

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**

**INSTITUTO DE ARTES**

**DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**MEDIAÇÃO CULTURAL FEMINISTA E AS RELAÇÕES DE PODER**

**Júlia Moana Ferreira da Nóbrega**

**Brasília**

**2022**

**Júlia Moana Ferreira da Nóbrega**

**MEDIAÇÃO CULTURAL FEMINISTA E AS RELAÇÕES DE PODER**

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais  
(PPGAV) da Universidade de Brasília (UnB),  
como requisito para a obtenção do título de  
Mestra em Artes Visuais – Área de concentração:  
Educação em Artes Visuais (EAV).

Orientadora: Profa, Dra. María del Rosario  
Tatiana Fernández Méndez.

**Brasília**

**2022**

*“É da natureza da ideia ser comunicada: escrita, falada, realizada. A ideia é como a grama. Anseia pela luz, gosta de multidões, prolifera por cruzamento, cresce melhor para ser pisada.” (Le Guin, 2019, p. 79).*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os encontros que alimentaram minha esperança de outros mundos possíveis.

Àqueles que me ensinam a praticar a abertura, que me mostram o que não sou capaz de ver só, que me fortalecem e que me ajudam a crescer e expandir.

A quem veio antes e a quem virá depois – o caminho é árduo, mas é nosso. Seguiremos construindo e transformando.

## RESUMO

A mediação cultural é um campo da educação em artes visuais que atua principalmente no museu e é atravessado pelos conflitos e possibilidades dessa instituição. Investigando como pensar a mediação cultural dentro do contexto de desigualdade de gênero na arte e no museu, a pesquisa busca identificar o campo da mediação cultural feminista e seu papel político-pedagógico. Considera os debates acerca da mediação crítica, levantados por teóricas como Mônica Hoff Gonçalves e Carmen Mörsch, e o conceito de feminismo interseccional de Carla Akotirene, para pensar as possibilidades de atuação da mediação cultural nesse campo. Além do levantamento de pesquisa bibliográfica, utilizou-se de relatos de experiência a fim de materializar a vivência da mediação cultural em pesquisa. Desenvolveu-se uma proposta de dissertação-mapa, através da escrita fragmentada e leitura-caminho como metáfora de mediação cultural, com o propósito de exercitar as possibilidades de pesquisa poético-pedagógicas da profissão. Por fim, essa investigação identificou que a mediação cultural feminista necessita de um processo de politização coletiva e de si, que se desenvolva, não apenas a partir das questões de gênero dentro do museu, como também das diversas opressões e relações de poder que determinam e influenciam a dinâmica arte/público/museu.

**PALAVRA-CHAVE:** mediação cultural; feminismo; educação; mediação feminista.

## ABSTRACT

Cultural mediation is a field of education in visual arts that mainly acts on museums and is affected by the conflicts and possibilities of that institution. Investigating how to think about the possibilities of action on cultural mediation in a context of gender inequality in art and museums to find the field of a feminist cultural mediation and its political-pedagogical role. It reflects on the debates surrounding critical mediation, as discussed by researchers such as Mônica Hoff Gonçalves and Carmen Mörsch, and on Carla Akotirene's concept of intersectional feminism. Beyond gathering bibliographical research, this dissertation uses experience reports to materialize the experience of cultural mediation in research. This developed into a concept of map-dissertation, through fragmented writing and path-reading as a metaphor of cultural mediation, which has as a proposition, to exercise the poetic-pedagogical research possibilities of this profession. Lastly, this investigation has found that feminist cultural mediation needs a process of the self and of collective politization, one that develops not only through gender issues in museums, but also through several oppressions and power relationships which determine and influence the art/public/museum dynamic.

**KEYWORDS:** cultural mediation; feminism; education; feminist mediation.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapa sumário, Júlia Moana, desenho digital, 2020. ....	9
Figura 2 - Registro fotográfico de mediação cultural em galeria de Brasília, 2017. FONTE: acervo pessoal. ....	16
Figura 3 – Tentar, Júlia Moana, fotografia, 2022. ....	33
Figura 4 – Sem título, Júlia Moana, fotografia, 2022. ....	44
Figura 5 - The Naked City: illustration de l'hypothèse des plaques tournantes, Guy Debord, 1957. FONTE: <a href="https://ev.escoladacidade.org/portfolio/g_32-caminhar-como-forma-de-ocupar/">https://ev.escoladacidade.org/portfolio/g_32-caminhar-como-forma-de-ocupar/</a> . ....	57
Figura 6 - Geografia Conceptual Isla Clara of Understanding, Narda Alvarado, arte digital, 2013. ....	60
Figura 7 – Fragmentado, Júlia Moana, fotografia, 2020. ....	63
Figura 8 - Registro fotográfico de ação educativo poética em programa educativo. Júlia Moana, Brasília, 2022. ....	66
Figura 9 - Mediadora 4, pergunta 1, relato digitalizado, 2022. ....	79
Figura 10 - Mediadora 4, pergunta 2, relato digitalizado, 2022. ....	84
Figura 11 - Mediadora 4, pergunta 3, relato digitalizado, 2022. ....	89
Figura 12 - El museo es una escuela, Luis Camnitzer, instalação, 2009-2015. FONTE: <a href="https://www.gba.gob.ar/cultura/museomar/muestras/el_museo_es_una_escuela_de_luis_camnitzer">https://www.gba.gob.ar/cultura/museomar/muestras/el_museo_es_una_escuela_de_luis_camnitzer</a> ....	96
Figura 13 - Roda de conversa: Coletivos Matriz e Atrevidas. Fotografia: Tatiana Reis, Brasília, 2019. FONTE: <a href="https://atrevidas.milharal.org/category/acoes-coletivas/">https://atrevidas.milharal.org/category/acoes-coletivas/</a> . ....	99
Figura 14 - Coletivo Matriz. Pande(mãe)nicas, lambe-lambe, 2021. FONTE: <a href="https://www.instagram.com/p/CO_I3EZFIIV/">https://www.instagram.com/p/CO_I3EZFIIV/</a> . ....	100
Figura 15 - A Pilastra - canal no youtube, screenshot, 2022. ....	106
Figura 16 – A Pilastra, canal de podcast, screenshot, 2022. ....	108
Figura 17 - Tia, como faz para expor minha arte aqui?, Júlia Moana, desenho digital, 2022. ....	115
Figura 18 - Continente do Germinar, Júlia Moana, desenho digital, 2022. ....	134

## INSTRUÇÕES

1. Na página a seguir, você encontrará um sumário interativo, com links que lhe conduzirão direto para o capítulo de sua escolha;
2. Você pode seguir a ordem de leitura que desejar;
3. Ao final de cada capítulo, você pode voltar ao sumário e seguir para a próxima rota que escolher.

## OBSERVAÇÕES

1. Essa pesquisa será escrita utilizando linguagem neutra. É uma escolha política da autora que deseja pensar corpos dissidentes também através da escrita. Para entender melhor sobre como a linguagem se desenvolve juntamente com a sociedade, recomenda-se o vídeo da arte educadora Rita Von Hunty intitulado *Linguagem neutra @ELLE Brasil* (2020) listado nas [Referências](#);
2. Tudo é tentativa, experimentação. Diálogos podem ser interrompidos no processo, talvez retomados. Com esperança, serão ampliados.

## SUMÁRIO



Figura 1 - Mapa sumário, Júlia Moana, desenho digital, 2020.

## Introdução

Como acredito ser natural de toda pesquisa, iniciamos com uma vaga ideia do que é aquilo que nos provoca, que nos motiva a partir de um lugar que pensamos conhecer para um lugar que nem sabemos se existe. Às vezes o processo todo é descobrir que não existe de fato e então ficamos com tudo o que descobrimos no meio do caminho do que não foi.

Quando nos debruçamos sobre aquilo que é nosso objeto de fascínio e, muitas vezes, de outros sentimentos não tão românticos, percebemos que a sua solidez é frágil. Percebi, já nos primeiros meses de pesquisa, que pensar qualquer abordagem de mediação cultural seria um desafio. Seus inúmeros cruzamentos e possibilidades/impossibilidades foram o que me confrontaram durante meus estudos – percebendo, principalmente, que a educação em artes visuais não tem caminho reto. Falar de educação em artes visuais é falar da arte em contato com as pessoas e com o mundo. Estudar esse contato nos pede que pensemos nas dinâmicas dessas relações que se formam e se desmancham. E analisar essas dinâmicas pode nos conduzir a investigar as estruturas da sociedade. Nesse ponto é interessante nos entendermos dentro dessas estruturas, dinâmicas, contatos e relações. Foi como caminhei.

Se fez necessário o que entendi como um processo de *desmontar para construir*; o início dos ramos daquilo que virou o mapa que conduziria essa pesquisa. A partir daí, entendi a necessidade de cruzamentos; e a cada tentativa de reter aquilo que era meu objeto de pesquisa, mais caminhos se formavam disso que não era fechado, completo e por isso mesmo, *importante* de ser investigado.

Quando me preparo para a mediação de uma exposição, crio mapas mentais dos caminhos possíveis a serem percorridos. Fui percebendo na prática que esses mapas iniciais eram apenas projetos; somente quando os encontros começavam é que a pesquisa se formava de fato - a pesquisa da mediação. E foi em algumas dessas rotas geradas pelo encontro que

surgiu a questão germinadora da pesquisa: como pensar a mediação cultural dentro do contexto de desigualdade de gênero na arte e no museu? Há o desejo de investigar as possibilidades de uma mediação feminista; pensar como a educação em artes visuais em museus, imersa em um sistema desigual, pode pensar a si e ao sistema da qual faz parte.

Essa dissertação se iniciou durante a pandemia mundial do Covid-19<sup>1</sup>, portanto, diante de toda a crise sanitária e política, pesquisar foi um desafio – principalmente exigindo muito da nossa saúde mental em um momento em que tentávamos, simplesmente, sobreviver. A escrita abraçou a natureza da fragmentação e navegação de caminhos que fez parte da experiência de pesquisa. Impossibilitada de dialogar de maneira fluida com colegas e professores, percebi que as comunicações se davam em outros tempos. Por textos longos que tentavam suprir o que os olhares e toques antes davam conta; ou por textos curtos e silêncios, talvez por não haver palavras que dessem conta do que se queria ser dito.

Nesse período não tive muitas oportunidades de exercer minha profissão como mediadora cultural, portanto, a memória virou a principal ferramenta. Nessa pesquisa, para além do aporte teórico, me utilizo de relatos de experiência para compartilhar o que me atravessou em alguns momentos como mediadora cultural. Importante dizer que nomes e instituições são omitidos, mas as experiências foram vividas e sentidas pela pesquisadora, e que mesmo dentro de uma experiência particular, talvez elas não sejam casos isolados de vivências na mediação cultural.

Essa trajetória se formou por bifurcações, encontros e desencontros, angústias e desejos. São caminhos que estão abertos para serem acessados e transformados em outros rumos, mas que aqui se uniram em um processo de bricolagem<sup>2</sup> e é o que foi. Os fragmentos

---

<sup>1</sup> Essa pesquisa foi iniciada em novembro de 2020. As universidades tiveram que ministrar as aulas à distância. Espaços culturais estavam fechados ou abrindo com restrições.

<sup>2</sup> Se desejar, vá para [Metodologia](#).

nascem do que afeta, do que faz falta, daquilo que cruzou meus caminhos. Com isso, quero dizer que as reflexões dessa pesquisa são um recorte de uma experiência de mundo. Os caminhos poderiam ser outros e já digo, não parei de transitá-los. Todo dia elaboro outros entendimentos e trabalho para me desprender do estático e assumir o caráter mutável do saber.

Essa pesquisa intenciona ser uma exploração de territórios da mediação cultural, pensando-a dentro de contextos de tensão que se dão nesses espaços. Da convergência dos caminhos trilhados aqui, anseio os questionamentos, complementações, bifurcações, destruição e renascimento. Essa é uma intenção, pode não se concretizar, mas sempre nos prendemos a esperança de que compartilhamos algo com alguém, mesmo que todo dia pareça que estou sozinha com essas palavras.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Fim da Introdução. Do contrário, se esse não é o fim, você pode voltar ao [sumário](#) para ir para o próximo destino.

## Memorial

Tudo é caminho. Encontros invadem o caminho-fluxo e seguem com ele infinito até o horizonte. Em um exercício de memória, tento articular o que antecedeu o encontro com o objeto de pesquisa, na esperança de que possamos fazer sentido do mapa.

Lembro-me da primeira vez que entrei em uma galeria de arte. Exposição de Clarisse Lispector, tinha 15 anos e fiquei fascinada. Mas, estaria mentindo se não dissesse que junto com o encantamento, também sentia desconforto e ansiedade. Ali, tudo era etéreo demais, precioso demais, distante demais para que eu conseguisse relaxar. Pensava constantemente que eu não podia cair, tropeçar, tossir, falar, rir, questionar. Talvez por não sentir que aquele era o meu lugar, ansiei pertencer.

Fui estudar arte na faculdade. Que ideia! No primeiro dia de aula, pensei emocionada: aqui é o meu lugar. Logo esse sentimento foi oscilando para o lado oposto. A História da Arte como eu conhecia era frágil; os espaços, excludentes. Na universidade também descobri o feminismo e a luta de outros corpos dissidentes. Um mundo se abria para me mostrar que a arte era fechada, seletiva.

Quase desisti mil vezes. Estava na universidade e parecia que eu brincava de fazer algo importante da minha vida, enganando os outros com arte. “Para entender arte contemporânea é preciso ler muitos livros”, uma professora disse certa vez. Senti desespero, então quase ninguém ia entender? O que era entender? Eu entendia?

Meu primeiro trabalho na vida foi com mediação cultural. Depois dessa experiência, jurei nunca mais trabalhar com isso novamente. Acaso, destino, sorte, karma, ou simplesmente a necessidade, me conduziram mais uma vez para esse lugar. Dois anos depois, tive a oportunidade de trabalhar em um espaço cultural e com uma equipe que me

proporcionaram uma mudança de perspectiva sobre a educação em artes visuais em espaços museais. Ali, trabalhei como assistente de coordenação de um programa educativo onde participei do processo de pesquisa e curadoria dos textos a serem estudados pela equipe; contribuí na concepção do material educativo das exposições; auxiliiei no processo de agendamento, organização dos materiais e acompanhei os encontros dos educadores com o público. Nesse trabalho consegui, mesmo que brevemente, acompanhar desde o início a pesquisa, formação e estruturação de um programa educativo. Porém, quando as turmas chegavam e a mediação começava, ficava nos bastidores, observando e dando o suporte necessário. Essa foi a minha única experiência mais longa, de apenas um ano, fixa em regime de estágio, atuando no programa educativo de um espaço cultural de uma instituição pública.

Depois passei a trabalhar como mediadora cultural, contratada por exposição, chegando apenas no final do processo de montagem, um pouco antes do vernissage – o que para muitos parece ser a conclusão, para quem trabalha com educação em artes visuais é só o começo. O começo dessa investigação da mediação cultural que é gerada a partir do encontro das pessoas com a exposição, com as obras e, também, com educadores.

Por muito tempo, mesmo atuando em exposição atrás de exposição como mediadora cultural, demorei para entender que o que eu fazia era a minha profissão. Muito distante do que entendia como emprego, a precariedade e instabilidade da mediação cultural foram afetando a minha saúde mental e se tornou processo tratado em terapia. Encontrei em um de meus diários uma página onde tentava avaliar minhas perspectivas profissionais e dentre elas estava a mediação. Eu escrevi: “A educação em artes visuais é uma porta que não preciso, nem quero fechar, mas que como trabalho freelancer não é o suficiente financeiramente, emocionalmente ou mentalmente”. Demorei para me perceber mediadora, arte educadora, educadora... O trabalho vinha espaçado, sempre diferente e ao mesmo tempo igual. Cada abordagem parecia transformadora, mas na prática, a maioria era intelectualmente opressora.

O que era um bico virou o que movia meus incômodos e desejos; foi virando pesquisa e fui assumindo para mim mesma que era isso. Eu era uma arte educadora informal em uma profissão informal. Uma educadora *freelancer*; nunca foi o suficiente...

Assim, até o momento, apenas tive a possibilidade de atuar com mediação cultural de forma espaçada, durante períodos curtos, em lugares distintos. Não pude trabalhar em um espaço que me permitisse atuar, não só dentro de uma exposição, mas também pesquisando e criando para além dela. Construindo. Dessa forma, a pesquisa só pôde ser feita internamente e agora, sendo desenvolvida em ambiente acadêmico.

Muitas vezes precisei trabalhar em exposições de arte feitas, majoritariamente, por homens ou que reforçavam discursos machistas em seus textos curatoriais ou materiais educativos. Foram nessas situações que as questões começaram a surgir, porque como uma mulher<sup>4</sup>, elas atravessavam diretamente a minha existência. Estar diante de conflitos que afetavam a minha individualidade, de certa forma, fez com que eu começasse a pensar de que maneira deveria ou poderia agir nesses espaços.

Com o tempo, também fui entendendo outras experiências que não faziam parte da minha realidade. Pelas trocas com outros educadores, presenciando situações, lidando com públicos diversos ou notando a ausência de certos grupos, entendi que as exposições, o museu e a História da Arte feriam também outros corpos. O contato com as pessoas é um dos grandes privilégios de se trabalhar com educação em artes visuais; para além do ateliê ou da Academia, presenciar vivências diversas foi o que possibilitou meu desenvolvimento político e crítico.

---

<sup>4</sup> Se desejar, vá ao capítulo [Corpos](#).

Assim, graças à educação em artes visuais, percebi que precisava estudar e criar caminhos para subverter essas estruturas. Primeiramente, pela vontade de mudar os discursos e termos machistas que reproduzia, muitas vezes, inconscientemente. Porém, foram surgindo outras pautas: que discursos capacitistas<sup>5</sup>, racistas, homofóbicos e transfóbicos que reproduzimos sem perceber ou que, quando percebemos, deixamos acontecer porque é algo da exposição ou do espaço, “alheio a nós”? Como, então, lidar com essas questões? Como minar esses discursos? Como burlar essas estruturas? Como não deixar ser naturalizado? Todos esses questionamentos movem a minha pesquisa e minha prática como arte educadora.



Figura 2 - Registro fotográfico de mediação cultural em galeria de Brasília, 2017. FONTE: acervo pessoal.

[Descrição da imagem: Quatro pessoas estão em pé no centro da imagem em um espaço com pouca iluminação, uma parede branca e chão cinza. Há duas mulheres que estão de costas e duas crianças que estão de perfil. Uma das mulheres e as duas crianças observam a outra mulher a direita que está

---

<sup>5</sup> Capacitismo é a discriminação contra pessoas com deficiência. Capacitista é um termo referente a ações de discriminação e preconceito contra pessoas com deficiência.

com o uniforme de educadora da galeria de arte. Ao fundo, na parede branca, há nove gravuras da artista Tomie Otake]

Posso dizer que, até hoje, não me sinto confortável em um museu. Porém, não acredito que essa seja sua função ou até mesmo uma possibilidade, isso é algo que ainda investigo. Na minha prática e pesquisa, em uma tentativa de diminuir ou evidenciar as distâncias, de entender os desconfortos e angústias, me sentia como uma inimiga infiltrada no museu e na universidade. A educação em artes visuais, porém, me proporciona a criação de caminhos junto com outras pessoas, para entendermos essas angústias e distanciamentos em relação à arte e aos museus. Com as trocas, fui percebendo que, quanto mais próximo, mais potência a arte tem. A distância a torna oca, vazia.

Falo sobre essa minha experiência, que é tudo o que tenho, para contextualizar de onde essa pesquisa brotou e, principalmente, porque noto que essa trajetória com a mediação cultural moldou também a minha escrita. Por conta da pandemia da Covid-19 e da situação dos programas educativos nesse período, minha pesquisa acabou se formando por um processo de coleta de memórias das experiências de uma vida pré-pandemia. Por ter tido experiências profissionais fragmentadas, por cada contato com outras pessoas ser um encontro único, por cada exposição ter uma atmosfera própria, percebo que as questões dessa pesquisa foram se formando como ilhas. As conexões nascendo depois com o processo de pesquisa. Mapas de encontros.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Fim do Memorial. Do contrário, se esse não é o fim, você pode voltar ao [sumário](#) para ir para o próximo destino.

## Mediação

[interlúdio]

Em uma exposição a minha função já foi manter um computador vivo. Toda cheia de artefatos tecnológicos, a exposição apenas existia através de máquinas. Nada poderia ser olhado, tocado, sentido, senão através de computadores, tablets e celulares. Nós, mediadores, passávamos nossos dias limpando os equipamentos, carregando-os e revivendo os que protestavam em funcionar. Como se fosse um ser vivo, éramos cuidadores das máquinas e vigilantes das pessoas. Não podíamos deixar que tocassem, que fotografassem ou gravassem, que procurassem diálogo. Sempre que tentavam conversar sobre o que viam, sentiam, pensavam, éramos instruídes a cortar essa interação e encaminhá-las para a próxima experiência – tudo era cronometrado e o sistema não podia ruir. Passávamos 8 horas por dia dentro de salas fechadas e escuras, tudo na exposição era preto e a luz, reduzida. Era preciso manter o local frio para não superaquecer as máquinas que quase queimavam em revolta. Clima inóspito para visitantes e mediadores, quase um exílio. Nas cavernas, nos mantínhamos revezando: quem choraria naquela semana, sucumbindo à pressão da exploração? Tudo em nome da poética... Nessa exposição, nutríamos um medo enorme do público, pois a nossa função ali era podar qualquer ruído. Tínhamos o roteiro pronto e cada um tentava reproduzir da forma mais leve possível para que visitantes não sentissem o inevitável: todo o controle e desconforto da situação. Temíamos que as pessoas se revoltassem contra nós por algo que não podíamos controlar

– o que acontecia, pelo menos, uma vez por dia. Se a máquina decidia parar de funcionar, as pessoas eram privadas da atividade, pois não podíamos deixar que refizessem a experiência; tinha fila, tinha cronograma, tinha impossibilidade de erro – mesmo a máquina errando diariamente. Muitas vezes ao dia, éramos tratades com rispidez e tínhamos, com frequência, que ser ríspides também. Estranhamente, no treinamento passamos horas falando da importância do acolhimento para a mediação. No fim, as máquinas é que estavam sendo acolhidas, tendo todas as suas necessidades atendidas antes de qualquer coisa.

Uma das demandas da exposição era a seguinte: o equipamento não era recomendado para crianças menores de 14 anos, alguns responsáveis autorizavam, mas esses mesmos estariam participando imersos em seus equipamentos, já que era uma experiência de realidade virtual individual. És mediadores não podiam se responsabilizar pelas crianças em experiência que, muitas vezes, tiravam o equipamento, deixavam ele cair, tinham medo, ficavam tontas e assim seguindo. Também não podíamos dar conta das crianças que entravam com os pais e que não faziam as experiências, mas que ficavam andando pela galeria, pois o deslocamento não era permitido fora do grupo estabelecido na entrada. Depois de várias situações, foi pedido que, se vissemos crianças na entrada, falássemos com és responsáveis para explicar a exposição e desencorajar a participação. Sim, desencorajar. Talvez o ponto mais baixo da minha experiência como mediadora; eu passava difíceis longos minutos falando com mães e pais, não recomendando a exposição para a família; dizendo que, se optassem por entrar, teriam

que não fazer a experiência para “vigiar” a criança e enfim, tínhamos que enumerar os obstáculos que passariam se optassem por seguir. O que resultou disso foi a exclusão massiva de mulheres mães desse espaço. Houve um mal-estar coletivo, quando víamos crianças, ficávamos aflites. A exposição também não era recomendada para mulheres grávidas por conta do risco do uso de equipamentos de realidade virtual. Também as obras eram completamente em inglês, sem legendas ou traduções. Além disso, a exposição não era pensada para todos os corpos, acidentes ocorriam com pessoas gordas porque as cadeiras eram frágeis e estavam quebrando, pessoas idosas caíam ou se desequilibravam por conta da fragilidade das cadeiras ou pela baixa iluminação. Também houve momentos em que o equipamento se fez impossível de ser utilizado por pessoas negras com cabelos mais volumosos, excluindo mais uma vez essas pessoas de um espaço já tão branco. Todos esses fatores tornaram essa uma das exposições mais inacessível que eu já vi.

Estou falando tudo isso porque acredito que é necessário, mesmo por um relato que busca manter as identidades de artistas e instituições preservadas, para que se analise a realidade aplicada de algumas concepções de exposição que passam pelo olhar de artistas, de curadores, produtores, mas que talvez não tenham passado por um programa educativo antes de se materializarem. O diálogo entre as áreas é crucial, porém, continuamos a usar o educativo como ferramenta para dar conta dos inúmeros problemas da exposição, para

se virar pensando estratégias de acessibilidade que aparentemente não são uma preocupação dos outros setores.

O que nos ajudava a passar pelos dias naquela exposição era o cuidado que estabelecemos entre nós. Quando alguém recebia reações ríspidas do público por conta do sistema que tínhamos que seguir, corríamos para consolar, apoiar; quando estávamos sucumbindo de frio, trocávamos casacos e minutos clandestinos ao sol. Cuidávamos do posto de colegas para as corridas ao banheiro e para os lanches rápidos. De tudo sobre essa experiência, o que aprendi é que nada é mais poético que o contato humano. Pena que não tivemos chances de ter com o público, mas construímos muita pesquisa entre nós, muita arte e afeto também.

Acredito que um bom lugar para iniciar o debate sobre mediação cultural seja entendendo sua autonomia. Refiro-me aos processos de pesquisa e criação realizados dentro dessa profissão que não se encontram em relação passiva dentro da exposição. A pesquisadora e arte educadora Ana Mae Barbosa diz que:

Entretanto, na maioria dos museus o arte-educador é um apêndice e é até dirigido, orientado, pelo curador, que diz o que deve ser feito ou como deve ser lida a exposição pelo público e compete ao arte-educador apenas orientar para aquela leitura ou executar a animação proposta.

Contudo, interpretar uma exposição é um processo tão complexo e dialético quanto interpretar um quadro ou uma escultura. Ao arte-educador compete ajudar o

público a encontrar seu caminho interpretativo e não impor a intenção do curador, da mesma maneira que a atitude de adivinhar a intencionalidade do artista foi derrogada pela priorização da leitura do objeto estético por ele produzido. (Barbosa, 2005, p. 84).

Mais de uma década depois, essa pauta sobre a autonomia da mediação e seu papel crítico dentro dos espaços de arte vem sendo discutida e elaborada; tanto na teoria, quanto na prática, muito vem sendo construído e desconstruído também. Como a revisão de literatura dessa pesquisa apontou, a situação acerca da mediação cultural tem sido discutida por pesquisadores como Carmen Mörsch, Sofía Olascoaga, Mônica Hoff Gonçalves, María Acaso, Javier Rodrigo Montero e outros que referenciarei ao longo dessa dissertação. Essas pesquisadoras contribuem, cada qual com seu direcionamento, para um entendimento de mediação cultural que pensa, não apenas criticamente a arte, mas também a si mesma e as instituições da qual faz parte. O contato com suas produções possibilitou a essa pesquisa a construção de um panorama dos desejos e desafios da educação em artes visuais, mostrando que o processo de pensar a mediação como estudo, criação e pesquisa é uma luta que está sendo trilhada por educadores em uma tentativa de ampliar as possibilidades dessa profissão.

Um dos debates mais profundos que tem sido realizado na área da mediação em museus é a necessidade de dissolver a ideia da mediação como serviço, para entender o trabalho das mediadoras como produções culturais autônomas geradoras de conhecimento, que devem ser situadas no mesmo nível de outros profissionais que trabalham no museu. (Acaso, 2018, p. 11, tradução nossa)<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> No original: “Uno de los debates más profundos que se han abierto en el terreno de la mediación en museos, es la necesidad de disolver la idea de la mediación como servicio, para entender el trabajo de las mediadoras como producciones culturales autónomas generadoras de conocimiento, que han de situarse al mismo nivel que las de otros profesionales que operan en el museo.” (Acaso, 2018, p. 11).

Dentre as discussões da educação em artes visuais, uma muito importante é a respeito das problemáticas do museu. Pensando-o como um espaço inerentemente colonizado e também colonizador, o arte educador e pesquisador Javier Rodrigo Montero diz:

Em oposição, o museu como instituição social, como agente em uma trama ou tecido específico e como dispositivo discursivo, é um espaço de tensões, de conflitos, de relações de alteridade, de diálogos complexos, inacabados e cheios de contradições. Um espaço de inclusão e exclusão constante. Portanto, é uma instituição conflitiva *per se*, aberta a definições e antagonismos; exposta a expandir-se ou a repensar seus territórios e fronteiras, como praticamente todas as instituições fruto da modernidade europeia. (Montero, 2016, p. 2).

Montero discute sobre a importância de uma mediação crítica que entende o museu como um espaço complexo de conflito social, enfatizando que o museu não é um espaço democrático e neutro de inclusão social. O museu é atravessado por inúmeros fatores e assim também é a mediação. Por outra perspectiva, a educadora Valeria Galarza, ao narrar uma experiência de mediação comunitária em Quito, diz:

Nossas práticas nos configuram como seres em e com o mundo nessa caracterização do contexto. Para nós, educadoras, somente daí se pode gerar uma prática educativa crítica. Uma prática pedagógica isolada não existe. É no território onde nos inserimos e habitamos que a vida biológica se constitui como biográfica, num relato com e para os outros. Um tecido que, desde o educativo (como relação, como pergunta), pode ser questionado e, no melhor dos casos, transformado. (Galarza, 2018, p. 33).

Galarza relata uma experiência em que o programa educativo teve a possibilidade de executar suas ações para fora do museu, ocupando outros territórios. Mas em ambas as perspectivas, tanto de Galarza, quanto de Montero, podemos pensar que a prática pedagógica

estabelece relação indissociável com o ambiente que ocupa. E nesse sentido, parte da pesquisa da mediação cultural é atravessada pelo museu, pela cidade e pela instituição.

Montero argumenta que o museu é um espaço de tensões e, nesse sentido, outra preocupação da mediação cultural crítica é questionar sua participação dentro de um sistema de desigualdades e conflitos. bell hooks dirá:

A prática do diálogo é um dos meios mais simples com que nós, como professores, acadêmicos e pensadores críticos, podemos começar a cruzar fronteiras, as barreiras que podem ser ou não erguidas pela raça, pelo gênero, pela classe social, pela reputação profissional e por um sem-número de outras diferenças. (hooks, 2017, p. 174).

Quando hooks nos fala sobre uma educação transformadora, existe a preocupação de que educadores estejam em um processo de aprendizagem constante. Quando consideramos a arte e a educação, como agentes de transformação social, precisamos também pensar como nossa atuação pode, contraditoriamente, fazer a manutenção de opressões sociais, já que estamos inseridos profundamente nesses contextos. Refletindo ainda mais sobre a importância de se pensar criticamente a mediação cultural, a pesquisadora Mônica Hoff Gonçalves diz,

[...] considerar que a mediação da arte não é, nem nunca foi, (só) sobre obras de arte e processos autorreferentes do campo da arte, mas sobre tomar partido das coisas. Ou seja, agir politicamente e produzir conhecimento; conhecimento este que é irregular, enviesado, social, político, cultural e, em alguma medida, também estético e/ou artístico. E, sendo assim, os mediadores não são, portanto, agentes passivos a serviço da instituição, mas o que há de mais político (e desejosamente democrático) dentro da instituição, uma vez que eles são muitos; vêm de contextos sociais, econômicos,

educacionais e culturais diferentes e são aqueles, dentro da instituição, responsáveis pelo debate direto com os públicos. (Gonçalves & Honorato, 2018, p. 168).

Abordar a exposição cronologicamente, enfatizar o contexto histórico das obras, focar nas questões estéticas, analisar a técnica ou refletir sobre a estrutura arquitetônica do museu, são escolhas. Se falamos de escolhas, falamos da possibilidade de vários caminhos que podem ser seguidos ou não. Mas essas escolhas são conscientes?<sup>8</sup> Para se pensar de forma crítica sobre as possibilidades da arte e a importância da mediação cultural na sociedade é necessário que educadores, individual e coletivamente, se conscientizem politicamente.

Conscientização não é só adquirir algum tipo de conhecimento, mas fazer uso desse conhecimento em seu contexto de vida. É quando o conhecimento faz sentido e cria pontes para maior compreensão, para mais acessos e para desafiar as inverdades que mantêm as coisas como elas são. A essas coisas dominantes, inseridas em uma estrutura social e política, chamamos frequentemente *status quo*. (Fernandes, 2020, p. 34).

Arte educadores frequentam as galerias e museus em ampliação temporal, percebendo, na vivência diária, dinâmicas geradas a partir do que começa após a vernissage, que é todo um infinito. A educação em artes visuais é uma das poucas áreas da arte que, diariamente, propõe diálogo com as pessoas não introduzidas aos códigos desse campo. Pensando que a mediação cultural se propõe ao contato com a arte em sua constante atualização – uma vez que, para além dos conteúdos já legitimados pela História da Arte e ensinados em ambiente escolar, a educação em artes visuais em instituições culturais também trabalha a partir daquilo que (ainda) não foi legitimado – podemos considerar que a mediação atua a partir de códigos mais distantes do público. É no processo de politização que temos

---

<sup>8</sup> Se desejar, vá ao capítulo [Neutralidade Histórica](#).

mais possibilidades de criar aberturas nas nossas práticas para questionar as dinâmicas de opressão que são reforçadas pela História da Arte e pelo museu, transformando-as coletivamente – na tentativa de diminuir distâncias ou se conscientizando delas e as subvertendo.

Um exemplo é o caso do que tem sido feito no Museu Reina Sofía, na Espanha. Pensando os processos e desafios de criar uma instituição cultural feminista, os educadores Jesús Carrillo e Miguel Vega Manrique apresentam algumas das propostas que vem sendo realizadas: produções de exposições feministas, encontros entre pesquisadores e fomentação de diálogos com a instituição sobre essa pauta. Porém, para além dessas iniciativas, destacam a necessidade urgente de se incluir a educação em artes visuais na discussão. Apontam o trabalho iniciado por María Acaso em 2018 como um momento de fortalecimento do processo de pensar a mediação cultural feminista<sup>9</sup> justamente por proporem a mediação “... como processo e não como serviço ....” (Carrillo & Manrique, 2020, p. 120, tradução nossa).<sup>10</sup>

Novamente se percebe a discussão sobre a autonomia da mediação cultural diante das relações hierarquizantes das instituições de arte. Portanto, uma mediação que pensa para fora e para dentro de si criticamente, possibilita indagações e caminha para uma prática transformadora e suas possibilidades são potencializadas quando há o entendimento – não só por parte de educadores, mas como das outras áreas culturais – de que a educação em artes visuais é um processo de criação, autônomo e engajado.

---

<sup>9</sup> Se desejar, vá ao capítulo [Mediação Feminista](#).

<sup>10</sup> No original: “[...]Acaso y su equipo plantean la concepción de la mediación como proceso y no como servicio [...]” (Carrillo & Manrique, 2020, p. 120).

## *Pesquisa*

[interlúdio]

Em um programa educativo, decidimos fazer um grupo de estudos – projeto antigo que a consultora pedagógica queria retomar, mas que nunca prosperava. Nesse dia nos propomos a ler um texto sobre mediação cultural, porém não houve tempo para ser lido, também não houve interesse. Mesmo assim, tentamos iniciar o debate e quem leu apresentou para quem não tinha lido. Começamos a nos envolver com as questões apontadas – trocamos nossas experiências em mediação, o que é possível nesse trabalho, o que é desejo, o que é insustentável etc. Desabafamos nossas angústias pensando em como transformá-las em ação. No fim, tivemos que encerrar pelo horário, mas ainda continuamos conversando e todas saíram animadas.

Menos de uma hora depois elas ficaram sabendo que não estavam recebendo o valor correto do vale refeição há meses e que o trabalho no feriado não estava sendo devidamente remunerado. Uma delas ficou doente durante uma semana e com os descontos seu salário desceu para 700 reais naquele mês. Como um grande balde de água fria, seguimos o resto do dia caladas. Todo dia as mediadoras falavam que iriam sair. Todas precisam manter mais 2 ou 3 formas de conseguir renda. Tem dias que a gente só fala sobre o que é insustentável.

Durante o primeiro ano dessa dissertação, consegui apenas um trabalho de mediação cultural. Esse trabalho foi realizado de forma remota<sup>11</sup> e teve a duração de três semanas. Para o programa educativo foram pensadas algumas possibilidades de atuação usando o meio digital: *lives*, *podcasts*, vídeos e postagens. Dentro das propostas desse trabalho, nós, educadores decidimos organizar uma espécie de roda de conversa/reunião virtual, para debatermos a respeito da educação em artes visuais em Brasília. Apesar de esse não ser o foco do projeto, que tinha como proposta conhecer os lugares de arte do Distrito Federal, houve uma abertura para que o programa educativo discutisse a educação em artes visuais como espaço de arte também. Esse encontro concentrou-se no seguinte questionamento:

*Como e por que se organizar entre arte educadores?*

Assim, convidamos para a conversa a REMIC - DF (Rede de Educadores de Museus e Instituições Culturais do Distrito Federal)<sup>12</sup>, grupo que tem como objetivo a troca entre educadores para fortalecer essa profissão na cena cultural. A representante da REMIC - DF apresentou algumas das iniciativas que estavam sendo tomadas, pautas mais frequentes, reivindicações e desafios da área que são discutidos nas reuniões. Eu e outro educador organizamos uma fala para pensar, a partir de nossas experiências, as condições de trabalho nos espaços culturais do Distrito Federal. Conjuntamente com a REMIC, trocamos percepções sobre a precarização desse trabalho, a instabilidade dos programas educativos, a necessidade de profissionalização, a percepção equivocada da função de um programa educativo pelas outras pessoas da área cultural, entre outros desafios.

---

<sup>11</sup> Essa pesquisa se iniciou no segundo semestre de 2020, no meio a pandemia do Covid-19, muitos espaços culturais fecharam ou atuaram à distância.

<sup>12</sup> A REMIC-DF foi fundada em 2008, teve suas atividades pausadas em 2013 e foi retomada em 2019. É uma rede de educadores de museus e instituições culturais que movimentam estratégias para formalização do trabalho, comunicação com instituições, fortalecimento dos educadores, entre outras ações.

Durante a minha fala, levantei alguns questionamentos que surgiram de uma autorreflexão sobre a minha experiência como mediadora cultural em Brasília e como pesquisadora em uma universidade, na tentativa de compartilhar o processo de se fazer pesquisa sobre um trabalho informal. Falar de uma profissão que precisa ainda ser profissionalizada é um desafio, então, como pensar pesquisa de abordagens da mediação quando o que temos que lidar toca o básico ainda? Quais condições são necessárias para se fazer pesquisa? Quais os espaços onde a pesquisa de educação em artes visuais pode existir?

Por um lado, podemos pensar na pesquisa que vai encontrar espaço na universidade, na criação de artigos, dissertações, teses, mesas de debates e afins. Por outro, na pesquisa que se dá a partir das nossas experiências e encontros – a cada exposição, a cada treinamento, a cada pessoa que encontramos, estamos em um processo de formação de pesquisa; testamos abordagens, percebemos problemas e desafios e somos atravessados por referências constantemente.

Desta forma, práticas de educadores e artistas tornam-se locais de investigação. Além disso, como investigadores, eles se constituem em pesquisadores. Aqui, pesquisa já não é mais percebida a partir de uma perspectiva científica tradicional, mas sim de um ponto de vista alternativo, onde investigar é uma prática viva intimamente ligada às artes e à educação. (Irwin, 2013, p. 28).

Quando comecei a pesquisa em ambiente acadêmico, entendi que fui construindo e formando a pesquisa da mediação cultural muito antes. Como manter registros das nossas ações educativas, não somente atreladas a uma pesquisa da universidade, mas em outros formatos como a produção de relatórios, catálogos, materiais educativos etc.?

Na minha formação como arte educadora encontrei muitas pesquisas sobre mediação crítica e sobre uma educação transformadora. Porém, como abordar a autonomia do programa

educativo quando ainda é exigido, em alguns contextos, um roteiro com falas de curadores e artistas? Como pensar a autonomia de um educativo que quer construir sua abordagem crítica, que precisa de tempo de estudo, de desenvolvimento de recursos, mas que na prática lhe são cobradas demandas que vão para além de suas capacidades ou funções?

Isso nos mostra que a problemática envolvendo a necessidade de uma revisão da mediação não é de hoje – há questões com relação à ideia de mediação que se cristalizaram na cabeça dos próprios mediadores, de educadores, teóricos, artistas, curadores, públicos e diretores de instituições, que precisam ser revistas há muito tempo. A primeira é esta, de que mediação é conciliação; a segunda é de que a mediação da arte sempre parte e deve partir da arte; a terceira é a necessidade insistente de criar conceitos com relação à mediação e a necessidade obsessiva de acreditar neles (conceitos, no geral, afirmativos; raramente, desconstrutivos ou anarquistas); a quarta é pensar que a mediação é feita para os públicos, logo todos os conceitos são construídos pensando na relação com os públicos; a quinta, de que ela é sempre para fora da instituição, nunca para dentro da instituição; e sexta, para não ficar extenso demais, de que o fato de ela acontecer dentro ou vinculada a alguma instituição impede que ela seja crítica a esta instituição. (Gonçalves & Honorato, 2018, p. 170).

Algo que foi levantado em nossa reunião entre educadores foi que, muitas vezes, a mediação cultural é incluída apenas no último estágio dos projetos culturais, como uma ferramenta para sanar a falta, a inacessibilidade, os problemas estruturais das exposições e museus. Nesse sentido, há uma distância entre o que cabe ao programa educativo e o que é esperado por quem faz os projetos. O diálogo entre as áreas de atuação dentro da arte se mostra fundamental se o objetivo é tornar os espaços menos excludentes, o trabalho menos

precarizado. No artigo *Por uma arte educação à esquerda* (2016), o educador Francione Oliveira Carvalho diz:

A micropolítica trata do campo das forças, do que é invisível, enquanto a macropolítica trata das formas, do que é visível e é justamente pelo fato de que esses modos são inseparáveis que é impossível defendermos micropolíticas desgarradas de uma compreensão mais ampla da realidade. Ações e palavras que não questionam o modelo liberal que nos encontramos e nos aprisiona na mercadorização e precarização da vida, na competitividade do mercado, na flexibilização do trabalho, no desmantelamento do setor público e no enfraquecimento do Estado de bem-estar social não podem ser compreendidas como micropolíticas, mas sim, como alienação. (Carvalho, 2018, p. 84).

Ao mesmo tempo que a pesquisa é importante para que a gente trilhe nosso caminho e a autonomia do educativo seja reivindicada e discutida, a gente se confronta com a distância de nossas discussões e a prática. Se considerarmos a informalidade desse trabalho, a rotatividade de projetos educativos, os inúmeros desmontes, como pensar a estrutura necessária da qual educadores precisam para pensarem a própria atuação? Sem uma certa estabilidade dificilmente encontram encorajamento e recursos para a imersão em pesquisa. Não há espaço nos espaços para se pensar os espaços. A memória, o registro, os estudos, são elementos que enxergo como necessários para a construção de um horizonte, de um panorama também. Seria importante enfatizar a subjetividade de mediadores-pesquisadores paralelamente às lutas contra a precarização de seus trabalhos. Mesmo a precariedade da

profissão precisa ser tocada, problematizada e discutida por ser parte da nossa realidade e elemento importante na nossa formação como arte educadores.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Fim do capítulo Mediação. Do contrário, se esse não é o fim, você pode voltar ao [sumário](#) para ir para o próximo destino.

**Desistir**<sup>14</sup>

Figura 3 – Tentar, Júlia Moana, fotografia, 2022.

[Descrição da imagem: Na fotografia há várias tiras de papel de aproximadamente 1cm de largura que se estendem de ponta a ponta da imagem, organizadas uma ao lado da outra na horizontal. Algumas tiras estão mais elevadas, criando curvas em alturas diversas. Em algumas dessas tiras está escrito de forma alternada as palavras: tentar; desistir; não desistir; desistir de tentar; tentar não desistir.]

---

<sup>14</sup> Fim do capítulo Desistir. Do contrário, se esse não é o fim, você pode voltar ao [sumário](#) para ir para o próximo destino.

## Neutralidade Histórica

[interlúdio]

No ensino médio me foi apresentada a artista Tarsila do Amaral.

Lembro que por um bom tempo acreditei que Tarsila era um homem e foi com um certo espanto que entendi que se tratava de uma mulher.

Até então, passada toda a História da Arte, até chegar ao Modernismo brasileiro, essa era a primeira vez que eu ouvia falar sobre uma mulher artista. Claro que só depois, na faculdade, entendendo o machismo dentro do sistema da arte, percebi que até entrar em contato com a Tarsila do Amaral, e mesmo um tempo depois disso, não me questionei sobre as ausências de mulheres, indígenas, negres, transsexuais e todos os corpos marginalizados por nossa sociedade. Demorei para entender as ausências.

A partir de uma pergunta simples e incisiva, mas que leva a desdobramentos complexos, no artigo *Why Have There Been No Great Women Artists?*<sup>15</sup> (1989), a pesquisadora Linda Nochlin levanta questionamentos que são invisibilizados no horizonte da História tradicional. Nochlin nos mostra como as reações e as tentativas de resposta a uma mesma pergunta podem ser diversas. Por que não houve grandes mulheres artistas?

Tendemos a aceitar como “natural” o que quer que seja, isso é verdade tanto no campo acadêmico, quanto na disposição social: o ponto de vista masculino e

---

<sup>15</sup> “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, tradução nossa.

ocidental, aceitado inconscientemente como o ponto de vista do historiador de arte, está se provando inadequado. (Nochlin, 1989, s/p, tradução nossa).<sup>16</sup>

A discussão acerca das ausências, tanto das mulheres, quanto de outros corpos dissidentes na História da Arte é um ponto de partida para se investigar os mecanismos da História e seus impactos na sociedade e no imaginário coletivo. Quando Nochlin fala que “tendemos a aceitar como ‘natural’ o que quer que seja”, ela confronta uma visão passiva de um mundo de condições irremediáveis. Essa passividade faz com que enxerguemos a História como algo imaculado, irrefutável, minando o diálogo e o que poderia ser gerado se tivéssemos uma visão mais crítica desse campo. Podemos perceber que o processo de revisão histórica é uma ferramenta importante para entendermos criticamente o presente e articularmos outras narrativas, principalmente ao entendermos que a História Geral e a História da Arte não são democráticas e não contemplam a todos. A pesquisadora Linda Hutcheon diz:

Graças ao trabalho pioneiro de teóricos Marxistas, feministas, negros, racializados, entre outros, há uma nova conscientização em ambos os campos de que a História não pode ser escrita sem análise ideológica ou institucional. (Hutcheon, 1988, p. 369, tradução nossa).<sup>17</sup>

A neutralidade da História vem sendo discutida e, como apontado por Hutcheon, o processo de revisão histórica nasce de movimentos politizados. Como exemplo disso, a teórica Silvia Federici, em seu livro *Calibã e a bruxa* (2017), discorre sobre os processos que antecederam o massacre de milhares de mulheres na conhecida “caça às bruxas” e como essa

---

<sup>16</sup> No original: “We tend to accept whatever is as ‘natural,’ this is just as true in the realm of academic investigation as it is in our social arrangements: the white Western male viewpoint, unconsciously accepted as the viewpoint of the art historian, is proving to be inadequate.” (Nochlin, 1989, s/p).

<sup>17</sup> No original: “Thanks to the pioneering work of Marxists, feminists, black and ethnic theorists, among others, there is a new awareness in both fields that history cannot be written without ideological and institutional analysis.” (Hutcheon, 1988, p. 369).

perseguição coincidiu, não por acaso, com o surgimento do capitalismo. Ela observa que, em consequência do importante papel das mulheres nas lutas contra a exploração da terra e da força de trabalho, a figura da bruxa foi tomada como imagem-síntese das várias formas de opressão e perseguição a que as mulheres são sujeitadas na tentativa de desarticular sua resistência.

O que não foi reconhecido é que a caça às bruxas constituiu um dos acontecimentos mais importantes do desenvolvimento da sociedade capitalista e da formação do proletariado moderno. [...] A caça às bruxas aprofundou a divisão entre mulheres e homens, inculcou nos homens o medo do poder das mulheres e destruiu um universo de práticas, crenças e sujeitos sociais cuja existência era incompatível com a disciplina do trabalho capitalista, redefinindo assim os principais elementos da reprodução social. (Federici, 2017, p. 294).

Federici destaca que, durante muitos séculos, as mulheres estiveram à frente das lutas de classe e já detiveram muito poder e autonomia. Para além, portanto, de uma perseguição baseada em crenças e superstições, a caça às bruxas tinha, sobretudo, caráter político, sendo motivada pela necessidade de controlar as mulheres e o avanço de sua influência nos conflitos de classe e na defesa da diversidade de crenças. Considerando que o passado não apenas antecede e origina, mas atravessa e dá sentido ao presente, torna-se necessário, para entender a realidade atual, que busquemos na História a raiz daquilo que nos move agora. A caça às bruxas não é um momento histórico superado e sim um sintoma que ainda é presente em nossa sociedade, seja literalmente assumida como caça às bruxas<sup>18</sup>, seja como feminicídio ou por leis de controle dos nossos corpos e comportamentos.

---

<sup>18</sup> “Aproximadamente 3 mil mulheres estão hoje exiladas em ‘campos de bruxas’ no norte de Gana, tendo sido forçadas a fugir das comunidades devido a ameaças de morte.” (Federici, 2019b, p. 112).

Na biografia *Mulheres extraordinárias: As Criadoras e a Criatura* (2020), a autora Charlotte Gordon faz um trabalho de revisão histórica valioso para a recuperação da memória das escritoras Mary Wollstonecraft, autora de *Reivindicação dos Direitos da Mulher* (1792), e de sua filha Mary Shelley, autora de *Frankenstein* (1818); duas mulheres que sofreram com o machismo de seu tempo sendo quase apagadas da História. Gordon diz:

A história da ascensão e queda de ambas as Marys é uma narrativa que nos leva à reflexão, pois mostra com muita clareza como é difícil conhecer o passado e quão mutável pode ser o registro histórico. Por quase duzentos anos, Wollstonecraft teve sua imagem difamada, primeiro sendo tida por puta e depois por histérica, uma mulher irracional cujas obras não são dignas de leitura – calúnias que se provaram tão eficientes para solapar as ideias de *Reivindicação dos Direitos da Mulher* que persistem até hoje na retórica daqueles que se opõem aos princípios feministas. (Gordon, 2020, p. 556).

Nessa biografia, podemos acompanhar os eventos que levaram Wollstonecraft e Shelley a terem a importância de seus trabalhos questionados. Através do olhar de hoje sobre eventos do passado percebemos os mecanismos da História que foram nocivos ao legado dessas duas autoras. Um exemplo é o fato de ambas terem engravidado fora do casamento e isso ter causado a elas uma vida inteira de violências. Suas contribuições intelectuais foram desvalorizadas e questionadas, não apenas pelos seus contemporâneos como também após suas mortes, devido aos parâmetros morais que se mostravam mais rígido com as mulheres do que com seus parceiros que também tiveram papel na concepção extramatrimonial. Percebemos também que a maneira pela qual nos referenciamos às produções artísticas de mulheres exerce papel importante na construção de nossa memória e de nossas referências. A teórica e artista Roberta Barros, pensando a relação das instituições e artistas mulheres, diz:

Por outro lado, perversamente, tanto a academia quanto a instituição de arte tomaram, por exemplo, as quatro mulheres artistas mais celebradas da década de 1980 e logo as retiraram do “mundo” feminista. De tal sorte, [...] por efeito do argumento silenciosamente penetrante de que seus trabalhos “transcenderiam” a suposta estreiteza da moldura “feminismo”, Sherrie Levine, Barbara Kruger, Jenny Holzer e Cindy Sherman tornaram-se apenas *pós-modernistas*. (Barros, 2016, p. 261).

Assim como Barros, penso que o esforço da Academia e das instituições de arte em distanciar artistas desse, e de outros movimentos políticos, camufla um sistema de manutenção de opressões para enfraquecê-los. A pesquisadora Inmaculada Real López investigando o processo de apagamento e recuperação da memória das mulheres artistas exiladas no período da Guerra Civil na Espanha, faz uma análise geopolítica e de gênero para entender o esquecimento e a recuperação da memória das artistas exiladas.

Poderíamos dizer que as artistas da diáspora enfrentarão duas limitações na valorização de suas trajetórias, por um lado o fato de serem exiladas, por outro, as questões de gênero já que serão relegadas para segundo plano e terão mais dificuldades que seus companheiros de viagem para acessar o espaço institucional. (López, 2020, p. 217).<sup>19</sup>

López ainda dirá que parte dessas artistas, para além de terem sido colocadas em segundo plano na narrativa da História da Arte, foram fundamentais para o sucesso de seus companheiros: “Este motivo se deve, principalmente, a que boa parte destas intelectuais dedicaram suas vidas aos seus maridos para que estes tivessem sucesso profissional.”<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> No original: “Podríamos decir que las artistas de la diáspora van a enfrentarse a dos limitaciones para la puesta en valor de sus trayectorias, por un lado al hecho de ser exiladas, por otro, las cuestiones de género ya que quedarán desplazadas a un segundo plano y tendrán más dificultades que sus compañeros de viaje para acceder al espacio institucional.” (López, 2020, p. 217).

<sup>20</sup> No original: “Este motivo principalmente se debe a que buena parte de estas intelectuales consagraron sus vidas a sus maridos para que estos tuvieran un triunfo profesional.” (LÓPEZ, 2020, p. 207).

(López, 2020, p. 207, tradução nossa). Isso evidencia que o processo de apagamento histórico é atravessado por inúmeros sistemas de opressão, seja de gênero, político ou de classe. De alguma forma, os artistas exilados só tiveram possibilidade de serem reconhecidos, por se aproveitarem de um sistema que invisibiliza o trabalho não apenas artístico quanto reprodutivo das mulheres.<sup>21</sup>

*Mujeres Creando* é um coletivo que surgiu na Bolívia em 1992 em reposta ao movimento da esquerda boliviana que invisibilizava o papel das mulheres na luta política. Foi fundado por María Galindo, Mônica Mendoza e Julieta Paredes, ativistas lésbicas que percebiam o criar como processo de luta. O grupo, desde então, tem crescido e realizado ações em diversas frentes e linguagens. Dentre elas, podemos encontrar o grafitti, a performance, intervenção urbana, mas também manifestações e pesquisa.

Mais que um coletivo artístico, se consideram um movimento social feminista e anarquista – estão organizadas a partir da diversidade e autonomia de qualquer instituição pública ou privada – que promove uma série de ações e intervenções de rua que se opõem à injustiça e ao machismo dominante. (Alonso et al., 2020, p. 57, tradução nossa).<sup>22</sup>

Interessante observar que as *Mujeres Creando* enfatizam seu posicionamento como um grupo feminista e anarquista antes de um coletivo artístico. Em diálogo com a análise de Barros a respeito dos mecanismos da arte para despolitizar o trabalho feito por mulheres, percebo o posicionamento das *Mujeres Creando* como uma provocação/ emancipação do

---

<sup>21</sup> Se desejar, vá ao capítulo [Corpos](#).

<sup>22</sup> No original: “Más que un colectivo artístico, se consideran un movimiento social feminista y anarquista – están organizadas desde la diversidad y la autonomía de toda institución pública o privada -, que promueve una serie de acciones e intervenciones callejeras que se oponen a la injusticia y al machismo dominante.” (Alonso et al., 2020, p. 57).

sistema de arte que tanto trabalha para desarticular as estratégias de resistência e luta feminista.

Seja na pesquisa, nas artes ou na educação, participamos de um movimento que se retroalimenta. Artistas, teóricas, historiadoras e educadoras têm trabalhado a fim de evidenciar que o que não encontramos no nosso passado ou ao nosso redor, faz parte de um projeto consciente de apagamento e não uma circunstância alheia a nós.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Fim do capítulo História. Do contrário, se esse não é o fim, você pode voltar ao [sumário](#) para ir para o próximo destino.

## Corpos

[interlúdio]

Antes mesmo de eu entender o que era sexo eu tinha medo de ser estuprada; é como uma sombra que pulsa no subconsciente e modela todas as escolhas. Voltava da escola com o corpo rígido, a mente ansiosa projetando fugas, sentindo medo e ódio e nojo de cada buzina e grito de homens de consciência limpa e leve. Sem entender tudo, eu já sabia por completo sobre aquela ameaça à minha existência, sempre pairando sobre mim, a cada passo. Até que seja destruída a estrutura que os mantém livres de consequências, nunca serei, de fato, livre.

Impulsionada pelas discussões acerca da mediação cultural ainda ser considerada, em parte, como uma proposta educativa que visa guiar<sup>24</sup>, *mediar* a interação entre a arte e as pessoas, gostaria de pensar o corpo da arte educadora sob a perspectiva da neutralidade. Segundo o dicionário, neutro é aquilo que é imparcial, que não se posiciona, que não se envolve. Porém, quando alguém está diante de mim, por certo, sou também alguém diante dessa pessoa. “O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. .... Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta.” (Didi-Huberman, 2010, p. 77). Apreendo quem vejo a partir da minha subjetividade, mas também a partir das questões políticas, sociais e culturais que se somam a essa subjetividade e a transformam. A depender de quem sou e de quem está diante de mim, uma dinâmica é estabelecida e, inevitavelmente, será parcial.

---

<sup>24</sup> Se desejar, vá ao capítulo [Mediação](#).

Como mulher cisgênera<sup>25</sup> inserida em uma sociedade patriarcal<sup>26</sup>, seria possível o não cruzamento desses fatores em tudo que faço?

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivas constituídas. (Butler, 2015, p. 21).

Nesse sentido, podemos pensar que o conceito de *mulher* não pode ser universal. Quando falo nessa pesquisa da experiência de ser uma mulher arte educadora, falo dentro de um contexto latino-americano e, principalmente, brasileiro. Ao corpo é acrescentado significados que materializam uma existência específica do ser no seu contexto social, político e cultural, porém, há aproximações (Arruzza et al., 2019). Compartilhamos vivências e podemos nos conectar e nos articular em nossas lutas como um corpo coletivo.

Historicamente, podemos acompanhar o surgimento e crescimento das estruturas de manutenção da violência contra as mulheres e como a dominação de nossos corpos está diretamente conectada ao sistema econômico e de exploração da natureza. Portanto, se faz

---

<sup>25</sup> Termo que se refere a pessoa que se identifica com o gênero designado no nascimento com base no sexo biológico. Por exemplo: se você nasceu com uma vagina, a sociedade lerá sua identidade de gênero como mulher. Sendo cisgênera, você se reconhece nessa identidade de gênero. No caso da pessoa transgênera, não há identificação com o gênero socialmente estabelecido no nascimento, podendo se reconhecer com o gênero oposto ou nenhum dos dois, sendo, assim, transsexual não binário.

<sup>26</sup> Sociedade que se estabelece em uma estrutura de dominação dos corpos que não se encaixam em sua norma hierarquizante de valorização do “masculino” – localiza tudo ligado ao que é construído socialmente como feminino em posição subalterna ao que é construído socialmente como masculino.

necessário um olhar crítico para o passado, pois a História<sup>27</sup> é tanto ferramenta de opressão quanto de luta. Silvia Federici diz que:

A diferença em relação ao trabalho doméstico reside no fato de que ele não só tem sido imposto às mulheres como também foi transformado em um atributo natural da psique e da personalidade femininas, uma necessidade interna, uma aspiração, supostamente vinda das profundezas da nossa natureza feminina. O trabalho doméstico foi transformado em um atributo natural em vez de ser reconhecido como trabalho, porque foi destinado a não ser remunerado. (Federici, 2019a, p. 42-43).

Tornar invisível o trabalho doméstico e reprodutivo foi, e ainda é, uma ferramenta de exploração importante para manter o sistema econômico, portanto, dificilmente conseguimos desassociar a lutas das mulheres da luta contra o sistema de exploração capitalista.

Considerando que passamos por um processo coletivo de construção social que designa características e comportamentos específicos a esse corpo, houve a internalização de atributos entendidos como propriamente femininos. Podemos, muitas vezes, ser lidas como mais acessíveis devido à internalização desse papel, já que nos é imposto o comportamento de receptividade, de acolhimento, de passividade – ao mesmo tempo, essas características são desvalorizadas na lógica capitalista e por consequência, nosso papel social é desvalorizado. A educadora Carmen Mörsch diz:

Efetivamente, a educação foi também associada às crianças no contexto da educação para adultos da classe trabalhadora e caiu, portanto, na esfera da reprodução feminina. Por outra parte, programas educativos para “adultos de verdade”, concebidos por

---

<sup>27</sup> Se desejar, vá ao capítulo [Neutralidade Histórica](#).

especialistas e destinados respectivamente a um público culto, de classe média, europeu, seguiam sendo uma ocupação masculina. (Mörsch, 2016, p. 9-10).

Ela dirá ainda que a educação em museus vai sendo desvalorizada à medida que vai se tornando um campo feminizado. Portanto, essa é uma construção social que já diferencia nossos corpos e ditam nossas relações com o público no contexto da educação em artes visuais. Não são casos isolados os assédios que mulheres educadoras enfrentam dentro dos museus. Já senti na pele o assédio do público; já percebi meu corpo sendo julgado, objetificado e sexualizado. Presenciei colegas passando por situações muito piores por seus corpos serem atravessados pelas opressões do racismo e transfobia.

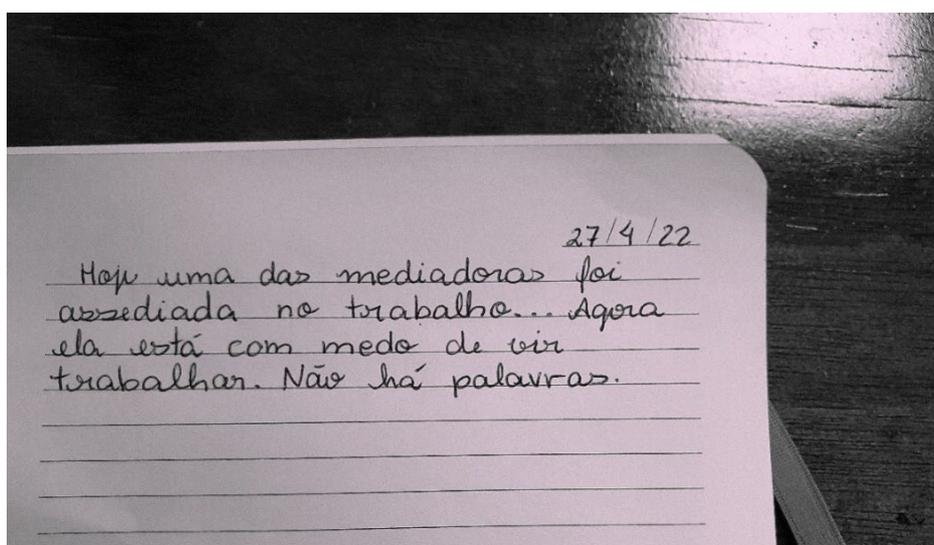


Figura 4 – Sem título, Júlia Moana, fotografia, 2022.

[Descrição da imagem: Na fotografia em preto e branco, no canto inferior esquerdo está um caderno pautado com o seguinte texto escrito à mão: “27/4/22 – Hoje uma das mediadoras foi assediada no trabalho... Agora ela está com medo de vir trabalhar. Não há palavras.”]

Naturalmente que nem a arte, nem o museu estão isentos dessas questões, inclusive agenciam os processos de opressão.<sup>28</sup> A sociedade se configura em hierarquias muito bem

<sup>28</sup> Se desejar, vá ao capítulo de [Mediação](#).

estabelecidas e que trabalham para a manutenção de uma lógica de exploração dos corpos e da natureza como mão de obra e recurso. Mantemos estruturas que se construíram subjugando, colonizando e marginalizando determinados grupos e essas hierarquias se materializam em todos os setores da nossa organização social. Uma das estratégias possíveis em resposta a essas estruturas de subjugação seria abordar politicamente o museu e a arte pela via dos feminismos<sup>29</sup>, mas não apenas.

A pensadora Lélia Gonzalez ao abordar o tema sobre as violências do sistema racista internalizado na sociedade, discorre sobre como as agressões são invisibilizadas e negadas, principalmente pelo povo brasileiro, afirmando: “Vale ressaltar que a eficácia do discurso ideológico é dada pela sua internalização por parte dos atores (tanto os beneficiários quanto os prejudicados), que o reproduzem em sua consciência e em seu comportamento imediatos.” (Gonzalez, 2020, p. 34).

Portanto, essas estruturas são mantidas por nós, reproduzidas em nossas interações, ações e visões de mundo, mascarando estruturas de opressão e fazendo assim a manutenção de um sistema assassino. Nesse livro, Lélia Gonzalez fala, principalmente, sobre a mulher negra dentro de um entendimento de vivências múltiplas, sendo atravessada pelas opressões do racismo e do machismo. Isso é importante para a história do movimento feminista porque foram as feministas negras que iniciaram o debate sobre a necessidade urgente de um feminismo interseccional. A teórica e educadora Carla Akotirene enfatiza que o feminismo interseccional surge da necessidade das mulheres negras de pautarem questões invisibilizadas pelo feminismo branco, que negava os atravessamentos de raça; e pelo movimento antirracista, que focava a luta nos homens negros.

---

<sup>29</sup> O feminismo é um movimento plural e em construção constante que luta para combater as opressões do patriarcado. Porém, não sendo a única estrutura de dominação de nossa sociedade, precisa estabelecer diálogos com as multiplicidades de interseções.

A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais. (Akotirene, 2020, p. 19).

As mulheres negras sempre estiveram dentro do movimento feminista – assim como as mulheres indígenas, com deficiência, periféricas, transsexuais, LGBTQIACPF2K+<sup>30</sup> – mas, ao longo da história do movimento, suas pautas foram, e infelizmente ainda são, invisibilizadas pelas mulheres cisgêneras brancas heterossexuais. Portanto, é importante entender que vivemos em uma dinâmica cruel de opressoras e oprimidas e que somos prejudicadas por estruturas ao mesmo tempo em que nos beneficiamos de outras. Por isso, a pluralidade no feminismo é tão importante; é preciso que ele estabeleça uma relação dialógica, entendendo os diversos sistemas de exploração como elementos a serem agregados na luta. (Ribeiro, 2017; Gonzalez, 2020; Akotirene, 2020; Davis, 2017; hooks, 2018).

Não pretendo abraçar nessa pesquisa todas as questões sociais e dilemas que permeiam o museu e, conseqüentemente, problemas e possibilidades da educação em artes visuais. Apenas investigo uma das inúmeras possibilidades de discussão sobre uma fração dessas questões que, acredito, são abraçadas pelo feminismo interseccional, no desejo de contribuir paralelamente com outras possibilidades de pensar a educação em artes visuais em museus e seus envolvimento com as questões de desigualdade social, ética e relações de poder. Como a teórica e educadora bell hooks<sup>31</sup> diz: “Se realmente queremos criar uma

---

<sup>30</sup> L: lésbicas/ G: gays/ B: bissexuais/ T: transsexuais, transgênero e travestis/ Q: queer e questionando-se/ I: intersexo/ A: agênero, assexuais e aliados/ C: curiosos/ P: pansexuais e polisssexuais/ F: familiares/ 2: representa culturas que não reconhecem identidade de gênero binária/ K: *kink* +: compreende haver mais identidades possíveis. Para entendimento de cada sigla é recomendado o vídeo da educadora e ativista Rita Von Hunty indicado nas referências dessa pesquisa.

<sup>31</sup> Nome em letras minúsculas por uma escolha da própria teórica.

atmosfera cultural em que os preconceitos possam ser questionados e modificados, todos os atos de cruzar fronteiras devem ser vistos como válidos e legítimos.” (hooks, 2017, p. 175).

Portanto, quando fazemos esse recorte de gênero ao corpo da arte educadora e investigamos as dinâmicas que cruzam a arte e a educação através dessa lente, podemos criar diálogos e articulações com outras esferas que buscam também romper com as estruturas de desigualdade.

### ***O espaço***

[interlúdio]

Quando trabalhei em uma galeria de arte dentro de uma instituição pública, lembro de ter muito medo de receber os servidores públicos e ministros. “Deslizes” significavam problemas para mim, para a equipe e para o programa educativo. Havia a ameaça constante de que o programa estava para fechar.

Em um vernissage, uma das educadoras recebeu um grupo de ministros – todos homens brancos – para uma mediação Exclusiva. VIP.

Particular. Diferenciada. Privada...

Havia um grande mal-estar na equipe quando recebíamos esse tipo de público. As disputas de poder eram ainda mais palpáveis nesses momentos e se fazia difícil até respirar.

Nessa visita a mediadora escolheu usar uma linguagem erudita, citando grandes pesquisadores da arte e referências “difíceis”. Invertendo as

hierarquias, mesmo que por um breve momento, talvez tenha sido seu jeito de lidar com a situação. Não havia espaço para diálogo, ali era a vez de quem sabia mais. E na arte, poucos sabem, ninguém sabe. É só um jogo. Ela sabia algumas regras do jogo da arte. Eles não.

Todos perderam...

Em decorrência dos inúmeros atravessamentos aos quais as pessoas estão sujeitas, há uma clara impossibilidade de neutralidade em nossas interações, não só entre as pessoas, mas também com os espaços, com as coisas, com o mundo. Nesse sentido, para além de como nosso corpo afeta as nossas interações, também podemos pensar sobre como somos afetadas pelo espaço.

Somos, muitas vezes, corpos vulneráveis dentro de um lugar de tensão. Mediadores, em contato direto com o público, estão suscetíveis às reações das pessoas; seus encantamentos, apatias e revoltas. Diante de exposições que se propõem transgressoras, que tipo de reações podemos receber desse público, tantas vezes, conservador e reacionário? Já trabalhei em espaços onde passava a maior parte do tempo sozinha na galeria, sem segurança, sendo esperado de mim que “cuidasse” das obras, – o papel de cuidadora que se estende para a obra de arte também – impedindo que visitantes tocassem nelas, tirassem fotos, corressem etc. Vivenciei reações agressivas por ter que impor limites a visitantes que, fora do contexto do museu, achariam absurdo uma mulher impedir-lhes de fazerem alguma coisa. Diante de uma reação violenta e, principalmente, quando consideramos a precariedade do trabalho de educação em artes visuais no Brasil, a educadora é colocada em situações de vulnerabilidade. Ao mesmo tempo é estranho pensar que já me senti mais segura de estar com um homem

desconhecido sozinha na galeria por saber que dentro daquele espaço as câmeras que estavam ali para proteger as obras também me “protegiam” indiretamente.

O educador James Clifford aponta no artigo *Museu como zona de contato* (2016):

Quando os museus são vistos como zonas de contato, sua estrutura organizacional enquanto coleção se torna uma relação atual, política e moral concreta – um conjunto de trocas carregadas de poder, com pressões e concessões de lado a lado. (Clifford, 2016, p. 5)

O corpo interage com o espaço moldando as interações também. O museu é esse lugar de atmosfera controlada, que é palco de uma cultura distante das pessoas e que intimida. Quando entramos no museu, ele nos afeta. Ainda mais se dentro dali não nos vemos representados. O espaço cria no corpo o pertencimento ou a exclusão. O museu é uma zona de tensão, um lugar de poder que é excludente e elitista<sup>32</sup>. “O museu, geralmente localizado em uma cidade metropolitana, é o destino histórico das produções culturais cuidadosa e autoritariamente salvaguardadas, cuidadas e interpretadas” (Clifford, 2016, p. 5-6). A escolha do que vai para o museu, do que irá ser preservado, disseminado e discutido faz parte de uma construção narrativa de uma história parcial.<sup>33</sup> Que grupos tem autoridade para pensar esses espaços? Que diálogos o museu estabelece com o mundo? Há reciprocidade?

Para pensarmos as relações de poder entre museu/sociedade/corpo seria interessante questionarmos se dentro do museu poderíamos gozar de um poder circunstancial uma vez que mediadores são designados como detentores de um conhecimento restrito. É possível pensar que, em uma sociedade que se organiza hierarquicamente, haverá elementos que reforçam e compõem essas divisões. No caso do museu, se estamos lidando com estruturas (linguagem,

---

<sup>32</sup> Se desejar, vá ao capítulo [Mediação](#).

<sup>33</sup> Se desejar, vá ao capítulo [Neutralidade Histórica](#).

localidade, arquitetura que dificultam o acesso, Podemos interpretar que deslocamentos e mudanças nas estruturas de poder são suscitados pelo caráter excludente do museu, que tem uma história e dinâmica estabelecida por um acesso restrito ao conhecimento – como ocorre com outras estruturas agregadoras de valor dentro da nossa dinâmica sociocultural.

O grande problema está em como poderão os oprimidos, que “hospedam” o opressor em si, participar da elaboração como seres duplos, inautênticos, da pedagogia de sua libertação. Somente na medida em que se descubram “hospedeiros” do opressor poderão contribuir para o partejamento de sua pedagogia libertadora. Enquanto vivam a dualidade na qual ser é parecer e parecer é parecer com o opressor, é impossível fazê-lo. (Freire, 2019, p. 43)

O educador Paulo Freire, quando fala sobre a pedagogia do oprimido, evidencia que ela deve partir dos oprimidos que, ao buscarem a libertação, libertam também os opressores. Porém, como também trazido por Freire, a relação opressor/oprimido é uma relação de dependência e com vazamentos das identidades. Quando Freire fala que “hospedamos” o opressor, podemos voltar para o que foi dito sobre a interseccionalidade, ao mesmo tempo que somos oprimidos por um sistema, nos beneficiamos de outros. Há cruzamentos que nos permitem transitar por essas relações. Logo, talvez seja necessário que o educador se perceba como hospedeiro da opressão advinda de uma exclusão da arte, que é um mecanismo colonial.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Fim do capítulo Corpos. Do contrário, se esse não é o fim, você pode voltar ao [sumário](#) para ir para o próximo destino.

## Metodologia

O elemento formador das minhas escolhas e acasos foi o contexto em que essa pesquisa se realizou. Por conta da pandemia do Covid-19, todas as possibilidades de um estudo paralelo à construção de uma prática tiveram de ser repensadas. Essa situação me apresentou a minha primeira ferramenta de investigação: a memória. Grande parte da pesquisa foi realizada em isolamento social, em que fiquei sem atuar com mediação cultural. Tive apenas uma experiência pontual com mediação através do virtual que relatei no capítulo [Mediação](#).

Entretanto, na reta final de pesquisa, consegui um trabalho fixo em um programa educativo, mas não como mediadora. Apesar de breve meu tempo ali, as experiências formaram também essa pesquisa dividindo-a em dois momentos. Um no presente, onde fiz essa pesquisa vivenciando um programa educativo mais fixo de uma instituição pública; e outro momento no passado, onde colhi da memória as experiências pontuais em educativos variados. É importante trazer essa questão, pois a ausência do trabalho fixo em educação em artes visuais era um ponto significador da minha experiência. Mesmo que meu período nesse trabalho fixo não tenha sido longo, agregou para a pesquisa outras camadas que influenciaram muito os capítulos [Esperança](#) e [Contexto Político](#), principalmente.

O relato de experiência possibilita o contato com aquilo que está no mundo e que nos atravessa, conectando vivências ao que está sendo investigado e ampliando, assim, seu entendimento. O teórico e educador, Ivor Goodson diz que:

A razão é que os relatos desempenham uma função sociopolítica ao serem narrados.

Um relato jamais é apenas isso – é uma declaração de crença, de moralidade, de valores. Ele veicula mensagens claras, tanto naquilo que diz quanto no que deixa de

dizer. Pode aceitar prioridades políticas e sociais sem reservas ou desafiá-las.

(Goodson, 2013, p. 263).

Entendi a necessidade de trazer para um presente pandêmico a origem daquilo que me conduziu à pesquisa acadêmica. Os relatos de experiência não são estáticos – possuem morada no passado, mas foram processadas por um presente da pesquisadora e serão reprocessadas pelo presente de quem lê, através de suas perspectivas e subjetividades.

Demarca-se assim a experiência como objeto de análise do RE [Relato de experiência], uma fonte inesgotável de sentidos e possibilidades passíveis de análises. Com isso, há inúmeras possibilidades narrato/descritivas advindas dos encontros irreduzíveis apresentados no RE. Algo resta e é passível de ser recontado e visto de outra maneira, pois o RE é o resultado de um acontecimento que passou pelo corpo de seu relator em um determinado momento. O tempo do relato marca sua dicção, está trançado às condições afetivas, ideologias, e a aspectos intersubjetivos com as suas significações histórico-sociais. Dessa forma, rompe e não coaduna com um ponto de vista de verdades imutáveis, únicas ou ‘descorporificadas’. (Daltro & Faria, 2019, p. 227).

O relato evoca sua constante transformação, submetida inescapavelmente à percepção de mundo de quem relata e para quem é relatada. Sob a sombria influência do meu contexto, – a de uma profissional da cultura no Brasil de 2020/2021/2022 – investiguei minhas experiências em educação em artes visuais na tentativa de entender, em meio ao isolamento social e luto coletivo, aquilo que é essencialmente encontro. Sem perder a esperança, mas perdendo muitas vezes.

Os relatos foram a principal ferramenta para apresentar os contextos em que as perguntas da pesquisa surgiram, assim como apresentar a minha realidade que atravessou

intimamente o estudo, como uma tentativa de averiguar até onde a experiência particular reflete sintomas do campo profissional. Existe, também, a esperança de criar uma aproximação com as outras áreas da arte que desconhecem, talvez, as particularidades desse campo de atuação<sup>35</sup>; assim como, materializar certas violências que correriam o risco de se tornarem muito abstratas em uma discussão apenas teórica das estruturas de poder. Goodson reforça que o uso de relatos de experiência, quando solto socialmente e politicamente de um contexto, pode esvaziar a pesquisa por cair em certo narcisismo. (Goodson, 2013). Portanto, é um recurso que precisa estabelecer relação dialógica com o mundo e essa foi uma preocupação que orientou a escolha das experiências relatadas.

Os relatos de experiência foram colhidos, em sua maioria, em um momento posterior, quando iniciei a pesquisa acadêmica. Não havia registro escrito delas antes do início da pesquisa, habitavam apenas na memória. Assim, percebo que a escolha dos relatos passou por um processo de buscar momentos que me marcaram na experiência como mediadora e que, no momento presente, já em uma intenção de pesquisa, eu as tinha resignificado como importantes para entender politicamente o que me atravessava.

Primeiro veio a experiência, que plantava então uma questão, semente, inquietação ou violência. Depois veio um momento de maturação dessas experiências que emergiam quando eu ouvia outros educadores ou quando eu lia textos que me interessavam na minha subjetividade e que politizaram meu olhar para as minhas próprias experiências. Essas leituras que pautavam as relações de poder na sociedade, que pensavam a mediação crítica, que pensavam a história como ferramenta de poder, que pensavam a educação como prática de liberdade (hooks, 2017), conseguiram dar nomes ao que vivenciava. Quando comecei a pesquisa acadêmica, busquei as memórias com base na importância que enxergava com cada

---

<sup>35</sup> Se desejar, vá ao capítulo [Mediação](#).

ilha/tema que foi surgindo. Mas a maioria surgiu antes do capítulo, de certa forma conduzindo os agrupamentos.

Os dados que extraí dos relatos de experiência me apontaram algumas questões. Primeiramente, a relação de vulnerabilidade e precarização dessa profissão. A instabilidade da educação em artes em espaços não formais traz consigo um processo de tensão e descontinuidade, muitas vezes, que ditam as possibilidades do nosso trabalho. Outros dados que colhi com os relatos foi a relação entre a autonomia e a opressão. O que podemos ou não fazer se refere tanto a falta de autonomia, quando às opressões. Mesmo quando se discute a autonomia em relação a curadores e artistas, ainda é preciso pensar nas relações com o público e as instituições. E essas serão ditadas pelo contexto político em que estamos situadas. Os processos de censura e de sucateamento dos projetos são, para além do óbvio, ataques à cultura e à educação. E quando pensamos em um lugar particular de indivíduo, como apontaram os relatos, adoece os corpos.

Através dos relatos também pude reconhecer a dimensão do isolamento, não apenas em relação a pandemia do Covid-19, como também dos programas educativos em relação as outras áreas das artes. Também pude pensar a partir da minha experiência como mediadora, a escassez de programas educativos em Brasília, o que impactou a pesquisa, assim como a minha relação com a profissão. Por último, entendi com os relatos o papel da palavra: para a transmissão de experiências e como ferramenta de entendimento da minha atuação; mas também da importância da palavra quando pensamos em como nos referimos às minorias, aos espaços, à arte. A palavra que carrega opressão. A palavra que é censurada, encoberta. A palavra que transforma.

Já as perguntas germinadoras da minha inquietação como pesquisadora nasceram, majoritariamente, no contexto do museu, na prática – e direcionaram as minhas leituras e

interesses. Dentro das possibilidades de investigação da mediação cultural, penso que a natureza relacional da profissão requer que sua pesquisa também se desdobre, principalmente, considerando os encontros, as trocas. Para além de analisarmos formalmente, historicamente, socialmente e politicamente a arte, ela nos afeta em um lugar mais subjetivo, assim como a própria pesquisa.

Na minha busca por paralelos entre a prática da mediação cultural e a pesquisa acadêmica, encontrei a *a/r/tografia*, uma metodologia de pesquisa educacional baseada em arte que considera haver um hibridismo entre o fazer, o saber e o ensinar. As letras A, R e T, para além de formarem a palavra em inglês *art* (arte), se referem a *Artist, Resercher e Teacher* – artista, pesquisadore e professore, respectivamente (Dias & Irwin, 2013). É uma metodologia que enfatiza a confluência dessas três identidades no fazer pesquisa. Demorei para entender que era educadora por trabalhar em uma profissão informal.<sup>36</sup> Mesmo percebendo agora que o processo de pesquisa não começa nem finda no ambiente acadêmico, me entender como pesquisadora só foi possível quando dentro da universidade. A identidade de artista, a mais subjetiva de todas, me parece ser impossível de provar, de transpor em pesquisa. Crio para fora daqui e tenho para mim que isso é inseparável da pesquisa e da prática educativa e que de alguma forma ela se mostra presente. Porém, as identidades convergentes da *a/r/tografia*, me fizeram entender esses lugares em mim e também enxergar a mediação cultural como pesquisa em processo, uma pesquisa com o mundo e as pessoas.

Percebo que, assim como a educação em artes visuais, a pesquisa *a/r/tográfica* existe na relação direta com o lugar, com a sociedade, com o indivíduo e com a arte – não se desprendem das questões estéticas, históricas, sociais; mas também caminham pelas interferências e reverberações em um processo de tornar-se. Um dos conceitos que percebo

---

<sup>36</sup> Se desejar, vá ao capítulo [Memorial](#).

como centrais na a/r/tografia é a *pesquisa viva*, que seria um entendimento de constante devir da pesquisa – não deixa de ser movimento; o diálogo não é estático, nem a pesquisa, nem a mediação cultural, nem a vida.

A pesquisa viva é um compromisso de vida com as artes e a educação por meio de atos de pesquisa. Esses atos são formas teóricas, práticas e artísticas de criar significado através de formas recursivas, reflexivas, responsivas, mas resistentes de compromisso. A a/r/tografia é uma metodologia de corporificação, de compromisso contínuo com o mundo: que interroga, mas que celebra o significado. A a/r/tografia é uma prática viva, uma vida criando experiência examinando nossa vida pessoal, política e/ou profissional. (Irwin & Springgay, 2013, p. 147).

Na a/r/tografia, além da importância do entendimento da pesquisa como um processo de devir, ela nos desafia a trabalhar na criação de brechas, rasgaduras, a transpor aquilo que se mostra barreira. De forma similar, podemos entender que, ao adentrarmos no campo político da educação em artes visuais, questionando as estruturas de poder das quais faz parte, estamos estudando o que a a/r/tografia entende como *excessos*: “Os excessos abrem oportunidades para complicar o simples e simplificar o complexo, questionando como as coisas chegam a ser e qual a natureza do seu ser.” (Irwin & Springgay, 2013, p. 149). A a/r/tografia nos fala da importância das *reverberações* que nos submete a forças que não podemos controlar como pesquisadores e que ao mesmo tempo nos mudam e direcionam pelo inesperado dentro do processo investigativo. Mas também fala de um compromisso da pesquisa com o mundo, que reverbera para fora de quem pesquisa e se expande. Por último, é uma das ferramentas dessa metodologia a utilização de metáforas como recurso investigativo e foi o que me permitiu enxergar a possibilidade de um mapa-dissertação como metáfora de mediação que então passei a desejar criar com a escrita (Irwin & Springgay, 2013).

O mapa busca transpor uma experiência de pesquisa e educação em artes visuais, aceitando também que: “Ao mesmo tempo, há uma perda de significado, uma realização do significado ou nenhum.” (Irwin & Springgay, 2013, p. 148). Nunca será uma mediação cultural, nunca será como uma navegação que ocorre no encontro de arte educadore com o público, mas enxergo como potencializadora de aproximação entre o estudo e a prática dessa profissão. A mediação cultural não existe isolada, sua pesquisa é construída através dos infinitos atravessamentos. Na investigação da possibilidade de uma mediação feminista, percebi fragmentações e ramificações nesse processo.<sup>37</sup> Na minha prática como arte educadora já utilizei de mapas mentais como método de estudo e percebi a pesquisa se formando da mesma forma. O mapa se tornou um processo de cartografar as muitas perguntas que foram surgindo – indagações que, ora se entrelaçavam, ora se afastavam, mas que permaneciam sendo caminho.

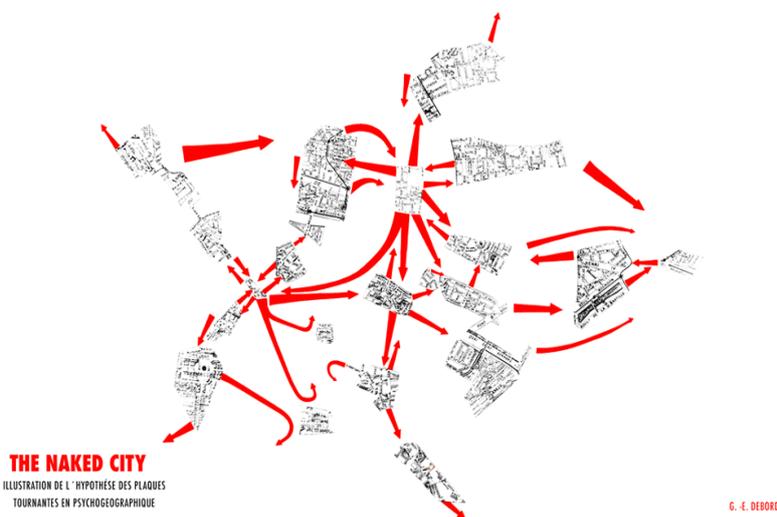


Figura 5 - The Naked City: illustration de l'hypothèse des plaques tourmantes, Guy Debord, 1957. FONTE: [https://ev.escoladacidade.org/portfolio/g\\_32-caminhar-como-forma-de-ocupar/](https://ev.escoladacidade.org/portfolio/g_32-caminhar-como-forma-de-ocupar/).

---

<sup>37</sup> Se desejar, vá até [Introdução](#).

[Descrição da imagem: a figura é composta por 18 fragmentos de um mapa em preto e branco, com 46 flechas vermelhas que apontam em todas as direções, conectando os 18 fragmentos de diversas formas.]

*The Naked City* (1957) é uma ilustração do pensador situacionista Guy Debord que criou a Teoria da deriva, prática que se fundamentava em uma certa errância urbana (Careri, 2013). Busquei em *The Naked City* um referencial para aquilo que estava se formando, por perceber que a pesquisa e a mediação cultural também podem seguir pela errância. O momento de deriva diante da arte, diante das pessoas e diante da própria pesquisa é importante para se pensar a infinidade de direcionamentos possíveis. Porém, entender esses atravessamentos não é navegar a esmo – a divagação é, muitas vezes, caminho necessário. Se nos prendemos ao mapa o elo se rompe. Se nos perdemos sem propósito, o elo se dissolve.

Assim, o mergulho é permitido, mas é preciso voltar a superfície do mundo. As indagações se iniciam a partir do encontro/confronto com a História da Arte, com o museu e com as pessoas – viajamos pela pesquisa e pela mediação como em *The Naked City*, criando conexões. Não há aleatoriedade vazia, nunca é qualquer coisa, contudo, há a aceitação de não poder controlar todas as variáveis. Dessa maneira, ao propor certo desprendimento e uma abordagem mais colaborativa em relação ao que cruza o caminho da investigação, o percurso começa a ser mais difícil de ser previsto. Ao assumirmos que uma pesquisa não se dá unilateralmente em um ambiente controlado, a interferência, cooperação e imprevisibilidade estabelecem outro tempo e relação.

A artista e pesquisadora Luisa Günther, se refere ao conceito de bricolagem como sendo “.... uma estratégia que passou a descrever um processo de promoção de conhecimento que se apropria das possibilidades disponíveis para a realização de saberes em um determinado momento.” (Günther, 2013, p. 222). A meu ver, o processo de pesquisa vem,

mesmo sem que se queira, de uma série de encontros com informações, experiências e indagações que nos são disponíveis em um momento e em um lugar específicos em nós e no mundo. É possível que a bricolagem seja percebida como um método sem rigor, porém, a percebo assumindo o acaso como processo de investigação e reavaliando, também, os questionamentos a respeito da neutralidade dos processos de investigação. Se pensarmos novamente em *The Naked City* de Debord, vemos como os atravessamentos criam bifurcações na pesquisa. Cada caminho é também uma escolha assumida por quem pesquisa e que não é neutra<sup>38</sup>; a trajetória é resultado do que a compõe socialmente e subjetivamente. De maneira consciente ou inconsciente, vamos nos direcionando por essas ramificações e os processos de escolha, que arranjam e rearranjam essas possíveis trajetórias, não se esgotam.

Enxerguei paralelos da *bricolagem*, não apenas com a Teoria da deriva, como também com o trabalho de investigação da artista e exploradora boliviana Narda Alvarado, que investiga como as múltiplas áreas de interesse atravessam a sua prática como artista. Em sua obra de investigação teórico-prática *Expedición a la Isla Clara of Understanding – En búsqueda de mi lugar en el mundo y de una oficina en el siglo XXI* (2013 - atual), Alvarado propõe a criação de uma coleção de livros dividido em 7 tomos que compõem seus interesses investigativos. Essa coleção de livros são parte do que a artista chama de *Isla Clara of Understandig*.

A expedição consiste em uma série de ‘viagens’ de investigação a Isla Clara of Understanding. Ilha cuja geografia conceitual abarca os territórios da pluralidade de temas que me interessam entender, me causam curiosidade ou preocupam como ser humano, como artista tecnologizada, informada e interconectada, e como membra de uma sociedade complexa e heterogênea que se sobrepõe ao pensamento, costumes,

---

<sup>38</sup> Se desejar, vá ao capítulo [Corpos](#).

religião e concepção do espaço-tempo de culturas indígenas aos do mundo ocidental. (Alvarado, 2013, s/p, tradução nossa).<sup>39</sup>

Alvarado assume como parte inerente da pesquisa a sua subjetividade e tudo que a atravessa/interessa como elementos que compõem sua prática artística. Ela utiliza a metáfora da exploração de territórios para investigar as suas inquietações como pessoa e artista, considerando seu processo de investigação como uma interseção de métodos.

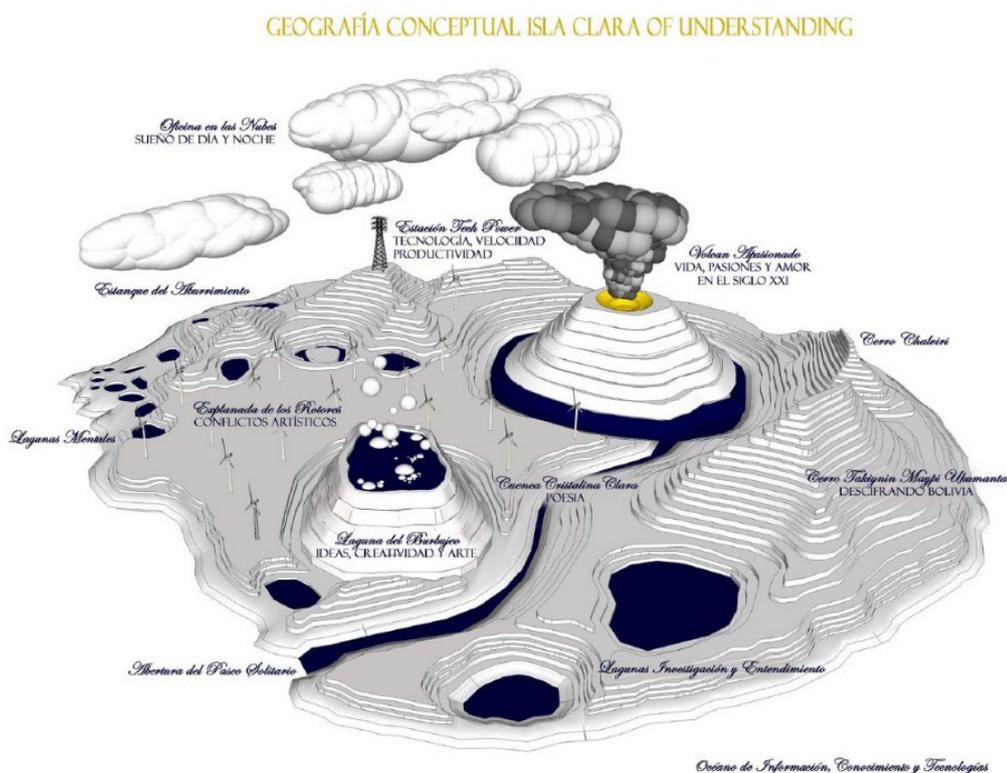


Figura 6 - Geografia Conceptual Isla Clara of Understanding, Narda Alvarado, arte digital, 2013.

[Descrição da imagem: imagem digital de uma ilha 3D cinza, com detalhes em azul, branco e amarelo. Há representações de um vulcão, montanhas, bolhas, lagos, rios, rotores eólicos, nuvens e uma torre de energia, distribuídos pela ilha. Também está escrito em alguns pontos da imagem o

<sup>39</sup> No original: “La expedición consiste en una serie de “viajes” de investigación a la Isla Clara of Understanding. Isla cuya geografía conceptual abarca los territorios de la pluralidad de temas que me interesan entender, me causan curiosidad o preocupan como ser humano, como artista tecnologizada, informada e interconectada, y como miembro de una sociedad compleja y abigarrada que sobrepone el pensamiento, costumbres, religión y concepción del tiempo-espacio de culturas indígenas a las del mundo occidental.” (Alvarado, 2013, s/p).

seguinte: “Escritório nas nuvens – Sonho diurnos e noturnos; Estação Teeh Power – Tecnologia, velocidade; produtividade; Vulcão Apaixonado – Vida, Paixões e Amor no século XXI; Lago do Tédio; Lagoas Mentais; Esplanada dos Rotores – Conflitos Artísticos; Colina Chalviri; Bacia Cristalina – Poesia; Colina Takiynin Maypi Ukumanta – Decifrando Bolívia; Lagoa Borbulhante – Ideias, Criatividade e Arte; Abertura do Passeio Solitário; Lagoas Investigação e Entendimento; Oceano de Informação, Conhecimento e Tecnologias.” (tradução nossa)<sup>40</sup>]

Quando comecei a procurar mais sobre mediação feminista, precisei dividir esse direcionamento em pequenos pedacinhos de terra que foram crescendo e se tornando ilhas como em *Isla Clara of Understandig*. Na verdade, essas pequenas ilhas já vinham crescendo antes mesmo de percebê-las como tal, mas foi no processo de pesquisa acadêmica que fui reconhecendo seus nomes. Mediação cultural, educação em artes visuais, história da arte, arte decolonial, mulheres e arte, arte e política, feminismos... a lista foi se estendendo e o que parecia me desviar, ia formando o mapa dessa dissertação.

Não posso dizer que as minhas ilhas surgiram ao acaso. Houve, desde o princípio, um rumo que assumi enquanto procurava minhas referências. O feminismo já era um posicionamento e direcionamento que vinha comigo e que fez nascer a pesquisa; então, procurei pessoas com uma abordagem feminista/ referências de mulheres pesquisadoras que estavam falando sobre o museu e educação em artes visuais. Procurei a interseccionalidade desde o início e não me espanta que a pesquisa tenha se tornado mapa. Alguns nomes foram surgindo no processo, como Carmen Mörch, Silvia Rivera, María Acaso, outros eu fiz

---

<sup>40</sup> No original: “Oficina en las Nubes – Sueño de día y noche; Estación Teeh Power – Tecnología, Velocidad, Productividad; Volcan Apasionado – Vida, Pasiones y Amor en el Siglo XXI; Estanque del Aburrimiento; Lagunas Mentales; Explanada de los Rotores – Conflictos Artísticos; Cerro Chalviri; Cuenca Cristalina Clara - Poesía; Cerro Takiynin Maypi Ukumanta – Descifrando Bolivia; Laguna del Burbujeo – Ideas, Creatividad y Arte/ Abertura del Paseo Solitario; Lagunas Investigación y Entendimiento; Océano de Información, Conocimiento y Tecnologías.” (Alvarado, 2013, s/p).

questão de trazer, bell hooks, Silvia Federici, Angela Davis... Nesse sentido, Günther argumenta que:

Essa neutralidade ingênua transparece em processos de pesquisas que atestam a primazia da objetividade do mundo e da existência: como se o *Todo*, enquanto entidade a ser conhecida, estivesse destituído de suas próprias possibilidades subjetivas de conhecer e ser conhecido. A opinião aqui sustentada é de que esta suposta objetividade instaura uma distância ontológica entre sujeito e um suposto objeto de conhecimento de modo a nutrir a impressão de que pensamento e realidade estão separados, ou pior: que nunca poderiam ser percebidos juntos. Contrária a isto, a bricolagem afirma a importância de uma compreensão do próprio pensamento como resultado de processos sociais, que por vezes também podem ser vítimas de si mesmos. (Günther, 2013, p. 222).

Talvez possa parecer que procurei apenas pares em minhas referências, pessoas com as quais eu concordava. Porém, mesmo tendo um direcionamento, o processo não é de concordância absoluta ou isenta de crítica. Em muitos momentos fui confrontada pelo que lia; me deparei com os desafios que a minha vontade me impunha, com as limitações de não entender ou não conseguir desconstruir o que sabia ser necessário para o que buscava, tive dificuldades de transformar as questões enraizadas em mim, mesmo racionalmente entendendo necessário. Sempre tem algo que não enxergamos, o caminho também é feito de lacunas.



Figura 7 – Fragmentado, Júlia Moana, fotografia, 2020.

[Descrição da imagem: fotografia de pedaços recortados de um filme fotográfico emaranhados com pedaços de fios brancos de algodão.]

De fato, acredito que somos vítimas de nós mesmas em pesquisa. Porém, a meu ver, a investigação é um certo embate que nos exige abertura, flexibilidade, mas também nos coloca de frente com aquilo que não conseguimos transpor ou que desconhecíamos e que precisamos incluir na equação. A pesquisa é feita de escolhas conscientes e inconscientes, escolhas de uma pessoa, mas não apenas, também de seu contexto social, político, econômico etc.; escolhas maiores que o indivíduo e que ditam seus acessos às informações. A meu ver, assumir [e não assumir] um posicionamento é uma escolha, mesmo quando se pensa não assumir [ou não se admite], somos sempre parciais.

Os referenciais teórico-práticos de investigação citados foram direcionamentos importantes, principalmente, no processo da escrita que foi pensada a fim de materializar uma metáfora de mediação que busca o caminho como método. Houve o desejo de que os capítulos fossem frequentados sem ordem pré-estabelecida, permitindo múltiplos trajetos de

leitura. Os capítulos, assim como a escolha dos relatos, não foram articulados de forma aleatória – apesar de terem, em algum momento, nascido dessa forma. Foram escolhas que buscaram conexão entre as possibilidades de percurso, mas assumindo serem uma decisão que atravessa, sem nenhuma neutralidade pretendida, a subjetividade da pesquisadora.

Por fim, e considerando o referencial metodológico, essa dissertação se propôs ser uma pesquisa interpretativa que investigou as possibilidades de atuação política da mediação cultural. Através da pesquisa teórica, analisei estudos sobre mediação cultural crítica e feminismo na arte/museu para identificar o campo da mediação feminista. Analisei os dados da memória e eventos artísticos e pedagógicos por uma perspectiva de possibilidades de uma mediação feminista utilizando três critérios de análise: a fragmentação da escrita como formadora de percursos em uma pesquisa e a proposta de leitura como mapa; as questões do feminismo interseccional na arte e na mediação cultural; e as questões políticas e sociais que envolvem esse campo de atuação e o momento de pesquisa.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Fim da Metodologia. Do contrário, se esse não é o fim, você pode voltar ao [sumário](#) para ir para o próximo destino.

## Contexto político

[interlúdio]

Em duas instituições públicas em que trabalhei nos foi proibido usar vermelho<sup>42</sup>. A cor ganhou outro significado e passou a ser lugar de tensão. Para quem trabalha com as artes visuais e leitura de imagem sabe que a cor mesmo quando ausente é significante. A cor, mesmo não estando lá, estava em nossas ações. Ela esteve como sombra, nos lembrando de que as coisas não estavam bem, de que não era pequeno. Era uma autonomia roubada, um poder imposto, mesmo quando pareciam bobas/absurdas, as “restrições” não eram banais. A proibição de coisas pequenas nos adoecia. Nos dava medo. Nos desestabilizava. Era um processo de minar nosso trabalho. A gente subvertia à nossa maneira, mas não há como negar que estávamos ficando doentes.

Em uma oficina de cordel e *isogravura*<sup>43</sup> realizei uma micro ação educativo-poética em resposta às proibições “sutis” direcionadas ao programa educativo<sup>44</sup>. A instituição pública vinha “recomendando” que a equipe não utilizasse vermelho nas propostas de atividades do programa educativo por haver a possibilidade de ser vetado pelas instâncias superiores – falas abstratas em que era impossível personificar a proibição.

---

<sup>42</sup> O vermelho ganhou outro significado por conta do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva e a cor associada ao Partido dos Trabalhadores (PT).

<sup>43</sup> Técnica de gravura que utiliza o isopor como matriz.

<sup>44</sup> No último ano de pesquisa, trabalhei como supervisora em um programa educativo de uma instituição pública do Distrito Federal.

A instituição não permitia que divulgássemos nossas atividades; por consequência de protocolos e burocracias internas, o alcance de nossas atividades era baixo e, ao mesmo tempo, a instituição cobrava números. Não era permitida a divulgação em redes sociais e nem havia recurso para divulgação em imprensa. Ao mesmo tempo em que pediam relatórios semanais de presença, realizavam cortes orçamentários na verba destinada aos ônibus e lanches das turmas escolares. Constantemente apontavam o “problema” dos números nas reuniões como ameaça sutil, porém constante, de que o projeto poderia ser finalizado.



Figura 8 - Registro fotográfico de ação educativo poética em programa educativo.

Júlia Moana, Brasília, 2022.

[Descrição da imagem: Duas fotografias de um mesmo objeto em cima de uma mesa de madeira: na primeira foto há um caderno feito a mão de capa vermelha onde foi gravado em preto a palavra COR dentro de uma moldura formada por três retângulos um dentro do outro. Do lado direito do caderno há três canetinhas em tons diferentes de vermelho, um rolo de tinta, em cima de uma bandeja de isopor com tinta preta no canto superior direito da imagem e do lado esquerdo do caderno há a matriz de gravura feita em isopor com as letras C O R espelhadas. Na segunda foto, o mesmo caderno agora está aberto, na contracapa está a matriz de isopor e na primeira página está escrito à mão: “Dias sem cor é o que esperam. Céu escuro e luz só a de dentro. Sussurramos juntas em nossos cantos: A cor estará presente! E nesses tempos a esperança nos manterá resistentes!”]

Assim, a ação que realizei, apresentada na imagem acima, foi somente para uma participante e o restante da equipe do programa educativo que estava presente. Foi algo sutil e de escala ínfima, porém, a ação não visava grandes impactos, não foi um movimento de denúncia ou desabafo apenas. Foi uma ação realizada para mim, para a manutenção daquilo que não sei nomear, mas que me mantém trabalhando com educação em artes visuais.

No livro *Esferas da insurreição*, a educadora Suely Rolnik faz uma distinção entre os conceitos de macropolítica e micropolítica considerando “o regime capitalista em sua nova dobra – financeirizada e neoliberal –, que leva seu projeto colonial às últimas consequências, sua realização globalitária.” (Rolnik, 2018, p. 99). Ela dirá que, se antes a base econômica era a exploração da força de trabalho, no novo modelo – que ela denomina *regime colonial-capitalístico* – o que é apropriado “é a própria pulsão de criação individual e coletiva de novas formas de existência ....” (Rolnik, 2018, p. 32-33). Segundo Rolnik, há uma distinção entre a intenção da micropolítica, que seria a potencialização da vida, e a macropolítica, que seria um processo de empoderamento do sujeito. (Rolnik, 2018, p. 132).

Por essa perspectiva, poderíamos pensar o diálogo que a educação em artes visuais estabelece com os dois campos – a macro e a micropolítica. Por um lado, a mediação cultural

poderia trabalhar no empoderamento do sujeito, por meio de ferramentas e diálogos que buscassem olhar criticamente as estruturas de poder que envolvem a arte/museu e “denunciar” violências – aspecto importante para se pensar a mediação feminista. Também, por outro lado, pode atuar na potencialização da vida, criando estratégias para pensar novos mundos com o objetivo de alimentar um lugar mais sutil de movimentação do sujeito.

O contexto histórico, político, social e econômico são fatores determinantes para a educação em artes visuais e para as construções artísticas. A artista e educadora Mónica Mayer, ao compartilhar sua experiência em uma residência artística nos Estados Unidos direcionada à mulheres, identifica que:

Eu vinha de um contexto latino-americano de ditaduras e ‘ditabrandas’.<sup>45</sup> Para nós, a arte era um meio de expressão, uma ferramenta política, uma forma de defesa pessoal, e desdenhávamos do mercado. O desafio não era como promover minha obra e abrir mercado para mim, mas como conseguir maior eficiência política. (Mayer, 2018, p. 221)

Nosso contexto latino-americano é um direcionador e, nesse sentido, para podermos elaborar uma mediação feminista se faz necessário identificar também o cenário brasileiro. O Brasil sofreu uma ditadura extremamente violenta, em que os direitos humanos foram completamente atacados. Para além de ser muito recente, o processo de reparação histórica sofre com graves conflitos de interesse desde a sua origem.

No artigo *A Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos e seu desmonte por parte do governo Bolsonaro* (2022), a pesquisadora Júlia Ribeiro aponta que, após momentos de forte repressão política, é necessário uma série de ações promovidas pelo

---

<sup>45</sup> “‘Ditabranda’ é um termo utilizado para descrever ditaduras que supostamente pretendem preservar as liberdades civis.” (nota do texto original).

governo para a recuperação de uma nação. Essas ações têm por objetivo evitar o esquecimento e a impunidade. Porém, essa transição no Brasil foi “... negociada entre os defensores do regime militar e os moderados da oposição, de modo que a redemocratização ocorreu sem a responsabilização dos agentes repressores.” (Ribeiro, 2022, p. 3-4). Contudo, como também apontado por Ribeiro, o progresso que estava sendo lentamente conquistado sofreu grande retrocesso no atual governo:

Com a posse de Jair Bolsonaro na presidência da República, iniciou-se o desmonte da primeira instituição pública de justiça de transição, a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. Bolsonaro mudou arbitrariamente quatro dos sete membros da Comissão, indicando pessoas que têm publicamente posicionamentos contrários aos objetivos e à função da CEMDP. Com essa mudança, os novos membros, por representarem a maioria simples necessária para ganhar votações, encerraram políticas de memória e de reparação histórica, bem como aprovaram um novo regimento interno da Comissão, o qual diminuiu suas atribuições e deu margem para que o governo encerre o órgão. (Ribeiro, 2022, p. 22)

Durante o período da ditadura, tanto a arte quanto a educação precisaram desenvolver respostas aos ataques e violações do Estado. A educadora Mônica Hoff Gonçalves, analisando o contexto da América Latina nesse período, dirá que na década de 1970 há uma grande mudança tanto na educação quanto na arte. A primeira, criando práticas mais experimentais “... pensadas como alternativas em relação ao Estado e ao mercado, assumindo, assim, uma perspectiva marginal frente aos valores morais que comandavam a educação institucional.” (Gonçalves, 2014, p. 55). E a segunda, desenvolvendo uma arte mais politicamente engajada e inserida na esfera pública, desenvolvendo também a crítica ao próprio sistema de arte. (Gonçalves, 2014, p. 58).

Assim como o ataque ao movimento de reparação história, a arte e a educação também vêm sofrendo ofensivas no governo Bolsonaro. No artigo *Educação e cultura na luta por emancipação da humanidade: ataques e resistências no governo Bolsonaro* (2020), Ferreira et al. (2020, p. 320) dizem:

A história da educação brasileira é a história da luta da classe trabalhadora pelo direito à educação. Essa luta possibilitou que uma parcela significativa da população brasileira tivesse acesso à educação básica e que uma parcela ainda muito pequena tenha acessado o ensino superior. Possibilitou também marcos legais de proteção ao direito à educação e à laicidade do ensino. A qualidade e a democratização ainda são sonhos que continuam a alimentar as lutas. O projeto de desmonte dessas poucas conquistas que se anuncia e ganha corpo no atual governo federal significa a negação de um dos direitos humanos fundamentais, pois está na base da garantia dos demais direitos.

O atual cenário político brasileiro, com seus ataques, influencia em uma escala menor e espelhada cada setor da sociedade. Na cultura, são criados obstáculos às iniciativas transformativas – agentes culturais sofrem com perseguições, os projetos não são aceitos, os programas educativos são fechados, os espaços culturais públicos são sucateados.

Em minha experiência como educadora, percebo que há um desconhecimento do que é realizado nos programas educativos por parte da chefia das instituições culturais. Por um lado, os governos não possuem controle total sobre o que é feito na prática, no dia a dia – há censura, boicote, cortes orçamentários, mas no momento da atuação, há ainda a possibilidade de achar brechas. Ao mesmo tempo que a arte é entendida como ameaça, se desdenha sua importância.

Pensar na viabilização da cultura e na relação da arte com os recursos é importante para percebermos como as relações econômicas, políticas, sociais e éticas se entrelaçam no nosso contexto. A pesquisa *O impacto de choques no setor cultural brasileiro: uma análise de empregos e renda à luz dos cortes orçamentários* analisou o impacto que os cortes orçamentários na cultura têm causado e podem ainda causar na população, considerando a geração de emprego, o acesso das pessoas à cultura e o impacto econômico. Porém, gostaria de destacar aqui uma questão que a pesquisa identificou sobre a relação da população com a cultura no nosso país.

Observando a integração da população com as indústrias culturais, o Sistema de Indicadores de Percepção Social (SIPS) sobre cultura para o ano de 2010, desenvolvido pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), indica que os principais obstáculos para o acesso à oferta cultural são: os preços elevados, a barreira social imposta pelo perfil do público que frequenta espaços culturais e a localização dos equipamentos culturais. Em 2010, 71% dos brasileiros concordaram com a afirmação de que os altos preços representavam uma barreira à fruição de bens culturais; 62,6% dos entrevistados identificaram os equipamentos culturais como distantes de sua residência; e 56% concordam que existe uma barreira no acesso à cultura associada ao perfil do consumidor típico desses bens (Codes; Silva; Araújo, 2011 apud. Silva & Brito, 2019, p. 1252).

É do interesse da mediação cultural entender os mecanismos que determinam o acesso à cultura. Há barreiras de custo e acesso, mas também questões mais sutis que envolvem o sentimento de pertencimento. Se entendemos que um dos papéis da mediação cultural é a democratização do conhecimento, investigar mais profundamente a causa e objetivo dessas barreiras nos ajuda a traçarmos estratégias de atuação. Em uma análise mais abrangente, para

além do contexto brasileiro, há de se considerar também a relação da arte com o capitalismo.

Trazendo para o contexto artístico, Rolnik diz:

Se qualificamos de ‘operação artística’ a criação de novos modos de existência que dão corpo para as demandas vitais é porque na cultura moderna ocidental, própria do regime colonial-capitalístico, o exercício da força de criação encontra-se confinado numa atividade específica que se convencionou chamar de ‘Arte’, cuja institucionalização data de pouco mais que dois séculos. Sendo assim, é inerente ao modo de operação micropolítico buscar libertar esse exercício o mais que se puder desse seu confinamento, o suficiente para que ele se reative nas demais práticas da vida social. E que se reative, inclusive, nas próprias práticas artísticas pois, sob o capitalismo financeirizado, tal exercício passou a ser quase impossível também nesse campo. É que nessa nova dobra do regime, a arte tornou-se uma fonte privilegiada para a cafetinagem da potência vital de criação: hoje, até mesmo nesse campo, manter essa força direcionada a seu destino ético tornou-se um desafio frente ao poder do abuso colonial-capitalístico em todos nós, inclusive nos artistas. Tal abuso consiste não só em neutralizar a potência de criação reduzindo-a à criatividade, mas também em usá-la como signo de pertencimento às elites transnacionais a ser ostensivamente exibido. .... Além dessas vantagens micropolíticas que a arte lhes traz e de seus efeitos em seu poder macropolítico, esta tornou-se mais do que nunca um terreno privilegiado para a especulação e a lavagem de dinheiro. (Rolnik, 2018, p. 138-139)

Para além da relação econômica e da capitalização da subjetividade do ser, Rolnik discute sobre a relação da arte com a distinção social. Não seria um dos campos de atuação da educação em artes visuais desenvolver e pensar – junto com o público e com as instituições – a arte como elemento de distinção de classe? Trabalhar conjuntamente os mecanismos de manutenção do não pertencimento? É possível retirá-la do seu papel no processo de

elitização? Se o próprio fazer artístico está sendo mantido refém da cafetinagem pelo sistema colonial-capitalístico que captura a subjetividade do ser, educadores também se encontram vítimas dessa lógica de venda da própria subjetividade.

Ver com novos olhos, rever aquilo que cotidianamente vemos, mas que anestesiados pelo cotidiano deixamos de perceber é um desafio que temos como professores/mediadores de arte. .... E que nossas micropolíticas não deixem de abarcar uma percepção mais ampla, no horizonte onde todos nós estamos inseridos.  
(Carvalho, 2018, p. 86)

Desenvolver o olhar e a ação para movimentos possíveis de manutenção da potencialização da vida e, ao mesmo tempo, o empoderamento do sujeito, por e para profissionais que trabalham com cultura e educação e que sofrem diante de macro e micro violências se apresenta como resposta urgente e necessária diante do contexto político/social/econômico atual.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Fim do capítulo Contexto Político, se esse não é o fim, você pode voltar ao [sumário](#) para ir para o próximo destino.

## Equipe

[interlúdio]

Em minhas experiências com programas educativos, fixos ou temporários, o que me marcou mais profundamente e o que me deu mais força foram as trocas entre mediadores. Em muitos momentos, quando o trabalho apertava ou as violências ficavam difíceis demais de aguentar, a troca era o que amenizava e ressignificava os dias. A meu ver, quando trabalhamos com mediação, nosso trabalho é um processo de pesquisa de aprofundamento do que vemos, do que está no mundo. Portanto, tudo se transformava em pensar o que nos rodeia. Coisas sérias ou não, tudo é para além. Trocar se torna, inclusive, estratégia de sobrevivência. Quando começava em um local novo, eram educadores que me indicavam com quem e como eu poderia abordar certos assuntos nas instituições sem sofrer retaliação, principalmente pensando o momento político em que vivemos, essas informações são o que salva nossos empregos. Percebo que existe uma necessidade como coletivo de trocar para conseguir ocupar.

Os relatos a seguir foram realizados com a equipe educativa da qual fui supervisora durante aproximadamente três meses, no meu último semestre de realização dessa pesquisa – mesmo que brevemente e na reta final, o contato com outras mediadoras acrescentou mais camadas à minha investigação. A escolha por outros relatos surgiu pelo desejo de estender as discussões sobre mediação feminista para além da minha experiência e investigação. Essa

equipe era composta por cinco mediadoras, quatro se dispuseram a responder e apenas foram informadas que o tema da pesquisa era mediação feminista.

As perguntas propostas foram pensadas a partir dos critérios de avaliação da pesquisa estabelecidas na [metodologia](#). Nesse sentido, a primeira pergunta levou em conta o primeiro critério de análise: “... a fragmentação da escrita como formadora de percursos em uma pesquisa e a proposta de leitura como mapa”. Quando, ao propor um mapa mental como exercício inicial de investigação do tema *Mediação feminista*, pode-se observar os diferentes caminhos que foram propostos pelas mediadoras, evidenciando que a subjetividade dita o caminho da pesquisa já em sua germinação.

A seguir apresento as imagens das respostas à primeira pergunta, seguidas de uma transcrição dos mapas mentais para melhor entendimento. A leitura das imagens é da esquerda para a direita, de cima para baixo, seguindo a ordem das setas indicadas nas figuras.

**Pergunta 1 – Como seria seu mapa mental caso você estivesse investigando o que seria uma mediação feminista?**

## Mediadora 1

1. Como seria seu mapa mental caso você estivesse investigando o que seria uma mediação feminista?



Figura 9 - Mediadora 1, pergunta 1, relato digitalizado, 2022.

[Descrição da imagem: “Mediação feminista / Mercado de trabalho / Abordagens, produções dessas profissionais / Em que ambiente ocorre ou não ocorre? Por quê? / Mediação LGBTQI+, masculina, trans... (?) / O que difere essa mediação? Há diferenças? Quais? / Recortes sociais (classe, cor, PCD) / Feminismo – pautas – recortes sociais / Estruturas das instituições (em seus vários sentidos).”]

## Mediadora 2

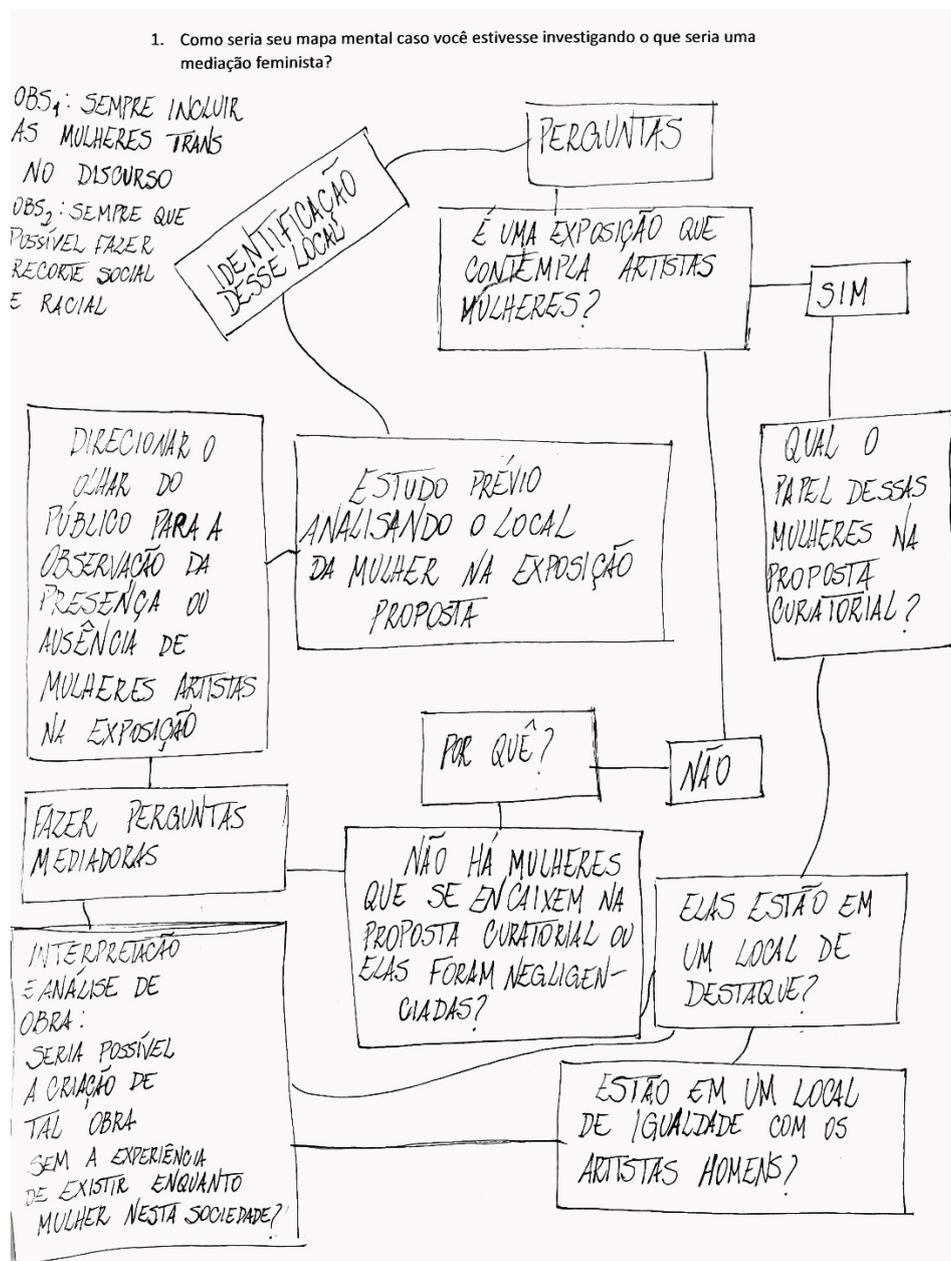


Figura 10 - Mediadora 2, pergunta 1, relato digitalizado, 2022.

[Descrição da imagem: “OBS.1: Sempre incluir as mulheres trans no discurso. OBS.2: Sempre que possível fazer recorte social e racial. / Perguntas / Identificação desse local / Estudo prévio analisando o local da mulher na exposição proposta / É uma exposição que contempla artistas mulheres? / Sim / Qual o papel dessas mulheres na proposta curatorial? / Elas estão em um local de destaque? / Estão em um local de igualdade com os artistas homens? / Interpretação de análise da obra: seria possível a criação de tal obra sem a experiência de existir enquanto mulher nessa sociedade? / É uma exposição

que contempla artistas mulheres? / Não / Por quê? / Não há mulheres que se encaixem na proposta curatorial ou elas foram negligenciadas? / Fazer perguntas mediadoras / Direcionar o olhar do público para a observação da presença ou ausência de mulheres artistas na exposição.”]

### Mediadora 3

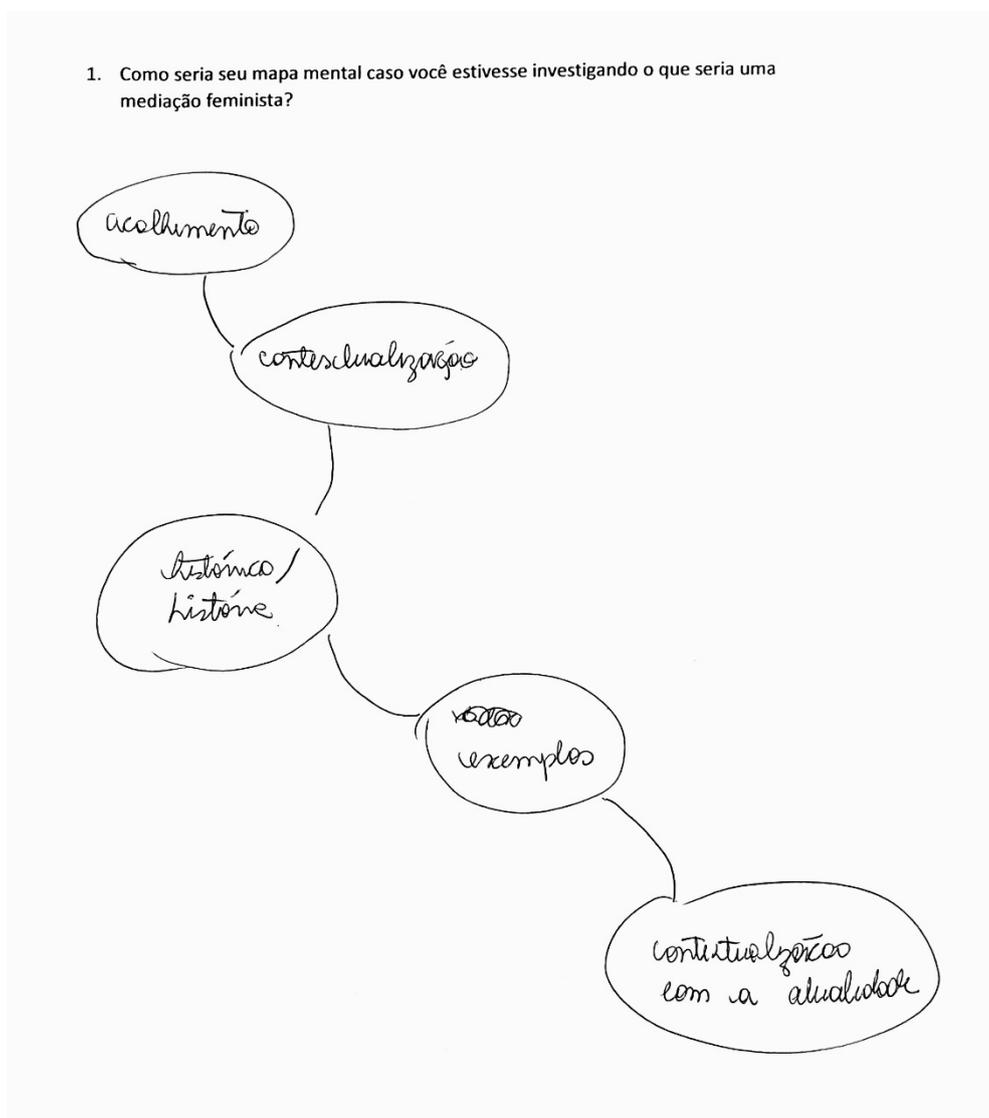


Figura 11 - Mediadora 3, pergunta 1, relato digitalizado, 2022.

[Descrição da imagem: “Acolhimento / contextualização / histórico-história / exemplos / contextualização com a atualidade.”]

## Mediadora 4

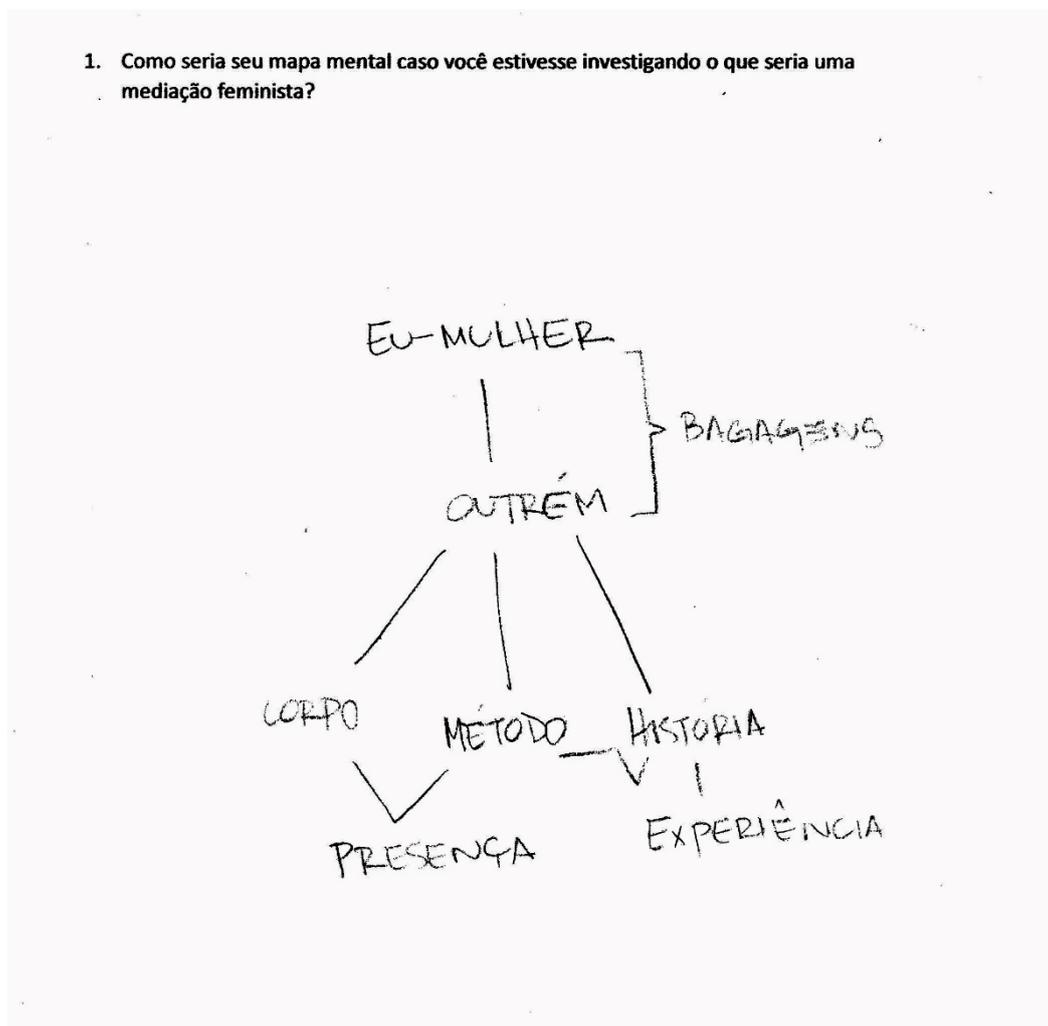


Figura 9 - Mediadora 4, pergunta 1, relato digitalizado, 2022.

[Descrição da imagem: “Eu-mulher / outrem – Bagagens / Corpo / Método / História / Presença / Experiência.”]

Ao analisar os quatro mapas, a primeira questão que gostaria de apontar e que coincidiu também com o meu percurso foi a presença das perguntas questionando sobre a inclusão também de outras minorias; lembrando de envolver uma sensibilidade em relação a raça, gênero e classe. Esses dados reforçaram para essa pesquisa a questão fundamental para se propor uma mediação feminista que é considerar sua intersecção.

Outro dado que se apresentou em todos os mapas foi a questão do contexto histórico/ contextualização/ história. O que me apontou para uma das necessidades da mediação cultural e da pesquisa de nos localizarem no tempo e espaço das coisas. Uma mediação feminista deverá pensar o espaço em que está, mas também a história da qual faz parte/não faz parte/quer fazer parte? Se contextualizar diante do público, da obra, da instituição? Contextualização é um exercício a ser enfatizado e notei com os mapas a importância de localizarmos também a prática da mediação feminista.

Percebi nos mapas das educadoras que uma mediação feminista precisa de postura crítica ao mesmo tempo em que exige sensibilidade. E, principalmente, que sua prática envolverá mais perguntas que respostas. Questionar-se me pareceu um exercício base para não apenas pesquisar sobre mediação feminista, já que a proposta do mapa era essa, mas também na própria prática da mediação feminista.

E por último, uma questão que surgiu e me fez perceber um ponto cego dessa pesquisa foi o fato de que, ao pensar mediação feminista, ela suscita pensar em outras mediações como foi falado no mapa da “mediadora 1” quando ela diz: “Mediação LGBTQI+, masculina, trans... (?)”. Achei interessante que não é uma mediação machista ou patriarcal – como seria uma resposta à resposta da mediação feminista – mas talvez um outro caminho, que confesso, não enxerguei e que me fez pensar a mediação feminista de outra forma que elaboro mais no capítulo [Mediação Feminista](#).

A segunda pergunta foi considerada partindo do critério de análise: “as questões do feminismo interseccional na arte e na mediação cultural”. Nesse sentido, foi proposto que pensassem, mesmo que brevemente, o aspecto prático do que seria uma mediação feminista.

**Pergunta 2 – Pensando a partir das questões do feminismo na arte e na mediação cultural, como você enxerga atuações de uma possível mediação feminista em sua prática educativa?**

**Mediadora 1**

2. Pensando a partir das questões do feminismo na arte e na mediação cultural, como você enxerga atuações de uma possível mediação feminista em sua prática educativa?

Acredito que partindo principalmente da vivência. Essa carga da vivência irradia em toda a atuação. Seja para pensar em recorte, em temas de debate, em argumentação em uma mediação. Até mesmo em uma auto crítica de onde você está como: "quantas mulheres temos na equipe? E na chefia? E na diretoria da instituição onde trabalho?" Essa mediação feminista também traz um senso crítico para cânones da arte, a história oficial paternalista que ainda insiste em algumas vezes tomar as narrativas. As vezes não de forma direta mas que um olhar feminista identifica. É indagar sobre as "mulatas" de Ili Cavalcanti e as produções da Djaniira em contraponto, por exemplo. É falar sobre um contexto como a história de uma instituição ser toda com nomes exaltados de homens mas porque mulheres eram (e são) "privadas" desses espaços. É também identificar uma posição machista de um criador diante do "ser uma mediadora mulher" e dentro dessa situação firmar seu lugar.

Figura 13 - Mediadora 1, pergunta 2, relato digitalizado, 2022.

[Descrição da imagem: "Acredito que partindo principalmente da vivência. Essa carga da vivência irradia em toda a atuação. Seja para pensar em recorte, em temas de debate, em argumentação em uma mediação. Até mesmo em uma auto crítica de onde você está como: 'quantas mulheres temos na equipe? E na chefia? E na diretoria da instituição onde trabalho?'. Essa mediação feminista também traz um senso crítico para cânones da arte, a história oficial paternalista que ainda insiste em algumas

vezes tomar as narrativas. As vezes não de forma direta, mas que um olhar feminista identifica. É indagar sobre as ‘mulatas’ de Di Cavalcanti e as produções da Djanira em contraponto, por exemplo. É falar sobre um contexto como a história de uma instituição ser toda com nomes exaltados de homens, mas porque mulheres eram (e são) ‘privadas’ desses espaços. É também identificar uma posição machista de um visitante diante do ‘ser uma mediadora mulher’ e dentre dessa situação firmar um lugar.”]

## Mediadora 2

2. Pensando a partir das questões do feminismo na arte e na mediação cultural, como você enxerga atuações de uma possível mediação feminista em sua prática educativa?

Na instituição em que trabalho, a equipe atual do programa educativo é formada exclusivamente por mulheres que, além de educadoras, são também artistas. Ademais, a equipe é bastante integrada, de maneira que estamos sempre compartilhando críticas e ideias acerca do contexto da arte e cultura no Brasil, em maior escala e na nossa cidade e comunidades, em menor escala. Sendo assim, o lugar da mulher nos espaços museais e de difusão da arte, bem como em espaços acadêmicos e de pesquisa, é sempre pauta de nossas reflexões. Desse modo, procuramos propor seminários e atividades que deem protagonismo às artistas mulheres e, quando trabalhamos com exposições que limitam a visibilidade de mulheres, partimos para as estratégias de trabalhar com perguntas mediadoras que questione esse repasse. Além disso, buscamos ser sempre sensíveis aos relatos de identidades femininas dentro de minorias sociais.

Figura 14 - Mediadora 2, pergunta 2, relato digitalizado, 2022.

[Descrição da imagem: “Na instituição em que trabalho, a equipe atual do programa educativo é formada exclusivamente por mulheres que, além de educadoras, são também artistas. Ademais, a

equipe é bastante integrada, de maneira que estamos sempre compartilhando críticas e ideias acerca do contexto da arte e cultura no Brasil, em maior escala e na nossa cidade e comunidade, em menor escala. Sendo assim, o lugar da mulher nos espaços museais e de difusão da arte, bem como em espaços acadêmicos e de pesquisa, é sempre pauta de nossas reflexões. Desse modo, procuramos propor seminários e atividades que deem protagonismo a artistas mulheres e, quando trabalhamos com exposições que limitam a visibilidade de mulheres, partimos para a estratégia de trabalhar com perguntas mediadoras que questione [*sic*] esse apagamento. Além disso, buscamos ser sempre sensíveis aos recortes de identidades femininas dentro de minorias sociais.”]

### Mediadora 3

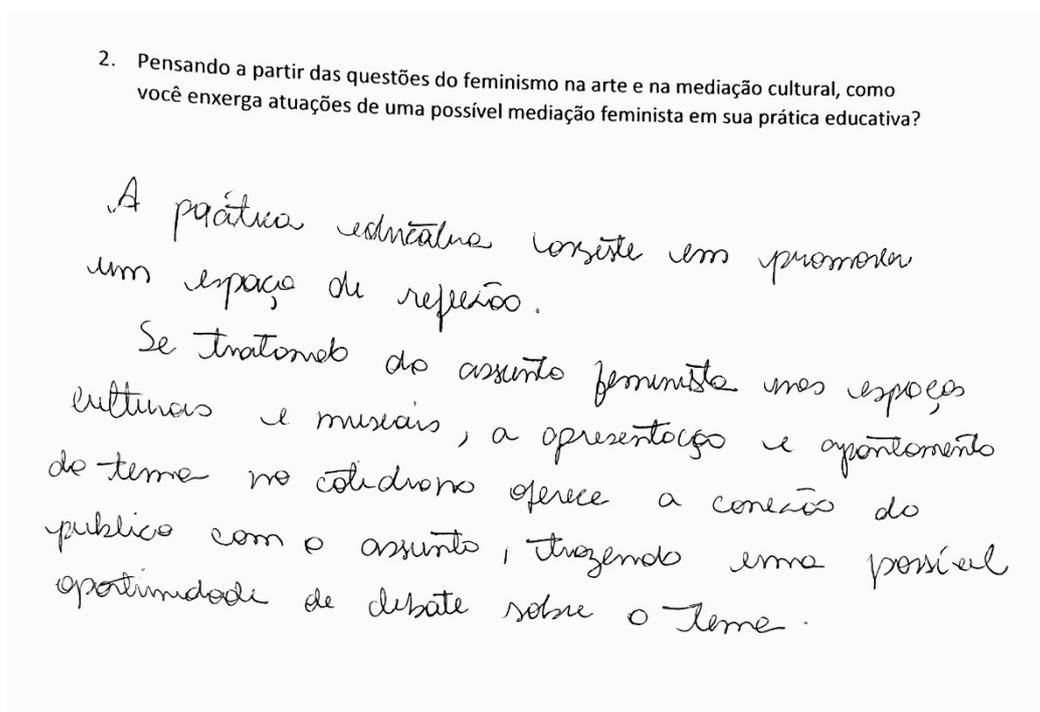


Figura 15 - Mediadora 3, pergunta 2, relato digitalizado, 2022.

[Descrição da imagem: “A prática educativa consiste em promover um espaço de reflexão. Se tratando do assunto feminista nos espaços culturais e museais, a apresentação e apontamento do tema no cotidiano oferece conexão do público com o assunto, trazendo uma possível oportunidade de debate sobre o tema.”]

## Mediadora 4

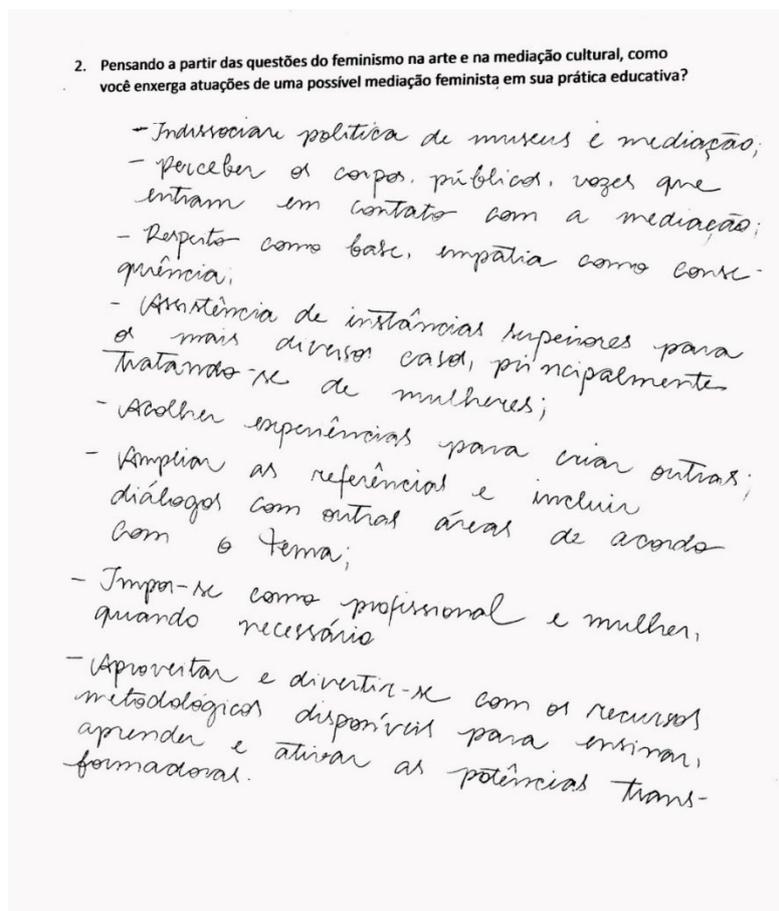


Figura 10 - Mediadora 4, pergunta 2, relato digitalizado, 2022.

[Descrição da imagem: “- Indissociar [sic] política de museus e mediação; / - Perceber os corpos, públicos, vozes que entram em contato com a mediação; / - Respeito como base, empatia como consequência; / - Assistência de instâncias superiores para os mais diversos casos, principalmente tratando-se de mulheres; / - Acolher experiências para criar outras; / - Ampliar as referências e incluir diálogos com outras áreas de acordo com o tema; / - Impor-se como profissional e mulher, quando necessário; / - Aproveitar e divertir-se com os recursos metodológicos disponíveis para ensinar, aprender e ativar as potências transformadoras.”]

Novamente, pensar a prática de uma mediação feminista me apresentou nos relatos a questão da sensibilidade do olhar para o público, para as instituições, para a arte e para si. Interessante notar também que o debate sobre sensibilizar o olhar é algo que está na base da

mediação cultural. Um exemplo é o material educativo *Que público é esse? Formação de públicos de museus de centros culturais*, que se propõe um manual direto e simples sobre os tipos de público e como educadores podem trabalhar com esses grupos.

“Que público é esse? Formação de públicos de museus de centros culturais” enfrenta o desafio de preparar as equipes educativas dos museus para melhor atingir, formar e, por que não, ensinar aos variados e diversos públicos que, cada vez mais, buscam nos museus momentos de diversão, encontro e aprendizagem. Conhecer melhor esses “públicos”, suas demandas, seus interesses e conhecimentos prévios, e melhor elaborar ações que satisfaçam suas expectativas, é hoje item recorrente na literatura sobre o tema. (Marandino, 2013 apud Martins, 2013, p.5)

É próprio da educação em artes visuais trabalhar para construir uma análise sensível sobre o que vemos, também crítica, política e histórica. Então, me pareceu que uma mediação feminista não poderia ser entendida como uma simples soma de duas questões – mediação e feminismo –, mas algo que também possui confluências e divergências em sua natureza.

Destaco um dado que foi apontado no relato da “mediadora 2” onde ela descreve a dinâmica da equipe em que trabalha. O fato de ter sido importante descrever como o trabalho com uma equipe com mulheres nos coloca em um processo de troca que atravessa nossa identidade e reverbera na prática é interessante para analisarmos algo que o contexto aponta – a necessidade de mulheres ocuparem os espaços. Que para a falta é preciso a presença. É criar um ambiente seguro de troca onde é possível inclusive “Aproveitar e divertir-se” como dito pela “mediadora 4”.

E a terceira pergunta levou em consideração o critério de análise: “questões políticas e sociais que envolvem esse campo de atuação e o momento de pesquisa”. Era importante trazer para a pesquisa com os relatos das educadoras suas experiências e perspectivas a

respeito de nossa área de atuação, uma vez que antes de se poder pensar mediação feminista é preciso nos situarmos no que lidamos na prática. Nosso contexto como profissionais. Mas também dando abertura para pensar os desejos em relação à profissão, na possibilidade de encontrar o norte para as mudanças necessárias como um coletivo de educadores de artes visuais.

**Pergunta 3 – Considerando as questões políticas e sociais que envolvem a mediação cultural, o que você pensa sobre esse campo de atuação, quais são seus desejos e desafios?**

**Mediadora 1**

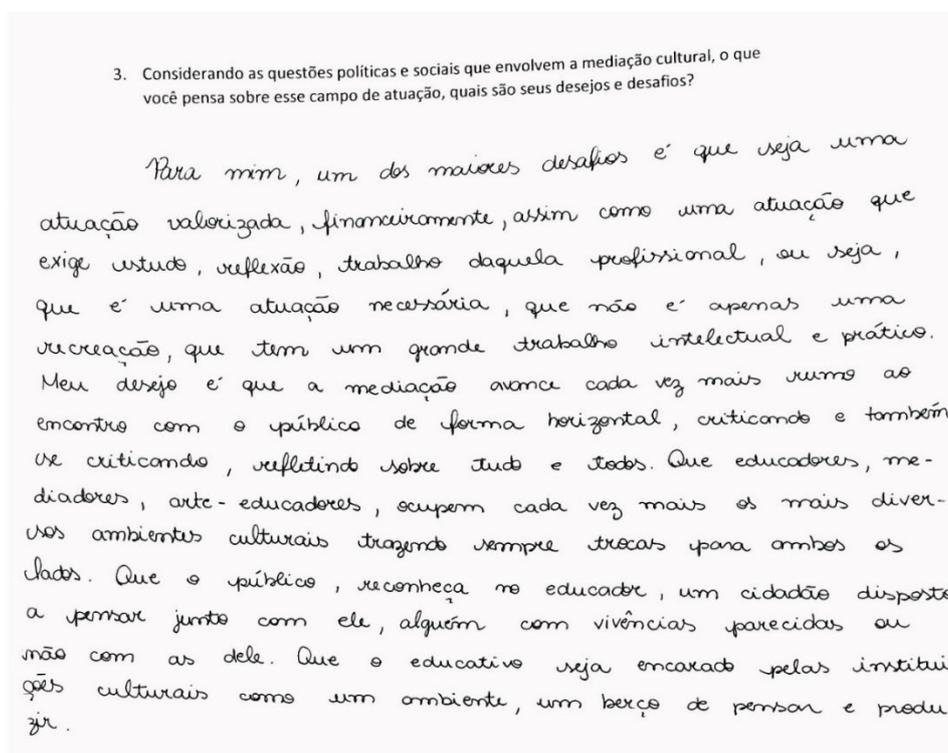


Figura 17 - Mediadora 1, pergunta 3, relato digitalizado, 2022.

[Descrição da imagem: “Para mim, um dos maiores desafios é que seja uma atuação valorizada, financeiramente, assim como uma atuação que exige estudo, reflexão, trabalho daquela profissional, ou seja, que é uma atuação necessária, que não é apenas uma recreação, que tem um grande trabalho

intelectual e prático. Meu desejo é que a mediação avance cada vez mais rumo ao encontro com o público de forma horizontal, criticando e também se criticando, refletindo sobre tudo e todos. Que educadores, mediadores, arte-educadores, ocupem cada vez mais os mais diversos ambientes culturais trazendo sempre trocas para ambos os lados. Que o público, reconheça no educador, um cidadão disposto a pensar junto com ele, alguém com vivências parecidas ou não com as dele. Que o educativo seja encarado pelas instituições culturais como um ambiente, um berço de pensar e produzir.”]

## Mediadora 2

3. Considerando as questões políticas e sociais que envolvem a mediação cultural, o que você pensa sobre esse campo de atuação, quais são seus desejos e desafios?

Em primeiro lugar, penso que é um campo muito necessário para a fomentação de um acesso à cultura que permita ao público não ser apenas um espectador depósito de informações, mas um sujeito ativo e plenamente inserido nas reflexões e críticas que a construção artística oferece. Todavia, por maior que seja a importância da mediação cultural, na prática, muitos dos sujeitos que se tem com a realização de mediações comprometidas não acontecem devido os problemas estruturais de nossa sociedade. Há dificuldades de recursos e impedimentos psicológicos com jovens que tem interesse no domínio da cultura, vive-se a questão de desvalorização da área, que não é contemplada com salários dignos correspondentes a toda formação e preparo pelo qual passam os mediadores e mediadoras; e, ainda mais profundamente, infelizmente muitos vivem na rede ainda se encontram num lugar marginalizado e com difícil acesso a todas as esferas sociais da população, o que dificulta muito o grande desejo de democratização do acesso a esse espaço e ao reconhecimento da importância da inclusão, difusão e acessibilidade à cultura.

Figura 18 - Mediadora 2, pergunta 3, relato digitalizado, 2022.

[Descrição da imagem: “Em primeiro lugar, penso que é um campo muito necessário para a fomentação de um acesso à cultura que permita ao público não ser apenas um espectador depósito de informações, mas sim sujeito ativo e plenamente inserido nas reflexões e críticas que a construção artística oferece. Todavia, por maior que seja a importância da mediação cultural, na prática, muitos

dos desejos que se tem com a realização de mediações comprometidas não acontecem devido a problemas estruturais da nossa sociedade. Há dificuldades de recurso e empecilhos ideológicos com governos que têm interesse no desmonte da cultura; existe a questão de desvalorização da área, que não é contemplada com salários dignos correspondentes a toda formação e preparo pelo qual passam as mediadoras e mediadores; e, ainda mais profundamente, infelizmente muitas vezes a arte ainda se encontra num lugar sacralizado e com difícil acesso a todas as esferas sociais da população, o que dificulta muito o grande desejo de democratização do acesso a esses espaços e ao reconhecimento da importância da inclusão, difusão e acessibilidade à cultura.”]

### Mediadora 3

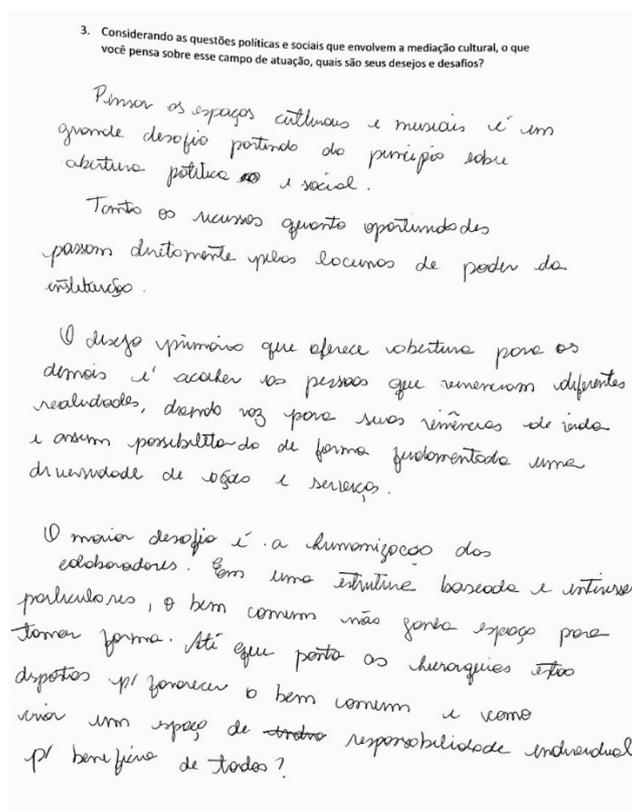


Figura 19 - Mediadora 3, pergunta 3, relato digitalizado, 2022.

[Descrição da imagem: “Pensar os espaços culturais e museais é um grande desafio partindo do princípio sobre abertura política e social. Tanto os recursos quanto oportunidades passam diretamente pelas lacunas de poder da instituição. O desejo primeiro que oferece abertura para os demais é acolher as pessoas que vivenciam diferentes realidades, dando voz para suas vivências de vida e assim

possibilitando de forma fundamentada uma diversidade de ações e serviços. O maior desafio é a humanização dos colaboradores. Em uma estrutura baseada em interesses particulares, o bem comum não ganha espaço para tomar forma. Até que ponto as hierarquias estão dispostas p/ favorecer o bem comum e como cria um espaço de responsabilidade individual p/ benefício de todos?"]

#### Mediadora 4

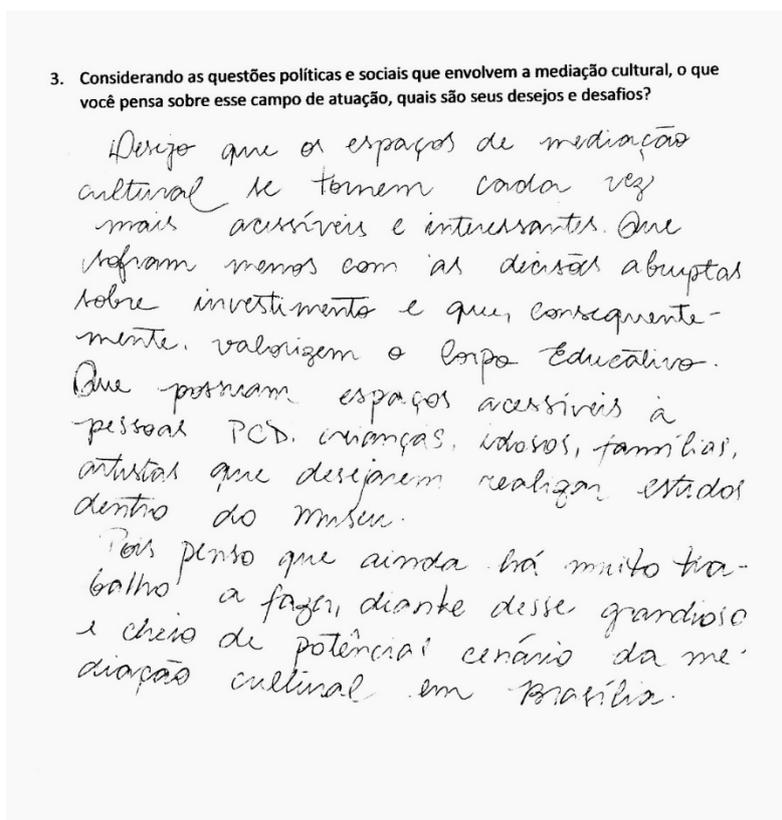


Figura 11 - Mediadora 4, pergunta 3, relato digitalizado, 2022.

[Descrição da imagem: “Desejo que os espaços de mediação cultural se tornem cada vez mais acessíveis e interessantes. Que sofram menos com as decisões abruptas sobre investimento e que, consequentemente, valorizem o Corpo Educativo. Que possuam espaços acessíveis a pessoas PCD, crianças, idosos, famílias, artistas que desejarem realizar estudos dentro do museu. Pois penso que ainda há muito trabalho a fazer, diante desse grandioso e cheio de potencial cenário da mediação cultural em Brasília.”]

Os relatos me apontaram o que também foi meu grande incômodo com a mediação cultural que é a questão de ela não ser valorizada. Para além da remuneração – que não

podemos diminuir sua importância já que se trata de nossa subsistência – existe a falta de retorno em aspectos práticos, mas também sutis. A questão política e de investimento é um desafio, assim como a relação da população com a cultura brasileira dominante. Como alguns dos relatos apontaram, o desejo de criar uma relação mais próxima com as pessoas é o que me movimenta como profissional também. Bom ver que não sonho só.

Analisando por fim as três perguntas, me surpreendeu que grande parte do caminho percorrido pelas educadoras foi também percorrida por mim. Entretanto, as perguntas foram respondidas por mediadoras que também se consideram feministas. Isso nos coloca em um lugar comum e que pode nos levar a sermos vítimas de nós mesmas na troca de ideias, ao mesmo tempo que nos fortalece em relação ao sentimento de pertencimento.

Percebi com os relatos uma falha que foi diagnosticada apenas próximo do fim: para a construção dessa pesquisa precisaria haver uma abertura maior para outros educadores e agentes culturais responderem a essas perguntas a fim de identificar o que converge e diverge das nossas experiências. Gostaria de poder ter organizado chamadas públicas para debates sobre o tema ou mesmo ter feito uso de questionários. Próximo ao fim, identifiquei o potencial e dimensão que a proposta de outros relatos traria para essa pesquisa, porém, o contexto também ditou as escolhas e a própria ideia de se propor uma conversa sobre mediação feminista no ápice da pandemia do Covid-19 era inviável. Assim, a pergunta sobre como essa pesquisa seria em outro tempo/ outras escolhas paira indefinida, sendo caminho ainda a se fazer, uma possibilidade.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Fim do capítulo Equipe. Do contrário, se esse não é o fim, você pode voltar ao [sumário](#) para ir para o próximo destino.

## Esperança

[interlúdio]

Recebemos uma turma de adolescentes de uma das regiões administrativas do Distrito Federal. Pareciam dispersos, irritados, não aparentavam querer estar ali em uma visita a um museu institucional. Compreensível. Meu foco como supervisora estava voltado a manter a turma atenta ao que a mediadora estava falando. Eu sentia que parte da turma estava impaciente e com vontade de sair dali. Via a dificuldade da mediadora de se comunicar com a turma, de se conectar. A exposição parecia quase um castigo, mais uma coisa que lhes era imposta. Após a visita, fizemos uma atividade em que a proposta era registrar um grande sonho, como uma carta ao seu futuro eu. Uma tentativa do educativo de plantar esperança talvez. Algumas cartas nos tocaram imensamente e aquela foi a nossa dose de esperança em um dia em que nada parecia estar dando certo na mediação. Não é muito, a distância entre nós e a turma foi enorme. Choque de realidade, mal-estar e soco no estômago. Mas a gente só tem pequenas esperanças que nos sustentam no dia...

Esse capítulo que denominei esperança surgiu de forma singela; sorratamente me mantendo perto disso que é trabalhar com educação em artes visuais e que por muito tempo tratei com cinismo. Pensar uma mediação feminista veio de um lugar de esperança, de um movimento para conseguir estar em um ambiente nocivo à minha existência como mulher e

tentar, mesmo que minimamente, modificá-lo. A educadora bell hooks, no livro *Ensinando comunidade: uma pedagogia da esperança* (2021), diz:

Têm acontecido muitos momentos silenciosos, mas radicais e revolucionários, de transformações de pensamento e ação. Para honrar e valorizar esses momentos da maneira correta, precisamos identificá-los, mesmo continuando rigorosamente críticos. Ambos os exercícios que fazem parte do reconhecimento – identificar o problema, mas também verbalizar completa e profundamente aquilo que fazemos e que funciona para abordar e resolver questões – são necessários para renovar e inspirar um espírito de constante resistência. Quando apenas apontamos o problema, quando expressamos nossa queixa sem foco construtivo na resolução, afastamos a esperança. Dessa maneira, a crítica pode se tornar só uma expressão de profundo cinismo, que acaba servindo de apoio para a cultura dominante. (hooks, 2021, p. 27).

Em um momento da pesquisa fui intencionalmente ler esse livro da bell hooks, na esperança de recarregar minhas esperanças. Estava em um momento difícil da minha atuação; diariamente enfrentava obstáculos políticos de censura e desmonte da cultura que me impediam de realizar o que entendia ser o básico do trabalho – como exposto nos relatos e nos outros capítulos.

Houve incontáveis momentos em que os encontros com as pessoas e turmas escolares me deram força para continuar e perseverar – a grande potência da prática. Mas gostaria de falar um momento sobre o potencial que a pesquisa tem de também esperar aqueles que estão cansados e sem perspectivas. Durante essa investigação fui confrontada com a distância entre a teoria e a prática; essa percepção trouxe, sim, frustração e angústia. Porém, também movimentava o exercício imaginativo de procurar soluções, de criar ações. A pesquisa aponta

problemas, pensa criticamente as questões, mas também tem o potencial de nos mostrar um direcionamento e alimentar nossos sonhos e desejos. Como dito por Paulo Freire:

É preciso ficar claro que a desesperança não é maneira de estar sendo natural do ser humano, mas distorção da esperança. Eu não sou primeiro um ser da desesperança a ser convertido ou não pela esperança. Eu sou, pelo contrário, um ser *da esperança* que, por “n” razões, se tornou desesperançado. Daí que uma das nossas brigas como seres humanos deva ser dada no sentido de diminuir as razões objetivas para a desesperança que nos imobiliza. (Freire, 1996, p. 73)

Temia entrar nessas questões que poderiam ser entendidas como ingênuas ou rasas, porém o que percebi é que ter esperança é base para quem trabalha com educação e com arte. É preciso perseverar e acreditar que cada movimento nos conduz para mais perto da mudança, principalmente porque nossos movimentos, muitas vezes, são pequenos. E se pensarmos em termos de resultado de pesquisa, me encontrei entre dois lugares nessa investigação: o primeiro foi entender o que é possível ser feito e o segundo é imaginar como poderia ser. O primeiro nos coloca em ação e o segundo nos mostra um horizonte. Ambos alimentam a esperança.

Ler o trabalho ou sobre o trabalho de pesquisadores, educadores e artistas que estavam realizando os seus possíveis foi uma estratégia para me dar sustento em momentos difíceis – como uma corrente que é criada e que se retroalimenta. Em um encontro virtual para a revista acadêmica MODOS em junho de 2022, pude ouvir as educadoras Bruna Fetter e Mônica Hoff Gonçalves compartilharem sobre a experiência que tiveram na 6ª Bienal do Mercosul em 2006/2007 e o dossiê que resultou da reflexão sobre esse momento anos depois.

Com a ameaça constante de se encerrar a Bienal do Mercosul em Porto Alegre, as pesquisadoras começaram a mobilizar agentes culturais para desenvolverem conjuntamente

uma ação para combater essa ameaça que traria grande impacto para a cena local. Após conversarem com a Fundação Bienal do Mercosul, decidiram promover quatro encontros para pensarem soluções. O primeiro encontro com profissionais que trabalharam nas edições passadas; o segundo encontro com professores e artistas; o terceiro encontro com educadores e o último encontro com representantes de cada um desses grupos. (Fetter & Gonçalves, 2022a)

As propostas geradas pelos encontros não foram aceitas pela instituição, porém, anos depois, elas se reuniram para organizar um dossiê que pensaria as institucionalidades possíveis. Desse dossiê, gostaria de dar destaque ao eixo que focou em educação em artes visuais, trazendo para a discussão a perspectiva do artista e educador Luis Camnitzer sobre mediação cultural:

Porém, há outra<sup>48</sup> mediação que se baseia em compartilhar o que não se sabe, em buscar em equipe aqueles problemas que podem envolver o que se apresenta como solução, em discutir quais perguntas velhas e novas geradas pelo que se vê, em analisar quais interesses são representados com tudo isso e como se pode reagir diante desses interesses. Ou seja, a mediação então se converte em um trabalho em equipe com o público que serve para ajudar a focar na investigação sem predeterminar seu resultado. Se é uma didática boa, é por ajudar a direcionar o olhar para ver em quantas direções vão os ecos e como segui-los. Se é uma didática ruim, somente ajuda a entrar em um beco sem saída. (Camnitzer, 2022 apud Fetter & Gonçalves, 2022b, p. 558, tradução nossa)<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Aqui Camnitzer está fazendo um contraponto a mediação que ele descreve como sendo “... una mediación basada en que el mediador (o el misionero) posee la verdad y generosamente la comparte.” (Camnitzer, 2022 apud Fetter & Gonçalves, 2022b, p. 558.). Tradução nossa: “... uma mediação baseada no fato de que o mediador (ou o missionário) possui a verdade e a compartilha generosamente”.

<sup>49</sup> No original: “Pero hay otra mediación que se basa en compartir lo que no se sabe, en buscar en equipo aquellos problemas que pueden envolver lo que se presenta como una solución, en discutir que preguntas

Aprender a se colocar em um lugar de não saber é um desafio da mediação cultural, ainda mais quando o público espera dessa relação uma fonte de conhecimento unilateral. A tentativa de contrapor essas posições hierárquicas de conhecimento são complexas e por isso, são continuamente um trabalho tanto interno, quanto externo, de quem trabalha com educação em artes visuais. Quando Camnitzer fala que “Se é uma didática ruim, somente ajuda a entrar em um beco sem saída”, entendi também algumas das falhas na minha atuação. Em uma tentativa de fazer com que o público se considerasse tão pertencente quanto eu – que havia estudado artes e me “especializado” para estar ali – ou tão pertencentes quanto outros agentes culturais, entrava em um discurso também unilateral de reforçar a ideia superficial de que aquele lugar era um espaço aberto e de inclusão.

Hoje, me parece ingênuo e paternalista tentar “convencer” o público de que o mal-estar que ele pode sentir dentro de um museu seja apenas uma questão de pertencimento – por não se sentir parte desse ambiente ou não estar familiarizado com as linguagens, termos e diálogos. Infelizmente essa foi uma abordagem que segui por muito tempo até conseguir enxergar mais criticamente as instituições e as estruturas sociais. E mesmo tomando consciência, ainda assim é uma perspectiva difícil de transformar.

Ao mesmo tempo, não se pode desistir de buscar uma aproximação com esses públicos por uma via crítica e, na medida do possível e cada vez mais, horizontal. Caberia à mediação desenvolver com o público a sensação de desconforto, identificar as faltas e construir outros modelos de se pensar a arte e suas instituições a partir dessas trocas. A mediação, para além de aprender a se colocar em uma posição de não saber como diz

---

viejas y nuevas generadas por lo que se ve, en analizar cuales intereses se representan con todo esto y como se puede reaccionar frente a estos intereses. O sea, la mediación entonces se convierte en un trabajo en equipo con el público que sirve para ayudar a enfocar la investigación sin predeterminedar su resultado. Si es una didáctica buena, lo es en la parte de ayudar a dirigir la mirada para ver en cuantas direcciones van los ecos y seguirlos. Si es una didáctica mala, solamente ayuda a entrar en un túnel sin salida.” (Camnitzer, 2022 apud Fetter & Gonçalves, 2022b, p. 558).

Camnitzer, necessita aprender a escutar, a ler o público, a se sensibilizar para o que é sutil. O que a mediação aprende no museu?



Figura 12 - El museo es una escuela, Luis Camnitzer, instalação, 2009-2015. FONTE: [https://www.gba.gob.ar/cultura/museomar/muestras/el\\_museo\\_es\\_una\\_escuela\\_de\\_luis\\_camnitzer](https://www.gba.gob.ar/cultura/museomar/muestras/el_museo_es_una_escuela_de_luis_camnitzer)

[Descrição da imagem: Fotografia de uma parede de concreto, na parte inferior da parede há seis painéis brancos embutidos na parede de concreto, onde está escrito em letras grandes: “El museo es una escuela: el artista aprende a comunicarse, el público aprende a hacer conexiones.”. Na frente da parede há dois bancos de concreto, em um chão de paralelepípedos.]

Quando Camnitzer, discutindo sobre os desdobramentos de sua instalação *El museo es una escuela: El artista aprende a comunicarse, el público aprende a hacer conexiones* (2009-2015)<sup>50</sup> [figura 12], diz:

<sup>50</sup> “O museu é uma escola: o artista aprende a se comunicar, o público aprende a fazer conexões.” (2009-2015), tradução nossa.

Se o museu entendesse que sua função é estimular essas coisas, veria que a equipe educativa é tão ou mais importante que a curatorial, exigiria dos curadores uma séria preparação pedagógica, tomaria consciência de que o importante é o público e que a obra exposta é uma ferramenta educativa. Entenderia que essa função é mais importante que a ostentação e consideraria que os muros do edifício são membranas de comunicação bidimensional e não um cofre de banco. Ou seja, veria com clareza que falta uma mudança de atitude. (Camnitzer, 2022 apud Fetter & Gonçalves, 2022b, p. 565, tradução nossa).<sup>51</sup>

Entender que “o importante é o público e que a obra exposta é uma ferramenta educativa” é uma das chaves – que enxergo ao analisar os referenciais teóricos dessa pesquisa em conjunto com o que pude aprender e observar em experiência na área – para fazermos mudanças significativas na relação público/arte/museu. Me pergunto se, ao olhar a arte como lugar de aprendizagem, agentes culturais o percebem como algo menor; se sentem que isso limita a arte?

O movimento de Gonçalves e Fetter é uma referência para refletirmos sobre a necessidade e urgência de se realizar encontros que buscam unir agentes de diferentes frentes artísticas para criarmos estratégias conjuntamente. Há muitas questões com as quais lidamos quando se trabalha com arte, cultura e educação, ainda mais considerando o recorte latino-americano. Observo nessas trocas um caminho para, não apenas diagnosticar nossos problemas e procurar soluções, como também para resistir e expandir essas áreas. Uma

---

<sup>51</sup> No original: “Si el museo entendiera que su función es estimular estas cosas, vería que el equipo educacional es tan o más importante que el curatorial, exigiría de los curadores una seria preparación pedagógica, tomaría conciencia que lo importante es el público y que la obra expuesta es un mecanismo educativo. Entendería que esa función es más importante que la ostentación, y consideraría que los muros del edificio son membranas de comunicación bidireccional y no un encerramiento de caja fuerte bancaria. O sea que se vería con claridad que hace falta un cambio de actitud.” (Camnitzer, 2022 apud Fetter & Gonçalves, 2022b, p. 565).

mediação feminista precisaria estar também aberta ao que a diversidade de agentes culturais tem a dizer, a propor e a questionar.

As mulheres e outros corpos dissidentes encontram dificuldades de ocupar e prosperar também nos espaços acadêmicos. E a organização de coletivos tem aumentado dentro das universidades, propondo a criação de novos saberes. Nesse sentido:

É sintomático observar que mesmo em estruturas tradicionais, como os registros de grupos de pesquisa no CNPq, é cada vez mais frequente encontrarmos a denominação *coletivos* no caso de grupos que discutem gênero. Isso nos leva a desconfiar que algumas acadêmicas têm se engajado em formas de fazer pesquisa, arte, política ou intervenção claramente diferenciadas. (Moraes & Farias, 2018, p. 215)

O aumento de coletivos é indicativo da necessidade de criar novas formas de ocupação, mas também criação de novas pautas a serem discutidas e de outras ações que podem ser realizadas através de uma organização mais horizontal. Em 2019, na intenção de me reinserir no espaço acadêmico, fiz parte do coletivo *Atrevidas*<sup>52</sup> – grupo de pesquisa em *história da arte feminista e decolonial*, organizado pelas professoras Adriana Mattos Clen Macedo (UnB) e Cristina Antonioevna Dunaeva (UnB).

Esse coletivo reúne professoras, artistas, pesquisadoras e estudantes do Distrito Federal onde “discutem textos teóricos, críticos e históricos e propõem ações coletivas a partir da identificação do sexismo e do racismo que estruturam as instituições artísticas e reproduzem as epistemologias colonialísticas, eurocêntricas e capitalistas.” (Coletivo *Atrevidas*, s/d, s/p). Nesse grupo, pude aprofundar algumas das questões que se tornariam a base dessa pesquisa. Questões sobre feminismo, interseccionalidade e estruturas sexistas

---

<sup>52</sup> *Atrevidas* mantem um site onde compartilham suas ações coletivas, textos e pautas das reuniões que pode ser checado nas [Referências](#).

dentro do sistema das artes. Perceber também o quanto podemos movimentar quando criamos espaço para conversas afim de identificar angústias.



Figura 13 - Roda de conversa: Coletivos Matriz e Atrevidas. Fotografia: Tatiana Reis, Brasília, 2019.  
 FONTE: <https://atrevidas.milharal.org/category/acoes-coletivas/>.

[Descrição da imagem: na frente de uma parede vermelha com linhas brancas plotadas na parede onde está escrito “Clarice Gonçalves, Do Matriz, Curadoria Cinara Barbosa, 8/10 a 7/11.” A maior parte do texto na parede é encoberto por um grupo de 18 pessoas, a grande maioria mulheres e uma criança. Todas lado a lado, algumas em pé, outras agachadas na frente, posando para a foto sorrindo.]

Também em 2019 ocorreu no Museu Nacional da República a exposição coletiva Matriz que reuniu 11 artistas. Atrevidas organizou uma visita a exposição e uma roda de conversa com as artistas que ocorreu ali, no chão do próprio museu, aberta ao público. A exposição foi organizada pela artista Clarice Gonçalves, onde ela promoveu uma chamada pública convidando artistas mulheres, de preferência, mães para participarem de um ateliê que culminaria na exposição. O ateliê ocorria nas instalações do Museu Nacional e foi

organizado um espaço com cuidadoras para que as crianças pudessem ficar enquanto as mães produziam no ateliê.



Figura 14 - Coletivo Matriz. Pande(mãe)nicas, lambe-lambe, 2021. FONTE: [https://www.instagram.com/p/CO\\_I3EZFIIv/](https://www.instagram.com/p/CO_I3EZFIIv/).

[Descrição da imagem: colagem feita digitalmente com retângulos de fotografias de diferentes partes do corpo de pessoas diferentes que se juntam para compor um corpo feminino, nu, segurando a mão de uma criança que não aparece na colagem. No lugar do rosto há uma colagem de um papel queimado. Ao redor do corpo está escrito em preto as informações: \*Toda crise social atinge mais as mulheres: Home office + atividades escolares online das crianças + trabalho doméstico + cuidados com os idosos. \* 36% das mães deixam de procurar emprego na crise e 16% das mães topam trocar por empregos menos demandantes para cuidarem dos filhos sendo 9% dos pais consideraram a opção. \* 7 milhões de mulheres deixaram seus postos de trabalho no início da pandemia, 2 milhões a mais do que o número de homens na mesma situação. \* Aumento da violência de gênero, o isolamento físico intensifica a masculinidade tóxica e uma resposta violenta ao conflito. Aumento de 22% nos casos de

feminicídio no Brasil. \*Metade das mulheres no Brasil passou a cuidar de alguém, durante a Pandemia. \*39% das mães apresentam exaustão e estresse pós-traumáticos. \*Dados ONU Mulher, PNAD Contínua, FBSP e revista TPM. Coletivo Matriz no canto inferior direito da imagem.]

Nessa conversa, as artistas compartilharam conosco os desafios de se continuar a produção artística após a maternidade, o puerpério, a solidão materna e as dificuldades que enfrentam com o patriarcado na sociedade e nas artes. Muito foi falado também sobre o corpo da mulher-mãe, sobre uma visão não romantizada da maternidade e o quanto a experiência de poder ocupar o museu como corpo coletivo foi importante não apenas para as artistas como para o próprio museu.

Dessa exposição nasceu o Coletivo Matriz, onde artistas se reúnem para pensar a maternagem, as estruturas patriarcais e a poética como artistas mulheres. Em seu manifesto elas dizem:

A invisibilidade da produção artística feita por mulheres é histórica, por isso, entendemos a difusão de artistas mulheres como uma ferramenta subversiva e pedagógica. Almejamos a visibilidade, divulgação e reconhecimento da arte feita por mulheres. (Coletivo Matriz, 2021, p .5).<sup>53</sup>

Confrontar as ausências, ocupar os lugares e criar outras maneiras de habitar os espaços que não nos cabem é algo que vem sendo semeado entre os grupos dissidentes. Há trocas de estratégias, o que tem funcionado e o que não tem, interseccionando as questões e semeando as mudanças em todas as frentes. Pesquisar a mediação feminista atravessou essas inúmeras ações e movimentos de outras artistas, educadoras, curadoras, produtoras, pesquisadoras etc.; mostrando que esse movimento é de natureza coletiva.

---

<sup>53</sup> A invisibilidade das mulheres é uma questão que abordo no capítulo [Neutralidade Histórica](#).

Sobre criar outras maneiras de ocupar os espaços, gostaria de voltar a falar um pouco sobre a Exposição Matriz e o local que foi criado para as crianças. No Brasil, mais de 5 milhões de crianças não são registradas pelo pai <sup>54</sup> (Conselho Nacional de Justiça, 2015), além de vivermos em uma sociedade patriarcal que designa quase que exclusivamente a criação das crianças às mulheres.<sup>55</sup> Assim, quando excluimos crianças dos espaços, em grande maioria estamos excluindo também uma mulher. Clarice Gonçalves fala em uma entrevista um pouco sobre como para ela foi importante esse local para as crianças percebendo que:

Foi interessante que as crianças também criaram uma relação com o museu, algumas pedem até hoje para ir para o museu trabalhar, porque começaram a ver o museu como um lugar divertido e eu acho que isso muda também a forma como eles crescem vendo a arte. (Gonçalves, 2020, s/p)

O próprio movimento de minorias ocupando o museu possibilita um processo de aprendizagem que me remete ao *O museu é uma escola*, do Camnitzer. A relação que essas crianças criaram com o museu, o percebendo como um lugar em que elas podem estar/ser, reduzirá as distâncias a longo prazo? A atenção que devemos dar às crianças e idosos toca também a mediação feminista, seja pela ausência desses corpos nos museus ditarem diretamente a presença de mulheres, seja por entender de forma integrada que uma mediação feminista deva se movimentar para subverter as estruturas de poder em suas inúmeras formas.

---

<sup>54</sup> Dados do Censo de 2010 apontaram que mais de 5 milhões de crianças não são registradas pelo pai. O Conselho Nacional de Justiça (CNJ), criou uma cartilha e campanha chamada “Pai presente” onde, além de divulgarem as estatísticas, buscam incentivar homens a registrarem seus filhos educando-os sobre a importância na vida e desenvolvimento da criança.

<sup>55</sup> Se desejar, ir ao capítulo [Corpos](#).

Ainda sobre a presença de mães e mulheres em espaços de arte, gostaria de citar a pesquisadora Andrea Francke que idealizou o projeto *Invisible Spaces of Parenthood*.<sup>56</sup>

O projeto é uma pesquisa artística e política em torno da prática da maternidade e o trabalho de criação. Juntamente com a artista e escritora canadense Kim Dhillon, integrante do projeto desde 2014, temos realizado uma série de atividades que incluem a organização de eventos e discussões coletivas, a reimpressão de livros infantis publicados pelas imprensas feministas nos anos 1960 e 1970 e o desenho de brinquedos em colaboração com creches governamentais, entre outras ações.

(Francke, 2018, p. 154)

O projeto surgiu em decorrência da experiência de Francke ao retornar à universidade para finalizar seu mestrado após ter um filho. Ela relata que para além de toda a violência sofrida pela sociedade – que constantemente a questionava sobre suas prioridades por querer voltar a exercer sua profissão como pesquisadora depois de ter se tornado mãe – ela teve que lidar com colegas de profissão questionando a importância de um local para cuidar de crianças no contexto acadêmico. (Francke, 2018, p. 156 e 161).

Francke compartilha que voltar para a universidade foi apenas possível em decorrência da creche que a instituição oferecia; contudo, após cortes em vários setores, a creche foi fechada. Em protesto organizado por estudantes, quando a pauta da creche foi levantada pela pesquisadora, consideraram pouco relevante chegando até a atacar Francke com frases do tipo: “Você decidiu ser mãe, e todos sabemos que não se pode ser mãe e artista.” (Francke, 2018, p. 157). Em resposta, como exposição final do mestrado, ela

---

<sup>56</sup> “Espaços invisíveis de parentalidade”, tradução nossa.

desenvolveu um espaço-obra chamado *The Nursery* (2010), onde trabalhou em trazer visibilidade para a questão da maternidade nos espaços de arte e universidade.

Trabalhos como esses são importantes para evidenciar que os corpos que ocupam as universidades, galerias e museus são atravessados por fatores que determinam essa ocupação ou a impossibilidade dela. Ao mostrar que professoras, alunas e funcionárias também são mães, cria-se uma brecha para discutir como isso afeta diretamente o acesso delas à universidade, fomenta-se discussões sobre trabalho reprodutivo e doméstico<sup>57</sup>, pensa-se o papel da sociedade na criação das crianças e mais uma infinidade de discussões que ainda são escassas no campo da arte. Há a possibilidade de conscientização sobre a responsabilidade que as instituições possuem não apenas com mães, mas também com as crianças.

Outro projeto que acho interessante para exercitarmos o processo de imaginação de espaços mais horizontais é o trabalho da pesquisadora Irit Rogoff em *Academy* (2006). O projeto tinha como base a pergunta “O que podemos aprender com o museu?”

Ao questionar o que podemos aprender com o museu para além do que ele propõe nos ensinar, não nos concentramos nas especialidades do museu, do que ele é dono e como ele mostra e historiza. Nossos interesses estavam nas possibilidades de o museu abrir um lugar para pessoas engajarem ideias diferentemente – ideias de fora de suas próprias paredes. Então, o museu, em nosso pensamento, era um local de possibilidade, um local de potencialidade. (Rogoff, 2008, s/p, tradução nossa)<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Se desejar, vá ao capítulo [Corpos](#).

<sup>58</sup> No original: “In asking what we can learn from the museum beyond what it sets out to teach us, we were not focused on the museum’s expertise, what it owns and how it displays it, conserves it, historicizes it. Our interests were in the possibilities for the museum to open a place for people to engage ideas differently – ideas from outside its own walls. So the museum in our thinking was the site of possibility, the site of potentiality.” (Rogoff, 2008, s/p).

Dentre as atividades do projeto foram realizados exposições, encontros e produções textuais pensando formas de aprendizado diferentes dos que são propostos pelo museu e da academia. Rogoff ainda dirá:

Que a questão na educação em geral e na arte educação especificamente, a questão com a qual ainda não começamos a lidar, não é uma de especificar o que e como precisamos saber, sobre quem determina isso e quem se beneficia com isso; ao invés disso, é uma questão sobre como podemos saber o que ainda não sabemos como saber. (Rogoff, 2006, p. 6)<sup>59</sup>

Rogoff aponta que devemos investigar como descobrir o que é invisível a nós. Criar maneira de entender o que nos falta. Então como saber? Se pensarmos novamente no que Camnitzer fala sobre a importância de assumirmos uma posição de não ter as respostas, mas sim propor encontrarmos juntos com o público seria um caminho para “saber o que ainda não sabemos como saber”?

E se continuássemos a pergunta proposta por Rogoff para os demais setores da arte? O que podemos aprender com a academia, com o público, com a instituição? María Acaso no livro *Educar a instituição*<sup>60</sup> (2018) pensa conjuntamente com uma equipe de educadores a importância de se criar uma relação diferente com as instituições, com a equipe que trabalha nesses locais, com quem toma as decisões e nesse sentido a pergunta que fizeram para nortear parte da pesquisa foi: “O que um edifício deveria aprender para se tornar uma instituição cultural?” (Acaso, 2018, p. 6)<sup>61</sup>. Acho essa uma pergunta instigante por voltar nossa atenção

---

<sup>59</sup> No original: “That the question in education in general and in art education in particular, the question that we have not yet begun to deal with, are not that of specifying what we need to know and how we need to know it, of who determines this and who benefits from it; instead it is a question regarding how we might know what we don’t yet know how to know.” (Rogoff, 2006, p. 6).

<sup>60</sup> No original: “Educar la institución”.

<sup>61</sup> No original: “Qué debería aprender un edificio para convertirse en una institución cultural?” (Acaso, 2018, p. 6).

para o que se entende como um espaço físico comum (prédio) e o tornar-se um espaço físico diferenciado (instituição cultural). A primeira coisa que penso é que o elemento transformador desse espaço seriam ês agentes culturais. Nesse sentido, o prédio precisaria do corpo cultural para se tornar instituição cultural, mas a instituição cultural precisa do prédio?

Pensar que, para além de transformarmos esses espaços, ocupá-los e questioná-los, é importante exercitarmos nosso olhar para fora desses locais. Para o que já existe para além das membranas dos museus e espaços de arte ou que transitam de dentro para fora e de fora para dentro dessas instituições.

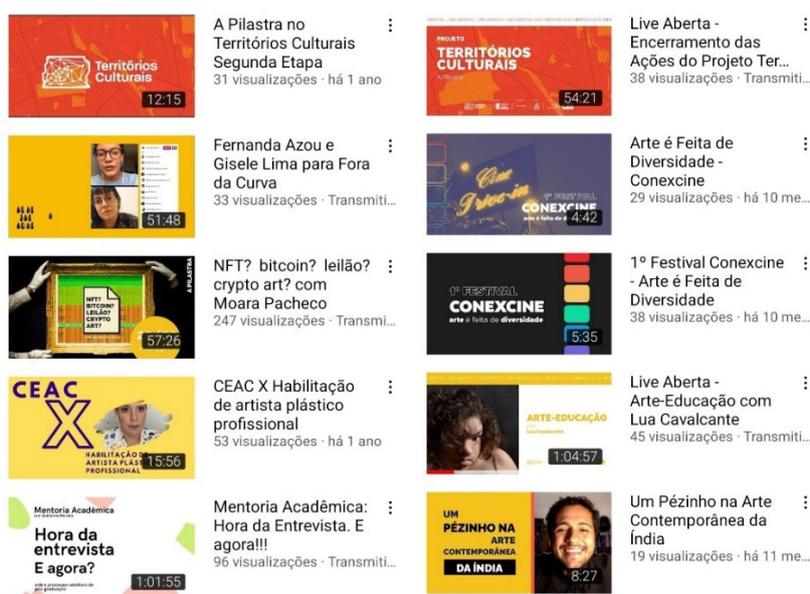


Figura 15 - A Pilastra - canal no youtube, screenshot, 2022.

[Descrição da imagem: as duas imagens, dispostas lado a lado, são uma screenshot da página da Pilastra no youtube, onde há 10 vídeos com identidades visuais diversas. Os títulos dos vídeos são: A Pilastra no Territórios Culturais Segunda Etapa/ Fernanda Azou e Gisele Lima para Fora da Curva/ NFT? bitcoin? leilão? crypto art? com Moana Pacheco / CEAC X Habilitação de artista plástico profissional/ Mentoria Acadêmica: Hora da Entrevista. E agora!!! / Live Aberta – Encerramento das Ações do Projeto Ter... / Arte é Feita de Diversidade – Conexine/ 1º Festival Conexine - Arte é Feita de Diversidade/ Live Aberta - Arte-educação com Lua Cavalcante/ Um Pézinho na Arte Contemporânea da Índia.]

A Pilastra, que se autodeclara ecossistema de arte e galeria-escola, criou um espaço para fora do centro do Distrito Federal, no Guar – uma das cidades periféricas de Brasília.  importante destacar que os museus e galerias do Distrito Federal estão majoritariamente localizadas em regiões de difícil acesso. Por isso, enxergo a iniciativa de criar outros polos culturais como um ato revolucionário em si mesmo.

Construída sobre o pilar da descentralizao da arte e valorizao de corpos dissidentes, atenta às discussões sobre sociedade, violências e realidades periféricas. Questiona e transita territórios de testes em meio  cidade não planejada. Tendo como mote a instrumentalizao e formao profissional no meio cultural a partir do compartilhamento de saberes. Enxergando a cultura não apenas como um patrimnio intelectual, mas também como vetor de transformao social. (Pilastra, 2022, s/p)

A Pilastra que surgiu como uma galeria fechou suas portas como espaço físico<sup>62</sup> por um tempo e, durante a pandemia do Covid-19, foi habitando o virtual e construindo novas frentes de atuao. Desenvolveu cursos de produo cultural, curadoria e profissionalizao artística, além de promover conversas com agentes culturais de diversas frentes, criando estruturas paralelas de ensino e formao artística que são disponibilizadas por vezes gratuitamente, como  o caso dos materiais disponibilizados no *youtube*, *instagram* e plataformas de *podcasts*.

---

<sup>62</sup> No momento A Pilastra voltou a ter um espaço físico novamente no Guar-DF.

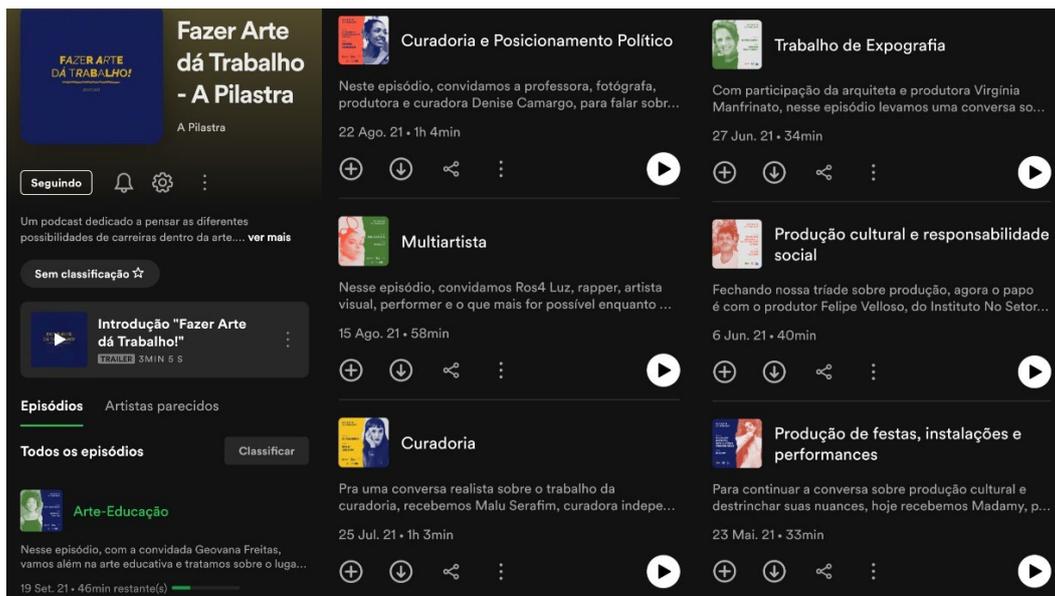


Figura 16 – A Pilastra, canal de podcast, screenshot, 2022.

[Descrição da imagem: as três imagens, dispostas lado a lado, são screenshots da página da Pilastra na plataforma de podcast *spotify*, onde há 6 episódios com identidades visuais diversas com a foto de cada convidado ao lado do título dos episódios. Os títulos são: Arte-educação/ Multiartista/ Curadoria/ Trabalho de Expografia/ Produção cultural e responsabilidade social/ Produção de festas, instalações e performances.]

Me interessa tratar um pouco sobre os aspectos educativos que enxergo na Pilastra por percebê-la como uma extensão e desenvolvimento de instituições da arte que existem sobre pilares bastante rígidos, como a academia e a galeria de arte, por exemplo. Primeiro, os cursos e diálogos promovidos pela equipe que compõe a Pilastra visam instrumentalizar as pessoas sobre como se inserirem no mercado de arte, evidenciando de forma crítica e com linguagem acessível como essas estruturas funcionam. Segundo, a construção desse espaço na periferia – e também no virtual – possibilita o rompimento, mesmo que parcial, com a “bolha” do centro para a periferia e da periferia para o centro. Sobre transitar esses espaços de conflito a educadora e pesquisadora Tatiana Fernández diz:

A arte, como se concebe hoje nos países latino americanos, é um fenômeno novo depois de tudo, e ele descende diretamente de uma tradição europeia. É difícil ignorar

esse fato e defender uma arte nacional como proclamam os mais nacionalistas, geralmente nas periferias<sup>63</sup>. Mas também não é possível ignorar que a arte exige posições respeito a um contexto onde este seja (ou passe a ser) significativo. Portanto não se trata de uma escolha entre arte de centro e periferia, mas da expansão consciente do campo de contaminação possível nas fronteiras. Esta estratégia não é resultado de escolhas, é, como aponta Spivak (2012), um impasse (*double bind*) em que se está existencialmente. Na lógica do colonizador ou se está dentro do centro ou se está fora. Na minha posição estar dentro e fora se torna uma estratégia de resistência à lógica do colonizador. (Fernández, 2015, p. 57)

A Pilastra é um espaço artístico construído em diálogo direto com o formato de museu e arte euro centrado, mas que realiza um trabalho paralelo que evidencia o que essas instituições poderiam realizar com o que são e possuem, mas que recusam a fazê-lo. Como dito por Fernández, “estar dentro e fora se torna uma estratégia de resistência”. Já existe um caminho que está sendo traçado, que não rompe totalmente, mas que aprofunda e abrange as estruturas rígidas dessas instituições e nesse sentido, acho forte a Pilastra se denominar galeria-escola. O que podemos aprender com as existências no *entre-lugar*?

As referências de ações e projetos que discorri nesse capítulo me ajudaram a situar onde a mediação feminista poderia atuar, suas limitações e interdisciplinaridades com o que vem sendo feito. Percebo que as abordagens transformadoras são de natureza coletiva, podendo trabalhar através da linguagem afetiva, que estimule o olhar, a escuta, a sensibilidade e intuição da mediação. Mas também podendo trabalhar com o confronto, com o embate e com a criação de novos lugares de atuação mais horizontais.

---

<sup>63</sup> “No âmbito artístico em Bolívia, ou Peru, por exemplo, a discussão central entre os artistas se dá ao redor do que seria uma arte eminentemente nacional ou uma arte universal.” (nota original do texto).

## *Aprendizados*

Aprender precedeu ensinar ou, em outras palavras, ensinar se diluía na experiência realmente fundante de aprender. (Freire, 1996, p. 24)

[Interlúdio]

Recebemos um grupo de teatro que fazia apresentações voltadas para o público infantil. A apresentação levava as crianças e responsáveis para cima do palco e foi instruído pelo grupo de teatro que o programa educativo reservasse uma “salinha” para encaminhar as crianças que estivessem mais agitadas e que tivessem perdido o interesse na apresentação. Antes da peça começar um dos integrantes informava para a plateia que caso a criança perdesse o interesse, o responsável poderia se encaminhar para a salinha acompanhado por alguma das mediadoras do programa educativo. Quando ouvi isso, senti um nó na garganta, para mim, a ideia de convidar alguém para sair da apresentação me era estranha. Comentei entre a equipe uma preocupação meio abstrata com essa instrução, mas seguimos.

As inscrições não paravam de chegar e mal conseguimos acompanhar os números. Tivemos que tirar o formulário de inscrição do ar toda vez que o dia de trabalho acabava porque, quando chegávamos no dia seguinte, já tinha estourado de inscrições. Foram dias de trabalho intenso de agendamento de escolas e inscrições de público espontâneo, onde o educativo não tinha autonomia de escolher um melhor formato

de inscrição por limitação da instituição pública a qual estava vinculada.

Acontece que muita coisa não enxergamos e em uma das apresentações, apesar da mãe ter sinalizado que seu filho e marido tinham transtorno do espectro autista, na correria da inscrição, eu não chequei. Esse foi um erro.

Na apresentação, a criança estava um pouco agitada, mas prestava atenção. Sua agitação chamava a atenção de outras crianças e como foi instruído, oferecemos a “salinha” para os pais. Ela tentou segurar o filho no colo – o que o deixou mais agitado e quando uma das mediadoras se aproximou, ela saiu transtornada. Só ali, na saída do teatro, com ela aos prantos e nervosa com o filho no colo, descobrimos que ele era autista. Ela acusou de não haver acessibilidade no espaço, de sentir que foi intimada a sair quando o filho não estava atrapalhando, que ele estava prestando atenção à sua maneira e que era injustificável nossa atitude. Ela estava certa.

Sentimos uma dor enorme. Eu como supervisora tentava conversar com ela e pedimos mil desculpas, mesmo sabendo que não adiantava, havíamos violentado de certa forma aquela mãe e privado ela e o filho daquela experiência. O erro foi cometido sem intenção, nos faltou sensibilidade e também um posicionamento como equipe do educativo contra a demanda do grupo de teatro por uma “salinha” para crianças que de alguma forma não estivessem se “comportando” como o

esperado. Por mais educada que tivéssemos sido, não havia como não ser agressiva a proposta de uma retirada do espetáculo.

Claro que aprendemos com o erro e que não tínhamos como prever naquele momento como que a oferta seria recebida, já que outros responsáveis se sentiam aliviados inclusive com a possibilidade de retirar seu filho da peça quando fosse preciso. Mas me pergunto se, já que é uma atividade voltada para o público infantil, como não pode haver a possibilidade de a criança ser, existir? Era Dia das Mães...

Talvez uma das maiores dificuldades do trabalho com educação seja o fato de lidarmos com pessoas. E o encontro está sempre no campo do imprevisível. O processo de formação como educadora nem sempre é bonito. “É preciso que, pelo contrário, desde os começos do processo, vá ficando cada vez mais claro que, embora diferentes entre si, quem forma se forma e re-forma ao formar e quem é formado forma-se e forma ao ser formado.” (Freire, 1996, p. 23). Uma das minhas colegas de trabalho uma vez disse “erramos porque estamos tentando acertar”, mas errar não é um processo agradável e inspirador. Ele, muitas vezes, nos derruba e é um exercício fazer sentido para si de que é preciso continuar tentando e principalmente descobrir como fazê-lo.

Se a educação não é a chave das transformações sociais, não é também simplesmente reprodutora da ideologia dominante. O que quero dizer é que a educação nem é uma força imbatível a serviço da transformação da sociedade, porque assim eu queira, nem tampouco é a perpetuação do “status quo” porque o dominante o decreta. O educador e a educadora críticos não podem pensar que, a partir do curso que coordenam ou do seminário que lideram, podem transformar o país. Mas podem demonstrar que é

possível mudar. E isto reforça nele ou nela a importância de sua tarefa político-pedagógica. (Freire, 1996, p. 112)

Acredito que todo o processo de nos politizarmos conduz a uma vontade enorme de acertar. Existe um processo de tomada de consciência que faz com que a gente passe a alimentar a vontade de mudança. Em mediação, lidando com inúmeras pessoas diariamente, muitas vezes erramos o gênero, controlamos os corpos, usamos termos machistas e preconceituosos porque somos ao mesmo tempo vítimas e agentes de um sistema de violências que é estrutural. Em muitas situações, por ainda estarmos em um processo de desconstrução de lugares muito profundos em nós, estamos – mesmo que inconscientemente – em um lugar de oprimir e colonizar, portanto, podemos encontrar dificuldades de ler o público, de nos sensibilizar.

Como educadores em um espaço de fluxo rápido como o museu, precisamos conviver com a presença constante da frustração de não poder reparar nossos erros com a mesma turma/pessoa. É sempre um processo para o próximo lugar. Nesse sentido, foi um grande aprendizado entender que a formação da mediação tem um outro ritmo e é constante; como bell hooks diz: “Seríamos todos muito mais bem-sucedidos em nossas lutas para acabar com racismo, machismo e exploração de classe se tivéssemos aprendido que a libertação é um processo contínuo.” (hooks, 2020, p. 57). E libertação não no sentido de levarmos libertação para o público, mas sim nos libertarmos como indivíduos sociais e também educadores. É importante inclusive que se tenha consciência de que não levamos “libertação” a ninguém. A pesquisadora Sabrina Fernandes diz:

Isso não significa se posicionar sem parar sobre cada situação individual, mas inserir as ocorrências em posicionamentos viáveis no micro com a leitura do problema sistêmico. É impossível se posicionar diante de cada uma das bilhões de situações de

opressão que ocorrem no mundo, simplesmente porque aí encontramos um problema de proporção e escala. Uma pessoa sozinha não consegue cuidar de cada caso individual que ocorre. Tentar fazer isso pode causar muita frustração e até mesmo adoecimento. É importante, porém, fazer algo que está ao alcance, mas não conseguirá fazer tudo sozinho. (Fernandes, 2020, p. 41)

Novamente, há uma natureza coletiva na forma como ações transformadoras se organizam. A mediação cultural não se faz isolada e não se finda. Para uma mediação feminista existir, há de se pensar como o indivíduo que educa aprende e como desaprender o que deseja transformar.<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Fim do capítulo Esperança. Do contrário, se esse não é o fim, você pode voltar ao [sumário](#) para ir para o próximo destino.

## Brecha

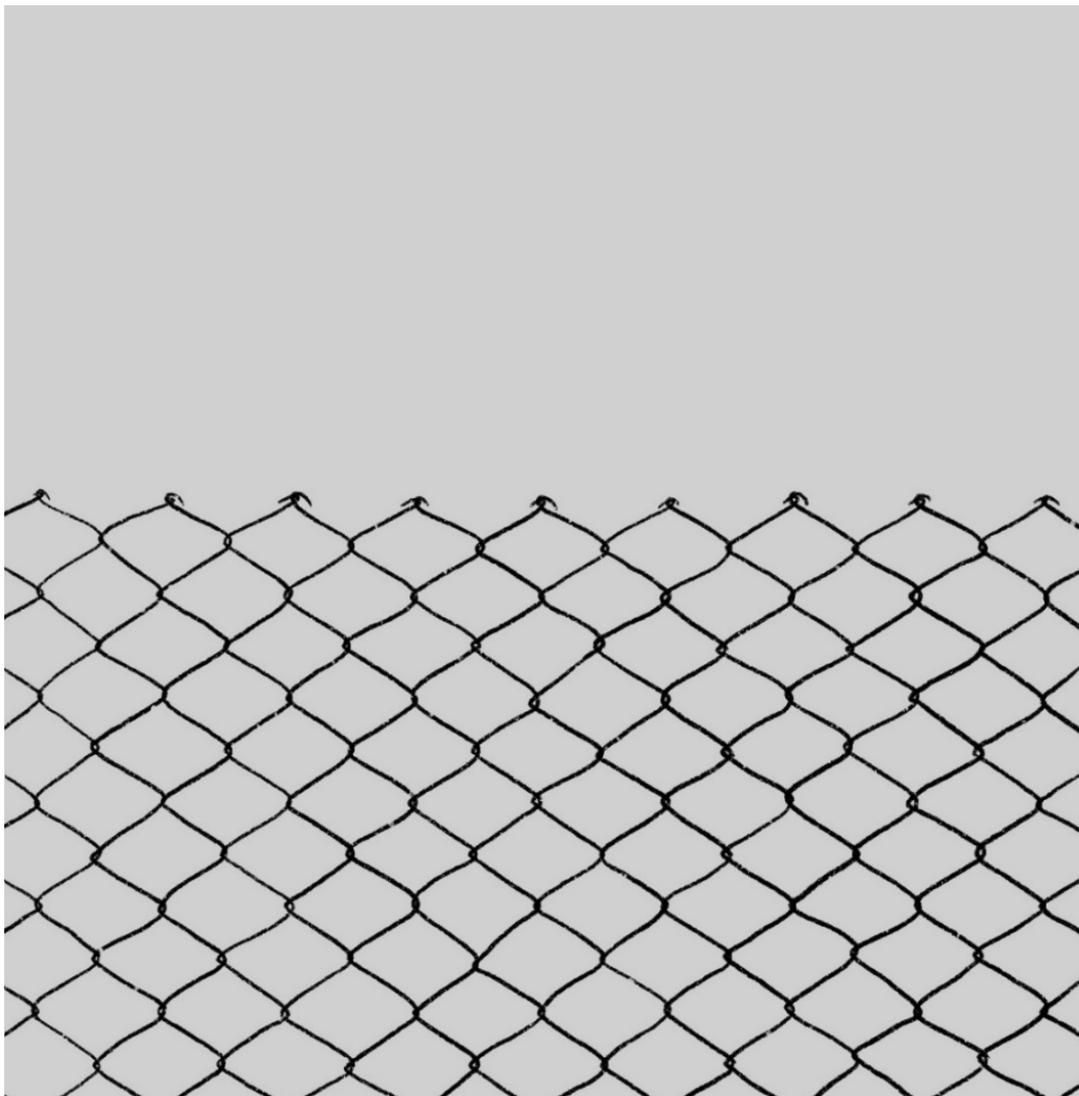


Figura 17 - Tia, como faz para expor minha arte aqui?, Júlia Moana, desenho digital, 2022.

[Descrição da imagem: desenho digital de uma grade de metal preta ocupando aproximadamente 3/5 da imagem, fundo cinza.]

**Dizer que esse lugar é de todes, mas saber que no fundo não é. Tentar descolonizar, mas em posição ainda de decidir o que é outro deve ou não acessar. A mediação é brecha, mas a gente não consegue passar...<sup>65</sup>**

---

<sup>65</sup> Fim do capítulo Brecha. Do contrário, se esse não é o fim, você pode voltar ao [sumário](#) para ir para o próximo destino.

## Mediação Feminista

A luta é tanto uma oportunidade como uma escola. Pode transformar aquelas pessoas que dela participam, desafiando nossos entendimentos anteriores sobre nós mesmas e reformulando nossas visões de mundo. A luta pode aprofundar nossa compreensão de nossa própria opressão – o que a causa, quem se beneficia dela e o que pode ser feito para superá-la. Além disso, pode nos encorajar a reinterpretar nossos interesses, redefinir nossas esperanças e expandir nossa aceção do que é possível. (Arruzza et al., 2019, p. 94)

[interlúdio]

Passava meu tempo estudando sobre feminismo, sangue nos olhos, atrás do inimigo. Indignada com tudo para fora de mim. Na defensiva com tudo para dentro de mim.

Um dia, chegou na galeria um grupo de mais ou menos 40 meninas de um colégio interno cristão, se eu não me engano. Todas uniformizadas, blusa branca, saia longa cinza, sapatinhos cor de chocolate. A imagem está gravada na minha mente, mas não sei se a lembro corretamente. O que importa é que era impactante vê-las chegando. Todas paravam para observar. Uma colega que tinha atendido um grupo da mesma escola olhou para mim e falou: “você vai amar essas meninas!” Fiquei sem entender. Um dos funcionários do espaço cultural falou: “nossa, devem ser bem conservadoras”. Já ali, tentamos conversar com ele que aquela

era uma fala cheia de suposições e limitadora, mas uma parte dentro de mim também foi direto para a imagem do estereótipo do internato religioso. Dentro de mim, e me dói admitir, eu estava esperando frieza e fui recebê-las com cautela.

A exposição era uma coletânea de artistas nacionais. Dentre eles, apenas uma mulher. Conversamos um pouco sobre o espaço, me apresentei, falei brevemente sobre a exposição e diante daquelas 40 meninas, pedi que quando olhassem as obras, olhassem também os nomes. Depois de um tempo, nos sentamos em uma roda no meio da galeria para então começar com um caminho que eu tinha me programado para seguir, queria ver o quanto eu precisaria conduzir a conversa para ressaltar a disparidade de gênero na exposição, queria aplicar o que vinha estudando. Ainda dentro de mim a cautela de abordar feminismo com elas. Ainda em mim, muito para caminhar... Perguntei: “o que acharam?” Já de primeira uma delas falou que quase não tinha artistas mulheres na exposição. Meu olho brilhou. Falei: “sim, verdade, e o que acharam disso?”. Elas começaram uma discussão entre elas mesmas, como uma coisa natural em sua dinâmica de turma, a falar que achavam errado, que as mulheres têm tanto potencial quanto os homens, mas tem menos espaço por conta do preconceito. E foram seguindo. Pensei: *aqui já tem tanto caminho andado e quem tem que acelerar o passo para alcançá-las sou eu.* Decidimos então nos levantar e sentar em frente à única obra feita por uma mulher. Tomie Otake. Ali trocamos nossas percepções sobre a obra, o que elas sentiam, o que gostaram e não gostaram, técnica, o

porquê daquela obra estar ali, a lista era longa. No fim, terminamos falando sobre memórias e sentimentos suscitados pelas cores, falamos sobre nossos medos e desejos. Confessei a elas um medo meu, elas riram e ao mesmo tempo me acolheram, algumas confessaram medos seus. Só de lembrar agora enquanto escrevo, lágrimas chegam aos olhos. Ali vivi a lembrança mais feliz que tenho da minha experiência como arte educadora. Onde aprendi que precisamos aprender a nos desarmar de nós mesmas para podermos caminhar longe.

As outras mediadoras vinham me avisar que o tempo tinha se esgotado, mas eu resistia em deixar aquele momento acabar. Continuamos nossa conversa no lanche, elas riam e me faziam rir também. Nos falaram um pouco de como era a vida delas, seus interesses e sonhos. No fim, como agradecimento pela visita, cantaram para nós. Outras pessoas que trabalhavam no prédio vieram para escutar, fascinadas, como nós. Eu não consegui segurar, nem quis. Chorei ali olhando aquele mar de meninas cantarem, a cena mais linda. Elas me vendo chorar, riam ainda mais. A alegria foi tão contagiante desse encontro que mesmo quando foram embora, a equipe não parou de falar sobre aquele momento durante toda a semana. Um ano depois, na mesma galeria a turma voltou. Perguntaram de mim, nessa época eu já não estava mais trabalhando naquele espaço, mas meu coração explodiu com a notícia da lembrança do nosso encontro. Mal sabem elas o caminho que abriram na minha vida.

Como a educadora Sofia Olascoaga em seu texto *Advertência: mais perguntas que respostas. Questionário invertido sobre a prática artístico-pedagógico-curatorial*<sup>66</sup> (2018), venho também pensar a mediação feminista através de perguntas, na expectativa não de respostas, mas de conversas que não se esgotem em “verdades”. Assim, primeiramente, gostaria de pensar a mediação feminista a partir de algumas perguntas de Olascoaga:

Como nós, educadores, artistas, curadores, gestores, nos formamos? .... Como nossas histórias educativas pessoais determinam o que desenvolvemos como educadores de arte? Que instrumentos de nossa própria história educativa podemos resgatar para usar quando elaboramos experiências educativas? (Olascoaga, 2018, p. 25)

Em uma prática de mediação cultural, quando estamos estudando as exposições e abordagens, pensamos também as perguntas mediadoras. Essas perguntas, que se planeja previamente, muitas vezes (ou seria todas as vezes?) escondem um direcionamento, a intenção de induzir o público por um caminho. Porém, acredito que quando as perguntas mediadoras são bem elaboradas, elas não procuram resposta e sim diálogo, tateando um caminho juntas. O diálogo é de natureza imprevisível e por isso tão rica nossa pesquisa como arte educadores, porque vamos juntando cada parte dessas “respostas” do público para construir nossa percepção da exposição que começa de um jeito e termina de outro.

O começo da minha experiência em museu me fez perceber as limitações da minha atuação; de certa forma, percebi a falta de abertura e de espaço para colaborar com as decisões das instituições, curadores e artistas. Evidentemente que eu não possuía, nem possuo, as soluções e respostas; inclusive muitas questões eram invisíveis também para mim e tenho certeza de que outras ainda são. Porém, houve um momento inicial de perceber o

---

<sup>66</sup> “Ensaio publicado originalmente na revista *Concinnitas*, vol. 2, nº 21, dezembro de 2012.” [Nota extraído do texto].

isolamento da mediação cultural em relação as outras áreas que moveu também as escolhas de buscar alternativas.

O processo de entender que *eu*, como arte educadora, precisava transformar minha percepção sobre minha própria atuação e construir autonomia em relação aos caminhos que poderia seguir em uma mediação, antecedeu o entendimento da responsabilidade que eu também tinha sobre as relações e questões do museu. Passei primeiramente pela descoberta de que o trabalho não era apenas uma transmissão direta de informações que chegavam até mim, era uma construção de uma pesquisa pessoal e coletiva composta pelo meu olhar e o de outras pessoas, nossos conhecimentos e subjetividades. Essa etapa foi de grande entusiasmo – pensar o processo pedagógico como também artístico, criativo, de pesquisa e principalmente coletivo. Depois, se iniciou o movimento de entender o impacto, as potencialidades desse espaço, mas principalmente o comprometimento necessário para exercer a profissão.

Podemos começar pensando o espaço mais comum de atuação da mediação cultural, o *museu*. A pesquisadora e arte educadora Narla Skeff diz que:

A narrativa em relação à formação dos museus europeus e norte-americanos visa entender como esta instituição, o museu, surge dentro dos discursos historicistas e civilizatórios que acompanham as ideias de nação, tanto na formação das colônias à custa de genocídios, negações e apagamentos, quanto nos processos de “emancipação”, aqui, das nações latino-americanas. O compromisso de consolidar uma memória e construir um sentimento de solidariedade entre os membros da nação parte de negociações e relações de poder. (Skeff, 2020, p. 73)

O trabalho da mediação cultural está inserido em um lugar social, econômico, histórico e cultural que é atravessado pelos mecanismos da colonização. Pensar a própria

palavra *mediação* é muito significativo para a análise do papel dos programas educativos *no* museu e *para* o museu. A pesquisadora Silvia Rivera Cusicanqui diz que:

Há uma função muito peculiar para as palavras no colonialismo: as palavras não designam, mas encobrem, e isso é particularmente evidente na fase republicana, quando tiveram que adotar ideologias igualitárias e ao mesmo tempo tirar os direitos de cidadania da maioria da população. Desse modo, as palavras se converteram em um registro ficcional, repleto de eufemismos que velam a realidade ao invés de designá-la.<sup>67</sup> (Cusicanqui, 2010, p. 19)

No dicionário, mediar pode significar “dividir ao meio”, “situar-se entre dois extremos”. Mediação remete também a apaziguamento, mediar um conflito. Mas que conflito seria esse? Quando Cusicanqui fala que “as palavras não designam, mas encobrem” podemos investigar o que a mediação encoberta. Seria a mediação cultural um mecanismo de manutenção de um sistema colonizador? Se há uma “necessidade” de estar *entre*, que polos são esses? Arte/público, museu/cidade, museu/escola? Há vários caminhos possíveis de relações a serem discutidas onde a mediação se apresenta como ferramenta de apaziguar ou diminuir distâncias.

Entretanto, mediação também tem por sinônimo “intervir”, “interferência”. A meu ver, a criação de novos caminhos que proponham mudanças nas estruturas de poder do museu e da arte é possível através da relação que se estabelece entre as pessoas por meio da educação em artes visuais. Há uma discussão que tem crescido sobre descolonizar a arte, o museu e a educação e esse é um campo de pesquisa e atuação em que a mediação cultural

---

<sup>67</sup> No original: “Hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras: las palabras no designan, sino encubren, y esto es particularmente evidente en la fase republicana, cuando se tuvieron que adoptar ideologías igualitarias y al mismo tiempo escamotear los derechos ciudadanos a una mayoría de la población. De este modo, las palabras se convirtieron en un registro ficcional, plagado de eufemismos que velan la realidad en lugar de designarla.” (Cusicanqui, 2010, p. 19).

pode e deve estar envolvida. Porém, o artista e educador Luis Camnitzer nos alerta sobre descolonizar a educação, dizendo:

Que a educação coloniza ou socializa é óbvio. Mas dizer que ‘agora vamos descolonizar’, apesar de estar de acordo com a ideia, me parece que há o perigo de aprisionar algo importante em uma palavra e assim desfocar o resto da paisagem. No final, o problema real e originário é a distribuição desigual e desequilibrada do poder e como corrigir isso. A colonização é um dos mecanismos usados para criar e manter esta desigualdade. Se não reconhecermos isso, acabamos focando em uma narrativa cheia de mais palavras limitadoras.<sup>68</sup> (Camnitzer, 2022 apud Fetter & Gonçalves, 2022b, p. 555).

Camnitzer e Cusicanqui se atentam ao uso das palavras e seus significados, provocando a uma reflexão profunda sobre suas repercussões. Assim como a análise realizada pela educadora María Acaso no livro *Educar a instituição*<sup>69</sup> (2018), que incita a aprofundarmos também nosso entendimento sobre a relação da linguagem com as hierarquias estabelecidas entre as áreas de produção de conhecimento no museu.

Por ‘voz visual’ (Acaso y Megías, 2017) queremos dizer que chegou a hora das mediadoras de museus – e, por extensão, todos os profissionais da educação – começarem a utilizar linguagens que historicamente ‘não lhes pertencem’. Se a linguagem histórica do curador é a linguagem escrita, que é formalizada nos textos que compõem o catálogo da exposição, e a linguagem histórica dos artistas é a

---

<sup>68</sup> No original: “Que a educación coloniza o socializa es obvio. Pedro decir que ‘ahora vamos a descolonizar’, aunque estoy de acuerdo con la idea, me parece que corre el peligro de aprisionar algo importante en una palabra y con ello desenfocar el resto del paisaje. Al final, el problema real y originario es la distribución desigual y desequilibrada del poder y como corregir eso. La colonización es uno de los mecanismos usados para crear y mantener esta desigualdad. Si no reconocemos esto, terminamos enfocando en una narrativa llena de más palabras limitadoras.” (Camnitzer, 2022 apud Fetter & Gonçalves, 2022b, p. 555).

<sup>69</sup> No original: “Educar la institución”.

linguagem visual, que se materializa através das obras, a linguagem histórica das mediadoras de museus tem sido a linguagem oral, que se desdobra através de um trabalho subordinado às duas anteriores e que o imaginário coletivo entende como uma voz imprópria, como uma cadeia de sons que só servem para traduzir e amplificar os discursos ocultos dos curadores e artistas.<sup>70</sup> (Acaso, 2018, p. 13)

Nosso processo é principalmente oral, porém, entre os mecanismos decorrentes da colonização, a escrita ocupou um lugar central, sujeitando as outras linguagens a um espaço marginal, inferiorizado. A linguagem escrita foi e continua a ser o sistema de conhecimento de mais austeridade, seguida da linguagem visual. Porém, a educação em museus é um caminho de transformação oral, em contato com a subjetividade de diversos indivíduos, um dia de cada vez. Uma construção que hora vem de dentro para fora, ora de fora para dentro, nunca só ou isolada – em um ritmo de construção diferente da linguagem escrita e visual.

Entretanto, Acaso convida a mediação cultural a explorar as outras linguagens –visual e escrita – para que haja uma mudança na percepção que existe sobre a profissão como apenas reprodutora para passar a ser entendida como também produtora de conhecimento.

Assim, nossa proposta consistiu em deslocar este mandato invisível para rompê-lo, e propusemos a utilização de todas as linguagens por parte de todos os agentes do museu que participam da criação de conhecimento, mas reivindicando que a verdadeira mudança para as mediadoras está no fato de que elas sejam concebidas como narradoras, que poetizam seus discursos e o entendem como independente do de

---

<sup>70</sup> No original: “Por ‘voz visual’ (Acaso y Megías, 2017) nos referimos a que ha llegado el momento de que las mediadoras de museos –y, por extensión, todos los profesionales de la educación – empiecen a utilizar lenguajes que históricamente ‘no les pertenecen’. Si el lenguaje histórico del comisario es el lenguaje escrito, que se formaliza en los textos que componen el catálogo de la exposición, y el lenguaje histórico de los artistas es el lenguaje visual, que se materializa a través de las obras, el lenguaje histórico de las mediadoras de museos ha sido el lenguaje oral, que se despliega a través de un trabajo subalterno a los dos anteriores y que el imaginario colectivo entiende como una voz impropria, como una cadena de sonidos que solo sirven para traducir y amplificar los discursos ocultos de los comisarios y artistas.” (Acaso, 2018, p. 13).

artistas e curadores, incorporando a linguagem visual à linguagem oral e escrita.<sup>71</sup>

(Acaso, 2018, p. 14)

Portanto, há um convite para a ocupação de outros campos de conhecimento e linguagens. A ampliar os limites do que reconhecemos como nosso, questionando o que há por traz do que é naturalizado, inclusive. Nesse sentido, retomo a discussão sobre a palavra. Por exemplo, *descolonizar*, ao mesmo tempo que é necessário cautela em relação ao deslumbramento com a “nova” palavra, como apontado por Camnitzer – alertando para não perdermos de vista a essência por traz do problema que buscamos combater. Também é importante considerar o que é suscitado pela palavra *descolonizar*, a visibilidade que agrega e a abertura que promove a outras camadas de poder que antes talvez não estivessem presentes nas discussões. Camnitzer complementar a discussão dizendo ainda:

Porém, mais que isso, pelo menos para mim, também ficou claro que a educação é um ato intrinsecamente político antes que qualquer ideologia se apegue a ela. Em outras palavras, a educação, por um lado, é geralmente uma forma de colonização que se esconde nas técnicas de formação e, assim, usurpa a palavra ‘educação’. E, por outro lado, a educação bem entendida como uma metodologia crítica que aspira ao amadurecimento criativo do indivíduo, é uma forma de descolonização. (Camnitzer, 2022 apud Fetter & Gonçalves, 2022b, p. 554-555)<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> No original: “Así, nuestra propuesta consistió en desplazar este mandato invisible para desbaratarlo, y propusimos la utilización de todos los lenguajes por parte de todos los agentes del museo que participan en la creación de conocimiento, pero reivindicando que el verdadero cambio para las mediadoras estriba en que estas se conciben como narradoras, que poetizen su discurso y lo entiendan como independiente del de los artistas y curadores, incorporando el lenguaje visual al oral y al escrito.” (Acaso, 2018, p. 14).

<sup>72</sup> No original: “Pero más que eso, por lo menos a mí, se aclaró también que la educación es un acto intrínsecamente político ya antes de que se le pegue algún ideológico. En otras palabras, la educación por un lado generalmente es una forma de colonización que se esconde en las técnicas de entrenamiento y por lo tanto usurpa la palabra “educación”. Y por otro lado, la educación bien entendida como una metodología crítica que aspira a la maduración creativa del individuo, es una forma de descolonización.” (Camnitzer, 2022 apud Fetter & Gonçalves, 2022b, p. 554-555).

A atuação da educação em artes visuais em museus se dá em locais de conflitos e tensões.<sup>73</sup> A reflexão sobre o significado das palavras, a linguagem utilizada e o território ocupado pela mediação cultural são chave para a mediação feminista não apenas localizar o seu campo de atuação possível como identificar o que e como pode interferir, construir e acessar. Volto com as perguntas de Olascoaga: “Pode o museu de arte ser uma arena crítica para questionar e confrontar as implicações políticas dos encontros entre indivíduos, por meio de diferentes modelos de diálogo como meio de ação e representação?” (Olascoaga, 2018, p. 24). Quais são nossas limitações, considerando que estamos inseridas nesse contexto, somos formadas por ele e até o nosso pensar é condicionado?

Não há movimento, metodologia ou cartilhas que resolverão todas as questões do museu ou da arte; é preciso que haja um cuidado com a própria limitação das palavras e o que elas encobrem. Por isso, pensar mediação feminista nos pede atenção às palavras. O que mediação feminista suscita, encobre, instiga e revela? Quando pensei primeiramente sobre uma mediação feminista, pensei em como não ser machista no museu. Surge como uma reação, uma negativa clara e direta a algo. Entretanto, esse direcionamento simples me colocou contra a parede – a mediação nunca poderia ser um manual, uma educação em artes visuais está fadada ao fracasso quando assume imposições, regras e soluções simplificadas.

Propor uma mediação feminista poderia cair na própria lógica à qual tenta se opor. Assim, antes de se tratar de instruções de como agir e não agir, como inicialmente me pareceu suscitar a mediação feminista, passei a entendê-la como a ferramenta disparadora de conversas necessárias para se ter comigo mesma, com colegas, público e instituições.

Esta frase [‘educar a instituição’] faz referência à ideia de que as mediadoras não apenas devem educar os públicos, ou seja, não apenas devem educar *para fora*, mas

---

<sup>73</sup> Se desejar, vá ao capítulo [Mediação](#).

também que devem educar a seus próprios colegas, aos departamentos, aos bedéis, aos artistas e aos curadores; isto é, educar *para dentro*, formar as(os) profissionais com quem compartilham tempo e projetos, incluindo claramente e de maneira especial os diretores e aqueles que ocupam os postos mais *elevados* na rígida hierarquia institucional.<sup>74</sup> (Acaso, 2018, p. 8)

Assim, quando Acaso fala sobre “*educar a instituição*”, percebo que essa também é responsabilidade do programa educativo e uma das alternativas que temos para criar mudanças. Identifico como mediação feminista atuando nesse campo de *educar a instituição* o guia *Nota de orientação para implementação de protocolos de atuação, defesa e não violação dos direitos das mulheres nos museus paulistas*<sup>75</sup> (2022) criado a partir de um circuito de conversas entre trabalhadoras do museu.

O projeto Sonhar o Mundo criado pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo (SEC) promoveu encontros e oficinas pensando o tema “Soluções Sistêmicas para o que queremos: mulheres”. As atividades foram desenvolvidas durante 2021/2022 e resultou em uma nota direcionada aos museus de São Paulo sobre o tema de equidade de gênero e violação dos direitos das mulheres. A nota elabora instruções divididas em passos sobre como implementar um sistema e seus procedimentos para o combate à violência contra a mulher, além de também mostrar como construir e aplicar um projeto de capacitação da equipe do museu sobre o tema.

---

<sup>74</sup> No original: “Esta frase [‘educar la institución’] hace referencia a la idea de que las mediadoras no solo han de educar a los públicos, es decir, no solo han de educar *hacia fuera*, sino que han de educar a sus propios colegas, a los departamentos, a los bedeles, a los artistas y a los comisarios; esto es, educar *hacia adentro*, educar a las y los profesionales con los que comparten tiempos y proyectos incluyendo claramente y de manera especial a los directores y a aquellos que ocupan los puestos más *elevados* en la rígida jerarquía institucional.” (Acaso, 2018, p. 8).

<sup>75</sup> Disponível em: <<https://www.sisemsp.org.br/guia-apresenta-orientacoes-para-defesa-dos-direitos-das-mulheres-nos-museus-paulistas/>>

Projetos como esse são uma das frentes possíveis da mediação feminista que, ao mesmo tempo que promove uma discussão e traz visibilidade sobre o tema da equidade de gênero, também apresenta uma nova construção de procedimentos internos que envolverão agentes culturais de diversas frentes. Capacitando e promovendo uma mudança no fazer da instituição que se propaga para o externo do museu, mas que também, ao dialogar com o externo, se transforma internamente.

Acredito que haja um poder nas trocas através da escrita, da fala e da imagem que, da mesma forma que são utilizadas para manter as estruturas de opressão da nossa sociedade, podem romper com elas e resistir. Como educação em artes visuais, o trabalho da mediação feminista passará naturalmente pelas questões e possibilidades da imagem. Cusicanqui diz que a sociologia da imagem é: “...a forma como as culturas visuais, na medida em que podem contribuir para a compreensão do social, se desenvolveram com sua própria trajetória, que ao mesmo tempo revela e atualiza muitos aspectos inconscientes do mundo social.” (Cusicanqui, 2010, p. 19).<sup>76</sup> A imagem é ferramenta influenciadora na formação cultural, política, social e econômica de um povo e o território de análise da mediação cultural envolverá todos esses campos de atuação da imagem, inclusive o campo de formação da subjetividade.

Cabe à mediação feminista se atentar ao papel da imagem na formação do imaginário coletivo, assim como desenvolver conjuntamente com o público, sua contextualização e atualização, entendendo as camadas (políticas, sociais, econômicas, raciais, de gênero, de classe etc.) que atravessam o campo de atuação da imagem. Então, o que propõe uma mediação feminista? Enxergo-a como uma das inúmeras estratégias de ativismo no campo da

---

<sup>76</sup> No original: “[...] la forma como las culturas visuales, en tanto pueden aportar a la comprensión de lo social, se han desarrollado con una trayectoria propia, que a la vez revela y reactualiza muchos aspectos no conscientes del mundo social” (Cusicanqui, 2010, p. 19).

educação em artes visuais, que trabalha como agente transformadora na percepção acerca da arte feita por mulheres e/ou a ausência delas, promovendo questionamentos às desigualdades internalizadas e naturalizadas nesse campo e na sociedade.

A mediação feminista é política, essa é sua base, um posicionamento claro contra as estruturas sociais de opressão e desigualdade de gênero. Para que haja uma mediação feminista é necessário um processo individual e coletivo de politizar a si e aos espaços e principalmente criar diálogos horizontais com outras frentes. A própria palavra feminismo implica em si ramificações e um recorte.

O feminismo envolve muito mais do que a igualdade de gênero. E envolve muito mais do que gênero. .... Ele deve envolver uma consciência em relação ao capitalismo, ao racismo, ao colonialismo, às pós-colonialidades, às capacidades físicas, a mais gêneros do que jamais imaginamos, a mais sexualidades do que pensamos poder nomear. O feminismo não nos ajudou apenas a reconhecer uma série de conexões entre discursos, instituições, identidades e ideologias que tendemos a examinar separadamente. Ele também nos ajudou a desenvolver estratégias epistemológicas e de organização que nos levam além das categorias ‘mulher’ e ‘gênero’. As metodologias feministas nos impelem a explorar conexões que nem sempre são aparentes. E nos impulsionam a explorar contradições e descobrir o que há de produtivo nelas. O feminismo insiste em métodos de pensamento e de ação que nos encorajam a uma reflexão que une coisas que parecem ser separadas e que desagrega coisas que parecem estar naturalmente unidas. (Davis, 2018, p. 99)

A mediação feminista é insuficiente já em seu fundamento. Esse foi um dos principais confrontos que eu tive ao começar a minha investigação. Uma mediação feminista ela encoraja sua própria abertura, chama para mais caminhos, impõe a não imposição de

direcionamentos. A simples proposta de uma mediação feminista cria abertura para questionarmos o que seria então uma mediação machista, por exemplo. Ou também nos coloca a pensar as possibilidades de uma mediação antirracista, uma mediação transsexual, afrocentrada, latina, não binária etc. Nesse sentido, naturalmente, se faz necessário que a mediação feminista esteja em diálogo com outras vertentes, que exerça e pratique a interseccionalidade.

Por fim, o que poderia a mediação feminista? Tatear as limitações – das estruturas sociais, instituições culturais e do próprio indivíduo – me parece ser o caminho que ela pode instigar, criar espaço para o olhar, um convite para a ação, estimular a construção de contrapartidas socioeducativas com foco em questões de gênero. Percebo que o próprio pensar feminista criará outros caminhos para a mediação cultural. A transformação nos desafiará na nossa individualidade, na nossa fala, pensamento, linguagem corporal, olhar etc. Novamente referenciando Luis Camnitzer: “No final, o problema real e originário é a distribuição desigual e desequilibrada do poder e como corrigir isso.” (Camnitzer, 2022 apud Fetter & Gonçalves, 2022b, p. 555). A mediação feminista colabora com a discussão, acrescentando camadas, materializando e identificando algumas das diversas formas de *distribuição desigual e desequilibrada de poder*. E com esperança, criar estratégias de como corrigir isso.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Fim do capítulo Mediação feminista. Do contrário, se esse não é o fim, você pode voltar ao [sumário](#) para ir para o próximo destino.

## Conclusão

Estar no mundo sem fazer história, sem por ela ser feito, sem fazer cultura, sem “tratar” sua própria presença no mundo, sem sonhar, sem cantar, sem musicar, sem pintar, sem cuidar da terra, das águas, sem usar as mãos, sem esculpir, sem filosofar, sem pontos de vista sobre o mundo, sem fazer ciência, ou teologia, sem assombro em face do mistério, sem aprender, sem ensinar, sem ideias de formação, sem politizar não é possível. (Freire, 1996, p. 58)

Pesquisas em mediação cultural têm desenvolvido questionamentos e críticas sobre a própria atuação e as possibilidades/limitações do campo. Explorando sua autonomia em relação a outras áreas culturais, a construção de pesquisa e a potência poética de seu trabalho. Pela sua natureza transitória, quem trabalha com mediação cultural deve praticar um desapego em relação aos resultados de suas ações ao mesmo tempo que deve exercitar um olhar atento a todas as pistas que lhe indiquem o melhor caminho para seguir em sua abordagem.

Desapego em saber, nunca em relação à responsabilidade. Nesse sentido, o trabalho de mediação cultural é também um processo de entender e assumir suas responsabilidades e posição nas dinâmicas museu/arte/público. Atuamos com o conflito e, talvez por isso, a palavra mediação.<sup>78</sup> O que tentamos ou é esperado de nós apaziguar? Não é apenas quando a arte gera reações, questionamentos, emoções no público que a mediação é procurada para “assegurar” um norte para a desnorteio. Por atuarmos principalmente no museu, lidamos com

---

<sup>78</sup> Se desejar, vá ao capítulo [Mediação Feminista](#).

os conflitos e as dinâmicas de poder dessa instituição, que não é neutra – assim como também não é a História da Arte e a educação em artes visuais.

Partindo do reconhecimento de que vivemos em uma sociedade de desigualdades sociais (de gênero, raça, classe etc.), essa investigação identificou que tem sido uma preocupação da mediação cultural identificar como as instituições agem para a manutenção dessas desigualdades e o papel que executa dentro desse sistema. É esperado ou possível que mediemos também as desigualdades e distâncias? A educação em artes visuais possui como papel político-pedagógico o acesso ao conhecimento, portanto, se faz necessário o entendimento das contradições da arte e do museu. Nesse sentido, em termos amplos, mas também interligados, percebi que a mediação cultural vem buscando entender como o acesso aos espaços de arte, o investimento em projetos, as hierarquias entre agentes culturais e o não pertencimento afetam e ditam as práticas desse campo.

Como um desdobramento natural do que vem sendo politicamente desenvolvido na mediação cultural, a mediação feminista propõe pensar a educação em artes visuais dentro do contexto de desigualdade de gênero na arte e no museu, identificando seu papel no sistema do qual faz parte. A contaminação é uma das vias da mediação feminista: pensar a ocupação clandestina de um território colonizador, elitista, patriarcal, opressor e capitalista de modo a propor sua ruína e transformação ao mesmo tempo que se conscientiza de seu papel contraditório no sistema.

Para que haja uma mediação feminista, há de se desenvolver um processo de politizar o coletivo e a si, com o entendimento de que a construção é constante e envolverá a ruína e reforma de estruturas muito intrínsecas a nós. A mediação feminista existirá na medida que entende a si como limitada e incompleta, assumindo uma postura de abertura e vontade, mas principalmente de vulnerabilidade.

O reconhecimento de um bom trabalho pode, muitas vezes, não chegar até nós. Depositamos nossa fé de que algo ressoa e que brotará do encontro. Então, são nas pequenas coisas que devemos procurar as pistas do que tem funcionado ou não. Os relatos que apareceram aqui foram aqueles que insistiram em se manter na memória e as considero pistas do que preciso aprimorar, entender, ressignificar. A intuição, a observação atenta das pessoas com quem cruzamos nosso caminho, o compartilhamento de nossos erros e estratégias são nossas valiosas ferramentas.

A mediação feminista necessita promover diálogos com artistas, curadores, demais agentes culturais e, principalmente, com o público, a fim de desenvolver conjuntamente estratégias para lidar com a desigualdade de gênero, mas também para gerar relações mais horizontais próprias da natureza do feminismo. Outra prática seria a de pensar a formação profissional por um viés interseccional para localizar e dimensionar as questões políticas, sociais e econômicas, criando maneiras novas de pensar para fora do que estruturalmente nos cerca e aprisiona.

Precisamos nos organizar como corpo coletivo para combater opressões, destruir estruturas, questionar; mas também precisamos aprender a ouvir, criar, olhar. Percebo que qualquer abordagem de mediação cultural que se proponha mudanças nas estruturas de poder precisa antes aprender a ter abertura, a ser vulnerável, deve ter a coragem de se encarar de frente. Recorremos a formas rígidas de pensar própria da estrutura que almejamos transformar. Então nossas abordagens, metodologias e iniciativas na educação em artes visuais devem mirar na profunda mudança do pensar e do agir. Aprendendo a aprender, a enxergar de fora para dentro e de dentro para fora, absorvendo outras formas de ver o mundo, outros atravessamentos e se deixar contaminar para se transformar.

As interações, o que aprendo com a educação em artes visuais, vem para me mostrar que só podemos dar pequenos passos, mas que as coisas não são em vão. O que aprendi e tenho como o mais valioso de minha experiência como mediadora cultural é que no caminho também crescemos nós. Nossa subversão não é muita, mas é importante, necessária para aquilo que esperamos que ressoe, mas também para dentro de nós – para a manutenção da esperança. Fortalecendo a mudança uma visita por vez.<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Fim da Conclusão. Do contrário, se esse não é o fim, você pode voltar ao [sumário](#) para ir para o próximo destino.

## Mapa



Figura 18 - Continente do Germinar, Júlia Moana, desenho digital, 2022.

[Descrição da imagem: desenho digital de um mapa bidimensional, da esquerda para a direita, de cima para baixo encontramos: um conglomerado de árvores pinheiros em cor azul marinho sobre um círculo verde onde está escrito Floresta das possibilidades. Linhas azul marinho com fundo marrom avermelhado que atravessam  $\frac{1}{4}$  da imagem onde está escrito Rio da esperança. Rochas azul marinho com fundo vermelho organizadas em um semicírculo onde está escrito Cordilheira do Caos. Sete casinhas azul marinho com fundo rosa, conectadas por linhas finas e pontinhos, onde está escrito Vila de trocas. Dois círculos-planetas azul marinho com fundo amarelo, com linhas e pontinhos dentro, onde está escrito Caminhos imaginários. Quatro montanhas azul marinho com fundo verde, acima um castelo azul marinho com fundo verde claro, onde está escrito Capitólio da Arte. Ao lado linhas onduladas azul marinho com fundo azul claro onde está escrito Ventos semeadores. Ao redor há um retângulo limitando o mapa, no canto superior esquerdo está escrito “Mapa”, no canto superior direito está escrito “Júlia Moana” e no centro inferior está escrito “Continente do Germinar”.]

Fruto do desenvolvimento dessa pesquisa, o Continente do Germinar é uma releitura da *Expedición a la Isla Clara of Understanding*<sup>80</sup> de Narda Alvarado. A partir das referências teóricas e artísticas que me atravessaram e da experiência de escrever a dissertação-mapa, criei a obra acima em um exercício de localizar meu processo poético-político-pedagógico que deu origem a essa pesquisa e que cresceu e se fortaleceu com ela. O mapa é um lembrete e também uma orientação que me situa na minha relação com a arte até o momento presente. Como natural do processo cartográfico, há ainda caminhos a serem explorados, perspectivas a serem expandidas, detalhes a serem desenhados e lugares a serem encontrados. É um convite, um desafio, um enfrentamento e uma construção.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Se desejar, vá ao capítulo [Metodologia](#).

<sup>81</sup> Fim do Mapa. Do contrário, se esse não é o fim, você pode voltar ao [sumário](#) para ir para o próximo destino.

## REFERÊNCIAS

- Acaso, M. (2018). *Educar la institución: Encuentros de educadorxs en torno a la mediación artística*. Ministerio de la Culturas, las Artes y el Patrimonio.
- Akotirene, C. (2020). *Interseccionalidade: Feminismos Plurais*. (1ª ed.). São Paulo: Jandaíra.
- Alonso, R. et al. (2020). Mujeres Creando. [Mulheres Criando] In *Mujeres em acción*. (1ª ed.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Proa. In [https://issuu.com/proafundacion/docs/mujeresenaccion\\_23junio](https://issuu.com/proafundacion/docs/mujeresenaccion_23junio)
- Alvarado, N. (2013). *Expedición a la Isla Clara of Understanding – En búsqueda de mi lugar en el mundo y de una oficina en el siglo XXI*. Recuperado em 22 de novembro de 2021. In <https://www.arte-sur.org/artists/narda-alvarado-2/>
- Arruzza, C. et al. (2019). *Feminismo para os 99%: um manifesto*. São Paulo: Boitempo.
- Barbosa, A. M. (2005). *A imagem no ensino de arte: anos oitenta e novos tempos*. (6. ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Barros, R. (2016). *Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor.
- Butler, J. (2015). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Careri, F. (2013). *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. (1ª ed.). São Paulo: Editora G.Gili.
- Carrillo, J., & Manrique, M. V. (2020). ¿Qué es un museo feminista? Desacuerdos, negociación y mediación cultural en el Museo Reina Sofía. In *Espacio, tiempo y forma*. (nº8), pp. 99-124. In <https://doi.org/10.5944/etfvii.8.2020.27452>

Clifford, J. (2016). Museus como zona de contato. *Periódico Permanente*, (nº 6). In <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/museus-como-zonas-de-contato-j-clifford/view>

Coletivo Atrevidas. (s.d.). *Sobre o grupo*. [Página de apresentação do site]. Atrevidas. Recuperado em 11 de julho de 2022. In <https://atrevidas.milharal.org/pagina-exemplo/>

Coletivo Matriz. (2021). *Pande[Mãe]nicas*.(1.ed.). São Paulo: Coletivo Transverso. Recuperado em 13 de julho de 2021. In [https://www.coletivotransverso.com.br/\\_files/ugd/a7f0ac\\_10701027f4354caa222ba2da894cb5b.pdf](https://www.coletivotransverso.com.br/_files/ugd/a7f0ac_10701027f4354caa222ba2da894cb5b.pdf)

Conselho Nacional de Justiça. (2015). *Pai Presente e Certidões*. (2. ed.). Recuperado em 7 de julho de 2021. In <https://www.cnj.jus.br/wp-content/uploads/conteudo/destaques/arquivo/2015/04/b550153d316d6948b61dfbf7c07f13ea.pdf>

Daltro, M. R., & Faria, A. A. (2019). Relato de experiência: uma narrativa científica na pós-modernidade. *Estudos e pesquisas em psicologia*, v.19 (n.1) pp. 223-237. In <https://doi.org/10.12957/epp.2019.43015>

Davis, A. (2017). *Mulheres, cultura e política*. (1 ed.). São Paulo: Boitempo.

Davis, A. (2018). *A liberdade é uma luta constante*. (1 ed.). São Paulo: Boitempo.

Dias, B., & Irwin, R. (2013). (Org.). *Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia*. Santa Maria: Editora da UFSM.

Didi-huberman, G. (2010). *O que vemos, o que nos olha*. (2ª ed.). São Paulo: Ed. 34.

Federici, S. (2017). *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. (1ª ed.). São Paulo: Elefante.

Federici, S. (2019a). *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. (1ª ed.). São Paulo: Elefante.

Federici, S. (2019b). *Mulheres e a caça às bruxas: da Idade Média aos tempos atuais*. (1ª ed.). São Paulo: Boitempo.

Fernandes, S. (2020). *Se quiser mudar o mundo: um guia político para quem se importa*. (3ª ed.). São Paulo: Planeta.

Fernández, T. (2015). *O evento artístico como pedagogia*. [Tese doutorado, Universidade de Brasília]. <http://dx.doi.org/10.26512/2015.12.T.22007>

Ferreira, F. D., Rodrigues, C. C., Cavalcanti, E., Dias, R., & Brandão, S. M. S. O. (2020). Educação e cultura na luta por emancipação da humanidade: ataques e resistências no governo Bolsonaro. *Revista de Políticas Públicas*. Universidade Federal do Maranhão Brasil, v. 24, pp. 312-330. In

<https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rppublica/article/view/15148>

Fetter, B. W., & Gonçalves, M. H. (2022a). Modos de reinventar, pensar e fazer instituições: imaginar politicamente é imaginar coletivamente. *MODOS – revista de história da arte*, v 6 (nº 2), pp. 135-145. <https://doi.org/10.20396/modos.v6i2.8669169>

Fetter, B. W., & Gonçalves, M. H. (2022b). Imaginación infinita: la administración del absurdo, los agentes perturbadores y la hipocresía institucional. Entrevista con Luis Camnitzer. *MODOS: Revista de História da Arte*, v.6 (n.2), pp. 552-570.

<https://doi.org/10.20396/modos.v6i2.8669283>

- Cusicanqui, S. R. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. (1ª ed.). Buenos Aires: Tinta Limón.
- Francke, A. (2018). Escolas de arte, maternidade e ativismo. A experiência do *Invisible Sapces of Parenthood*. In R. CERVETTO, & M. A. LÓPEZ. (Eds.), *Agite antes de usar*. (pp.157-162). São Paulo: Edições Sesc São Paulo.
- Freire, P. (1996). *Pedagogia da autonomia*. São Paulo: Paz e Terra.
- Freire, P. (2019). *Pedagogia do oprimido*. (68ª ed.). São Paulo: Paz e Terra.
- Galarza, V. (2018). Fazer juntas? Implicações e colaborações entre educadoras de museus e território na região do Mercado de San Roque, Quito. In R. CERVETTO, & M. A. LÓPEZ. (Eds.), *Agite antes de usar*. (pp. 28-38). São Paulo: Edições Sesc São Paulo.
- Gonçalves, M. H. (2014). A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro. [Dissertação mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul]. <http://hdl.handle.net/10183/115180>
- Gonçalves, M. H., & Honorato, C. (2018). Mediação não é representação: uma conversa. In R. CERVETTO, & M. A. LÓPEZ. (Eds.), *Agite antes de usar*. (pp.165-181). São Paulo: Edições Sesc São Paulo.
- Gonçalves, C. (2020). Entrevista por Paula Plee. Projeto Matriz - Clarisse Gonçalves, Piscina. Recuperado em 4 de julho de 2022. In <https://www.piscina-art.com/blog/2020/6/30/projeto-matriz-exposicao-clarice-goncalves>
- Gonzalez, L. (2020). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. (1ª ed.) Rio de Janeiro: Zahar.

- Goodson, I. (2013). Historiando o eu: a política-vida e o estudo da vida e do trabalho do professor. In: R. Martins, I. Tourinho. (Eds.) *Processos e Práticas de Pesquisa em Cultura Visual e Educação*. Santa Maria: Editora UFSM.
- Gordon, C. (2020). *Mulheres extraordinárias: as criadoras e a criatura*. (1ª ed.). Rio de Janeiro: DarkSide Books.
- Günther, L. (2013). A gente faz o que pode com o que tem: ligeiras notas sobre a bricolagem. In B. DIAS, & R. IRWIN (Eds.), *Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia*. (pp. 221-233). Santa Maria: Editora da UFSM.
- hooks, b. (2018). *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. (1ª ed.). Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.
- hooks, b. (2017). *Ensinando a Transgredir: a educação como prática da liberdade*; tradução de Marcelo Brandão Cipolla. (2ª ed.) São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- hooks, b. (2020). *Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática*. São Paulo: Elefante.
- hooks, b. (2021). *Ensinando comunidade: uma pedagogia da esperança*. São Paulo: Elefante.
- Hunty, R. V. (2018). LGBTQIA+. [vídeo no Youtube]. Recuperado em 28 de julho de 2021. In <https://www.youtube.com/watch?v=EREoc40JBr8>
- Hunty, R. V. (2020). *Gênero neutro @ELLE Brasil*. [vídeo no Youtube]. Recuperado em 22 de novembro de 2021. In <https://www.youtube.com/watch?v=WAzsxxMMIIM>
- Hunty, R.V. (2021). *LGBTQIA+: PARTE II*. [vídeo no Youtube]. Recuperado em 28 de julho de 2021. In <https://www.youtube.com/watch?v=jl3BQD1KmlU>
- Hutcheon, L. (1988). The Postmodern problematizing of History. *Critical Discourse: Problematizing History*. University of Toronto.

Irwin, R. L. (2013). A/r/tografia. In B. DIAS, & R. IRWIN (Eds.), *Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia*. (pp. 27-35). Santa Maria: Editora da UFSM.

Irwin, R. L., & Springgay, S. (2013). A/r/tografia como forma de pesquisa baseada na prática. In B. DIAS, & R. IRWIN (Eds.), *Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia*. (pp. 137-153). Santa Maria: Editora da UFSM.

Le Guin, U. K. (2019). *Os despossuídos*. (2ª ed.). São Paulo: Aleph.

López, I.R. (2020). La reconstrucción de la identidad femenina en los museos: la recuperación de las olvidadas. *Espacio, tiempo y forma*. (nº8), pp. 203-219.

<https://doi.org/10.5944/etfvii.8.2020.26713>

Martins, L. C et al. (2013). Que público é esse? Formação de públicos de museus e centros culturais. (1ª ed.). São Paulo: Percebe.

Mayer, M. (2018). Educação artística e feminismo. Entre a educação amorosa e a educação por osmose. In R. CERVETTO, & M. A. LÓPEZ. (Eds.), *Agite antes de usar*. (pp.216-237). São Paulo: Edições Sesc São Paulo.

Montero, J. R. (2016). Experiências de mediação crítica e trabalho em rede nos museus: das políticas de acesso às políticas em rede. *Periódico Permanente*, (nº 6). In

<http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/experiencias-de-mediacao-critica-e-trabalho-em-rede-nos-museus-das-politicas-de-acesso-as-politicas-em-rede>

Moraes, A., & Farias, P. S. (2018). Na academia. In H. B. Holanda (Ed.) *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. (1ª ed, pp. 205-238) São Paulo: Companhia das letras.

Mörsch, C. (2016) Numa encruzilhada de quatro discursos. Mediação e educação na documenta 12: entre Afirmação, Reprodução, Desconstrução e Transformação. *Periódico*

*Permanente*, (nº 6). In <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/numa-encruzilhada-de-quatro-discursos-1-mediacao-e-educacao-na-documenta-12-entre-afirmacao-reproducao-desconstrucao-e-transformacao-2>

Nochlin, L. (1989). *Women, Art, and Power and Other Essays*. Nova York: Harper & Row.

Olascoaga, S. (2018). Advertência: mais perguntas que respostas. Questionário invertido sobre a prática artístico-pedagógico-curatorial. In R. CERVETTO, & M. A. LÓPEZ. (Eds.), *Agite antes de usar*. (pp. 23-27). São Paulo: Edições Sesc São Paulo.

Pilastra. (2022). *Quem somos*. [Página de apresentação do site]. Recuperado em 13 de junho de 2022. In <https://apilastra.com.br/sobre>

Ribeiro, D. (2017). *O que é feminismo interseccional?* [vídeo no Youtube]. Recuperado em 9 de junho de 2021. In <https://www.youtube.com/watch?v=P88Ln07WyAI>

Ribeiro, J. M. F. R. (2022). A Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos e seu desmonte por parte do governo Bolsonaro. *Revista de Ciências do Estado*, Belo Horizonte, v. 7, (n. 1), p. 1-29. In <https://doi.org/10.35699/2525-8036.2022.35917>

Rogoff, I. (2006). Academy as Potentiality. In A. NOLLEN et. al. (Eds.), *A.C.A.D.E.M.Y.* (pp. 14-15). Frankfurt am Main: Revolver.

Rogoff, I. (2008). Turning. *e-flux journal*. #0, November 2008. Recuperado em: 6 de julho de 2022. In <https://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/>

Rolnik, S. (2018). *Esferas da insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições.

Silva, M. V. A., & Brito, D. J. M. (2019). O impacto de choques no setor cultural brasileiro: uma análise de emprego e renda à luz dos cortes orçamentários. *Revista Nova Economia*.

v.29, (n. especial), p.1249-1275. In

<https://www.scielo.br/j/neco/a/Nt8fjLftt9tFMKSsykC4T3n/?lang=pt&format=pdf>

Skeff, N. (2020). *Entre o monumental e o latente na formação do Museu Nacional de Brasília*. [Dissertação mestrado, Universidade de Brasília].

<https://repositorio.unb.br/handle/10482/41047> <sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Fim de Referências. Do contrário, se esse não é o fim, você pode voltar ao [sumário](#) para ir para o próximo destino;