leis da Imitação**. Porto: Editora Res, 1993.

_____. **Monadologia e sociologia**. Petrópolis: Vozes, 2003.

TASSARA, Felipe. **Museu do Futebol**: estudo preliminar de agosto de 2006. 2006.

TROPICALIA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3741/tropicalia>>. Acesso em: 17 de Abr. 2018. Verbete da Enciclopédia.

VALLE, Caio do. O que é a política de torcida única e por que há quem queira acabar com ela. **Nexo Jornal**, 23 mar. 2017, Expresso. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/03/23/O-que-%20-%20A9-a-pol%20ADtica-de-torcida-%20BANica-e-por-que-h%20A1-quem-queira-acabar-com-ela>>. Acesso em 19 fev. 2018.

VENTURINI, Tommaso. Diving in magma: how to explore controversies with actor-network theory. **Public Understanding of Science**, Thousand Oaks, v. 19, n. 3, 2010. Disponível em: <<http://spk.michael-flower.com/resources/DivingInMagma.pdf>>. Acesso em 08 out. 2016.

WENZEL, Marianne; MUNHOZ, Mauro. **Museu do Futebol**: arquitetura e requalificação no Estádio do Pacaembu. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2012.

WISNIK, José Miguel. O estádio e o tempo. In: WENZEL, Marianne; MUNHOZ, Mauro. **Museu do Futebol**: arquitetura e requalificação no Estádio do Pacaembu. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2012.

WOLFF, Silvia Ferreira Santos. São Paulo e seu estádio. In: WENZEL, Marianne; MUNHOZ, Mauro. **Museu do Futebol**: arquitetura e requalificação no Estádio do Pacaembu. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2012.

YANEVA, Albena. When a bus met a museum: following artists, curators and workers in art installation. **Museum and Society**, vol. 1, n. 3, 2003, p. 116-131. Disponível em: <<https://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/museumsociety/documents/volumes/msyaneva.pdf>> Acesso em 6 dez. 2016.

APÊNDICES

APÊNDICE A - Entrevista com Tadeu Jungle

Data: 07 de agosto de 2017 (segunda-feira)

Local: Estúdio de Tadeu Jungle, em São Paulo/SP

Tempo de entrevista: 33'47''

Papel na constituição da Sala da Exaltação: Artista multimidiático criador da obra **Versus** (MIS/SP, 2003) que inspirou a idealização da SE. Participou da constituição da Exaltação.

Entrevistadora: Luana Caroline Damião

Luana Caroline Damião: Como surgiu o contato com o Museu do Futebol? Foi um convite? E como surgiu a ideia da Sala da Exaltação?

Tadeu Jungle: Foi um convite. Na verdade eu já tinha feito uma videoinstalação sobre futebol chamada *Versus*, que eu fiz acho que em 2003 ou 2004, ela foi exibida no MIS e era justamente uma instalação muito simples, mas muito eficaz. Porque você entrava numa sala, tinha uma torcida de um lado, uma projeção de uma parede inteira de um lado e uma projeção de uma parede inteira do outro. Torcida, jogador, assim... umas 100 pessoas, uns 100 caras devia ter de cada lado e eles se olhavam. E você entrava e você só ouvia o barulho do jogo, o barulho das torcidas, não tinha narração não tinha nada. E no momento tinha uma questão meio estranha, porque você entrava e não entendia o que era aquilo. Ficava esperando acontecer alguma coisa e na verdade não acontecia porque ela já estava acontecendo: era o jogo inteiro, os 90 minutos de jogo, filmados com duas câmeras fixas uma em cada torcida então você via o jogo só através da reação das torcidas: tristeza, felicidade, angustia, observação, xingamento e parecia que uma torcida estava olhando para a outra porque elas ficavam *face to face*. Assim, você entrava e ficava no meio da sala, ficava *face to face*.

Essa instalação eu acabei recriando ela, pro Museu do Futebol, muitos anos depois, depois da Exaltação, depois do museu inaugurar. Eles me pediram essa instalação para ela fazer uma itinerância pelo estado de São Paulo. Então eu já tinha um trabalho com torcida e eu acho que por aí que a Daniela [Thomas] lembrou de mim, o pessoal do museu lembrou de mim. O Jarbas Mantovanini, que era do Museu do Futebol, que estava fazendo o Museu do Futebol, me chamou e a gente começou a pensar nessa sala, nesse espaço. Aí, quando eu vi o espaço, que era grande, a gente determinou um número de monitores e onde seriam exibidas essas coisas. A ideia não era, portanto, grandes telas, que não teria muito sentido porque elas nunca seriam

grandes o suficiente para encher aquele espaço. E aí apareceu a ideia das projeções em *multilayers* [multicamadas]. Elas são projeções *multilayers* e projetadas também no chão e com som bastante potente daquelas torcidas.

Para a montagem foi uma coisa... como uma partitura. Porque eu precisava entender que horas um monitor acende, que o outro apaga, que tipo de torcida eu quero privilegiar naquele momento, ou que tipo de grito. Então era uma composição de imagem e som ao mesmo tempo. É um *beat* musical... pisca, não pisca, troca de monitor, não troca, enfim, é uma videoinstalação que ela tem um *beat* todo dela, específico dela, para poder gerar aquele efeito que é meio de deslumbramento: onde estou, o tamanho, aquela coisa toda, né. Então foi feito como uma partitura musical/visual. Acho que era por aí.

LCD: Mas o som de cada momento, por exemplo, quando é projetada uma determinada torcida, o som é dela mesma, ou você fez uma mixagem dos sons?

TJ: Como tem várias torcidas ao mesmo tempo, predomina um e o outro fica em segundo plano, mas nunca é só de uma, sempre está tudo meio misturado. Mas é justamente aí que essa partitura foi mais complicada. Para montar essa partitura foi complicado e a gente não tinha, como talvez a gente pudesse ter hoje, uma ideia de como ia ficar exatamente. A gente fazia, conseguíamos ver todos os monitores ao mesmo tempo, mas não dava para ter uma noção de espaço. Depois houve um outro trabalho daquilo sendo colocado lá. A gente colocou aquilo lá para entender a dimensão e, vamos dizer assim, a dinâmica entre as telas.

LCD: Vocês usam algum *software* para fazer a sincronia das telas?

TJ: Tem, tem... ela tem um *software*, mas é um *software* super simples porque na verdade é um *player* multitelas, hoje em dia é bastante simples. É bem simples realmente o que tem ali, não é um programa específico para aquilo.

LCD: Em algumas publicações internas do museu, os estudos preliminares de 2006, tem uma perspectiva de cada sala e de onde elas ficariam localizadas. A Sala da Exaltação já estava nesse plano, mas em outro lugar, antes dos Anjos Barrocos, com formato arredondado. Você já estava no projeto nessa época? E quando aconteceu o convite?

TJ: Não e não me lembro da data do convite. Eu já vim quando tiveram a ideia de tentar usar aquele... aquilo lá, o outro espaço. E eu dei total apoio porque achei genial o espaço, genial até o desafio.

LCD: Os vídeos que estão na Sala foram captados por você ou vem de outras fontes?

TJ: As duas coisas. O projeto inicial dele eu gostaria de ter eu mesmo gravado todos. Porque a gente fez uma pesquisa e havia poucos vídeos que ficassem fixos na torcida e eu não queria um vídeo que fosse, que fechasse, que abrisse, que fizesse *pans*. Eu queria uma coisa muito da torcida realmente parada. E aí como a Fundação Roberto Marinho tinha acesso aos vídeos da Globo, a gente levantou muitos dos vídeos e vimos a dificuldade por custos. A gente ia ter que ir em cada estádio, durante tantos jogos, viagem, casar o jogo daquela torcida com a nossa ida, depois viajar para outro local. Então fazer esse número de torcidas foi difícil. Daí a gente pegou algumas que a gente gostava muito que tinham [vídeos no arquivo da Globo] e as outras a gente acabou fazendo. A gente mesmo acabou filmando.

Houve um critério do tipo: que times a gente vai colocar? Porque é difícil isso né, como é que você vai fazer se tem tantos times no Brasil? E foi difícil mesmo porque a gente não queria privilegiar ninguém e ao mesmo tempo não queria deixar ninguém de fora. Então a gente optou por usar os times que estavam na primeira divisão do Brasileirão [no ano de 2008].

LCD: E qual foi o período dessas filmagens e da captação?

TJ: Foram alguns meses antes da inauguração do museu. Eu não sei exatamente quando foi a inauguração do museu, mas deve ter sido na realidade vários meses antes, porque a gente demorou muito para montar. Deve ter sido uns seis meses, oito meses antes do museu abrir [o museu inaugurou em 29 de setembro de 2008].

LCD: No museu eles classificam a Sala da Exaltação seguindo uma corrente artística, como *site-specific*. Quando você fez a sala, você classificava ela desse modo?

TJ: Eu não pensei nisso na verdade. Inicialmente não, né. Mas depois quando eu vi o local ela é um mix de *site-specific*. Porque quando você vai projetar imagens no chão, quando você vai fazer a tomada das coisas debaixo das arquibancadas, você tem que pensar sobre isso. Aí você reflete se fica bom ou não, a transparência de monitor ou não, o quanto ele sobra na parede ou não, a potência do projetor, e você começa tomar atenção por outras coisas e a gente reajustou. Depois que ela foi exibida a gente teve que fazer ajustes para que aquilo funcionasse melhor ali.

LCD: Quantas telas tem na Exaltação?

TJ: doze

LCD: E quantos projetores?

TJ: doze. Não talvez não, talvez tenha menos telas. Tem menos telas porque tem umas que são projetadas no chão. Ai eu não saberia te dizer.

LCD: a Daniela Alfonsi falou que eram sete telas.

TJ: Não!... pode ser que sejam sete telas e os outros sejam projetores do chão. Ih, você está me pegando de calça curta. Será que são 8? [risos]

LCD: um mistério [risos]

LCD: O que foi mudando no processo de montagem e quais as demandas do próprio espaço que foram te obrigando a alterar coisas?

TJ: Então, o espaço, ele não é um espaço tradicional de uma sala quadrada ou redonda. Ele é todo cheio de ângulos. Ele tem o teto, que é a arquibancada, ele tem uma terra, que é desconexa, enfim, ele é um espaço todo ele orgânico e aí você vai colocar ali imagens que são retangulares, por definição elas são imagens retangulares. Então como fazer com que aquele espaço, isso me lembro que foi uma preocupação, como fazer com que aquilo não ficasse simplesmente um monte de telas, de onde você assiste um monte de telas? Eu gostaria, no projeto original, de ter colocado fumaça também. Eu gostaria que tivesse fumaça, de vez em quando soltasse um pouco de fumaça ali, mas aquelas limitações do museu, né: tem que ter uma máquina de fumaça funcionando oito horas por dia e... enfim, não conseguimos. Eu achava que era legal ter um clima meio de fumaça... não sei se lembrando um pouco fogos, mas que gerasse um clima mais estranho do que ele já é. E essa ideia de projetar no chão é uma coisa que veio depois que a gente viu que dá para projetar, dá para ter luz. Com a luz dos monitores eu percebi que você via a estrutura, né? Porque podia ser um lugar extremamente escuro, que você não visse nada. Só que não, porque com os monitores você acaba vendo mais onde você está, você tem mais a noção de que entrou debaixo do estádio e tal, e aí eu acho que é um pouco do *site-specific* que veio e pôde ser interessante. Por isso também as telas estão em desalinho, não é uma faixa de tela, não é uma redoma. A ideia é ter aquela coisa que acompanha um pouco a organicidade do próprio lugar.

LCD: Qual elemento (pessoas, objetos) que você se relacionou são os mais essenciais para a existência da Sala da Exaltação? Algo que sem a presença ela não seria possível.

TJ: As pessoas. Ele é uma instalação de pessoas. Ela é praticamente filmes de pessoas. É uma videoinstalação de pessoas. Instalação feita por pessoas. Acho que as pessoas são um lance e a

outra coisa são as músicas. O que as pessoas cantam. O que as pessoas inventam, como elas torcem para o seu time. Então eu acho que pessoas e esses ritos de incentivo.

LCD: Na época dos vídeos as torcidas eram bem diferentes, tinham permissões que hoje já não existem. O que você acha dessas mudanças e como você acha que a obra seria se essas captações fossem feitas hoje?

TJ: Olha, torcidas de futebol no Brasil são muito interessantes, elas são muito ricas culturalmente. Porque são grupos extremamente emocionais, emotivos, que estão ali extravasando uma paixão por um time, que é uma coisa difícil de compreender para quem não torce. Eles [torcedores] estão num momento muito específico: fora do trabalho, estão sem chefe, estão com a sua turma, estão fazendo aquilo que gostam, estão ao ar livre e se expressando livremente. Chamando o juiz de filho da puta, gritando o nome do jogador que gosta, vaiando o outro time, vaiando o juiz, marcando o jogador que não gostam, todas as expressões são possíveis. Através das torcidas organizadas, criam-se gritos específicos. Se você vai fazer uma comparação, por exemplo com basquete americano, é um tédio, porque os caras gritam: *defense, defense, defense*, todo o estádio americano quando é para defender eles gritam *defense*. E tem hora que eles fazem um tipo de batida que é um tédio, porque parece que aquilo é oficializado, só pode gritar aquilo, eles não fazem outra coisa, é muito chato. Aqui é o contrário, eles criam músicas para os jogadores, eles cantam o hino, eles inventam um “bando de loucos”, eles criam uma música, essa música incentiva os jogadores, faz com que a torcida se una e, muitas vezes, transborda para a malha social, quer dizer, ela vira uma coisa que todo mundo conhece. O “bando de loucos” do Corinthians é uma coisa que todo mundo conhece no Brasil inteiro pelo tipo da música “aqui tem um bando de louco...” [cantando], porra, que música é essa? E eu acho isso muito interessante, muito, muito, muito importante, tão importante que eu fiz um trabalho chamado **Pessoas do Brasil**⁴⁹, um trabalho que foi para a Feira Mundial de alguma coisa na Alemanha e era um trabalho poético que eu fiz com o Carlos Rennó. Era um rio de televisores e a gente falava de todas as pessoas que achávamos importantes do Brasil, que ia de Machado de Assis, Oswald de Andrade, trechos, cineastas, era meio que um grande repertório de várias pessoas. E a gente pegou a torcida do Corinthians justamente, pegamos lá umas 100, 200 pessoas colocamos no estádio, e o Rennó é músico. Aí bolamos cânticos: “Oswald de Andrade ta da ta da” [cantando]. A gente dava os motes e os torcedores criavam as batidas, era como se todos esses personagens brasileiros fossem ovacionados por um time brasileiro, cantados por

⁴⁹ Videoinstalação para a Expo 2000, em Hannover, na Alemanha. Com Carlos Rennó (JUNGLE, 2014, p. 343).

essa torcida. Mas isso assim [estala os dedos], os caras fazem isso assim ó [estala os dedos]. Eu acho que essa coisa das torcidas tem um valor inestimável para a cultura brasileira.

Então, hoje em dia essas proibições que vieram são, por exemplo, São Paulo não pode bandeira, porque dentro do mastro iam sinalizadores, a galera botava droga, botava cachaça, botava tudo dentro do mastro e tal. Aí tira o mastro, mas “olha não é suficiente”. Então começa ficar um negócio mais chato, porque só pode o bandeirão, só pode algumas coisas específicas e a torcida eu acho que ficou mais chata. Mas é uma questão de segurança, eu já fui em muito estádio, já fui em estádio com criança, então é complexo mesmo. Hoje em dia é uma torcida só, mas poxa, tem gente morrendo também em confronto, então como você faz? Foi o que se conseguiu frente a não se ter uma outra alternativa. Ou a polícia não agiu direito, não prendeu quem deveria prender e aí a coisa solucionava de outra forma, mas esse negócio de uma torcida só já não é no Brasil só, tem em vários lugares do mundo, né. Então essas proibições vieram em função do mundo que a gente vive hoje. É uma pena, mas é o que é.

LCD: Você possui registros fotográficos e documentos de montagem da sala que ficaram com você e não estão no Museu?

TJ: Puta merda. Isso foi uma falha. Eu normalmente registro muito as coisas que eu faço, mas eu lembro que estava numa época bem complicada. Inclusive eu fiz um vídeo, não sei se você já olhou na *internet*, mas tem uma bobagem registrada pós montagem só, mas não tem as fotos da montagem. Tem lá no museu?

LCD: Não, tem fotos da descoberta das câmaras, mas da montagem em si não.

TJ: É, é incrível isso. Não ter feito foi algo realmente... costume ser muito rigoroso com isso.

LCD: Sempre que vemos publicações ou notícias do Museu do Futebol as pessoas falam da Sala da Exaltação como um exemplo dentro do museu, elas sempre se referem a ela como um diferencial. Então como você reage as críticas à sala? E como a recepção dessas críticas afeta a sua produção?

TJ: Olha, é um lugar que, por exemplo, eu tinha um outro trabalho também no Museu da Língua Portuguesa que era justamente, por acaso, o primeiro trabalho que as pessoas viam. Era aquele vídeo narrado pela Fernanda Montenegro e era um vídeo feito com umas animações, origem da língua, importância da língua, o que era língua, algo muito bonito. A curadoria foi do Marcello Dantas e eu fiz esse vídeo que era na abertura. Era um vídeo bacana, que eu curti muito, curti fazer e curti que ele fosse o primeiro vídeo perene, as outras exposições trocavam, mas esse

vídeo era, teoricamente, *forever*, se não tivesse pegado fogo, porque agora acho que ele nem volta mais, deve ser outra estrutura, outra narrativa.

E essa [Exaltação] fico muito feliz, primeiro porque ele é a primeira coisa praticamente. Lá embaixo tem aquele hall de entrada e tal, mas a primeira coisa que realmente o cara vê é a Exaltação. E eu acho legal que veja a exposição, que tenha esse impacto: você não vendo o museu, a tela, a telinha, o som, a explicação, o crachá, as coisas todas que são típicas de uma museologia e expografia tradicional. O cara já entra numa experiência e fazer essa coisa de experiência hoje, olhando o que eu faço no meu trabalho que é muito ligado a experiência e a realidade virtual, a Exaltação faz uma rima com essa coisa da imersão do cara num monte de telas.

Eu já tinha feito um trabalho também com futebol e um monte de telas, ele foi gravado mas acabou não sendo montado, chamava **Kamerazman**. Era eu e uma estrutura que eu armei com um monte de câmeras por todos os lados e eu fui num jogo de futebol, um Flamengo e Corinthians no Morumbi, isso em 2001. E também tinha isso, a ideia era fazer um domo onde tivessem essas câmeras, tinham câmeras dos pés à cabeça, e faria uma projeção que tinha que se entrelaçar e superpor umas às outras, teria um domo meio louco, mas sincado, todo do mesmo momento. Passava pela torcida, fora do estádio, entrava pro estádio, era uma experiência futebolística. Mal sabia eu que hoje em dia está se falando em câmera de mil olhos, corpo de mil olhos, uma série de coisas dessa ordem que ali já estava um embrião e também já estava um pouco do embrião dessa realidade virtual que estou fazendo hoje: você realmente se envolver, entrar na experiência da coisa, você se envolver, ser envolto por uma película de telas que contam uma história, que puxam uma história. Então já estava ali também.

Então eu acho que esses trabalhos lá e essas críticas que normalmente são: “ah, o que eu mais gostei foi da Sala da Exaltação”, eu falo: “fui eu que fiz!”, aí: “pô, você que fez?”. Sempre tem uma coisa assim e é sempre gostoso saber que deu certo, que o trabalho funciona, que até hoje as pessoas falam, são praticamente dez anos.

LCD: Hoje em dia você ainda visita o Museu e a Sala? E como você observa o modo como as pessoas se portam na Sala e as reações que elas têm ali e como é esse pseudo anonimato de estar observando as pessoas vendo o que você fez?

TJ: É sempre muito bom. Eu gosto muito do trabalho. Têm trabalhos que você gosta mais e têm trabalhos que você gosta menos. Têm trabalhos que eu não gosto nada do que eu fiz também, tem isso. E a Sala da Exaltação, a Versus, são duas que gosto muito do trabalho, gosto muito de ir lá. As vezes vem gente de fora, amigos meus de fora, aí vamos no Museu do Futebol

e eu nem falo que é minha a instalação, o cara vê, aí pergunto: “Gostou?”, “Nossa, gostei demais...”. Eu tenho um prazer assim em ver as pessoas, porque normalmente as pessoas curtem muito. A única coisa que é insolúvel é: “cadê meu time?”, as pessoas ficam esperando aparecer, sei lá, o Avaí e não tem, mas isso é insolúvel. A gente se colocou numa sinuca, porque vai faltar o time do cara, sempre vai faltar um time, é impossível, então a gente pegou esse critério aí e vamos lá é assim mesmo, a vida é cruel.

LCD: E também tem algumas sugestões no Museu, principalmente dos torcedores do Paraná, que reclamam muito da representação deles dentro da Sala, porque era um dia de chuva e tudo mais, assim como imagino que os torcedores do Atlético Paranaense devem ficar muito felizes de ver o rival daquele modo. E algumas pessoas perguntam se há perspectivas de alterar aqueles vídeos, trazer vídeos novos, trazer novos times para a Sala. O que você acha disso?

TJ: Então, eu acho que deveria ser feito. Continua tendo o desejo de fazer ou de pedir, a gente chegou a pedir às emissoras para fazer especificamente uma câmera parada de pelo menos um minuto das torcidas e a gente acabou recebendo um pouco desse material que veio da Globo. A gente mandou um “como fazer”, mais ou menos a foto de quantas pessoas deveria ter naquele local, mandamos um manualzinho de captação e os caras mandaram [as imagens]. Isso era uma coisa simples de fazer hoje dentro do Museu do Futebol. Hoje em dia todo o jogo é gravado, quase que 90% ou mais são gravados em HD, então tem mais qualidade do que tinha na época, então hoje para fazer isso de novo era muito fácil. Você renovava os times, trocava, e é um desejo que eu tenho de conseguir fazer uma coisa maior, mais contemporânea, enfim, eu gostaria muito de fazer.

Mas os caras tem razão, um está chovendo... mas como você vai contemplar todos? “Putá, mas o cara não canta mais isso!” é não canta, já foi, 2008, já não é mais isso, ele fica meio que um registro histórico também, mas eu entendo [as reclamações].

LCD: Como foi a adaptação do espaço, que não é climatizado, e como vocês fizeram com os aparelhos lá de dentro, os projetores e tudo isso que precisa de cuidados?

TJ: O calor ali não é tão quente. Eu não tenho essa sensação de calor.

LCD: É que as outras salas são climatizadas e ela não, aí dá uma diferença.

TJ: Eu acho um pouco isso, mas eu não acho que seja um calor insuportável, os equipamentos ali a princípio não foram refrigerados, não tem uma refrigeração específica para os aparelhos, eles funcionam direto e quebram também, muito. Eu já soube de várias vezes que quebraram, me chamaram para ir lá olhar. Nem sei, de vez em quando eu até deveria ir lá olhar para ver se

está tudo funcionando como deveria estar. Se bem que agora com a Daniela [Alfonsi] lá eu acho que ela acompanha isso.

Mas eu não tinha essa sensação de: “Nossa, que bafo”, sabe assim? Eu nunca tive essa sensação de muito calor. Era quente e na hora que você entrava em outra sala, você entrava vamos dizer, num museu tradicional com ar-condicionado.

LCD: Como você percebe a representação do seu time dentro da sala?

TJ: Ah, eu não prestei atenção nisso, sinceramente. O que pensei era que não podemos privilegiar uma região, a ideia era tentar contemplar todo mundo. Então não tenho assim uma predileção, a obra ali era maior do que o time, né. Imagina se eu vou colocar o São Paulo privilegiado nas coisas, ainda mais em São Paulo. Quando a gente fez a Versus, por exemplo, o primeiro Versus era Santos e Corinthians e no segundo era Corinthians e Palmeiras⁵⁰. Aí havia: “pô vamos levar uma exposição para o interior de São Paulo do Corinthians e Palmeiras?” Mas não dá para ficar fazendo quatro instalações só porque muda a torcida. Não é um time que tá em cena ali, é o futebol. Podia ser qualquer outro. Eu fui filmar no Itaquerão um Corinthians e Palmeiras, eu gostaria de ter filmado no Morumbi um São Paulo e Santos, como prazer de torcedor, mas não tem sentido. O que tem sentido é a vibração da torcida, não um time em si. Mas claro que o torcedor é fanático é vai ficar lá: “cadê o meu Paraná?!” [risos].

⁵⁰ A segunda edição da Versus foi realizada sob encomenda do Museu do Futebol no ano de 2015 como obra integrante da mostra **Na Área**, que circulou pelas cidades do interior do estado de São Paulo.

APÊNDICE B - Entrevista com Mauro Munhoz

Data: 08 de agosto de 2017 (terça-feira)

Local: Associação Casa Azul, em São Paulo/SP

Tempo de entrevista: 45'22''

Papel na constituição da Sala da Exaltação: Arquiteto responsável pelo processo de requalificação do Estádio do Pacaembu para receber o Museu do Futebol.

Referência utilizada durante a entrevista: WENZEL, Marianne; MUNHOZ, Mauro. **Museu do Futebol**: arquitetura e requalificação no Estádio do Pacaembu. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2012.

Entrevistadora: Luana Caroline Damião

Luana Caroline Damião: Queria que você me falasse da descoberta das câmaras e dos papéis que objetos e humanos tiveram nesse processo.

Mauro Munhoz: É interessantíssimo isso daí [teoria ator-rede] e eu acho que tem algumas informações importantes da criação desse espaço. Porque a gente foi estudar os desenhos originais e aqui [apontando para uma imagem no livro, p. 86-87] tem uma coisa que fica muito forte para gente relacionar a Sala da Exaltação com uma coisa anterior. Isso aqui [mostrando a figura], olha como que era interessante o projeto do Pacaembu. O projeto do Pacaembu só tinha as arquibancadas leste e oeste e aqui ele era aberto para a Praça Charles Miller, não tinha a arquibancada norte. E o interessante de isso aqui é que começou a construção e essa mudança de projeto foi durante a obra. Se você olhar aqui ó, vou pegar a foto que mostra. Eu tenho a impressão que esse caminho desse raciocínio que a gente está construindo aqui pode trazer uma luz curiosa para esse processo.

Tem uma foto que prova que eles começaram a construir o pórtico frontal ainda no projeto anterior e isso eu acho que é uma coisa muito interessante porque cruza com uma questão que foi justamente uma quebra de continuidade com um conceito, que para gente é muito caro, da questão da memória na construção do território. E isso vai ter uma relação com essa coisa da Sala da Exaltação, porque a Sala da Exaltação mexe com a memória do bairro, do edifício e do futebol, isso que é uma coisa interessante, se eu achar essa foto [procurando no livro]. Eu estou fazendo aqui um desses raciocínios que são bons para pessoas como você, porque ele é um voo que para poder virar uma coisa que você vai poder escrever você vai ter que construir uns pontos de apoio, que é o que você está fazendo. Então pode ser uma provocação interessante. É uma foto de 1936 ou 1937, em obras ainda e tem carroças. Isso é incrível né, foi construído com

carroças. Achei, essa aqui [p. 112]. Dá uma olhada nessa estrutura, olha esse conjunto de colunas sendo construídos aqui, essas bilheterias e essa linha. E aí, compara isso com isso aqui ó [p. 86]. As bilheterias e aquelas 1, 2, 3, 4, 5 colunas. Então, olha, já estava pronta essa arquibancada. A obra foi de [19]35 a [19]40, eu imagino que isso aqui seja de [19]36, [19]37 no máximo. Então o que aconteceu: eles tinham esse projeto e olha que interessante, aqui já tinha a estrutura nova. Então a gente tem uma questão que o estádio foi projetado de um jeito e no meio da obra eles mudaram o projeto para caber mais gente e para ter toda essa área que virou depois o Museu do Futebol. Mas tem uma história aí que é o seguinte fato: isso aqui [apontando para a imagem da página 112] é como vinha a tradição de construir no Brasil. Os minerais resistem à compressão e a madeira é usada quando você precisa resistir à tração – grandes vãos, balanços – isso era tradição da cultura brasileira. Isso aqui está relacionado com saberes e fazeres que tinham aqui no Brasil há 450 anos. Isso aqui tinha a ver com a história do Brasil. Esse estádio foi uma ideia do Mário de Andrade, juntar cultura, esporte, lazer com políticas públicas. E o Mário de Andrade tinha uma ideia que era o seguinte: para gente ser moderno, contemporâneo, a estratégia mais interessante do Brasil não é imitar a Europa, é inventar uma coisa que seja contemporânea, mas que esteja enraizada na experiência brasileira, na relação entre os humanos e as coisas. Isso aqui tinha um caminho e o Mário de Andrade foi inclusive chamado para criar o IPHAN e as pesquisas etnográficas no campo da antropologia. A mulher do Lévi-Strauss foi trabalhar com o Mário de Andrade. Aqui tinha um caminho, uma ideia de contemporaneidade para o Brasil. Só que aí veio a ditadura do Getúlio Vargas e começou essa ideia que é recorrente no Brasil: “ih, mas vai demorar muito tempo, vamos achar um caminho mais curto”. Aí, os irmãos Severo e Villares trouxeram da França uma formulazinha mágica, chamada concreto armado. Olha como essa construção [apontando imagem da fachada na página 110] é radicalmente diferente dessa feita em madeira. E aí teve que fazer uma adaptação no projeto que me deixava muito curioso quando estava estudando o projeto do Pacaembu, tem uma história aqui. Como eles passaram dessa estrutura de cimento, de concreto não armado, que tinha essa coisa linda da arquibancada ser parte da topografia original do terreno. Como que eles fizeram a compatibilização desse princípio que é completamente diferente do princípio do prédio de concreto armado e da arquibancada norte? Tem um outro DNA completamente diferente. E aí a gente ficou pensando, como é que passa de uma estrutura para a outra? Aí a gente falou: deve ter um espaço muito interessante que está perdido aqui.

Eu imagino que foi a intervenção trazida por Getúlio Vargas que mudou o projeto. Em 1932 ele colocou um governador interventor em São Paulo. Ou talvez não, talvez o projeto seja

posterior a intervenção. Como é a passagem de uma estrutura que é simplesmente uma pavimentação em cima da terra para uma estrutura de concreto armado, importante, com vários andares. E aí tem aquela coisa interessante que é isso daqui ó [apontando imagem do croqui da fachada na página 142]. A escolha dessa geometria é muito interessante, porque ela coincide com a marca do pênalti. Da marca do pênalti você coloca um setor de 90° que eles adotaram como limite do edifício. E a gente estudando isso pensou: “o que acontece para lá desse limite?”. A marca do pênalti é o centro do compasso da curva para a arquibancada norte. É bem aqui nesse lugar que dá essa linha dessa curvatura. Daí eles pegaram 90°, está vendo? 45° para cá e 45° para lá e fizeram uma parede aqui. O edifício vai daqui até aqui. E a gente ficava pensando: “o que que acontece daqui até aqui?”. Porque isso aqui não existia, esse arco aqui é do projeto novo. O que acontece daqui até ali? Então você tem um talude pavimentado com a arquibancada. E esse talude vai descolando, porque o talude vai e vira o talude da Praça Charles Miller, aí ele vai descolando, faz aquela volta e volta para o outro lugar. Então foi estudando essa geometria que a gente falou assim: provavelmente, atrás desse muro de arrimo, não tem terra.

E aí a gente conversou, isso já estava sendo orçado, já tinha a gerenciadora, a Fundação Roberto Marinho que era o cliente e a gente falou: “olha, tem um recurso aqui incrível, para gente fazer coisas incríveis”, e eles falaram: “Mauro, para de falar já, porque a gente não pode exceder esse número de metros quadrados. A gente já tem todo um *business plan* de Lei Rouanet, patrocinadores, aporte da prefeitura”. Que não era ainda o Governo do Estado, era Prefeitura. Então isso virou uma coisa tabu, aproveitar esses espaços e aumentar o prédio. E só tem um usado, ainda está lá o outro vazio igual. E aí o que a gente fez: um dia a gente foi lá, pegou uma marreta e abriu. Pegou uma lâmpada de 200 watts com um fio, colocou lá e viu aquela galeria impressionante. Aí a gente criou um problema. Porque a gente tinha um projeto que tinha lá salas de exposição, auditório, e eles falaram: “não, tem que ficar no combinado de antes”. Aí eu pensei, quer saber de uma coisa, o auditório é até melhor que vá para o térreo, porque o auditório é um lugar que vai ficar visado e ativar a [Praça] Charles Miller. Então vamos colocar o auditório lá. Só que para o auditório ficar aqui [no térreo] ia ter que fazer uma obra de isolamento acústico com as máquinas da escada rolante que ficariam meio dentro do auditório [acima]. Aí eu consegui fazer uma argumentação com eles de colocar só a escada rolante lá no vazio. Isso é menos recurso do que todo o tratamento acústico que a gente vai ter que fazer para manter a escada rolante onde está. E aí a gente ganhou a Sala da Exaltação. Porque pensamos uma expografia que não precisasse fazer nenhuma obra. Mantém o vazio como está. Não precisa impermeabilizar, não precisa construir, mantém ele como é. A única coisa que ele tem de

estrutura é a de circulação por ele. Que é a escada rolante que o museu já precisava. Então essa foi a gênese.

A arquitetura entrou muito antes nesse processo e depois a gente ajudou a sugerir as pessoas que fizeram a expografia. Eu até apresentei três nomes e a Fundação escolheu a Daniela [Thomas], e a Daniela é muito legal trabalhar com ela. Mas a primeira ideia da expografia era que a Sala da Exaltação seria entrada no museu. E essa ideia era uma ideia que o Hugo Barreto tinha, que era reproduzir a sensação que existia no Maracanã antes da reforma, que tinha alguns setores que você pegava um elevador no térreo, no Maracanã de 1950, e abria a porta você estava na torcida, na ebulição dela. Sabe, você chegou atrasado, o time já entrou em campo, o Fla x Flu ali, aquela coisa e dizem, eu nunca fui, nunca passei por isso, mas dizem que isso era uma experiência incrível. Então a ideia era abrir a porta do Museu do Futebol e ter essa sensação, fazer uma museografia assim. E quando a gente viabilizou aquele espaço que se conectava com a história do bairro, porque esses taludes tem a ver ainda com o Barry Parker, com a maneira como o bairro foi pensado e tem a ver com o edifício, com a natureza, com as coisas, que estavam lá e tem a sua história, sua vida. Eu acho que isso é parte dessa força. Você entra lá e tem o cheiro da umidade e você vê a arquibancada de um jeito estranho, debaixo para cima, do lado do avesso, uma coisa um pouco desconcertante. Isso te coloca para mergulhar numa experiência artística e eu acho que isso é a parte mais interessante da Sala da Exaltação.

LCD: Quais os elementos que mais influenciaram as adaptações nesse ambiente?

MM: Eu acho que, por exemplo, o talude original do sítio que é anterior a construção do bairro, que foi o Barry Parker que projetou, e o bairro que é anterior a construção do estádio. A gente descobriu nessa caverna um remanescente daquela coisa pré-urbana. A matéria, a terra, a topografia original, a geologia, a pedra que estavam lá antes de todas essas camadas que foram colocadas depois. Com água, minada. Lá é um lugar que é uma grotta, uma nascente, o Pacaembu é uma grande nascente de águas. É a nascente do córrego do Pacaembu. Ela nasce ali onde está o estádio, ali é o lugar onde tinha a fonte. Ali nasce um monte de água. Então essa precedência a gente achou que era digna de uma reverência. A gente quis que essa dimensão que a gente encontrou, esses elementos da natureza, como elementos tectônicos. Não é só a arquitetura que é tectônica, a geografia é tectônica. Os elementos naturais são tectônicos. Dissolver a fronteira entre o que é feito pelo homem e o que precede o homem. Isso que era uma coisa interessante da gente pegar ali.

LCD: Vocês também participaram da construção da exposição em si?

MM: Sim, total. Ali tinha uma coisa muito interessante que era o seguinte: como não tinha ar-condicionado nesse lugar, a ideia era preservar esse ambiente úmido, estranho. Tinha uma dificuldade muito grande que é como deixar um projetor nesse ambiente. Porque a lente embaça, ela se deteriora, então a gente fez verdadeiros escafandros, sabe o que é escafandro? Aquela roupa que você dá para a pessoa mergulhar. Fizemos tubos e colocamos o ar-condicionado em caixinhas em volta do projetor. É como se a gente tivesse mergulhando numa área inóspita, não urbanizada. Isso é um dado interessante. As adaptações técnicas. Quase que está embaixo d'água ali, embaixo da terra, numa caverna.

LCD: A primeira vez que eu falei com a Daniela Alfonsi ela disse que quando vocês abriram as câmaras encontraram alguns animais lá dentro. O que foi feito com esses animais?

MM: Eles provavelmente migraram mais para o fundo ali. É interessante isso.

LCD: As câmaras foram encontradas em junho de 2006?

MM: Mais ou menos isso que elas foram abertas. Mas a gente tinha a hipótese já desde 2005. Porque a gente começou a trabalhar em 2005.

Sabe porque eu achei interessante falar dessa coisa do Mário de Andrade? Porque tem um pensamento que é o seguinte: o concreto e a tecnologia, permite que a gente construa e transforme o território sem fazer a leitura do próprio território. É muito fácil hoje, você tem uma oferta de serviços, técnicas e materiais que podem transformar completamente um território e perder os vestígios da história humana e da história das coisas, da natureza. E é interessante que esse momento ali da Sala da Exaltação é justamente quase uma tensão que existe entre um momento histórico e uma técnica, que era obrigada pela sua própria limitação, talvez, a conversar com a memória: o uso da madeira, o aproveitamento da topografia como um elemento de arquitetura. E a Sala da Exaltação está justamente no espaço e na data que no Brasil se descolou dessa dimensão. Então tem uma coisa poética muito forte. Então hoje, o que a gente precisa fazer é construir dispositivos que possam se conectar com a dimensão de memória que existe nos habitantes que estão vivos hoje, principalmente as crianças. Porque você não consegue resolver o problema da memória e do passado sem se conectar com as crianças, que são a visão de futuro, de quem está na vida adulta hoje. Porque é no futuro que você vai dar sentido para o passado, ou seja, para o presente, né. Então é essa relação de legado, essa relação de legado entre as gerações. E eu acho que isso pode ter um pouco a ver. Como que essa lente que o Latour inventou para a gente interpretar a relação entre o homem e as coisas, como que ela pode ajudar a gente a lidar com essa questão da memória e do legado. Eu acho que isso é

uma coisa interessante que a Sala da Exaltação, na sua constituição, se beneficia dessa percepção e explicita essa relação entre o homem e as coisas. Ao mesmo tempo que na representação que ela faz, que é a experiência da cultura brasileira com o futebol, traz uma outra dimensão interessante e revolucionária de construção de cultura. O futebol é a área que desde sempre a conversa entre as classes sociais é de igual para igual. O presidente da empresa e o motorista do carro do presidente da empresa conversam de igual para igual no futebol. Futebol é uma coisa genial. Tem dezessete regras e todo mundo conhece. São regras que podem ser discutidas: se foi pênalti ou não foi pênalti. Poucas áreas da cultura, por exemplo na música erudita não existe isso, é impossível o motorista conversar com o presidente da empresa de igual para igual. O futebol tem essa dimensão inovadora de cultura no sentido do presente, no sentido de inclusão que é muito interessante. Por isso que é importante o Pacaembu, que estão querendo destruir agora [se referindo ao projeto de privatização do Estádio do Pacaembu pela Prefeitura de São Paulo].

LCD: Quando vocês viram aquele espaço queriam mostrar ele para o público, por tudo isso que você me falou agora. Antes de colocar a Exaltação lá, vocês pensaram em colocar outra coisa?

MM: Desse lado aí era exposição, a gente não sabia que parte da exposição ainda porque ela não estava definida. Seria ocupada por algum tipo de exposição, de um lado. E do outro lado, ela era parte exposição e parte o auditório. O auditório na primeira ideia era do lado direito e nos restringiram, podia diminuir a área de exposição, mas não podia deixar de ter um auditório. Então por isso que criou a circunstância do auditório ir para o térreo. E eu ali vi uma virtude, porque o princípio do Museu do Futebol, que é inovador dos museus, é pegar toda a parte do programa que não é especificamente a experiência expográfica e colocar isso fora do museu, com acesso direto pela praça. Então você tem, por exemplo, exposições temporárias, você não precisa entrar no museu para entrar na exposição temporária, você entra direto da praça. A loja do museu, você não precisa entrar no museu para entrar na loja. O café do museu, que agora está muito legal, eles reformaram lá e recuperaram o projeto original, está super bacana, você não precisa também. Então esse era um princípio importante para a gente. Que é pegar o museu como um programa que ativa, que dá vida e valoriza a Praça Charles Miller.

Quando a Fundação me chamou para pensar como seria o Museu do Futebol em São Paulo, eles tinham três hipóteses: a garagem da CNTC que é vizinha da Pinacoteca, a Casa das Retortas ali no Parque Dom Pedro e o Estádio do Pacaembu. Só que a ideia deles era colocar embaixo do Tobogã, que simbolicamente reforça esse paradigma paulistano de *shopping center* em condomínio. Porque um museu não pode estar dentro de um complexo, ele tem que estar fora,

se abrir para a cidade. Você tem que usar o museu para ele ativar a cidade. Seria uma oportunidade perdida incrustar um museu lá no miolo do complexo esportivo. As calçadas iam perder vida. Hoje você vai lá e é super interessante a frente do museu. E é um processo, ainda é pouco, daqui a cinco anos vai estar muito melhor.

LCD: As salas não são imutáveis. Você vê a Exaltação como outra coisa no futuro?

MM: No futuro você vai ter novas técnicas de projeção. Eu acho que o museu tem que evoluir. E é muito interessante, os cavaletes do MASP foram recolocados. Talvez a Exaltação vá virar outra coisa e no futuro vão querer a Exaltação de novo. E o museu está pronto para isso. O museu é uma estrutura que você pode fazer várias experiências expográficas. Então se você for ver, toda a estrutura é independente da arquitetura e ela tem uma grande flexibilidade. A gente adotou uma coisa muito interessante que é o aço galvanizado. Então, por exemplo, todas as redes de instalações, seja elétrica, som, lógica, elas correm em calhas abertas, então é muito fácil você substituir e importante que seja assim, porque essa tecnologia a cada cinco anos muda. Lá ainda está a mesma com algumas adaptações, porque ela era muito vanguarda, mas daqui a algum tempo vai ter que mudar. E é uma oportunidade para evoluir e o bacana é que a gente trabalhou a transformação territorial e a gente ajudou a criar a OS que faz a gestão do museu. Chamava Instituto da Arte e do Futebol Brasileiro. E ela agora mudou de nome, porque essa instituição que a gente ajudou a criar ela é tão boa, foi tão de vanguarda, com excelência de gestão que ela ganhou a licitação para fazer o Museu da Língua. Então ela faz a gestão do Museu do Futebol e do Museu da Língua Portuguesa. Isso é uma coisa muito importante porque a instituição que faz a gestão é fundamental, porque ela faz a manutenção do equipamento depois que já existe, dá uma continuidade no trabalho.

APÊNDICE C - Entrevista com Clara Azevedo

Data: 11 de agosto de 2017 (sexta-feira)

Local: Residência de Clara Azevedo, em São Paulo/SP

Tempo de entrevista: 26'37''

Papel na constituição da Sala da Exaltação: Representante da SPTuris na época de constituição do Museu do Futebol e diretora da instituição por cinco anos após sua inauguração.

Entrevistadora: Luana Caroline Damião

Luana Caroline Damião: Qual seu trabalho no museu na época da sua construção?

Clara Azevedo: Eu acompanhei todo o processo de implantação do museu, desde o início da concepção, antes da Fundação Roberto Marinho entrar, até quando foi implantado. Nesse período de implantação eu estava na São Paulo Turismo, uma espécie de Secretaria de Turismo da cidade de São Paulo, que era interveniente anuente do convênio feito para a implantação do museu. Para a implantação foi feito um convênio entre Secretaria de Esportes, SPTuris e Fundação Roberto Marinho, e a fundação ficou com a responsabilidade de captar recursos, colocar na Lei Rouanet, etc.

A SPTuris tinha o papel de aprovar e acompanhar o desenvolvimento dos trabalhos, tanto na parte da reforma como na de conteúdo. Dentro da SPTuris quem ficou responsável por fazer esse acompanhamento eram duas pessoas: eu e o Felipe Andery. Felipe Andery é arquiteto, ele assinava no convênio todo o desenvolvimento relacionado à obra. E eu assinava o desenvolvimento relacionado ao conteúdo. Uma coisa meio burocrática, mas necessária. Nosso papel era esse: acompanhar e zelar pelo bom desenvolvimento dos trabalhos.

Prestes à inauguração do museu a gente participou da estruturação, de pensar o desenho institucional, cargos, programas, etc. E aí me convidaram para ser diretora. E fiquei 5 anos como diretora.

LCD: Qual foi sua relação com a idealização das exposições?

CA: Da exposição de longa duração eu acompanhava o desenvolvimento. Por exemplo: desde mudança de nome da sala, até olhar conteúdo. Mas não coordenava, quem coordenava isso era a Fundação Roberto Marinho. Ela nos mostrava de tempos em tempos como estava se dando o andamento. Na exposição de longa duração eu acompanhei mais como ouvinte. Claro que a gente palpitava, mas não diretamente da contratação.

Uma pergunta que você fez [no contato por *e-mail*], e eu lembrei da resposta só agora, é: de onde surgiu a ideia de usar o espaço onde está a Exaltação hoje. O estádio do Pacaembu era uma das possibilidades de espaço para se abrigar o museu. Chegou-se a aventar outros espaços. Quando se descobriu que existia um espaço para fazer no Pacaembu, era embaixo do tobogã. Fizemos a visita técnica lá. Ia se um caixote o museu ali embaixo. Só que aí apareceu a ideia de se utilizar o espaço onde o museu está hoje.

Quando as obras começaram (a gente fazia visitas técnicas periódicas), teve uma visita que eles tinham começado a quebrar (para fazer a implantação do museu eles tiveram de fazer várias reformas) para fazer prospecções para averiguar as condições da arquibancada. O estádio tem uma constituição muito específica, muito interessante, por que toda a arquibancada é acentuada no talude, e aí para formar a fachada monumental a estrutura se descola com pilares. Tinha-se uma curiosidade para saber as condições que estavam esse momento de descolamento da estrutura da terra. Então abriram pra fazer as prospecções. Quando a Daniela Thomas e o Leonel [Kaz] olharam, falaram: gente, isso aqui é muito maravilhoso.

Eu lembro que a primeira situação, o primeiro uso que ia ser dado, era de colocar um vidro. O museu não ia pra lá. O museu acabava ali e ia ficar a escada rolante. Só que o lugar é muito bonito, é uma caverna que mostra o avesso da arquibancada mesmo, as entranhas. A ideia era colocar um vidro pra ser didático, pra mostrar as entranhas do patrimônio, a arquitetura original, a engenharia na época. Então iam colocar um vidro e os visitantes iam ter acesso a essa visão. Mas depois que furaram [fizeram a prospecção] a ideia se transformou disso para uma ideia de ocupar o lugar.

O porque virou a Exaltação lá tenho que lembrar, não sei. Não demorou tanto, não. Já se tinha a ideia, em 2006, da Sala da Exaltação. Em meados de 2006, final de 2006, já tinha uma ideia que teria uma sala de vídeos com as torcidas. Não foi uma ideia que se descolou tanto do projeto original. Foi uma decisão que foi tomada logo que se descobriu aquele espaço. Isso eu posso estar enganada, mas eu tenho essa impressão.

No processo de constituição do museu, antes de colocar na Lei Rouanet (ainda em 2005), pra pensar o museu a gente fez dois *workshops*, chamando especialistas. A Fundação já participou disso ajudando a organizar. Eram *workshops* com várias pessoas da área de esporte, perguntando que elas achavam que deveria ter no museu e coisas do tipo. Vieram várias ideias. Provavelmente alguém falou também da sala das torcidas. E um outro [*workshop*] com arquitetos, museólogos, antropólogos, também para pensar que lugar o museu deveria ocupar. Tinha gente que não queria nem que chamasse de museu. Houveram várias discussões.

LCD: Qual o papel que os espaços e objetos tem na constituição de um museu?

CA: Total influência.

LCD: Até que ponto os objetos que moldam certas atitudes ao invés da gente ter o controle?

CA: As pessoas, ao visitarem o museu, elas têm uma experiência. Essa experiência é provocada por diversos fatores. A experiência depende do que está sendo proposto e do conteúdo da pessoa que está visitando aquele espaço. Nesse museu, especificamente, o fato de estar dentro de um estádio e de toda a exposição ter sido pensada no avesso da arquibancada, é muito simbólico. Já de cara coloca a pessoa a refletir sobre a arquitetura. Coisas que outros espaços não fazem. Houve uma preocupação do próprio arquiteto em revelar, ao invés de esconder, a própria estrutura. Toda a parte arquitetônica era: não vamos esconder ou pôr gesso (antes era gesso e o museu, com a intenção de expor, limpou). Inclusive o próprio *hall* monumental (entrada), os pisos foram retirados, também de forma intencional, para que o público possa ver a monumentalidade do espaço. Tiveram várias escolhas propositalmente feitas para se mostrar a grandiosidade da experiência de estar dentro de um estádio. Isso impacta a visita. É diferente de visitar um lugar que é uma caixinha, que poderia ser em qualquer lugar. Uma exposição que poderia ser embaixo do tobogã, que não faria diferença. Não, nesse caso a expografia se aproveitou disso.

Qualquer projeto é feito a partir do ideal. Na hora que você parte para a prática, tem que lidar com o limite e as potencialidades daquele espaço. No caso da Exaltação, foi muito isso. Foi uma descoberta, não estava previsto porque não se sabia desse espaço. Só que a partir do momento que você o descobre, tudo muda. Você fala: “gente, eu quero ocupar esse espaço, ele é muito maravilhoso”. Existe uma possibilidade e flexibilidade, que algumas pessoas aproveitam ou não. Vai de um conjunto de fatores você aproveitar, ou não aproveitar, os espaços, né. Isso é uma coisa pensada na implantação do projeto.

Pensando no visitante, isso influencia muito a visita. O museu, especificamente o Museu do Futebol, ele tem várias salas que são multi-experiências. Por exemplo: o Rito de Passagem eu acho maravilhoso, e a Exaltação também. São salas que mobilizam outros sentidos, e surpreendem, as pessoas não esperam. Eu lembro de ver no Rito de Passagem, criança ou jovens chorando, porque eles compartilham daquele sentimento de dor mesmo sem saber, mas eles conseguem entender que sentimento é aquele de consternação que abalou todo mundo. Você consegue compartilhar. Então tem algumas sensações que são compartilháveis e estão em espaços meio inesperados como a Exaltação ou experiências elaboradas, como o Rito de

Passagem, eles te deslocam um pouco do lugar que você está mais acostumado e isso gera um movimento interessante de aproximação de conteúdo.

Uma coisa é você pensar isso do ponto de vista da implantação do projeto, o quanto de objetos, ou os espaços são influenciados ou moldados, o espaço molda o projeto, com certeza. Você descobre uma coisa e fala: “nossa, maravilhoso”. Ao mesmo tempo você descobre uma coisa que não funciona e que você vai ter que mudar. Tem essa dinâmica mesmo, que torna as coisas um pouco mais fluidas. A experiência do visitante com certeza também é muito influenciada por como você dispõe os objetos e pelos espaços que você ocupa. São duas dimensões diferentes de pensar os espaços.

Eu lembro muito do Mauro Munhoz, quando estava pensando o projeto arquitetônico, vendo aquelas janelonas redondas [janelas localizadas na Sala das Copas do Mundo e Sala dos Números e Curiosidades] ele falava: “gente, isso é muito maravilhoso”, porque essas janelas conectam o museu à praça, e tinha um partido de tentar integrar sempre o museu à praça, porque o museu é um espaço público. Então como fazer isso, sendo que tem partes muito tecnológicas, que não podem ter luz? Foi toda uma negociação entre o arquiteto, a expografia e o conteúdo, do tipo: “não, mas aqui a gente vai ter que fechar”, “tá, mas eu quero manter uma transparência”. Então foram atrás de um material que conseguia manter alguma luz entrando, mas com menor intensidade pra manter a transparência. Foram coisas que não foram decididas de antemão, elas foram decididas conforme os conteúdos foram sendo definidos, os suportes para expor esses conteúdos foram sendo definidos. Por exemplo: a Sala dos Números e Curiosidades antes teria outro nome, seria “ciências e matemática” por exemplo; e aqueles fichários dos clubes [na Sala Jogo de Corpo] era pra ser uma coisa digital e virou fichário. É isso, muitas escolhas são feitas ao longo do caminho. O projeto original vai sempre numa diretriz, uma linha mestra pra dar um norte, mas ele não é seguido à risca, pois tem um monte de fatores que vão depender na hora da implantação, que vai desde descobertas que você faz, como foi o caso do talude, até decisões que são feitas com descobertas de novas tecnologias. Por exemplo, a Sala dos Anjos Barrocos, quando a Daniela [Thomas] e o Leonel [Kaz] idealizaram não tinha essa tecnologia, aí o Peter, que é um cara da empresa que cuida da área tecnológica do museu, foi pra uma feira na Alemanha (não sei onde) de novidades tecnológicas, isso em 2007 eu acho, e voltou e falou: “gente, tenho uma ideia muito maravilhosa, que são essas telas”. Então, quer dizer, vai um pouco na linha do Tadeu [Jungle]. Tadeu acho que foi chamado depois, mas porque eles já estavam pensando nisso, aí de repente Tadeu deve ter feito algum trabalho que eles viram e falaram “nossa, incrível, vamos chamar ele que vai ter tudo a ver”. Às vezes você pensa uma coisa que nem está materializada, mas ao longo do processo vai acontecendo. Esse caso foi bem

emblemático, porque eles tinham a ideia, mas não tinham como executar e de repente surge um modo de executar.

LCD: Você possui registros fotográficos ou documentos?

CA: Olha, eu tenho que procurar. Tudo que eu tinha comigo eu passei pro museu. Pois como eu acompanhei muito tempo do processo, desde a São Paulo Turismo eu fui carregando coisas comigo, mas deixei. Mas pode ser, não sei como está organizado lá. Mas eu posso dar uma olhada em documentos que possam ser interessantes e te passar.

LCD: Você gosta de futebol, qual seu time e como você sente ele representado na Exaltação?

CA: Meu time está representado, é o Corinthians. Eu gosto de futebol, gosto bastante. Eu gosto da representação do time na sala.

LCD: Porque eu lembro de um artigo em que você e a Daniela [Alfonsi] colocam um trecho de uma reclamação de um torcedor do Paraná.

CA: Ah sim, que não se sentia representado. Tinham várias histórias assim. Uma coisa que esse museu motiva muito, acho que como fala de uma paixão, são reclamações. Ou palpites. As pessoas chegam e falam: “não está certo isso não, vocês tem que alterar”. E isso é muito bom porque tudo que os museus querem é participação do público, e a gente já tem isso de saída. As pessoas querem participar, querem palpitar. Questionam a informação. Então tem um lado que é muito bom, muito interessante essa relação com o público. As pessoas se sentem empoderadas para falar, porque museu em geral é aquela coisa: Meu Deus! “Alta cultura” entre aspas, e eu não posso palpitar, não posso falar nada porque vai que eu falei uma besteira. Mas, agora, eu posso falar do meu time. Desculpa aí, mas do meu time eu conheço. Isso dá uma legitimidade pro discurso muito boa, que faz total diferença. Isso é uma coisa muito bacana do museu mesmo, essa reação dos visitantes. Algo muito legal.

LCD: Você acha que tem perspectivas de mudança das exposições de longa duração?

CA: Ah eu acho que sim. Exposição de longa duração é isso, ela tem um tempo de duração. Antigamente chamava permanente e essa mudança de nome tem um peso também. Não tem uma fórmula, mas tem um tempo de duração para as pessoas irem ver pela primeira vez. Acho que tem que repensar alguns espaços, não todos, mas acho que alguns. Os clubes é uma coisa que eles sempre atualizam, tem o Centro de Referência também que a gente fez. Não estou acompanhando muito isso, mas tem que sentir muito o público, sentir se está fazendo sentido

ainda falar dessa forma, se tem que problematizar mais ou não. Eu acho que essa é uma reflexão muito importante que a equipe do museu que está lá no dia-a-dia tem que fazer.

APÊNDICE D - Entrevista com Felipe Tassara

Data: 16 de agosto de 2017 (quarta-feira)

Local: *Online* através do programa *Skype*

Tempo de entrevista: 22'41''

Papel na constituição da Sala da Exaltação: Responsável pelo projeto cenográfico e expográfico do Museu do Futebol.

Entrevistadora: Luana Caroline Damião

Luana Caroline Damião: Qual foi seu trabalho no Museu do Futebol e como foi a relação com os espaços e criação das exposições?

Felipe Tassara: Nós desenvolvemos o projeto museográfico... expográfico, né, do museu aqui no escritório desde a criação, quando o projeto começou, quando estava ainda bem no princípio. Eu e a Daniela [Thomas] nos encontramos várias vezes com o Leonel [Kaz], o curador, e nos reuníamos semanalmente, duas vezes por semana e fomos criando uma por uma as instalações, criando os conceitos, enfim. Foram os três trabalhando juntos aqui no escritório.

LCD: E como surgiu a ideia para fazer a Sala da Exaltação?

FT: A Sala da Exaltação é uma história curiosa porque ela foi migrando. Sempre existiu essa ideia de fazer um lugar onde a pessoa meio que se sentisse como se estivesse entrando no campo, entrando no estádio. No começo ela seria logo na entrada do museu, onde hoje tem aquele grande vão, o *hall* de acolhimento que tem aquela parte do colecionismo, das figuras do futebol nas paredes. E aí, o Mauro Munhoz, arquiteto, aumentou o buraco ali, né. No primeiro projeto que ele fez era um vão muito menor, aí ele fez essa proposta de aumentar e criar aquele grande *hall* receptivo. E a Sala da Exaltação ficou sem local. Então a ideia inicial do projeto eram projeções ali dentro da sala e iniciava a exposição. A ideia inicial dela era uma coisa meio circular assim. E aquilo foi tirado da exposição e teria a projeção das torcidas na parede. Um dia eles abriram aquela parede ali no final do percurso. Onde está a Sala da Exaltação hoje não fazia parte da área que a gente ia utilizar para fazer a exposição, o museu. Era uma área enorme, estava fora até do orçamento, aquilo não fazia parte. Mas quando quebraram a parede ali, numa questão de umidade para fazer algum trabalho, acharam aquele vão sob o talude do morro e aí todos os envolvidos, Fundação Roberto Marinho... enfim, todas as pessoas que trabalhavam no projeto ficaram surpresas quando encontraram aquele lugar e decidiu-se fazer uma instalação, fazer com que aquilo fizesse parte do percurso. Então foi feito um trabalho para conseguir

verbas para poder fazer, porque teve que impermeabilizar toda a arquibancada, ali eles acharam também uma falha estrutural nas colunas. E aí a gente fez essa proposta de fazer telas que fossem do teatro, como a gente já fez diversas vezes no teatro em outras oportunidades, essa tela transparente, que ao mesmo tempo que você projeta a imagem você continua tendo uma visão da perspectiva dos espaços. E utilizando, porque ali embaixo tinha uma série de vigas e colunas formando várias molduras, então a ideia foi fechar esses lugares com essas telas que a gente pudesse aproveitar a Exaltação, mas você nunca perde aquela coisa da transparência, da noção do espaço. E para fazer essa instalação chamaram o Tadeu Jungle, acho que é Margarida Filmes se não me engano, e ele desenvolveu essa ideia de ter as torcidas junto com a Daniela [Thomas] e filmaram tudo. Inclusive lá no museu hoje tem umas bandeiras dos times penduradas, essas bandeiras foram as bandeiras que foram usadas, porque teve que ser captado né, as imagens das torcidas então elas foram utilizadas nos dias de filmagem.

LCD: E no período dos estudos preliminares (2006), vocês já tinham pensado no Tadeu Jungle?

FT: Ah, eu não lembro... ali teve uma história que quando fez essa sala, depois a gente foi visitar o Museu do Corinthians. Eu não fui que eu sou palmeirense, não fui. Mas o pessoal foi lá visitar o Museu do Corinthians e combinou isso com a abertura lá do vão e a ideia foi abandonada. Aquela forma né, mas persistiu a ideia de uma Exaltação, ficou aquela coisa no ar. Agora eu não tenho certeza se Tadeu já tinha feito, eu acho que ele já tinha feito uma instalação, numa galeria, antes, que era uma torcida na frente da outra [Versus]. Ele já tinha feito essa instalação, mas não eram nas telas, eram só duas torcidas. Então foi uma coisa que nasceu de uma instalação do Tadeu, de um lugar que só surgiu com a solução teatral que a Daniela [Thomas] faz muito, que é a utilização das telas de filó. Então foi um misto de várias coisas que aconteceram e a sala acabou sendo o ponto alto. Quer dizer, é uma coisa meio unanime né, todo mundo se emociona. Você chega naquele lugar, você sai do ar-condicionado, tem aquele cheiro de terra, você está todo envolvido em sensações, a temperatura é diferente, então acho que é por isso que ela funciona.

LCD: A montagem da Sala da Exaltação foi feita um pouco depois do restante, certo? Depois que acabaram as obras no espaço, ou foi tudo junto?

FT: A Sala da Exaltação foi montada concomitante com todo o resto da expografia. O que ficou por último, mas tudo inaugurou na mesma data, foi a fase final ali onde hoje tem um auditoriozinho, tinha um filme 3D, mas hoje em dia os 3D estão muito mais desenvolvidos, então aquele 3D que foi feito, o conteúdo ficou tecnologicamente muito defasado então deixou

de ser apresentado atualmente. Mas aquela foi a última parte que ficou pronta, mas tudo inaugurou junto.

LCD: Mas a montagem desse espaço foi feito em 2008, no ano de inauguração?

FT: Foi tudo feito junto. Em agosto se não me engano, final de agosto de 2008.

LCD: E sobre a própria montagem da Sala, como foi feito o planejamento do posicionamento das telas, dos projetores e do condicionamento desses projetores?

FT: Isso demandou muitas horas de trabalho, a gente teve que modelar todo aquele espaço no 3D e ele é difícil porque aquela estrutura não tem eixo, é toda meio torta. Então teve que fazer um levantamento no lugar, contrataram uma empresa, eles foram lá com os escaladores, fizeram um levantamento e depois a gente com essa maquete eletrônica, nesse modelo, a gente pode voltar a estudar a posição das telas e dos projetores. Por sinal, a gente também teve um problema lá que os projetores, para eles durarem, aquele espaço não é adequado para você ter o equipamento funcionando porque tem poeira, enfim. Para aquilo durar e poder funcionar a gente teve que fazer todo um caminho de ar que vinha de dentro das máquinas, de dentro do espaço climatizado do museu e aquilo criando uma pressão positiva, ou seja, a poeira não entra na caixa que tem o projetor, tem tipo um arzinho saindo e ao mesmo tempo refrigerando, porque as máquinas são muito sensíveis e elas não aguentariam estar naquele lugar. Mas foi bastante trabalhoso, foram várias semanas de trabalho, estudando a posição das telas de acordo com o ponto de vista. Depois a gente fazia visitas no lugar. Se não me engano a gente acabou mudando... não, não mudou não porque não dava, a gente acho que tirou uma outra tela que estava atrapalhando, no final assim, nos últimos dias.

LCD: Quantas telas tem lá dentro?

FT: Agora assim eu não sei.

LCD: A captação das imagens foram todas feitas para a instalação ou tiveram algumas pegadas de acervos também?

FT: Eu não sei te dizer. Mas eu acho, puxando na memória, foram captadas. Você tem que confirmar com o Tadeu.

LCD: O espaço onde está a Exaltação, a primeira ideia de vocês foi colocar uma exposição lá dentro, ou vocês tiveram outras ideias antes?

FT: Houve uma proposta, que não foi nossa, de fazer um negócio de show de luzes, sabe aquela coisa? Mas a gente achou que isso precisaria ter um conteúdo, porque senão fica uma coisa gratuita, não tem sentido dentro do percurso. Essa ideia de show de luzes, por si só, pra nós, não acrescentaria nada.

LCD: Você considera que a Exaltação segue alguma corrente artística? Como você a classifica?

FT: Olha, eu não sei. Poderia ser uma instalação né, arte contemporânea. Seria comparado com uma instalação de arte contemporânea.

LCD: Dentro dos documentos do museu, mais de hoje em dia, eles consideram ela como *site-specific art*

FT: É, sim. Pode ser.

LCD: Mas vocês pensavam nisso na época da constituição?

FT: Nosso trabalho no museu é museografia. Quando você diz que é um *site-specific* você está qualificando o trabalho que foi feito. Não é que ele foi feito assim. Ele tem essa natureza, é lógico. A ideia não era: “ah vamos fazer um *site-specific*”. Não. Era: vamos fazer uma instalação museográfica, expográfica dentro do percurso narrativo do museu e ocupando esse espaço. O museu já tinha toda uma linha filosófica. A expografia se propôs a utilizar uma linguagem de mobiliário urbano, essa coisa das placas, o aço, enfim o estádio é um espaço público, de grande visitação. Então a ideia sempre foi essa, e as instalações aparentes, equipamentos de iluminação, ar-condicionado essas coisas todas aparentes, isso é uma filosofia que simplificou e criou uma linguagem técnico-estética que facilitou muito as coisas acontecerem no museu. Por que você elimina essa coisa de ficar fazendo forros e escondendo coisas. Não, o estádio sempre foi parte presente da expografia e aquela coisa do concreto aparente, enfim, tudo isso era uma só linguagem do mobiliário urbano, do equipamento público (que é o estádio) e tudo tinha esse espírito. Então, eu creio que a gente pode dizer que não só a Sala da Exaltação, mas toda a expografia é *site-specific*, pois ela se utiliza do estádio como linguagem do museu.

LCD: Quando você vai criar algo desse tipo, você planeja certas coisas com estudos preliminares e anteprojetos, mas na prática acontecem coisas nesse percurso e isso acaba não saindo como planejado. Eu queria saber porque isso acontece e quais os elementos que influenciam nessas mudanças e influenciam no próprio trabalho de vocês.

FT: No caso do Museu do Futebol não teve muito isso não. As coisas aconteceram bem, o futebol é uma coisa muito simples. São poucas regras, jogos, enfim é uma coisa muito simples. Não tem muitas instâncias filosóficas, políticas, é lá o futebol. A parte da museografia foi feito todo protótipo das coisas, todas as instalações foram feitas, os profissionais fornecedores foram selecionados também dessa forma, eram contratados, faziam peças, a gente analisava a capacidade técnica de realização. Então a gente não teve isso. Algumas coisas que aconteceram, por exemplo, a pintura do piso demorava pra secar, eles fechavam tudo a noite e vinha uma gatinha, pisava em tudo e estragava a pintura. Tiveram mudanças no começo, a arquitetura pediu pra abrir mais um vão no *hall* de acolhimento: a gente refaz o projeto, não tem problema. Conteúdos que deixaram de existir, ou não, enfim. Mas tudo na etapa de projeto, na etapa de execução não aconteceu.

LCD: Hoje em dia, se vocês tivessem que alterar o espaço que a Exaltação está com outra proposta, você consegue enxergar outra proposta para aquele lugar, dadas as especificidades que ele possui?

FT: Isso é difícil responder. Se tiver que fazer outra coisa, faz. Mas assim de cara, não, nunca imaginei outra coisa.