

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Larissa Dalla Nora Fauri

A MEDIAÇÃO CULTURAL NA PANDEMIA: TORÇÕES ENTRE NEOLIBERALISMO E INVENÇÃO

Porto Alegre
2022

CIP - Catalogação na Publicação

Dalla Nora Fauri, Larissa
A Mediação Cultural na Pandemia: torções entre
neoliberalismo e invenção / Larissa Dalla Nora Fauri.
-- 2022.
69 f.
Orientadora: Luciana Gruppelli Loponte.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de
Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. mediação cultural. 2. pandemia. 3. educação em
arte. 4. museus. 5. cultura. I. Gruppelli Loponte,
Luciana, orient. II. Título.

A Mediação Cultural na Pandemia: torções entre neoliberalismo e invenção

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Educação. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Luciana Gruppelli Loponte Linha de Pesquisa: Arte, Linguagem e Currículo.

A Mediação Cultural na Pandemia: torções entre neoliberalismo e invenção

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Educação. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Luciana Gruppelli Loponte Linha de Pesquisa: Arte, Linguagem e Currículo.

Aprovada em: 23/07/2022

Professora Luciana Gruppelli Loponte - Orientadora

Professor Cristian Mossi - (PPGEDU/FACED-UFRGS)

Professor Camila Schenkel - (Instituto de Artes - UFRGS)

Professor Igor Simões - (UERGS)

AGRADECIMENTOS

Fazer uma dissertação atravessada por uma pandemia, e com o tempo de quase um doutorado, foi uma tarefa construída em coletivo – para criar estratégias, reconstruir objetivos e manter o desejo pela pesquisa aceso.

À minha orientadora **Luciana Loponte**, pela sua presença acolhedora, sábia e provocativa, agradeço por ter persistido ao meu lado e impulsionado esta pesquisa, por ser este modelo de mulher pesquisadora que tanto me ensinou ao longo destes anos.

Aos meus colegas de orientação, Carine Betker, Carla Amaral, Cláudia **Dornelles, César Moura, Tais Ritter, Karine Stock, Diane Sbardelotto, Lobna Essabaa, Marcelo Feldens**. Os exemplos e a presença de cada um me deu coragem para seguir. Foi um prazer dividir essa trajetória com vocês.

Ao **PPGEDU, ao Coletivo Discente, à gestão da APG 2020 e 2021**, que através de uma articulada luta garantiu o tempo necessário para que esta pesquisa se desenvolvesse.

À **Gabriel, Eloisa, Aline e Marina** por aceitarem o convite de participar desta pesquisa e confiarem a mim e a Luciana suas experiências e palavras.

Ao professor **Igor Simões**, por me fazer estranhar as situações vividas dentro das instituições de arte antes mesmo de entrar no mestrado.

Ao professor **Cristian Mossi** e à professora **Camila Schenkel**, pela dedicada atenção sobre minha pesquisa, por suas generosidades e acompanhamento nesta trajetória.

Às mulheres da minha família que traçaram caminhos para que eu pudesse ser a primeira mulher com ensino superior público e pós-graduação/mestre da minha

família: primeiramente, minha mãe **Marize** (in memorian), **Zilma, Fernanda, Juliana**.

Ao meu pai **Paulo**, que foi fonte de carinho e apoio sempre presente.

À **Juliana**, mãe, por sempre acreditar nos meus sonhos.

Ao meu irmão **André**, por me ensinar a ler e a estudar quando nem ele nem eu sabíamos o que era isso.

Ao meu irmão **Felipe**, pelo seu companheirismo em forma de café e pelo seu modo de ser único que me inspira tanto.

A **Henrique e Yasmin**, por me mostrarem que há muitos jeitos de ser amor e presença.

À **Livia**, por ser inspiração há 17 anos e me mostrar que sempre é possível ir além.

À **Clara**, pela amizade e compartilhamento das paixões pela arte e educação e tantas outras coisas.

À **Nicole**, pela construção de uma amizade leve e sincera.

À **Ellen**, pelo acompanhamento terapêutico ao longo deste percurso.

À cidade de Natal- RN e suas pessoas, que me acolheram nos últimos meses de pesquisa e abriram caminhos de Axé: **Ingrid, Erackson, Sara, Ionara, Brenda, Vitor, Luciana**.

Àqueles que toparam construir pequenas utopias temporárias, aos mediadores do Iberê com quem trabalhei: **Clara, Carol, Anna Thereza, Jeza, Marina, Wallace, Gaby, Letícia, Dani Alana, Bruna, Jô, Sofia, Bibi, Ewi, Kai**.

Nesse ano **vermelho**
todos os dias são grandes **estrandos**

falamos de **futebol**
política
batuque

tomamos **cerveja**
ódio
conhaque

não temos **dinheiro**
pudor
saúde

temos **coragem**
pressa
classe

Nesse ano vermelho (mais do que nunca)
não há espaço para conciliação.

Marianna Ferrodri, em o credo vermelho (2022)

RESUMO.....

ABSTRACT

Esta dissertação tem como objetivo investigar como a mediação cultural e a educação em museus de arte estão sendo mobilizadas dentro do Brasil no período da pandemia da Covid-19. Também busca mostrar como a pandemia atravessou os mediadores e o trabalho de mediadores culturais no país, compreender as relações entre trabalho, pandemia e criação na mediação cultural do Brasil em 2020; e, por fim, perscrutar o que as ações educativas desenvolvidas por mediadores culturais de museus de arte na pandemia em 2020 propõem para o campo da educação e da mediação cultural. Para realizar a investigação, esta dissertação se debruça sobre as perspectivas de mediação e do trabalho em mediação dentro da sociedade neoliberal, e os efeitos que esta traz para os sujeitos mediadores e para o modo como a educação está sendo mobilizada nos museus de arte do Brasil. Desenvolveu-se um grupo focal com mediadores culturais do Brasil em que foram realizadas práticas-convite, nas quais, através da linguagem oral, escrita e do desenho, investigou-se, junto ao grupo, suas experiências em mediação no período da pandemia. Compreende a mediação cultural a partir das autoras HOFF (2014), HONORATO (2007; 2013; 2015), MARTINS (2014), MORSCH (2016), LOPONTE (2013; 2018), PRECIADO (2018). Como achados da pesquisa, destacam-se a invenção de novas práticas educativas realizadas nas plataformas online como potencializadoras de vida dentro e, ao mesmo, o aprofundamento das condições de precariedade no trabalho de mediadores culturais.

Palavras-chave: mediação cultural; educação em museus de arte; pandemia

This dissertation speculates how cultural mediation and education in art museums were organized in Brazil during the Covid pandemic. It also demonstrates how the pandemic impacted the mediators and their cultural role in the country; to comprehend the relationship between work, pandemic and creation in cultural mediation in Brazil during the year 2020. At last, to scrutinize what the educational agenda developed by the cultural mediators of art museums in the 2020 pandemic proposes for the educational and cultural mediation fields. This dissertation analyzes, in order to accomplish the investigation, the perspectives of mediation and its activity in a society controlled by a neoliberal system and the effects reflected on the individuals-mediators and on the way that the education is being mobilized in Brazilians' art museums. A focal group was formed with cultural mediators from Brazil, and it organized invitation-practices, which, through oral, written and drawing language, tries to collectively investigate the experiences in mediation during the pandemic period. The definition of Cultural Mediation is based on the authors HOFF (2014), HONORATO (2007; 2013; 2015), MARTINS (2014), MORSCH (2016), LOPONTE (2013; 2018); PRECIADO (2018). This research leads us to the understanding that new educational practices capable of mobilizing life as we know have emerged in the online environment and at the same time, the conditions in which this work was done were precarious and unstable.

KEYWORDS: Cultural Mediation; education in art museums; pandemic

.....LISTA DE SIGLAS

ANCINE - Agência Nacional do Cinema
CBO- Classificação Brasileira de Ocupações
CCBB- Centro Cultural Banco do Brasil
CLT - Consolidação das Leis Trabalhistas
EAD- Ensino à Distância
FIC - Fundação Iberê Camargo
ICOM- Comitê Internacional dos Museus
IBRAM- Instituto Brasileiro de Museus
IPHAN- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MARGS - Museu de Arte do Rio Grande do Sul
MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MAM- Museu de Arte Moderna
MEI- Micro Empreendedor Individual
MP - Medida Provisória
ONG- Organização Não Governamental
OS- Organizações Sociais
OSCIP- Organização Civil de Interesse Público
PMPA- Prefeitura Municipal de Porto Alegre
PPGEDU UFRGS- Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
PPGAV UFRGS- Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
RPA- Recibo de Pagamento Autônomo
UERJ - Universidade Estadual do Rio de Janeiro

LISTA DE IMAGENS.....

Imagem 1 e 2: Mar del Caribe.
Imagem 3: Convite à participação da pesquisa A
Figura 4: Convite à participação da pesquisa B
Figura 5: Gráfico faixa etária
Figura 6: Gráfico gênero
Figura 7: Gráfico autodeclaração de cor
Figura 8: Gráfico localização geográfica
Figura 9: Gráfico área de formação
Figura 10: Gráfico tempo de atuação
Figura 11: Gráfico tipo de instituição
Figura 12: Gráfico período de atuação
Figura 13: Gráfico vínculo institucional
Figura 14: Gráfico tipo de vínculo de trabalho por região
Figura 15: Gráfico condições de trabalho
Figura 16: manifestação em frente à Fundação Serralves A
Figura 17: manifestação em frente à Fundação Serralves B
Figura 18: Bonequinho o deserto
Figura 19: Gráfico condições de trabalho
Figura 20: Corpo curvado
Figura 21: Nome Eloísa
Figura 22: Ponto
Figura 23: Segurança-insegurança
Figura 24: Quadradinhos
Figura 25: Rádio
Figura 26: Rádio e faceshield
Figura 27: Outro e mesa
Figura 28: Caderninho
Figura 29: Mediadora sentada

...SUMÁRIO.....

Apresentação	11
1 Mediação cultural: apontamentos sobre uma prática	21
1.1. Perspectivas de mediação cultural	23
1.2 A mediação cultural e a criação de si	29
2 Programas Educativos: perturbar as práticas que acessam (ou dignificam) a arte	35
2. 1 Do lugar conflitivo que ocupa os Educativos	36
2.2 Produção de memória como ferramenta de luta institucional	41
2.3 Sobre um fazer crítico	42
3 Caminhando e pesquisando	47
3.1 Sobre a escolha metodológica	48
3. 2. Mediadores da pesquisa	51
3. 3. Encontros com o grupo focal	46
4 O gira gira não sai do lugar	60
4.1. “Domingo grátis, mas educadores não”: configurações do trabalho em mediação cultural	62
4.2. “Se manter vivo, com renda, fazendo aquilo que a gente estudou pra fazer”	67
4.3 A pandemia dentro das instituições culturais e o neoliberalismo	73
4.4 A reabertura dos museus na pandemia	86
5 Da invenção em mediação cultural	90
5.1 Educação, tecnologia e museus - um nó (não) desfeito às pressas	92
5.2 O que é possível inventar em mediação cultural na pandemia?	98
6. Criamos porque estamos vivas	106
Referências	109
Anexo A- Termo de Consentimento Livre e Esclarecido	117
Anexo B - Termo de Autorização de Uso de Imagem	119
Anexo C - Formulário de Inscrição Grupo Focal	120
Anexo D - Roteiro grupo focal encontros I e II	122
Anexo E- Transcrição grupo focal encontro I	124
Anexo F- Transcrição grupo focal encontro II	133

.....APRESENTAÇÃO

Entre outubro e dezembro de 2015, na 10ª Bienal do Mercosul¹, dentro da Usina do Gasômetro em Porto Alegre², atuei como mediadora cultural. Não me recordo especificamente dos grupos que recebi, nem de todas as mediações. As memórias desses encontros, ainda que não sejam todas vívidas, me fazem pele e reverberam até hoje em mim. Essas trepidações me auxiliam a fazer ponte nessa escrita quando penso de onde partir para falar sobre pesquisas ações educativas dentro de instituições culturais em meio ao sistema de crise do capital.

Havia uma obra chamada Mar del Caribe (1971 - 2004), do artista colombiano Álvaro Barrios (Cartagena das Índias, Colômbia, 1945). Ela era composta de 125 folhas de papel impressas com um quadrado da cor azul cerúleo de um lado e do oposto, de vermelho puro ciano. As folhas ficavam suspensas como um grande varal de roupas ao longo de um corredor cujo teto era baixo e com pouca iluminação, a tal ponto que o lado cerúleo parecia iluminar. Todas as folhas eram posicionadas com as cores sempre do mesmo lado, ou seja, você só via o lado vermelho quando fazia o retorno, pois, ao entrar, só via o azul. A maioria das pessoas não notava a instalação sobre suas cabeças e utilizava muito mais o corredor como passagem para outra sala. Porém, ao sair, era surpreendente o susto: na saída havia o vermelho.

Era pelo mar que a mediação atravessava quase todas as tardes. Eu convidava

1 As Bienais referem-se às exposições promovidas pela Fundação Bienal do Mercosul, evento bianual que ocorre em Porto Alegre desde 1994. As exposições são marcadas pelo grande número de público, participação de artistas e recebimento de escolas, ultrapassando a marca de 1 milhão de agendamentos escolares. O Programa Educativo das Bienais costuma realizar cursos de formação de mediadores e a contratação dos mesmos a cada edição, produzindo um importante fomento para o campo da mediação cultural

2 Porto Alegre, capital do estado do Rio Grande do Sul.

as visitantes a se sentarem no chão, no meio da passagem, e olharem E de lá, navegávamos pelo Caribe, pela colonização, geolocalização, sangue, calma, narrativas, verdades e mentiras. Sobre invenções e cotidianos. Dependendo do grupo, o mar se transformava em céu; em disputa de torcedores do grenal³; ganhava sopros de ventania e nos derrubava para trás dramaticamente.

Também houve discussões sobre psicologia da cor, memórias afetivas, histórias da avó e compartilhamento de simpatias e rituais que os visitantes lembravam a partir da obra. Pouco, ou quase nada disso, estava escrito em artigos sobre o trabalho de Barrios. E nada se passou além de uma conversa no chão gelado da Usina do Gasômetro, à revelia dos discursos curatoriais existentes sobre aquela obra e das normas de comportamento do espaço cultural. Ainda assim, o que ali se passava, fugaz e ligeiramente subversivo, sacudi em mim a potência da educação em museus. (memórias-ficcionalizadas, outubro de 2018)

3 Popularmente, o termo grenal é utilizado para a disputa entre dois clubes de futebol, o Grêmio Foot-Ball Porto Alegrense e Sport Club Internacional, tradicionais times gaúchos.



FIGURA 1 E 2: MAR DEL CARIBE . ÁLVARO BARRIOS (CARTAGENA DAS ÍNDIAS, COLÔMBIA, 1945), MAR DEL CARIBE (1971-2004). FONTE: INVENTÁRIO VEGETAL, 2014.

Alguns meses atrás, ouvi de Yhuri Cruz (1991), artista carioca, sobre porquê escolhia a escrita como poética de seus trabalhos. Ele disse: “você escreve para o seu corpo exercer a sua palavra”. Achei a frase bonita e verdadeira. Percebi que, desde pequena, ando com bolsos cheios de anotações de pensamentos, frases que ouvi de amigos, professoras ou desconhecidos. Escrevo porque quero viver aquelas palavras com meu corpo, quero pertencer ao sentido das frases. Sendo pele, desejo que as minhas ações, voz, timbre, braços e pernas sejam responsáveis pelas palavras que tomaram consciência. É um pouco desse lugar que parto para iniciar a escrita deste trabalho. A importância de uma responsabilidade e ética com as palavras, frutos dessa pesquisa em andamento, situam o texto em um lugar extremamente especial, pois tocam em minha subjetividade, que não consegue apartar-se de um compromisso com suas descobertas e apostas.

Atuo com mediação cultural desde 2015, com formação em Licenciatura em Artes Visuais por esta mesma universidade. Sempre tive o desejo de cursar um mestrado acadêmico, embora nunca tenha sido um caminho realizado por alguém em minha família. Foi através de minha aproximação com a arte na mediação cultural que abriu espaço para imaginar outro futuro do que pensava estar dado para mim. No entanto, o processo de feitura deste trabalho aconteceu, como o de um grande conjunto de pesquisadores deste tempo, realizado dentro da pandemia da Covid-19, um cenário muito diverso do ideal. Essa dissertação foi feita da seguinte maneira: entre duas semanas de insegurança e questionamento sobre a importância da pesquisa e uma semana de imersão. As dúvidas acerca da validade deste trabalho diluíram-se e remontaram-se com tristeza a cada informação que tomava conhecimento acerca de dissoluções nos programas educativos de museus e, principalmente, pelas tristes notícias da pandemia e seus efeitos.

A conjuntura política e social da pandemia impactou diretamente as condições de saúde mental de toda população, e nela me incluo, assim como outros colegas da pós-graduação com quem compartilhei esse percurso. Seja por questões econômicas, ou por simplesmente não conseguir ignorar a realidade do país, o sentimento que se manteve por boa parte destes últimos anos foi o de “estar de mãos amarradas”. O isolamento da pandemia prejudicou nossas mentes e nossa imaginação política. Presenciamos os avanços

do bolsonarismo, entregando a população brasileira à morte e à pobreza: entre ansiedade e depressão, ver a evasão escolar galopar exponencialmente nas regiões mais pobres do Brasil e acompanhar os jovens rostos infantis vender e pedir dinheiro em sinaleiras. No silêncio e vazio das ruas da pandemia, praças se encheram de barracas de pessoas em situação de rua; o fogo se alastrava devorando o pantanal; vimos comunidades indígenas sendo devastadas pelo garimpo e pela morte; nomes de jovens negros se somando como vítimas da violência policial em todos os estados brasileiros, e o Jornal Nacional inventava todo dia uma maneira de como substituir a carne por ovo e o gás pela lenha, até finalmente voltarmos ao mapa da fome.

A angústia acerca do futuro era endereçada a todos os lados. Saudade, insegurança me habitaram e, às vezes, apenas um complexo “raivosamente aliviada” (Eloísa, apêndice). Junto com a insegurança sanitária, se aprofundava a econômica. Aliviada por ter a bolsa de apoio financeiro⁴ para realizar a pesquisa e com raiva de não dar conta, dessa bolsa não ser suficiente, intensificando as questões de saúde mental que já existem para pós-graduandos e foram também pioradas com a pandemia. A insegurança financeira faz parte da minha rotina, ainda que bolsista. Entendo, no lugar político de que falo, a responsabilidade direta do Governo Federal e das agências de fomento em praticarem valores desatualizados e que não correspondem à realidade brasileira. No caso da CAPES, a última atualização do valor foi em 2013 (CAPES-CNPQ, 2013). Somente no ano de 2019 para 2020, houve um aumento de 68% do custo de vida na região sul do país, local de onde escrevo. É urgente – pela saúde física e mental dos estudantes da pós-graduação – que tais valores sejam revistos, pois impactam diretamente nas condições de realização das pesquisas.

Uma parte da dissertação foi feita em cafés, no frio do inverno de Porto Alegre, já que a biblioteca da universidade estava fechada devido à pandemia. Outros lugares em que fiz esta pesquisa foram: casa de amigas, casa dos meus pais, em meio à feira de arte, dentro de estúdios de tatuagem, em casa de praia, em casa de parente. Manhã, tarde e noite, finais de semana e durante a semana. Às vezes, no meio de uma aula, outras em blocos de notas com insights em meio a conversas com amigas durante um churrasco ou café da tarde. Passaram-se dois carnavais não vividos, três mudanças, um casamento, um velório, uma festa de debutantes, a descoberta de uma segunda profissão, a saída de emprego, algumas tatuagens novas, doenças, Covid-19.

Enfim: uma pandemia de distância me separa da autora que iniciou esta pesquisa, que já não é a mesma, mas encontra-se hoje com os objetivos desta dissertação reafirmados, entendendo que persistir com eles não foi apenas pela conquista de um título, mas na tentativa de produzir uma memória acerca daquilo que, enquanto mediadores, vivemos. Nos últimos anos, a mediação cultural tem enfrentado um conjunto de práticas de desmonte que se dão pelos contextos próprios do neoliberalismo aprofundado pela pandemia, bem como pela política conservadora de luta contra a cultura do governo Bolsonaro-Mourão (2018-2022). Ainda que a política neoliberal esteja há décadas exercendo sua

4 Durante o período de dezembro de 2020 a julho de 2022 recebi bolsa produtividade CAPES, após passar por seleção realizada via edital organizado por comissão do PPGEDU UFRGS.

governamentalidade, há um vale, em minha experiência, de distância entre o que poderia ser escrito acerca da mediação cultural em 2019 e 2022. Nunca imaginei, no início desta dissertação, que registraria tantas demissões em massa de mediadores, encerramento de projetos, entre outros. Foi dentro desse período que esta dissertação foi escrita e nele também experimentei formas radicais de viver a educação em museus, seja no ambiente online ou presencial.

Atuei como mediadora cultural na 10ª Bienal do Mercosul (2015) e na Fundação Iberê Camargo, ambas localizadas em Porto Alegre-RS (set/2017-dez/2020). Nessa última, assumi o cargo de coordenadora do Programa Educativo (2018-2020). Em paralelo, e por conta dessas duas experiências, desenvolvi contato com outros programas educativos da região e outros projetos, que foram fundamentais para o surgimento de perguntas para esta dissertação.

A mediação cultural é um campo de atuação de profissionais advindas de diversas áreas, e se localiza dentro dos estudos de educação em museus. A educação em museus de arte está presente em diferentes formatos e propostas, correspondendo aos mais plurais projetos de sociedade. Funcionando a partir de programas permanentes ou temporários, é responsável pelo planejamento e execução de ações educativas das instituições em que estão vinculadas, funcionando, na maioria dos casos, como um departamento de trabalho. Os mediadores a eles vinculados pertencem, em geral, às diferentes áreas do conhecimento, não se restringindo aos profissionais nas áreas de educação ou artes. Advindos dos cursos de graduação ou ainda em formação, possuem regimes de trabalho de estágio, contratos temporários, prestadores de serviço (MEI) e via regime CLT indeterminado e determinado (quando CLT, a maioria é por tempo determinado) (SILVA, 2017, p. 140). Todas essas atribuições e outras são discutidas com mais ênfase ao longo dos capítulos, caracterizam um perfil sobre o trabalho dos Educativos⁵ e estabelecem limites concretos e abstratos de suas atuações.

Para os sujeitos que atuam na mediação, utilizo “mediadora cultural”, e por vezes até “mediador/a”, a fim de causar menos cansaço na leitura, mas com a mesma correspondência (ou seja, a ausência da palavra “cultural” dá-se apenas para um uso mais coloquial). Faço a escolha de flexionar a palavra no gênero feminino por se tratar de um campo de trabalho de maioria profissionais mulheres (PEIXOTO, 2008). São compreendidos mediadores culturais, portanto, pessoas que trabalham em instituições culturais e museus, compreendendo a multiplicidade dos espaços, enquadramentos e conflitos derivantes da própria prática. Como esta pesquisa é voltada para a mediação cultural dentro de museus de arte, tratarei com exclusividade dos temas que tocam esses profissionais, ou seja, a relação da mediação cultural dentro de museus de arte, e não da mediação cultural em museus de ciências, história ou outros, ainda que tais assuntos possam ser recorrentes também nesses outros gêneros institucionais.

Os Educativos em espaços de arte vêm sendo motivo de prestígio e atenção do

5 Utilizo a palavra Educativos como a letra “e” em maiúsculo para marcar que estou me referindo a programa educativo. Realizei esta escolha para não causar cansaço com a repetição.

campo artístico. Hoff (2014) aponta que, desde a década de 1990, há uma crescente atenção de curadores, artistas e museus para com a educação em arte, a chamada virada educativa. Esta se caracteriza pela incorporação de práticas educativas pelos artistas e curadores, e propostas de mostras e exposições, com forte caráter experimental de orientações da pedagogia crítica e da crítica institucional. O caráter experimental dessas ações possibilitou a expansão dos programas educativos, que passaram a ser compreendidos de maneira transversal às instituições e suas políticas de acesso, permanência, programação, entre outros. Ao mesmo tempo, a educação em museus de arte é utilizada pelas instituições como maneira de produzir audiências e números de acesso, servindo de contrapartida financeira a patrocinadores e projetos. Dessa maneira, muitos são os atravessamentos que modificam os objetivos das ações educativas, sendo a reprodução do capital um deles.

Apesar da força que os Educativos têm ganhado nas últimas décadas nos museus, as ofertas de emprego nessa área ainda são escassas, ainda mais no recorte da cidade de Porto Alegre. As instituições que possuem vagas são, em sua maioria, de estágios, e ainda assim, muito concorridas. Dessa maneira, após a finalização das Bienais⁶, que forma um número expressivo de mediadores culturais, muitos permanecem sem postos para atuação posteriormente, já que a oferta de vagas de trabalho é muito menor que o número de profissionais interessados e capacitados a atuar na área.

Ao longo de três anos que fui coordenadora da Fundação Iberê Camargo, construí equipes e projetos, conheci alunos, professoras, artistas, embaixadores e políticos. Também atuei como gestora, produtora cultural, assistente administrativa, mediadora de conflitos, e tantos outros meios nos quais minha função estava implicada. Atuando por tanto tempo, e de maneira tão intensa dentro do cubo branco⁷, percebi que quanto mais o tempo passava, mais parecia vazar pelos poros do concreto branco os espaços de liberdade que tanto me moviam, despotencializando a criação, o desejo e a vida.

Durante o período de 2020, ano em que a pandemia da Covid-19 chega ao Brasil, os museus fecham as portas, levando as instituições a migrar para o ambiente virtual. A presença da crise sanitária impôs restrições quanto à atuação junto ao público e também quanto à permanência física dentro da instituição. Com o isolamento social, a educação em museus passa a ser reconfigurada, tanto nos espaços de trabalho quanto nas práticas docentes. Dentre elas, potências mobilizadoras de vida, como oficinas e imersões virtuais, que deslocaram conceitos acerca da arte e vida, viajaram fronteiras geográficas e criaram maneiras novas de produzir coletividade. No entanto, também houve danos permanentes para o corpo das mediadoras envolvidas, seja pelas velozes adaptações do fazer presencial para o online, quanto pelos desligamentos de equipe, aumento de carga horária não registrada entre tantas outras condições de precariedade.

⁶ As Bienais referem-se às exposições promovidas pela Fundação Bienal do Mercosul.

⁷ Cubo branco é um termo designado por Brian O' Doherty (2002), referindo-se à proposta de galerias e museus que apostam em uma estrutura arquitetônica e expositiva que valoriza o uso da cor branca (e outros elementos) com a ideia de construir um espaço neutro para o objeto artístico. É utilizada em diferentes espaços de arte de tal maneira que assumiu-se como norma, produzindo historicamente a exclusão simbólica (e estrutural) de tudo aquilo que não é lido como branco e isento no espaço de arte.

Com a redução do número de casos em meados de agosto de 2020, os museus também retomam suas atividades presenciais. Em minha atuação, o tempo de trabalho 100% remoto foi de 90 dias, mas a pulsão e as mazelas que se acumularam nesse período havia lapidado outra proposta de educação. Se de um lado estávamos caminhando para um lugar onde a arte e a vida estavam sempre juntas e o fazer-pesquisa com os públicos era fundante da nossa prática, de outro, nos encontrávamos em poucos remanescentes e exauridos, expostos ao vírus e sem os mesmos recursos de criação que em casa tínhamos (devido à falta de estrutura tecnológica da instituição). Dessa maneira, optamos por atuar no híbrido, tentando conciliar as demandas dos dois ambientes, presencial e online, com o contexto estrutural e organizacional possível.

A sequência narrada parece ser um tanto ambígua, pois expõe uma série de perversões sistêmicas do trabalho no contexto neoliberal, ao mesmo tempo que narra a potência do exercício educativo feito pelas mediadoras em condições completamente adversas. Nesse campo de tensões, há formas/forças que atravessam o corpo das mediadoras, que as faz produzir determinados modos de operar educação em museus de arte. A **problemática** desta pesquisa parte das interrogações: **como a mediação cultural e a educação em museus estão sendo mobilizadas dentro do Brasil no período da pandemia da Covid-19 (2020)? Quais são as formas e forças que atravessaram as mediadoras?**

As perguntas acima habitam esta pesquisa desde seu início, porém o recorte que utilizava em sua primeira versão voltava-se para uma investigação da problemática junto às relações sistêmicas das instituições de arte, escolhendo quatro instituições culturais brasileiras das regiões nordeste, sudeste e sul, sendo elas: Museu Cais do Sertão, Instituto Inhotim, Museu Afro Brasil e Fundação Iberê Camargo. Ao dar seguimento à pesquisa, percebi que, embora cada instituição possua seus direcionamentos próprios, sempre complexos, o que mais me interessava não era como as instituições funcionavam e se portavam, embora isso fosse importante: interessava-me **como as mediadoras e os programas de educação se afetam pelos contextos presentes e ainda, inventam maneiras de permanecer e criar.**

Passei a perceber que não me interessava registrar as falas institucionais, por entender que as instituições mencionadas já estão respaldadas e legitimadas pelo próprio campo de estudo, assim como são autoras das condições de precarização que registro ao longo do texto. Dessa maneira, pesquisar junto a outras vozes também iria contribuir para fortalecer os discursos de quem vive, no dia-a-dia, as transformações ocorridas durante a pandemia nas instituições culturais.

Colocar os mediadores como foco principal da pesquisa redirecionou o processo metodológico desta investigação, que estabeleceu estratégias que priorizavam os relatos e o encontro com mediadores, abrindo mão da pesquisa das instituições. Ao escrever a dissertação, encontrei uma brecha para pensar outras formas de pesquisar e de criar em educação, movida pelos encontros realizados com um grupo de mediadores no ambiente online. Essa nova orientação, muitas vezes, permitia que eu fosse atrás daquilo que era inventivo no trabalho em educação, atenta às potências que surgiam, para além de

repetições de discursos já consolidados.

O objetivo desta pesquisa é **investigar como a mediação cultural e a educação em museus está sendo mobilizada dentro do Brasil no período da pandemia da covid-19 (2020)**. Como objetivos específicos, estabeleço: **a)** pesquisar como o contexto da pandemia atravessou os corpos de mediadores culturais no Brasil e o trabalho em mediação cultural; **b)** compreender as relações entre trabalho, pandemia e criação na mediação cultural do Brasil em 2020; **c)** perscrutar o que as ações educativas desenvolvidas por mediadores culturais de museus de arte na pandemia propõem para o campo da educação e da mediação cultural.

Para realizar esta investigação, detive-me ao estudo da mediação cultural a partir do referencial teórico Barbosa (2008); Martins (2017), Morsch (2017), Hoff (2013), Honorato (2007; 2015), Alencar (2008); Montero (2016), Acaso e Torres-Vega (2022). Também convoco autores que tangenciam a mediação cultural ao tratarem seus temas principais, como docência, museus e instituições culturais: Loponte (2005; 2019), Paul Preciado (2018); Simões (2020). Tendo como pano de fundo a compreensão da mediação como um processo de criação em arte (HOFF, 2014) e que acontece, sobretudo, quando há um espaço para a pesquisa de seu próprio pensamento aliado a condições institucionais que valorizam e reconhecem a mediação como um trabalho intelectual, debruçei-me a tentar compreender quais seriam os espaços de pesquisa de mediadores, e, com isso, quais eram as condições presentes para que a criação e a invenção pudessem ocorrer.

Assim, detive-me na investigação das condições de trabalho de mediadores, que acabou se sobressaindo na pesquisa como um elemento que transpassa todo o trabalho, embora não seja uma pesquisa voltada a discutir o próprio conceito do trabalho contemporâneo. Autores como Byung-Chul Han (2017; 2019), Lazzarato (2018) e Rolnik (2018) auxiliam a organizar o pensamento acerca do neoliberalismo, a forma de subjetivação que este opera nos sujeitos. Também apontam que a crise da pandemia não é um momento de exceção, mas parte do engendramento da política de crises do neoliberalismo, que atua como um sistema que justifica medidas austeras para aprofundar ainda mais a expropriação pelo capital. Também utilizei como material de pesquisa a coleta de notícias e artigos de revistas que informam sobre o funcionamento da pandemia em Educativos, nacionais e internacionais. Realizei uma seleção destas, com foco nas notícias nacionais dos acontecimentos registradas em 2020. Sublinho o conceito de neoliberalismo como um elemento chave desta pesquisa, bem como a mediação cultural e a invenção. É possível dizer que os processos metodológicos deste trabalho partem de dois eixos: o trabalho em mediação cultural e seu aspecto inventivo; e a pandemia e seus meandros de precarização da vida.

A fim de compreender como o contexto da pandemia atravessou os corpos de mediadores culturais no Brasil e o trabalho em mediação cultural, realizei um grupo focal online com quatro mediadores das regiões sul e sudeste do país, em dois encontros, entre os meses de setembro/2021 e fevereiro/2022, ambos gravados com a autorização das participantes. Os encontros foram previamente agendados, com participação livre e

esclarecida conforme orientações previstas na resolução nº510 do Conselho Nacional em Saúde e o Ofício Circular Nº 2/2021 da CONEP publicada em 24 de fevereiro de 2021. Utilizei como recurso de inscrição aos participantes um formulário do Google Forms no qual solicitava informações prévias sobre o perfil das interessadas e sobre a atuação em mediação de um/a. Os dados produzidos a partir desse material também são utilizados para análise da dissertação, mesmo que nem todos inscritos tenham participado dos encontros online. Percebo o grupo focal como uma pequena amostra de experiências no trabalho em mediação durante a pandemia, nunca buscando construir um discurso único e total do que está sendo mediar durante a pandemia, tendo em vista o pequeno e específico recorte em que produzi tais constatações.

A metodologia utilizada no grupo focal foi de exercícios de mediação, firmada na perspectiva de uma metodologia baseada em arte (LOPONTE, 2005; 2019). Elaborei, para cada encontro, um conjunto de práticas-convite, composto, por exemplo, com convites como “escreva/desene um movimento que seu corpo realizou em mediação cultural em 2020”. Busquei, através desses exercícios, compreender as formas e forças que atravessaram as mediadoras durante o período de 2020 de maneira poética, concebendo as linguagens do desenho, escrita e oralidade permeadas por múltiplos sentidos. Busquei, durante a realização dos encontros, conduzir momentos de reconhecimento, compartilhamento e formação de rede, mesmo que em um pequeno grupo, ainda que isso não estivesse dado como um objetivo do trabalho.

Como os convites estavam voltados para um chamado ao desenho, optei por recriar os desenhos feitos pelas mediadoras através de ilustrações digitais. Estes entram na escrita acompanhando as citações de transcrição e são tomados como um material que compõem o texto conceitualmente também.

De forma diversa a como os desenhos estão na escrita, uso da escrita poética de minhas memórias pessoais como maneira de construir um atravessamento de outra ordem no texto. Intituladas memórias-ficcionadas, aparecem desde a abertura desta introdução e ao longo do trabalho, por vezes interrompendo, em outras vezes interpelando o que está sendo discorrido. Esses escritos foram elaborados antes e durante o mestrado acadêmico e registram minhas experiências, pensamentos e lembranças do trabalho em mediação cultural. Coloco-os como uma prática de criação de si, que potencializa a criação em mediação cultural. No decorrer da pesquisa, foi impossível não os colocar a dialogar com o que estava encontrando, uma vez que o tema deste trabalho perpassou meu corpo de diferentes formas. Faço, no entanto, alterações em todas elas, a fim de dispersar os agentes envolvidos nas situações narradas. Por este motivo, não são mais minhas memórias tal qual como as recordei na primeira vez em que as escrevi, mas são outra coisa, são ficções.

A pesquisa está dividida em cinco capítulos. O primeiro é voltado a discutir a mediação cultural para compreender as perspectivas teóricas utilizadas para a área, delimitando os conceitos de mediação cultural que importam para este trabalho; a relação entre a mediação cultural e a criação de si, investigando a aproximação entre mediação cultural e docência. No segundo capítulo, pesquiso os programas educativos, abordando o seu caráter conflitivo e

político – que está em uma trama de jogos institucionais e tem, na produção de memórias, uma ferramenta de luta institucional, possui também, em sua potência crítica, uma forma de construir outras epistemologias para o museu moderno, e, quem sabe, que vá em direção a uma mediação comunitária. O terceiro capítulo destina-se a expor a metodologia de grupo focal utilizada para a pesquisa, o perfil de mediadores participantes; os encontros do grupo focal. O quarto capítulo é voltado a discutir os atravessamentos da pandemia no trabalho de mediadores, considerando: as configurações do trabalho de mediação cultural; condições de trabalho de mediadores culturais durante a pandemia da Covid-19; as relações entre mediadores culturais e instituições na pandemia durante o isolamento social e na retomada das atividades presenciais. O último capítulo volta seu olhar para as ações criadas pelas mediadoras na pandemia.

MEDIAÇÃO CULTURAL: APONTAMENTOS SOBRE UMA PRÁTICA

Ao iniciar um trabalho falando sobre mediação cultural, é imprescindível dar a conhecer à leitora sobre qual perspectiva irei tratar a mediação, as mediadoras e, conseqüentemente, como reconheço os museus de arte e os programas educativos. Assim, subdivido essa escrita em duas partes, anunciando desde já que não partirei de uma análise histórica acerca dos temas e nem mesmo de revisão bibliográfica, ainda que ela preceda no estudo para escrita deste trabalho.

Minha atuação no campo da educação em museus, conforme apresentada brevemente na introdução deste trabalho, transcorreu ao longo de seis anos e foi iniciada através da participação como mediadora da 10ª Bienal do Mercosul. Tão importante para a profissionalização em mediação cultural, como já registra Hoff (2014), a Bienal foi fundamental para mostrar-me a existência deste campo de trabalho, ao mesmo tempo que me marcou pela fugacidade e brevidade dos vínculos de trabalho, deixando-me na expectativa agonizante de para “onde colocar o meu desejo?” em mediação cultural. Ao realizar um período de estudos na Università Ca’Foscari di Venezia (Itália, 2016-2017), aproximei-me da exposição que dá origem a todas outras Bienais, La Biennale di Venezia⁸, e pude conhecer um pouco das dinâmicas do trabalho de mediação, ou o mais próximo disso.

Ao localizar esses dois fatos de minha vida pessoal, tenho a intenção de marcar a maneira como essa área de atuação vai se entrelaçando na minha história, e despertando perguntas que vão se repetindo em diferentes espaços de trabalho, ainda que em contextos muito diferentes. Talvez essas vivências, embora se direcionem mais para os projetos de educação de exposições temporárias, como é o caso das Bienais, versam também sobre como a mediação cultural assume diferentes formas e intenções a depender das inúmeras variantes que incidem sobre ela, como será discorrido neste capítulo. A partir do meu tempo de atuação dentro da Fundação Iberê Camargo (outra grande fundação), consegui transpor essas perguntas direcionando-as para o campo do museu de arte, elaborando projetos e criando outras dinâmicas que visassem inventar novas formas de criar em mediação cultural a partir do coletivo.

A mediação cultural aparece neste capítulo como parte dos processos de subjetivação presentes no próprio fazer mediação, através da pesquisa e vivência coletiva em arte e educação. Este aparece como um subcapítulo, apresentando uma perspectiva da mediação cultural que faz efeitos na maneira como o texto é pensado e composto. Neste mesmo subcapítulo, justifico e apresento a escolha dos escritos pessoais que atravessam o trabalho intitulados memórias-ficcionadas – que, ora em primeira, ora em terceira pessoa, constroem uma segunda escrita sob o trabalho, sobrepondo a narrativa.

Concluo essa introdução de capítulo reforçando que a abordagem utilizada para pensar a mediação cultural não é estanque e nem taxativa, já que não se objetiva resumir o

8 La Biennale di Venezia é o nome da primeira bienal do mundo, inaugurada em 1895, na cidade de Veneza, Itália. Atualmente, possui mostras independentes de artes visuais, arquitetura, cinema, teatro e dança. Possui um Programa Educativo que concentra suas ações em percursos guiados, laboratórios e encontros com professores, com prévio agendamento. Mais informações acessar o site <https://www.labiennale.org/it>

que é a mediação cultural em todos os lugares, contextos e formatos. Assumo a mediação cultural como um fazer inventivo, movente, crítico e que se faz em coletivo. A mediação cultural é entendida nesta dissertação como um espaço de trabalho e de criação de si que pode ser um território de investigação e formação para uma docência artista.

Para dialogar com o tema, busco as autoras Ana Mae Barbosa (2008); Cíntia Maria dos Santos (2017); Mirian Celeste Martins (2017), Carmen Morsch (2017), Mônica Hoff (2013), Cayo Honorato (2007; 2015), Valéria Peixoto Alencar (2008); Clara Marques (2021) e Cristina Barros (2022), Javier Montero (2016), María Acaso e Torres-Vega (2022). Também convoco autores que tangenciam a mediação cultural ao tratarem seus temas principais, como docência, museus e instituições culturais: Loponte (2005; 2019), Paul Preciado (2018); Simões (2020).

1.2. PERSPECTIVAS DE MEDIAÇÃO CULTURAL

O percurso da mediação cultural dentro dos museus de arte no Brasil tem sido, cada vez mais, uma trilha lodosa e confusa, mas que, aos saltos, tem registrado sua história de disputas na educação e no sistema da arte. Lodosa e confusa, pois não estamos falando de um campo cujos contornos estejam completamente desenhados, mas que estão ainda em construção e em constantes negociações, seja com as instituições, curadores, gestores, até com artistas, e públicos.

No entanto, ainda que careçam de contornos para o campo, não faltam pesquisas feitas no âmbito acadêmico e institucional que se debruçam sobre a mediação cultural no cenário brasileiro, sendo as autoras Morsch (2016), Hoff (2014), Santos (2017) e Martins (2017), fundamentais para a problematização desta seção. E é através dessas autoras que irei percorrer na tentativa de apontar considerações sobre a mediação cultural no contexto brasileiro:

Para pensar a mediação praticada dentro de museus, compreendo esse espaço como uma instituição social permeada de conflitos da esfera pública. Essa esfera não é um campo de igualdade sem diferenças, em que todos exercem os mesmos poderes dentro de uma estrutura democrática – tem seu funcionamento permanente e a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento (ICOM, 2007)⁹. O museu moderno contemporâneo é “uma esfera pública múltipla, alternativa, sem definição prévia, poliforme e aberta” (MONTERO, 2016, p. 3).

(...) 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

9 A definição de museus estabelecida pelo ICOM vigente é aquela criada em 2007 e está atualmente em período de votação para nova configuração. Nesta nova versão, chamam atenção a inclusão características como a promoção da acessibilidade, sustentabilidade e diversidade. Também incluem o compromisso ético e profissional de operar e atuar, com o envolvimento da comunidade através “de experiências para a educação, deleite, reflexão e compartilhamento de conhecimento” (ICOM, 2022).

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)

Aceitar o museu como um lugar de conflito é também fazer o esforço para compreender que a mediação que ocorre nesse espaço também está operando com e a partir da poliformia, tensões e diálogos complexos. Ou seja, pensar a mediação nesse contexto, também é compreender que tensões estão sendo sustentadas, omitidas ou preservadas, e quais identidades estão sendo negociadas. É também pensar “os mecanismos e epistemologias a partir do qual se produz o conhecimento” (MONTERO, 2016, p. 3), uma vez que o museu não é representação (ainda que represente muitas coisas), mas um dispositivo que ativa e articula discursos e significados. Nesse sentido, o conceito dispositivo vem em consonância como Dalla Zen (2011) o articula em sua dissertação, entendendo-o como um local de enunciação onde se ensina formas de se relacionar entre público e arte. O enunciado se dá através de diferentes formas, como “formas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas” e está evidenciando a relação entre os elementos que o constituem (DALLA ZEN, p. 20, 2011).

Parto da premissa de que “não basta atuar no setor educativo de uma instituição cultural ou em uma escola para ser mediador” (MARTINS, 2014, p. 252) para compreender que a mediação não é um fazer pronto e padronizado. Aliás, “muitas são as mediações, mesmo dentre as chamadas mediações culturais” (HONORATO, 2015, p. 206). A maneira como está aberta a sua construção e sistematização não é vista como algo negativo, muito pelo contrário, permite que o museu possa ser agenciado de diferentes maneiras pelos seus integrantes. Isso não significa que práticas estanques e normatizadoras não sejam replicadas dentro da educação em museus. Também não significa que toda a indefinição, que muito ocupa os textos dedicados a esse campo, seja positiva, uma vez que produzem efeitos nocivos à própria mediação cultural, especialmente na condição de trabalhador/a destes profissionais.

A multiplicidade de significados para o termo mediação cultural também diz sobre os diferentes pontos de contato e hibridização, de conflitos e encontros, que configuram o próprio lugar de atuação, as instituições (HONORATO, 2015). Assim, o termo mediação cultural é entendido como um termo “sob rasura” (HONORATO, 2015, p. 206), como afirma o autor a seguir:

a palavra mediação deve aqui ser tomada “sob rasura”, como termo de nenhum modo transparente, cujas significações precisariam ser descritas na trama dos processos históricos, sociais, econômicos, culturais, etc. que as engendram; no cruzamento, portanto, de muitos discursos, saberes, instituições, práticas, apropriações etc. (HONORATO, 2015, p. 206)

Para os sujeitos que atuam na mediação, utilizo “mediadora cultural”, e por vezes até

“mediador/a”, a fim de causar menos cansaço na leitura, mas com a mesma correspondência (ou seja, a ausência da palavra “cultural” dá-se apenas para um uso mais coloquial). São compreendidos mediadores culturais, portanto, pessoas que trabalham em instituições culturais e museus, compreendendo a multiplicidade dos espaços, enquadramentos e conflitos derivantes da própria mediação cultural. Como esta pesquisa é voltada para a mediação cultural dentro de museus de arte, tratarei com exclusividade dos temas que tocam esses profissionais, ou seja, a relação da mediação cultural dentro de museus de arte, e não da mediação cultural em museus de ciências, história ou outros, ainda que possam ser recorrentes também nesses outros gêneros institucionais.

A mediação é uma forma de narrar o mundo – é uma arena pública de disputa de narrativas (MORSCH, 2016), um espaço político das relações entre arte, patrimônio cultural, e sociedade (HONORATO, 2015). É um espaço onde os poderes não estão dados da mesma maneira para todos, e, nesse espaço de divergência, é colocado em jogo diferentes formas de criar e produzir conhecimentos valorizando os saberes, “de modo a alterar as regras do jogo social” (HONORATO, 2015, p. 207). Se tradicionalmente a mediação cultural parte de um lugar afirmativo (MORSCH, 2016) – pergunta aquilo que já sabe que irá ouvir, concorda ou corrige aquilo que já roteirizou para o público – também é possível dizer o oposto. A partir de minha experiência no cenário sul do Brasil, acredito que também é possível a mediação atuar na construção de narrativas junto ao público, colocando em evidência as diferenças e formas desiguais de distribuição de poder na sociedade.

A autora Carmen Morsch (2016) tece importantes contribuições que desenham melhor a mediação cultural. Ela elenca quatro discursos utilizados na mediação cultural, são eles: afirmativo, reprodutivo, desconstrutivo e transformador. O primeiro diz respeito à responsabilização dos setores educativos à comunicação ao público da missão da instituição e seus valores. Atua no sentido de disseminar o conhecimento estabelecido pelas instituições e o sistema de arte para um público previamente interessado ou especialista. O segundo modelo, reprodutivo, caracteriza-se pela atuação de “educar o público de amanhã”, esforçando-se em captar os públicos que ainda não frequentam as instituições. O desconstrutivo caracteriza-se pela prática reflexiva junto ao público acerca das relações de poder estabelecida entre as instâncias do sistema de arte, produzindo uma crítica acerca do sistema, intervindo nos discursos do sistema e da instituição durante as práticas educativas. O último discurso é o transformador, que compreende para si a tarefa de expandir politicamente a instituição, tomando-a como um espaço modificável, visando a aproximação destes com seu entorno, com a sociedade, do que o processo contrário – de inclusão dos públicos no museu. Esse discurso sai da ideia autorreferencial do museu e expande sua atuação para além da agenda expositiva da instituição.

Os quatro discursos apontados por Morsch não operam de maneira isolada, embora possamos discursivamente apontar suas diferenças na escrita. É possível que diferentes discursos estejam presentes em um programa educativo ou em uma mediação, uma vez que o que os separa é uma linha tênue e irá sustentar-se em decorrência dos conflitos em que estiver inserida, seja da instituição ou até mesmo dos públicos, ou das articulações

dentro da própria rede de mediadores.

Ainda a partir dos quatro discursos de Morsch, é possível identificar diferentes propostas de educação e educativo, compreendendo como circulam as ideias e como protagonizam os educadores nesses espaços. Se em uma mediação afirmativa não há muito espaço para a presença da mediadora como autora e produtora de seus próprios caminhos e discursos da mediação, uma vez que deve seguir a cartilha¹⁰, na mediação reprodutiva, ainda que deva ter espaços mais reflexivos para um diálogo mais próximo ao público, o caráter institucional prevalece no intuito de apropriar-se do público para torná-lo cativo.

A autonomia da mediadora em construir uma postura e um discurso para a sua mediação fica mais visível nos discursos desconstrutivos e transformadores. Em ambos os casos, a metodologia e o conteúdo a ser tratado na mediação sofrem interferência da mediadora, operando uma determinada curadoria sobre o material ali exposto (seja uma exposição, uma oficina, uma palestra ou outro). A presença de uma postura crítica, principalmente no terceiro discurso, corresponde a um caminho percorrido por esse profissional que se apropria do seu campo de trabalho como material de intervenção no mesmo (na instituição, na exposição, no sistema de arte em geral).

Para que esses movimentos ocorram, é necessário espaço para a criação e para o compartilhamento. Este deve ser, preferencialmente, dentro do local de trabalho, uma vez que é o lugar para pensar sobre aquilo que se faz. Infelizmente, esse entendimento não é um consenso nem mesmo no campo da educação, uma vez que a governamentalidade neoliberal nos conduz ao contrário: trabalho é local de produção e não de pensamento crítico. Em muitas instituições, a maneira como isso se configura na prática é através da extensa lista de demandas, que sobrecarrega os mediadores, colocando-se sempre como prioridade frente aquelas demandas “menores”: o encontro entre educadores, os momentos de reflexão e de registros sobre sua prática, as reuniões de formação de equipe, entre outros.

No entanto, o trabalho reflexivo é fundamental para a constituição do ser-mediador, uma vez que não é um fazer em que se está “pronto” e é através da reflexão, da crítica e do compartilhamento das próprias práticas que se torna mediadora. Silva (2017) aponta que é através do trabalho reflexivo que se torna mediadora, e chama a atenção para a separação da “função atribuída (determinada pelo contratante) e da ação escolhida (determinada pelo trabalhador)” (SILVA, 2017, p.67). Essa diferenciação, segundo a autora, não advém para criar uma ruptura, mas para distinguir as complexas relações de cada.

Se atuar no setor educativo de uma instituição ou escola não é suficiente para ser mediador, é possível afirmar que a mediação não é um fazer pronto e padronizado. A maneira como está aberta a sua construção e sistematização não é vista como algo negativo, muito pelo contrário, possibilita que seja problematizado de maneiras diferentes pelos seus agentes.

¹⁰ Cartilha, de acordo com o dicionário Michaelis, é um “livro para ensinar a ler”. Material instrutivo, onde se busca instruções para algo, podendo ser encontrado com outros fins que não ler.

A partir das reflexões das vivências que tive em duas icônicas instituições gaúchas¹¹, detecto três ideias acerca da formação do sujeito mediador como um contínuo: pela pluralidade das áreas de formação dos mediadores; pelas demandas periódicas de pesquisa de conteúdo devido às mudanças expográficas; pela pesquisa da crítica da própria prática e dos meandros institucionais. Acredito que outras ainda possam existir, já que esses arranjos sempre estão sujeitos às realidades institucionais e aos agentes nelas envolvidos.

Não há uma formação específica para mediadores culturais. Oriundos de diferentes áreas, sua maioria provém de cursos superiores de artes visuais, artes dramáticas e história da arte. Porém, a interdisciplinaridade é um elemento valorizado por muitas instituições, sendo muito comum encontrar Educativos com composições de profissionais das áreas de dança, comunicação social, história, psicologia, geografia, entre tantas outras. Esse encontro entre as diferentes áreas, segundo Hoff (2014), constrói um cenário mais interessante, pois amplia os olhares diferentes sobre os mesmos temas, provocando outros deslocamentos do pensar sobre a arte e a educação. Também, ao possuírem diferentes matrizes curriculares, complementam-se, produzindo outro tipo de aprendizagem, muito parecido com os próprios processos da arte contemporânea.

Se a presença de profissionais de diferentes áreas na mediação amplia a própria mediação, também requer uma constante formação entre a equipe para que os temas e discursos de assuntos presentes no Educativo e/ou instituição possam ser construídos pelos mediadores. Vale lembrar que a interdisciplinaridade nos Educativos é uma proposta ligada às novas concepções de educação em museus, decorrentes da aproximação da educação como arte e da arte como educação (HOFF, 2014). Essa proposta sugere um avizinhamento das práticas e metodologias – do modus de pensar e agir da educação – pelos demais campos das artes, entendendo a educação como um modo de pensamento que interessa à arte, e modifica as práticas artísticas e também os Educativos. A interdisciplinaridade levanta, dentro das profissionais advindas das áreas diretamente relacionadas às artes, em especial da educação em arte, um sentimento de rivalidade pelas oportunidades de emprego – argumento que ainda será aprofundado mais adiante neste mesmo capítulo, mas que é importante de ser pontuado aqui.

O segundo ponto levantado acerca da necessidade de espaços de formação constantes é relativo à forma como as instituições estão organizadas, com exposições permanentes e/ou temporárias. Ainda que varie entre instituições, cada museu exige uma pesquisa acerca dos temas, artistas, curadores, projetos educativos, linguagens, técnicas e outros tantos temas, para que seja possível estabelecer seus discursos, práticas e projetos. Para os museus que trabalham com projetos temporários, a necessidade de estudo é periodicamente atualizada. No caso de instituições que possuem exposições fixas, as pesquisas tendem a estar mais sistematizadas e com uma organização de dados mais acessível aos mediadores. A sistematização desses conteúdos possibilita um tempo maior de dedicação, por parte de mediadores, de pesquisas que possam ir além do material prévio, ampliando as referências e conexões, atividades e propostas ligadas à temática.

¹¹ São elas: Fundação Iberê Camargo e Fundação Bienal do Mercosul.

As duas maneiras de funcionamento desdobram possibilidades e entaves no processo de construção de projetos educativos. No caso de exposições fixas, ainda que tenha mais possibilidade de expandir um mesmo tema – e também mais tempo para adquirir segurança no tema discutido, uma vez que não muda – nem sempre trata-se de um espaço arejado, ocorrendo algumas vezes a reprodução de práticas estáticas ou pouco inquietas, nascidas da repetição daquilo que “vem sendo feito e dá certo”. Nesse sentido, é possível ouvir frases como “nós sempre fizemos assim e dá certo, não tem porque mudar”. Em minha trajetória, foi comum encontrar a repetição de perguntas e frases decoradas como uma prática que se reproduz entre os mediadores.

Vale lembrar que, mesmo quando a necessidade de pesquisa existe, o tempo para o estudo não é garantido, seja ele solitário ou coletivo. O tempo de estudo e encontro entre a equipe nem sempre está previsto e organizado na escala das equipes. Não considero aqui os encontros casuais entre as equipes, nem mesmo os frutos de cancelamentos de outras atividades. Considero os tempos organizados previamente, com planejamento que possibilite que as mediadoras possam se preparar, levar seus materiais, separar suas demandas, entre outros. Em Educativos de exposições temporárias, como as bienais, é muito comum que mediadores tenham contato com o material que trabalharão uma semana antes da abertura da exposição, ou até mesmo durante as primeiras semanas de trabalho no evento. Mesmo que algumas das bienais, em determinados tempos de sua história, mantivessem o Educativo permanente, não há registros de espaços reservados para a pesquisa contínua durante as mostras, tendo como foco em geral a formação prévia da mediadora, mas não contínua. O modo como o Educativo é estabelecido, temporário ou permanente, nesse caso, impacta de maneira decisiva na organização das equipes. O tempo que os mediadores permanecem em suas funções, em geral muito curtos, é também mais uma questão que impede a apropriação dos espaços de trabalho e assim, também da consistência de uma luta pela profissionalização da área.

Na mediação cultural, o espaço de estudo é fundamental para a construção de uma relação aprofundada com os materiais que estarão presentes na mediação. Não por uma necessidade de conhecer toda a obra de um determinado artista ou projeto curatorial, mas para que os processos de subjetivação entre mediadora, equipe e obras, aconteçam. É o encontro atravessado pela experiência que amplia os sentidos que aquela obra/exposição/tema pode ter, ampliando também os recursos e pesquisas pessoais das mediadoras em relação ao seu trabalho.

Em uma formação de mediadores quinzenais. A exposição havia mudado não fazia muito, e ainda estávamos nos apropriando daquelas imagens e conceitos. Ouvia dois mediadores falando entre si: o que você pergunta pra eles (o público) nessa obra aqui? O que é pra falar aqui?”. Interrompi, conversamos sobre isso. Perguntei ao primeiro mediador: quais são as perguntas que essa obra faz pra você? E ainda, quais perguntas você faz a ela? (memória-ficcionada, setembro de 2018)

Perguntar à obra, ou ser questionada pela obra, não tem nada a ver com transformar a mediação cultural em um discurso acerca de impressões e pontos de vista individuais. As perguntas acima são colocadas na intenção de construir relações com determinado objeto artístico. Povoadas pelas relações entre estes objetos – e nesse caso incluso o próprio museu como um objeto –, mediadoras podem expandir suas próprias perguntas e construir novas relações com estes e com os públicos.

1.2 A MEDIAÇÃO CULTURAL E A CRIAÇÃO DE SI

“O que é isso?” é uma pergunta muito comum para quem trabalha com mediação, muitas vezes advinda do público. Uma pergunta que antecede muitas outras, mascara a ansiedade do encontro e abre muitas discussões. Uma pergunta simples que pode ser dirigida a praticamente tudo, até mesmo para este trabalho. No subcapítulo anterior, elaborei uma série de apontamentos sobre mediação cultural, que tentaram, embora de maneira insuficiente e incompleta, responder “o que é isso” para a mediação cultural. O que ela é ou deixa de ser foge do que foi escrito acima, pois sempre vaza, escorre e nos deixa com costuras soltas para remontar o molde do vestido.

Poderia remontar a pergunta “o que é isso” para mediadores culturais. Ela sairia um pouco diferente, já que teria que determinar para onde estou dirigindo o objeto do “o quê”. Um simples exercício de vírgulas poderia complicar a pergunta: “o que é isso, mediador?”; “O que é isso mediador?”; ou ainda, “o que, mediador, é isso?”. O objeto de questionamento que se quer saber muda de acordo com onde se posiciona a vírgula. Contudo, também pode ser facilmente confundida com um “entre”: o objeto (mediação), sujeito (mediador/a). Isso se dá pela intensa relação que se estabelece entre sujeito mediador/a e a função mediador/a. Muitas vezes, ser mediador se confunde com o sujeito: o que é isso que vaza, que segue junto, mesmo após o fim da ação educativa?

Em minha trajetória, não foram poucas as vezes em que, ao lado de fora do museu ou nos dias de folga, vi-me imaginando como seria mediar objetos comuns do cotidiano, ruas, novelas ou cenários. Desdobrar os materiais passou a ser um exercício possível a qualquer elemento da vida, e ser mediado tornou-se uma segunda pele em que explorava formas de negociação das realidades e discursos. Ainda que muitos desses diálogos ocorressem entre amigos ou comigo mesma, esse vazamento da experiência de ser mediadora me mobilizou para pesquisar mais sobre meu próprio fazer em educação em arte.

Constituir-se mediador não é uma função dada, ou que possa ser apreendida de maneira formal em algum curso ou universidade, ainda que existam cursos de formação¹² de mediadores (MARQUES, 2021). Para Martins (2014), ser mediador não é uma função

¹² As bienais (de São Paulo e do Mercosul) costumam oferecer cursos preparatórios que antecedem as mostras com objetivo de capacitar os mediadores culturais que nela atuarão. Cabe ressaltar que no caso das Bienais é comum a realização do curso de formação de mediadores previamente do período de contrato das

que possa ser tomada pronta e se dá através da ação. Exige a atenção do “estar entre muitos” (COUTINHO apud MARQUES, 2021, p. 36) e da consciência dos diferentes materiais e discursos em que está inserido.

Se com Morsch (2016), conforme tratado anteriormente, é possível perceber que a mediação cultural compõe-se de diferentes discursos e perspectivas a partir dos agentes que produzem o campo, o sujeito que nela atua atravessa o fazer em mediação. Assim, a ação em mediação (MARTINS, 2014) é transpassada pela formação, subjetividade, pelos desejos e inquietações daquele que a executa. É possível afirmar que há uma implicação entre sujeito e ação, sujeito e mediação cultural, que se interpela produzindo combinações muito particulares e específicas. Não há, no processo de construção do sujeito mediador, uma única forma e caminho a ser seguido.

A partir desses muitos caminhos de construção de ser mediadora, ressalta-se a importância de perceber essa trajetória como um processo de investigação pessoal, entrelaçada pelas experiências em coletivo e subsidiadas pelos espaços de estudo e formação fornecidos dentro do ambiente de trabalho. Dessa maneira, percebo que a mediação se aproxima do exercício da docência, na medida em que se coloca como um fazer que nunca se esgota em sua formação acadêmica e que está intimamente relacionada com um exercício de investigação pessoal sobre a vida e suas relações.

Essa aproximação chama a atenção para a importância da implicação do sujeito com a mediação, no último aspecto mencionado no parágrafo anterior: um exercício de atenção à vida e suas relações. Aproximação essa não como um exercício externo – buscar para aprender algo com um fim específico –, mas como uma busca cujo objetivo é investigar junto, pesquisar sem buscar uma resposta pronta. Essa concepção se reforça se retomarmos a ideia de que o objeto da arte é a sua própria relação com a vida.

Mediar, nesse sentido, pode ser problematizado a partir da implicação subjetiva que o sujeito tem com seu objeto de estudo, uma vez que não está pesquisando “algo”, mas “como se conecta com algo” - suas dúvidas, seus modos de sentir, deslocar, sobrepor ou desmembrar determinados materiais. Como esse exercício de pesquisa afeta as relações de construção de si, na mediação cultural?

Hoff (2014) evidencia a aproximação do trabalho do artista e do mediador através do seu olhar atento e investigativo, e crítica, inclusive, a separação hierárquica entre artista e educadores de museus, compreendendo que a mediação é um processo criativo tal como o processo de criação em arte. As práticas em mediação cultural são um trabalho intelectual e curatorial, e devem ser assim qualificadas. “Envolve, também, a construção de uma postura política, crítica, e o desenvolvimento de uma precisão de recorte, embasada em um conhecimento principalmente histórico, mas também transdisciplinar.” (MARQUES,

equipes, mesmo sendo exigido como pré-requisito para a contratação. Esta prática é normalmente divulgada pelas instituições como uma “oferta de curso gratuito”, na promessa de talvez, futuramente, a mediadora ser contratada. Já foram realizados a partir de diferentes formatos, versando para diferentes propostas de mediação. Algumas instituições, como a Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, possui registros significativos de cursos voltados para a formação de mediadores, principalmente no período de 2010 a 2015 e 2018.

2021, p. 28).

Atuar em mediação cultural, através dessa perspectiva, não pode ser um fazer desinteressado ou formalista, e exige, assim como no processo de criação artística, uma postura, um olhar atento a seu próprio modo de agir, pensar, mover e comunicar. Distingue-se de uma posição isenta ou de uma relação reprodutiva do conhecimento e aproxima-se da figura do professor e do artista.

Interessa pensar a aproximação da docência e do artista ao trabalho de mediação não somente pelas características formativas – nem na docência, nem na mediação há uma formação integral que dê conta de seu fazer –, mas pela perspectiva de uma docência inventiva, não interessada na construção de verdades ou de um caminho determinado a ser percorrido. Uma docência que percebe a si e suas formas de criar como maneira de se posicionar e atuar, uma docência artista (LOPONTE, 2005).

Na palavra docência há um germe de gerúndio, de algo acontecendo, de algo se fazendo continuamente. E é mesmo a partir dessa matéria, flexível e maleável, em contínua criação e recriação, que se constitui uma docência imbuída de uma atitude artista consigo mesma e com o mundo. (Loponte, 2013, p. 36)

Convoco Loponte (2005; 2013) e sua ideia de docência artista não na intenção de definir que a mediação é a mesma coisa que docência, nem que mediadora e professor são a mesma coisa. Faço-o pela potência que essa ideia apresenta à mediação, expandindo-se, desvinculando-se das pretensões de verdades que muitas vezes os discursos em mediação cultural possuem. Uma mediação como um espaço amplo que busque a construir a si enquanto sujeito e assim, como mediador.

Constituir a si como forma de prestar atenção a si mesmo e também de se modificar, a fim de se tornar autor de sua própria vida. Compromete-se com uma atenção a si que passa longe do cuidado de si como um imperativo neoliberal, mas para “promover novas formas de produzir subjetividade” (LOPONTE, 2005, p. 79). Ou seja, como um exercício de conhecer a si mesmo, seus modos de funcionamento e pensamento, decifrando e moldando-se para aquilo que deseja vir a ser.

Para Foucault (2004), o cuidado de si é fundamental para a convivência social, uma vez que é necessário saber quem se é para que se possa governar os outros. Governar não no sentido de dominação, mas de compreensão das relações de poder que atravessam as funções sociais exercidas pelos sujeitos. Assim, cuidar de si é uma constante necessária para conhecer a si e melhor gerir suas funções em sociedade. Percebe o indivíduo como artesão de si que encontra nessa busca, sempre contínua e sem fim, uma das ocupações da sua vida. Cuidar e transformar a si para que possa saber quem se é e cuidar dos outros.

Não busco, nesta pesquisa, esmiuçar o conceito de cuidado de si foucaultiano, pois compreendo que ele estende-se para além deste trabalho, uma vez que seria necessário adentrar em outros conceitos do autor que se entrelaçam. Assim, dialogo com Foucault a partir dos textos “A Ética do Cuidado de Si”, entrevista cedida em 1984 à Concórdia Revista Internacional de Filosofia; além do capítulo Cuidado de si presente no livro História da Sexualidade vol. IV, e as autoras Loponte (2007, 2014) e Schneider (2016).

Pensar o cuidado de si, dentro da mediação cultural, amplia as noções de como entendemos a mediação cultural em seu exercício laboral, potencializando sua ação investigativa para além de um processo estanque, como um exercício contínuo e sempre inacabado. Inacabado, pois têm na contingência da vida a sua própria ética, tratando-se, então, de uma “ética da existência” (LOPONTE, 2005, p. 74).

Entender que a mediação cultural é um dispositivo enunciativo dos discursos institucionais, perceber que a mediadora artista toma parte dos jogos de poder nele envolvido para além de uma mediação crítica ou transformadora – vai para outra esfera da que esses discursos na prática podem constituir, como uma maneira de colocar em jogo as formas de produção de subjetividade daqueles envolvidos no processo de mediação.

Colocam em jogo a produção de subjetividade, pois partem da produção da diferença, daquilo que salta do comum, diferencia-se da reprodução. Atua na criação em meio a estruturas, irrompendo com formas únicas de subjetivar-se a partir da contingência daquilo e daqueles dispostos no encontro (SCHNEIDER, 2015). Nesse sentido, o cuidado de si se destaca como uma prática de liberdade, não como algum estado a ser alcançado, mas, de fato, como um movimento, um fazer que, ao elaborar-se, experiencia possibilidades de criação. Esses pontos vêm de encontro ao que Helguera (2011) propõe, elencando que: o educar é uma realização criativa; “a construção coletiva de um ambiente artístico, com obras de arte e ideias, é uma construção coletiva de conhecimento” (HELGUERA, 2011, p. 12), e que o “o conhecimento sobre arte não termina no conhecimento da obra de arte, ele é uma ferramenta para compreender o mundo”. (HELGUERA, 2011, p. 12).

Os espaços de criação – que irei tratar no último capítulo com maior ênfase como invenção – são, em sua potência, um exercício de criação, pois estão em sua prática dando lugar para a diferenciação e a criação de si. Esses espaços podem possuir muitas formas diferentes, não somente como ações educativas voltadas ao público, mas também voltadas a si.

No decorrer deste trabalho, faço inserções minhas de alguns dos processos de criação em mediação cultural que realizei e ainda realizo. São fragmentos do cotidiano que registram meu processo de tornar-me mediadora, em que, ao escrevê-las, também tomava consciência do que estava fazendo, pensando e vivendo. Os escritos são, em determinada medida, intenções de criação, que também são utilizadas para deixarem rastro daquilo que eu fazia.

As memórias presentes neste trabalho são escritas que realizo desde 2015, ano que passei a trabalhar com mediação cultural. Algumas foram feitas no tempo seguinte à sua vivência. Outras surgiram meses ou anos depois, quando algum outro atravessamento da vida as convocavam. A maioria, no entanto, foi escrita ao mesmo tempo em que escrevia esta dissertação. Surgia, saltava, quase como um movimento obrigatório e impulsivo das mãos. Ainda que tenha passado por uma escolha – de palavras ou frases –, a sensação era sempre de interrupção: pausava o pensamento, produzia imagens de outro tempo vivido, que não permitia que eu continuasse se não as colocasse para fora.

Relaciono as memórias como um exercício de vida que se amarra na trama do texto,

a fim de sobrepor uma segunda narrativa, que não busca explicitar o que está sendo dito nem ilustrar nada. Também não objetiva ser suporte primário do texto, de onde se justificaria os temas tratados na pesquisa. Faço-as questionando, como Loponte, “como as imagens que povoam nossos trabalhos podem adquirir um caráter menos ilustrativo, e dizer, por elas mesmas, que não são apêndices ou anexos, mas a própria pesquisa?” (LOPONTE, 2019, p. 491). As memórias-ficcionadas compõem o trabalho tal como vieram no processo da escrita: criando momentos de relativa pausa à leitora para uma segunda voz, de outra ordem de escrita. Por este motivo, seguem uma diagramação diferente do texto corrido, a fim de diferenciar-se. Não as considero como pausas totais, pois estão relacionadas com o conteúdo discutido, embora às vezes seja necessário escrutinar um pouco os relatos.

Pressuponho a participação da leitora como agente ativa que, ao ler, dimensiona o texto para além de suas fronteiras físicas e os coloca em situações já vividas nos relatos em primeira pessoa. Busco, também, ao colocá-las no texto, dar lugar para essas memórias e deixar permanecerem determinadas interrupções do pensamento que me fizeram, de diferentes modos, questionar a própria validade de sua permanência. Poderiam escritas tão situadas e subjetivas, comporem uma pesquisa acadêmica? E, ainda, expor determinadas memórias não coloca em jogo em demasia contextos e situações institucionais? Escrevê-las também pode ser uma maneira de não silenciar perante situações opressoras na educação em museus e registrar experiências educativas potentes, produzindo memória e legitimando não apenas outro modo de produzir ciência na educação, mas também a própria educação em museus e mediação cultural. Junto com Acaso e Torres-Vega (2022), presente no subcapítulo a seguir, entendo a permanência dos relatos como uma maneira de luta contra a subalternização dos Educativos dentro das instituições. Compreendo o compartilhamento desse material como uma responsabilidade com o coletivo, em sua força micropolítica.

Memórias-ficcionadas, pois elas são, em sua grande parte, fiéis no sentido principal de suas ideias e intenções. Tentam expressar com proximidade aquilo que ocorreu, embora eu compreenda que um relato de memória é sempre uma reedição de uma cena. Mesmo que eu quisesse mantê-las sem nenhuma alteração intencional, nunca seriam a narração fiel de um fato, pois o faço com o olhar do futuro, atravessada pelos afetamentos dessa situação e de outras contingências que se somam ao finalmente sentar e escrever. No entanto, como é possível perceber com ênfase no título que dou a essas memórias, acrescidas da palavra “ficcionadas”, busco marcar que não são transcrições diretas do que guardei das situações relatadas: todas são transformadas, acrescidas ou suprimidas de detalhes.

As alterações se dão nos itens relacionados ao gênero, localização, tempo em que ocorre. As falas e os contextos são preservados mesmo com essas intervenções minhas. Por tratarem de alterações que faço posteriormente à escrita das memórias, a palavra ficcionada está colocada como uma ação que adjetiva o substantivo (memórias) em um tempo passado, marcando-o como uma característica acrescentada no mesmo. Os motivos encontrados para essas alterações das memórias são os de preservar a identidade dos envolvidos nas cenas, bem como causar uma dispersão dos agentes e instituições narradas.

Ressalto a preocupação com as questões éticas que envolvem pesquisar, e, sendo as memórias material produzido sem a intenção de ser pesquisado e posto no trabalho sem prévia autorização dos envolvidos, ainda que postulados como experiências pessoais minhas, encontro na ficcionalização deste conteúdo uma saída para manter a ética do trabalho. Essa escolha, que não foi fácil de ser tomada, uma vez que o afetamento que os relatos provocaram foi o do medo, e, por consequência, o desejo de omissão de tais memórias. Conforme apresento no capítulo seguinte, nem todas as experiências entre Educativos, mediadores e instituição são exitosas, sendo a coação uma ferramenta de manutenção de poder. Assim, expor todas as memórias em sua íntegra, exporia também a mim mesma, de maneira que me colocaria, novamente, à mercê de jogos institucionais. Cabe dizer que este é o segundo ponto para a alteração das memórias.

A escolha dos relatos, e da maneira como aparecem, também corresponde à forma como muitas vezes se articulam mediadores, programas educativos, e instituições. Os Educativos são também espaços de outros atravessamentos, para além do trabalho educativo, sendo importante deter a pesquisa sobre estas relações. Nesse caso, entendo os escritos como criações poéticas derivadas da pesquisa e da prática com a mediação. Sobre as ambivalências presentes dentro das instituições e educativos irei tratar no subcapítulo a seguir.

2 PROGRAMAS EDUCATIVOS: PERTURBAR AS PRÁTICAS QUE ACESSAM (OU DIGNIFICAM) A ARTE

Os departamentos educativos ou programas educativos, aqui referidos por Educativos, são um campo importante da educação em museus, tradicionalmente incumbidos pelo recebimento de público e tudo que a ele toca, com uma proposta bastante afirmativa (MORSCH, 2016). Utilizo o termo Educativos, com a primeira letra em maiúsculo, quando estou me referenciando a estes departamentos ou programas de educação, a fim de não cansar a leitura. Do mesmo modo, repito essa marcação ao usar a palavra programas com letra maiúscula. Para o uso de programas educativos, no entanto, mantenho a letra minúscula em ambas as palavras, respeitando a norma da língua portuguesa.

Os programas educativos atuam de maneira fixa ou temporária¹³, mesmo que a instituição a que estejam vinculados atue junto ao público de maneira temporária. Para pensar os Educativos e, em geral, a mediação cultural, este trabalho não terá como foco discutir as questões relativas aos educativos temporários, ainda que sejam muito importantes para a construção de profissionais para a área¹⁴.

A fim de debruçar-me sobre os programas educativos, pergunto, com Cartagena:

Como explorar de maneira crítica os limites e contradições das instituições onde desempenhamos como mediadores? Como nos implicamos as comunidades e públicos na construção de processos de aprendizagem coletivo, situando-nos em preocupações locais? Como narramos nosso trabalho de forma auto-reflexiva? (tradução minha) (CARTAGENA, 2011, p. 2).¹⁵

Nesse sentido, busco investigar as questões que tocam os Educativos, partindo do entendimento de sua importância e da complexa teia de interesses imersas dentro do museu.

2. | DO LUGAR CONFLITIVO QUE OCUPA OS EDUCATIVOS

A relação entre os Educativos e as instituições em que estão vinculados é atravessada por acordos e dissensos, não antagônicos entre si, configurando a cada Educativo uma organização única, ao mesmo tempo que podem partilhar de conflitos muito parecidos. Tendo isso em vista, inicio este subcapítulo comentando acerca da relação entre os programas de educação e as instituições com objetivo de investigar as relações de poder nesses lugares. Compreendo os Educativos em seu papel de crítica institucional e produtores

¹³ Ver o caso da Bienal de São Paulo: as exposições são realizadas bianualmente, porém o Programa Educativo é permanente, mesmo que somente o seu núcleo (atualmente mediadores possuem contrato temporário).

¹⁴ Destacam-se neste sentido, a Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, responsável por grande parte dos mediadores que atuam na cidade.

¹⁵ No original: ¿cómo explorar de manera crítica los límites y contradicciones de las instituciones en donde nos desempeñamos como mediadoras educativas? ¿Cómo nos implicamos con las comunidades/públicos en la construcción de procesos de aprendizaje colectivo, situándonos en preocupaciones locales? ¿Cómo narramos nuestro trabajo de forma auto-reflexiva?

de conhecimento, levando em consideração a forma como a presença do coletivo dentro destes afeta as suas proposições e capacidades de negociação com a instituição.

Ao contrário do que parece lógico, nem sempre os Educativos correspondem aos mesmos projetos de educação que entende a gestão do museu, uma vez que depende de diferentes aspectos da instituição, como comunicação, agentes envolvidos, construção de projetos, entre outros. Ainda que sejam da mesma instituição, tais departamentos nem sempre partilham das mesmas ideias. Ao contrário, Barros (2021) vai apontar que é muito profícuo quando o trabalho dos Educativos está alinhado aos da gestão, produzindo uma rede de suporte que alimenta o fazer educativo, validando o trabalho em mediação como produção intelectual.

Marcar o lugar conflitivo dos Educativos com o resto do seu locus de trabalho não objetiva, no entanto, produzir uma fala moralizante que atribua o conflito como algo ruim. Produzir tal argumentação seria invalidar o próprio saber produzido sobre museus, que o concebe a partir de uma zona de conflito e antagonismos. A intenção é justamente “trabalhar produtivamente através de suas contradições”, relativizando as potências e fragilidades que esses dissensos podem apresentar para a mediação cultural e educação em museus.

Os conflitos advindos entre gestão e programas educativos muitas vezes se originam pela diferença de expectativa entre aquilo que a instituição espera ou compreende como papel e objetivo do Educativo, e aquilo que ele mesmo (o Educativo) compreende como sua própria função. A falta de diálogo, nesse caso, pode originar diferentes posturas e modos de agir entre as partes, alimentando jogos institucionais. Há casos, e aqui trago minhas experiências pessoais, que as atitudes tomadas por ambas as partes sejam antagônicas, causando confusão sobre qual é o entendimento da instituição sobre determinado tema. Essa situação se repete, principalmente, quando se trata de temas como raça, gênero, deficiência, em que participam dos museus como pautas de representatividade, no sentido de representação do outro (PRECIADO, 2018).

O jogo entre instituição e Educativo evidencia diferentes posições de poder entre as partes. Tradicionalmente, as artes visuais ocupam lugar de destaque e valor para aquilo que deve ser investido dentro da instituição. Basta analisar o valor investido em exposições de arte dentro das instituições anualmente e aquilo que é investido no seu programa educativo no mesmo período e facilmente se poderá chegar a uma equação. Considero que o investimento financeiro é um importante marco para mensurar o grau de importância que um Educativo ocupa dentro da instituição, ainda que o trabalho educativo não possa ser medido em dinheiro. Esse parâmetro percebe que é através dos recursos financeiros que é possível a contratação de mediadores, assistentes, desenvolvimentos de projetos, oficinas, seminários, aquisição de materiais, formações para equipe e públicos, entre tantos outros. Ou seja, quanto maior o orçamento, maior a possibilidade de atuação junto aos públicos.

Nos períodos que atuei dentro de Educativos, pude perceber a diferença da proporção das ações que desenvolvia de acordo com o orçamento do recebido, mesmo que desde o início tenha trabalhado tensionando os limites de produtividade, a fim de realizar muitas ações com pouquíssimos recursos. Aí residia um jogo interessante a ser

analisado no trabalho: no início, quando o orçamento era menor, era necessário produzir muito para provar que fosse necessária a liberação de recursos para que aquele número de público atingido fosse duplicado, triplicado, quadruplicado, etc. Esperava-se que, com custos mínimos, déssemos conta de todo o trabalho educativo (MORSCH, 2015). O aumento do investimento proporciona mais condições de trabalho, mas, ao mesmo tempo, como o objetivo também era cumprir com acordos prévios de número de público a ser atingido, o limite entre o investimento e a meta era curtíssimo, precarizando e exaurindo os mediadores que nele trabalhavam.

Essa equação – para usar um termo apropriado – acaba reverberando em uma lógica bastante prejudicial aos programas de educação. Hoff (2014) vai mencionar o quanto o uso dos educativos faz parte de uma das maneiras como o contexto de arte brasileiro deglutiou a Virada Educacional¹⁶, compreendendo o retorno financeiro que ela poderia trazer para as instituições. Importante mencionar que as instituições de arte brasileiras não possuem a mesma trajetória e estabilidade que outras na Europa e nos Estados Unidos, tornando o processo de obtenção de recursos muitas vezes uma tarefa difícil que exige muitas estratégias de captação e marketing, principalmente para as privadas. Assim, muitas vezes, a busca pelos recursos para o funcionamento dos museus toma grande parte da atenção e esforços da gestão, fazendo com que outros setores – como o Educativo – trabalhe em prol da captação financeira, e não o contrário.

A imagem do museu falido financeiramente habita o imaginário dos trabalhadores de museus no Brasil e, em grande parte, da sociedade. Esse fantasma faz parte também, em um campo macropolítico, de uma discussão acerca dos processos de deslegitimação e desmonte das instituições voltadas ao usufruto público, como é o caso do museu. Ainda que o foco desse desmonte seja voltado para aquelas públicas, as privadas também integram este funcionamento, que parte da política neoliberal.

Como resultado da situação de retração econômica e política que precede a destruição dos serviços públicos, o museu se converte em um laboratório político (tão quebradiço como instável) onde estão em jogo questões econômicas, éticas, legais, emergências sociais, controversas disciplinares, dispositivos culturais e debates de alcance desigual dependendo das situações. A crise do museu como instituição e serviço público busca, precisamente, sua inação e supressão. (tradução minha) (OLVERA, 201, p. 22).¹⁷

Porém, ainda que a situação encontrada na maioria dos museus seja de instabilidade

¹⁶ Virada educacional é um fenômeno que tem suas origens no contexto europeu no fim do século XX. É marcado pelo interesse de curadores e artistas nas práticas “alternativas de produção de conhecimento, de um ponto de vista mais crítico e experimental, gerando, portanto, um entusiasmo por métodos e formatos educacionais mais radicais. (HOFF, 2014, p 101) Para melhor compreensão da complexidade de tal fenômeno, ler dissertação de mestrado de Mônica Hoff, A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro, defendido na UFRGS no ano de 2014.

¹⁷ No original “Como resultado de la situación de retracción económica y política que precede a la destrucción de los servicios públicos, el museo se convierte en un laboratorio político (tan quebradizo como inestable) donde están en juego cuestiones económicas, éticas, legales, emergencias sociales, controversias disciplinarias, dispositivos culturales y debates en desigual alcance dependiendo de las situaciones. La crisis del museo como institución y servicio público busca, precisamente, su inacción y supresión.” (OLVERA, 201, p. 22)

econômica (ICOM, 2020) a nível micropolítico, ela também é fruto de uma escolha de investimento por parte das gestões. Ou seja, optando por determinado artista a ser exposto em detrimento de outro, salários de diretores, entre outros. Ainda que se fale de uma situação desconfortável economicamente, esse imaginário também é útil para o discurso interno dos museus. Ele também serve para operar maneiras de justificar negociações de reduções orçamentárias, cortes de funcionários, entre outros, principalmente daqueles setores que não estejam no topo do poder dentro das instituições, como é o caso da educação.

As relações de poder estabelecidas dentro das instituições não são estáveis e imóveis, estão sempre em jogo e geram situações de desvantagem de um em relação ao outro. Tendo isso em mente, é necessário discutir acerca da centralidade do poder dentro dos museus, e a quem carrega as situações de desvantagem.

Tradicionalmente, o campo das artes outorga a tudo aquilo que não é as artes visuais para um lugar de inferioridade, mesmo em relação às outras artes (dramáticas, música, literatura, dança, cinema). A educação, sendo um componente específico, mas que irá aparecer dentro de um currículo específico – educação em arte, arte-educação – também ocupa este lugar de subalternidade em relação às artes visuais, principalmente dentro das instituições culturais ou aquelas que produzem exposições (BARBOSA, 2008).

A virada educativa, conforme apontado antes, foi um movimento que anunciou os programas educativos como apostas institucionais, visibilizando e potencializando o seu fazer e poder dentro das instituições (HOFF, 2014). Esse movimento apresentou grandes possibilidades de atuação dos Educativos, ao mesmo tempo em que engendrou práticas de transformação social em lucro (HONORATO apud MARQUES, 2020).

A mediação cultural é ligada à educação como forma de subordinação, ferramenta de transformação social e lucro (instrumento de marketing). Quando não uma mera contrapartida comercial, cuja educação em si vira utilitarista e quantitativa, atribuindo à mediação um caráter de serviço. (HONORATO apud MARQUES, 2020, p. 27).

Nesse sentido, avaliar os educativos somente pelo capital financeiro que recebem é insuficiente para compreender a relação de poder em que estão inseridos dentro das instituições. Há uma hierarquização dos saberes, a partir de um reconhecimento, aposta e direcionamento que rege a instituição e que coloca os outros projetos e departamentos a seu serviço. Nos museus de artes visuais, “quem fala é a arte” (SIMÕES, 2020, p. 16); os outros que a escutem. O espaço expositivo, em geral, ocupa centralidade nas instituições culturais, organizando tudo aquilo que a partir dele irá operar. Preciado (2018) fala sobre essa relação complexa que o Educativo está, inclusive de rivalidade política:

Qual é a relação complexa de hierarquia ou inclusive de rivalidade política entre o espaço expositivo e isso que comumente se chamam “as atividades”, ou programa público ou o que discutindo com Belén Sola era chamada como “mediação”? Me refiro a esse conjunto de programas que tem sido situados em uma posição subalterna e marginal dentro da instituição museu, que aparecem como uma nota de rodapé da exposição ou da coleção, ou como

um elemento suplementar que supostamente deveria servir para captar novas audiências, para estabelecer uma maior relação com o contexto social da cidade em que está inscrita a instituição. (PRECIADO, 2018, p. 16)

A hierarquia estabelecida entre a exposição e Educativos revela um poder vertical que organiza e gerencia os saberes que mais importam e decidem sobre o museu. Os Educativos, no entanto, ocupam um ambivalente lugar dentro das instituições, pois se em um momento são visibilizados e parecem atingir protagonismo nas atividades dos museus, por outro são, muitas vezes, utilizados como mera contrapartida institucional, mercantilizando e esvaziando suas propostas educativas.

A relação de banalização da educação, dentro do campo da arte, tem suas raízes em diferentes lugares, principalmente na formação dos profissionais do campo (da arte e da educação em arte) (HOFF, 2007). A separação entre arte e educação, tendo a arte como um saber mais elevado, vem sendo tratada e reproduzida dentro dos museus e instituições culturais de diferentes formas. A subordinação dos Educativos aos departamentos de curadoria ou de gestão é um demonstrativo que evidencia essa relação desigual. Outro exemplo é a deslegitimação do saber específico dos educativos através da invasão do trabalho dos mesmos: seja na solicitação de tarefas que não lhes diz respeito, tais como operacionais, organização de bibliotecas, catalogação de materiais, produção de conteúdo de mídias, ou outros serviços que não educativo; ou no processo reverso como outros setores desenvolverem materiais, propostas ou atividades educativas sem consulta e diálogo com o setor educativo. Assim como intervenções quanto ao funcionamento do trabalho educativo por outros setores, que não em colaboração com os mediadores, sobre o fazer educativo. Vivi muitas dessas experiências dentro de instituições de arte, mas não significa que todas são assim.

A primeira exposição do ano iria abrir, durante uma pandemia. O clima de tensão inundava o átrio, se dissipando entre a equipe e se transformava em suor, mãos tremendo e olhares nervosos. Uma hora antes das portas abrirem, a diretora da instituição convoca todos nós, mediadores. Pede que nos sentemos para assistir uma aula de recepção ao público apresentada oralmente pela responsável das redes sociais e o mais novo atendente da lojinha do museu. A justificativa, dizia ela (a diretora), era de que elas “entendiam como lidar com esse tipo de pessoa”. As novas pessoas que iríamos receber no caso, eram um público que iria pagar para ver a exposição, novidade ali. Aprendemos como mediar como se apresentássemos uma jóia a ser adquirida. (memória-ficcional, agosto de 2020)

2.2 PRODUÇÃO DE MEMÓRIA COMO FERRAMENTA DE LUTA INSTITUCIONAL

A criação e manutenção das memórias é uma forma de conservação de poder (ACASO; TORRES-VEGA, 2021). Acaso e Torres-Vega (2021) e faz uma interessante analogia com a famosa história bíblica da Arca de Noé¹⁸, fazendo um exercício imaginativo de supor que, se o museu fosse a barca, quais arquivos poderiam ser salvos e guardados?

Os arquivos institucionais não contém uma história neutra dos museus, mas revelam suas prioridades: O que é que merece ser guardado? O que é que configura a memória institucional? A ausência de educação nos arquivos institucionais sugere que, apesar dos museus serem fundados como instituições educacionais, talvez as prioridades do museu sejam bem diferentes. (tradução minha) (ACASO; TORRES-VEGA, 2022, s/p.).

A falta de memória ocorre, na maioria das vezes, em decorrência da condição de precarização em que se encontram os Educativos e seus agentes, com excesso de demandas que não os permite parar, organizar e registrar a sua própria história. É através da produção de memórias – as exposições sempre estão a produzir através de catálogos, livros e publicações – que é possível construir um arquivo que registre aquilo que já foi feito, como e por quem, viabilizando a continuidade de ações e programas, não ficando refém somente daqueles que um dia atuaram nestas ações.

A memória transformada em matéria física, como a sugerida acima, é uma maneira de concreta de organizar aquilo que se passou dentro da história de determinado lugar, as reflexões e aprendizados de determinado grupo e situação. Um outro ponto, que nada tem a ver com refutar o argumentado até aqui sobre a importância da memória, questiona como estamos produzindo continuidades no trabalho educativo mesmo sem produzir registros, e o que isso indica, em níveis de uma arqueologia. Ou seja, ainda que muito do trabalho dos Educativos não esteja registrado, será que é possível investigar como, em determinadas circunstâncias, nosso trabalho continua algo que já foi iniciado, mesmo que muitas vezes desconhecemos a história completa dos espaços educativos em que atuamos? Como esse saber produzido pelos Educativos permanece e é repassado, mesmo quando não há registros? Tais questões carecem ainda de respostas e desdobramentos nesse texto, mas surgem como flechas que não poderiam deixar de ser lançadas quando falamos em memória dos Educativos.

Criar um arquivo deve ser, nesse sentido, uma ferramenta de luta institucional – pois ela “põe em cima da mesa a ideia subversiva de que a educação não produz eventos e

¹⁸ A história bíblica da Arca de Noé é localizada no capítulo de Gênesis. Narra a aventura de Noé, um homem fiel à Deus, que recebe a missão de construir uma arca e nela guardar um par de exemplares de cada espécie da Terra, pois em sete dias ocorreria um dilúvio que levaria a extinção de tudo que existe. Assim, o herói o faz, após 42 dias e salva as criaturas cumprindo o pedido divino.

atividades, mas que é um processo de produção intelectual que honra a missão funcional do museu.” (Acaso e Torres-Vega,2021). Ainda que possamos fazer uma crítica à missão funcional do museu, desde os modelos humanistas aos mais transformadores, o que Acaso e Torres-Vega (2021) chamam atenção para a necessidade de registrar o que já acontece dentro dos Educativos – seus pensamentos e ações – e, assim, quem sabe, auxiliar a dissolver a bipolaridade que habita no fazer/pensar. Isso implica, também, em dedicar tempo e recursos humanos, simbólicos e financeiros, para o registro e produção de materiais que contem as histórias que acontecem dentro e com os Educativos.

A mediação cultural é atravessada pelo fazer circunstancial, por profissionais de rápida rotatividade, implicando uma grande dificuldade de produção de registros, intensificada pela sobrecarga registrada acima. A ideia de produzir registros não visa negar que uma realidade existe – mesmo que vise tensioná-la, a fim de colocar em suspeição a naturalização da precarização. Objetiva, também, sugerir que talvez produzir um arquivo em mediação cultural não seja uma tarefa de um – o coordenador, o gestor atual, etc. –, mas um trabalho colaborativo, em rede e permanente. Um programa a ser executado, de tal importância como a organização de oficinas, palestras, mediações, vai para um lugar para além da produção individual que marca um tempo de determinada coordenação ou grupo, mas para uma história coletiva, que ao registrar aquilo que fez e como fez, torna possível que esta realidade seja acessada por outros que virão e dê ferramentas simbólicas e históricas para o desenvolvimento das práticas educativas. O arquivo, nesse sentido, não visa ser um arcabouço de ideias a serem reproduzidas, mas que possibilite a criação de novas invenções. É sumariamente um registro que permite a formação de uma identidade coletiva, e que pode ser feito de muitos formatos, como diferentes iniciativas¹⁹ têm feito no Brasil.

Ainda que muito do trabalho dos Educativos não esteja registrado, será que é possível investigar como, em determinadas circunstâncias, nosso trabalho continue algo que já foi iniciado, mesmo que muitas vezes desconhecemos a história completa dos espaços educativos em que atuamos? Como esse saber produzido pelos Educativos permanece e é repassado, mesmo quando não há registros?

Há, neste intento de lutar por um espaço na arca do museu, uma atitude negociativa, um trabalho que opere na redistribuição do poder entre os Educativos e a instituição. É nesse exercício que emerge o papel crítico dos Educativos.

2.3 SOBRE UM FAZER CRÍTICO

A crítica dentro dos museus tem sido, cada vez mais, operada dentro dos programas educativos (SIMÕES, 2020). É nesse espaço constituído de desconfiança, coletividade e não neutralidade, que a revisão das práticas educacionais, artísticas e sistêmicas têm sido

¹⁹ Ver ação educativa do Museu Nacional da República, realizada em 2021 pela empresa terceirizada Tuia - arte produção, em diferentes suportes como publicação de livro online, podcast, vídeo. Disponível em: <http://www.educativamuseunacional.com/>

revistas e revisitadas na prática dentro dos museus e grandes exposições de arte.

A crítica institucional operada pelos Educativos pode ser entendida a partir de Barros (2021):

Daí a compreensão da crítica institucional como uma ferramenta de pesquisa e ação, ou seja, como uma modelagem conceitual que vem sendo utilizada por mediadoras e mediadores para elaborar as violências simbólicas inerentes às suas atuações no sistema contemporâneo da arte e amadurecê-las através de proposições que não só estão repensando as estruturas de pensamento e poder assumidas pelas instituições de arte, mas também estão apontando e propondo concretamente quais posturas precisam ser adotadas (...). (BARROS, 2021, p. 31)

É importante lembrar, também, que não é função exclusiva dos Educativos fazer o papel de crítica institucional, uma vez que ele perpassa todos os agentes da instituição (HOFF, 2014). Porém, ainda que deva ser uma tarefa a ser distribuída entre os atores do museu, é no Educativo que ele tem, nos últimos anos no Brasil, ocupando local de destaque.

Explico: ao educativo, cabe desconfiar do que está dado como pronto, desconfiar das prerrogativas institucionais, desconfiar da ideia das obras isoladas e seus contextos, e mesmo dos possíveis trânsitos e espaços construídos no encontro de diferentes proposições. O que quero afirmar aqui é, de um lado o papel distante das certezas que está conferido ao educativo e, ao mesmo tempo, a necessidade de que se possa garantir essa possibilidade de ação. (SIMÕES, 2020, p. 63)

Retomo então a ideia tratada anteriormente, na qual, na mediação cultural, os jogos discursivos produzem formas de subjetividade, estabelecendo verdades sobre o mundo e distinguindo o que é o conhecimento válido – atua na interrogativa acerca dos discursos de verdade, tomados pelos próprios sujeitos, “teria essencialmente como função a dessujeição no jogo que se poderia chamar, numa palavra, de política da verdade” (MORSCH, 2015). A necessidade de uma revisão crítica, dentro dos Educativos, vai além do seu papel junto ao público, mas volta-se para um compromisso de educar a própria forma de pensar e agir dentro da instituição de arte e seus agentes.

Assumir outras epistemologias, temporalidades e espaços (MONTERO, 2016), questionar a maneira como pensamos os binários humanidade/natureza, insurgir a partir de outras formas de pensar o mundo, outra racialidade, trabalhar com outros jogos simbólicos que não apenas tornem visíveis as normas que organizam o museu, mas que visem criar outras narrativas que considerem outros mundos possíveis.

Durante a escrita deste trabalho, recordo de vários momentos em que propus, junto a equipes que trabalhei, ações internas, voltadas à instituição: práticas que propunham discutir e criar junto ideais sobre a forma como vínhamos produzindo identidades e diferenças, enunciados, audiências, entre outros temas. A abordagem utilizada não era de enfrentamento direto, mas um convite à participação aos outros trabalhadores, variando no formato – de palestras, grupos de estudos, slam, performances públicas, mediações, entre outros. As atividades possuíam participação voluntária e, na maioria dos casos, os funcionários que se interessavam em participar delas eram aqueles dos setores da limpeza,

zeladoria, recepção e segurança.

Abordagens, como a descrita anteriormente, não podem ser lidas rapidamente como um “exemplo” a ser analisado, uma vez que seria necessário pontuar quais ações, a forma de convite, as negociações, os agentes envolvidos, as temáticas específicas e metodologias dos encontros, além do horário em que aconteciam entre outros fatores. Também porque faz parte de um Educativo crítico “reconhecer as lutas sociais e os conflitos da divisão do trabalho, assim como as condições nas quais a educação nos museus é gerada.” (MONTERO, 2016, p. 9). Esse exemplo trazido acima, também não tem a intenção de definir que essa é a forma de produzir uma crítica institucional: ela pode se dar de muitas formas, e nem sempre irá voltar-se diretamente para os agentes que trabalham no museu. A crítica institucional prevê uma ação extensiva e estratégica, que, voltada ao público, pode redefinir os modos e posicionamento institucional. Isso não significa, no entanto, que seja uma tarefa fácil:

Isso só se torna possível, quando no desenho institucional, criam-se as condições para tal. (...) O educativo tem sido, no cenário das instituições que reconhecem sua centralidade, o novo espaço de uma crítica institucional contemporânea. Isso, desde que a instituição esteja disposta a se confrontar com aquilo que surge dos seus setores de educação. (SIMÕES, 2020, p. 63)

Nesse sentido, a parceria estabelecida entre pares de trabalho se torna fundamental para a manutenção de tais estratégias. Porém, como a mediação crítica atua através de discursos e práticas que tensionam e visam implodir as instituições de dentro para fora (BARROS, 2022), os pactos firmados entre os pares dependem de um jogo de negociações que devem levar em consideração as diferentes tensões que atravessam os Educativos e a instituição. Afinal, como firmar parcerias com a gestão quando o entendimento político do Educativo está voltado em desvelar os mecanismos de poder institucionais operados pelo museu?

A parceria com pessoas da própria instituição fortalece a defesa interna dos projetos educativos críticos, uma vez que estão ambos imbricados nos mesmos jogos de poder e conhecimento acerca do funcionamento institucional. Ou seja, trabalhar com aliados é necessário para que as ações educativas e mediadoras possam desenvolver seus trabalhos de maneira mais segura e sem (ou com menos) repressões institucionais. Cabe mencionar que sustentar um projeto de educação crítico, especificamente dentro de museus de arte, pode ser (o foi em minha experiência e de várias colegas de profissão) um trabalho diário bastante cansativo e enfraquecedor de força vital. As vezes em que consegui articular parcerias com colegas, foi, sem dúvida, quando obtive maior autonomia para a criação de projetos verdadeiramente críticos. Identifico, nas fala de Morsch (2015), ecos de experiências pessoais quando diz que:

Somam-se a isso os princípios e objetivos que os próprios educadores têm a respeito do seu trabalho e que podem levar a priorizar certas expectativas sobre outros, por exemplo, das visitantes sobre a curadoria ou a gerência. Desta maneira, os educadores se movem em um campo de tensão, e para conciliá-las e controlá-las lhes resultam úteis habilidades sociais (soft skills)

feminizadas que tradicionalmente lhe atribuem (conhecimentos e destrezas sociais, comunicacionais e emocionais), e sobretudo, a capacidade e disposição para o cuidado e compartilhamento (caring and sharing). Provavelmente, utilizam táticas como a camuflar, mascarar, em negociação permanente (a educação em museus e mediação educativa é, em grande medida, mediar dentro da própria instituição), persuasão e sedução. Se empenham (educadores) em estabelecer compromissos internos nas instituições e fazem lobbying fora da instituição, e com paciência e cuidado testam onde podem chegar em cada situação. (tradução minha) (MORSCH, 2015, p. 11).²⁰

Assumir uma posição para a instituição parece ser uma alternativa e, sustentá-la como uma atitude de construir outras relações a partir das intenções do Educativo e do que se entende como educação, pode ser um caminho. “Não há neutralidade possível em um programa educativo. Não há neutralidade possível em uma mostra. Não há neutralidade” (SIMÕES, 2020, p. 62). Afirmar-se coloca as intenções e ideias do Educativo à vista, permitindo que se trabalhe a partir da ideia de transparência, ou o mais próximo disso. No sentido de que tendo as intenções ditas, construa-se partindo do que é visível e não do que não é dito (outro grande elemento de poder institucional). Essa ação pode ser uma forma interessante dos Programas de andar junto da instituição, em detrimento do andar depois, que muitas vezes é a ordem que ocorre. (SIMÕES, 2020) – passa por um lugar de conceber junto exposições, programas, ou seja, os caminhos que se decide optar.

Trago também a ideia de mediação comunitária, como uma alternativa possível, ainda que a longo prazo, para repensar as parcerias e estabelecer um projeto educativo crítico – não se trata de optar por um ou outro, fazer parcerias com outros agentes de dentro da instituição ou com a comunidade. A ideia da mediação comunitária implica considerar a importância de estabelecer outras parcerias para além daquelas de dentro do museu, as que estão dispostas ao seu redor, na terra que lhe dá contorno a fim de fazê-lo pertencer aos públicos e não o contrário.

A mediação comunitária recupera seu potencial estratégico, não mais no lugar da subversão, do “fora”, mas comprometida com a investigação do que compõem museu e suas representações desde uma perspectiva de colocar para jogo com a comunidade as diferentes versões e verdades que os museus têm praticado ao longo da história (CARTAGENA, 2015). A mediação busca produzir com a comunidade o próprio museu, e fazê-lo ter sentido para a comunidade, que deixa de ser uma audiência, e se transforma em agente.

20 No original: “A esto se añaden los principios y objetivos que el propio personal educativo tiene con respecto a su trabajo y que pueden llevar a que priorice ciertas expectativas sobre otras, por ejemplo, las de los visitantes sobre la curaduría o la gerencia. De esta manera, el personal educativo se mueve en un campo de tensión, y para conformarlo y controlarlo le resultan muy útiles las habilidades sociales (soft skills) feminizadas que tradicionalmente se le atribuyen (conocimientos y destrezas sociales, comunicativas y emocionales, la capacidad y, sobre todo, la disposición para el caring and sharing –cuidar y compartir–. Probablemente, usa tácticas como el camuflaje, la mascarada, la negociación permanente (la educación en museos y mediación educativa es, en gran medida, mediación hacia dentro de la institución), la persuasión y la seducción. Se empeña en establecer compromisos internos en la institución y hace lobbying fuera de la institución, y con paciencia y cuidado prueba hasta dónde puede llegar en cada situación.” (MORSCH, 2015, p. 11)

Construir uma rede tão forte com a comunidade até que o desenho institucional seja outro: trata-se de revisitar o modelo que tem se operado dentro dos Educativos, suas metodologias, que passaria então não mais a ofertar algo, mas construir junto. Esse modelo tem a intenção de romper a produção de alterização apontada por Preciado (2018), no qual os museus produzem o público que desejam ter, construindo também normas e marcadores da diferença.

Cartagena (2015) diz que a visibilização do trabalho educativo comunitário dentro das instituições culturais pode evidenciar as disputas existentes nas formas dominantes de produção, representação e transmissão de conhecimento, levando à busca por formas alternativas e coletivas de produção do saber. Pode, dessa maneira, questionar os parâmetros do que se tem discutido como participação social, questionando a distribuição do poder de decisão (e do poder, no geral) não somente dentro das estruturas institucionais, mas na comunidade em que está inserido, levando em conta sua função pública.

A mediação comunitária, nesse sentido, propõe uma nova relação não apenas para o Educativo, mas para repensar a forma como a educação tem sido posta dentro do museu. Não como um serviço, departamento, ou uma ação. Não se trata de uma ação participativa, que se isola em uma sala ao lado e possui determinados dias na agenda pública. Trata-se de conceber **a instituição a partir da educação**, de seu lugar crítico, experimental e que se faz pela e com a comunidade.

No percurso desta pesquisa, permeada pelos afetamentos da vida e o sufocamento oriundo da pandemia, o foco de interesse deste trabalho passou a se direcionar para aquilo que se assemelhava como uma possibilidade de uma prática educativa que apontasse para ações micropolíticas ativas, desafiando suas lógicas de produção neoliberal e colonial, superando barreiras institucionais e abrindo espaços para outras possibilidades de vida. Um anseio de respiro.

Movida por esse desejo, as instituições deixaram de ocupar um lugar de centralidade na pesquisa, assim como seus discursos e narrativas. Não porque delas não fosse possível conversar sobre potências, mas por sabê-las contidas em uma teia de interesses muito próprios, cujas escritas já estão presentes em diferentes materiais, sustentadas por consolidadas instituições, autores e artistas. Deixar as instituições de lado não é uma negação das mesmas, mas uma escolha, a fim de produzir uma escrita aliada a outras vozes que, descoladas de um nome público, possam construir uma fala nesse texto que não é da narrativa oficial – nem da história da arte, nem da arte.

Os personagens que interessam para esta pesquisa são aqueles que constroem a história atual dos programas educativos brasileiros, mas que muitas vezes tem a autoria de suas falas tomadas pelas instituições: as mediadoras. Também são personagens aqueles que viveram, durante o ano de 2020, o agravamento das políticas neoliberais no campo da cultura. Eles são convocados neste trabalho com objetivo de dialogar com as diferentes realidades e possibilidades de atuação de seus fazeres no ano correspondente, contribuindo para a qualificação desta pesquisa.

Assim, este trabalho não tem como foco a pesquisa de uma ou mais instituições. Esse posicionamento permite que o trabalho se direcione para as potências de vida promovidas pelos mediadores culturais durante a pandemia, deixando de lado o estudo das instituições de atuação dos participantes.

No decorrer deste capítulo, irei apresentar como ocorreram as escolhas metodológicas para o desenvolvimento do grupo focal, assim como o desenvolvimento do mesmo e perfil das participantes.

3.1 SOBRE A ESCOLHA METODOLÓGICA

Criar com o coletivo é um modo de conhecimento e um modo de fazer. Durante o tempo em que atuei na coordenação da Fundação Iberê Camargo, experimentei, em coletivo, a beleza e a dureza de se propor a um conhecimento que parta dos consensos e dissensos de um grupo. Partindo da ideia de que nossas diferentes experiências e subjetividades potencializam a criação, pensar em coletivo movia encontros inesperados, brilhantes, inspiradores, e muitas vezes, difíceis. Implicava, em cada uma, a necessidade de fazer-se paciente e convocava uma presença ativa de quem estivesse junto. Esse ambiente de coletividade gerava um espaço para a alteridade, e com ela a construção de afetividade

e generosidade. Esses atravessamentos dizem respeito a um modo de pensar a educação que se faz na construção com o/a outra/o, construir em coletivo expandia as possibilidades de criação, explodindo conceitos, oficinas, projetos. Criar, em coletivo, era quase brincar, como se juntos pudéssemos alcançar um lugar em que não poderíamos ser miseráveis com o pensamento.

Esse modo de conceber ações educativas também foi o modo em que construí minhas referências para o campo educativo: foi a forma como recebi as pessoas no museu, e também como esta pesquisa foi tecida, dentro do grupo de orientandos da universidade, no diálogo com as autoras citadas das referências, nas trocas com mediadoras e não mediadoras. Acredito que como pesquisamos – escrevemos – mediamos é tão importante ou mais do que aquilo que pesquisamos-escrevemos-mediamos. Por entender que o estar junto, em coletivo, é uma das potências que encontro na mediação cultural, realizei uma pesquisa com grupo focal, na qual desenvolvi dois encontros no ambiente online. Para isso, foi realizado um projeto de pesquisa que foi submetido ao Comitê de Ética e Pesquisa da UFRGS²¹.

A coletividade aparece nesta pesquisa com humanos em dois níveis: seja pelo próprio caráter do grupo focal quanto no método utilizado durante os encontros, prevendo práticas que coloquem os participantes em relação uns aos outros, convocando uma presença ativa no encontro. O grupo focal é “uma técnica qualitativa de coleta de dados (...) com a finalidade de extrair das atitudes e respostas dos participantes do grupo sentimentos, opiniões e reações” (ALBUQUERQUE GOMES, p. 276, 2005). Corresponde aos requisitos para constituição de um grupo focal: a) a participação em um evento em comum, neste caso, ter atuado como mediadora cultural no período de março-dezembro de 2020; b) todas as respostas das participantes foram previamente analisadas, obtendo-se um contexto de análise inicial e formulação de hipótese, conforme informações cedidas no formulário de inscrição; c) possuir um guia, “roteiro”, para a condução do encontro com base na análise inicial e os contextos; d) ser centralizada nas experiências dos participantes em relação ao tema principal, compartilhado por todas. Os critérios para participação do grupo focal desta pesquisa são: ter atuado como mediador/a cultural em um museu de arte entre março e dezembro de 2020, ou parte dele.

A escolha pelo grupo focal visa produzir um espaço entre iguais, encorajando respostas espontâneas e genuínas. Também possibilita o debate e o surgimento de respostas diferentes em relação ao tema principal. As respostas, coletadas de maneira direta e mais próxima aos participantes, têm como objetivo “explicar a relação entre estímulo e efeito” (ALBUQUERQUE GOMES, p. 282, 2005), fornecendo informações mais complexas em relação ao tema.

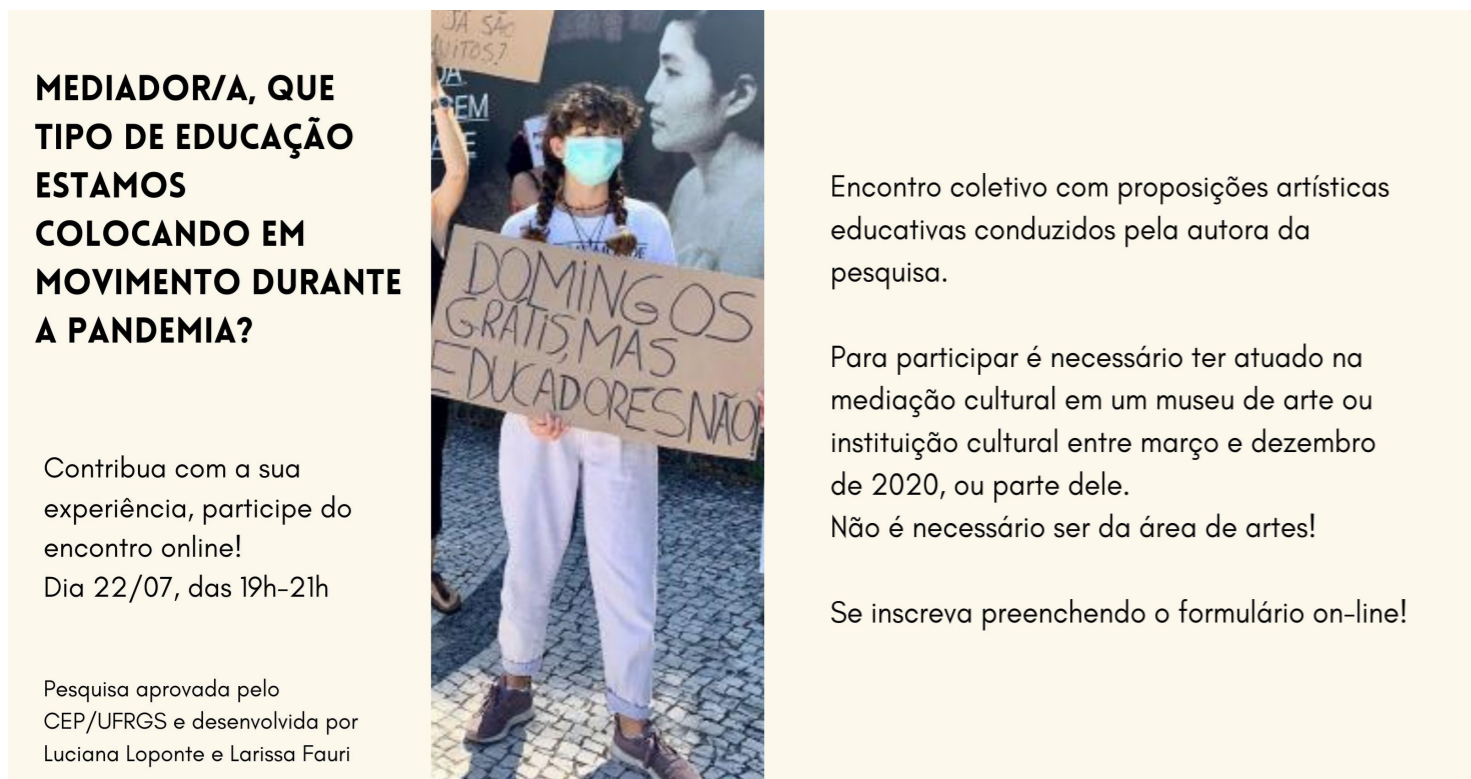
Em um contexto de pandemia, cujos corpos estavam fisicamente distantes, foi muito importante construir um lugar de encontro para falar, escutar e pensar junto sobre os desdobramentos da pandemia no trabalho e no corpo das mediadoras. “Eu fiquei pensando nisso, da importância política desse espaço, como a gente eventualmente não tem espaço

21 Projeto sob o número 50357821.5.0000.5347, aprovado em 02 de agosto de 2021.

dentro do próprio trabalho pra trocar sobre as nossas práticas” (Eloísa, apêndice). Percebo que a pesquisa conseguiu, nesse momento, atingir um de seus objetivos: não se reduzir a coletas de determinados dados, mas de fazer sentido para a quem ela é voltada (o principal público de interesse, neste caso, mediadores culturais), compreendendo-se, também, como um agente político pensando junto da comunidade.

Desenvolvi a pesquisa em três etapas distintas. A primeira foi da comunicação, convidando o público de interesse em participar da pesquisa. O segundo momento é o momento da inscrição para a participação dos encontros através de formulário eletrônico. O segundo é o do encontro com as participantes, propriamente o grupo focal. Considerando o momento da pandemia da Covid-19, todas as etapas desta pesquisa foram executadas em ambientes de maneira online, garantindo a segurança entre os participantes e da pesquisadora.

Para a formação do grupo focal, foi publicado um convite online nas redes sociais da pesquisadora (Instagram e Facebook) e através de e-mails para instituições culturais, universidades e demais organizações de educação e arte do Brasil. No material de divulgação constaram as informações referentes à pesquisa, tais como: título do encontro em formato de uma pergunta, data, breve explicação do que seria tratado no encontro, pré-requisito para participação e link de inscrição. Nas redes sociais, a arte de divulgação seguiu acompanhada de um descritivo que continham as mesmas informações.



MEDIADOR/A, QUE TIPO DE EDUCAÇÃO ESTAMOS COLOCANDO EM MOVIMENTO DURANTE A PANDEMIA?

Contribua com a sua experiência, participe do encontro online!
Dia 22/07, das 19h-21h

Pesquisa aprovada pelo CEP/UFRGS e desenvolvida por Luciana Loponte e Larissa Fauri

Encontro coletivo com proposições artísticas educativas conduzidos pela autora da pesquisa.

Para participar é necessário ter atuado na mediação cultural em um museu de arte ou instituição cultural entre março e dezembro de 2020, ou parte dele.
Não é necessário ser da área de artes!

Se inscreva preenchendo o formulário on-line!

FIGURA 3 (ESQUERDA): CONVITE À PARTICIPAÇÃO DA PESQUISA A. FONTE DA AUTORA.

FIGURA 4: CONVITE À PARTICIPAÇÃO DA PESQUISA B

A inscrição dos participantes foi realizada através de um formulário estruturado online Google Forms, que permaneceu aberto durante doze dias. O preenchimento deste foi precedido do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido e o Termo de Autorização de Uso de Imagem. Os participantes receberam cópia dos termos preenchidos ao final da inscrição de todo formulário, contendo também as respostas cedidas nas demais perguntas. As perguntas (Anexo C) foram divididas em dois blocos, considerando: I, aquelas que dizem respeito aos dados de identidade do participante assim como à formação acadêmica e profissional do participante; II, aquelas que dizem respeito ao tempo de atuação em mediação cultural durante a pandemia de 2020. Exploro melhor as perguntas do formulário no próximo subcapítulo, onde comento mais acerca das respostas obtidas.

A linguagem utilizada no formulário, assim como nos demais meios de comunicação com o público participante, foi a mais próxima à coloquial (inclusive no TCLE) e sem gênero específico, a fim de aproximar-se dos participantes por meio de uma linguagem mais acessível às diversas realidades e identidades. As respostas foram coletadas com perguntas de múltipla escolha (M), descritivas (D) e objetivas (O), de acordo com o objetivo e o gênero da pergunta, a fim de adequar-se à especificidade de cada pergunta e facilitar o preenchimento pelo participante.

Aqueles inscritos na pesquisa, 11 (onze), receberam um e-mail de confirmação e link de acesso ao primeiro encontro da pesquisa, realizado no dia 14 de setembro de 2021, às 19h. O encontro foi realizado dentro da plataforma Google Meet, com duração média de 2h. Compareceram 4 (quatro) inscritos, que foram convocados novamente para o segundo encontro para a data de 14 de fevereiro de 2022, também às 19h, na qual compareceram 2 (dois) participantes. Ambos os encontros foram gravados e transcritos, presente Anexo E, e com maior análise na sequência deste mesmo capítulo.

Os encontros com o grupo focal foram desenvolvidos através de exercícios práticos de mediação cultural no ambiente online. Chamei-os de práticas-convites, pequenas proposições solicitadas aos participantes, como convites para a reflexão acerca das experiências vividas e formação de coletividade, ainda que tenha em encontro com pessoas desconhecidas entre si. As práticas foram conduzidas por mim, conforme roteiro em Anexo E. A utilização de práticas-convites parte da ideia de uma metodologia artística para fazer ciência, movida pela pluralidade de criar sentidos e conexões singulares por aqueles envolvidos (LOPONTE, 2018).

3. 2. MEDIADORES DA PESQUISA

Através do formulário de inscrição utilizado para o grupo focal, foi possível realizar uma análise acerca de um perfil de mediadores e de condições de trabalho, ainda que o número de participantes nesta etapa da pesquisa tenha sido pequeno (onze pessoas). Nesta seção irei identificar as perguntas realizadas aos inscritos e as respostas obtidas, fazendo relações com as questões tratadas anteriormente acerca do trabalho em mediação cultural.

Considerando o período em que a coleta de dados foi realizada (setembro de 2021), ficam evidentes questões específicas do trabalho na pandemia da Covid-19. O contexto pandêmico e, especificamente, o trabalho na cultura na pandemia, será aprofundado no próximo capítulo, mas é antecipado aqui de maneira mais sucinta quando olho para os dados

produzidos. Como será possível encontrar posteriormente no texto, considero as crises como uma forma de governo do projeto neoliberal (LAZZARATO, 2022), justificando ações emergenciais. Dessa maneira, as precarizações no trabalho de mediadores culturais durante o período pandêmico não são tidas como exceções ou anormalidades de um determinado período. Mesmo que fossem, a coleta desses dados registram, em sua parcialidade, um conjunto de condições de trabalho de mediadores culturais desse tempo específico.

Para a discussão do perfil dos mediadores culturais, considero somente os dados da inscrição, ou seja, todos os 11 inscritos e não somente os quatro participantes do grupo focal. Para facilitar a leitura e sistematização dos dados, organizei-os conforme a ordem das perguntas coletadas, de dois modos: os dados percentuais de maneira escrita e em forma de gráfico. Nas questões relativas a gênero, cor, cidade e área de formação, optei por utilizar perguntas dissertativas, ou seja, a pessoa teve que escrever a palavra com a qual desejava responder à pergunta. No entanto, o retorno das participantes aponta que não houve mais do que duas variações nas respostas relativas às questões de gênero e cor, mesmo que existam mais opções possíveis de identificação além das apresentadas aqui. O mesmo acontece com os itens relativos à idade, por exemplo. No formulário, havia cinco opções diferentes de idade para serem assinaladas, mas o grupo acolhido na inscrição pertencia somente as duas faixas etárias apresentadas abaixo.

O grupo de mediadores inscritos, a partir dos dados produzidos, é de maioria mulheres cisgêneras brancas, entre 18 e 59 anos. Residem, em maioria, na cidade de Porto Alegre ou São Paulo. São advindas das áreas de artes visuais, mas também da história, histórias da arte, comunicação e pedagogia. A maioria trabalha há mais de cinco anos com mediação cultural, e grande parte trabalha de dois a três anos.

Sobre os locais de atuação: a maioria trabalhou dentro de instituições privadas sem fins lucrativos. Do mesmo modo, nesta pesquisa, a maioria das mediadoras possuía vínculo via CLT²², e outra grande parte via MEI²³. Cruzando os dados de região e do tipo de vínculo, podemos entender que o vínculo via CLT se localiza somente na cidade de São Paulo, enquanto que em Porto Alegre os vínculos estão concentrados em MEI, estágio e celetista.

Para compreender as condições de trabalho dentro do período da pandemia no que tange ao suporte e à postura institucional frente às equipes de mediadores, considere importante elaborar uma questão de múltipla escolha (Figura 25²⁴). Nela, as participantes puderam assinalar a quais (com as opções também de "outra" e nenhuma das alternativas) identificavam suas vivências de trabalho. Nesse momento, é possível perceber que os itens relativos à falta de suporte físico, como internet, computadores, telefone celular, microfones, câmera, entre outros, seguem também como elementos que estiveram muito presentes no trabalho de mediadores do período a execução de horas extras sem receber remuneração pelo correspondente, bem como a presença do desvio de função.

O gráfico em que constam as informações acerca do tempo de trabalho no período entre março e dezembro de 2020 aponta que metade das participantes esteve trabalhando o tempo todo, mas a outra metade estava fragmentada entre os meses subsequentes. Nessa mesma época, 30% das participantes relataram terem sido demitidas. O que

22 Consolidação das Leis de Trabalho, modo de contratação responsável por regulamentar as relações trabalhistas

23 Microempreendedor Individual, modalidade onde uma pessoa física pode também atuar como uma pessoa jurídica.

24 A forma como as opções estavam escritas era diferente no formulário, sendo cada uma composta por uma frase mais longa. Porém, o conteúdo de cada opção é o mesmo. Optei por resumir para que visualmente ficasse mais fácil de compreender o gráfico. Para conhecer o formulário em sua integralidade, verificar o Anexo D, ao fim do trabalho.

aconteceu com as mediadoras culturais durante a pandemia? Como sobrevivem esses profissionais em um período de acentuadas crises, sem o suporte financeiro que lhes dá sobrevivência?

Essas questões colocam em pauta indagações acerca da maneira como o campo da mediação cultural tem sido construído legalmente nos últimos anos no Brasil, consolidando-se ou não como um espaço efetivo de trabalho para as pessoas que nele atuam. Também coloca em evidência a maneira como as instituições têm lidado com suas equipes, principalmente em um período de aprofundamento da crise econômica e sanitária, que permite que cortes de vínculo e outras precarizações possam ocorrer em um volume tão grande. Por esse motivo, considero importante discutir a profissionalização da mediação cultural e o contexto da pandemia no trabalho da cultura, que será tratado no próximo capítulo.

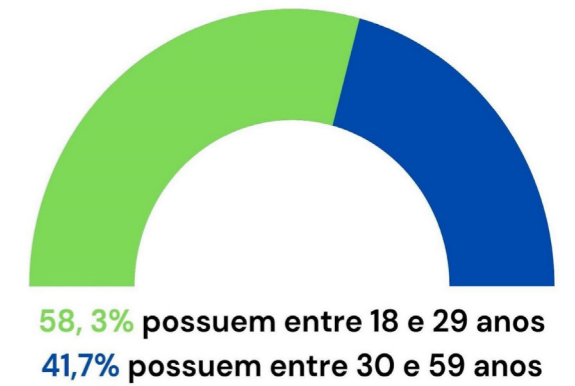


FIGURA 5: GRÁFICO FAIXA ETÁRIA. FONTE DA AUTORA.

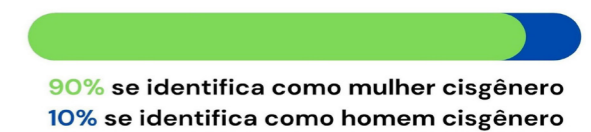


FIGURA 6: GRÁFICO GÊNERO. FONTE DA AUTORA.



FIGURA 7 : GRÁFICO AUTODECLARAÇÃO DE COR. FONTE DA AUTORA.

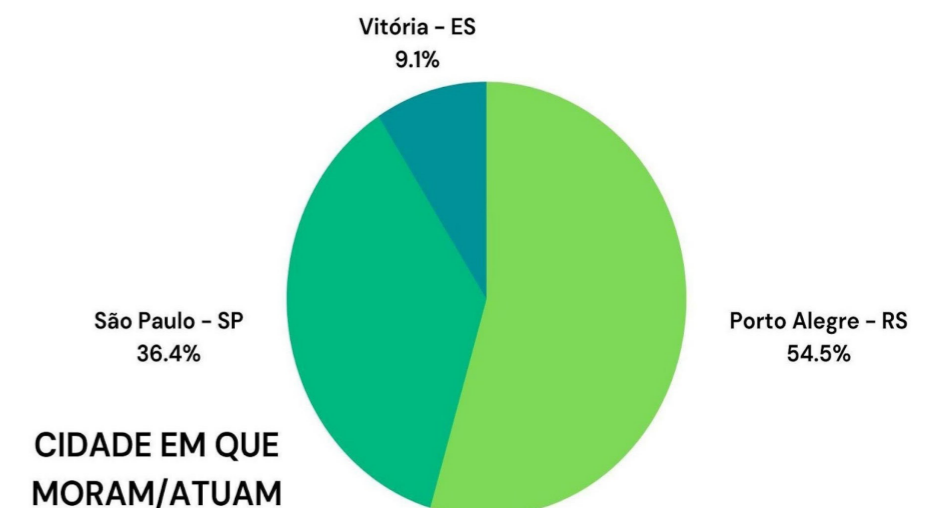


FIGURA 8 : GRÁFICO LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA. FONTE DA AUTORA.

ÁREA DE FORMAÇÃO

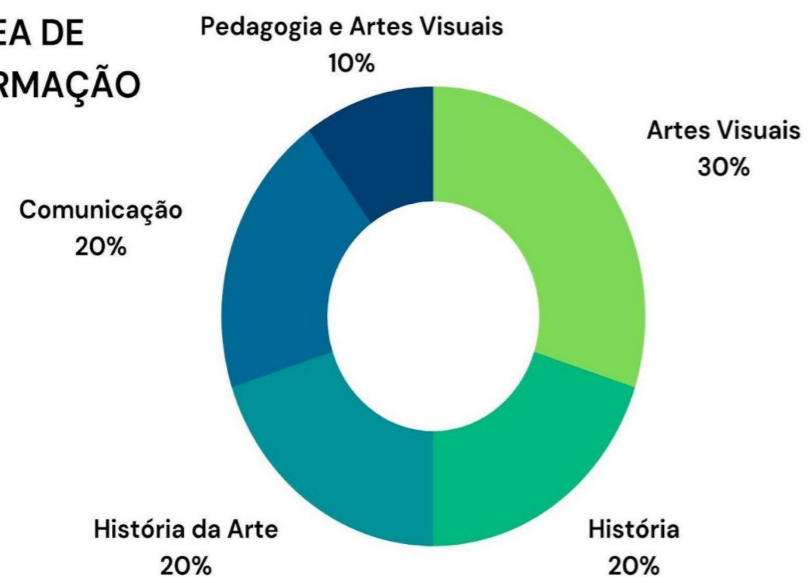


FIGURA 9: GRÁFICO ÁREA DE FORMAÇÃO. FONTE DA AUTORA.

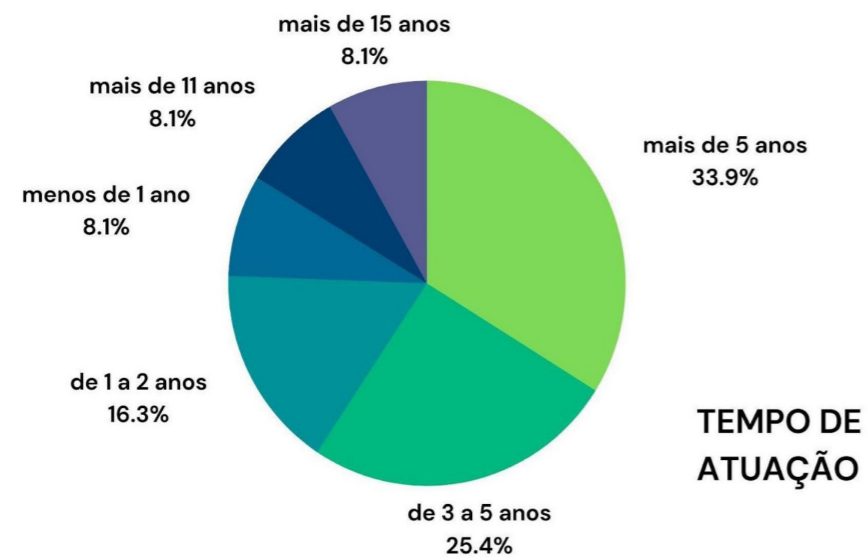


FIGURA 10: GRÁFICO TEMPO DE ATUAÇÃO. FONTE DA AUTORA.

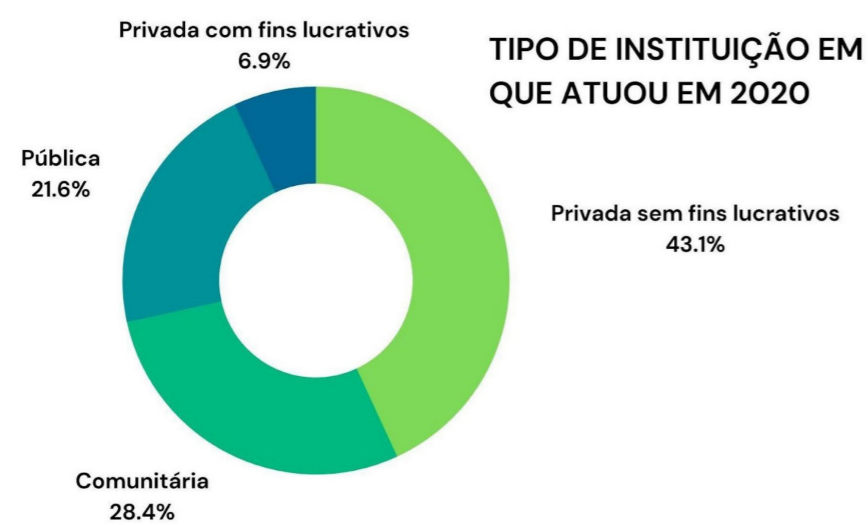


FIGURA 11: GRÁFICO TIPO DE INSTITUIÇÃO. FONTE DA AUTORA.

PERÍODO DE ATUAÇÃO EM MEDIAÇÃO CULTURAL CONSIDERANDO MARÇO-DEZEMBRO DE 2020

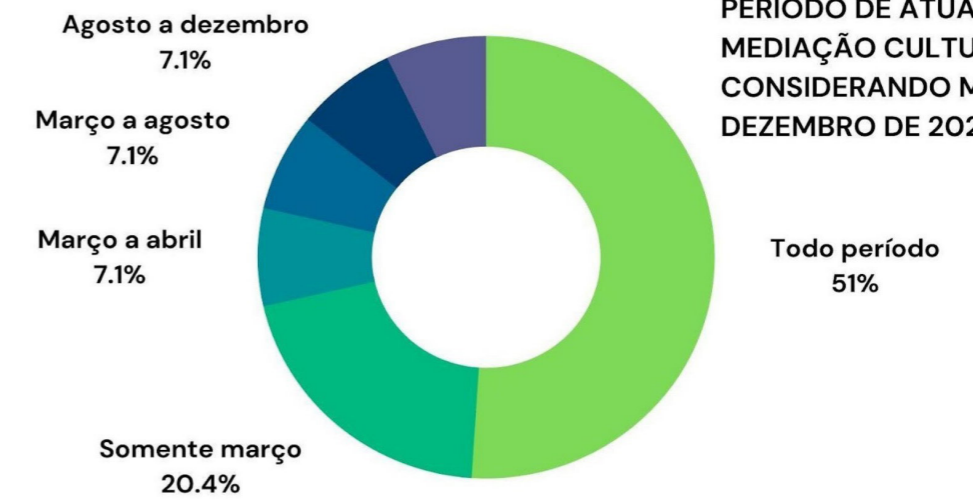


FIGURA 12: GRÁFICO PERÍODO DE ATUAÇÃO. FONTE DA AUTORA.

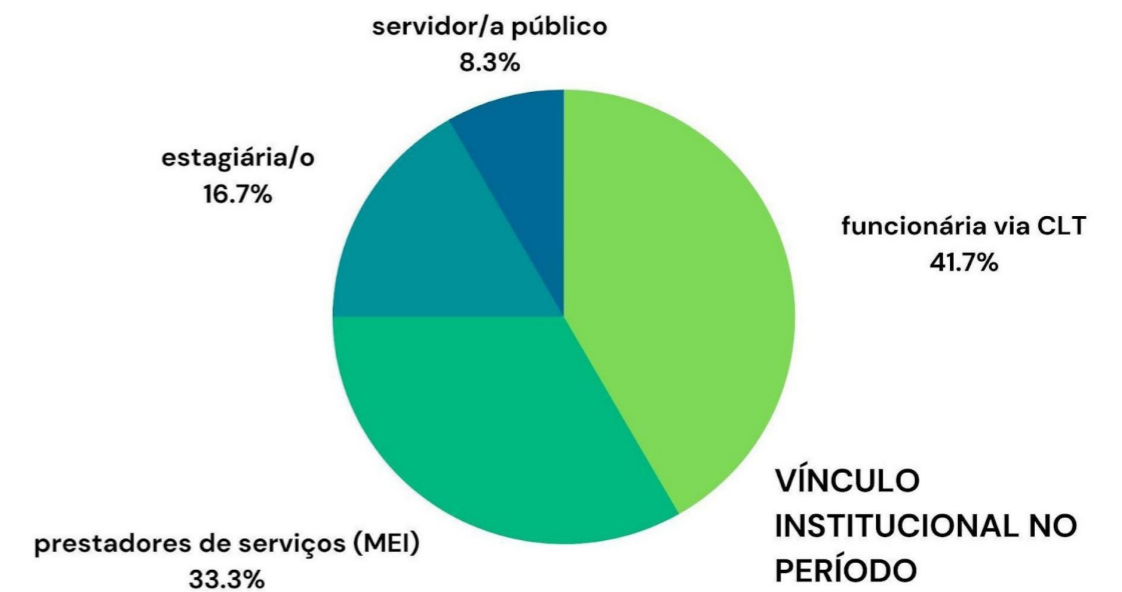


FIGURA 13: GRÁFICO VÍNCULO INSTITUCIONAL. FONTE DA AUTORA.

TIPO DE VÍNCULO DE TRABALHO POR REGIÃO

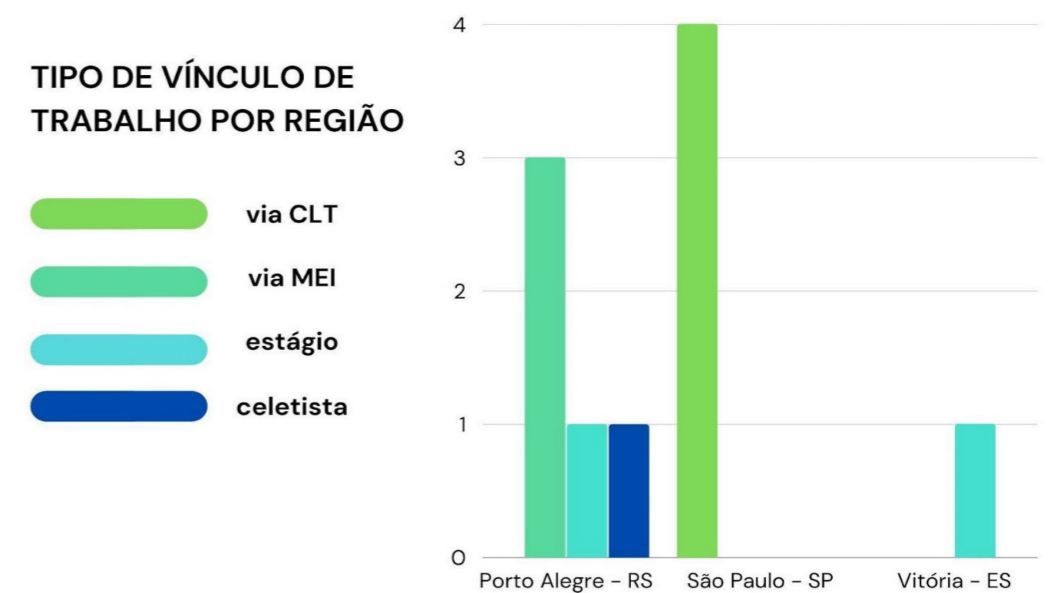
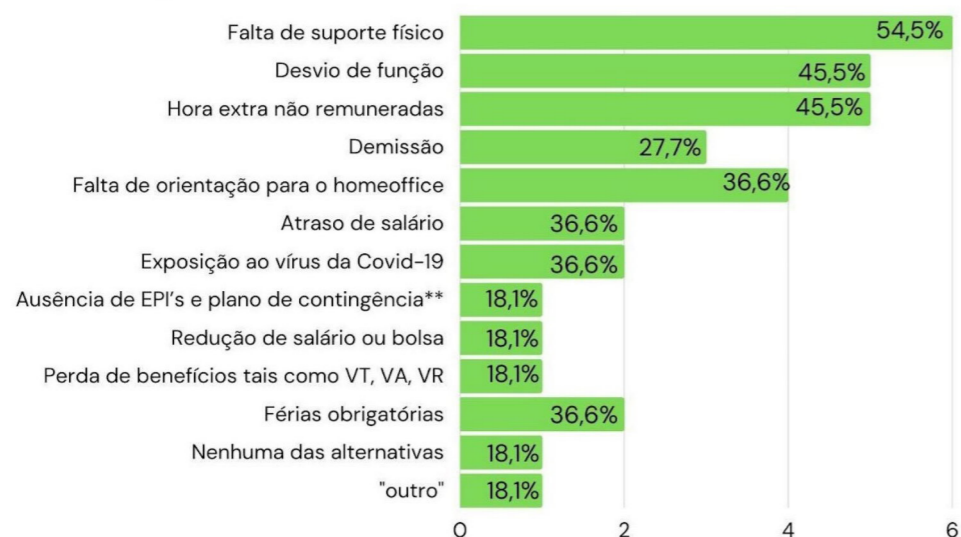


FIGURA 14: GRÁFICO TIPO DE VÍNCULO DE TRABALHO POR REGIÃO. FONTE DA AUTORA.

SOBRE AS CONDIÇÕES DE TRABALHO NO PERÍODO*

* questão de múltipla escolha



**quando no trabalho presencial

FIGURA 15: GRÁFICO CONDIÇÕES DE TRABALHO. FONTE DA AUTORA.

3.3. ENCONTROS COM O GRUPO FOCAL

Os encontros com grupo focal ocorreram nos dias 14 de setembro de 2021 e 14 de fevereiro de 2021. No momento de formulação do projeto de pesquisa com seres humanos submetido ao CEP, assinei apenas um encontro, prevendo um possível segundo, caso no primeiro não houvesse tempo para finalizar a prática prevista ou carecesse de continuidade da pesquisa com o grupo para determinados pontos. Ao analisar os dados ao lado dos autores que tecem conjuntamente a pesquisa, senti a necessidade de aprofundar as questões relativas às práticas das mediadoras no período, percebendo os efeitos da pandemia nas práticas educativas.

Procurei conduzir ambos os encontros de maneira horizontal, a fim de que a participação das mediadoras pudesse surgir de maneira espontânea, com o sentimento de construção coletiva do espaço – a tal ponto de poder reconfigurar as etapas de compartilhamento e práticas. A postura adotada colaborou para que o espaço dos encontros, mesmo online, gerasse um ambiente de construção de rede e de reflexão das próprias práticas, como afirma Aline “é sempre bom ouvir outras colegas mediadoras e também ouvir a gente mesmas sobre as nossas práticas pra ter esses marcos, na nossa trajetória, como educadora, como mediadora” (Aline, apêndice I). Nesse sentido, o grupo focal foi importante pela “importância política desse espaço, como a gente eventualmente não tem espaço dentro do próprio trabalho pra trocar sobre as nossas práticas”, como diz Eloísa (apêndice).

As falas das participantes registram não apenas a importância dos encontros para as suas práticas, mas também o envolvimento que ocorreu entre as participantes para com a pesquisa. Em ambos os encontros, as mediadoras assumiram posturas de condução do momento de compartilhamento, como um movimento voluntário e espontâneo. A seguir, irei apresentar os dois encontros com o grupo com as práticas realizadas.

O primeiro encontro com o grupo focal foi dividido em três momentos: (a) apresentação da pesquisa, (b) realização da primeira prática e a realização da segunda prática. A apresentação da pesquisa (a) consistiu em retomar o TCLE, confirmando com o grupo sua adesão oral. Também apresentei o objetivo da dissertação e da pesquisa do grupo focal e as etapas metodológicas que seriam utilizadas no encontro. Nessa primeira etapa, busquei salientar a importância do grupo focal como um local seguro a todos/as, confortável para o compartilhamento das nossas vivências. Também convidei as participantes à apresentação individual, com sugestão de mencionar o nome, a sua relação com o campo da mediação e os motivos de interesse em participar da pesquisa ou demais informações que quisessem acrescentar.

No momento “b”, a pesquisa foi dedicada a responder à pergunta: que forças atravessaram os corpos dos/as mediadores/as em 2020, durante a pandemia da Covid-19? Para respondê-las, realizamos a prática n.1, interessada em pensar aquilo que toca o corpo, as marcas que este período de pandemia deixou nos educadores. O objetivo era investigar as forças, físicas e subjetivas, que atravessaram as mediadoras durante o período, fazendo emergir sentimentos, ações e contextos do grupo, suscitados pelo compartilhamento de como se relacionaram com as propostas. Solicitei, no momento da confirmação por e-mail da inscrição, que as participantes separassem uma folha de papel e uma caneta ou lápis para o dia do encontro. A proposta consistia em solicitar ao grupo que escrevesse ou desenhasse possíveis respostas aos convites:

1. Um movimento que meu corpo fez em 2020;
2. Uma voz ou um áudio ouvido em, ou que o faz pensar em 2020, em relação ao trabalho de mediação;
3. Um lugar habitado pelo corpo na mediação em 2020;
4. Uma imagem vista pelo meu corpo em 2020 na mediação;
5. Uma memória de mediação em 2020;
6. Uma repetição vivida em 2020 no trabalho em mediação;
7. Um objeto presente na mediação em 2020;
8. Um sentimento que perpassou meu corpo na mediação em 2020;
9. Uma ausência que perpassou meu corpo na mediação em 2020;

Após a realização da prática n.1, o grupo compartilhou suas respostas. Em seguida, foi realizado o terceiro momento (b), com a prática n.2. – que buscava compreender as formas que as forças tomaram na vida das mediadoras dentro de seus programas educativos. Viso pesquisar, junto ao grupo, quais tipos de ações educativas desenvolveram em suas instituições, como enxergam as mesmas, quais as noções de educação trabalharam nesse período ou como as percebiam antes/depois. No entanto, mesmo realizando tal prática, considero que pouco emergiram as práticas educativas realizadas pelas mediadoras, levando então ao convite do segundo encontro. A prática consistia em desenhar ou escrever uma imagem que representasse o trabalho em mediação cultural em 2020. Essa imagem poderia ser de uma dança, uma peça de teatro, uma referência literária, um objeto, um animal, um fato inventado, um desenho abstrato, ou o que mais a pessoa relacionasse com seu trabalho educativo.

As imagens realizadas pelas participantes foram descritas e algumas foram recriadas por mim para a dissertação. Também convidei as participantes para enviar a fotografia de seus desenhos/escritos. Após cada um dos dois momentos de prática, as participantes foram convidadas a compartilharem suas respostas, sendo possível expor apenas aquelas que preferiam. No entanto, todo o grupo decidiu compartilhar todas as suas respostas, o

que registro como um positivo interesse em socializar o que haviam escrito/desenhado a partir das práticas e também de ouvir o que as outras participantes haviam escrito/desenhado.

O intervalo entre um encontro e outro foi de quatro meses, criando um distanciamento maior do contato com as participantes. A data do segundo encontro foi estabelecida através de uma consulta individual por e-mail a todas as participantes presentes no primeiro, confirmando a possibilidade de cada uma. Infelizmente, para este segundo encontro, não foi possível ter a presença de todas as participantes, que entraram em contato posterior relatando atravessamentos de ordem de férias e festas oriundas da própria época do ano. Assim, participaram do encontro apenas duas pessoas.

Para a realização do segundo encontro, elaborei uma apresentação visual com os dados produzidos, até então, do encontro anterior. O segundo encontro era composto com as informações presentes, no subcapítulo anterior, relativas ao formulário de inscrição e também dos eixos de tensão que encontrei ao analisar a transcrição do encontro anterior. Encontrei na apresentação uma forma de introduzir a justificativa do segundo encontro e, principalmente, de devolutiva aos participantes da pesquisa, de forma que se sintam realmente participantes do processo de investigação.

Nesse encontro, pude ter novas perguntas acerca do trabalho em mediação, problematizadas a partir da análise do primeiro encontro. O que mobilizou as criações das ações educativas? Que contextos as fizeram imergir? Em que instâncias são frutos da invenção, seja do mediador/a ou do grupo de mediadores do programa educativo? Como os conceitos de invenção e criação aparecem nas ações? Quais os espaços de invenção e criação presentes no trabalho educativo destes mediadores? Como, dentro do contexto de super produtividade e de solidão já analisado no primeiro encontro, os mediadores conseguiram realizar experimentar a errância, uma ativa receptividade para direcionar a sua pulsão de vida em criação, em invenção? Como os processos de criação e invenção vivenciados pelos mediadores produzem subjetivações de nós mesmos?

Essas foram as perguntas mobilizadoras para pensar a prática-convite que fiz ao grupo, considerando que meus objetivos eram: conhecer um pouco sobre as práticas educativas realizadas pelos educadores dentro do período da pesquisa; compreender os processos das atividades educativas relatadas a partir da perspectiva dos mediadores, com atenção especial para as motivações e contextos de surgimento de tais práticas; perceber, através dos relatos, se as práticas educativas foram ações coletivas ou individuais dentro os grupos de trabalho onde os mediadores estavam/estão inseridos.

Após a apresentação dos objetivos do encontro, conduzi as práticas-convite, composta por cinco convites. O primeiro era um convite ao desenho ou escrita de algo que representasse o lugar (uma sala, uma ilha, um quadro, etc.) onde a mediadora percebe que há espaço para a invenção e a criação, enquanto mediadora. Poderia ser um lugar onde já existe, como por exemplo, a sala do educativo, o espaço expositivo, uma praça, ou um lugar que sirva de símbolo, como um caderno, sofá etc. Realizei a pergunta "Qual é o seu lugar de criação e intervenção na mediação cultural?". A prática-convite n.2 consistia em um convite para pensar nas ações educativas realizadas no ano de 2020 e listá-las. Solicitei que as participantes escolhessem aquelas que consideravam mais relevantes e as descrevessem para o grupo. Nesse momento, compartilhamos as respostas às práticas n.1 e 2.

A prática n.3. foi um convite voltado para a construção de um mapa. Convidei as participantes a escolherem uma das ações educativas elencadas anteriormente e pensassem em uma forma de representar o processo de criação dela. Algumas perguntas disparadoras foram feitas, tais como "Como foi o processo de criação desta ação? Como você o

representaria, em uma linha? Quem esteve junto de você neste processo de criação? Se ele fosse um mapa, quais seriam as topografias que ele teria?". Sugeri então a utilização de um mapa para a representação, também elencando as outras possibilidades de desenho de mapa para além daquele geográfico. Em seguida, pedi que pensassem possíveis respostas para as perguntas: O que te mobilizou nesta ação educativa? O que você sente que moveu na sua prática educativa após ou durante a realização desta prática?. Ao final, repetimos o processo de compartilhamento.

Após o fim de cada encontro, convidei as mediadoras a enviarem uma fotografia por e-mail dos seus registros, pois me interessava pesquisar os desenhos realizados, compreendidos como uma linguagem própria, que não poderia ser transcrita tal como iria fazer com a gravação oral. No entanto, a gravação dos encontros também captava imagens, e pude utilizar os desenhos que eram mostrados no vídeo para a realização dos desenhos, visto que nem todas enviaram a fotografia. Ao transcrever e analisar os dados, não busquei fazer uma análise do discurso, mas compreender como as falas, desenhos e escritos das participantes se relacionam entre si, o que aquelas imagens podem dizer e não o que elas dizem, ou seja, admitindo a impossibilidade de tradução das linguagens para a escrita acadêmica. Tendo consciência de que há algo na linguagem utilizada que só ela mesma dá conta, ousei ilustrar os desenhos realizados pelas participantes durante os encontros de grupo focal. Estes entram na pesquisa acompanhando a citação da transcrição. A presença dos desenhos entra na trama da escrita, compondo visualmente e conceitualmente como os argumentos da dissertação são problematizados.

As falas das participantes são identificadas ao longo do trabalho com o nome escolhido no momento da inscrição por cada uma, seguido da localização do arquivo. No próximo capítulo, irei trazer os relatos das mediadoras atreladas ao momento político e social da pandemia, compreendendo as formas e forças que atravessam o trabalho de mediadores culturais no contexto do neoliberalismo.

O GIRA GIRA NÃO SAI DO LUGAR ⁴

Um estudante passava pelo processo de seleção para trabalhar como mediador cultural. Ele era um ex-funcionário de outro setor, ou colaborador, como adoram chamar os precários MEI's. Foi demitido quando a instituição fechou as portas ao público um mês após o início da pandemia. O estudante fazia duas entrevistas, a primeira, com a chefia direta, a segunda, com a direção da instituição. Esse processo seletivo compartilhado era novidade. A diretora reconhece o estudante e simpatiza com ele. Então pergunta: por que você quis sair daqui? Por que nos deixou? Um silêncio. O estudante, nervosamente, fala que em função da pandemia, seu serviço não era mais necessário. A diretora segue, sem aparentes desconfortos. (memórias-ficcionadas, setembro de 2020)

Quando se fala na importância dos museus e instituições culturais para a manutenção da cultura, não significa que sejam somente nelas que as manifestações culturais estejam presentes. A cultura está na sociedade e funciona de maneira espontânea e independente, em constante mudança (LOVATO; PENTEADO, 2010, s/p). No entanto, interessa pesquisar a mediação cultural e a educação em museus pelo desejo de circunscrever os limites onde o trabalho está concentrado, mas não regulamentado. Assim, este capítulo irá tecer algumas relações entre a pandemia, o projeto neoliberal, suas crises e a precarização do trabalho de educadores em museus.

Toma-se como ponto de partida a compreensão do neoliberalismo como projeto de Estado, com intensos avanços a partir do golpe midiático-parlamentar de 2016 e a ascensão da extrema direita com o governo Bolsonaro-Mourão. Apresento alguns dados da economia da cultura para instituições culturais e o programa de governo estabelecido no período de 2016 até 2020 no nível federal no setor. Não são analisadas as políticas estaduais e municipais do país inteiro, considerando que se trata de um panorama para localizar as estruturas base para os campos existentes durante a pandemia, período de recorte da pesquisa.

Para situar a leitora sobre a pandemia no Brasil e seus desdobramentos, irei utilizar alguns fatos históricos que marcam momentos importantes para a história do Brasil e que impactam a maneira como se dá a crise econômica e sanitária e sua condução pelo Governo Federal. Trago também alguns recortes específicos da cidade de Porto Alegre, a fim de evidenciar as desigualdades e dificuldades encontradas em cada região e as descentralizações das ações públicas referentes à pandemia. Cabe ressaltar que se trata de um breve levantamento histórico baseado em registros de notícias recolhidos via meios virtuais e que não há neutralidade na escolha de tais fatos, assim como nas fontes consultadas. Essa escolha advém da consciência de que esta escrita, e o período histórico e social de análise, é permeada por contradições de narrativas e fake news, em que o posicionamento político e crítico não pode ausentar-se.

O neoliberalismo, como uma atualização do capitalismo financeirizado (LAZZARATO, 2017), muda nossas relações com o mundo, seja na forma como percebemos o coletivo, o Estado ou as leis, até a maneira como estabelecemos relações consigo mesmo. A política de subjetivação neoliberal atua dentro da sociedade através de suas inúmeras formas de apropriação da força vital. Compreendendo a importância e a implicação deste contexto também no trabalho de mediadores, dedico o primeiro e segundo subcapítulo para esse tema.

A política neoliberal refina sua maneira de subjetivar os sujeitos e de se materializar na sociedade a passos tão acelerados que é impossível dar conta de todas as suas frentes de atuação em um só momento. Por esse motivo, assumo, no início desta escrita, a incapacidade de universalizar o modo como o neoliberalismo atua dentro da educação em museus ou no trabalho de mediadores culturais. Ainda que este trabalho se realize com a participação de mediadores culturais em grupo focal, ele não dá conta de apresentar o neoliberalismo em todas as suas facetas na vida desses trabalhadores, ou no museu, visto que é fruto de um determinado olhar de análise, referências teóricas e outras tantas subjetividades da autora. Também não busco esquadrihar o que é o movimento neoliberal no Brasil com a profundidade que autores do campo das ciências políticas e sociais o fazem, mas intento produzir um panorama que consiga compreender os contextos aqui explicitados, nos quais esta pesquisa se desenvolve. Trabalhos realizados pela autora Silva (2017) também se dedicaram a essas questões sob outros recortes.

A precarização do trabalho será tratada como uma das materializações do neoliberalismo e será discutida a partir de suas implicações no trabalho de educadores de instituições culturais e museus de arte. Para abordar tal tema, irei recorrer a Silva (2017) que traz pontos importantes sobre o contexto de trabalho e de precarização de mediadores culturais, mesmo que focado no cenário paulista. Também trarei algumas notícias de instituições brasileiras, ou de fora do país, em que o cenário de precarização, aprofundada pela crise econômica da Covid-19, tornou-se assunto de preocupação internacional e que revela, em alguma medida, uma tendência que aparece em micro e macro escalas nas políticas culturais brasileiras. Também utilizo como fonte primária/importante os relatos colhidos durante a realização do grupo focal, que apresentam problemas relevantes para pensar o trabalho no contexto do neoliberalismo. Esses diálogos são discutidos a partir dos autores Han (2018; 2019), Lazzarato (2017), Rolnik (2018), Silva (2017).

4.1. "DOMINGO GRÁTIS, MAS EDUCADORES NÃO": CONFIGURAÇÕES DO TRABALHO EM MEDIAÇÃO CULTURAL

De acordo com a UNESCO, o ano de 2020 registra o maior fechamento de museus da história, com 90% dos museus de portas fechadas (UNESCO, 2020). No Brasil, o caso não segue diferente, colocando as instituições frente a uma mudança de postura quanto ao seu compromisso social com o campo. A produção de conteúdo no ambiente digital e atividades direcionadas para a pandemia passou a ser a corrida do momento e, nas costas dela, o aprofundamento da precarização do trabalho e processos de demissões em massa dos funcionários.

A cultura, no Brasil, emprega atualmente mais de 5,2 milhões de profissionais e movimenta mais de 226 bilhões de reais por ano, segundo dados do SIIC IBGE²⁵ de 2018. Ainda assim, os investimentos públicos e privados no setor vêm encolhendo com o passar dos anos. Os dados apontam que a redução do investimento nas três esferas públicas - municipais, estaduais e federais - passou de 0,28% para 0,21% anuais (IBGE, 2018). O fomento da cultura é extremamente positivo para uma comunidade, pois fortalece a construção da identidade, do pensamento crítico e do pertencimento social de um povo.

25 Sistema de Informações e Indicadores Culturais do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

Investir na cultura significa dar condições básicas para o subsídio dos artistas, educadores, prestadores de serviço e também das instituições, ainda que estas sejam privadas ou tenham renda mista, ou seja, proveniente de diferentes atuações como bilheterias, aluguel de espaços, patrocínios privados, exposições de marca, doações, venda de produtos entre outros. Mesmo com o fomento público e privado, a sensação de ausência de condições de sustento financeiro, a partir desses órgãos, é grande, seja pelos poucos espaços formais de atuação comparados à quantidade de profissionais, seja pela dificuldade de acessar e compreender²⁶ leis de incentivo e demais caminhos para obtenção de fomentos.

Ainda que os investimentos percentuais na área sejam baixos, o financiamento cultural é rentável economicamente, portanto não está alheio às lógicas de geração consumo próprias do capital. A dificuldade de acesso às leis de fomento à cultura, tais como Lei Rouanet ou Pronac, centraliza a captação dos recursos para as grandes instituições, mantendo a concentração de renda e produção cultural nos grandes centros. A cultura também possui uma capacidade exponencial de rentabilidade para empresas e investidores, uma vez que tem facilidades de isenções fiscais, enquanto somam capital simbólico que acarreta no crescimento de suas empresas e instituições.

Além do investimento direto de Prefeituras, Secretarias de Estado e do próprio Ministério da Cultura, grande parte do patrocínio privado foi possível graças ao incentivo dado pelo Estado a investimentos na área da cultura. Como sabemos, a Lei Rouanet (Lei no. 8.313/91) permite que pessoas físicas e jurídicas possam abater, parcialmente, do imposto de renda, os investimentos realizados em práticas culturais diversas. A condição necessária é que os projetos sejam aprovados pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC).(...) Além disso, a medida provisória no. 1.589, de 1997, permite o abatimento do valor integral da doação ou do patrocínio, em atividades relacionadas às exposições de artes plásticas.

(...)

No caso de pessoas jurídicas, podem ser abatidos 40% das doações e 30% dos patrocínios. Além disso, as empresas podem declarar os valores de doações e patrocínios como despesa operacional, o que faz com que diminua seu lucro real e o imposto devido. O valor do abatimento deve corresponder até no máximo 4% do valor total do imposto devido. (DOS SANTOS, 2002, p. 101)

A presença do terceiro setor no contexto brasileiro, crescente desde os anos 90, consolida um projeto de retirada do Estado na execução dos fins públicos e enfraquecimento de seu papel social. Trata-se da privatização do Estado como política de governo (PERONI, 2015). Com interesse em aumentar o lucro a partir da redução de custos, a terceirização entra como um processo alternativo que atua na desregulação do trabalho, demitindo funcionários em regime CLT para contratarem empresas terceirizadas (SILVA, 2017).

O Projeto de Lei da Câmara no 30, de 2015 (PLC 30/2015), em tramitação no Senado Federal, regulamenta o contrato de prestação de serviço a terceiros e as relações de trabalho dele decorrentes. Em seu texto, o PLC define a terceirização como "transferência feita pela contratante da execução de parcela de qualquer de suas atividades à contratada para que esta a realize na forma prevista nesta Lei".

26 Nos anos de 2020 e 2021, os editais de fomento estaduais do Governo do Rio Grande do Sul realizaram diferentes atividades voltadas à explicação dos editais e profissionalização de trabalhadores da cultura para a participação dos respectivos editais, tais como oficinas de como montar portfólio, lives sobre os editais, entre outros.

De acordo com o art. 4o do PLC 30/201585, as empresas poderão contratar trabalhadores terceirizados para execução de atividade-meio ou atividade-fim. De acordo com a atual regulamentação, a terceirização da mão de obra só é permitida em serviços que não sejam a atividade final das empresas. Exemplo disso, segundo a lei: um equipamento cultural pode contratar equipes de limpeza e de segurança, pois são atividades-meio, mas não poderia contratar serviços de atendimento ao público que é sua atividade-fim. (SILVA, 2017, p. 131)

Apesar da inviabilidade da terceirização para o trabalho de atendimento ao público, segundo esta interpretação da lei, a autora registra que “há alguns anos, a terceirização da mão de obra do trabalho educativo vem se firmando como uma tendência nesse mercado de trabalho.” (SILVA, 2017, p. 136). Vale lembrar, conforme tratado no início do trabalho, a forte ligação entre o explosão de atenção aos Programas Educativos ao mesmo tempo que o terceiro setor toma frente da agenda cultural motivado pelas isenções fiscais. Este contexto foi fundamental para que os Educativos tomassem as dimensões de importância que possuem hoje (se pensarmos em instituições tradicionais tais como MASP, Pinacoteca de São Paulo, MAM-SP, Inhotim, Fundação Iberê Camargo).

Dentro desse contexto, as trabalhadoras de museus, mesmo sendo as principais responsáveis pelo diálogo com o público e, conseqüentemente, responsáveis pela imagem e execução do discurso institucional através de seu trabalho, possuem frágeis regimes de trabalho, sem direito à regulamentação. No imaginário popular, aqueles que trabalham em museus estão comumente associados a uma elite social. Esse imaginário está diretamente ligado ao serviço prestado pelo museu em relação à comunidade, cujo formato e ações privilegiam a presença de uma elite cultural.

Um dos elementos que baliza a regulamentação das ocupações é o CBO - Classificação Brasileira de Ocupações. O CBO determina as atribuições da profissão, nível de competência (diz respeito ao nível de escolarização e capacitação) e domínio de competência (diz respeito à complexidade do trabalho). Os termos mediadores culturais ou educadores de museu não estão presentes na CBO. A ausência das nomenclaturas impede a atribuição de tal função na Carteira de Trabalho, assim como não define as atribuições, formação profissional e complexidades do trabalho de maneira objetiva.

As atualizações do trabalho no mundo contemporâneo geram novas formas de medir e verificar o que se considera como produtos do trabalho, já que o trabalho imaterial – presente no trabalho em educação – não pode ser medido ou dimensionado da mesma maneira que àqueles ligados a um produto. A imaterialidade dos quais os museus e as instituições culturais fazem parte – ainda que em sua maioria tenham como centro o objeto de arte, bastante material – impõem uma cultura de informalidade para o campo, autorizando a dissociação do trabalho com o fazer educativo.

A ausência de definições configura um cenário amplo e amorfo, propício à exploração trabalhista e a negações de direitos. A informalidade vira norma, pois não há uma obrigação legal específica que assinale os regimes de trabalho dos educadores dentro das instituições culturais.

As formas de vínculo de trabalho para educadores de museus e instituições culturais são: via MEI, RPA, terceirização, regime CLT prazo determinado, regime CLT prazo determinado e estágio (SILVA, 2017, p.143). Destes, os três primeiros dizem respeito à prestação de serviço, na qual não há configuração de vínculo empregatício direto com o estabelecimento em que se atua. O MEI – Micro Empreendedor Individual – é uma pessoa jurídica que presta serviços à instituição sendo pago via emissão de Notas Fiscais, e pode ou não possuir contrato com a prestadora de serviço. O RPA é uma pessoa física que realiza

prestação de serviço, recebendo seus rendimentos vinculados ao CPF e com descontos previdenciários direto no valor do serviço. Na terceirização, a pessoa é funcionária de outra empresa que presta serviços à instituição cultural ou museu, e possui administração e supervisão fora do local de atuação da educadora. Os vínculos de trabalho via CLT possuem regulamentação via CBO e todos decorrentes das Consolidações de Leis Trabalhistas, sendo ligados diretamente à empresa em que atuam. Podem ser de prazo determinado ou indeterminado. Os estágios, bastante comum neste campo (respondendo a até 80% da equipe de alguns Programas Educativos), são regimes de trabalho em que o educador ainda está em formação acadêmica e possui supervisão tanto da empresa concedente quanto da instituição de ensino. Possui legislação própria (Lei 11.788/2008) e, ao invés de salário, recebe uma bolsa de estudos, cuja instituição determina se quer ou não oferecer, assim como os benefícios de vale transporte ou alimentação/refeição.

Cabe esclarecer que a presença ou não de vínculo empregatício garante que determinados direitos sejam garantidos como: vale transporte, alimentação/refeição, seguro saúde, férias remuneradas, 13ª salário (entre outros). Em vínculos via MEI, RPA esses direitos não existem, pois não há base legal para isso, ainda que muitos educadores permaneçam executando longos períodos de trabalho consecutivos. Cabe lembrar que, de acordo com o 3º artigo da Consolidação das Leis Trabalhistas, “Considera-se empregado toda pessoa física que prestar serviços de natureza não eventual a empregador, sob a dependência deste e mediante salário” (BRASIL, 1945), sendo considerado vínculo de trabalho a permanência de prestação de serviço por três meses ou mais, norma descumprida por muitas instituições culturais. Em outros casos, como o de estágio, por mais que exista um vínculo entre a empresa e o trabalhador, não há um entendimento legal de trabalho, ausente a estes profissionais os direitos mencionados. No caso do estágio, há uma lei específica que a organiza, porém entende que o pagamento de vale-transporte, vale-alimentação e bolsa-salário são opcionais, sendo escolha da empresa a opção e o valor desses itens. A divergência de entendimento jurídico não significa que o trabalho desempenhado e as exigências das concedentes sejam as mesmas da argumentada em lei.

Desde 2012, o grupo *Trabajadores de Arte Contemporáneo* forma uma iniciativa colaborativa e autônoma de países da América Latina (Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, Guatemala, Honduras, México, Peru e Venezuela), que se uniram para estabelecer parâmetros que regulam as condições e valores dos trabalhadores do campo da arte. O coletivo se formou através de uma convocatória aberta e pública para formar grupos de trabalho para realizar um Censo que mapeasse a realidade dos trabalhadores da arte contemporânea – e que, posteriormente, construísse um Acordo que desse suporte para a negociação do trabalhador com o contratante a partir de condições e valores sugeridos. O primeiro censo foi realizado em 2012, o segundo em 2020 (com coleta de dados realizada em 2020). O acordo foi publicado em 2021, intitulado “Acordo de Trabalhadores para regulamentação das condições de trabalho entre pessoas, organizações e instituições de arte contemporâneo”. O censo aponta importantes dados que irei retomar na próxima seção.

Do mesmo modo, o ICOM Brasil, em parceria com Tomara! Educação & Cultura, organizou uma pesquisa de duas fases (Ciclo 1 – profissionais de museus; Ciclo 2 - públicos) que resultou em três publicações²⁷ que mapeiam os vínculos de trabalho focando fortemente em coletar o estado de saúde mental dos trabalhadores. As duas organizações possuem focos distintos com suas pesquisas, uma vez que a primeira visa gerar dados que deem embasamento para a articulação de uma luta de condições trabalhistas, e a segunda vise

27 Publicações disponíveis na página <https://www.icom.org.br/?p=2121>

apontar caminhos para o trabalho em museus no Brasil. Também são agentes que possuem diferentes organizações e relações políticas entre si, o que impacta também na forma de atuação no campo.

Vale dizer que ambas as pesquisas foram feitas dentro de ambiente online e na pandemia, podendo apresentar condições específicas agravadas pela pandemia. Também é necessário conceber que, por serem pesquisas organizadas por entidades que não estão inclusas em uma política pública que interpele diretamente aos trabalhadores e instituições, estão também à mercê da inserção dos agentes em meios sociais, algoritmos e articulação interna. Porém, essas condições não desqualificam os dados apresentados, uma vez que a amostragem utilizada é suficiente para a produção da análise.

No acordo feito pelos *Trabajadores de Arte Contemporáneo*, há uma preocupação em valorar em numeral e em condições o trabalho em arte contemporânea, o que é muito importante, pois dá noções mínimas para argumentação entre profissional e contratante, uma vez que é a negociação a única forma de articulação destes profissionais. Alguns dos itens apontados pelo Acordo são, por exemplo, a recomendação de uso de Contrato de Trabalho especificando os itens de valor, data e forma de pagamento; uso de hora extra; utilização de valores mínimos para prestação de trabalho; entre outros. A presença de um material substancial alimenta os trabalhadores para também ficarem atentos ao que minimamente está em jogo no seu trabalho. Em 2022, o coletivo lançou um site²⁸ onde é possível calcular o valor do seu trabalho, baseado no Acordo.

Um dos itens muito importante, e que se torna, muitas vezes, um assunto negligenciado e não dialogado dentro do trabalho na cultura, é aquele relativo ao valor pago por hora. O Acordo elaborado pelos Trabajadores de Arte Contemporáneo irá sugerir os seguintes valores por hora: R\$35 presencial e R\$30 online para instituições do tipo I (internacionais a regionais; 01 ou mais sedes; financiadas com fundo internacional; parcerias público-privadas; corporativas); R\$30 presencial e R\$25 online para instituições do tipo II (estatais de nível local; sem orçamento anual; aquelas não dedicadas exclusivamente às artes visuais; Organizações Sociais ou ONGS); R\$25 presencial e R\$20 online para gestões autônomas. É importante mencionar que o acordo, mesmo que tenha sido feito a partir do censo da América Latina, possui um recorte dentro do cenário Brasileiro, realizado a partir da consultoria e discussão pública online.

Silva (2017) faz o levantamento de valores recebidos por mediadores em sua dissertação de mestrado a partir da coleta de dados diretamente com mediadores que trabalham em instituições do tipo I e II²⁹, todas dentro do cenário da capital paulista. A autora aponta como valor médio de salário do mediador é de R\$15,78 /hora (MASIL, 2017). Como a pesquisa foi realizada no ano de 2015 e 2016, realizei a atualização desse valor considerando os índices da inflação cedidos pelo Banco Central do Brasil. Assim, o valor

28 Site <http://cuantovalemitrabajoenarte.org/?fbclid=IwAR2RhB9UOt4dNpy9sX-kFy5jnuf1RsvkWz7XwHljp2FDIZLO3KNilmZnUew> acessado em 25 de mai de 2022. Necessário criar login e senha para utilizar o cálculo.

29 Os parâmetros para a categorização das instituições segundo o Acordo do grupo Trabajadores de Arte Contemporáneo considera a projeção da instituição (nacional, internacional, regional), número de sedes (1 ou mais de 2) mas sem fazer distinção do tipo da organização. Enquanto isso, Santos(2017) utiliza como categorizador os itens da origem das instituições (privadas; estatais geridas por OSs; empresas de terceirização). Porém, ao realizar a escolha das instituições opta por aquelas cujas “equipes educativas notoriamente consolidadas e reconhecidas”. Considerando essas informações, aliada à de que sua pesquisa se desenvolve dentro da cidade de mais aglomerado de instituições internacionalmente reconhecidas no Brasil, São Paulo, considero-as do relativas ao tipo I e II da classificação do Acordo.

seria de R\$28,25/h³⁰, ainda inferior ao apresentado pelo Acordo para trabalho presencial (R\$35,00 - 30,00). Importante lembrar que a atualização dos salários, conforme o índice IGP-M, não é automático para trabalhadores que não estão contratados via CLT, sendo opcional ao empregador reajustar o salário. Ou seja, ainda que o valor reajustado seja próximo daquele apontado como mínimo pelo Acordo, não significa que ele esteja vigente dentro da realidade brasileira, mesmo em São Paulo. Durante meu período de atuação na educação em museus, os valores encontrados para o trabalho em mediação cultural variaram entre R\$5/h e R\$10/h, em diferentes instituições, formas de contratação, carga horária, vínculo de trabalho. Esse valor, apontado acima, refere-se ao praticado em anos entre 2015 a 2020 no cenário da região sul do país, ou seja, com quase a mesma variação de inflação encontrada do trabalho de Santos (2017) com a publicação do Acordo. Algumas pistas sobre as variações das condições de trabalho na região sul e sudeste podem surgir a partir dessa pequena análise. Como não realizei a pesquisa sobre a faixa de valor/hora pago aos mediadores dentro de minha pesquisa – já que não é esse o escopo do trabalho –, estas considerações estão aqui discorridas conforme as fontes apontadas e sem a verificação atual do que está sendo praticado dentro dos museus e instituições culturais brasileiras. Barros (2022) apresenta uma tabela com os valores³¹ praticados por museus e instituições culturais de Porto Alegre no período atual. Nessa tabela é possível verificar o valor médio de R\$8,12/h para mediadores culturais.

A informalidade marca o campo da educação em museus. A precarização do trabalhador é a condição dentro do sistema neoliberal. Se o trabalho é precário, o que se aprofunda com a crise sanitária e econômica causada pela pandemia do Covid-19?

Durante o ano de 2020 e 2021, foram diversas as notícias de demissões, suspensão de contratos de trabalho no Brasil e no mundo. Na sequência, trago algumas reportagens a fim de situar o trabalho em museus e instituições culturais durante a pandemia. As notícias são tristes, mas de alguma maneira registram o que vem sendo feito há muito tempo. Com a pandemia, de alguma maneira, essas notícias saem do silêncio na qual muitas vezes permanecem em situações similares (QUINTELLA, 2020).

4.2. "SE MANTER VIVO, COM RENDA, FAZENDO AQUILO QUE A GENTE ESTUDOU PRA FAZER"

Em um cartaz em frente à Fundação Serralves (Porto), uma mulher segura o cartaz “Domingos grátis, mas educadores não”. A foto foi tirada em uma manifestação organizada pelos educadores da instituição e contou com a participação popular.

No dia 13 de março, em um dos primeiros meses da pandemia, em Portugal, 23 educadores contratados foram demitidos da instituição. Esta anunciou para a imprensa que a demissão ocorreu em razão do grupo se negar a retornar ao trabalho durante a pandemia.

30 Valor calculado com base no valor inicial (R\$15,25) com data inicial de janeiro de 2018 e data final de 30 de abril de 2022. A data inicial foi escolhida considerando que a publicação de Silva (2017) pode ter-se dado até dezembro de 2017. A data final foi determinada no momento da feitura desta dissertação. Dados calculados de acordo com o Banco Central do Brasil, Correção de valor pelo IGP-M (FVG).

31 Para acessar os valores por instituição e tipo de contratação, conferir a página 126 do trabalho de Barros (2022).

Não fica evidente, nas reportagens encontradas, se trata-se de um retorno presencial ou remoto. O argumento é negado pelos educadores, que apontam que não houve contato institucional e não lhes foi oferecido trabalho remoto, assim como registram que estão quase sem rendimentos desde o início da pandemia. O grupo de educadores redige uma carta com abaixo assinado denunciando a situação de ilegalidade de seus “recibos verdes”, e solicitam apoio popular para posicionamento institucional.

O sistema de recibos verdes em Portugal é um vínculo informal de prestação de serviço. No caso de Serralves, educadores declaram que a instituição só pagava por serviço prestado agendado e exigia exclusividade. Ou seja, só pagava quando havia a necessidade de ter a profissional, mas ao mesmo tempo exigia que esta permanecesse 100% disponível para a instituição. Quando chega a pandemia e o museu fecha, como ficam estes trabalhadores? Sem rendimentos, como explica a educadora Sofia Santos.



FIGURA 16: MANIFESTAÇÃO EM FRENTE À FUNDAÇÃO SERRALVES A. FONTE: PUBLICO.PT, 2020. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://WWW.PUBLICO.PT/2020/07/05/CULTURAIPSILO/NOTICIA/VIDAS-SUSPENSO-PROTESTO-EDUCADORES-ARTES-PORTA-SERRALVES-1923141](https://www.publico.pt/2020/07/05/culturaipsilon/noticia/vidas-suspensao-protesto-educadores-artes-porta-serralves-1923141). ACESSO EM 10 DE NOV. 2020.



FIGURA 17: MANIFESTAÇÃO EM FRENTE À FUNDAÇÃO SERRALVES B. FONTE: PUBLICO.PT, 2020. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://WWW.PUBLICO.PT/2020/07/05/CULTURAIPSILO/NOTICIA/VIDAS-SUSPENSO-PROTESTO-EDUCADORES-ARTES-PORTA-SERRALVES-1923141](https://www.publico.pt/2020/07/05/culturaipsilon/noticia/vidas-suspensao-protesto-educadores-artes-porta-serralves-1923141). ACESSO EM 10 DE NOV. 2020.

Em abril de 2020, o segundo caso similar é o do MoMa (Nova York), demitindo 85 educadores e se negando a pagar pelos serviços daqueles que atuavam remotamente em serviços autônomos, como cursos e conteúdos, mesmo utilizando o material desenvolvido. Também em Nova York, o New Museum afastou 41 funcionários por tempo indeterminado. A instituição cultural Whitney Museum of American Art, da mesma cidade, demitiu 76 funcionários (ARTFORUM, 2020; BALBI, 2020; CANOFRE, 2020; 2020; MICHEL, 2020; SCHENKEL, 2020).

Casos similares acontecem no Brasil, em diferentes formatos, não necessariamente com demissões em massa, mas com orientações que aprofundam a precarização.

São demissões, reduções de salários e licenças não remuneradas, sobretudo entre os trabalhadores mais precarizados: os freelancers e terceirizados. Sendo os primeiros a sofrerem cortes, esses funcionários não têm margem de negociação com as instituições, muito menos direito a auxílio desemprego e outros benefícios. Neste cenário radical de pandemia, sua condição precarizada fica ainda mais exposta. (QUINTELLA, 2020)

No Brasil, as demissões se estendem de norte a sul, chegando ao menos a 35 instituições brasileiras, segundo dados da Rede de Educadores de Museus - REM. Registrados pela imprensa, estão: Museu Cais do Sertão (Recife), Museu Afro Brasil, MASP, Sesi-SP (São Paulo); Inhotim (Brumadinho); MAM (Rio de Janeiro). No MASP, foram 21 funcionários demitidos (BALBI, 2020); no Sesi-SP, 60. No Rio de Janeiro, o prefeito Marcelo Crivella suspendeu o contrato com as prestadoras de serviço de execução (mão de obra) da área da cultura, forçando o desligamento de mais de 60 pessoas. Alguns lugares afetados foram: Centro de Arte Hélio Oiticica, Centro Cultural Sérgio Porto, CCBB, Museu Histórico da Cidade e o Centro Oceanográfico. No cenário de Porto Alegre, em 2020, a Fundação Iberê Camargo³² rescindiu o contrato de 20 profissionais somente do Programa Educativo, sem considerar demissões de outros setores como zeladoria, orientadores de espaços e administrativo. É, nesse momento, necessário lembrar da frágil posição que os Educativos ocupam dentro das instituições de arte, de como a crise é utilizada como justificativa para o aprofundamento de determinadas medidas, como afirma Simões (2020):

pode se afirmar que diante dos inúmeros cortes institucionais durante a pandemia e mesmo antes, esses costumam ser os setores mais fragilizados, com contínuos cortes de pessoal e consequente descontinuidade de ações que, como toda a dimensão educativa, só se forjam ao longo do tempo (SIMÕES, 2020, p. 63)

Os funcionários que foram demitidos já estavam sofrendo com a redução de carga horária, férias coletivas ou acordos de flexibilização possibilitados pela nova legislação promulgada durante a pandemia, a MP 936/2020. Também relatam a ausência de pagamento na rescisão contratual e atraso nos salários. Para os trabalhadores informais, maioria dentro da cultura, a ausência dos vínculos empregatícios os coloca em uma situação de abandono em meio à pandemia, uma vez que não possuem direitos referentes à auxílio desemprego ou rescisão.

Em carta elaborada pelo Comitê Internacional para a Educação e Ação Cultural (CECA/ICOM) e a Rede de Educadores em Museus do Brasil (REM/BR), logo no primeiro semestre de 2020, mediadores convocam um compromisso para com o setor, deixando evidente que as condições anteriores já não eram suficientes:

Acreditamos que no Brasil a educação museal está num momento ímpar de possibilidade de desenvolvimento e consolidação como campo de atuação profissional e que o atual quadro agrava uma situação que já era latente antes da Pandemia, colocando a necessidade da organização profissional de educadores museais e de debate sobre as relações de trabalho na área e os modelos de gestão que as regem. (CECA, 2020, p.2).

32 Estes dados são relativos ao tempo de 2020, onde atuei como coordenadora do Programa Educativo da instituição, cujas demissões estão diretamente relacionadas ao fenômeno da pandemia. Não contemplo os anos de 2021 e 2022. Dentro dos 20 profissionais que perderam o vínculo estão inclusive mediadores, assistentes da coordenação e educadores do Projeto Iberê nas Escolas

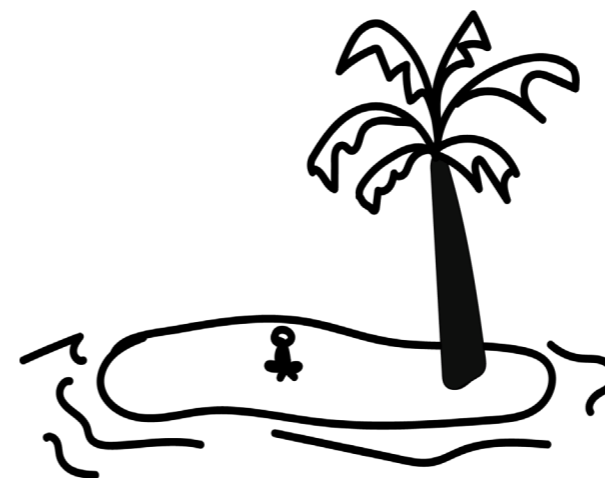


FIGURA 18: BONEQUINHO O DESERTO. FONTE DA AUTORA.

“Na pergunta 3, “um lugar habitado pelo corpo em 2020”, eu desenhei um bonequinho no deserto. Porque acho que é uma imagem que representa dois lugares. O primeiro é o do desalento, porque no primeiro ano entre março e setembro de 2020 eu não tive possibilidade do home office. Parei de trabalhar. Como eu não era contratada CLT, era outra forma de contratação, não estava mais na instituição. Então percebi aquele período de 6 meses como de desalento, a gente fica desempregada. E também esse corpinho nesse deserto representa solidão, porque depois no momento de volta ao trabalho presencial, como a gente trabalhava por escala, eu trabalhava sozinha na exposição. Tinha alguns dias que eu ficava sozinha na exposição. A gente sabe, às vezes é uma terça-feira de tarde, não vem ninguém, a gente tá só naquele espaço expositivo. **Um lugar habitado pelo meu corpo nesse período da pandemia foram esses dois: da solidão e do desalento.**” (Aline, apêndice)

Aline explica muito bem como a imagem de uma ilha representa o lugar em que ela esteve ao longo da pandemia em 2020: com águas ao redor, poucos recursos, isolada de outras pessoas. As palavras utilizadas também carregam uma tensão forte para a condição de isolamento, solidão e desalento.

Novamente a falta de suporte e o desemprego alarmam para o número de corte de vínculos dos profissionais de mediação, que também é a de outra participante do grupo focal.

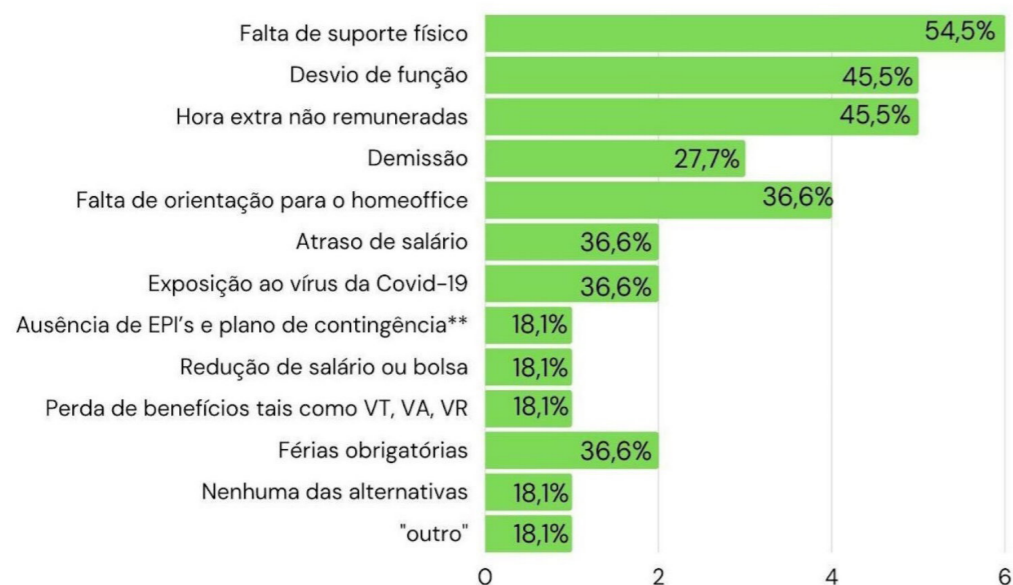
“E daí eu tinha muitos sonhos e objetivos que como aconteceu isso de uma quebra do nosso tempo, eu acredito que eu nem pude fazer a repetição dentro da mediação. Então foi uma pergunta que eu também não respondi. Eu acho que como eu saí muito no início da pandemia no Iberê, eu acabei vivendo muito esse aspecto da mediação na minha vida pessoal.” (Marina, Apêndice)

Chamo atenção para a dificuldade das participantes em classificarem as perdas de vínculo como demissões. Ainda que os contratos jurídicos de MEI e as rescisões de estágio não sejam regimes de trabalhos orientados pela CLT, a perda destes vínculos impacta de maneira ainda mais grave ao trabalhador, considerando que não possuem direito à multa rescisória ou seguro desemprego, e até mesmo aviso prévio (maioria dos casos). A dificuldade de classificar a perda desse vínculo pode se dar em razão, justamente, da dificuldade de reconhecer o trabalho de mediação como um vínculo empregatício não regulamentado, ou ainda de um possível receio de reconhecer as instituições como sujeitas ativas que optaram pela escolha da demissão. Reconhecer as instituições nesse papel pode alterar a forma como se percebe a fragilidade do trabalho educativo dentro dos museus, e quem está mais à ponta dentro destes setores.

Retomo a questão presente no formulário de inscrição, que solicitava aos participantes indicarem as condições de trabalho no ano de 2020 dentro da mediação cultural. Nessa questão, de múltipla escolha, os interessados poderiam assinalar mais de uma opção.

SOBRE AS CONDIÇÕES DE TRABALHO NO PERÍODO*

* questão de múltipla escolha



**quando no trabalho presencial

Figura 19: Gráfico condições de trabalho- figura 15. Fonte da autora.

A falta de suporte físico para o desenvolvimento do trabalho em *home office* mostra um total despreparo para a execução das instituições para atuarem nesse modelo: ausência de equipamentos adequados como computador, *smartphone*, câmeras de fotografia e filmagem, internet, até cadeiras e mesas de trabalho ou um cômodo tranquilo e adequado ao trabalho. Ainda que, no primeiro momento, as empresas não estivessem preparadas para o *home office*, algumas instituições rapidamente, ou mesmo de forma mais tardia, encontraram maneiras de garantir mínimas condições de trabalho para seus funcionários. As soluções variaram no remanejamento dos equipamentos de dentro dos locais de trabalho, levando-os até os funcionários, no pagamento da internet a cabo; na entrega de telefones e *chip* para uso de trabalho, entre outras. Grandes empresas ofereceram auxílio jurídico, financeiro e psicológico, e algumas até criaram um fundo de reserva para manterem e darem suporte aos funcionários que tinham funções estritamente ligadas ao presencial. Embora tais situações tenham sido operadas dentro de empresas de grande porte e, comumente, de tecnologia, demonstram que é possível encontrar soluções que deem suporte aos funcionários no modelo *home office*. Infelizmente, nenhuma dessas situações foi encontrada em relatos de instituições culturais.

A pessoa que assinalou "outro" escreveu como justificativa "finalização de contrato" Através da compreensão de que a perda de vínculo também é uma forma de demissão, ainda que sem aparato jurídico de funcionária, este item poderia se enquadrar no item "demissão". Significa que esse número subiria para cinco marcações, um número bastante expressivo se considerado que o número de inscritos foi de 11. Ou seja, mais da metade dos inscritos foram desligados do seu trabalho de mediação, ou de um dos.

Pro meu sentimento eu criei uma palavra "**raivosamentealiviada**". Então eu sentia raiva e alívio, tudo ao mesmo tempo. **Alívio de tá viva, alívio de tá empregada, mas raiva de isso tá acontecendo, raiva da precarização que fica mais explícita ainda.** Enfim, foi isso: Raiva e alívio. (Eloísa, Apêndice) (grifos meus)

O relato de Eloísa é uma resposta à pergunta que solicitava um sentimento associado ao trabalho em mediação cultural em 2020 – a ambiguidade dos sentimentos relacionados à pandemia aflora, marcando um pouco desse lugar confuso que as instituições podem performar no período da pandemia. Se, em um contexto de precarização, ter um emprego com condições empobrecedoras dá raiva, também gera um alívio, afinal, possui um emprego, ao contrário de outros colegas. Essa relação entre funcionários e empregador é explorada muito bem pelas instituições no sistema capitalista e reforçada em contextos de crise.

A postura institucional frente à pandemia evidencia uma hipocrisia das instituições que não conseguem se organizar e definir estratégias para a manutenção econômica, não priorizando suas equipes. Algumas estratégias, tais como o cancelamento de exposições – extremamente custosas – ou a diminuição dos salários dos cargos mais altos, são alternativas para redução dos custos das instituições. Algumas delas, como o MASP, utilizaram as duas alternativas, mas argumentam que mesmo assim não foi o suficiente.

Silva (2017) informa, em sua pesquisa, que o trabalho em mediação cultural não é precarizado, mas possui uma condição de precariedade. A diferenciação na escrita aponta a forma frágil como está colocado o trabalho de mediação cultural dentro da regulamentação brasileira de trabalho. Um trabalho que nunca teve regulamentação, ou seja, nunca teve garantias legais, ao vivenciar condições adversas, não tem perda de direitos, uma vez que nunca os teve. Tem, então, o aprofundamento das condições de seu trabalho, precário.

4.3 A PANDEMIA DENTRO DAS INSTITUIÇÕES CULTURAIS E O NEOLIBERALISMO

A pandemia no Brasil não possui o mesmo significado que em outros países do mundo. O panorama apresentado, resumido e em linhas gerais, descreve um cenário de dispersão política e posições negacionistas frente à gravidade da pandemia.

No ano de 2020, registra-se o início da pandemia de Covid-19 no Brasil. Esse marco histórico teve um profundo impacto em todas as esferas da vida no país, produzindo efeitos nocivos à população brasileira para além das questões de saúde. A cultura da desinformação, ou das *fake news*, aprofundada e promovida pelo Governo Bolsonaro-Mourão, causou impacto direto na maneira como as políticas públicas se desenvolveram. O negacionismo acerca da pandemia contribuiu para os movimentos de deslegitimação da ciência e desresponsabilização do Estado perante a sociedade. Ao designar as decisões a respeito do funcionamento das cidades aos governadores e prefeitos, sem orientações precisas do Ministério da Saúde, os governantes criaram diferentes parâmetros para determinar o funcionamento das cidades.

A crise sanitária e econômica da Covid-19 ocorre em um Brasil em contexto de intensa polarização política e desmonte de uma série de direitos da população, como a Reforma da Previdência e a aprovação da MP 870/2019, que extinguiu sete ministérios, produzindo impactos profundos em como as questões e agendas são monitoradas e planejadas pela União. No pequeno recorte que cabe neste trabalho abordar, chamo atenção para a extinção do Ministério do Trabalho que passa a ser incluído no Ministério da Economia, e o Ministério da Cultura ao Ministério da Cidadania, até novembro de 2019, e

depois para o Ministério do Turismo, onde permanece até então.

Vale ressaltar a importância que a cultura assume na atuação de Jair Bolsonaro, sendo utilizada como palco de defesa de seus valores de campanha: conservadorismo, deslegitimação das minorias e ataque direto aos movimentos populares. O declarado desejo de censura e fascismo, de Bolsonaro e seus apoiadores, tem até o nome de “guerra cultural”³³ (ROCHA, 2020) em discursos e declarações do presidente. A atenção à cultura, desde os episódios como o *Golden Shower*³⁴ ou outras polêmicas declarações no Twitter, estão relacionadas com os movimentos de ataque à classe artística desde o episódio de censura e fechamento da exposição *Queer Museu*³⁵, realizada em Porto Alegre (2017), sob mobilizações do Movimento Brasil Livre, ainda em ano de governo de Michel Temer. Bolsonaro ataca a cultura, deslegitima as manifestações populares, e alimenta a intolerância e a ignorância, provocando diversos movimentos de censura na arte, promovidas não somente pelo presidente, mas também, em grande parte, pelos apoiadores do governo.

Os movimentos conservadores, da campanha de Jair Bolsonaro e de sua luta na “guerra cultural”, desarticulam e descredibilizam os movimentos culturais e a própria economia da cultura, uma vez que é vista como ideologizante. A instabilidade na Secretaria Especial da Cultura advinda das cinco mudanças de seus secretários fragiliza a implementação das políticas públicas, que não conseguem estabelecer um programa de governo pela falta de continuidade.

No ano de 2022, outra ação de cunho conservadora atinge o único museu voltado exclusivamente às questões da diversidade sexual, o Museu da Diversidade Sexual, localizado em São Paulo, levando o fechamento das suas portas³⁶ por mandato judicial através de uma investigação liderada pelo deputado Gil Diniz³⁷. O motivo da ação judicial seria de questionamento quanto ao valor gasto anualmente pelo museu, valor bastante inferior daqueles gastos por outros museus da cidade. O espaço cultural iria entrar em fase de implementação de uma nova sede, que iria ampliar sua ação na cidade. Além disso, iria abrir, em um mês, uma exposição chamada “Duo Drag”. No Twitter, o deputado comenta que “não terá amostra *drag* em museu LGBT” e posteriormente “o carteiro Gil Diniz fechou

33 “A guerra cultural é a principal maneira de combate para tirar o Brasil da situação que foi deixada por governos anteriores. Os resultados positivos começam a aparecer, mas precisamos de muito mais”. Postagem de Carlos Bolsonaro no dia 30 de julho de 2019 no Twitter. Disponível em <https://twitter.com/carlosbolsonaro/status/1156386092909813760>. Acessado em 13 de dez de 2020. Autores como Márcia Tiburi e João Cezar de Castro Rocha teorizam acerca do termo no governo Bolsonaro.

34 *Golden Shower* se refere ao episódio ocorrido em março de 2019 onde o presidente Jair Bolsonaro compartilha um vídeo “em que um homem aparece dançando em um ponto de táxi após introduzir o dedo no próprio ânus. Na sequência, aparece outro homem que urina na cabeça do que dançava”. (FERNANDES, 2019). Junto com o vídeo o presidente faz a pergunta “o que é golden shower?” e fala que embora não se sentisse confortável em mostrar o vídeo se tratava de mostrar a verdade - que “é isto que tem se tornado muitos blocos de rua do carnaval brasileiro”.

35 A exposição *Queer Museu* ocorreu de 15 de agosto a 10 de setembro de 2017, com curadoria de Gaudêncio Fidelis, na instituição Santander Cultural, hoje chamada Farol Santander. A exposição ficou muito conhecida no Brasil por ter sido fechada um mês após sua abertura devido protestos mobilizados por um grupo conservador e extrema direita chamado Movimento Brasil Livre. A exposição tinha como tema gênero e sexualidade dissidentes, e tinha como artistas participantes Adriana Varejão, Lygia Clark, Leonilson, Cândido Portinari e Fernando Baril.

36 Para saber mais, ler <https://agenciaaids.com.br/noticia/museu-da-diversidade-sexual-em-sao-paulo-e-fechado-por-tempo-indeterminado/>

37 Gildevanio Ilso dos Santos Diniz é conhecido como “carteiro reação”. Foi assessor do gabinete do deputado federal Eduardo Bolsonaro, quem lhe auxiliou nas eleições para deputado do estado de São Paulo. É autor de mais de 30 projetos de cunho conservador e contra os direitos humanos.

o museu LGBT”. A ênfase em marcar a luta contra a população LGBT e a facilidade como estas pautas avançam e se legitimam dentro do governo Bolsonaro-Mourão alargam o conservadorismo na cultura.

Poucas semanas depois, a revista *Select* publica carta feita pelas curadoras Sandra Benites e Clarissa Diniz, na qual descrevem, justificam e pedem desculpas pelo desligamento institucional delas no museu MASP e a retirada do projeto curatorial que estavam à frente, que iria abrir em meados de julho de 2022. As autoras atribuem como motivo o empecilho de prazo para a autorização da participação de duas obras, regra que nunca tiveram conhecimento, sendo elas, especificamente, um trabalho do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e fotografias de João Zinclar, André Vilaron e Edgar Kanaykõ. As curadoras relatam que a retirada de suas participações se dá pelo interesse de ser contundente com a proposta e o eixo curatorial no qual estavam à frente, preocupadas em não fazer um esvaziamento institucional com uma atitude colonizadora com o tema, artistas e demais colaboradores. Os meandros institucionais, neste caso do MASP, também estão atuando na exclusão ou não de pautas políticas que fazem frente à maneira como têm sido tratados determinados temas dentro da historiografia da arte e pela sociedade. A legitimidade com que o conservadorismo permeia a cultura tem impactado diretamente o trabalho de artistas, curadores, mediadores e demais profissionais³⁸.

A ausência de um ministério específico significa perda de autonomia em relação ao Executivo e conseqüente diminuição de seu peso dentro do Governo Federal. Assim como o repasse de instituições importantes para uma pasta que não é técnica no assunto, como o ocorrido com o Iphan, Ibram e Ancine.

Se a extinção de uma pasta única para a Cultura marcou retrocessos para o setor, em um ano de pandemia, esse prejuízo é ainda maior. Foi com a criação da Lei Aldir Blanc 14.017 de 29 de junho de 2020, por pressão de parlamentares, que o Governo Federal estabeleceu medidas de auxílio para trabalhadores da cultura em meio à pandemia. A Lei destina três bilhões aos estados e municípios, que devem estabelecer um plano para distribuição da renda através de processos públicos como editais e auxílios financeiros para os profissionais e espaços culturais (BRASIL, 2020).

Construir projetos com esses editais que saíram, não ganhei muito dinheiro, me vi fazendo coisas não ganhando muito dinheiro em troca. Daí foi realmente essa roda da fortuna da segurança, de conseguir me ver como uma profissional, mas da insegurança de por muitos momentos não ter retorno. (Marina, Apêndice)

Com diferentes crises expostas – a econômica e a sanitária – a pandemia do Covid-19 evidencia a crise interna dentro do governo brasileiro, apontando uma produção de crise sistêmica. A crise como forma de governo faz parte do projeto neoliberal que tanto gera a crise como necessita dela para sua sobrevivência.

Crítérios distintos foram utilizados para determinar o funcionamento ou não de escolas, comércio, construção civil e atividades como eventos, cinemas, entretenimento, museus e instituições culturais. No entanto, de maneira geral, os serviços ininterruptos durante a pandemia foram aqueles chamados essenciais: pertencentes à saúde, supermercados e farmácias. A educação foi o primeiro setor a ser suspenso, uma vez que escolas, universidades e cursos presenciais reúnem muitas pessoas em um mesmo ambiente. Ocorreu o mesmo

38 Após emissão da carta, outros artistas e profissionais também se manifestaram. Um deles foi Cildo Meirelles, participante da mostra, que decide também retirar seus trabalhos da exposição. A ação de Cildo pressiona a instituição a rever seu posicionamento e retratar-se diante do caso, propondo o adiamento da exposição com a inclusão das obras anteriormente vetadas.

para setores da cultura e do entretenimento como museus, cinemas e instituições culturais.

Dentro do cenário mundial, entre 90 e 95% dos museus estavam fechados, segundo dados da UNESCO (2020) e ICOM (2020), resultado da emergência sanitária (SCHENKEL, 2020). O fechamento de museus ocorre em razão de não se configurarem como serviços imprescindíveis de saúde. Em muitos locais, como no Brasil, a normativa de fechamento destes locais permanece por quase todo o ano de 2020, pela compreensão de que os museus são catalisadores de aglomeração de pessoas, conduzindo, na maioria dos casos, suas atividades para o ambiente digital.

Embora os museus sejam instituições de fins de uso público, a maneira como eles estão organizados juridicamente permitiu a maior flexibilidade de enquadramento como serviços dentro das prefeituras e estados. Esse cenário consentiu mais autonomia para o funcionamento interno dos museus, ainda que a abertura ao público não correspondesse às decisões públicas. Alguns se utilizaram de brechas jurídicas para funcionar em períodos de agravamentos do vírus, em que a atividade não essencial não era permitida, somente determinados setores da sociedade.

A cidade vazia e sem tráfego lembra os meses de janeiro e fevereiro. Alto da pandemia, o ônibus demora a passar (frota estava reduzida). O ofício da prefeitura proíbe museus de abrirem e seus serviços internos, somente serviços de contabilidade e profissionais liberais poderiam trabalhar presencialmente. Eu sei, eles sabem: MEI não é responsabilidade da empresa, não configura vínculo. O museu fechado para o público, aberto para a equipe. As salas sem ventilação, as equipes reduzidas e alternadas em escala, tudo faz o museu ser uma grande caixa de vazios. O que é o museu sem gente? Sem gente lá, qual o objetivo da presencialidade de um educativo? Eu sei, eles sabem, nós sabemos. A gente faz o possível pra permanecer e existir – tentando não matar nem morrer.

Em Porto Alegre é possível afirmar que os museus e instituições culturais permaneceram fechados para os públicos até fim de julho de 2020, porém não há como escrever na totalidade como foi a política interna para o funcionamento presencial dos funcionários. Nem há a intenção de fazer este levantamento de dados, uma vez que não busco analisar as instituições isoladamente, mas como suas posturas atravessaram os mediadores culturais, através do grupo focal realizado. Por esse motivo, os relatos que constituem essa escrita também refletem a parcialidade das vivências dos sujeitos envolvidos na pesquisa, eu, autora da dissertação, e as participantes do grupo focal.

A forma de organização interna dos museus, com funcionários vinculados via MEI ou terceirizados – grande parte dos casos –, permite que as instituições não se responsabilizem enquanto empregadoras, novamente utilizando-se das brechas para gerir as ações internas durante o período de isolamento social. Fato este que elucida temáticas como a valorização da vida, precarização do trabalho, apontando e evidenciando a fragilidade do trabalho na cultura. A instituição cultural mostra, por meio de seus gestores, sua incapacidade de estar alheia à política neoliberal. Promovendo ações de coação, mantém e reforça seu teor antidemocrático, ao mesmo tempo em que delega aos funcionários a responsabilidade para com a instituição.

Reforçando a aparência de um modelo de instituição aberta e horizontal, que valoriza as pessoas e suas relações, a performance desempenhada pelas instituições muitas vezes esconde seus interesses e formas de agir internamente. Ou, pelo contrário, para aquelas que estão atentas ao vocabulário neoliberal podem facilmente detectar as armadilhas dessa performance. Um exemplo disso é a adesão do termo colaboradores aos trabalhadores que atuam dentro dos museus, absorvido e normalizado pela sociedade num todo. O termo colaboradores possui uma ideia menos política que o termo “trabalhadores” e pressupõem uma posição de igualdade entre aqueles que desenvolvem um trabalho para uma mesma causa (MOREIRA, 2018). A empresa descaracteriza-se de sua posição distante ligada ao sistema fabril e tenta assumir uma linguagem familiar, contemporânea, “na moda”. Acaba por dissociar aquilo que remete a ela, como hierarquia e subordinação, chamando a atenção para uma divisão da responsabilidade de sucesso ou fracasso da instituição. Porém, projeta no indivíduo a responsabilidade (e a culpa) do êxito ou ruína. Através de um eufemismo, o termo colaborador visa manter a subordinação de seus funcionários sem a intenção real de criação de um ambiente de igualdade entre os sujeitos relacionados. Colaborador acaba se tornando um termo para aqueles que não têm direitos trabalhistas, como se isto fosse uma promessa de se tornar dono de si e parte da família (empresa).

Novamente, estou escrevendo sobre isso, não consigo parar de pensar – para onde foi o meu trabalho? Em qual esquina, sono desavisado, virar de noite para dia, que deixei cair ou me tomaram dos braços tudo aquilo que fazíamos, que construí no museu.

Olho para o espelho. Qual a roupa ideal, o batom, cabelo para esquerda ou direita? Ninguém me ensinou a fazer lives. A ideia havia sido acatada como um jeito de “levar conteúdo para o público de professores”. Ainda que as intenções fossem para além disso, afinal tudo é justificativa para outra coisa, não havia na faculdade disciplinas de como fazer lives. Nem em todos os anos de atuação com mediação haviam me ensinado isso. Estar nas redes sociais é um ato de exposição. Como a instituição pode se apoderar da imagem pessoal de cada um e se promover, com a justificativa de ser a demanda do momento? O jogo de poder me interessava, e estar ali, na câmera, era também uma prova de que sabia jogar, compreendia que é necessário jogar o jogo.

Cansada de lives e de sentir-me neste corpo que não é mais só meu, convido outra pessoa a estar ali em meu lugar. Com hora marcada e sem nada em troca duas terceiras se envolvem. O telefone toca: ao mesmo tempo acontece o evento de vendas de obras de arte ao vivo, marcado, obviamente, depois do agendamento da live. A pessoa no telefone gritava: “essa tua live tem que acabar antes, só meia hora, pois temos que subir no ar o evento! Se não desligarem iremos derrubar ela pelo login”.

Estarrecida, compreendo: este é o retrato de como as instituições entendem os seus Educativos.

Memórias-ficcionadas, junho de 2020.

Como uma das características do neoliberalismo, o paradoxo entre liberdade e produção erige-se como uma máxima dentro do trabalho. Na medida em que os sujeitos se veem livres para escolher onde, como e quando trabalhar, limitam-se as possibilidades de intervenção nos espaços de trabalho gerando uma relação de adaptação, ou aceitação, ou também, se dobram à realidade que se apresenta.

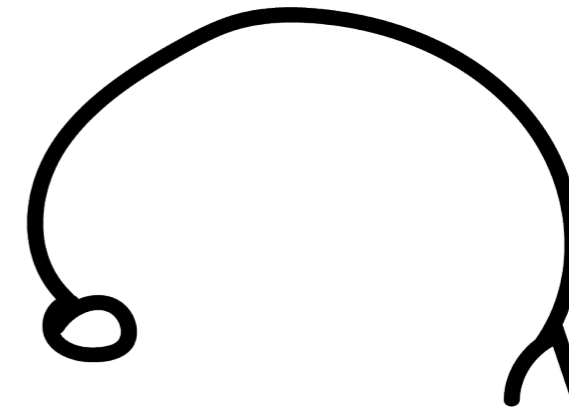


FIGURA 20: CORPO CURVADO. FONTE DA AUTORA

Eu botei que meu corpo se curvou. É tipo uma..aqui tem uma cabecinha e aí ele tá curvado assim, parece um cabelo. as como se o corpo tivesse se curvado. Isso é por duas situações. Tanto a curva pelo computador, da coluna neh, que a gente não acerta assim, a gente fica meio curvado no computador, mas também é o curvar-se em relação a algumas situações negativas que às vezes o processo de retomar o trabalho presencial provoca. Algumas tensões, eu diria, que são próprias de algumas instituições. Então tem a ver com essa curva assim, que **às vezes a gente não tem condições de se manter reto e a gente acaba se curvando.** Nesse sentido é tanto na postura física no computador quanto das tensões institucionais, quando a gente não tem outra saída. “ (Aline, Apêndice) (grifos meus)

“Quando a gente não tem saída” às pressões institucionais, a gente se curva. A curva, nesta fala, não é um movimento de total rendição, há um tensionamento ali que resiste ao deitar-se no chão. Há um desconforto na fala de Aline que indica um corpo que insiste por se sustentar, ainda que esteja curvado. Quem pode resistir? Onde há resistência? A associação da curva às pressões institucionais está associada ao retorno do trabalho presencial. Então, se em um primeiro momento, ela surge como uma dor física pelo trabalho online, ao retornar ao presencial ela permanece ou até se acentua. Isso pode nos dar uma pista de como esse processo de retomada ao trabalho presencial foi realizado em várias instituições de arte.

Os trabalhadores da área da cultura, por sua vez, encontram-se encurralados na conjuntura: trabalhar e colocar suas vidas em risco diante a desconhecida pandemia e pagar suas contas, ou preservar sua vida e manter o isolamento social sem as condições financeiras mínimas para a sobrevivência.

Um estagiário findava seu contrato, indo para o último período de renovação. A documentação ia e voltava entre o departamento da universidade e a instituição, sempre em falta de algo. Em um mês, quando estava finalmente tudo certo, chega a pandemia. A universidade fecha, assim como o museu. O programa Educativo vai para casa, trabalhando pela primeira vez em home office. Um dos mediadores nem computador tinha, outro não tinha espaço em casa para trabalhar. Cada um fez o possível. A primeira e a segunda semana passaram com a urgência de reagir e pensar projetos. Quando as notícias anunciavam que o isolamento social permaneceria por mais tempo, um alarme começou a soar dentro da equipe. O que seria do Educativo? Seriam todos mantidos? Quem poderia permanecer? Qual seria a atitude da instituição?

Fim de abril, pouco mais de um mês do início do isolamento social, uma reunião emergencial entre a equipe do educativo acontece. Nas vésperas da demorada renovação de estágio do mediador uma assinatura não é feita. O campo não é preenchido pelo museu justificado pela falta de necessidade de equipe, já que não há atendimento ao público. Também ao mediador, que demorou a fazer a renovação.

A notícia é dada aos colegas da equipe, anunciando o fim da permanência do colega, que se vê sem provimentos do dia para noite. O que parecia um medo se confirma e o movimento que surge na equipe é de medo. Quem será o próximo? Na tentativa de fugir do alvo, um movimento insano de produtividade se inicia, com a montagem de projetos, oficinas, pesquisa de plataformas e recursos para ações educativas online. Planilhas e retornos constantes de produtividades foram feitos para que cada um atestasse sua eficácia e não fosse motivo de descarte pela instituição.

(memórias ficcionadas, junho de 2020)

Os mecanismos de controle não são mais concretos que aqueles da sociedade de controle de Foucault: não há uma ordem de demissão coletiva verbalmente marcada, nem a exigência de novas metas a serem atingidas por cada mediador durante a pandemia. Mesmo assim, o dever de produtividade está implícito, oculto e visível, ao mesmo tempo. O controle se coloca como uma ameaça por trás dos fatos e discursos assumidos pela instituição e não confirmados verbalmente em um diálogo aberto sobre o que se espera da equipe, submetendo os sujeitos ao dever de produção ilimitada. Como não há parâmetros estabelecidos do que se espera da equipe, também não há trabalho produzido que baste. A responsabilidade é individual e nada mais garante sua permanência. Ao mediador cabe a produção e a avaliação – sempre insuficiente – de seu trabalho, mesmo que esteja vinculado a uma instituição.

O sujeito de desempenho é mais rápido e mais produtivo que o sujeito da obediência. O poder, porém, não cancela o dever. O sujeito produtivo continua disciplinado. O poder eleva o nível de produtividade que é intencionado através da técnica disciplinar, o imperativo do dever. Mas em relação à elevação da produtividade não há qualquer ruptura; há apenas continuidade. (HAN, 2017, p. 25)

Han confirma que, ainda que não estejamos mais na sociedade disciplinar Foucaultiana, o dever está instalado na sociedade como uma maneira de administração do poder. Ainda vivemos estruturas disciplinadoras – frutos de processos históricos culturais de exploração, meritocráticos, escravocratas –, o que diferencia a forma como o dever está gerido dentro da sociedade de produção é a forma como circula entre as estruturas: deixa de ser o dever negativo, do não poder, da contenção do sujeito, e passa a ser o dever positivo, que tudo quer e tudo pode. Por trás dos discursos, não está mais o “você deve”, moralizante e disciplinador, mas o “sim, você pode”, não menos dominador.

Se tudo é possível, nada é impossível. Se tudo podemos, não há nada que não possa ser feito, dominado, produzido. Se posso tudo, devo ser invencível. O imperativo do desempenho nada mais é do que o mandato da sociedade pós-moderna do trabalho (HAN, 2017). A servidão ao imperativo de produção é uma falsa promessa de liberdade ao sujeito. O uso de frases, como a citada acima, reforça o pensamento meritocrático que se omite das desigualdades sociais reproduzindo um discurso que responsabiliza o sujeito de seu sucesso ou fracasso.

Na sociedade do desempenho o sujeito não está fixo a uma instância externa de domínio, mas não significa que esteja livre.

O sujeito de desempenho está livre da instância externa de domínio que o obriga a trabalhar ou que poderia explorá-lo. É senhor e soberano de si mesmo. Assim, não está submisso a ninguém ou está submisso apenas a si mesmo. (...) **A queda da instância dominadora não leva à liberdade. Ao contrário, faz com que liberdade e coação coincidam.** Assim, o sujeito de desempenho se entrega à *liberdade coercitiva* ou à *livre coação* de maximizar o desempenho. (HAN, 2017, p. 29-30) (grifos meu)

O eixo liberdade-coação pode ser identificado no fragmento de memória narrado anteriormente, em que o poder institucional é exercido para a dominação, mas quem detém do poder de decisão sobre o trabalho – ou a ideia de decisão – é o mediador. Cabe, aqui, problematizar as noções de soberania apontadas por Han. O conceito do poder soberano tratado dentro do contexto da sociedade de produção apostado por Han busca sair de um local fixo e representativo de poder – não é um poder localizado em um sujeito que domina, que exerce a outrem a submissão. Mais adiante, em seu livro *Sociedade do Cansaço*,

Han (2017) considera que ausência de um soberano descaracteriza a própria condição de sujeito, cuja palavra em sua raiz significa “estar sujeito a algo” (*subject to*). Acrescenta ainda que a falta do soberano transforma o indivíduo em um projeto, em não mais em sujeito. “Ele se positiva, liberta-se para um projeto. A mudança de sujeito para projeto, porém, não suprime as coações. (...) que se apresenta como liberdade.” (HAN, 2019, p.101).

No entanto, considero importante questionar se é possível considerar que a ausência do soberano, tal como nos termos tratados por Han, dá conta das estruturas de poder que operam dentro das instituições culturais. Não é possível afirmar que a instituição cultural não possui um papel de poder vertical sobre seus mediadores, principalmente considerando a fragilidade de seus vínculos empregatícios. Nesse sentido, o jogo de coerção se estabelece: as instituições omitem-se das responsabilidades e assumem uma posição tirânica. Cabe dizer que não reconhecer o poder institucional com os mediadores seria diminuir as opressões de uma sociedade de controle que ainda opera sobre os programas educativos e seus mediadores. Essa leitura poderia nos levar a constatação do problema que apazigua as tensões institucionais e reforça o pensamento meritocrático neoliberal: é possível pensar em liberdade dentro da mediação cultural institucionalizada?

A liberdade, conforme apontado anteriormente, é tratada por Han como uma promessa que está sempre no horizonte, mas nunca é alcançada em sua plenitude. A liberdade é um argumento da sociedade neoliberal para a condução do sujeito a seu nível de projeto – do indivíduo empreendedor de si. Essa ideia-modelo se materializa nas relações de trabalho, nos projetos de vida, nos aparatos jurídicos e nas reformas trabalhistas. A ideia do poder ilimitado promovido pelo neoliberalismo atinge a todos os sujeitos, que, independentemente das desigualdades sociais, buscam atingir o princípio da liberdade. Ser livre, no capitalismo, é possuir capital. Os trabalhadores da cultura, em sua maioria MEI's, estagiários ou contratados temporariamente, não possuem condições jurídicas que lhe assegurem o espaço adequado – se é que existe um espaço suficientemente adequado dentro das instituições – para poder exercer o princípio da liberdade defendida por Han. O que quero dizer é que a máxima da liberdade irá ter níveis de eficácia entre os sujeitos, a depender de quão frágeis são suas posições de poder entre os seus correspondentes. As formas de negociação se dão de maneiras desiguais, conforme as relações de poder estabelecidas entre os sujeitos. Da mesma maneira, seguem o que é possível ser aceito e realizado na relação institucional

Sempre tendo que lidar com as pessoas, com as coisas nessa lógica digital, onde tu tá falando com a pessoa, mas a pessoa tá em outro lugar, essa sensação muito chata desse trabalho intermitente. Chegou um ponto onde se rompeu com essa barreira onde tu não trabalha das 9h às 18h. Tu pode trabalhar das 6h até as 8h, 9h, da noite. As pessoas podem te mandar áudio sábado, pra você resolver coisas de trabalho. A gente rompeu determinadas barreiras, começaram a surgir abusos em limites estabelecidos e essa repetição muito com isso. (Gabriel, Apêndice)

Gabriel enumera algumas experiências do trabalho de mediação online. As configurações do trabalho online atravessam os limites previamente organizados no presencial, dificultando o respeito às normas e regimes de trabalho que anteriormente estavam fixos. O controle se torna um mecanismo de garantir que o mediador está realizando suas tarefas, e as maneiras como esse controle se dá são várias.



FIGURA 21: NOME ELOÍSA. FONTE DA AUTORA.

O som que eu mais ouvi foi o do meu próprio nome. Porque, com essa coisa de home office, eles (a instituição) não tinham muito controle do tempo que a gente tava trabalhando. Então eles fizeram a gente instalar um aplicativo de ponto no celular que a gente bate ponto quatro vezes por dia, onde a gente fala o próprio nome, ativa a localização e tira um selfie. Então assim... ridículo, ridículo. Espero muito depois poder ter acesso a esse registro pra depois poder fazer um trabalho, porque assim, é bizarro. Então quatro vezes por dia eu tava lá: Eloísa, e uma selfie. (Eloísa, Apêndice)

O controle se torna uma repetição. E é trazido em outro momento pela mesma participante:



FIGURA 22: PONTO. FONTE DA AUTORA.

A minha resposta também se repetiu. Eu desenhei um ponto só. Porque a questão do ponto, de bater o ponto, o meu celular despertando quatro vezes ao dia, e eu falando tenho que bater o ponto, o ponto. Então foi o ponto. (Eloísa, Apêndice)

O trabalho em home office configura não apenas o modo de trabalho, mas os meios de verificação e controle dos mediadores. Essa forma de controle, que parece facilitar para as empresas o domínio sobre a presença do funcionário, pode ser lida como parte do que Han (2019) conceitua como ferramenta da era da psicopolítica digital, uma vez que parte participa de um controle ativo do sujeito, reforçando a crise da liberdade. O telefone celular aparece nas relações como um objeto que nutre uma participação ativa dos sujeitos de maneira espontânea. No entanto, a forma como é organizada, através da inteligência da internet e seus funcionamentos próprios, gera um nível de domínio subjetivo do indivíduo. Dessa maneira, transforma a forma como os dados são coletados, como uma submissão voluntária.

O trabalho em *home office* configura não apenas o modo de trabalho, mas os meios de verificação e controle dos mediadores. Essa forma de controle, que parece facilitar para as empresas o domínio sobre a presença do funcionário, pode ser lida como parte do que Han (2019) conceitua como ferramenta da era da psicopolítica digital, uma vez que parte participa de um controle ativo do sujeito, reforçando a crise da liberdade. O telefone celular aparece nas relações como um objeto que nutre uma participação ativa dos sujeitos de maneira espontânea. No entanto, a forma como é organizada, através da inteligência da internet e seus funcionamentos próprios, gera um nível de domínio subjetivo do indivíduo. Dessa maneira, transforma a forma como os dados são coletados, como uma submissão

voluntária.

No caso das instituições, o controle do *check-in* no aplicativo não é opcional, mas uma forma de confirmação da mediadora em seu trabalho. Mas os artifícios registrados pelo aplicativo vão além de uma confirmação do seu trabalho, uma vez que obrigam o indivíduo a ceder informações pessoais como voz, imagem e localização.

As instituições performam como estruturas contemporâneas neoliberais de forma jurídica de uma sociedade de produção, mas ainda exercem mecanismos de controle de uma sociedade de controle. Isso decorre, em grande parte, porque as relações hierárquicas estabelecidas entre as equipes permanecem as mesmas das estabelecidas externamente, operando um poder vertical.

A partir das relações estabelecidas entre instituição e mediadores, a cada um – como indivíduo dono de si – cabe decidir o que é possível, o que é possível sustentar: curvar-se, deitar-se ou manter-se de pé e talvez ir embora das instituições. O possível é o que está em negociação, o grande trunfo do capitalismo. O possível é negociado através do poder, nunca em condições iguais, embora possua tal verniz. Para Han (2019), o sujeito da sociedade do desempenho pode tudo, para ele nada é impossível, pois todos os limites são criados por ele mesmo, ou seja, a superação de si – empreender a si – é o novo imperativo, e quem não alcançar esta meta fica à margem da sociedade.

Para Rolnik (2018), o processo de dominação do sujeito é através das lógicas de apropriação da força vital, que entende como potência de criação. Assim, é através da própria vida e de sua força criadora que o capital apropria, domina, reprime. Identifica nas formas de coerção do sujeito uma maneira de formar um inconsciente coletivo de dominação, conceituado como insciente-colonial-capitalístico.

A máxima da liberdade, expressa fielmente neste caso, instala-se como uma ferramenta de ilusão para o sujeito produzindo uma servidão “tomada pelo capital para sua própria multiplicação” (HAN, 2019). Enquanto competimos uns com os outros, é o próprio capital que se reproduz, porque enquanto se compete se busca a superação de si e do outro, essa produção excessiva, sobre-humana, que toma a vida reproduz capital. Então, a liberdade, nada mais é que uma forma do capital gerar mais capital. Nesse sentido, quais as opções realmente à disposição dos mediadores culturais?

“E tô meio que nesse corpo que flui em várias funções (...) porque trabalhar com arte é um trabalho de reflexão sobre a insegurança, é tá sempre pensando em conseguir um emprego na área, de talvez ter que trabalhar com outra coisa pra ter dinheiro, bom acho que isso já é o suficiente pra causar insegurança. (...) São poucos espaços pra gente tá atuando, então foi o momento onde eu comecei a entender que a minha busca do trabalho independente acontecia mas se tornou mais do que necessária, pelo menos pra eu me ver como um corpo em movimento.” (Marina, Apêndice)

Tardiamente para conjuntura estabelecida, o Governo Federal cria o Auxílio Emergencial, definido como “um suporte financeiro do Governo Federal para trabalhadores informais”. Ainda que seja um importante fomento para manutenções básicas de famílias de baixa renda, o auxílio demorou a entrar nas contas, com processos burocráticos confusos e lentidão (BARRIOS; DOMENICI; SILVA; 2020). Inclui-se na categoria de trabalhadores informais os MEI’s, público importante entre os trabalhadores da cultura. Dentro dos estados e prefeituras também foram criados editais e proventos específicos para a área da cultura, como os decorrentes a Lei Aldir Blanc.³⁹

39 Em 5 de maio de 2022, Bolsonaro veta integralmente os recursos destinados a Lei Aldir Blanc até

segurança
insegurança

FIGURA 23: SEGURANÇA–INSEGURANÇA. FONTE DA AUTORA.

Construir projetos com esses editais que saíram, não ganhei muito dinheiro, me vi fazendo coisas não ganhando muito dinheiro em troca. Daí foi realmente essa roda da fortuna da segurança, de conseguir me ver como uma profissional, mas da insegurança de por muitos momentos não ter retorno. (Marina, Apêndice)

O sentimento de insegurança desses trabalhadores, vislumbrado no recorte anterior, é facilmente compreendido por conta de seus vínculos voláteis de trabalho – já que os editais são insuficientes para a totalidade dos profissionais da cultura. Os contratos via MEI não configuram direitos de vínculos trabalhistas, e os contratos temporários sempre findam. A insegurança e a instabilidade desses profissionais refletem diretamente na produtividade e competitividade entre estes trabalhadores, que, para fazer a manutenção de seus precários vínculos, iniciam uma produção multitarefa.

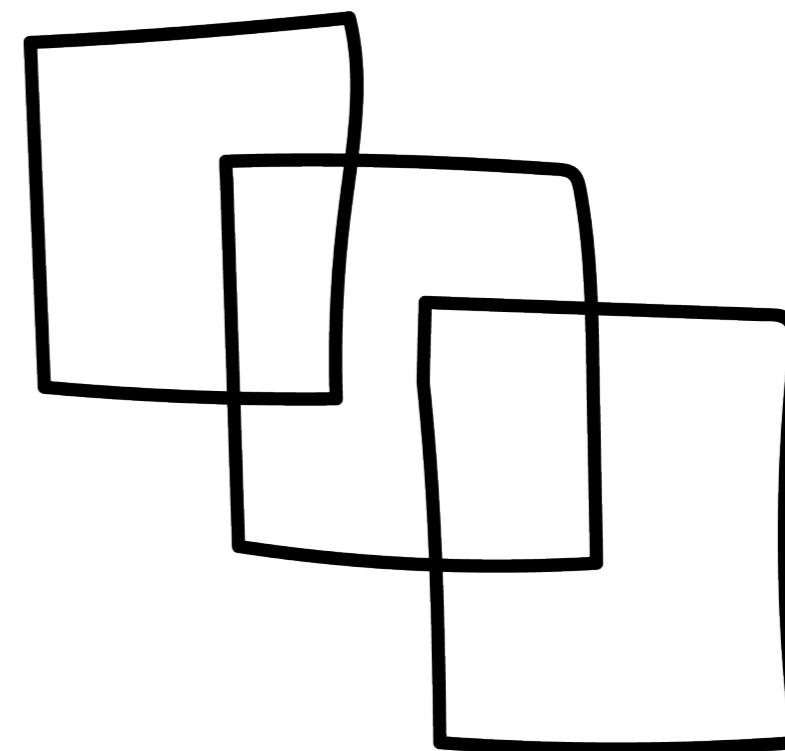


FIGURA 24: QUADRADINHOS. FONTE DA AUTORA

2027. Para mais informações, consultar notícia: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2022/05/05/bolsonaro-veta-integralmente-a-nova-lei-aldir-blanc.ghtml>

O desenho que eu fiz foram vários quadradinhos assim, foram telas. Fragmentos de janelas e telas. Porque foram muitas Eloísa fragmentadas em quadradinhos com muitas reuniões e criando demandas pra provar que nosso trabalho tem alguma importância. Foram muitas Eloísa mas ao mesmo tempo a gente sabe que é muito solitário. Porque a gente sabe que a gente tá fazendo da forma que a gente acredita. Então foi uma solidão meio múltipla... sei lá. (Eloísa, Apêndice)

A necessidade de justificar o trabalho durante a pandemia fez com que os processos de resposta dos museus durante o período fossem acelerados. O trabalho realizado pelos mediadores junto aos Educativos durante o início da pandemia surge muito em decorrência da necessidade de provar que eles estavam “ativos”. E não, necessariamente, como parte de uma programação anual, previamente discutida e realizada, das instituições. Essa necessidade de justificar a todo tempo a existência do seu trabalho não é novidade no campo da arte-educação.

Com diferentes crises expostas - a econômica e a sanitária - a pandemia do Covid-19 evidencia a crise interna dentro do governo brasileiro, apontando uma produção de crise sistêmica. A crise como forma de governo faz parte do projeto neoliberal que tanto gera a crise como necessita dela para sua sobrevivência.

4.4 A REABERTURA DOS MUSEUS NA PANDEMIA

O processo de reabertura das cidades do Brasil iniciou-se, na maioria das cidades, a partir de agosto de 2020. Não necessariamente representam uma superação da pandemia – nem aconteceu este ainda –, mas ocorreu em um momento de queda na curva de contágio e números de mortes. É então nesse período que os museus e instituições começam a reabrir e a voltar com o recebimento de públicos.

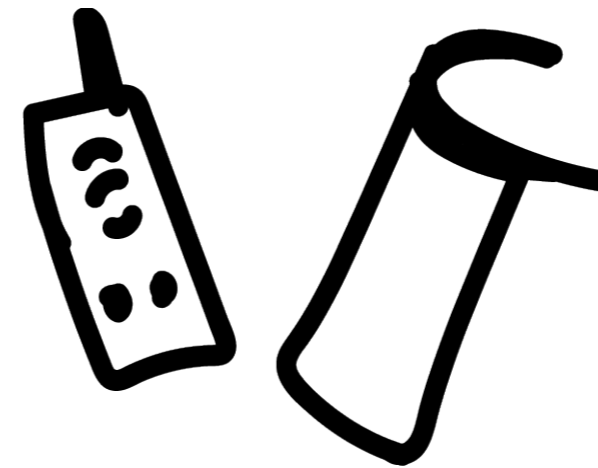
A ausência de uma centralização do governo federal para contenção do vírus aprofunda a sensação de medo e insegurança na população, que já não sabe o que é certo ou não, crível ou não, promovendo o pensamento de que a manutenção do isolamento é uma questão individual e não coletiva.



Eu desenhei um rádio. Não é um rádio de música, é um rádio que os seguranças usam, que eu usei esse rádio na mediação. Não só por uma volta no trabalho presencial, mas por uma demanda, até de ter um cuidado, até se um visitante tá usando a máscara...é todo uma outra demanda que ocorre nesse momento de risco sanitário, mas muitas vezes como uma...como dizer? uma não compreensão da instituição do papel de educador. Que muitas vezes ocorre, não sei se dá pra caracterizar desvio de função, mas ocorre uma outra demanda, para além do papel de educador.” (Aline, Apêndice)

FIGURA 25: RÁDIO. FONTE DA AUTORA

A retomada do trabalho presencial nos museus ocorreu de maneira gradual e diferente em cada região, conforme a liberação sanitária dos municípios e estados. O que mais foi adicionado ao trabalho dos mediadores? Quais os novos aparatos mediativos necessários na retomada? O que estes objetos dizem sobre as funções atribuídas também à mediadora?



Eu desenhei um rádio mais um faceshield. Coloquei um rádio mais faceshield igual a provocadores de distâncias. Porque eu acho que é isso, é um EPI, é necessário, foi necessário naquele momento da volta ao trabalho presencial de tu ter a proteção do faceshield. Por outro lado, eu me sentia como uma astronauta e isso gera um afastamento das pessoas, de não reconhecer aquele corpo no espaço expositivo como corpo de mediadora. Não era porque eu estava com o rádio. Claro que a gente cuidava de outras demandas, mas a gente também estava ali pra mediar. Então eu percebia que gerava estranhamento por parte do público e provocava uma distância. As pessoas já tinham essa tendência de ficarem distantes por conta do contexto sanitário mesmo, mas acho que a imagem mesmo, de estar vestida de preto, estar com os EPI's provocava uma distância meio sem querer nos públicos. (Aline, Apêndice) (grifos meu)

FIGURA 26: RÁDIO E FACESHIELD. FONTE DA AUTORA.

O rádio, um objeto de vigia, que tem sua função ligada à comunicação e controle do ambiente: de quem entra, de quem sai, do que ocorre dentro de um espaço – mais um objeto de controle dentro do museu. Conforme foi tratado no início deste trabalho, a mediação cultural frequentemente tem suas funções confundidas com a de seguranças de museus, sendo atribuídos a estes profissionais o cuidado e manutenção do espaço como (muitas vezes) uma função tão importante quanto mediar. No relato acima, é possível ver um eco desse fenômeno, como um importante demonstrativo de retrocesso de conquistas da mediação cultural.

É possível também compreender que o uso de rádio nesse relato está atrelado ao momento da pandemia, configurando-se como algo temporário. Ou também que o uso do rádio pode estar sujeito a todos funcionários da instituição, tirando a exclusividade da mediadora de vigiar o público.

Ainda que tais hipóteses sejam válidas, o acréscimo do *faceshield* e do rádio potencializa a dúvida dos visitantes em relação ao profissional da mediação, que é pouco familiar com a maioria dos públicos que frequentam os museus. Ambos os objetos são atribuídos à segurança e, rapidamente, as pessoas passam a não “reconhecer aquele corpo no espaço como corpo de mediadora”. A fala acima demonstra que os novos instrumentos de trabalho distanciam o seu trabalho do público, e conseqüentemente uma distância maior – e possível confusão – dos públicos com a mediação cultural. É possível considerar esses novos aparatos como barreiras para o acesso cultural?

A soma do rádio, como um objeto presente nesta retomada, resgata papéis ainda não superados pelos próprios museus, que é de suprimir a função do falar sobre como os dispositivos de controle vão atuar na separação do público com a obra de arte e o espaço expositivo, pois é lembrado constantemente que sua presença ali não é bem-vinda. Seu corpo vigiado denuncia que tudo deve ser controlado ativamente por todos.

As recentes formas de controle transformam o próprio trabalho em mediação cultural, abrindo brechas para que seus fracos contornos – devido à ausência de sua organização na CBO e no imaginário social – fiquem ainda mais difusos.

Tu sente uma certa cobrança. Por parte da chefia, da parte dos superiores. De que tu tem que fazer o teu educativo de alguma maneira. O que é alguma maneira? Virar *youtuber*, praticamente. Então de todas as coisas que eu faço, eu ainda tenho que agora aprender a ser um *youtuber* pra falar em redes sociais. (Gabriel, Apêndice)

O que é fazer um educativo “de alguma maneira”? A qual projeto político e educativo corresponde essa demanda? Se o trabalho em mediação é feito de maneira a corresponder o aprofundamento da crise neoliberal, o que é criado? E ainda, o que é possível ser negociado neste processo? A que pressões – e projetos políticos institucionais – estão submetidos os mediadores culturais que atuam nos museus de arte durante a pandemia?

Essa foi a pergunta que eu fiquei mais tempo, não veio nada. Daí eu achei que a imagem era essa, o vazio mesmo. Daí eu escrevi no cantinho o vazio, o vácuo. Porque é isso... **o meu trabalho, como ele acontece sem o outro**, neh? (Eloísa, Apêndice)

A criação de ações educativas a partir de uma cobrança, trazida por Gabriel, também está registrada em outras áreas das instituições culturais, como com artistas e curadores. Schenkel (2020) registrou diversas ações/atividades criadas na urgência da reinvenção da pandemia, apontando em paralelo o número de mediadores demitidos, trazidos aqui no decorrer deste capítulo. A velocidade com que as instituições devem recriar suas práticas recai sobre os Educativos da mesma maneira, e, arrisco dizer, de maneira ainda mais grave visto que é esse setor o primeiro a sofrer cortes e demissões. Em paralelo a esse cenário, estão os Educativos, que, em muitos casos, são os responsáveis por formular ideias inovadoras para o ambiente online e há uma crescente de instituições que lançam programações educativas remotas em tempo recorde. Em minha experiência na Fundação Iberê Camargo, desenvolvemos a primeira ação educativa online após duas semanas de isolamento, criada a partir de muitas reuniões e prospecções do que seria possível ser feito nesse tempo. Não contávamos com o período prolongado que a pandemia – e nem o isolamento – teria, mas ainda assim entendíamos a urgência de justificar nosso trabalho.

Em meio a essa enxurrada de eventos e informações sobre arte, fica evidente, por um lado, a ansiedade de instituições em se manterem visíveis e relevantes, a fim de justificar a manutenção, mesmo a portas fechadas, de equipes e patrocínios. Por outro lado, essas instituições parecem estar falando, se não com elas mesmas, para um tipo de espectador ideal que emerge em meio ao contexto da pandemia: alguém privilegiado o suficiente para poder optar pelo isolamento, que se encontra em casa sem grandes preocupações financeiras ou filhos pequenos, com internet banda larga e tempo disponível para passar horas em frente ao computador acompanhando as últimas movimentações do mundo da arte. (SCHENKEL, 2020, p. 3)

Schenkel detecta ainda a maneira como as instituições deslocam seus trabalhos para o ambiente online de maneira simplista, reduzindo, muitas vezes, as propostas a resoluções que justificam os investimentos públicos e patrocínios. Questiona também como tais propostas são criadas sem o comissionamento específico para este fim, apontando para caminhos que se aproximam do distanciamento da cultura de determinadas populações, como aquelas que não possuem pacotes de dados de internet (ou banda larga) ou

familiaridade com as tecnologias, criando o público que deseja ter⁴⁰. Nesse sentido, trago Cartagena para pensar junto:

A espetacularidade que o dispositivo museológico/museográfico e a obra artística tem adquirido, a hierarquia que adquire o autor, a velocidade com que se preparam as agendas expositivas se contrapõem ao ritmo, estética, o diálogo e as relações com que se produzem os espaços de mediação educativa e os processos de trabalho nas comunidades específicas. (CARTAGENA, 2019, p. 2)⁴¹.

Os processos de produção de trabalho acelerados não passam de maneira isenta pelos educadores e na maneira como as propostas educativas são pensadas e executadas. Servem, muitas vezes, para a justificativa da manutenção destas equipes, causando distâncias entre o fazer educativo com a mediação cultural. A que tempo correspondem os processos de criação em educação em museus durante a pandemia? Na próxima seção, irei aprofundar as questões relativas às práticas educativas realizadas na pandemia a partir dos relatos das mediadoras da pesquisa e outras referências encontradas ao longo da pesquisa.

40 Preciado (2018) diz que os museus não recebem os públicos, mas criam os públicos que desejam, através da maneira como se comunicam, organizam suas estruturas físicas e desenvolvem atividades. Para saber mais, ler o texto “Cuando los subalternos entran en el museo: desobediencia epistémica y crítica institucional”, presente no livro *Exponer o exponerse*, organizado por Pizarro (2018).

41 No original “La espectacularidad que ha adquirido el dispositivo museológico / museográfico y la obra artística, la jerarquía que adquire el autor, la velocidad con que se preparan las agendas expositivas se contraponen al ritmo, la estética, el dialogo y las relaciones que se producen en espacios de mediación educativa y en procesos de trabajo con comunidades específicas.” (CARTAGENA, 2019, p. 2)

5 DA INVENÇÃO EM MEDIAÇÃO CULTURAL

A transição abrupta para os meios digitais produz uma espécie de estranhamento sobre a própria prática, uma vez que não é com ela que, na maioria dos casos, realizava-se o trabalho de mediação cultural. Mediar pelas plataformas digitais se coloca como uma demanda – uma necessidade – e como algo novo, do universo do desconhecido. Se de um lado esse desconhecido pode causar uma angústia, pela ignorância de suas possibilidades somadas à urgência de ter que produzir através delas, também chama a atenção para a possibilidade de inventar outros modos de pensar a mediação cultural, uma vez que compreendemos que os nossos hábitos anteriores um dia também haviam sido inventados, parecido com o que Kastrup (2001, p.5) traz ao se referir ao viajante em um território desconhecido: “somos forçados a pensar, a aprender e a construir um novo domínio cognitivo e uma outra maneira de realizar atividades que eram tão simples e corriqueiras que havíamos esquecido seu caráter inventado.”

É importante salientar que, quando me refiro ao desconhecimento das tecnologias para mediadores, não quero dizer que enquanto indivíduos as mediadoras não acessem, compreendam e saibam utilizar a tecnologia ou ferramentas online, ainda mais considerando a faixa-etária de mediadores (18-29 anos)⁴². É necessário distinguir o uso de tecnologias para fins pessoais do uso para criação, desenvolvimento e realização de ações de educação, como é nesse caso. Embora essa diferença seja consenso entre aqueles que pesquisam tecnologia e educação (VALETE; FREIRE; ARANTES, 2018), ainda não é uma informação comum a todos, causando confusão, muitas vezes, nesta transição do trabalho para o ambiente online durante a pandemia, com maior ênfase naqueles que empregam pessoas jovens.

Considerar, portanto, que mediadores ao “serem jovens” são naturalmente capacitados para criar ações online é uma aposta ingênua e rasa, tendo em vista que não considera o próprio campo da educação e tecnologias como uma área de conhecimento específico. Ou mesmo que não toma as ferramentas digitais como complexas redes que exigem determinada profundidade quando para além do fim de usuário. Isso não significa, no entanto, que as práticas inventadas na pandemia por mediadores não tenham sido potentes. Ao longo do capítulo, irei adentrar nessa questão, trazendo práticas que transcorreram no período.

Percebo a invenção como uma maneira de lidar com o possível, potencializando a força vital e criativa dos sujeitos; a invenção como uma maneira de fazer a si mesmo, que move um olhar para si, aproximando-se com a perspectiva do cuidado de si tratado no capítulo primeiro. Nesse sentido, faço distinção da invenção ligada aos palavrórios neoliberais utilizados com muita força durante a pandemia, que visam explorar a força vital dos indivíduos tomando sua subjetividade como força de trabalho para o capital.

Fazem parte do capítulo a utilização dos relatos das ações educativas desenvolvidas pelas mediadoras da pesquisa e duas ações educativas realizadas por duas instituições culturais. Dialogo com as autoras KASTRUP (2001) para pensar a invenção e aprendizagem inventiva; ROLNIK (2018) para pensar a forma como o sistema neoliberal se apropria de nossa força vital; SCHENKEL (2020) para problematizar a produção das ações educativas online, conteúdo e acesso; VALETE; FREIRE; ARANTES (2018) para pensar o uso das tecnologias na educação e suas especificidades.

⁴² Estudos apontam que o uso da internet se dá com mais ênfase em jovens entre 20 e 29 anos (IBGE, 2021).

5.1 EDUCAÇÃO, TECNOLOGIA E MUSEUS – UM NÓ (NÃO) DESFEITO ÀS PRESSAS

O museu, assim como a escola, ainda não está inserido completamente dentro da cultura digital⁴³ (VALETE; FREIRE; ARANTES, 2018) – essa inserção vai para além de possuir um perfil no *Instagram* ou no *Facebook*. A utilização das tecnologias dentro dos museus ainda entra de maneira muito periférica, sendo útil apenas para a divulgação da “marca da instituição” ou, ainda, para grandes eventos que mais parecem grandes *playgrounds*⁴⁴. Esses eventos acabam por criar uma cultura bastante reducionista dos usos da tecnologia pelos museus, encaminhando a relação do público para uma lógica de consumo, com ênfase no prazer e instantaneidade. Dessa maneira, a tecnologia não altera o modo como o museu ensina o que ensina, media ou expõem. As mesmas questões poderiam ser pensadas para como o museu trata os assuntos relativos à acessibilidade, ainda que este seja outro assunto com suas próprias especificidades.

É importante dizer que não farei uma retomada acerca da tecnologia na educação nem da tecnologia e museus, pois esse não é o foco desta pesquisa. No entanto, torna-se essencial discutir sobre a relação construída entre o museu e a tecnologia durante a pandemia: às pressas e que acabou, muitas vezes, a reduzir-se à repetição massiva de conteúdo digital. A arenosa relação que se estabelece com as equipes dos museus e seus mediadores em função das demissões de condições hostis empregadas durante a pandemia (pelas instituições) acaba por distanciar o que poderia ser um momento de mudança das práticas do museu pela tecnologia aliadas aos educativos.

Se são os educadores que estabelecem diálogo direto com o público, promovendo estratégias de crítica, provocação e aproximação das discussões promovidas pela instituição, a quarentena seria o momento ideal de se aliarem às equipes que estão produzindo conteúdo digital. Com o exemplo do MoMA e de Serralves, no entanto, percebemos que as instituições têm preferido adotar estratégias de homeschooling um tanto antiquadas. (QUINTELLA, 2020, s/p)

Atuar em conjunto parece ser um desafio para as instituições, que perdem a oportunidade de transpassar a experiência dos públicos com as tecnologias junto com a experiência dos Educativos com os públicos. Esse atravessamento poderia ser uma pesquisa benéfica para os programas educativos e para a própria instituição, uma vez que compreendendo este trabalho conjunto, o trabalho educativo poderia se expandir e novos estudos sobre a relação dos públicos e museus poderiam surgir. “A colaboração de

43 Importante dizer que há museus que somente existem no ambiente online, como é o caso do Museu da Pessoa. Este fato altera a forma como a tecnologia é tratada pela instituição, exigindo uma outra análise.

44 O termo playground referido a museus foi debatido no MASP em 2016 e coloca em questão a relação construída com o público e os museus ligados ao debate da arte e consumo. Cito por exemplo a exposição *Beyond Van Gogh* realizada em 2022 nas cidades de São Paulo e Brasília, exposição de um artista consolidado estrangeiro que causa muita comoção e mobiliza milhões de pessoas para a visita. Ainda que não seja produzida pelo sistema da arte contemporânea que está presente nas instituições culturais, produz no imaginário popular o entendimento do que é a arte ideal, projetando nos museus e instituições culturais o compromisso de reproduzirem tais práticas.

programadores, educadores e curadores certamente poderia nos levar a soluções além do tour virtual, da live do *Instagram* e do catálogo em PDF.” (QUINTELLA, 2020, s/p)

Mas afinal, o que buscam as práticas realizadas pelos museus na pandemia? Quintella (2020) e Schenkel (2020) comentam como tais práticas permanecem repetindo formas tradicionais do museu de atuar, transfigurando apenas a plataforma em que acontece – do presencial para o online.

Muitas instituições optam por disponibilizar tudo que já produziram anteriormente (ainda não havia sido publicado) em formatos de PDF, como no caso de materiais didáticos, catálogos, palestras entre outros. A formação de professores passa a ser através de uma *live*, as oficinas se transformam em *cards* do *Instagram*, a mediação vira uma *tour* virtual com a presença do artista ou curador. Esses são alguns exemplos que mostram a transposição das propostas para o online. Em sua maioria, como argumentam os autores, mostra que faltam estratégias de um projeto bem definido, utilizando modelos pedagógicos que ainda se baseiam em formatos tradicionais – tanto da aprendizagem quanto da centralidade no sentido visual e oral, no qual quem fala é a instituição. Utilizar a tecnologia não torna o museu inovador, já que as práticas que operam ainda são as mesmas.

Se as propostas se apresentam como reproduções de modelos já prontos, também dizem, talvez, sobre um modo de aproveitamento de trabalhos anteriores com intenção de dar conta de um tempo acelerado de produção. É ainda no primeiro mês de quarentena em 2020 que muitos dos museus lançam propostas educativas em suas redes sociais e sites. Irei me deter a seguir sobre os processos relacionados aos públicos e audiência nas ações educativas de museus na pandemia.

Preciado (2018) diz que ao criar os públicos também se criam critérios de exclusão. As ações produzem um sujeito bem determinado, ainda que os enunciados das atividades pareçam indicar serem remetidos a “tanto adultos como crianças”, “para todos públicos”, entre outras frases comuns que geram uma ideia de falsa universalização da atividade. Além de compreender que marcadores de faixa-etária são apenas um dentre vários que delimitam para quem a ação está voltada.

Apesar de se considerar que a internet é um produto acessível a todas e a todos, essa não é a realidade no Brasil, e é, ao mesmo tempo, pré-requisito essencial para o acesso às instituições culturais durante a pandemia. Segundo dados coletados pelo IBGE, através da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) de 2019, oito a cada dez pessoas têm acesso à internet no Brasil. Esse percentual varia conforme as regiões do país, bem como se em áreas urbanas ou rurais, mostrando a desigualdade de acesso às tecnologias⁴⁵. A forma como esse acesso se dá também é importante, principalmente quando percebemos que a maioria dele se dá através do celular *smartphone* (98,6%).

Levando em consideração tais dados, percebemos que, apesar da proposta de democracia do acesso ao conhecimento e interação que a internet promove, ela ainda não faz parte da vida de todos e de todas brasileiras. Quando olhamos para o meio no qual é acessada na maior parte dos domicílios, o celular, é necessário compreender que há diferentes tipos de conexão, variando de internet banda larga fixa ou não. No último caso, os pacotes de dados podem limitar o conteúdo que é acessado, o envio ou recebimento

45 Nas regiões Norte e Nordeste se encontram as maiores diferenças entre o acesso em zona rural e urbana. Por exemplo, dos 76% com acesso à internet na região Norte, 86% são na área urbana e 34,4% na área rural. Já na região sudeste, onde há maior percentagem de uso de internet (87,3%), 88,8% estão na área urbana e 64,3% na área rural. Dados próximos são encontrados na região sul e centro-oeste. Os motivos do não acesso à internet estão a falta de cobertura na área; custo elevado do serviço ou aparelho; não conhecimento de como utilizar o serviço, falta de interesse. Para saber mais, consultar <https://educa.ibge.gov.br/jovens/materias-especiais/20787-uso-de-internet-televisao-e-celular-no-brasil.html>.

de vídeos, áudios, aplicativos, entre outros.

Apesar da potencial ampliação de acesso proporcionada pela Internet, excluem-se públicos que não se encontram nessa situação de conectividade ideal, como idosos sem familiaridade com smartphones e Instagram ou jovens de periferia com pacotes de dados limitados, que também poderiam se beneficiar de ofertas culturais em tempos tão desafiadores. Ser parte de um público significa ser alguém solicitado por determinado tipo de objeto ou discurso, habitar um tipo de mundo social, ser motivado por determinados interesses e dispor de certos meios. Em meio à sobrevida digital encontrada pelo campo artístico **durante a pandemia de Covid-19, onde foi parar, por exemplo, um dos públicos mais tradicionais de museus, os grupos de escolas públicas anunciados orgulhosamente em relatórios de responsabilidade social para justificar investimentos públicos e legitimar o papel dessas instituições nas dinâmicas sociais?** (SCHENKEL, p. 3, 2020) (grifos meus)

Da mesma forma, poderíamos perguntar junto com Schenkel (2020) onde estão os públicos que integram projetos sociais promovidos pelas instituições, elencados por elas como sujeitos à margem com dificuldade de acesso à cultura? Ainda, que tipo de sujeito autônomo (CANTO; DUARTE, 2021) o museu espera ao desenvolver projetos que dependem de condições de acesso para a participação?

Tarei duas delas para pensar junto, sendo uma delas realizada pela Fundação Iberê Camargo, no período em que estive à frente do Programa Educativo, e outra pelo MASP. A primeira foi escolhida em decorrência da segunda, por saber (através de minha relação de trabalho na época) que se tratou de uma ação inspirada na do MASP. A ação do MASP foi escolhida devido a disponibilidade de materiais de pesquisa relacionados a ela através do artigo das autoras (CANTO; DUARTE, 2021) e também com o site e Instagram do MASP. Não busco, entretanto, utilizar tais exemplos para criar uma relação binária de certo e errado, bom e mau, acerca da instituição e suas práticas educativas. Entendo que esses exemplos não resumem o que ocorre em todas as instituições culturais, nem mesmo em toda a trajetória das próprias instituições. Como esta pesquisa não tem por objetivo investigar as ações educativas realizadas em museus de arte durante a pandemia, realizei essa escolha ao lado do que as autoras Schenkel (2020) e Quintella (2020) traziam, aproveitando o material do qual já tinha conhecimento. O mesmo irá acontecer posteriormente, no qual trago uma ação educativa desenvolvida pelo Museu Nacional da República.

A ação educativa intitulada *MASP desenhos em casa* é uma proposta realizada com base nas obras do acervo da instituição. A cada mês, uma obra é selecionada e o convite ao público é lançado a partir dela: produzir uma releitura do trabalho escolhido e enviar para a instituição, que irá escolher cinco desenhos participantes, e irá publicá-los no perfil do MASP. Como retorno, os cinco vencedores ganham um Amigo MASP, título que dá acesso ao museu gratuitamente o ano inteiro. Ao longo do mês outras ações são realizadas em consonância com a obra escolhida, fomentando a interação do público com essa obra, tais como lives, vídeos com artistas (CANTO; DUARTE, 2021). Os desenhos são repostados marcando a instituição no @masp e com uso da hashtag #maspdesenhoemcasa, aumentando os algoritmos das redes sociais. A ação teve duração nos anos de 2020 até fim de 2021.

Em seguida, um enunciado do *MASP Desenho em casa* postado no site oficial no mês de outubro de 2021:

A escolha do mês para o desafio masp [desenhos] em casa é a pintura *Músicos* (década de 1950), de Heitor dos Prazeres. Tanto adultos quanto crianças podem participar: basta fazer a própria versão do trabalho e publicar no Instagram marcando o @masp e utilizando a #maspdesenhoemcasa até as 23h59 de domingo, 8.11. Na segunda, 9.11, o museu irá selecionar alguns desenhos na mesma rede social. Os autores receberão um Amigo MASP, que dá direito a frequentar o museu gratuitamente por um ano. A partir de novembro, essa ação passa a ocorrer sempre na primeira semana de cada mês. (MASP, s/p, 2021)

As autoras e participantes da realização do projeto, dentro do Programa Educativo, destacam pontos negativos e positivos que concerne ao museu no tempo da pandemia, sendo “o positivo, com ações de comunicação intensificadas, ações educativas remodeladas e projetadas com um sucesso amplificado de audiência e, particularmente, a participação ativa e autônoma de seus públicos” (CANTO; DUARTE; p.168, 2021). Em seguida, completam com dados que faz coro à amplificação de audiência, elencando números que a instituição atingiu: 55 *lives* acessadas por mais de 105 mil pessoas; 650 mil seguidores no Instagram, tornando-os o perfil de instituição cultural de maior alcance da América Latina, sendo citado pelo *The New York Times* como uma das cinco instituições para conhecer o perfil.

A escolha dos números pelas autoras aparece como uma maneira de avaliar as atividades realizadas, especialmente a trazida aqui no texto. A forma utilizada dá pistas sobre quais são foram os objetivos da ação antes mesmo de discorrer sobre a própria prática em si. “Cabe conceber que os estudos de avaliação e pesquisa em instituições culturais são usados com diferentes propósitos, pensando em fornecer informações e qualificar os serviços em desenvolvimento e oferecendo um retorno sobre o impacto das ações.” (PINTO, 2016, p. 282).

Através da avaliação é possível conhecer os desenhos traçados para a ação educativa, e com qual intencionalidade foi criada. Pinto (2016) diz que a avaliação em mediação cultural se dá no mesmo início da mediação, e não ao final, como é comum termos em mente. Sendo assim, o que contam as autoras Canto e Duarte (2021) sobre o objetivo da ação MASP desenho em casa?

(...) advogamos pela necessidade de um constructo teórico e prático que deva aliar-se em harmonia e projeção, de modo a associar a missão/função de um museu através de suas práticas museológicas e educativas. Isto é, referimos a uma comunicação para além da propaganda e da divulgação. De outro modo, aludimos a um conjunto estruturado de ações que envolvam os diversos setores de um museu em um discurso educativo que representa, no segmento atual, uma ocorrência online.

A proposta do MASP (CANTO; DUARTE, 2021) reproduz a abordagem triangular de Ana Mae Barbosa, focada na apreciação, contextualização e criação. Seguida fielmente pela instituição, o convite à releitura é feito sem nem utilizar essa palavra no enunciado do exercício, o convite por si só já o faz. Cabe apontar a perspectiva de mediação adotada nesta ação, focada em um saber reprodutivo (na medida em que toma a obra não como disparadora, mas exemplo a ser seguido), que visa reiterar a importância da própria instituição (através da alimentação de informações e atividades relacionadas à obra do acervo) e reproduzir a autoimagem captando mais público (com a marcação do @ e da #).

O cartão de acesso gratuito anual também entra como uma premiação, que torna a atividade uma competição de desenhos. É preciso questionar como tal seleção ocorreu, quais critérios foram utilizados para estabelecer os desenhos vencedores. Mas, talvez mais

do que isso, questionar como tal prática possa ser ainda realizada por um dos museus mais importantes da América Latina, tendo em vista tantos debates da área da educação em arte em movimento, que entram em conflito diretamente ao proposto por *MASP desenho em casa*, tais como a prática da releitura e a seleção e premiação dos desenhos.

Apesar de a ação apresentar elementos que desencontram dos atuais debates da área de mediação cultural, ensino de arte e educação em museus, ela serve de inspiração para outras práticas, como a que irei apresentar abaixo, intitulada *Desenhando Iberê*, pela Fundação Iberê Camargo.

Desenhando Iberê A obra é “No tempo”, de Iberê Camargo.
Desenhe através de sua interpretação a obra indicada e poste o resultado no seu Instagram marcando @fundacaoibere e usando #fundacaoiberê. Iremos selecionar os mais legais e postar em nosso feed. Participe!
(IBERÊ, s/p, 2020)

A ação, conforme apresenta o anunciado, tem a mesma proposta daquela do MASP: seleciona uma obra do acervo e convida o público a realizar uma interpretação da obra em desenho, que será selecionada de acordo com o critério de “mais legal”. Diferente da instituição anterior, não são oferecidas outras ações em conjunto, como lives e encontros com o artista – que também utiliza obras do acervo da instituição (formada exclusivamente de obras do artista Iberê Camargo). A ação também se repete mensalmente, trocando a obra de referência, com duração somente no ano de 2020. Evidencia-se que neste caso trata-se de uma ação mais pontual ainda, mesmo que se repita ao longo de meses pelo fato de estar acontecendo sem outras programações relacionadas.

Ainda que tenham diferenças entre ambas as atividades, chamo a atenção para a mesma posição que ocupam as instituições, promovendo um diálogo que se dá somente de um lado. A instituição fala, convida, seleciona e publica obras. O público escuta, desenha e posta. Não há em nenhum dos casos uma conversa sobre a experiência ou a oportunidade de rever a própria prática. A avaliação é feita através do alcance virtual que a publicação atinge. Quando comparadas às outras ações ocorridas no mesmo período na instituição, é possível questionar se correspondem ao mesmo programa educativo, pois indicam processos para pensar a educação bastante distintos.

A ação educativa em ambos os casos são plataformas para divulgação da marca das instituições, apropriando-se da tecnologia pelo alcance algoritmo. Colocam-se como atividades pontuais cuja continuidade está contida em sua própria repetição, sem, no entanto, produzir um seguimento no sentido de pensar acerca desta prática, nem de estabelecer diálogo com os públicos. A relação que se estabelece com o público também é pontual e distante, uma vez que a comunicação é determinada através da marcação de @ e #, ou seja, mesmo o envio do trabalho se dá indiretamente.

A existência de um público, portanto, pode ser pensada na articulação entre endereçamento retórico e contexto real de recepção. Ser parte de um público é relacionar-se temporariamente como estranhos por meio da participação. Estaríamos hoje diante de um grande espetáculo virtual sem espectadores, produzido sem preocupação com quem de fato o receberá — como se jogássemos garrafas com mensagens de SOS ao mar, sem ter a mínima ideia de seu destino final? (SCHENKEL, p. 4, 2020)

Nesse sentido, retomo os apontamentos trazidos ao fim do capítulo anterior, questionando para qual público as instituições estavam voltadas a produzir tais práticas educativas durante a pandemia. Parto do pressuposto de que o museu cria os públicos que quer representar através de marcadores que guiarão suas práticas, modos de se comunicar e projetos políticos. O público não está fora da instituição, não preexiste ao museu, mas é criado a partir de um conjunto de técnicas de gestão de audiências (PRECIADO, 2018). Preciado afirma que o que preexiste são as audiências, mensuradas por números de acesso a eventos, exposições, etc. Porém, esse tipo de métrica não mede o museu como instituição, mas como indústria cultural, instrumento de marketing cultural (PRECIADO, 2018). A compreensão dos públicos como audiências têm sua raiz dentro do entendimento do público como consumidor. O autor coloca então:

Porém o que me interessa aqui não é, portanto, a audiência, mas o público. Na medida em que este (o público) e a instituição são co-constitutivos, não existe a instituição antes do público, nem o público antes da instituição. Esta é precisamente uma tarefa central de uma instituição: construir um público como sujeito político. Que público o museu da modernidade têm construído? (PRECIADO, p. 21, 2018) (tradução minha).⁴⁶

Parece que, neste momento em que as ações educativas citadas se iniciam (2020), a implicação com a formação do público como um sujeito político fica de fora das intencionalidades e preocupações do museu. Isso não significa, entretanto, que um público não esteja sendo criado. Toda a ação desenvolvida acaba por determinar um público, seja pelo canal de comunicação em que é divulgada e desenvolvida, seja pela linguagem empregada e os códigos utilizados no post, ou pela proposta em si. Nesses dois casos acima é possível dizer que as ações buscam audiência, e não a criação de um público. Schenkel convida ao questionamento:

É preciso nos perguntarmos por que justo o campo da arte, do qual se espera maior consciência crítica, continue a investir nesses meios como a saída mais rápida diante das restrições impostas pelo isolamento social, sem refletir sobre as consequências nefastas da combinação da economia corporativa com a tecnologia digital (MOROZOV, 2018; BERARDI, 2020a). (SCHENKEL, p. 7, 2020).

A busca por audiência atravessa as ações educativas, reduzindo seu papel crítico a produções rápidas e de marketing cultural. Dentro desse contexto, os programas educativos não ficam restritos ao fazer em educação, mas também são subordinados (novamente) aos setores de marketing e comunicação. Durante a pandemia, foi bastante comum a produção de conteúdo de materiais digitais para as redes sociais pelas mediadoras como parte integrante de seu trabalho. Eloísa (2022) traz com ênfase em sua fala:

Outra ação que a gente fez que eu acho importante destacar, mas pensando que **são ações assim, completamente aleatórias, estranhas e bizarras** (eu acho neh), como demanda da instituição, e que foi exaustivamente, enfim foi uma demanda exaustiva pra gente. Que é **produção de conteúdo pra rede social**. então a gente produziu muito reels e pesquisa de imagem e texto pra postar no Instagram, mas assim, **de uma forma fragmentada,**

46 No original: “ Pero lo que aquí me interesa no es, por tanto, la audiencia, sino el público. En la medida en que este y la institución son co-constitutivos no existe la institución antes del público, ni el público antes de la institución. Esta es precisamente la tarea central de una institución: construir un público como sujeto político. Pero ¿qué público ha construido el museo de la modernidad?” (PRECIADO, p. 21, 2018)

aleatória, e sem, ah sei lá, como você chama uma postagem de instagram como ação educativa e isso se encerra ali neh? Meio uó. (Eloísa, Apêndice) (grifos meus)

O trecho acima surge como resposta do convite n.1 do segundo encontro, que era para escolher uma ação educativa em mediação cultural realizada durante a pandemia. Essa é a segunda ação citada pela participante e marca como ela fez questão de registrar na pesquisa esta outra demanda, caracterizada por ser “completamente aleatórias, estranhas e bizarras” (Eloísa, apêndice). Bizarras por agregarem na mediação trabalhos com objetivos bastantes distintos da comunicação, reduzindo o papel de educativos e resumindo-os a ações fragmentadas e aleatórias, como diz Eloísa.

Novamente, cabe perguntar para quem estas postagens são voltadas, uma vez que são fragmentadas e aleatórias? Produzir conteúdo para o público só é, por si, uma ação educativa? Em que medida elas também vão criando imaginários sobre educação, arte, museu e acesso?

Essas perguntas não visam negar a participação dos Educativos com os setores de comunicação, até porque compreendo, ao lado de Quintella (2020), que a pandemia poderia ter sido um bom momento para aproximar ambos programas, assim como percebo que a atuação do Educativo não é (mesmo quando não tem consciência disso) uma ação isolada em um departamento ou setor, mas se dá de maneira transversal na instituição (dependentes dos agenciamentos entre gestão, projeto político pedagógico, coordenação e mediadores).

A mesma participante aponta também que o uso das tecnologias para a educação foi uma aprendizagem potente dentro do período da pandemia. Em sua fala, diz que as ferramentas digitais possibilitaram um olhar mais atento e interseccional para o acervo do museu onde trabalhava, desacostumando discursos que já estava habituada a traçar com os públicos acerca das mesmas obras. Dessa forma, a mediadora indica que, ainda que seu trabalho aconteça da forma registrada acima, há uma potência que surge das práticas educativas que realiza. Que potências podem emergir nesse contexto, considerando as configurações neoliberais tratadas anteriormente?

5.2 O QUE É POSSÍVEL INVENTAR EM MEDIAÇÃO CULTURAL NA PANDEMIA?

Na primeira fase da pandemia de 2020, a presencialidade era perigosa, transformando a virtualidade em um recurso obrigatório para o desenvolvimento do trabalho em mediação. Anteriormente, foi possível verificar que um dos encaminhamentos que as instituições realizam é de projetos tradicionais em busca de audiência. Mas há outros possíveis, como o que uma das participantes traz ao responder aos convites de (01) escrever ou desenhar um lugar em que acontece a criação; (2) escolher uma ação educativa e (3) desenhá-la em um mapa sobre o processo de criação e (4) escrever ou desenhar algo que havia lhe movido na mediação durante a pandemia de 2020:

outro

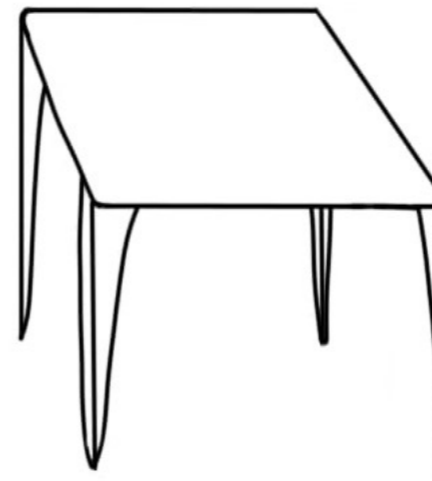


FIGURA 27: OUTRO E MESA. FONTE DA AUTORA

Na primeira questão eu pensei **no “outro”**. **Acho que é o lugar simbólico que sempre há espaço para criar**. Depois pensei num lugar físico que é a minha mesa mesmo.

(..) foi uma parceria com uma escola, uma escola em Atibaia. Então num primeiro momento foi meio aleatório assim, tipo, “nossa, por que essa escola?”. E aí enfim, foi alguma indicação de alguém que falou com a escola por conta do conceito de museu da cidade, e eles já estavam trabalhando um tema, entre elas, que os próprios educandos tinham escolhido, e aí queriam trabalhar junto com a gente a partir das imagens do acervo. Então foi uma pesquisa legal que a gente desenvolveu juntos. O tema que as crianças escolheram foi Caça às Bruxas, achei ousadas. Porque eram crianças de 8 a 9 anos, bem fofinhas e aí, por exemplo, no acervo aqui tem imagem da região central onde essas fogueiras públicas aconteciam então **a gente foi discutindo tudo isso**, discutindo punição na história da humanidade, **foi legal justamente porque tinha esse contato com o outro**.

(..) Eu coloquei aqui “as crianças e o educativo”, aí as trocas que nós tivemos, elas que vieram com os “questionamentos” e a gente com referências tanto de teorias quanto de imagéticas e daí no fim isso tudo se trocou porque eu trazia muitas questões e elas também trouxeram várias referências. **E aí tudo isso em escala digital, na intersecção museu escola. Aí o que me mobilizou nesta ação, eu escrevi que foram as próprias crianças, porque elas me deixaram com um desejo de troca assim maior**. A gente pensou em coisas assim, historiografia, teoria e imagens, várias coisas super complexas e aí elas vieram com questões entre aspas “simples” mas muito profundas. Eu lembrei aqui que um estudante perguntou porque que geralmente a gente associava bruxa à mago. Sabe, essas coisas assim, da palavra mesmo mas que dizem também sobre uma sociedade estruturada e estruturante no machismo e que a gente nem tinha pensado na palavra. A gente tava lá lendo Foucault, sei lá, o Calibã e a Bruxa, outras coisas assim, e elas vieram com essa questão tão profunda e tão aparentemente simples. Então o que me mobilizou foram elas mesmo (as crianças). (Eloísa, Apêndice) (grifos meu)

As crianças mobilizam a mediadora através da discussão de assuntos que não são estudados dentro do Educativo em que atua. Diferente das propostas apresentadas na seção anterior, esta parte do pressuposto de um diálogo: escutar o que as crianças pesquisavam, para então lhes propor uma ação educativa. A fala da participante enaltece a conversa entre as crianças e as mediadoras, provocando aprendizagens mútuas, expandindo o que a ação inicialmente tinha pensado como roteiro. A mediação com os estudantes de Atibaia mobilizou a tal ponto a participante que ela passou a estar desejosa pelo encontro presencial.

Em um cenário de medo pela vida, como se localizam os processos de criação? Onde há espaço, dentro de si, para criar? E qual é a matéria que mobiliza as mediadoras?

eu coloquei como lugar de criação (...) **um desenho de um caderninho. Que é um pouco da minha experiência como mediadora em 2020**, que a nossa coordenadora sempre incentivava que nós anotássemos as mediações, então ao longo daquele período eu fiz um diário de bordo assim da mediação, e aí era ali que eu anotava não só as minhas reflexões como mediadora mas tbm ideias que iam surgindo das ações educativas. Então pra mim, que venho mais da teoria das artes, essa imagem



FIGURA 28: CADERNINHO. FONTE DA AUTORA.

do cadernos, de anotar coisas, vem essa ideia forte. (...) como ação educativa,(...) vem justamente um textinho que eu escrevi compilando um pouco dessas histórias dos visitantes que vieram no diário de bordo. E era um textinho que foi distribuído junto com o catálogo, o catálogo da exposição. Isso foi uma ação incentivada pela coordenadora, não estava previsto isso na exposição,(...) na hora de distribuir o catálogo o que seriam nossos materiais, com o pouco recurso que a gente tinha, a gente inseria os materiais dentro do catálogo e distribuía pros visitantes. Então era um materialzinho extra que surgiu por iniciativa da nossa equipe, isso em 2020. (Aline, Apêndice) (grifos meus)

A resposta de Aline surge em decorrência dos convites 1 e 2 feitos à Eloísa. Enquanto a primeira encontra “no outro” o seu lugar de criação, Aline escolhe um caderno, que é utilizado de maneira a produzir um olhar para si, uma vez que o caderno é espaço reflexão, escrita sobre si e sua prática, de se ver em outro suporte com suas palavras. Um lugar de exteriorização. Na ação educativa, a participante escolhe uma atividade que é desdobramento de suas reflexões no caderno, colocando esse pensar para fora do privado, compartilhando-o com os públicos, colegas e instituição.

Nas duas participantes é possível reconhecer algo movente que tais práticas operam nelas mesmas, alterando a forma como se percebem e percebem seu próprio trabalho. Na história das Bruxas, ou na escrita do caderno, há uma disposição para pensar acerca de sua prática, encarando-as de forma investigativa. Nesse sentido, é possível dizer que as mediadoras atuam como quem cria problemas: “então num primeiro momento foi meio aleatório assim, tipo, ‘nossa, por que essa escola?’ ” (Eloísa, Apêndice) já que era “e aí tudo isso em escala digital, na intersecção museu escola” (Eloísa, Apêndice). Esse olhar que estranha a própria matéria de seu trabalho que interessa pensar neste momento, conduzidas pelas reflexões acerca da invenção, tomada como aprendizagem inventiva, de Virgínia Kastrup (2001).

A autora propõe que é a invenção de problemas que conduz a uma aprendizagem inventiva (KASTRUP, 2001).

(...) quando falamos em aprendizagem inventiva não entendemos a invenção como algo raro e excepcional, privilégio exclusivo de artistas ou mesmo de cientistas. O interesse é pensar a inventividade que perpassa o nosso cotidiano e que permeia o funcionamento cognitivo de todos nós, do homem comum. (KASTRUP, p. 19, 2001)

Podemos pensar que o hábito de criar em educação estabelecido entre as mediadoras é movido de lugar, tem suas estruturas metodológicas e seus recursos desestabilizados ou até suprimidos. Porém, mesmo que as condições do trabalho mudem, o objeto da mediação não é novo.

Conduzo essa afirmação a partir da reflexão acerca do que seria o conteúdo da mediação, a partir das reflexões de Deleuze em sua fala na Escola Superior de Ofícios de Imagens e Som realizada em 1987⁴⁷. O autor diz que o conteúdo do cinema é o filme, do filósofo são as perguntas. O que seria, então, o conteúdo da mediação? Uma resposta possível é o encontro, o ruído, aquilo que resulta do atrito entre a arte e a educação, já que “é justamente a fricção entre eles que faz com que um e outro sejam ainda mais potentes, não a sua soma” (HOFF, s/p, 2020). Do que salta desse ruído podemos pensar

os públicos, instituição, experiência, conteúdos específicos, conteúdos gerais e cotidianos acerca do mundo. Todos os elementos trazidos anteriormente são variáveis: os públicos se alteram, possuem diferentes contextos, gênero, idade, formação, cor de pele, classes sociais, entre tantas outras características; as instituições variam conforme o local onde estão inseridas, a gestão, o financiamento, projeto político, a relação com a comunidade, a forma jurídica de organização, linguagem que está voltada, etc; a experiência é sempre subjetiva e individual, ainda que seja coletiva, já que cada pessoa é atravessada por ela de determinada maneira; o conteúdo específico irá mudar conforme o objeto que a instituição trabalha, linguagem, com a exposição em cartaz, o projeto curatorial, os interesses dos mediadores por determinado conteúdo (e a criação de suas curadorias próprias para a mediação); os conteúdos gerais e cotidianos variam conforme todos os outros itens pensados antes, impulsionados ou não pelos temas presentes nas obras de arte, curadoria, acervo ou localização de instituição, interesse especial dos públicos, fatos históricos e eventos globais a regionais, etc. As perspectivas que se tem da arte e da educação, juntas e separadas, vão também guiar e atravessar o modo como estas composições vão se dando, interpelando, do mais expandido ao mais contido.

O que parece saltar desse emaranhado de combinações é justamente sua variação, que está intimamente ligada com uma forma de pensar a mediação, mas especialmente uma forma de entender arte, tendo como compreensão da arte como vida. Se a arte é a própria vida, a maneira como nos relacionamos com ela, em uma pandemia, afeta o conteúdo da mediação? “o objeto a ser mediado não pertencia só a um: tratávamos da própria vida em sua conjuntura mais cruel” (FAURI, p. 5, 2021). Ouso tecer a hipótese de que não, que permanece o mesmo, uma vez que o conteúdo da mediação não é um saber determinado, específico, mas o próprio movimento das conjunturas, estruturas, pessoas, desejos, tempos e espaços. Ainda que mude o conteúdo específico da mediação, por exemplo, entre uma exposição de obras de arte de Rosana Paulino para uma de Leonardo da Vinci, é com o próprio atravessamento das variações que a mediação trabalha, que nunca é previsível, mas contingente.

Assim, compreendo que não se trata da criação de um novo conteúdo para a mediação, mas da invenção de novos modos de operá-la, dado que os recursos são outros (considerando o contexto da pandemia e o distanciamento ou isolamento social). Porém, como trouxe mais cedo neste mesmo capítulo, há diferentes maneiras de conduzir o pensamento em mediação cultural e nem sempre a invenção é uma delas, mas a repetição. Repetir o que já se sabe, transpondo apenas para um novo recurso (internet) não é a opção utilizada pelas mediadoras da pesquisa, considerando os dados produzidos com o grupo focal. É possível perceber uma atenção dedicada pelas mediadoras, o que Kastrup (2001), recuperando Bergson, irá chamar de atenção suplementar: “atenção à duração, para além da função e do valor de uso do objeto em questão, para além dos esquemas práticos da reconhecimento. Pode-se dizer que essa atenção suplementar implica mesmo uma desatenção ao caráter utilitário da vida prática.” (KASTRUP, p. 23, 2001).

A atenção suplementar, em Han (2017), trata-se de uma atenção dedicada, que freia a forma fugaz e dispersiva que a atenção está sendo conduzida nos dias atuais, fenômeno causado principalmente pelas redes sociais.

A cultura pressupõe um ambiente onde seja possível uma atenção profunda. Essa atenção profunda é cada vez mais deslocada por uma forma de atenção bem distinta, a hiperatenção. Essa atenção dispersa se caracteriza por uma rápida mudança de foco entre diversas atividades, fontes informativas e processos. (HAN, p.31, 2017)

47 A aula foi gravada e está disponível com legendas no Youtube, no link <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks> Acessado em 29 de mai de 2022.

A atenção suplementar prescinde de um esforço de permanência, contra o aceleração que a lógica de consumo neoliberal propõe, em que não há espaço nem mesmo para o tédio. O autor diz também que a “pura inquietação não gera nada de novo. Reproduz e acelera o já existente” (HAN, p. 34, 2017). Podemos dizer que a atenção suplementar é inversamente proporcional ao que as ações do MASP e FIC propuseram ao desenvolver as atividades tratadas na seção anterior.

Vale fazer uma pausa para refletir acerca do uso da palavra invenção dentro do contexto da pandemia, que é também um vocabulário neoliberal. Principalmente no primeiro ano de pandemia, a invenção tomada como a prova de um sobrepulamento das condições impostas pela pandemia: uma superação do próprio indivíduo contra si mesmo – e o mundo.

Na perspectiva neoliberal da sociedade do desempenho (HAN 2018), podemos pensar que a invenção é nada mais que uma maneira de comprovar a eficiência do sujeito livre, que tudo pode – não há regras estabelecidas por um soberano para o sujeito do desempenho, é ele que cria seus próprios limites. A superação de si torna-se uma obrigação, individualizando a responsabilidade pela solução de problemas. Assim, cabe ao sujeito mediador a resolução de sua prática na pandemia, utilizando do vocabulário “reinvenção”, “reinventar-se”, “reinventar o trabalho”, como se fosse uma prova de invencibilidade. A repetição do discurso naturaliza que todos os sujeitos devam também agir para além de si, empreendendo a si mesmos, superando todos os desafios. Retomo o que foi tratado no capítulo anterior, onde fica evidente que este pensamento acaba se tornando uma recorrência entre as instituições culturais, atuando sobre os mediadores a responsabilidade individual, já que “o trabalho tem que ser feito de algum jeito” (GABRIEL, informação verbal, Apêndice I, 2022). A invenção nessa perspectiva ignora as condições do presente e produz julgamento e exclusão daqueles que não correspondem à sua lógica de superação, um discurso meritocrático.

Compreendendo o peso que essa palavra tem na sociedade neoliberal, convoco Kastrup que, justamente, fala o contrário: a invenção é algo que acontece dentro de um agenciamento coletivo (KASTRUP, p. 22, 2001). Não está alheia às normas do presente, pelo contrário, dá-se dentro do que existe socialmente, nas conexões sociais, políticas, econômicas e instituições. Assim, não pressupõem um sujeito soberano de si: é agente e político e social ativo no mundo em que vive e que cria. Por isso, aprender “não é adaptar-se a um meio ambiente dado, a um meio físico absoluto, mas envolve a criação do próprio mundo.” (KASTRUP, p.21, 2001).

É importante sublinhar também que quando nos situamos no campo da invenção não estamos no domínio da espontaneidade. A aprendizagem inventiva não é espontânea, mas sim constrangida, não apenas pelo território que já habitamos mas também pelo presente que experimentamos. O presente exige uma atenção aos signos que, nos termos de Bergson (1934/1979), é uma atenção suplementar, atenção à duração, para além da função e do valor de uso do objeto em questão, para além dos esquemas práticos da reconhecimento. (p. 23, 2001)

Kastrup irá dizer que a invenção exige uma atenção à matéria que está posta, foco do objeto de atenção. Por signos entende-os, a partir de Bergson, como a qualidade presente na matéria que a diferencia, e não está restrito à linguagem. Como exemplo, traz a argila para o ceramista: é necessário apreender a modelá-la, compreender a textura, tempos de secagem, que não dizem respeito às técnicas do barro, mas especificamente sobre aquele material em específico. É no contato com o signo, a sua diferença, que nos colocamos em

uma “experiência de problematização, de invenção do problema” (KASTRUP, p.20, 2001).

A autora irá trazer ainda que a invenção não é uma ação espontânea e que “há uma disciplina envolvida na aprendizagem inventiva.” (KASTRUP, p. 23, 2001) Isso não significa uma ordem disciplinadora, mas uma atenção de quem se obstina com as características da matéria com que lidamos, as suas singularidades. Ao mesmo tempo, traz que o processo de invenção é cíclico, estranhar, inventar, aprender, estranhar, inventar, e assim por diante. “Trata-se, mais uma vez, da circularidade entre invenção de problema e solução de problema, de sensibilidade e ação, intrincadas de modo complexo.” (KASTRUP, p. 23, 2001).

Aline conta em resposta ao convite “O que você sente que moveu na sua prática educativa após ou durante a realização desta prática?” (anexo D):



(...) o que isso moveu na minha prática foi justamente a atenção. Aí eu tentei desenhar uma pessoa sentada, uma mediadora, e esse olhar para os públicos. Me ajudou a ter esse maior cuidado com a atenção e com a movimentação com esses corpos, dos públicos, com as obras, e o que que dá pra criar, em questões educativas a partir disso. (Aline, Apêndice)

A ação que a mediadora se refere é narrada antes:

(...) uma das exposições em 2021 que eu participei tinha uma obra que era uma projeção na parede. E as pessoas interagiam com aquela obra pela sombra, elas paravam ali e faziam aquele jogo de sombras com as mãos que a gente faz quando é criança. Esse movimento dos visitantes nos incentivou a criar um jogo de sombras. Então a gente fez uns bonequinhos de elefantiños, de borboletas e a gente distribuiu pras crianças, pra que elas brincassem com aquilo ali. Era quase uma subversão da obra, tá uma projeção ali, não era exatamente pra isso mas como ocupava toda a parede as pessoas brincavam com as sombras.(...) Eu fiz, eu que desenhei, eu que recortei. Então foi lúdico pra mim também como educadora ter essa coisa de desenhar, recortar, pensar um suporte, pensar esse ruído que os próprios visitantes faziam com a obra no espaço expositivo. Então é pegar esse ruído que surgiu ali e incentivar esse ruído na exposição, acho que foi bem legal. Lembro com carinho dessa ação. (ALINE, informação verbal, Apêndice I, 2022)

FIGURA 29: MEDIADORA SENTADA. FONTE DA AUTORA. Apêndice I, 2022)

No relato acima, a atenção é conduzida de maneira disciplinada ao seu objeto de interesse. Há uma situação cotidiana – a obra exposta na sala do museu – que é então alvo de estranhamento – os corpos agem diferente diante dela. Esse estranhamento se transforma em um processo de investigação, a mediadora inventa uma ação educativa que atua junto do estranhamento. “Esse movimento dos visitantes nos incentivou a criar um jogo de sombras”, diz a mediadora. Não para normalizar os corpos, no sentido de retornar ao modo habitual de frequentar uma sala de exposição (reto, silencioso, quieto): não busca o retorno ao modo anterior de agir do corpo, nem dizer um jeito novo de se comportar na sala expositiva. Através de objetos simples, como recortes de animais em papel, fomenta a experimentação do corpo no espaço, expandindo as formas de relacionar com a obra e com o espaço.

A atenção da participante parece ser algo que se repete nos dois relatos trazidos nesta seção. A presença do caderno como lugar de criação dá suporte para o exercício de atenção, ainda que ele não aconteça exclusivamente por essa plataforma. Olhar para esses relatos postos juntos evidencia o encadeamento das práticas como um exercício de atenção que alimenta um ao outro.

No período da pandemia em que estive a frente ao programa educativo da Fundação Iberê Camargo, percebi que processos de invenção parecidos com os trazidos por Aline e Eloísa ocorreram entre as mediadoras, produzindo novas formas de pensar a mediação. Invenções que não serviram somente para atuação online, mas expandiram as práticas, os modos de criar em coletivo e potencializaram um processo de criação de si entre as mediadoras (FAURI, 2021). Ao contrário daquela comentada na seção anterior (Desenhando Iberê), não visavam repetir práticas do presencial para o online, mas criar a partir da própria ferramenta online, percebendo-a também como uma matéria da mediação e não apenas um recurso.

Uma destas ações (a única que trarei) foi a *Mediação Educativa e Artística de Si*, realizada entre os meses de abril e maio de 2020, logo no início da pandemia. Embora tenha sido criada e desenvolvida tão cedo da pandemia, com uma urgência, também estava envolta em um êxtase e uma alegria. Explico um pouco sobre seu contexto de criação, pois acredito que fazem parte do processo de invenção: ao mesmo tempo em que estávamos extremamente limitados fisicamente por não poder estar na presencialidade e reduzidos ao contorno de nossas casas, com as limitações físicas dos espaços e tecnologias disponíveis diferentes para cada um (longe do ideal), estávamos com o infinito que a tecnologia nos apresentava. Essa noção de possibilidades sem fim que a tecnologia apresentava encharcada de um olhar fantástico, não se dava pela quantidade de recursos ou informações aparentemente ilimitadas do online. O que nos encantou, nesse caso, foi o que ela nos proporcionava: um sentimento de liberdade de poder criar fora dos limites territoriais da instituição, que estavam, antes da pandemia, cerceando cada vez mais nossas práticas. A liberdade não era prometida pela tecnologia, mas pela suspensão do controle institucional.

Foi justamente através da reapropriação da pulsão de vida que conseguimos direcionar o desejo (ROLNIK, 2018), movendo-o para a criação de práticas educativas que visavam valorizar a vida e criar espaços de elaboração coletiva para o difícil período da pandemia. A ação consistia em uma residência online, tendo como sala de encontro o programa Zoom, e era conduzida pelas mediadoras do Educativo, que também realizavam a residência como público. Foram 16 participantes no total. A chamada para ação, veiculada no site e instagram da instituição dizia:

Esta proposta tem como objetivo compreender a situação de reclusão como uma possibilidade de imersão – no local em que estamos e em nós mesmos – junto a uma rede de compartilhamento e convívio virtual com outras pessoas. Serão três semanas de um campo fértil de discussão, experimentação e criação artística, tendo como recursos: fotografia, vídeo, som e texto. Afinal, como sentir-se parte do mundo, quando o mundo se limita às nossas casas? Que afetos nos são possíveis? (FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2020)

O projeto da residência consistia em:

Com cronograma de três semanas, a ação foi desenvolvida segundo três eixos curatoriais organizados, respectivamente em: Poéticas do Corpo; Poéticas do Espaço; Poéticas da Conjuntura. Em cada qual investigávamos o tema central – o corpo, nosso corpo; o espaço, nossa casa; a conjuntura, a pandemia - através de proposições artísticas e trocas entre os integrantes. A Residência, embora tivesse três datas fixas por semana para acontecerem, exigiram uma imersão, uma vez que atravessavam o cotidiano das pessoas. Nas segundas-feiras os participantes eram apresentados para o tema semanal, e eram convidados a discuti-lo, sempre

com um prática-convite que devia ser elaborada entre dois participantes. Normalmente a troca era disparadora para a criação individual, que deveria ser compartilhada na sexta-feira, o último dia da semana. No meio da semana, quarta-feira, os encontros eram voltados para o diálogo dos processos. (FAURI, p. 3, 2021).

O estranho – o momento da pandemia e de pensar a educação online – pode ser um lugar em que dedicamos mais atenção para entender como essa nova plataforma funciona e quem sabe ir além da reprodução. A pesquisa é fundamental para a construção dos projetos, não pontual, mas contínua, já que o ambiente online é um território recente para a mediação. Na ação narrada há uma intenção de pesquisa **junto, com**, ao contrário de sobre. Pesquisar com os públicos e conosco – sobre o momento presente, o contexto da pandemia.

Nesse sentido, pesquisar **com** é priorizar os processos que se dão entre os agentes das práticas, públicos e mediadores. Pesquisar em conjunto surge de um desejo de desindividualizar o sujeito, de torná-lo novamente parte do comum, ainda que se tratem, nesses casos, de ações virtuais. Esse corpo coletivo que se forma temporariamente possui a potência de reapropriar-se da vida e da criação, inventando novos jeitos de desviar das lógicas que empobrecem as formas de subjetivar o sujeito. Apresentam a possibilidade da construção de um “destino ético da pulsão vital”(ROLNIK, P. 31, 2018), ou seja, da vida ela mesma, em “sua essência germinativa”(ROLNIK, P. 34, 2018). Trata-se de “irromper-se um trabalho coletivo de pensamento-criação que, materializado em ações, busca fazer com que a vida persevere e ganhe novo brilho.” (ROLNIK, p. 25, 2018).

Na banca de defesa do projeto deste trabalho⁴⁸, cuja escrita e objetivos estabelecidos eram muito diferentes desses que estão dispostos nesta dissertação, foi-me dirigida a seguinte pergunta: “por que você faz esta pesquisa na Educação (no Programa de Pós-Graduação em Educação)? Por que não fazê-la no Instituto de Artes, por exemplo?” De todas as interrogações que me foram feitas, essa foi a que mais me deixou sem palavras, ainda que tivesse uma revoada de motivos dentro de mim que justificassem essa escolha. Naquele momento, só podia responder com outra pergunta: “como não fazê-la na Educação?”.

Considerando que a arte e a educação são dois campos epistêmicos distintos, fazer esta pesquisa em educação foi uma escolha para protagonizar a educação na mediação cultural e sua importância dentro dos museus de arte. Ainda que seja possível problematizar a presença de pesquisas em educação dentro das faculdades de artes como maneiras de combater o preconceito da arte com a educação, afirmar o pertencimento da mediação ao campo específico do conhecimento que está relacionado é uma tarefa árdua, com desdobramentos para a pesquisa e a sujeita que a desenvolve. Uma delas é a possível hostilidade, uma vez que o desprezo das instituições culturais aumenta ainda mais dentro daquelas dedicadas às artes visuais (BARBOSA, 2008). Será que fazê-la no PPGAV não seria uma forma de “tornar a mediação mais nobre, como se, aliada à arte, pudesse dissimular seu caráter educativo?” (BARBOSA, 2008, p. 30). Ainda recorrendo às palavras de Barbosa (2008): “Porque será que temos tanta vergonha em nos aliarmos à educação e adotamos expressões desviantes, maquiadoras (...) quando o que fazemos é especificamente EDUCAÇÃO?”.

Na antemão desse antagonismo, essa pesquisa se inscreve na educação afirmando que mediação e arte são, de início e de fim, sobretudo e a priori, sobre educação e isso não significa não ser sobre arte. Essa premissa, que anuncio desde o início da conclusão deste trabalho, antecipa que talvez este seja um dos achados desta pesquisa: a de que por mais que tenhamos, enquanto mediadores, sido exauridos, pressionados e demitidos, continuamos fazendo educação. Não por sermos invencíveis, e nem diminuindo as inseguranças vividas, mas porque há, ainda em condições adversas, um corpo que insiste em resistir, em não dobrar-se e a inventar novos modos de criar em mediação cultural.

Criamos porque estamos vivas.

Rolnik (2018) traz que a retomada da força vital de criação não se dá como uma ação individual, mas um movimento coletivo, uma dança de desvio às lógicas de subjetivação do neoliberalismo. De diferentes formas e objetivos, é possível dizer, através dos relatos das mediadoras, que a criação em mediação redirecionou as forças que enfraquecem a vida – as condições precárias de trabalho – para aquilo que é próprio da mediação: a criação. Assim, as práticas de mediadores culturais durante a pandemia foram desvios aos ataques e precarizações sofridas.

Ao longo da pandemia da Covid-19, que teve um início imprevisível e perdura até hoje⁴⁹, uma mudança radical aconteceu no mundo: quase tudo parou: serviços, transportes, museus, comércio. Além dos hospitais, farmácias e mercados, também não pararam aqueles que não podiam parar, como pessoas em situação de vulnerabilidade que dependiam do ganho diário para ter o que comer quando caia a noite. Desde aí é possível ver que a chegada da pandemia passa diferente por diferentes corpos, aumentando ainda mais as

48 Realizada no dia 29 de janeiro de 2021.

49 Esta dissertação está sendo finalizada em junho de 2022.

6. CRIAMOS PORQUE ESTAMOS VIVAS

desigualdades. Os noticiários anunciam as mudanças em decorrência da pandemia como novidades temporárias e urgentes, tais como o aumento de preços, demissões, reduções de carga horária, férias obrigatórias, etc.

Só dentro do Brasil há centenas de mediadores que foram demitidos neste primeiro período da pandemia (2020), confirmando um cenário de fragilidade da educação em museus, que já existia dentro das instituições culturais há muito tempo. É possível afirmar que a presença dos Educativos dentro das instituições está frágil desde antes da pandemia, alimentada pela condição de subordinação aos outros setores, pela falta de regularização trabalhista da função de mediação cultural, pela enfraquecida memória que tem se construído ao longo dos anos sobre o trabalho em mediação cultural dentro das próprias instituições. Mais do que encontrar nesse dado um “resultado”, identifico a função da pesquisa como de registro para esse triste cenário vivido. Com a gradual retomada dos museus ao redor do mundo, evidentemente que novas equipes de educação foram e serão contratadas. No afã de retornar a fazer “aquilo que a gente estudou pra fazer” (ALINE, informação verbal, apêndice, 2022), cabe atenção das equipes e dos profissionais do campo para olhar o vivido recentemente, a fim de construir um arsenal de luta contra as condições precárias que vem sendo práticas com mediadores ao redor do Brasil.

A produção de memórias através de registros, conforme discorrido neste trabalho, é uma ferramenta de luta institucional, uma forma de fortalecimento das práticas e dos sujeitos, que não serve apenas para daqui há vinte, trinta ou quarenta anos (também) serem organizadas em uma exposição. Possuem a força de uma multidão viva, que pode fazer com que os Educativos não tenham sempre que estarem se reconstruindo do zero, pois muito já foi feito. Talvez seja, como diz Camnitzer, o momento de “reconceitualizar a função dos museus e assumir a responsabilidade de que educar é mais importante do que colecionar.” (CAMNITZER; LAVIGNE, 2020, s/p).

É necessário registrar não só aquilo que não queremos que se repita, mas aquilo que queremos que se repita. As ações educativas realizadas na pandemia aparecem neste trabalho de maneira a demonstrar os aprendizados da mediação cultural com o ambiente online. Uma aproximação que vai além do seu uso como recurso, mas como um elemento a ser mediado, assim como a instituição, os conteúdos, as experiências.

As práticas educativas realizadas pelas instituições não são, no entanto, sempre inventivas, mobilizadoras de vida. Há aquelas que propõem uma educação reprodutiva e pouco inventiva, como as trazidas no último capítulo. Evidenciam as lógicas institucionais de captação de audiências e concepção da educação como instrumento de marketing cultural.

Esse olhar atento e ampliado para a mediação cultural na pandemia permite percebê-la na complexa teia em que está inserida, que denuncia que a educação não está contida apenas na criação de ações educativas para o público. Pelo contrário, está na forma como os discursos são anunciados, como mediadores são controlados ao bater o ponto, em como as tarefas são compartilhadas, nas horas excedidas de trabalho não pagas, nos usos de @ ou # para contato com os públicos. Os processos institucionais exprimem a concepção de educação que possuem de diferentes maneiras, e a mediação, cuja matéria de trabalho é a intersecção entre diferentes variações e uma delas, a instituição, também atua na reprodução ou não dessas perspectivas.

REFERÊNCIAS

ACASO, Maria; TORRES-VEGA, Sara. En Busca del Arca Perdida: deshacer la subalternidad de los departamentos de educación a través del archivo. DESHACER LA SUBALTERNIDAD DE LOS DEPARTAMENTOS DE EDUCACIÓN A TRAVÉS DEL ARCHIVO. Disponível em: <https://a-desk.org/magazine/en-busca-del-arca-perdida/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

AIDS, Agência de Notícias da. Museu da Diversidade Sexual em São Paulo é fechado por tempo indeterminado. Disponível em: <https://agenciaaids.com.br/noticia/museu-da-diversidade-sexual-em-sao-paulo-e-fechado-por-tempo-indeterminado/>. Acesso em: 15 abr. 2022.

ALENCAR, Valéria Peixoto de. O mediador cultural: considerações sobre a formação e profissionalização de educadores de museus e exposições de arte. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, São Paulo, 2008. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86980/alencar_vp_me_ia.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 30 mar. 2022

ALVES, Camila Araújo. E se experimentássemos mais? Um manual não técnico de acessibilidade em espaços culturais. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Departamento de Psicologia, Niterói, 2016. Disponível em: https://app.uff.br/slab/uploads/2016_d_Camila.pdf. Acesso em 01 mar 2022.

ARTFORUM, MoMa e Nem Museum entre outras instituições de NY cortam empregos para conter o déficit. Artcapital, 6 de abril de 2020. Disponível em <https://www.artcapital.net/noticia-6887-moma-e-new-museum-entre-outras-instituicoes-de-ny-cortam-empregos-para-conter-o-defice>. Acesso em: 22 de out. 2020.

BALBI, Clara. Masp demite 21 funcionários em meio à pandemia do novo coronavírus. Folha de São Paulo, 18 de jul. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/07/masp-demite-21-funcionarios-em-meio-a-pandemia-do-novo-coronavirus.shtml>. Acesso em: 14 dez. 2020.

BARBOSA, Ana Mae. Educação em museus: termos que revelam preconceitos. In: Diálogos entre arte e público, p. 28-32, 2008.

BARBOSA, Ana Mae e COUTINHO, Rejane Galvão. (org.) Arte/Educação como mediação cultural e social. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

BARBOSA, Maria Helena Rosa. Ações educativas em museus de arte: Entre Políticas e Práticas. Revista Palíndromo, Florianópolis, v. 4, n. 7, 2013.

BARROS, Cristina Ackermann. Quem faz o jogo?: Mediadoras/ Educadoras e crítica institucional no sistema de arte contemporânea. 2021. 151 f. TCC (Graduação) - Curso de História da Arte, Ufrgs, Porto Alegre, 2021.

BARRIOS, Ciro; DOMENICI, Thiago; SILVA, José Cícero da. À espera do auxílio emergencial: “a gente vai ficando sem ter o que comer em casa”. Pública, 8 de abril de 2020. Disponível em: <https://apublica.org/2020/04/a-espera-do-auxilio-emergencial-a-gente-vai-ficando-sem-ter-o-que-comer-em-casa/> Acesso em: 13 de dez. 2020.

BERNARDINO-COSTA, Joaze. A prece de Frantz Fanon: oh, meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!. Civitas - Revista de Ciências Sociais, [S.L.], v. 16, n. 3, p. 504-514, 28 nov. 2016. EDIPUCRS. <http://dx.doi.org/10.15448/1984-7289.2016.3.22915>.

BON, Gabriela. Mediação profissional em instituições museais de Porto Alegre: interações discursivas. 2012. 123 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

BORBA, Andressa. Curadoria educativa em museus de arte: três perspectivas. Trabalho de Conclusão de

Curso (Bacharelado em História da Arte), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Porto Alegre, 2018.

BRASIL. Lei No 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Congresso Nacional (2009). Brasília, Brasil. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/11904.htm Acesso em: 12 dez. 2020.

_____. Lei No 11.645, de 10 de março de 2008. Congresso Nacional (2008). Brasília, Brasil. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/11645.htm Acesso em: 13 dez. 2020.

_____. Lei No 14.017, de 29 de junho de 2020. Congresso Nacional (2009). Brasília, Brasil. Disponível em <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.017-de-29-de-junho-de-2020-264166628> Acesso em: 13 dez. 2020.

_____. Lei No 5.452, de 1o de maio de 1943. Congresso Nacional. Brasília, Brasil. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/Del5452.html. Acesso em: 16 dez. 2020.

_____. Lei No 11.788, de 25 de setembro de 2008. Congresso Nacional. Brasília, Brasil. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/11788.htm. Acesso em: 16 dez. 2020.

_____. MP 936/2020, de 1o de abril de 2020. Congresso Nacional. Brasília, Brasil. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/mpv/mpv936.htm. Acesso em: 16 dez. 2020.

CAMARGO, Fundação Iberê. Sobre. Disponível em: <http://iberecamargo.org.br/a-fundacao/>. Acesso em: 14 dez. 2020.

CAMARGO, Fundação Iberê. Projeto Iberê nas Escolas vai qualificar turno integral com arte. Disponível em: <http://iberecamargo.org.br/projeto-ibere-nas-escolas-vai-qualificar-turno-integral-com-arte/>. Acesso em: 14 dez. 2020.

CAMNITZER, Luis; LAVIGNE, Nathalia. Educar é mais importante do que colecionar. Entrevista. São Paulo: Revista seLeCt, set. 2020. Disponível em: <<https://premio-select.com.br/educar-e-mais-importante-do-que-colecionar/>>. Acesso em: 05 nov. 2020.

CANOFRE, Fernanda. Inhotim demite 84 pessoas durante a pandemia e sua reabertura ainda é um mistério. Folha de São Paulo, em 10 de ago. de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/08/inhotim-demite-84-pessoas-durante-pandemia-e-sua-reabertura-ainda-e-misterio.shtml>. Acesso em 20 de out. 2020

CANTO, A. T. P.; DUARTE, A. H. da S. D. A Arte Educação online? Estratégias educativas do MASP na pandemia. Revista Apotheke, Florianópolis, v. 7, n. 3, 2022. DOI: 10.5965/24471267732021164. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/21132>. Acesso em: 31 maio. 2022.

CARTAGENA, María Fernanda. Apresentação. In: CEVALLOS, Anahí Macaroff And Alejandro. Contradecirse una misma. Ecuador: Fundación Museos de La Ciudad de Quito, 2015. p. 5-10.

CERVETTO, Renata; LÓPEZ, Miguel A. (org.). Agite antes de usar: deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina. São Paulo: Sesc São Paulo, 2018. DIAS, Daniel. Educadores acusam Fundação Serralves de “retaliação” devido à denúncias sobre trabalhadores precários. Ípsilon, 5 de jun. 2020. Disponível em: <https://www.publico.pt/2020/06/05/culturaipilon/noticia/educadores-acusam-fundacao-serralves-retaliacao-devido-denuncias-trabalhadores-precarios-1919633>. Acesso em: 14 de dez. 2020.

CURY, Marília Xavier. Educação em museus: panorama, dilemas e algumas ponderações. Ensino Em Re-Vista, v.20, n.1, p.13-28, jan./jun 2013.

COUTINHO, Rejane. O educador pesquisador e mediador: questões e vieses. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM, v. 3, n. 5, mai-out 2013. p. 45-55, 11.

DALLA ZEN, Laura. O dispositivo pedagógico da arte. Dissertação de mestrado acadêmico. PPGEDU UFRGS. 2011. 108p. Disponível em <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/36408/000817127.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acessado em 25 de mai de 2022.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. Folha de São Paulo: 1999. Trad: José Marcos Macedo

DIAS, Daniel; MIRANDA, Teresa Pacheco. "Vidas em suspenso": o protesto dos educadores de artes à porta de Serralves. Ípsilon, 5 de jul. 2020. Disponível em: <https://www.publico.pt/2020/07/05/culturaipsilon/noticia/vidas-suspenso-protesto-educadores-artes-porta-serralves-1923141>. Acesso em: 14 dez. 2020.

Dos Santos, M. S. (1). AS MEGAEXPOSIÇÕES NO BRASIL: DEMOCRATIZAÇÃO OU BANALIZAÇÃO DA ARTE?. Cadernos De Sociomuseologia, v. 19 n. 19, 2002. Disponível em <https://revistas.ulusofofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/368> Acesso em 05 mai. 2022.

DRAMÉ, Diomma. "A crise da saúde: terreno fértil para a desinformação". Correio da Unesco, 2020-3. Disponível em <https://pt.unesco.org/courier/2020-3/crise-da-saude-terreno-fertil-desinformacao>. Acesso em: 09 de nov. 2020.

IBGE. Uso de internet, televisão e celular no Brasil. Disponível em: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/materias-especiais/20787-uso-de-internet-televisao-e-celular-no-brasil.html>. Acesso em: 10 maio 2022.
ICOM. Pesquisa ICOM Brasil Nova Definição de Museu. Icom, 2022. Disponível em <http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2021/02/Apresentacao.pdf> Acessado em: 20 de mai de 2022

FAURI, Larissa Dalla Nora. A Mediação cultural e a docência artista através da Residência Educativa e Artística de Si.. In: (Re)existências: anais do 30º encontro nacional da ANPAP. Anais...João Pessoa(PB) ANPAP, 2021. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/30enanpap2021/383518-a-mediacao-cultural-e-a-docencia-artista-atraves-da-residencia-educativa-e-artistica-de-si/>. Acessado em: 31 de mai de 2022

FERNANDES, Aline Portella. A gente aprende a fazer arte! um estudo sobre o Programa Educativo da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, RS. 2012. 66 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Curso de Museologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

FIORATTI, Gustavo; PAMPLONA, Nicola. Semana termina com centenas de demissões em rede de museus e teatro. Folha de São Paulo, 23 de mai. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/05/semana-termina-com-centenas-de-demissoes-em-redes-de-museus-e-teatro.shtml>. Acesso em: 14 de dez. 2020

FEDERAL, Caixa Econômica. Auxílio Emergencial. Disponível em: <https://www.caixa.gov.br/auxilio/PAGINAS/DEFAULT2.ASPX>. Acesso em: 13 dez.2020.

FOUCAULT, Michel. "A ética do cuidado de si como prática da liberdade". In: Ditos & Escritos V - Ética, Sexualidade, Política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. Virgindade e o Conhecimento de Si. In: História da Sexualidade vol. IV. -Confissões da Carne.

FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. Revista Concinnitas, Rio de Janeiro, ano 9, v. 2, n. 13, dezembro de 2008, p. 179 - 187.

_____. O que é crítica institucional? Revista Concinnitas, Rio de Janeiro, ano 15, v. 2, n. 25, dezembro de 2014, p. 1 - 4.

GRINSPUM, Denise. Mediação em museus e em exposições: espaços de aprendizagem sobre arte e seu sistema. Revista Gearte, v.1, n.2. Porto Alegre: Agosto/2014.

GUATTARI, Félix; NEGRI, Antonio. Verdades Nômades: por novos espaços de liberdade. São Paulo: Iluminuras, 2015.

HAN, Byung-Chul. Sociedade do Cansaço. São Paulo: Vozes, 2017.

HAN, Byung-Chul. Psicopolítica: o neoliberalismo e as novas técnicas do poder. São Paulo: yiné, 2019.

HONORATO, Cayo. Expondo a mediação educacional questões sobre educação, arte contemporânea e política. Revista ARS, v. 5, n. 9. São Paulo: USP, 2007. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16737/15021> Acesso em: 30 mar. 2022.

_____. Mediação Extrainstitucional. Revista Museologia & Interdisciplinaridade, v.3, n.6. Brasília: Março-abril/2015.

_____. Ascensão e declínio da curadoria pedagógica. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 4, n. 2, p. 27-37, 2020.

HONORATO, Cayo. Expondo a mediação educacional questões sobre educação, arte contemporânea e política. Revista ARS, v. 5, n. 9. São Paulo: USP, 2007.

HOFF, Mônica. Mediação (da arte) e curadoria (educativa) na Bienal do Mercosul, ou a arte onde ela "aparentemente" não está. Trama Interdisciplinar, v. 4, n. 1, 2013.

HOFF, Mônica. HONORATO, Cayo. Mediação não é representação: uma conversa. In: CERVETTO, Renata; LÓPEZ, Miguel (Orgs.). Agite antes de usar: deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina. São Paulo: Edições SESC, 2018.

_____. A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro. 2014. 272 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

_____. Algumas coisas que (des)aprendi com a arte. Porto Alegre. ArteVersa: 2020. Disponível em <https://www.ufrgs.br/artevera/algumas-coisas-que-desaprendi-com-a-arte/> Acessado em 29 de mai de 2022.

KASTRUP, Virgínia. Arte, aprendizagem e invenção. Scielo, Paraná, v. 1, n. 6, p. 327-345, jun. 2001.

_____. Flutuações da atenção no processo de criação. In: LECERF, E. et. al. (Org.). Imagens da imanência: escritos em memória de H. Bergson. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 59-71. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/416074870/Flutuacoes-da-atencao-no-processo-de-criacao-Virtgini-Kastrup> Acessado em 13 de Janeiro

LAFORTUNE, Jean-Marie. Da mediação à mediação: o jogo duplo do poder cultural em animação. São Paulo: Periódico Permanente, n. 6, fev. 2016.

LATINOAMÉRICA, Trabajadores de Arte -. ¿Cuánto vale mi trabajo en Arte? Disponível em: <http://cuantovalemitrabajoenarte.org/?fbclid=IwAR2RhB9UOt4dNpy9sX-kFy5jnuF1RsvkWz7XwHljp2FDIZLO3KNilmZnUew>. Acesso em: 15 abr. 2022.

LAZZARATO, Maurizio. O governo do homem endividado. São Paulo: N-1 edições, 2017.

LECAV, Cinead. Abecedário Virgínia Kastrup: Cartografias da Invenção. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mTWns8ACYDU>. Acesso em: 31 abr. 2022.

LOPES, Raquel. Mario Frias toma posse como quinto secretário de cultura de Bolsonaro. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/06/mario-frias-toma-posse-como-quinto-secretario-da-cultura-doo-governo-bolsonaro.shtml>. Acesso em: 13 dez. 2020.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. ARTE E DOCÊNCIA: pesquisa e percursos metodológicos. Criar Educação, Criciúma, v. 7, n. 1, p. 0-50, jan. 2018. Disponível em: <http://periodicos.unesc.net/criaredu/article/view/4167/3886>. Acesso em: 15 nov. 2020.

_____. Da arte docência e inquietações contemporâneas para a pesquisa em educação. Revista Teias (UERJ)

v. 14 n. 31, 2013 Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/view/24325/17303> Acessado em 05 de mai. de 2022.

LOVATO, Antonio Sagrado; PENTEADO, Cláudio Luis Camargo. As instituições culturais e a democratização cultural. in: IV ENECULT - Encontro de estudos multidisciplinares em cultura, 5., 2010, Bahia. Anais [...] . Bahia: UFBA, 2010. p. 1-14. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/24371.pdf>. Acesso em: 11 dez. 2020.

LUSA. Dezenas em Serralves para exigir a demissão do Conselho de Administração. Diário de Notícias,

MANSQUE, William. “É culto e católico fervoroso”, diz Henrique Pires, ex-secretário especial da Cultura, sobre Roberto Alvim. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2019/11/e-culto-e-catolico-fervoroso-diz-henrique-pires-ex-secretario-especial-da-cultura-sobre-roberto-alvim-ck2p9ooro008801qyvyh0x2xp.html>. Acesso em: 13 dez. 2020.

MAPAS CULTURAIS. Museus. Disponível em: <http://museus.cultura.gov.br/>. Acesso em: 16 de dez. 2020.

MARTINS, Mirian Celeste (Org.). Mediação: provocações estéticas. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, Pós-graduação, v.1, n.1, out. 2005.

_____. Mediações culturais e contaminações estéticas. Revista Gearte, v.1, n.2. Porto Alegre: Agosto/2014.

_____. Pensar juntos mediação cultural: [entre]laçando experiências e conceitos. São Paulo: Terra Cota Editora, 2014.

_____. Mediação: estudos iniciais de um conceito. Blogspot.com. 27 de Junho. 2007, pág. 76. Disponível em: <http://equipearte.blogspot.com/2007/06/mediaoestudos-iniciais-de-um-conceito.html>. Acesso em: 10 out 2020.

_____. (coord.). Curadoria educativa: inventando conversas. Reflexão e Ação – Revista do Departamento de Educação/UNISC - Universidade de Santa Cruz do Sul, vol. 14, n.1, jan/jun 2006, p.9-27. Disponível em: http://fvcb.com.br/site/wp-content/uploads/2012/05/Canal-do-Educador_Texto_Curadoria-Educativa.pdf. Acesso em: 10 out. 2020.

_____. In; Caderno da Política Nacional de Educação Museal - PNEM, 2018. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2018/06/Caderno-da-PNEM.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2020.

MARQUES, Clara Siliprandi de Azevedo. “A gente falava da vida”: aproximações e distâncias entre a mediação de arte e o ensino superior em história da arte no brasil. 2021. 472 f. TCC (Graduação) - Curso de História da Arte, Ufrgs, Porto Alegre, 2021.

MASP. #MASP em casa. Disponível em: <https://masp.org.br/eventos/emcasa>. Acesso em: 25 maio 2022.

MENDONZA, Carolina da Silva. Experiências de aprendizagem em educação não formal em artes: um percurso do Programa Educativo da Fundação Iberê Camargo ao Coletivo E. 2012. 139 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Curso de Artes Visuais- Licenciatura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

MICHEL, Fábio M. Em carta aberta, demitidos do Museu Afro Brasil denunciam desmonte e pedem apoio. RBA, São Paulo, em 25 de mai. 2020. Disponível em <https://www.redebrasilatual.com.br/cultura/2020/05/em-carta-aberta-demitidos-do-museu-afro-brasil-denunciam-desmonte-e-pedem-apoio/>. Acesso em: 22 de out.2020.

MONTERO, Javier Rodrigo. Experiências de mediação crítica e trabalho em rede nos museus: das políticas de

acesso às políticas em rede. São Paulo: Periódico Permanente, n. 6, fev. 2016.

MORAES, Thiago Drumond; NASCIMENTO, Maria Livia do. Da Norma ao risco: Transformações na produção de subjetividades contemporâneas. Psicologia em Estudo, Maringá, v. 9, n. 7, p. 91-102, jun. 2002.

MOREIRA, Luis. Trabalhador, colaborador ou recurso? A distância ao poder que uma simples palavra esconde. Dissertação mestrado Instituto Universitário de Lisboa: Portugal. 2018. Disponível em https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/18391/1/master_luis_martins_moreira.pdf Acesso em: 26 mai 2022.

MORSCH, Carmen. Lo común dissensual:: producción de saberes críticos en exposiciones. Errata, Bogotá, v. 16, n. 16, jul. 2016. p 18 a 23.

_____. Contradecirse una misma. La educación en museos y exposiciones como práctica crítica. In: CEVALLOS, Anahí Macaroff And Alejandro. Contradecirse una misma. Ecuador: Fundación Museos de La Ciudad de Quito, 2015. p. 5-10.

PERONI, Vera. Implicações da relação público-privada para a democratização da educação no Brasil. In: PERONI, Vera (Org.). Diálogos sobre as redefinições no papel do Estado e nas fronteiras entre o público e o privado na educação. São Leopoldo: Oikos, 2015. p. 15-34. <https://www.ufrgs.br/gprppe/wp-content/uploads/2019/04/Livro-2015.pdf>. Acesso em: 16 de dez.2020

PINHEIRO, Chloé; RUPRECHT, Theo. Coronavírus: primeiro caso é confirmado no Brasil. O que fazer agora?. Veja Saúde em 26 de fev de 2020. Disponível em <https://saude.abril.com.br/medicina/coronavirus-primeiro-caso-brasil/>. Acesso em: 22 de dez de 2020.

PINTO, Júlia Rocha. O Papel Social dos Museus e a Mediação Cultural: conceitos de Vygotsky na arte-educação não formal. Palíndromo: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – CEART/UEDESC, Florianópolis, v. 1, n. 7, p. 1-28, nov. 2012.

_____. Instrumentos e estratégias de avaliação para a mediação cultural. Revista Vis: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte, [S.L.], v. 15, n. 2, p. 281-299, 7 nov. 2016. Biblioteca Central da UNB. <http://dx.doi.org/10.26512/vis.v15i2.20199>.

PRECIADO, Paul B. Cuando los subalternos entran en el museo:: desobediencia epotémica y crítica institucional. In: PIZARRO, Belém Sola (org.). Exponer o exponerse: la educación en museos como producción cultural crítica. la educación en museos como producción cultural crítica. Madrid: Catarata, 2019. Cap. 1. p. 15-26.

O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Brasiliense, 2002.

OLIVEIRA, Joana. Pandemia gera “cataclisma” na cultura, e artistas passam fome em meio à falta de políticas do Governo. El País, 30 de mai. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-05-30/pandemia-gera-cataclisma-na-cultura-e-artistas-passam-fome-em-meio-a-falta-de-politicas-do-governo.html>. Acesso em: 14 dez. 2020.

QUINTELLA, Pollyana. Sem margem de negociação: demitir educadores durante a quarentena expõe a hipocrisia das instituições culturais. Select, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 1-6, abr. 2020. Disponível em: <https://www.select.art.br/sem-margem-de-negociacao/>. Acesso em: 5 out. 2020.

ROCHA, João Cezar de Castro. ‘A Guerra Cultural É o eixo do governo Bolsonaro’, diz João Cezar de Castro Rocha. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2020/06/23/interna_politica,1159097/a-guerra-cultural-e-o-eixo-do-governo-bolsonaro-diz-joao-cezar-de-c.shtml. Acesso em: 13 dez. 2020.

SILVA, Cíntia Maria da. Mediação Cultural: profissionalização e precarização das condições de trabalho. 2017. 195 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita, São Paulo, 2017.

SILVA, Cíntia Maria da. DANTAS, Adriana Santiago Rosa. Educador de exposições: um trabalhador sem

profissão?. PragMATIZES: Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, v.11, n.21, 2021, p. 67-94.

SIMÕES, Igor. Educativo Bienal 12. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL (Org.). Feminino(s): Visualidades, Ações e Afetos – Catálogo Geral da Bienal 12 do Mercosul. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2020. Disponível em https://www.bienalmercosul.art.br/_files/ugd/ae5dfe_d622ffbee4e24c2188de308b1ef3f404.pdf Acesso em: 05 mai. 2022.

SIMÕES, Igor Moraes. Montagem fílmica e exposição: vozes negras no cubo branco da arte brasileira. 2019. Tese (Doutorado) - Curso de História, Teoria e Crítica, Departamento de Artes Visuais, Ufrgs, Porto Alegre, 2019.

SCHENKEL, Camila. Em quarentena: apontamentos sobre educação em museus em tempos de pandemia. Porto Arte Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, v. 25, n. 43, jun.2020. p. 1 a 27.

SCHNEIDER, Daniela da Cruz. A ética como estética: inspirações foucaultianas para repensar o lugar da arte na formação. In: Rrunião Científica Regional da ANPED, 11., 2016, Curitiba. Anais [...]. Curitiba: Anped, 2016. p. 1-14.

SELECT.ART. Leia a carta das curadoras Sandra Benites e Clarissa Diniz comunicando seu desligamento do projeto Histórias Brasileiras e detalhando a violência institucional do museu. Disponível em: <https://www.select.art.br/basta-masp/>. Acesso em: 12 maio 2022.

STERNFELD, Nora. Aprender Desaprender. Errata, Bogotá, v. 16, n. 16, jul. 2016. p. 46 a 59.

SUL, Governo do Estado do Rio Grande do. Modelo de Distanciamento Controlado: rio grande do sul. Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://distanciamentocontrolado.rs.gov.br/>. Acesso em: 15 nov. 2020.

SZAZI, Eduardo. Terceiro Setor: regulação no brasil. São Paulo: Peirópolis, 2006.

UNESCO. Unesco Report: Museums around the World in the Face of Covid-19. Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organizations (UNESCO), maio de 2020. Disponível em <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530> . Acesso em: 15 nov 2020.

VEIGA-NETO, Alfredo. Foucault & a Educação. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.3 ed. 1 reimp.

VENEZIA, La Biennale di. Início. Disponível em: <https://www.labiennale.org/it>. Acesso em: 25 maio 2021.

ANEXO A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

FINALIDADE DA PESQUISA: Você está sendo convidada/o a participar de uma pesquisa que tem como finalidade compreender a educação em museus de arte no momento da pandemia de 2020 a partir das experiências de mediadores que atuaram em instituições de arte neste período.

PARTICIPANTES DA PESQUISA: Participarão desta pesquisa pessoas que tenham trabalhado como mediadores/as culturais em instituições de arte no período de março a dezembro de 2020 ou parte dele.

ENVOLVIMENTO NA PESQUISA: Ao participar desta pesquisa você irá preencher um formulário online com perguntas relativas à sua identidade e atuação profissional e irá participar de um encontro online com outros/as mediadores/as culturais que atuaram no período mencionado da pesquisa. Nesta parte, serão realizadas práticas educativas artísticas de cunho exploratório acerca das experiências vividas e ações educativas desenvolvidas como mediador/a cultural no mesmo período. Você pode se recusar a participar ou desistir de sua participação na pesquisa em qualquer momento, sem qualquer prejuízo. No entanto, sua participação será de muita importância, por isso, solicitamos sua colaboração em participar. Em qualquer caso de dúvida, entre em contato com a prof^a Dr^a Luciana Gruppelli Loponte ou Larissa Fauri, nos contatos indicados ao final deste documento.

SOBRE A INSCRIÇÃO: Esta é integralmente realizada pela plataforma Google Forms e solicita informações relativas à sua identidade e atuação profissional em mediação cultural. O completo preenchimento do formulário é fundamental para conclusão da sua inscrição na pesquisa. Caso haja mais inscrições que o número de vagas (15), será feita uma seleção respeitando critérios de diversidade e inclusão.

SOBRE O ENCONTRO ONLINE: O encontro será realizado no dia xx/xx às xxh, com duração prevista de 1h30 a 2h. Caso seja necessário, um segundo encontro está agendado para data previamente marcada, às 19h. Em dia previamente agendado, você receberá um e-mail com as informações relativas à sua inscrição e o link do encontro. O encontro será fechado e gravado na plataforma do Google Meet.

RISCOS E DESCONFORTOS: Os riscos e desconfortos são mínimos, tais como cansaço, ou constrangimento, itens que serão amenizados da melhor maneira possível. Todos os procedimentos desta pesquisa estão de acordo com a Resolução nº 510 do Conselho Nacional da Saúde e as orientações específicas para pesquisa online disponíveis no Ofício Circular Nº 2/2021 da CONEP.

CONFIDENCIALIDADE: As informações prestadas neste estudo são de uso estritamente confidencial. Os dados específicos não serão utilizados identificando as partes. Importam para esta pesquisa a compreensão do todo acerca do tema da pesquisa e não recortes individuais. Com relação à privacidade dos dados nas plataformas, serão utilizadas as Google Meet e Google Forms para a execução das partes, e o armazenamento das informações será realizado dentro de computador específico da pesquisadora deste trabalho, ou seja, fora da nuvem. O formulário e gravação do encontro serão excluídos da nuvem logo após seu devido encerramento.

BENEFÍCIOS: Os benefícios desta pesquisa são indiretos ao participante, como a contribuição para a sua própria formação como educador de museu e colaboração na qualificação da área de educação em museus e mediação cultural.

PAGAMENTO: Não há pagamentos para quaisquer participantes, bem como não há custos para participar da pesquisa.

TEMPO DE GUARDA: O material originado nesta pesquisa ficará armazenado pela pesquisadora por cinco anos, conforme resolução nº 510 da CNS, a contar da assinatura digital do TCLE.

Este projeto foi avaliado pelo CEP-UFRGS, órgão colegiado, de caráter consultivo, deliberativo e educativo, cuja finalidade é avaliar – emitir parecer e acompanhar os projetos de pesquisa envolvendo seres humanos, em seus aspectos éticos e metodológicos, realizados no âmbito da instituição.

CEP UFRGS: Av. Paulo Gama, 110, Sala 311, Prédio Anexo I da Reitoria - Campus Centro, Porto Alegre/RS - CEP: 90040-060. Fone: +55 51 3308 3738 E- mail: etica@propesq.ufrgs.br Enquanto perdurar a situação sanitária da Pandemia de Covid-19, o contato com o CEP se dá exclusivamente por e-mail.

Finalizados os esclarecimentos, solicitamos o preenchimento dos dados abaixo para a formalização do seu acordo com a pesquisa.

Consentimento Livre e Esclarecido
Nome e Sobrenome do Participante

Eu li todo o TCLE e quero participar da pesquisa (caixa de seleção)

Agradecemos sua participação na pesquisa! Nos colocamos à disposição para maiores informações acerca da pesquisa através dos contatos abaixo.

Essa pesquisa é desenvolvida como parte da dissertação de mestrado acadêmico da orientanda Larissa Fauri, orientado pela profª Drª Luciana Gruppelli Loponte, Programa de Pós Graduação em Educação da UFRGS.

Para maiores informações:

CEP UFRGS | etica@propesq.ufrgs.br
Luciana Loponte | luciana.loponete@ufrgs.com.br
Larissa Fauri | larissa.fauri@gmail.com | (xx) xxxxx-xxxx

ANEXO B – TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Pelo presente termo declaro que cedo o direito de gravação de imagem e voz a Larissa Dalla Nora Fauri e Luciana Gruppelli Loponte captadas no encontro de grupo focal no dia 14/09 bem como no dia 21/09, caso haja. As imagens e áudios gravados são de uso exclusivamente para a pesquisa até então intitulada "Mediador/a, que educação estamos colocando em movimento durante a pandemia?- educação em museus de arte e mediação cultural", não podendo ser utilizadas para quaisquer outros fins. Também autorizo a utilização deste conteúdo associados às imagens, artes e demais produções frutos da pesquisa. A presente autorização é realizada de maneira livre e espontânea e sem qualquer custo ou ônus de caráter irrevogável, irretratável, por prazo indeterminado.

Este documento está firmado sob a Lei Federal no 9.610 e à Lei Federal nº 10.406. As responsáveis por esta pesquisa são prof.ª Drª Luciana Gruppelli Loponte e Larissa Fauri, desenvolvida pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e financiada pela CAPES. Foi aprovada pelo CEP-UFRGS em 24/08/2021. Para maiores informações sobre a pesquisa, entrar em contato com as pesquisadoras conforme informações abaixo.

Luciana Loponte | luciana.loponete@ufrgs.com.br
Larissa Fauri | larissa.fauri@gmail.com | (xx) xxxxx-xxxx
CEP UFRGS | etica@propesq.ufrgs.br

Nome e Sobrenome do Participante

Eu li todo o Termo de Uso de Imagem e quero participar da pesquisa (caixa de seleção)

ANEXO C – FORMULÁRIO DE INSCRIÇÃO GRUPO FOCAL

Olá! Obrigada pelo seu interesse em participar desta pesquisa. As responsáveis por esta pesquisa são Luciana Gruppelli Loponte e Larissa Fauri. Para que possamos inscrever seu nome no encontro do dia 14/09, é necessário que leia atentamente o documento abaixo explicando a pesquisa e o preencha. Ao final do preenchimento deste formulário, irá receber uma cópia do mesmo no e-mail registrado. Recomendamos que guarde esta cópia com você.

(Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, presente no Anexo xxxx e Termo de Uso de Imagem)

Bloco 1

- a.** Como você gostaria de ser identificado/a na pesquisa? Não necessariamente seu relato aparecerá em primeira pessoa. Caso sim, especifique se gostaria que seu nome permaneça tal qual é seu registro ou se prefere que utilizar um outro nome. (D)
- b.** Você confirma que trabalhou como mediador/a cultural em instituições de arte em algum período dentro de março a dezembro de 2020? (O. Sim; Não)
- c.** Você confirma sua presença no encontro presencial on-line no dia 14/09/2021 às 19h? (O. Sim; Não)
- d.** Qual a sua idade (M. 18-29 anos; 30- 59 anos; 60- 79 anos; 80-100 anos);
- e.** Você é portadora de alguma deficiência? (D)
- f.** Com que gênero você se identifica? (D)
- g.** Como você se autodeclara? (O; Pardo/a; Negro/a; Branco/a; Amarelo/a; Outro)
- h.** Qual a cidade em que mora/atua profissionalmente? (D)
- i.** Qual a sua formação acadêmica e área do conhecimento? (D)
- j.** Há quanto tempo trabalha como mediador/a cultural? (O. Menos de 01 ano; 1-2 anos; 3-5 anos; mais de 5 anos, Outro)

Bloco 2

- l.** Você possui experiência como mediador/a cultural em algum outro espaço além da instituição cultural em arte? Alguns exemplos são: mediação de maneira independente (extra institucional), em algum museu ou projeto da universidade, associações, projetos sociais, entre outros. (D)
- m.** No ano de 2020, em qual tipo de instituição cultural de arte você esteve trabalhando como mediador/a cultural? (M. Instituição pública; Instituição privada sem fins lucrativos; Instituição privada com fins lucrativos; Museu ou centros universitários; Outro)
- n.** Caso deseje, escreva qual é a instituição em que atuou durante o ano de 2020 como mediador/a cultural. (D)
- o.** Qual foi o período de trabalho que atuou em 2020 como mediador/a cultural, considerando o período de março a dezembro? (D)
- p.** Qual o tipo de vínculo de trabalho que possuía com a instituição em que exerceu a função de mediador/a cultural no ano de 2020? (O. Funcionário/a via CLT- Consolidação das Leis Trabalhistas; Prestador/a de serviço via Empresa Privada, EIRELI, LTDA, SS, SA; Prestador/a de serviço via MEI - Micro Empreendedor Individual; Prestador/a de Serviço via Recibo - RPA; Estagiário/a; Voluntário/a; Outro)

q. No Programa Educativo em que atuou como mediador/a cultural em 2020, você identifica que ocorreu alguma das ações abaixo com você ou algum de seus colegas? (M. Demissão; Redução de salário ou bolsa; Perda de benefícios tais como Vale Transporte, Vale Refeição, Vale Alimentação; Férias obrigatórias; Atraso de pagamentos de salário ou bolsa; Aumento de demandas de trabalho excedendo as horas contratadas; Desvio de função; Ausência de EPI's e plano de contingência quando no trabalho presencial; Exposição ao vírus Sars Covid-19; Falta de suporte físico para desenvolvimento do trabalho em home-office, tais como internet, computador, telefone celular, câmera; microfone, entre outros; Falta de suporte e orientação quanto ao trabalho em home-office; Outro.

r. Você gostaria de relatar algum evento ocorrido nas instâncias de seu trabalho em mediação cultural no que diz respeito às questões apresentadas acima que avalia serem importantes? (D)

Resposta exibida após conclusão do preenchimento do formulário:

Obrigada por participar desta pesquisa! Em seu e-mail, você acaba de receber uma cópia das suas respostas.

Até o dia xx/xx às 18h você receberá um e-mail de confirmação de sua participação no encontro do xx/xx com o link do mesmo.

Qualquer dúvida ou esclarecimento, envie uma mensagem para Larissa Fauri no telefone (xx) xxxxx-xxxx ou e-mail larissa.fauri@gmail.com

ANEXO D – ROTEIRO GRUPO FOCAL ENCONTROS I E II

Encontro I

Parte 1

Boas-vindas aos participantes, esclarecimentos acerca da pesquisa e do encontro.

Parte 2

Convite à prática educativa artística nº 1:

As perguntas serão sempre direcionadas ao período de 2020, de março a dezembro em relação ao trabalho executado em mediação cultural e as formas que esse tempo tão complexo foi sentido e registrado por você em seus corpos. Por isso, escreva ou desenhe, conforme se sentir mais confortável, possíveis respostas para os convites:

1. Um movimento que meu corpo fez em 2020
2. Uma voz ou um áudio ouvido em, ou que o faz pensar em 2020 em relação ao trabalho de mediação
3. Um lugar habitado pelo corpo na mediação em 2020
4. Uma imagem vista pelo meu corpo em 2020 na mediação
5. Uma memória de mediação em 2020
6. Uma repetição vivida em 2020 no trabalho em mediação
7. Um objeto presente na mediação em 2020
8. Um sentimento que perpassou meu corpo na mediação em 2020
9. Uma ausência que perpassou meu corpo na mediação em 2020

Compartilhamento das respostas.

Parte 3

Convite à prática educativa artística nº 2:

Escreva ou desenhe uma forma, uma imagem que acredite que representa o seu trabalho em mediação cultural em 2020, considerando o período de março- dezembro. Essa imagem pode ser uma dança, uma peça de teatro, uma referência literária, um objeto, um animal, um fato inventado, um desenho abstrato, ou o que mais lhe ocorrer. Tente ser o mais sincero possível com as suas memórias e percepções acerca do seu trabalho educativo.

Compartilhamento das respostas.

ENCONTRO II

Parte 1:

Boas-vindas ao grupo, retomada dos compromissos éticos da pesquisa. Agradecimento à disponibilidade do grupo. Apresentação do roteiro do encontro.

Apresentação dos dados produzidos do primeiro encontro através de apresentação visual. Constarão nela: a) a exibição dos dados quantitativos do formulário, com a restrição

de algumas perguntas como as referentes à dados pessoais e o nome das instituições trabalhadas; b) apresentação das linhas de força encontradas no primeiro encontro, através dos desenhos realizados pela autora da pesquisa transformados em animação digital. A apresentação dos dados será realizada pela autora com espaço para a intervenção do grupo em qualquer momento.

Apresentação do objetivo principal do segundo encontro (investigar as ações educativas realizadas pelos mediadores e como se deu o processo de criação das mesmas, tanto no desenvolvimento em nível de projeto como o que mobilizou na prática dos mediadores). O grupo será convidado a realizar as duas primeiras práticas-convite seguida de compartilhamento, e após, será realizado as práticas-convites restantes, seguido do compartilhamento.

1. Desenhar ou escrever algo que represente o lugar (uma sala, uma ilha, um quadro, etc) onde você percebe que há espaço para a invenção e a criação, enquanto mediadora. Pode ser um lugar onde já existe, como por exemplo, a sala do educativo, o espaço expositivo, uma praça, ou um lugar que sirva de símbolo, como um caderno, sofá etc. Qual é o seu lugar de criação e intervenção na mediação cultural?
2. Pensar nas ações educativas realizadas no ano de 2020. Listá-las. Escolher aquelas que deseja compartilhar (duas ou três) para compartilhar.
compartilhamento
3. Escolher uma das ações educativas. Como foi o processo de criação desta ação? Como você representaria ele, em uma linha? Quem esteve junto de você neste processo de criação? Se ele fosse um mapa, quais seriam as topografias que ele teria?
4. O que te mobilizou nesta ação educativa?
5. O que você sente que moveu na sua prática educativa após ou durante a realização desta prática?

Compartilhamento

Agradecimento e despedida do grupo.

ANEXO E— TRANSCRIÇÃO GRUPO FOCAL ENCONTRO I

Lista de siglas utilizadas, respeito as escolhas de nomes feita pelos participantes no momento da inscrição:

A - Aline
E- Eloisa
G- Gabriel
M- Marina

E: Se todo mundo se sentir à vontade, eu gostaria muito de ouvir as respostas e eu gostaria de falar as minhas.

G: Eu tbm gostaria de falar de todas as minhas. Achei a tarefa bem difícil assim...mas não difícil de fazer, achei difícil as respostas..de tão poucas. Tão aquela coisa assim, perceber que educação sem presencialidade, será que é educação? Então tipo, as minhas respostas, eu fiquei muito impressionado de saber que eu não tinha resposta. Respostas que em uma situação comum, em uma situação normal de Educativo, eu teria.

A: É curioso que pra mim muitos desenhos se assemelham. Teve respostas que se assemelham, quase uma repetição de elementos. Também não teria problema de falar todas minhas respostas.

A: Eu posso sugerir? Eu acho que a gente pode ir falando uma pergunta e uma resposta...

A: Na primeira pergunta "o movimento que meu corpo fez". eu desenhei. eu sou meio ruim de desenho. Eu botei que meu corpo se curvou. É tipo uma..aqui tem uma cabecinha e aí ele tá curvado assim, parece um cabelo. as como se o corpo tivesse se curvado. Isso é por duas situações. Tanto a curva pelo computador, da coluna neh, que a gente não acerta assim, a gente fica meio curvado no computador, mas também é o curvar-se em relação a algumas situações negativas que às vezes o processo de retomar o trabalho presencial provoca. Algumas tensões, eu diria, que são próprias de algumas instituições. Então tem a ver com essa curva assim, que às vezes a gente não tem condições de se manter reto e a gente acaba se curvando. Nesse sentido é tanto na postura física no computador quanto das tensões institucionais, quando a gente não tem outra saída.

E: Eu pensei numa curva também, pensei no computador, e pensei numa curvatura pra si. Porque o meu trabalho foi mantido home office. Então eu não tinha que encontrar minha chefe. Então no início foi relativamente bom. Então no tempo que eu gastava no trajeto, no tempo que eu gastava respirando fundo, porque tinha que lidar com ela, sofrer assédio, eu consegui olhar pra mim. Então foi até uma curvatura positiva nesse sentido de olhar pra si, cuidar de si, conseguir fazer as coisas no meu tempo. Eu não tinha pensado nisso que a Aline falou que é de submissão também neh, acaba lidando com os conflitos de dentro da instituição, que já são gigantes no tempo normal, durante a pandemia então.

M: ..Ee botei "foi parando". Na verdade achei bem difícil essas perguntas porque a gente pensa algo mto presencial mto prático e não apenas passou pro ambiente virtual mas como eu sai da instituição que eu trabalhava logo no início da pandemia. Então assim, dentro da pesquisa, dentro da instituição é uma coisa que faz um tempo, por mais estranho que isso seja. E foi parando porque acho que 2020 foi um ano que eu comecei com um gás muito bom dentro da pesquisa, aconteceram muitas coisas desde o início do ano, e realmente

não só realmente toda essa coisa da pandemia de a gente tá em casa mas também me vi indo mais devagar aos poucos. Tanto que no fim do ano eu já não tava mais fazendo tipo, nenhum projeto, nenhuma prática de fato voltado a isso (...). O trabalho que eu fiz foi com um parceiro, um amigo, de artigo voltado pra mediação cultural. Então querendo ou não o processo de escrever um texto traz uma rigidez

G: Eu botei três palavras: sentado, parado, estático. Cara eu nao me movimetei em mediação. Mesma fala....a gente passou por um ano de 2019 onde estávamos alinhando as coisas e colocando as coisas como um museu tem que funcionar. A minha perspectiva pra 2020 tava muito boa...tudo isso com a pandemia acabou. Praticamente não tive oportunidade de fazer quase nenhum tipo de mediação. Quase que uma pancada. Parado porque eu fui imobilizado.

2. O SOM que associamos em 2020 em relação ao trabalho em mediação.

A: Eu desenhei um rádio. Não é um rádio de música, é um rádio que os seguranças usam, que eu usei esse rádio na mediação. Não só por uma volta no trabalho presencial, mas por uma demanda, até de ter um cuidado, até se um visitante tá usando a máscara...é todo uma outra demanda que ocorre nesse momento de risco sanitário, mas muitas vezes como uma...como dizer?...uma não compreensão da instituição do papel de educador. Que muitas vezes ocorre, não sei se dá pra caracterizar desvio de função, mas ocorre uma outra demanda, para além do papel de educador. Então vão outras questões ali seja de cuidado com máscara, outra coisa. Então pra mim um som muito característico da mediação foi o rádio.

E: O som que eu mais ouvi foi o do meu próprio nome. Porque, com essa coisa de home office, eles (a instituição) não tinham muito controle do tempo que a gente tava trabalhando. Então eles fizeram a gente instalar um aplicativo de ponto no celular que a gente bate ponto quatro vezes por dia, onde a gente fala o próprio nome, ativa a localização e tira um selfie. Então assim...ridículo, ridículo. Espero muito depois poder ter acesso a esse registro pra depois poder fazer um trabalho, porque assim, é bizarro. Então quatro vezes por dia eu tava lá: Eloísa, e uma selfie.

A: Só queria fazer um parênteses. Em uma das instituições que eu trabalhei as equipes de limpeza tinham essa mesma demanda de aplicativo, precisavam tirar selfie durante o trabalho pra provar que estavam fazendo aquele trabalho.

M: Eu botei "vozes de diversos lugares" porque logo no início da pandemia eu participei de dois projetos que eram residências. Uma foi pelo iberê, que a gente investigou bem o corpo mediativo e tudo mais...e foi uma coisa que me preenche muito esse boom criativo que a pandemia nos obrigou a ter.E de como ouvindo a voz de diversos lugares também nos aproximou. Então também foi bom vamos pra aproveitar pra nos aproximar, então foram vozes de diversos lugares

G: Como praticamente eu não fiz mediação em 2020, o som que eu me lembro é o do celular, do whatsapp, o tempo inteiro. A Aline e a Eloisa falaram a respeito dos mecanismos de controle que estão se estabelecendo sobre os servidores, sobre os trabalhadores. O mecanismo de controle nosso era muito por whatsapp. O tempo inteiro funcionando por whatsapp, aquela noção de trabalho intermitente, constante. Tu tendo que te, o tempo

inteiro, senão pelo aplicativo, mas por ti mesmo, com relatórios constantes que volta e meia tu tem que tá o tempo inteiro te fotografando: “estou aqui, estou aqui em casa, estou vendo aquela live”. Tem mecanismos de controle mais imediato e eu to com mecanismos de controle um pouco mais “arcaicos”, digamos assim. Mas igual tô tendo que fazer relatório constantemente, pra mostrar que eu estou fazendo alguma coisa, que eu estou produzindo algo.

A: Na pergunta 3, “um lugar habitado pelo corpo em 2020”, eu desenhei um bonequinho no deserto. Porque acho que é uma imagem que representa dois lugares. O primeiro é o do desalento, porque no primeiro ano entre março e setembro de 2020 porque eu não tive possibilidade do home office. Parei de trabalhar. Como eu era contratada CLT, era outra forma de contratação, não estava mais na instituição. Então percebi aquele período de 6 meses como de desalento, a gente fica desempregada. E tbm esse corpinho nesse deserto representa solidão, porque dps no momento de volta ao trabalho presencial, como a gente trabalhava por escala, eu trabalhava sozinha na exp. Tinha alguns dias que eu ficava sozinha na exposição. A gente sabe neh, às vezes é uma terça-feira de tarde, não vem ninguém, a gente tá só naquele espaço expositivo. Um lugar habitado pelo meu corpo nesse período da pandemia foi esses dois: da solidão e do desalento.

E: Putz, agora eu fiquei meio reflexiva. Porque eu também senti solidão e desalento, mas não foi sozinha. O desenho que eu fiz foram vários quadradinhos assim, foram telas. Fragmentos de janelas e telas. Porque foram muitas Eloisas fragmentadas em quadradinhos com muitas reuniões e criando demandas pra provar que nosso trabalho tem alguma importância. Foram muitas eloisas mas ao mesmo tempo a gente sabe que é muito solitário. Porque a gente sabe q a gente tá fazendo da forform q a gente acredita. Então foi uma solidão meio múltipla...sei lá.

M: Coloquei uma coisa meio clichê. Eu coloquei o meu quarto, porque em fim foi a ref, foi muito estranho começar a trabalhar na parte mais íntima que tu tem dentro de casa e ficar nessa inconstância de realmente misturar emoções, ao mesmo tempo onde foi o lugar onde passei coisas mto boas, passei coisas muito ruins tbm, entao acho q fala bastante.

G: Eu botei meu escritório. Foi o lugar onde eu habitei boa parte de 2020. Até metade de 2020 só home office, estritamente. relatórios, reuniões constantes em telas de 5 polegadas ou 14 pol. Então coloquei o lugar onde habitei o meu corpo: telas de 5 polegadas. Eu habitei telas de 5 pol. Redes sociais tu tem q ficar o tempo inteiro. Tem que ficar tentando movimentar coisas em redes sociais. A partir do meio do ano passado a gente já voltou ao trabalho semipresencial, que é o formato híbrido que a gente tá operando até hoje em dia, inclusive. De um ou dois dias ao museu, mas não sendo aquela coisa tipo vc tem q ir, mas muito mais em função das demandas que tem que resolver. Nesse ponto, embora eu já esteja de saco cheio da situação da pandemia, de não saber se vai demorar, de ter o pleno emprego no trabalho educativo, mas a gente tá operando, a gente não tá tendo contato com o público, embora o museu já esteja aberto para o público. Igual tá funcionando com os protocolos. A gente não pode entrar em contato com os visitantes de fora. Mas a gente sabe que essa realidade é exceção.

A: Eu fiz dois bonequinhos separados pela distância. Eu notei muito isso nos públicos. As pessoas estavam, quando retoma quando dá aquela queda nos números (da pandemia) ali em outubro, novembro, q as pessoas começam a fazer os pequenos roles em lugares mais

vazios, como museus, eles estavam meio distantes dos mediadores, como “não encostem em mim”, estavam bem distantes. Pra mim a distância foi uma questão bem presente assim nas pessoas...isso da gente com medo da contaminação, e dos públicos com relação com a gente. Um laço bem distante.

E: Essa foi a pergunta que eu fiquei mais tempo, não veio nada. Daí eu achei que a imagem era essa, o vazio mesmo. Daí eu escrevi no cantinho o vazio, o vácuo. Porque é isso...o meu trabalho, como ele acontece sem o outro, neh?

M: Essa daqui foi uma das que eu não consegui responder. Tentei ficar buscando essa imagem para além dessa coisa da virtualidade. Não consegui criar uma imagem sobre a distância. Dai eu nao respondi.

G: Pra mim foi isso aqui: uma cabeça dentro de um celular, uma cara dentro do celular. O tempo inteiro eu conversando com meus colegas. Desenrolando coisas...no museu onde eu trabalho tem poucas pessoas e muitos problemas. Ou muitas questões pra resolver. E essa troca da dialética tem que ser constante, pra gente resolver as questões, trocar pra frente os processos. E daí como tu faz isso, como a Aline falou, a distância? E a distância quando tu tem um monte de tecnologia, a distância são telas de celular. Então a imagem que me vem é essa, constante.

A:Lembra muito o desenho da Eloisa das telinhas do computador. Uma memória de mediação de 2020. E agora é o momento positivo da mediação, tá? (risos) Mas uma memória de mediação foi o diário de bordo, eu tive uma coordenadora mto legal quando voltei ao trabalho presencial, então ela nos incentivava, então eu desenhei um caderninho. A nossa coordenadora nos incentivava a escrever os relatos de mediação, a refletir sobre eles. Então foi uma atividade de educação entre a gente, entre o grupo de mediadores e foi bem positivo. Acho que a lembrança que eu quero tornar constante na minha prática como educadora, como mediadora, como pesquisadora, é uma memória bem positiva.

Não tinha necessariamente a ver com a volta do trabalho. A gente escrevia relatos de mediação, como a gente tava ali no espaço expositivo com as obras e o público vinha, e nesses contatos, rolavam conversas ótimas. Umas nem tantas, outras muito boas. Mas eu chegava em casa e escrevia. é bem legal, consegui construir alguns pensamentos sobre educação através desses relatos que ela nos incentivava a fazer. Era mais pra gente uma prática pra gente como educador.

E: A minha memória foi bem particular, mas vou compartilhar. É uma vassourinha de bruxa. Porque foi o único momento em que eu me senti fazendo uma mediação mesmo. Eu não sei como mas uma escola chegou até o educativo do museu que eu trabalho online mesmo, e disse “a gente queria uma mediação aqui a respeito do tema”. O tema do museu é patrimônio, memória, cidade então a gente queria uma mediação sobre isso com relação ao que a gente tá tratando na sala de aula no momento. As crianças, eram crianças de 12, 11 anos, e decidiram que queriam falar sobre caça às bruxas. Então a gente fez um pouco esse percurso tanto histórico quanto geográfico, então descobrimos lugares onde as bruxas foram queimadas aqui em São Paulo, essas coisas...então a mediação ficou nesse lugar de bruxas e aí eu lembrei. Foi um bom momento que eu lembrei desse tempo estranho que estamos.

M: Para mim foi a saudade do contato com as crianças. O meu processo de pesquisa com a mediação de início foi de muita dificuldade com as crianças, eu achava que nunca ia conseguir criar um laço de fato, era o meu grande desafio. Quando eu pegava uma mediação pra 4, 6 anos eu quase surtava. Eu não sabia nem por onde começar. Com o passar do tempo eu fui criando mais segurança e fui entendendo que realmente, era um espaço onde eu não tava me pesquisando e não sei o que a psique pode explicar, mas realmente as crianças me fizeram muita falta no passado. Em momentos eu fiquei assim bah, talvez no dia de hoje era tá com 20 crianças gritando na minha volta e construindo várias coisas juntos.

A: Eu sentia falta das crianças na minha volta, Marina, quando eu voltei ao meu trabalho presencial, que saudade da feira do livro e daí as crianças passavam nos museus de Porto Alegre. Era uma bagunça mas era bom, eu gosto disso. Saudades também.

G: Os objetos são esses daqui: uma máquina fotográfica, e uma pedra em formato de pé. Tiveram ano passado dois estagiários de educação patrimonial no museu, fizeram estágio remoto a distância (...). A máquina fotográfica era pra "como é que eu vou suprir a questão da presencialidade necessária que o museu tem que ter pra eu passar o que o museu tem que ter. O que eu posso fazer?" Eu sou bom de máquina, eu sou bom de fotografia. Então vou fotografar, vou fazer foto, foto de peça, foto de momento...vou ter que tentar suprir a questão da tridimensionalidade e da contemplação necessária dentro do museu. (...) Um dos objetos que mais me marcou foi a pegada do Peabiru. Teve um aluno da educação patrimonial que se apaixonou por essa pedra e fez uma baita ação educativa com essa pedra em formato de pé. Então essa pedra em formato de pé e a câmera fotográfica acenderam em mim uma memória de mediação. E o trabalho dos estagiários de educação patrimonial que fizeram o que dava com o que tinham e conseguiram exceder muito a expectativa.

A: É bonito que as memórias sejam sempre memórias positivas do trabalho de mediação. E eu achei engraçado Gabriel, que essa pedra me lembrou o aparelho de medir a temperatura. Então a pergunta 6: uma repetição vivida em 2020 no trabalho de mediação. Eu coloquei que são as distâncias. E aí começa um pouco a repetição com as respostas anteriores. Tem a ver com as distâncias dos públicos, das equipes de museus, que fica todo mundo afastado por conta da pandemia e de certo modo, a distância do meu próprio trabalho como educadora, em função de outras demandas que o momento pediu, então pra mim é muito a imagem da distância.

E: A minha resposta também se repetiu. Eu desenhei um ponto só. Porque a questão do ponto, de bater o ponto, o meu celular despertando quatro vezes ao dia, e eu falando tenho que bater o ponto, o ponto. Então foi o ponto.

M: Sobre a repetição vivida, eu tbm, eu acho que em 2020 a minha relação com a mediação começou muito otimizada, com muitas pesquisas, com o curso da bienal (do mercosul) foi incrível, de pensar "esse ano vai". E daí eu tinha muitos sonhos e objetivos que como aconteceu isso de uma quebra do nosso tempo, eu acredito que eu nem pude fazer a repetição dentro da mediação. Então foi uma pergunta que eu também não respondi. Eu acho que como eu saí muito no início da pandemia no ibere, eu acabei vivendo muito esse aspecto da mediação na minha vida pessoal. Primeiro que eu me mudei com duas amigas, pra um apto em porto alegre cada uma com seu quarto, desde que eu vim pra porto alegre

eu nunca tinha tido um quarto próprio, instabilidade de moradia. Então agora logo no início da pandemia a gente conseguiu isso então pareceu que foi muito essa troca até por sermos três. A gente forma um triângulo nessa relação. As repetições das vivências dentro desse espaços também.

G: As repetições. Repetição já gera uma repetição, repetição são lives, telas de 5 pol,. Constantemente, sempre tendo que lidar com as pessoas, com as coisas nessa lógica digital, onde tu tá falando com a pessoa mas a pessoa tá em outro lugar, essa sensação muito chata desse trabalho intermitente. Chegou um ponto onde se rompeu com essa barreira onde tu nao trabalha das 9h às 18h. Tu pode trabalhar das 6h até as 8h, 9h, da noite. As pessoas podem te mandar áudio sábado, pra você resolver coisas de trabalho. A gente rompeu determinadas barreiras, começaram a surgir abusos em limites estabelecidos e essa repetição muito com isso. No primeiro momento tu ok, responde por educação, no segundo tu já responde meio assim, no terceiro tu já vê que o abuso tá maior, e quando vê tu já tá trabalhando direto das 6h da manhã até as 21 constantemente. Os limites começaram a ficar cada vez mais gelatinosos, fragilizados e cada vez mais rompidos.

A: Os abusos de trabalho também ocorrem (no setor público), a gente tem a visão muito da esfera privada, mas na esfera pública também pode ocorrer. Por sorte os servidores têm estabilidade, porque quando a gente questiona, no setor privado a gente sabe que funciona de outra maneira. É complicado.

Pergunta 7, um objeto presente na mediação em 2020.

E aí, novamente uma repetição. Eu desenhei um rádio mais um face shield. Coloquei um rádio mais faceshield igual a provocadores de distâncias.

Porque eu acho que é isso, é um EPI, é necessário, foi necessário naquele momento da volta ao trabalho presencial de tu ter a proteção do face shield. Por outro lado, eu me sentia como uma astronauta e isso gera um afastamento das pessoas, de não reconhecer aquele corpo no espaço expositivo como corpo de mediadora. Não era porque eu estava com o rádio, claro que a gente cuidava de outras demandas, mas a gente também estava ali pra mediar. Então eu percebia que gerava estranhamento por parte do público e provocava uma distância. As pessoas já tinham essa tendência de ficarem distantes por conta do contexto sanitário mesmo, mas acho que a imagem mesmo, de estar vestida de preto, estar com os EPI's provocava uma distância meio sem querer nos públicos.

G: É uma lógica que também não me dei conta: máscara. Aí chega em um local e tira termômetro, álcool gel na mão, ai sai de casa e aquela coisa, máscara, a cara coberta. Essa repetição constante quando tu tem a oportunidade de ir pra um lugar aberto, pra um lugar onde tu olha pros lados onde as pessoas tão muito distantes ou nao tem ngm e tu poder tirar a máscara pelo menos pra dar uma respirada.

Coloquei a mesma coisa: celular, fotografia, máscara e álcool gel. É a maneira que eu tô conseguindo me interconectar com o acervo do museu e fazer o museu do acervo se conectar com as pessoas de fora é trabalhar com a imagem, trabalhar com o visual.

A: Um sentimento que perpassou meu corpo em 2020.

O meu desenho foi muito parecido com o primeiro. Eu desenhei uma espiral escrita ansiedade, que eu acho que são essas ansiedades que a gente vive, com a nossa própria vida, com a vida dos nossos, daqueles que a gente ama e ansiedade em relação ao futuro, em relação ao emprego também então é novamente uma repetição é muito parecido com

o primeiro desenho que eu fiz.

E: Eu queria fazer um adendo. Eu acho que ele fez uma pergunta bem massa que é “quando tudo isso vai acabar?”. E a angústia que isso dá. Eu tenho buscado a resposta e fui ler a Vida não é útil, do Krenak, e ali ele fala “gente, não vai acabar, essa é a realidade que a gente vive”, não vai acabar mas é uma oportunidade de a gente repensar. Não vai acabar mas outras coisas estão por vir também, e que bom que a gente tá aqui pra descobrir e fazer essa nova realidade.

O meu objeto eu desenhei um roteador, porque eu fiquei pensando “como é mediar sem internet? agora em 2020. É isso, e antes de 2020 o trabalho era justamente ao contrário, muitas vezes a gente queria estar longe da internet pra ter o contato, tentando ali pelo menos com os jovens, tentando fazer com que eles usassem o celular de uma outra maneira, para que não ficassem na internet, e de repente a internet é fundamental pra mediação.

M: Eu coloquei o meu computador. Primeiro porque, enfim, em relação à mediação eu trabalhei totalmente em home office, não cheguei a ter a experiência do espaço físico (durante a pandemia), mas agora eu to trabalhando no Farol Santander, como orientadora de espaço, claro, longe da mediação. Mas a mediação de baixo, da Tarsila, eles têm recebido muitas turmas daí eles fazem mediação então eu to vendo a mediação na terceira pessoa. Observando lá do segundo andar a mediação dos outros, da interação e, vou ser bem sincera, achei que seria mais estranho. E realmente vendo as crianças todas de máscaras, que é o novo normal mas não é...acho que é sim, porque a nossa vida é essa hoje, e enfim, eu imaginei que com criança seria uma coisa muito mais complicada. Então além da máscara a gente tem muito mais outros cuidados. Então, o álcool gel, o não tocar no coleguinha, o cuidado com o espaço de arte...e é pra tocar tudo mesmo, é um enorme playground da Tarsila, que tem lá no Santander na real. E aquilo é um pouco assustador. Mas ainda assim crianças traz essa naturalidade, então é como se as coisas não tivessem mudado tanto assim vendo da terceira pessoa.

E eu coloquei o meu computador porque enfim, foi durante a pandemia que aconteceram algumas viradas assim, como eu não tava mais trabalhando na rua, tava ganhando auxílio do governo, de pessoas baixa renda da universidade, consegui alguns meses pagar as contas de fato por causa do governo, e juntando dinheiro pra começar a comprar algumas coisas. Então foi o momento em que eu consegui pensar em móveis para minha casa, em que eu consegui ajuda para comprar um computador, então foi um ano de fato de muita profissionalização. Já que o trabalho é em casa, eu quero cuidar da casa e cuidar da casa é cuidar de mim, então foi muito doloroso ter o meu primeiro computador da minha vida. Na faculdade eu tinha que ir na casa das minhas amigas pra fazer trabalho de madrugada, aqueles trabalhos absurdos da história da arte. O computador é aquela coisa, assim...quase dormindo junto.

E: Pro meu sentimento eu criei uma palavra “raivosamentealiviada”. Então eu sentia raiva e alívio, tudo ao mesmo tempo. Alívio de tá viva, alívio de tá empregada, mas raiva de isso tá acontecendo, raiva da precarização que fica mais explícita ainda. Enfim, foi isso: Raiva e alívio.

M: Eu coloquei um ciclo de segurança e insegurança. Na verdade, eu tinha colocado só segurança. Mas daí a Aline respondeu com ansiedade e eu coloquei insegurança também. Porque como eu falei foi de fato um ano que eu fritei muito as ideias, porque enfim, eu não sou só educadora, to numa graduação de bacharelado e trabalho com produção de

arte, tento trabalhar com curadoria. E tô meio que nesse corpo que flui em várias funções que tenta fazer trabalhos onde ela também se somam. E enfim, tentei pensar em de fato tentar essa profissionalização, porque trabalhar com arte é um trabalho de reflexão sobre a insegurança, é tá sempre pensando em conseguir um emprego na área, de talvez ter que trabalhar com outra coisa pra ter dinheiro, bom acho que isso já é o suficiente pra causar insegurança. (...) São poucos espaços pra gente tá atuando, então foi o momento onde eu comecei a entender que a minha busca do trabalho independente acontecia mas se tornou mais do que necessária, pelo menos pra eu me ver como um corpo em movimento. Construir projetos com esses editais que saíram, não ganhei muito dinheiro, me vi fazendo coisas não ganhando muito dinheiro em troca. Daí foi realmente essa roda da fortuna da segurança, de conseguir me ver como uma profissional, mas da insegurança de por muitos momentos não ter retorno.

G: O sentimento que passou...é saudade. De poder falar com as pessoas. De poder tá aquele teti a teti como a colega falou. (...) Me passou também muito o sentimento de inutilidade, não que eu me considere um inútil. Um sentimento de tá, eu não trabalho só no educativo, sou o coordenador do educativo, mas tbm trabalho com muitas outras coisas: pesquisa de acervo, planejamento de exposição, fotografia de acervo, produção de conteúdo pra alimentação da base de dados de gerenciamento de acervo, entre eles, imagem e coisa escrita. Eu já faço uma porção de coisas, o educativo é só mais uma porção de coisas que eu faço, mas era a coisa que eu mais me dedicava

Tu sente uma certa cobrança. Por parte da chefia, da parte dos superiores. De que tu tem que fazer o teu educativo de alguma maneira. O que é alguma maneira? Virar youtuber, praticamente. Então de todas as coisas que eu faço, eu ainda tenho que agora aprender a ser um youtuber pra falar em redes sociais...

A: um influencer.

G: Eu tenho que aprender a falar em redes sociais, em live, em isso e aquilo...mas é aquela coisa, mais essa habilidade que eu vou ter que desenvolver agora. Mas não é aquela habilidade que tu desenvolve de uma hora pra outra. (...) Dentro de uma pandemia, tu ter que fazer mais isso ainda? Daí tu fica...tá ok...mas se eu não quiser fazer isso tá tudo bem? Não, eu to me convencendo que tá, tá tudo bem, tu não é louco, tu é um professor de história, não um youtuber. Eu sou um professor de história (...) migrar tudo isso (as práticas pedagógicas) para o ambiente pasteurizado do instagram, eu me senti, não casa, não, eu sou um servidor da cultura, não faço esse tipo de coisa.

A: Sorte a tua, Gabriel! Porque tem muita gente que vem da academia mas que não consegue mais espaço na academia, e tem muita gente muito séria trabalhando no youtube, no instagram, por falta de alternativa. Acho que isso se conecta bastante com a minha última questão, que é “uma ausência que perpassou meu corpo em 2020”, que eu coloquei um bonequinho dentro de um, neh, tem um chãozinho, tem quase um iglu, tem um chãozinho, quase uma casinha. Que é estabilidade. Tanto pra manter o emprego nos meses mais duros da pandemia, quanto estabilidade de manter minha função original na volta ao trabalho presencial, ter demandas que me competem, não outras coisas que a gente acumula, e agora mesmo, eu não tive o trabalho em home office em 2020, que é o escopo da pesquisa da Larissa, mas eu tive o home office esse ano, e não tive suporte tecnológico, aquilo que a marina tava falando, o quanto que um computador é importante. Eu tenho o meu aqui desde 2014, já era de outra pessoa, então complica até pra gente estudar, então é

estabilidade. Estabilidade tem muito a ver com suporte, de conseguir se manter vivo, com renda, fazendo aquilo que a gente estudou pra fazer.

E: Eu escrevi contato contágio. Porque eu lembrei de um texto que o Agamben escreveu no começo da pandemia, em março de 2020, e ele escreveu meio que dada a conjuntura, como o Estado tava tratando tudo que tava acontecendo, todo o contágio ideológico ia sofrer. Então a aula fica EAd, as máquinas fazem o trabalho que seria o de contato humano. Então a gente tá vivendo bem isso, a ausência do contato no sentido ideológico, de encontrar o outro.

M: Eu respondi o contato e o toque, de novo. Trabalhando com uma coisa generalizada, assim, das coisas que eu vi das pessoas que a gente teve contato foi exatamente sobre isso. Eu sou uma pessoa que gosta de ta abraçando as pessoas. Que é uma coisa tão natural e hoje em dia é muito estranho. Então realmente, faltou um pouco de contato pra além dessa telinha.

G: Ausências, eu senti ausências de pessoas, de conversas, das dialéticas. É uma questão que eu to conversando bastante com o pessoal lá do museu ultimamente. Tá, consigo fazer coisas sozinho, consigo, mas parece que pra mim é mais difícil.

ANEXO F— TRANSCRIÇÃO GRUPO FOCAL ENCONTRO II

Lista de siglas utilizadas, respeito às escolhas de nomes feita pelos participantes no momento da inscrição:

A - Aline
E- Eloisa

A transcrição se inicia após transcorrido o tempo de 24m10s

E: Vou nessa.

Da primeira questão eu pensei no "outro". Acho que é o lugar simbólico que sempre há espaço pra criar. Depois pensei num lugar físico que é a minha mesa mesmo.

E da lista de ações. Primeiro foi complexo lembrar porque o tempo tá muito confuso. Não sei o que foi 2020, 2021...às vezes até esqueço que a gente tá em 2022 já. Aí eu escolhi duas ações que a gente fez. Uma foi uma parceria com uma escola, uma escola em Atibaia. Então num primeiro momento foi meio aleatório assim, tipo, "nossa, por que essa escola?". E aí enfim, foi alguma indicação de alguém que falou com a escola por conta do conceito de museu da cidade, e eles já tavam trabalhando um tema, eles e elas, que os próprios educandos tinham escolhido e ai queriam trabalhar junto com a gente. A partir das imagens do acervo. Então foi uma pesquisa legal que a gente desenvolveu juntos. O tema que as crianças escolheram foi Caça às Bruxas, achei ousadas. Porque eram crianças de 8 a 9 anos, bem fofinhas e ai, por exemplo, no acervo aqui tem imagem da região central onde essas fogueiras públicas aconteciam então a gente foi discutindo tudo isso, discutindo punição na história da humanidade, foi legal justamente porque tinha esse contato com o outro. E outra ação que a gente fez que eu acho importante destacar, mas pensando que são ações assim, completamente aleatórias, estranhas e bizarras (eu acho neh), como demanda da instituição, e que foi exaustivamente, enfim foi uma demanda exaustiva pra gente. Que é produção de conteúdo pra rede social. então a gente produziu muito reels e pesquisa de imagem e texto pra postar no Instagram, mas assim, de uma forma fragmentada, aleatória, e sem, ah sei lá, como você chama uma postagem de instagram como ação educativa e isso se encerra ali né? Meio uó. Aí destaco isso, uma que achei mais interessante e outra que foi mais blé, pra gente. A gente fez com ódio assim, digitando, pesquisando com ódio.

A: Bom, eu coloquei como lugar de criação. eu fiz um desenho de um caderninho. Que é um pouco da minha experiência como mediadora em 2020, que a nossa coordenadora sempre incentivava que nós anotássemos as mediações, então ao longo daquele período eu fiz um diário de bordo assim da mediação, e aí era ali que eu anotava não só as minhas reflexões como mediadora mas tbm ideias que iam surgindo das ações educativas. Então pra mim, que venho mais da teoria das artes, essa imagem do cadernos, de anotar coisas, vem essa ideia forte. E aí como ação educativa, vou mostrar primeiro o desenho, vem justamente um textinho que eu escrevi compilando um pouco dessas histórias dos visitantes que veio no diário de bordo. E era um textinho que foi distribuído junto com o catálogo, o catálogo da exposição. Isso foi uma ação incentivada pela coordenadora, não tava previsto isso na exposição, mas como a gente criou aquele material, a minha colega tinha feito um fanzine sobre gravura, a gente na hora de distribuir o catálogo o que seriam nossos materiais, com o pouco recurso que a gente tinha, a gente inseria os materiais dentro

do catálogo e distribuía pros visitantes. Então era um materialzinho extra que surgiu por iniciativa da nossa equipe, isso em 2020. E aí, a outra ação educativa, que eu fiz um desenho um pouco pequeno mas tenho imagens e fotos disso, que uma das exposições em 2021 que eu participei tinha uma obra que era uma projeção na parede. E as pessoas interagiam com aquela obra pela sombra, elas paravam ali e faziam aquele jogo de sombras com as mãos que a gente faz quando é criança. Esse movimento dos visitantes nos incentivou a criar um jogo de sombras. Então a gente fez uns bonequinhos de elefantinhos, de borboletas e a gente distribuiu pras crianças, pra que elas brincassem com aquilo ali. Era quase uma subversão da obra, tá uma projeção ali, não era exatamente pra isso mas como ocupava toda a parede as pessoas brincavam com as sombras. Até tá aqui ó, tem uma foto de um elefantinho. Eu fiz, eu que desenhei, eu que recortei. Então foi lúdico pra mim também como educadora ter essa coisa de desenhar, recortar, pensar um suporte, pensar esse ruído que os próprios visitantes faziam com a obra no espaço expositivo. Então é pegar esse ruído que surgiu ali e incentivar esse ruído na exposição, acho que foi bem legal. Lembro com carinho dessa ação.

A: Da primeira pergunta, eu vou começar por ela mas foi a que desenhei por último porque achei muito difícil pensar nesse processo de criação e tentar representar num mapa ou numa linha. Então escolhi um mapa e tentei fazer uma ponte. Eu escolhi a ação educativa aquela das sombras. Então pensei nessa ponte dos mediadores e o público, essa ponte que se estabelece entre da nossa observação, de como os públicos interagem com as obras, de como também as mediadoras podem criar pontes pra fazer acontecer aquela ação educativa. Colocar pra frente e fazer com que ela aconteça. E foi um pouco do que mobilizou essa ação, que foi tua outra pergunta, que foi o olhar, então eu desenhei um telescópio, esse olhar que a gente teve de observar, então poxa, interagindo dessa maneira, não era pra isso a obra. Mas era muito engraçado porque viravam o corredor e já vinham brincando com essas sombras. Então, ah porque não se apropriar disso e fazer uma ação educativa? E o que isso moveu na minha prática foi justamente a atenção. Aí eu tentei desenhar uma pessoa sentada, uma mediadora, e esse olhar para os públicos. Me ajudou a ter esse maior cuidado com a atenção e com a movimentação com esses corpos, dos públicos, com as obras, e o que dá pra criar, em questões educativas a partir disso. (Larissa pergunta se os desenhos estavam juntos compondo o mapa ou separados)

A: Eles são separados, eu fiz quadradinhos. a outra foi em outra folha.

E: Bom, meu mapa foi mais um mapa mental. Eu coloquei aqui “as crianças e o educativo”, aí as trocas que nós tivemos, elas que vieram com os “questionamentos” e a gente com referências tanto de teorias quanto de imagéticas e daí no fim isso tudo se trocou porque eu trazia muitas questões e elas também trouxeram várias referências. E aí tudo isso em escala digital, na intersecção museu escola. Aí o que me mobilizou nessa ação, eu escrevi que foram as próprias crianças, porque elas me deixaram com um desejo de troca assim maior. A gente pensou em coisas assim nossa, historiografia, teoria e imagens, várias coisas super complexas e aí elas vieram com questões entre aspas “simples” mas muito profundas. Eu lembrei aqui que um estudante perguntou por quê que geralmente a gente associava bruxa à mago. Sabe, essas coisas assim, da palavra mesmo mas que dizem também sobre uma sociedade estruturada e estruturante no machismo e que a gente nem tinha pensado na palavra. A gente tava lá lendo Foucault, sei lá, o Calibã e a Bruxa, outras coisas assim, e elas vieram com essa questão tão profunda e tão aparentemente simples. Então o que me mobilizou foram elas mesmo. E o que moveu na minha prática, eu coloquei que foi uma

aproximação com as ferramentas digitais, porque naquele momento a gente, talvez até a gente até pudesse prospectar, mas a gente ainda não tava vivendo essa relação tão próxima entre educação e ferramentas digitais. Então acabou se mostrando uma coisa útil esse aprendizado, me fez olhar o acervo do museu que eu trabalho com mais atenção, já que eu tinha que buscar de fato ali alguma coisa neh, que eu coloquei aqui “a história do suplício e da punição” interseccionando com a perspectiva da história das mulheres e eu nunca tinha buscado isso no acervo. Normalmente a gente busca a história da cidade, a transformação da cidade, então foi uma novidade que acabou movendo minha prática e hoje quando eu falo desse acervo eu falo disso também, e um desejo de conviver de novo com o outro. Porque naquele momento, eu acho que foi sei lá, 2020, no início talvez, eu não tava com muita vontade de falar com ninguém, porque enfim, muitas questões na nossa vida neh, e aí conversando com as crianças moveu também esse desejo de retorno, essa prática social que é o convívio. Foi isso. Mas eu fui escrevendo, então não tem desenho pra mostrar.

(Larissa agradece a participação das pessoas)

A: Eu queria agradecer mais uma vez pelo convite, acho que a tua pesquisa é muito importante, pra ti como mediadora, pra gente que tá do lado de cá. E ia te dizer que sim, que essa coisa do diário de bordo me marcou inclusive o texto foi um textinho que foi publicado no ArteVersa, depois posso te mandar o link. E é isso, acho que tem várias, é sempre bom ouvir outras colegas mediadoras e também ouvir a gente mesmas sobre as nossas práticas pra ter esses marcos neh, na nossa trajetória, como educadora, como mediadora. Tá sendo bem legal participar.

E: Ouvindo a Aline falando eu fiquei pensando nisso neh, da importância política desse espaço neh, como a gente eventualmente não tem espaço dentro do próprio trabalho pra trocar sobre as nossas práticas. Isso por infinitas questões neh, pela falta de contratação decente, pela falta de espaço físico, pela tensão da instituição sobre esse trabalho que é tão importante que é tão invisibilizado, vixe, infinitas questões. E daí muito massa que você crie esse espaço pra gente trocar, mesmo que ele seja sei lá neh, pra quem é mais libertário gosta de chamar de zona autônoma temporária, que é isso, uma rebeldia que você tá fazendo e massa demais participar. Ansiosa pra ver o resultado dessa pesquisa. Na verdade o processo neh, que o resultado não é bem um produto, mas massa pra quando você compartilhar o processo.

não sou só educadora, to numa graduação de bacharelado e trabalho com produção de arte, tento trabalhar com curadoria. E tô meio que nesse corpo que flui em várias funções que tenta fazer trabalhos onde ela também se somam. E enfim, tentei pensar em de fato tentar essa profissionalização, porque trabalhar com arte é um trabalho de reflexão sobre a insegurança, é tá sempre pensando em conseguir um emprego na área, de talvez ter que trabalhar com outra coisa pra ter dinheiro, bom acho que isso já é o suficiente pra causar insegurança. (...) São poucos espaços pra gente tá atuando, então foi o momento onde eu comecei a entender que a minha busca do trabalho independente acontecia mas se tornou mais do que necessária, pelo menos pra eu me ver como um corpo em movimento. Construir projetos com esses editais que saíram, não ganhei muito dinheiro, me vi fazendo coisas não ganhando muito dinheiro em troca. Daí foi realmente essa roda da fortuna da segurança, de conseguir me ver como uma profissional, mas da insegurança de por muitos momentos não ter retorno.

G: O sentimento que passou....é saudade. De poder falar com as pessoas. De poder tá

aquele teti a teti como a colega falou. (...) Me passou também muito o sentimento de inutilidade, não que eu me considere um inútil. Um sentimento de tá, eu não trabalho só no educativo, sou o coordenador do educativo, mas tbm trabalho com muitas outras coisas: pesquisa de acervo, planejamento de exposição, fotografia de acervo, produção de conteúdo pra alimentação da base de dados de gerenciamento de acervo, entre eles, imagem e coisa escrita. Eu já faço uma porção de coisas, o educativo é só mais uma porção de coisas que eu faço, mas era a coisa que eu mais me dedicava. Tu sente uma certa cobrança. Por parte da chefia, da parte dos superiores. De que tu tem que fazer o teu educativo de alguma maneira. O que é alguma maneira? Virar youtuber, praticamente. Então de todas as coisas que eu faço, eu ainda tenho que agora aprender a ser um youtuber pra falar em redes sociais...

A: um influencer.

G: Eu tenho que aprender a falar em redes sociais, em live, em isso e aquilo...mas é aquela coisa, mais essa habilidade que eu vou ter que desenvolver agora. Mas não é aquela habilidade que tu desenvolve de uma hora pra outra. (...) Dentro de uma pandemia, tu ter que fazer mais isso ainda? Daí tu fica...tá ok...mas se eu não quiser fazer isso tá tudo bem? Não, eu to me convencendo que tá, tá tudo bem, tu não é louco, tu é um professor de história, não um youtuber. Eu sou um professor de história (...) migrar tudo isso (as práticas pedagógicas) para o ambiente pasteurizado do instagram, eu me senti, não casa, não, eu sou um servidor da cultura, não faço esse tipo de coisa.

A: Sorte a tua, Gabriel! Porque tem muita gente que vem da academia mas que não consegue mais espaço na academia, e tem muita gente muito séria trabalhando no youtube, no instagram, por falta de alternativa. Acho que isso se conecta bastante com a minha última questão, que é "uma ausência que perpassou meu corpo em 2020", que eu coloquei um bonequinho dentro de um, neh, tem um chãozinho, tem quase um iglu, tem um chãozinho, quase uma casinha. Que é estabilidade. Tanto pra manter o emprego nos meses mais duros da pandemia, quanto estabilidade de manter minha função original na volta ao trabalho presencial, ter demandas que me competem, não outras coisas que a gente acumula, e agora mesmo, eu não tive o trabalho em home office em 2020, que é o escopo da pesquisa da Larissa, mas eu tive o home office esse ano, e não tive suporte tecnológico, aquilo que a marina tava falando, o quanto que um computador é importante. Eu tenho o meu aqui desde 2014, já era de outra pessoa, então complica até pra gente estudar, então é estabilidade. Estabilidade tem muito a ver com suporte, de conseguir se manter vivo, com renda, fazendo aquilo que a gente estudou pra fazer.

E: Eu escrevi contato contágio. Porque eu lembrei de um texto que o Agamben escreveu no começo da pandemia, em março de 2020, e ele escreveu meio que dada a conjuntura, como o Estado tava tratando tudo que tava acontecendo, todo o contágio ideológico ia sofrer. Então a aula fica EAd, as máquinas fazem o trabalho que seria o de contato humano. Então a gente tá vivendo bem isso, a ausência do contato no sentido ideológico, de encontrar o outro.

M: Eu respondi o contato e o toque, de novo. Trabalhando com uma coisa generalizada, assim, das coisas que eu vi das pessoas que a gente teve contato foi exatamente sobre isso. Eu sou uma pessoa que gosta de tá abraçando as pessoas. Que é uma coisa tão natural e hoje em dia é muito estranho. Então realmente, faltou um pouco de contato pra além dessa

telinha.

G: Ausências, eu senti ausências de pessoas, de conversas, das dialéticas. É uma questão que eu to conversando bastante com o pessoal lá do museu ultimamente. Tá, consigo fazer coisas sozinho, consigo, mas parece que pra mim é mais difícil.