

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

CENTRO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

RAONI IARIN CORTEZ DA SILVA

**ARTE É EDUCAÇÃO**

UMA VISITA SOBRE PROCESSOS EDUCACIONAIS, AGENTES MEDIADORES  
E DISCURSOS INSTITUCIONAIS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

VITÓRIA, ES

2022

RAONI IARIN CORTEZ DA SILVA

**ARTE É EDUCAÇÃO**

UMA VISITA SOBRE PROCESSOS EDUCACIONAIS, AGENTES MEDIADORES  
E DISCURSOS INSTITUCIONAIS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para obtenção do título de Bacharelado em Artes Visuais.

Orientadora: Profª Drª Julia Rocha

VITÓRIA, ES

2022

RAONI IARIN CORTEZ DA SILVA

## **ARTE É EDUCAÇÃO**

UMA VISITA SOBRE PROCESSOS EDUCACIONAIS, AGENTES MEDIADORES  
E DISCURSOS INSTITUCIONAIS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para obtenção do título de Bacharelado em Artes Visuais.

### **COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Julia Rocha  
Universidade Federal do Espírito Santo  
Orientadora

---

Profa. Dra. Ananda Carvalho  
Universidade Federal do Espírito Santo

---

Prof. Dr. Erick Orloski  
Universidade Federal do Espírito Santo

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais José e Sandra e irmãos Edissa e Noani que me possibilitaram a oportunidade de chegar até aqui e que constantemente me ensinam as melhores maneiras de estar vivo e com muito amor no coração.

Ao amor e paciência de meu companheirinho Murilo, que está comigo diariamente nessa vida de meu deus, enfrentando tudo e mais um pouco para realizarmos todos nossos sonhos.

A todas as conversas, risadas e aprendizados de pessoas gigantescas como Kamila, Nadine, Bruna, Jessicas, Tina, Memeli, Carla, Julia, Fran, Erick, Nathália, Karen e muitas outras que me inspiram cotidianamente.

A minha orientadora Julia Rocha, que desde o início acreditou e me auxiliou na construção desse caminho que venho traçando e que não se resume apenas a essa pesquisa, com muita paciência e carisma. Obrigado por acreditar em mim, pela potência que me incentiva a ter, pelas outras perspectivas sobre tudo e por refletir tudo isso comigo. Você é incrível.

## RESUMO

Esta pesquisa buscou compreender as dinâmicas que contribuem para pensarmos nas instituições culturais e suas exposições como educação e meios mediadores, traçando uma trajetória que atravessa a estrutura desses espaços e discutindo as relações de poder estabelecidas em suas entranhas. Para a realização desta investigação foi escolhido estabelecer diálogos das minhas experiências nos museus onde já atuei e ainda atuo como educador, com as produções artísticas de Charlene Bicalho e Maíra Vaz Valente, em uma escrita narrativa por meio de uma exposição ficcional. Para tanto, analiso como a produção das duas artistas e seu discurso - tomados a partir de entrevistas - se dispõem em meio às dinâmicas institucionalizadas das exposições de arte, tensionando o conjunto de regras implícito na relação com os públicos. A abordagem adotada para esta pesquisa partiu das discussões teóricas que friccionam o campo da educação e mediação diante das transformações da arte e dos museus na contemporaneidade, envolvendo autoras como Mendonça (2010), Rocha (2018) e Marandino (2005). Para compreender as relações que fazem parte da composição desses equipamentos culturais, também foram exploradas nesta pesquisa reflexões desenvolvidas por Silva e Melo (2021), Coelho (2009), Fraser (2008), Carvalho (2014), que discorrem a respeito de educação, escola e curadoria. Para compor as disposições finais, o percurso traçado nesta investigação encaminhou-se para um reconhecimento da educação como aquilo que vem antes de qualquer proposta e desdobramento institucional, afirmando que essa condição não deve ser uma responsabilidade unicamente das equipes educativas, mas sim do conjunto de profissionais que compõem a estrutura dos espaços expositivos.

Palavras-chave: educação; mediação; arte contemporânea; espaços expositivos; públicos.

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1: CUIDADO! Tudo o que é sólido se [des]mancha n'água (Charlene Bicalho, 2020)

Figura 2: A água afia tudo o que vê pela frente (Charlene Bicalho, 2020-2021)

Figura 3: A água afia tudo o que vê pela frente (Charlene Bicalho, 2020-2021)

Figura 4: A água afia tudo o que vê pela frente (Charlene Bicalho, 2020-2021)

Figura 5: A água afia tudo o que vê pela frente (Charlene Bicalho, 2020-2021)

Figura 6: A água afia tudo o que vê pela frente (Charlene Bicalho, 2020-2021)

Figura 7: Sedentos assinamos (Charlene Bicalho, 2021)

Figura 8: Sedentos assinamos (Charlene Bicalho, 2021)

Figura 9: Do pó se faz cipó (Charlene Bicalho, 2019)

Figura 10: Do pó se faz cipó (Charlene Bicalho, 2019)

Figura 11: Seu silêncio não afogará nossa existência: preparação de exercícios para corpos dissidentes (Charlene Bicalho, 2018)

Figura 12: Domingos de papel (Frederico de Moraes, 1971)

Figura 13: O fio, o verbo e os afluentes (Maíra Vaz, 2017)

Figura 14: O fio, o verbo e os afluentes (Maíra Vaz, 2017)

Figura 15: O fio, o verbo e os afluentes (Maíra Vaz, 2017)

Figura 16: O fio, o verbo e os afluentes (Maíra Vaz, 2017)

Figura 17: Inundação (Maíra Vaz, 2015)

Figura 18: Inundação (Maíra Vaz, 2015)

Figura 19: Inundação (Maíra Vaz, 2015)

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CCSP - Centro Cultural São Paulo

CPAP - Casa Porto das Artes Plásticas

GAP - Galeria de Arte e Pesquisa

GHM - Galeria Homero Massena

MAES - Museu de Arte do Espírito Santo

MAM - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

MARGS - Museu de Arte do Rio Grande do Sul

SESC - Serviço Social do Comércio

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	9
<b>1. Acolhimento</b>	17
<b>2. Bem-vindas à exposição Suturas</b>	20
2.1 Sobre outros diálogos, arte e institucionalidade	25
2.2 Mediações contemporâneas	34
<b>3. Tensionando discursos hegemônicos</b>	44
3.1 O que a instituição de arte ainda precisa ouvir?	55
3.2 Espaços fronteiros da arte: corpo-fronteira	62
<b>4. Fios condutores</b>	69
4.1 Arte e seus afluentes	78
4.2 Conexões: Possibilidades da arte sendo educação	92
<b>5. O público não é um ponto de vista</b>	97
5.1 Tecendo diálogos: a curadoria sendo educação	104
<b>Considerações finais</b>	112
<b>Referências</b>	119



## Introdução

Este trabalho foi provocado a partir de questões que surgem dos processos educativos e mediadores dos quais fiz e faço parte e que constantemente me constituem e me instigam. Diante disso, minha formação, como essa investigação, é alimentada pelo tempo e cada parte da composição destas memórias foi crucial para instituir os pontos de partida dos caminhos que aqui deixarei abertos. Nesse sentido, ser e ter sido mediador durante esses últimos anos durante a formação em Artes Plásticas me instigou a construir essa trajetória, não pela proposta do trabalho em si, mas pelos incômodos e reflexões ocasionados a partir das relações estabelecidas nessa função.

A educação na arte ocupa um lugar muito complexo, porque é vista e conduzida de diferentes maneiras, instituída e significada por diversas perspectivas. Essa intersecção é diversa e estabelece contato por inúmeras formas, seja por um trabalho de arte, pela disposição de uma instituição nas comunidades que a envolvem, pelos textos e imagens visíveis e invisíveis que circunscrevem o espaço ou pela junção ou separação dos conceitos que envolvem os dois campos. Nesse sentido, vamos ao encontro das mediações, pensando sobre as mais diferentes percepções, referências, conhecimentos e relacionamentos que dentro dessa composição espacial e ideológica - das instituições e exposições de arte - atuam diretamente no desenvolvimento de aproximações, afastamentos, leituras, sentidos e contextos, tanto para o público, como para os educadores e outros setores institucionais envolvidos nos exercícios de recepção.

A partir desse processo interpretativo, o formato de escrita utilizado aqui remonta a uma exposição, *Suturas*, que apesar de ter sido inclusive nomeada, é uma mostra nunca realizada, criada a partir de uma ficção onde artistas, autoras e memórias de mediação ocupam lugar de destaque na reflexão

construída pelo texto. Esse formato foi proposto com o objetivo de tentar criar uma composição dinâmica entre o que levanto como questão e os contextos onde esses questionamentos se encontram, ou seja, ao falar sobre como a educação e as mediações devem ser repensadas nos espaços culturais, as produções de Charlene Bicalho e Maíra Vaz Valente passam a ser observadas como pontos de articulação. O trabalho das duas artistas provoca diferentes reflexões, de modo que tenta-se criar um cenário no qual o texto é posto como fala e a narrativa da visita é conduzida por esse processo de mediação dentro de uma exposição de arte, convocando os leitores a partir de exercícios reflexivos a ler e refletir conjuntamente, como visitantes.

Os diálogos com Charlene e Maíra foram produzidos a partir das leituras de seus trabalhos, mas também por uma efetiva conversa/entrevista realizada com cada uma das artistas, em outubro de 2021, de modo que parte do que é dito na visita foi efetivamente uma resposta a uma provocação lançada pela investigação aqui traçada. Suas falas são marcadas por diferentes cores durante a leitura do texto, usando o azul para inserções específicas de Charlene Bicalho e vermelho para falas de Maíra Vaz Valente. No decorrer do texto/visita, outras marcações são feitas, na cor laranja, visando convocar o público/leitor a participar dessa visita/mediação.

A horizontalidade do discurso e a circularidade da conversa também foi buscada com as autoras inseridas nessa pesquisa, visando compreender as citações mais como falas do que referências externas ao exercício imaginado de mediação. O gênero feminino foi adotado como dominante na escrita do trabalho por ser um pronome que corriqueiramente já utilizo em produções textuais que se referem a um público majoritariamente feminino com o qual me relaciono e pela predominância de autoras e referências mulheres trazidas para esse diálogo.

O título da exposição, Suturas, foi pensado pelo entrelaçamento entre a produção de Charlene e Maíra, uma vez que seus trabalhos foram observados nesse espaço como diálogos e estratégias que permitem um efeito de aproximação de bordas separadas de maneira inadequada. Assim, as suturas - costuras que unem e juntam partes de um objeto -, foram pensadas a partir do pressuposto de que encontramos uma determinada ruptura entre o que é entendido por arte e o que se considera como educação para a mesma. Nesse sentido, Suturas é uma exposição que tenta costurar e compreender o museu de arte como um lugar da educação de forma estrutural e não tratando-a como um ferramenta.

A escolha das artistas convidadas para essa exposição ocorreu por suas produções dialogarem com esse contexto ao tecerem relacionamentos com as entranhas das instituições nas quais já estiveram e por deslocarem o público de uma passividade e descontextualização que muitas vezes são impostas nessa dinâmica. Na sua produção, a arte contemporânea se torna um material, um eixo condutor que guia a trajetória da pesquisa, não somente através de suas potenciais mediações, mas também pela forma como sua institucionalização lida com os atritos e anseios advindos de seus públicos. Sendo assim, é através da arte contemporânea que exploram-se questões que contribuem para o entendimento da sua composição nesses espaços, pensando as obras a partir dos públicos e, conseqüentemente, da educação.

Assim, entende-se que é urgente reconhecer o lugar que o público e as mediações ocupam nas instituições e na prática das artistas para realizar profundas modificações nos paradigmas hegemônicos, elitistas e coloniais que instituem seus sistemas. Para isso, assume-se que a educação não pertence exclusivamente aos setores nomeadamente responsáveis pelas ações

educativas, mas deve ser um compromisso transversal dos sujeitos que compõem o sistema da arte.

Diante do problema da pesquisa, estabeleço a divisão de cinco capítulos, a fim de observar e refletir questões que envolvem a educação e as mediações nas dinâmicas dos espaços expositivos dos museus de arte contemporânea, além de evidenciar assuntos que também antecedem e acontecem a partir do momento que uma exposição ou instituição abre suas portas para os mais diferentes públicos.

No primeiro capítulo buscou-se desenvolver um momento de acolhimento para apresentar a investigação que irei construir e quais ferramentas utilizei para iniciar essa trajetória. Começo evidenciando as provocações que surgiram de experiências iniciadas em 2017 e que duram até os dias atuais, como educador nos espaços expositivos em Vitória. Em seguida, na tentativa de criar exercício dialógico e compartilhado sobre tais questões, ressalto que no ano de 2021 foram realizadas entrevistas com pessoas na qual atuam com educação dentro dos museus e fora deles, assim como pessoas próximas a mim e que compartilham diferentes reflexões sobre o tema. Assim, apresento as artistas referenciadas durante toda a pesquisa, no intuito de observar as fricções e interferências que seus trabalhos aferem nos espaços expositivos pensando-os a partir de uma dinâmica educativa.

No segundo capítulo, inserido na sala 1, apresenta-se brevemente a trajetória da artista Charlene Bicalho, centrando-se em suas produções artísticas incorporadas nessa exposição ficcional, iniciando com *A água afia tudo o que vê pela frente* (2020-2021), seguindo logo após, *CUIDADO! tudo o que é sólido se [des]mancha n'água* (2020), chegando, por fim, em *Sedentos assinamos* (2021). Os trabalhos são referenciados por desenvolverem um efeito ou tentativa de exercitar um lugar de questionamento, gerindo

possibilidades de inversão, desordenação e tensão e tentando atravessar as barreiras hierárquicas das posições de poder que compõem as relações da própria instituição com o trabalho e posteriormente com os públicos.

Nesse momento também evidenciam-se as fragilidades que esses trabalhos estão passíveis a partir das diferentes mediações aferidas sobre eles, isso porque, operando dentro de uma lógica institucionalizada, existem diversas limitações e problemáticas que serão sobrepostas a esses projetos. Posteriormente, essas produções também são fundamentais para refletirmos sobre o contexto por um viés educacional, buscando observar a relação entre instituição, arte e público a partir de uma longa trajetória de conquistas e conflitos históricos, que irão interferir diretamente na estrutura desses equipamentos e seus relacionamentos atualmente. Neste capítulo, as autoras referenciadas foram Andrea Fraser (2008); Julia Rocha (2019); Vera Rodrigues (2010); Katia Canton (2013); Marisa Flórido (2015) e Gabriela Wilder (2009).

No terceiro capítulo, inserido na sala 2, apresentam-se outras produções de Charlene Bicalho, iniciando com *Do pó se faz cipó* (2019) e chegando por fim em *Seu silêncio não afogará nossa existência: preparação de exercícios para corpos dissidentes* (2018). Os trabalhos vão ao encontro do rompimento histórico de trincas hegemônicas e coloniais instauradas nos espaços de arte. A reflexão ocorre novamente permeada por relações complexas que convergem com as ferramentas educacionais. Aliás, nesse momento se torna importante a compreensão da educação de forma ampla e de maneira estrutural para compreendermos as dinâmicas políticas e sociais vetorizadas por questões de gênero e raça.

Por esse caminho, esse capítulo referencia autoras como Mônica Silva e Thalita Melo (2021); Fernando Gonçalves (2004) e Romeu Kazumi (2009) para contextualizar os enfrentamentos de uma rede produtiva racializada nos

espaços de arte; e Anna Luísa Veliago (2019) para colocar em debate o lugar do espectador diante da obra de arte, investigando as ações coletivas voltadas às dimensões sociais, públicas e também políticas da arte.

No quarto capítulo, apresento a sala 3 e contextualizo paralelos mais próximos com as interferências que os espaços de arte ocasionam e recebem a partir das tramas que envolvem seus diferentes relacionamentos com os públicos, propondo uma reflexão que atravessa a curadoria, o educativo e a presença das escolas nos espaços expositivos de arte. Para isso, na sala 3, apresenta-se a artista Maíra Vaz Valente e sua produção artística, com *O fio, o verbo e os afluentes* (2017). O trabalho vai ao encontro de uma fricção dos envolvimentos históricos e culturais, interseccionando as diferentes áreas que contextualizam os meios institucionais. Ao estabelecer diálogos com tais fatores e assimilá-los como um ponto de partida da ação, a participação e a escuta do público, inclusive os escolares, se tornam ponte e matéria-prima para essa dinâmica.

Nesse sentido, esse capítulo referencia autoras como Plínio Rattes, Maria Silva e Carolina Moura (2021); Monnerat e Souza (2011); José Carlos Libâneo (2015) para contextualizar os enfrentamentos institucionais na qual o trabalho está inserido; Ana Mae Barbosa (2008) para contextualizar a sistematização da abordagem triangular e sua reverberação nos museus; Maria Margaret Lopes (1991), Martha Marandino (2001) e Rosa Iavelberg (2013) para evidenciar os aspectos e desafios encontrados nas relações entre museu/escola e como tais meios estão se tensionando constantemente.

Por fim, no quinto capítulo passamos pela sala 4, onde apresento mais um trabalho de Maíra Vaz Valente, denominado *Inundação* (2015). O trabalho apresenta diferentes conflitos e negociações que contextualizam essa produção e dão sentido às diversas manifestações e produções para além das

estruturas institucionais. Assim, nesse momento se contextualizam quais são os desdobramos e rumos que uma produção de arte pode gerir a partir de si mesma e com as diferentes mediações institucionais assumidas por um contexto educativo. Também é desenvolvida uma conexão entre educação e atividades curatoriais, visto que esse entrelaçamento vem sendo mobilizado nos últimos anos, carregando diferentes perspectivas que envolvem a acessibilidade da arte e contato com os públicos, pensando nas dinamizações dessas relações. Por esse viés, dialoga-se com autoras como Rejane Galvão Coutinho (2013), Ananda Carvalho (2014), Mônica Hoff (2013) e Mariana Ratts Dutra (2014) para reposicionar as ações e refletir sobre as nossas próprias concepções de arte, cultura, ações curatoriais e práticas de mediação.

Convidando públicos e demais sujeitos integrantes do sistema da arte, esta investigação busca compreender o papel da educação e das mediações a partir de um espaço institucionalizado que comporta produções de arte contemporânea, baseando-se em processos práticos e teóricos elaborados enquanto educador e pesquisador, desenvolvidos a partir das concepções trabalhadas no decorrer dessa trajetória.

## 1. Acolhimento

Antes de iniciarmos nossa visita, quero primeiramente agradecer por estarem aqui, cada uma de vocês é de extrema relevância para o percurso que vamos traçar agora. Quero ressaltar que essa visitação, que também é uma investigação, pretende analisar o desenvolvimento da educação nos museus a partir de seu contexto histórico no Brasil e entender como tais momentos interferem nas práticas realizadas, atualmente, nos museus, principalmente nos que envolvem minha experiências como educador no espaço. Essa pesquisa vai atravessar uma trajetória que se iniciou em 2017, na Galeria de Arte e Pesquisa (GAP)<sup>1</sup>, passa pelo ano de 2018 a 2020, no Museu Casa Porto das Artes Plásticas (CPAP)<sup>2</sup> e chega até 2022 no Museu de Arte do Espírito Santo (MAES)<sup>3</sup> e Galeria Homero Massena (GHM)<sup>4</sup>. Esses espaços foram mencionados porque neles tive e ainda tenho a oportunidade de vivenciar diversas experiências que marcaram minha perspectiva sobre educação e foram fundamentais para gerir a parte teórica no qual venho me debruçar agora.

---

<sup>1</sup> A Galeria de Arte e Pesquisa tem como objetivo promover a produção contemporânea dos artistas, curadores, grupos de pesquisa e pesquisadores de arte no espaço da Universidade Federal do Espírito Santo.

<sup>2</sup> A Casa Porto das Artes Plásticas, instalada em um prédio histórico de 1903, é um local para exposições de artistas locais e nacionais. Além de incentivar o trabalho dos artistas, a Casa Porto estimula a apreciação das obras pelo público e contribui para uma maior compreensão acerca da arte visual. O espaço, sediado às portas do Centro histórico da capital, dá oportunidade para que os visitantes conheçam um pouco mais sobre a história de Vitória, do Espírito Santo e do Brasil.

<sup>3</sup> O Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo é um museu localizado em Vitória, Espírito Santo, inaugurado no dia 18 de dezembro de 1998. Recebe exposições nacionais e internacionais, tem cinco salas e hall, em dois pisos. Tem também uma biblioteca com cerca de 3 mil títulos em diversas temáticas.

<sup>4</sup> A Galeria Homero Massena, desde a sua fundação, em 31 de março de 1977, esteve voltada a consolidar o cenário e a produção artística local, assim como o intercâmbio com artistas de outros estados. É uma instituição atenta às discussões urgentes do campo da arte contemporânea em âmbito nacional, exercendo um trabalho nas áreas da produção artística, pesquisa em arte e arte-educação.



Pensando na formação de um exercício educativo como uma dinâmica perene e partilhada, para organizar melhor essas ideias, durante o ano de 2021 conversei e entrevistei algumas artistas, educadoras, professoras, colegas de pesquisa e mediadoras que se familiarizam com a experiência da arte contemporânea, como também agora aproximo pessoas que fazem parte dos meus ciclos sociais e formativos, mas que não costumam vivenciar e frequentar espaços expositivos e de pesquisa em arte. Tendo elaborado algumas questões iniciais que pudessem contribuir para o desenvolvimento mais aprofundado desses debates e a partir disso, possibilitar o levantamento de novos questionamentos para dar continuidade ao processo. Não pretendo adentrar profundamente em questões sobre a prática de mediação em si e essa opção está conectada na ideia de um lugar de falha, por ainda ser impreciso e arquitetado a partir de diversos problemas anteriores a sua chegada. Explicarei melhor daqui a pouco como essa escolha também se encontra em um não desejo de alcançar e responsabilizar um único perfil profissional para a realização dessas atividades educacionais nos contextos expositivos e sim ampliar essas responsabilidades, observando a educação museal por diferentes perspectivas.

Retornando, inicialmente gostaria que conhecessem as duas artistas que compõem essa exposição, Charlene Bicalho e Maíra Vaz Valente, respectivamente, preenchendo as salas 1-2 e 3-4. No decorrer da nossa caminhada e passagem pelos trabalhos, pretendo abranger questões que surgem a partir dessas produções, passando por algumas das minhas experiências com educação em exposições, analisando, conectado aos trabalhos das artistas, fatores fundamentais que interferem e estruturam a educação nesses espaços durante seu processo de se projetar enquanto um campo de estudo a ser desenvolvido pelas instituições de arte.

Partirei de um princípio que ações educativas mediadoras realizadas nos espaços expositivos devem ser planejadas e trabalhadas por uma ampla gama de profissionais inseridos dentro das instâncias de sua estrutura, não se limitando apenas ao exercício dos mediadores ou do setor da instituição destinado para a recepção dos públicos. Desse modo, me interessa buscar por quem, como, por onde e para quem estas ações são estabelecidas a partir dos fatores que crivam o espaço expositivo tendo a educação como uma prática histórico-social. Logo, o desenvolvimento dos diálogos aqui construídos e que permeiam essas relações é muito importante para iniciar as discussões que serão realizadas na presente pesquisa. Por isso, abraçados a essa exposição ficcional e passando pelos registros teóricos lidos a partir de vocês, o diálogo deve ser nosso foco principal, porque será a partir dele que conseguiremos estruturar e reelaborar as configurações do papel educativo das exposições.

## 2. Bem-vindas à exposição Suturas

Iniciando pelas salas 1 e 2, quero apresentar e conhecer a artista Charlene Bicalho, mineira, que começou sua trajetória com a arte no Espírito Santo. Seus trabalhos, interligam e atravessam sua forte relação com os encontros das águas que demarcam seu caminhar, seu letramento racial enquanto mulher negra na sociedade brasileira, como também se atentem a observar as engrenagens institucionais a partir de sua formação acadêmica, na qual também é mestra e que vai ser determinante em seus posicionamentos dentro das instituições de arte<sup>5</sup>.

Caminhando por essas salas, encontramos os primeiros trabalhos e proponho que tiremos um tempo para observarmos as ações de *A água afiando o que vê pela frente*, que tratam de performance, vídeos, fotografias e apresentam dimensões variadas e imensuráveis<sup>6</sup>. O trabalho foi desenvolvido no Centro Cultural São Paulo<sup>7</sup> em 2020-2021, por Charlene Bicalho, com a participação de Adriano Farias, Ana Lara, Ana Paula, Carlos Cesar, Elisabeth Ramos, Erica da Silva, Francisco Jose, Ivonete dos Santos, Joice Santos, Jose Luiz, José Rodrigues, Karen Mazato, Lais Freitas, Leandro Silva, Lucimar Santana, Maria Antonia, Maria Aparecida, Maria José, Marlene Rodrigues, Miriam Silva, Quitéria Santos, Rafael Gonçalves, Rita de Cassia, Silvana Carneiro, Sueli Aleixo, Sueli Pereira, Tatiane Rodrigues, Wesley Felipe, que também são funcionárias da empresa terceirizada responsável pela limpeza do local.

---

<sup>5</sup> Entrevista realizada com Charlene Bicalho em 26 de outubro de 2021.

<sup>6</sup> Informações disponíveis por Charlene. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CRIm3Zrr3TK/>

<sup>7</sup> O Centro Cultural São Paulo é uma instituição pública subordinada à Secretaria Municipal de Cultura do município de São Paulo que reúne a Pinacoteca Municipal, a discoteca Oneyda Alvarenga, a coleção da Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade, um conjunto de bibliotecas, espaços expositivos, espaços para cursos diversos, teatros e cinema. Disponível em: <<http://centrocultural.sp.gov.br/>>.

O trabalho surge a partir de encontros realizados entre Charlene e a equipe participante, durante a 30ª edição do Programa de Exposições. Todas percorreram os espaços do CCSP e trocaram suas experiências com o local, já que fora a artista, a equipe está frequentemente transitando esse território e estabelecendo relações com suas funções preestabelecidas no lugar. Para isso, desenvolveram um espaço dialógico, que servia para momentos de trocas e escuta.

Desta forma, os encontros que compõem esse trabalho, foram cruciais para que todas as participantes envolvidas fossem consideradas pela artista como propulsoras das direções e desenvolvimentos das ações que posteriormente foram realizadas e que detalharei melhor no decorrer de nossa caminhada. Momentos de convívio que caminham e observam o espaço a partir de uma perspectiva anti-hegemônica e teimosa, pois tentam atravessar as barreiras hierárquicas das posições de poder que compõem as relações do próprio espaço com o trabalho e posteriormente com os públicos.



Figura 1: CUIDADO! Tudo o que é sólido se [des]mancha n'água (Charlene Bicalho, 2020)

---

<sup>8</sup> Registros dos trabalhos por: Arthur Cunha (SP); Charles Bicalho e Luanah Cruz (SP); Alexandre Alexandrino (SP); Pedro Hermida (RS); Luara Monteiro e participantes.



Figura 2: A água afia tudo o que vê pela frente (Charlene Bicalho, 2020-2021)

Nesse sentido, a partir dos encontros citados acima algumas ações foram realizadas posteriormente, como por exemplo, a interven[ção], *CUIDADO! tudo o que é sólido se [des]mancha n'água*, realizada no dia do lançamento do catálogo da exposição e nas rampas de acesso da biblioteca. Nela, Charlene, vestida com um macacão azul (cor do uniforme da empresa terceirizada da limpeza) e portando as chaves de acesso do local dada às funcionárias, vai manusear um esfregão, utilizando água e alfazema para escrever no chão frases invocadas, evaporadas e potencializadas dos encontros da *A água afia tudo o que vê pela frente*, como: “*A água não dorme, nós somos artistas, o CCSP é nossa tela, a sujeira é nossa tinta e o mop nosso pincel. A gente molha o chão como se molhasse terra seca no sertão*”.

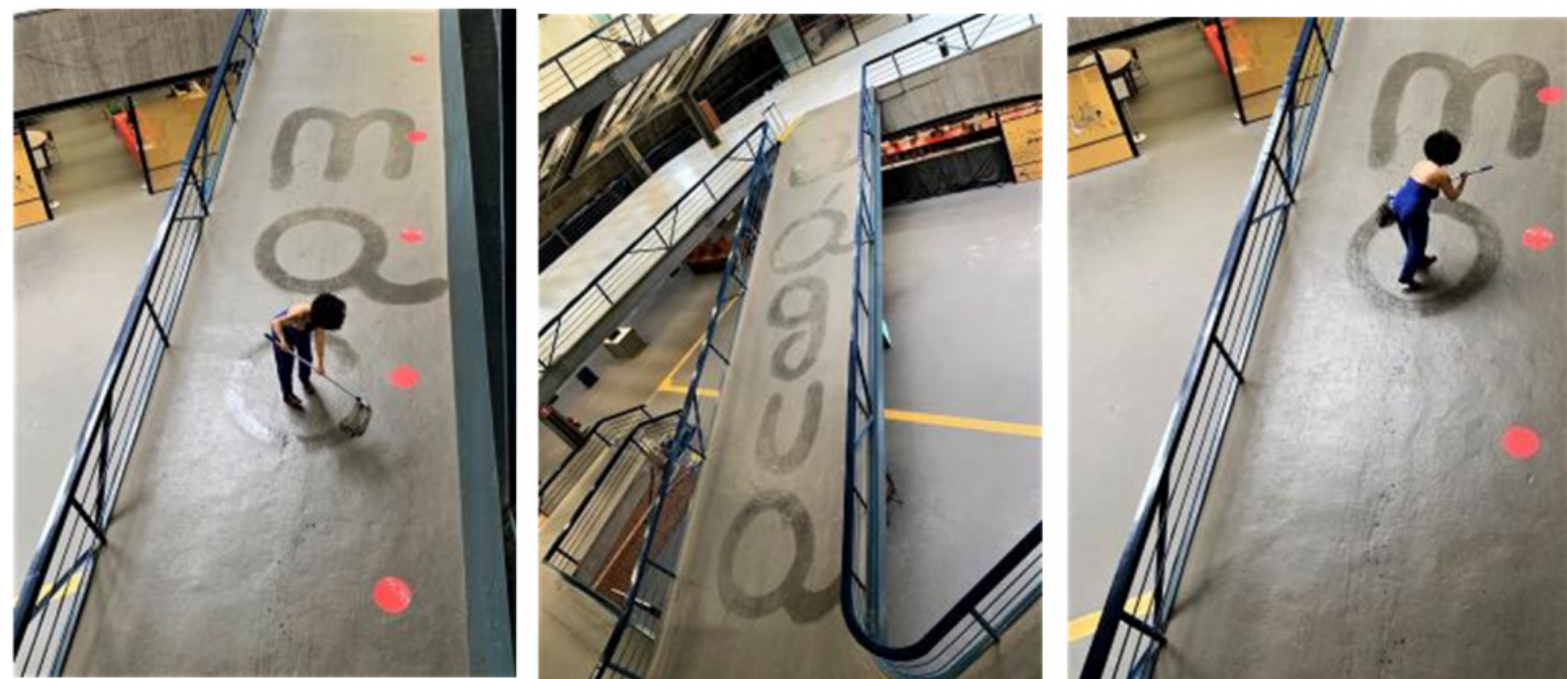


Figura 3: A água afia tudo o que vê pela frente (Charlene Bicalho, 2020-2021)

A ação se assemelha e tensiona uma função já desenvolvida diariamente pelas funcionárias de limpeza do local, sendo um trabalho subalterno desejado e designado por desejos hegemônicos. A partir de movimentos mais estratégicos do que comumente já são realizados, ao escrever frases desenvolvidas nos encontros de *A água afia tudo o que vê pela frente*, um exercício que redefine a perspectiva do olhar sobre o ato, pois ela deixa de ser uma operação preestabelecida por instituições de comando e passa a se tornar um processo assimilado e institucionalizado como arte.

Em convergência, tende a desenvolver questionamentos em relação ao afastamento dessas pessoas em interações com as atividades do próprio local no qual trabalham, sendo corriqueiramente invisibilizadas enquanto um público ou até mesmo enquanto profissionais nesses meios artísticos. Charlene trabalha com as demais participantes através da comunicação e afeto dentro de uma instituição de arte na tentativa de redimensionar uma lógica

estratificada de acesso e interação, estabelecendo diálogos não apenas com o lado de dentro mas também com o entorno das instituições onde transita.

Assim, posso até iniciar com uma leitura da obra, dizendo que eu não consigo encontrar uma palavra ou sentimentos específicos para representar o que penso por esse trabalho, aliás, é algo que irei trabalhar daqui para frente. Mas quero perguntar a vocês, de acordo com Charlene, sua produção incorpora uma relação muito profunda com o caminho das águas na sua vida e como esse elemento pode se infiltrar até mesmo no que é sólido, por isso, gostaria de saber: **qual a sua relação com a água enquanto um instrumento de poder? A partir desse trabalho, quais questionamentos você consegue trazer?**

## **2.1 Sobre outros diálogos, arte e institucionalidade**

Pela autonomia, a água está em toda parte, circula por todas e quaisquer articulações que estruturam o mundo e a nós mesmas, suprimindo a nossa necessidade de estarmos vivas. Aparentemente visível, penso que a água jamais foi capaz de destruir as relações porque seu fluxo é natural, é apenas quando nos deslocamos para esse lugar de controle que se torna palpável o quanto a tornamos incapaz de ser autônoma, pois redefinimos muitos de seus fluxos e estado, passamos a controlá-la. Mas na invisibilidade e a uma boa distância do nosso poder, das nossas ocupações e das engrenagens capazes de absorvê-la, podemos acessar sua capacidade de criação. O suor, a chuva, a saliva, a mata, o rio, o mar, a cachoeira, a sede, o alimento, a lágrima. Ao desenvolver e construir os encontros *A água afia tudo o que vê pela frente* na 30ª edição do Programa de Exposições do CCSP, a artista promove a escuta das relações estabelecidas a partir da água e da amplitude de suas formas em um espaço expositivo já infiltrado pelo elemento, porém absorvida e conduzida

por determinadas maneiras que são capazes de enrijecer sua autonomia a partir de um controle determinado e imerso em responsabilidades. Relação na qual, a quantifica, determina quem possibilita seu acesso, quem a usa e como a usa.

Como dito anteriormente, o grupo de artistas, sem contar com Charlene Bicalho, também faz parte de uma equipe terceirizada de serviços de limpeza que trabalha dentro do CCSP. Logo, podemos observar que o diálogo entre cada pessoa é um fator determinante para construir e conduzir os encontros deste trabalho, já que ao fazerem parte dessa dinâmica, passam a desenvolver atividades que atravessam diferentes perspectivas sobre esses lugares, estando como funcionárias da limpeza no local, mas também sendo as convidadas por Charlene. Sendo assim, esse trabalho e essas participações representam uma síntese de narrativas complexas.

O trabalho, também de acordo com Charlene, busca questionar e gerir possibilidades de inversão, desordenação e tensão dos poderes solidificados por uma hierarquia econômica e política dedicada a gerir os espaços da arte contemporânea. Uma trajetória de encontros que gerou, além do trabalho expositivo, um espaço de [aprendizagem antidisciplinar](#), como a artista denomina. Mas vocês podem me perguntar, como assim, antidisciplinar?

Ao criar esse lugar, Charlene atua como um braço institucional e passa a tocar nas estruturas que edificam e alimentam o próprio espaço, acentuando, nesse caso, questionamentos acerca de como essas pessoas se movimentam dentro das hierarquias sustentadas pelas posições de poder, tensionado operações que vetorizam classe, gênero e raça impostas sobre as mesmas em atuação de seus serviços. Desta forma, podemos observar que à medida que esses encontros acontecem, existe o interesse de friccionar tais condições.



Logo, exercita-se um lugar de escuta, servindo contracorrente à domesticação dos corpos para desenvolver negociações emergentes para essa investigação. Porém, faz-se necessário contextualizar que apenas enquanto uma crítica à instituição, o trabalho seria inevitavelmente assimilado como um objeto de arte pelo equipamento e assim incorporado à sua estrutura, como pontuado por Andrea Fraser (2008) ao analisar a institucionalização da arte. Mas nesse caso, a questão do trabalho não necessariamente caminha em estar apenas contra a instituição, isso porque, Charlene utiliza o museu como ponto de articulação e esse exercício pode resultar em diferentes levantamentos.

Por esse sentido, a artista conta que os encontros que antecedem seus trabalhos posteriores, não funcionam como ações mediadas por ela, porque tentam inverter os papéis, são as demais participantes que irão apresentar, nos diálogos das reuniões, essa exposição a partir de seus pontos de vistas, ou seja, a ideia de um lugar antidisciplinar vem a partir da escuta do que comumente está silenciado, convidando que outras vozes evidenciem seus diferentes pontos de vista em contato com o espaço. Ato que converge a um outro lugar, também indicado por Charlene, os [espaços temporários de liberdade](#), ou seja, formas de gerir relações com arte que se diferenciam e se distanciam das historicamente existentes em estruturas hegemônicas como essa.



Figura 4: A água afia tudo o que vê pela frente (Charlene Bicalho, 2020-2021)

Inclusive, quero ressaltar nesse momento que acredito que esse trabalho é passível de diversas reflexões, isso porque, operando dentro de uma lógica institucionalizada, existem diversas limitações e problemáticas que serão aferidas com esse projeto, querendo ela ou não. A questão é que mesmo que a proposta tenha um caminho interessante - acredito que podemos observar por diferentes perspectivas - ao configurar os encontros em uma lógica expositiva posteriormente, ou seja, os assumindo como arte, não há nenhuma dúvida que todo esse processo, de reuniões e seus desdobramentos, passa-se a enquadrar-se nas específicas metodologias institucionais que o espaço assimila. O problema que se enfrenta então, é que no fim todo esse processo de “ruptura” se torna arte e se estaciona no mesmo lugar em que surgiu. Neste caso, dentro dos aspectos estruturais do espaço e da formação da exposição, Charlene se manterá intacta em sua posição enquanto artista, de mesmo modo que as participantes enquanto funcionárias, ou seja, no contexto expositivo,

ainda estão na mesma lógica de poder que a artista tenta desvincular. Deste modo, podemos compreender que existem muitas complexidades que envolvem esse projeto e que as instituições ainda funcionam através de estruturas de poder hierárquicos; e que ser artista, nesse caso, corresponde à lógica do espaço, o que nos convoca a refletir diferentes questões que surgem a partir de então.

Porém, a questão que realmente pretendo levantar é que esses fatos se tornam materiais extremamente importantes para conectar o que venho pesquisando, pois, ao planejar a desordenação das estruturas de alguns laços criados pela própria instituição, esse trabalho, que também é um encontro de águas, converge a um propósito cada vez mais emergencial e importante nos museus e galerias, que é observar a arte como um meio educacional e intersetorial para pensarmos nas possíveis mudanças de paradigmas e metodologias utilizadas em suas estruturas e relacionamentos. Para isso, vou de encontro com que Julia Rocha (2016, p. 46-47) pontua:

Problematizo, em primeira instância, uma possível dissociação entre o campo da arte e o da educação, compreendendo que as práticas curatoriais e artísticas assumem nas instituições um caráter também educativo, pensando nos visitantes como o ponto de uma cadeia de relações que se estabelecem.

É nesse lugar educativo - pois não acredito na dissimilação entre a arte e educação - que venho tentando gerir algumas questões, porque percorrendo a esse trabalho de Charlene me provoço a pensar que as práticas artísticas - que também são educativas - não necessariamente precisam ser pensadas para fora dos encontros do trabalho. Isso porque, as reuniões propostas já podem ser lidas como práticas diretas a suas proposições e ideias porque é nesse momento onde podemos observar a atuação de suas intenções e mediações, como os espaços de aprendizagem antidisciplinar e temporários de liberdade,

ou no caso, efeitos delas. Principalmente por abrir esse lugar de escuta e contrafluxo que reflete as relações invisibilizadas e comumente subalternizadas dentro de instituições como essa, já que convida as participantes a enredarem suas próprias perspectivas em contato com o espaço e a própria arte, possibilitando escolherem ou não estabelecer aproximações com esse processo.

Observando esse percurso de *A água afia tudo o que vê pela frente*, me encaminho a seguir por um trajeto que enxerga seu processo solidificado por processos educativos. Isso porque, ele se inicia a partir de uma pesquisa crítica e processual que provoca um efeito desestabilizante nas normas que já estão muito enraizadas nesse campo e que entrelaçam os meios de recepção e comunicação da arte nas entranhas de suas estruturas e posteriormente com seus públicos. Desta forma, quando Charlene propõe a formação dessa equipe, podemos compreender que os encontros e as ações que sequenciam esses encontros já são, por si mesmos, momentos suficientes para atravessar suas questões, principalmente através das narrativas trocadas nesse trajeto, que rememoram para dentro da instituição de arte a lacuna que desumaniza e afasta a participação de uma diversidade de indivíduos na composição do espaço. Inclusive, ressalto que para esse entendimento é preciso observar a educação nesses espaços, a priori, como prática investigativa composta por substâncias políticas, didáticas e sobretudo éticas, que certificam que suas atividades não necessariamente estejam apenas ligadas às dinâmicas de visitas, mas principalmente anteriores a elas, na organização dos diferentes setores que fazem com que essa estrutura se mantenha de pé e em funcionamento de forma mais adequada.

Desta forma, torna-se cada vez mais importante exercitarmos uma reflexão sobre essas condições, isso porque, primeiramente tais fatores se

conectam diretamente às dimensões relacionais nas quais esses espaços se disponibilizam para a sociedade, atravessando processos inevitavelmente educacionais, afinal, quando digo educação, eu quero falar sobre hábitos, didáticas, posturas, diálogos, aproximações, contextos, conhecimentos diversos e experiências, que sobretudo devem ser pensados anteriormente a qualquer proposta do espaço. Segundo que, as produções artísticas assimiladas institucionalmente estão circunscritas dentro de uma engrenagem e ordem cultural complexa, que abrange não só diversidades políticas e sociais, mas também reflete o interior desses equipamentos, que irão conduzir seus circuitos posteriormente à sociedade.

Assim, partindo dessa composição e da sua narrativa histórica que estrutura até nosso presente momento, podemos perceber que existe uma necessidade contínua de tensionar os formatos de comunicação que o sistema da arte estabelece, principalmente pensando nos espaços expositivos. E o trabalho de Charlene - pensando especificamente nesses encontros - pode ser interessante para investigarmos como as obras de arte vêm desenvolvendo suas medições ou se pensam nessas condições ao compor uma exposição. Principalmente quando reconhecemos as relações de poder e os princípios educacionais que compõem inevitavelmente as instituições modernas, coloniais e contemporâneas. Nesse caso, vejo que a artista utiliza o museu como ponto de articulação e esse exercício pode resultar em diferentes conexões entre meios. Porém, o trabalho lido dentro de uma investigação anti-hegemônica e antidisciplinar não pode estar apenas restrito e legitimado a partir das táticas e metodologias institucionais de uma exposição - onde ele é assimilado - porque é nesse momento que se rompe com o princípios de seus pressupostos iniciais.

Por esse caminho, acho interessante trazer essas condições para observarmos que, em um percurso histórico, a educação nesses espaços, de

certa forma, se perdeu entre os conjuntos de entranhas que existem no interior das instituições, principalmente quando sobrepomos a uma arte que passa a solicitar ou exigir um contato mais dinâmico, participativo e crítico sobre ela à medida em que busca se aproximar e se conectar com quem a experimenta e com a sociedade que a contextualiza. Se torna quase inevitável uma relação recíproca nessa comunicação, porque muitas de suas produções atravessam as fronteiras de seu campo específico e passam a gerir as demandas dos seus próprios circuitos de atuação.

Como reflexo dessa condição de sujeito no mundo, as linguagens artísticas contemporâneas possuem uma base de perplexidade permeada por algumas situações de atritos em suas relações com o espectador, mesmo que seja um espectador que já possua proximidade com elas. Trata-se de uma relação caracterizada por percepções ativas e ativadoras de dispositivos que tiram o receptor de uma posição contemplativa e passiva e a transformam em reflexiva e, em alguns casos, contestadora. Tais relações mais reflexivas, mais instigantes e, até mesmo, provocativas, chamando o espectador à responsabilidade de uma presença efetiva em sua relação com a obra, são resultantes de um percurso social e histórico da arte que foi sendo construído pelos principais agentes de seu circuito. (MENDONÇA, 2010, p. 24-25)

Sendo assim, é essencial que compreendamos as complexidades que encontram esses processos, ou seja, quem são e como atuam as instituições onde passam a comportar trabalhos que vão incorporar diferentes interações como parte de suas produções. De mesmo modo, precisamos reconhecer que muitas de suas relações institucionais, que sucedem a essas mudanças de interação entre arte e público, erguem-se a partir de posturas e comunicações que, a priori, são desenvolvidas dentro de seus próprios meios, o que será determinante para conduzir todo esse processo posteriormente. Ou seja, *será que um trabalho de arte que tem o intuito de tensionar e questionar essas condições consegue se concretizar em uma instituição que não objetiva e atua com os mesmo propósitos?*

Faço essa provocação, pois tal aspecto condiz com alguns pontos muito importantes para nossa reflexão: o primeiro é que quando experimentamos trabalhar em espaços de arte - e aqui falo por mim, nos locais onde trabalhei e a partir de experiências já trocadas com colegas de mediação de outros espaços -, é visível e palpável observar as hierarquias e seus modos de operação, que conseqüentemente interferem no acesso e permanência entre uma diversidade de públicos que frequenta o local. Um segundo ponto a ser observado é que, como equipe educativa da instituição, é muito difícil você ter a colaboração das artistas e outras funções do organograma do espaço em relação ao desenvolvimentos de projetos educacionais para os períodos de exposições ou anteriores a elas, acarretando, de certa forma, numa incompatibilidade com o propósito de todo o contexto expositivo e “democratizante” do espaço. Por fim, como terceiro ponto, trago uma questão apontada por Charlene, que nos provoca a pensar [a prática educativa dissolvida como estrutura em seus trabalhos](#). Tais condições são vetores importantes para conectar ao que desejo aprofundar em nossa visita.

Para a artista, a prática educativa é parte inerente de sua produção, sem distinção entre os campos, já que o que antecede seus projetos é atravessado pela preocupação de pensar com quem quer dialogar, quais tensionamentos quer provocar em um âmbito institucional, quem ela quer trazer para esses lugares e como desenvolver a possibilidade de se espelharem dentro da instituição. Então, quando proponho analisar esses contextos, conectadas ao que Charlene vem desenvolvendo, penso em observar também a importância do papel de artistas contemporâneas, já que ao proporem exercer atividades em instituições culturais, inevitavelmente passam a atravessar os meios de comunicação e recepção do local, pois passam a fazer parte das estruturas de gestão e promoção desses espaços. Nesse sentido, as ações e reverberações

de *A água afia tudo o que vê pela frente* estão atravessadas não só pelo discurso da própria artista quanto pela sua forma institucional, ou seja, vetores que diretamente afetam, interferem ou auxiliam a disponibilidade do trabalho que se dispõe de processos educativos intrínsecos às suas relações.

Desta forma, quero começar aqui um exercício reflexivo em relação aos pontos trazidos até agora para nossa conversa envolvendo arte, educação e institucionalidade, propondo algumas questões enquanto percorremos essas salas e analisamos os trabalhos da Charlene. Esse exercício é proposto para que possamos pensar em conjunto possibilidades de gerir esses lugares, essas produções e relacionamentos a partir de outras perspectivas. Então, tendo em vista nosso sistema social e sua trajetória em relação com a arte, **você acha que o público contemporâneo tem se identificado com exposições de arte contemporânea? Quais meios possíveis auxiliam os espaços de arte contemporânea a se tornarem mais acessíveis? Como as instituições culturais podem contribuir para essas discussões? Como estruturalmente podem contribuir para avançar em direção a horizontes educacionais que conduzam a transformações?** Deixo tais reflexões aqui pois serão fundamentais para darmos continuidade a nossa visita e análise dos trabalhos.



2.2 De onde fala a instituição de arte e o que a educação tem a ver com isso?



Figura 5: A água afia tudo o que vê pela frente (Charlene Bicalho, 2020-2021)

Neste momento não posso deixar de pontuar que a relação entre arte e público que venho estudando e que vivenciamos hoje perpassa uma longa trajetória de conquistas e conflitos históricos, que interferem no contato que as instituições de arte estabelecem com os públicos. Dentro da nossa cultura ocidental, a arte contemporânea desenvolve-se propondo não representar focos específicos, como questões puramente pautadas em inovações estéticas, por exemplo, características desenvolvidas anteriormente nos projetos modernistas do século XX. A produção artística contemporânea se propõe, atualmente, a construir e fortalecer os sentidos de si mesma, estruturando seus valores aos contextos no qual se insere, permeando esferas sócio-políticas, educacionais e cognitivas. Ela vem explorando a autonomia e emancipação das suas relações, valorizando as narrativas que passeiam sobre o território do corpo, das afetividades, das geografias e do próprio tempo, como uma desobediência ou um desaprender, impedindo de ser vista como singularidade. Até me recordo que esse assunto já foi explorado por Katia Canton (2013, p. 139), ao observar que as produções contemporâneas não surgem do detrimento de seu passado, mas o incorporam e expandem sua narrativa. Ela define:

Quer dizer, as heranças recebidas pelo modernismo – à abstração, a valorização dos aspectos formais da obra de arte, a não linearidade das estruturas de pensamento, a valorização dos mecanismos que compõem os processos de concepção de uma obra de arte – são elementos que foram incorporados pela nova geração. Porém, soma-se a eles uma relação de sentido, significado ou mensagem, criando, nos processos aglutinadores da obra contemporânea, uma narrativa fragmentada, indireta, que desconstrói possibilidades de uma leitura única e linear.

Desta forma, a partir dessa constatação e pelo contexto de transição que a redefine e a entrelaça por uma diversidade de narrativas, o diálogo com a vida é uma condição que gera sua criação, como também tece quem a

desenvolve, uma síntese de processos que conectam caminhos através do conhecimento, das emoções e das diversas vozes. Porém, podemos pensar que sua existência está conectada a essa condição de ser gerida por quem a experimenta, dialoga e reinventa. A experiência com o mundo se torna um caminho para sua legitimidade. Então, não há dúvidas que as relações passam a representar uma das suas principais preocupações e autorreferências, ganhando destaque no início do século XX, mas se tornando fortemente priorizadas nesse momento. Isso porque sua trajetória busca redefinir uma condição de ser contemplada para abrir caminhos a um olhar mais participativo, dando sentido a uma ultrapassagem das tradicionalidades que vinham se considerando.

Portanto, quando necessito retornar brevemente a essas heranças e características que foram se passando durante a transição dos períodos artísticos, quero evidenciar que a educação é uma peça fundamental mas, muitas vezes, perdida em tempo e espaço entre os artistas e instituições. Isso porque, retomando a história, diversos fatores nos rememoram que mesmo redefinindo suas características e relacionamentos, artistas ainda padecem das diversas problemáticas em consequência da sua postura e da maneira como propagam sua relação com os públicos nos espaços expositivos. Gabriela Wilder (2009, p. 20), ao trazer os aspectos importantes advindos dessa relação dos públicos com a arte e seus amplos e diferentes universos simbólicos, conclui que essa experimentação é fundamental, sendo capaz de desenvolver novas percepções estéticas, como também possibilitar a fruição de outros canais de comunicação e aprendizado, redefinindo a nossa intimidade com o mundo e entre nós mesmos. Assim sendo, não há o que se discutir em relação à potencialidade da arte em provocar relações com o mundo e nós

mesmos, o que torna necessário compreendermos quais medidas estruturam as relações da arte ainda hoje.

Desta forma, podemos analisar que há mais de dois séculos a ampliação dos relacionamentos que a arte estabelece com seus espectadores foi sendo explorada por amplos meios de pesquisas, fato observado na Europa do século XVIII, com a realização do primeiro Salão de Paris, o qual tinha intenção de aproximar as produções artísticas com qualquer tipo de público naquele contexto. Também conectado ao fato da própria criação do papel do crítico de arte, no mesmo período, que surge a partir de uma figura especialista no intermédio entre a arte e o público (CÉSAR, 2015, p. 52-53).

Tais fatos históricos são importantes para formar as bases do sistema de arte brasileiro nos séculos posteriores, mas não se manterão, como mencionado anteriormente, como conhecimentos inerentes e estáticos, sofrerão interferências com o tempo, a medida das transformações que não só aconteceram aqui, mas em todo o mundo. Essas mudanças simultaneamente reconfiguraram a nossa sociedade e possibilitaram o surgimento de novas demandas, não só nos âmbitos institucionais, mas também nas produções artísticas.

Logo, esse mesmo período de transição no mundo e no campo da arte, que vai perdurar por quase todo do século XX, desenvolve uma crise significativa nas instituições museais, abrangendo seus diversos setores, por conta de um fator crucial que abalava a estrutura de todo seu sistema, o público. Isso reverbera fortemente no Brasil na primeira metade do século XX, quando o Modernismo começou a se enraizar nas estruturas artísticas brasileiras, seguindo uma tendência que já se instalava na Europa. Inclusive, é importante ressaltar, como pontuado por Vera Rodrigues Mendonça (2010, p.

41), que os espaços expositivos surgiram no Brasil a partir de um caráter colonialista e eurocentrista. Assim, esse mesmo movimento moderno de arte, que também se consumia por referências europeias, se desenvolveu em nosso território como um laboratório para construção de uma nova sociedade. Grande parte das produções fundamentam-se em novas demandas, amparadas pela promessa de um futuro promissor, com a premissa de existir como um exercício que buscava emancipação e preservação da cultura brasileira.

A arte, sem uma determinação precisa de si mesma, poderia ser qualquer coisa ou não ser. A própria historiografia da arte confrontava-se com seus limites e esgotamentos, era necessário abrir seu campo a outros saberes e experiências, inclusive a outras temporalidades além da linear e teleológica que determinavam o projeto moderno. (CÉSAR, 2015, p. 55)

Desta forma, o debate em relação ao Modernismo acontecia com fluidez nas metrópoles ocidentais, por coincidência ou não, próximo às elites econômicas, que não apenas investiam tempo e capital, mas também incorporaram seu discurso de modernidade. Foi nesse momento que tivemos as primeiras tentativas da arte de se projetar como um campo de linguagem autônoma e autorreferente, em uma perspectiva de se entrelaçar com os meios sociais e incorporar o cotidiano como possibilidade de fruição em seus trabalhos.

O resultado foi o isolamento de muitos artistas do contexto social em que viviam e as obras foram se transformando em peças herméticas, apreciáveis apenas por uma elite de especialistas. Essa foi a arte incentivada pelos críticos e divulgada em museus e galerias que, conseqüentemente, reforçava a distinção de pequenos grupos de conhecedores. (WILDER, 2009, p. 22)

Nesse sentido, quero pontuar que trago o Modernismo porque foi um período fundamental para definir o percurso da arte no circuito cultural da nossa sociedade. Contudo, a elitização da experiência e do conhecimento na

história da arte é inegável, principalmente para as classes menos favorecidas que em muitos casos ainda nem tiveram acesso a sua contemporaneidade.

Desta maneira, é possível compreendermos os diversos meios de sua atuação ao tentar superar essas condições, porém, grande parte de suas posturas foram determinantes na disparidade ao acesso cultural, mesmo após as tentativas de “rompimento” das bases colonizadoras nessas instituições e nas produções artísticas do século XX. As políticas de caráter elitista também foram incorporadas na arte moderna e se preservaram em detrimento do acesso cultural, ou seja, a premissa de que, para experimentar a arte precisava-se ter conhecimentos prévios sobre a mesma foi uma herança bem trabalhada e uma característica marcante desse período, ao ponto de que ainda hoje podemos observar seus desdobramentos.

O século XX chegou repleto de descobertas espaciais e formais, além de expandir os seus materiais. Os artistas, verdadeiros agentes de experimentações, enriqueciam os seus vocabulários e ampliavam os seus campos de atuação. A Arte exigia especialistas como espectadores e uma percepção mais acurada com as novas experiências de espaço, matéria, cor e linguagens. (MENDONÇA, 2009, p. 3945)

Logo, quero que compreendam que todos esses momentos desenvolveram severas consequências que corroboram na supervalorização na figura do artista, na exaltação da arte e na elevação da expressão artística em um nível considerado mais alto do que a cultura popular, entre outras características pontuadas e questionadas por Arthur Efland (2005). Portanto, mesmo que esses artistas e instituições buscassem uma aproximação ou um entrelaçamento social, em suas entrelinhas ou na teoria, que partiria de si mesma, ela acabava se tornando seu próprio obstáculo, por não conseguir, por si própria, mediar os seus propósitos.

A noção de artista prevalecente na cultura moderna ocidental é a de um criador, análogo a deus, um ser expressivo único que se torna foco

da necessidade poética alheia. Os outros, chamados espectadores nas artes visuais, permanecem passivos e projetam suas aspirações sobre o artista ou divindade. (BASBAUM, 2001, p. 32)

Deste modo, a reconfiguração do campo foi um fator crucial para gerir as relações que a arte foi estabelecendo com a sociedade, na medida em que se prevalecia seu conhecimento em detrimento de outros, se reforçava uma obrigatoriedade de um “aprendizado” mais profundo para experimentá-la. A comunicação deixou de ser uma troca horizontalizada para se projetar como uma pirâmide hierarquizada do saber. Logo, constata-se que na metade do século XX no Brasil também não houveram alterações significativas nos números de visitantes nos espaços expositivos e museais, fato influenciado pelas maneiras de apresentação e recepção das exposições. Por essas circunstâncias que vetorizam o estreitamento da relação entre espaços e públicos, estratégias e debates foram realizados para estudar tal fenômeno. Essa discussão tornou-se uma tarefa que foi se intensificando na Europa e Estados Unidos desde o século XIX e no Brasil na segunda metade do século XX, como bem demarcado por Paulo Knauss (2011), onde sequenciam-se amplos debates no campo da museologia sobre aprendizagem, educação, escola e acesso de diversidade social nesses territórios.

Portanto, a partir dessa segunda metade do século XX, algumas funções fundamentais, desenvolvidas na recepção e nos aspectos educacionais em museus passam a ser exploradas e debatidas no Brasil com maior engajamento. De acordo com Ana Mae Barbosa (1989, p. 16), em 1950 surgem as experimentações iniciais de serviços pedagógicos nos museus do Rio de Janeiro, com as educadoras Ecylla Brandão e Sigrid Porto. Nesse momento tínhamos um cenário marcado por debates complexos, tanto em relação ao exercício de se pensar a arte enquanto campo cultural - relacionado ao aumento das críticas institucionais tensionadas pelos movimentos artísticos -,

como também na necessidade de exploração da comunicação através de ferramentas educativas pensadas pelo esvaziamento de grande parte da sociedade nesses locais. Sendo assim, e em relação a esse conjunto de situações e práticas, Rejane Galvão Coutinho (2013, p. 153) nos diz que:

A breve história da mediação cultural no Brasil vem nos mostrando o quanto as ações educativas foram fortemente moldadas e vinculadas ao campo da arte e da alta cultura elitizada. Em sua origem, essas práticas buscavam reforçar as distinções socioeconômicas de cunho elitista através das heranças culturais previamente adquiridas. Os museus e bens patrimoniais, até bem pouco tempo, eram para usufruto exclusivo da mesma elite que os produzia.

Desta maneira, observa-se que esse cenário mergulhava na complexidade, porque ao trazer a educação para um setor específico, defini-la posteriormente a qualquer decisão e tentar transformá-la em uma ferramenta democratizadora, criava-se mais problemas do que realmente auxiliava, porque o problema já era estrutural.

Nesse sentido acredito que os encontros de *A água afia tudo o que vê pela frente* propõem um trabalho interessante para essa dinâmica. Isso porque, as reuniões estiveram constantemente nos lembrando das composições subjacentes nas relações hegemônicas de poder nesses equipamentos e que talvez o que Charlene tende a construir não seja realmente um lugar de liberdade, mas sim um tensionamento do efeito dela nesses momentos. A ação disponibiliza e potencializa que os conhecimentos trocados sejam referentes e exteriores ao espaço, para que se construa sentido às experiências e conhecimentos que estão sendo produzidos.





Figura 6: A água afia tudo o que vê pela frente (Charlene Bicalho, 2020-2021)

Deste modo, é importante que reconhecamos, que as instituições no momento que se colocam no mundo e lidam com as diferentes interferências dentro de um circuito tão enorme das relações de poder e de construção de saber sobre o meio, já se tornam espaços educacionais e precisam estar cientes disso. Novamente ressalto, a educação a qual me refiro não se limita às atividades educativas aos visitantes e sim aos conjuntos de tramas relacionais que atuam no interior de sua estrutura, ela é a que vem antes de tudo, a que constrói um projeto, a que pensa como expor e o que será essa exposição, é a que determina as relações entre setores e indivíduos, é o que conduz uma série

de desdobramentos sobre seus meios de atuação. Sendo assim, uma das tarefas que acredito que temos é engajar-nos no reconhecimento de nossas práticas educativas como tudo que se finda no espaço, porque é desta forma que se originam; compreendendo um processo que assume o desaprender de muitos paradigmas que amparam esses equipamentos. Assim, pensando por essa perspectiva, quais meios os trabalhos de arte, por si só, utilizam para estabelecer relações com seus públicos em potencial? Atividades educativas como ferramenta de comunicação conseguem ser úteis? Para qual propósito? Essas atividades estão para a instituição ou para as exposições?

## 2.3 Mediações contemporâneas

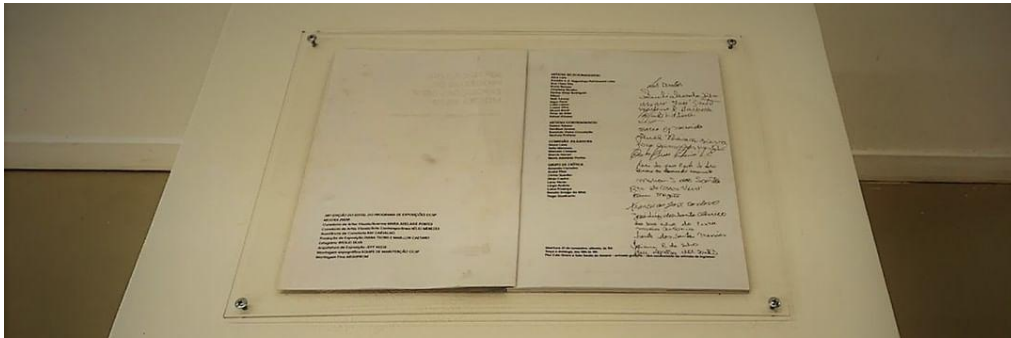


Figura 7: Sedentos assinamos (Charlene Bicalho, 2021)

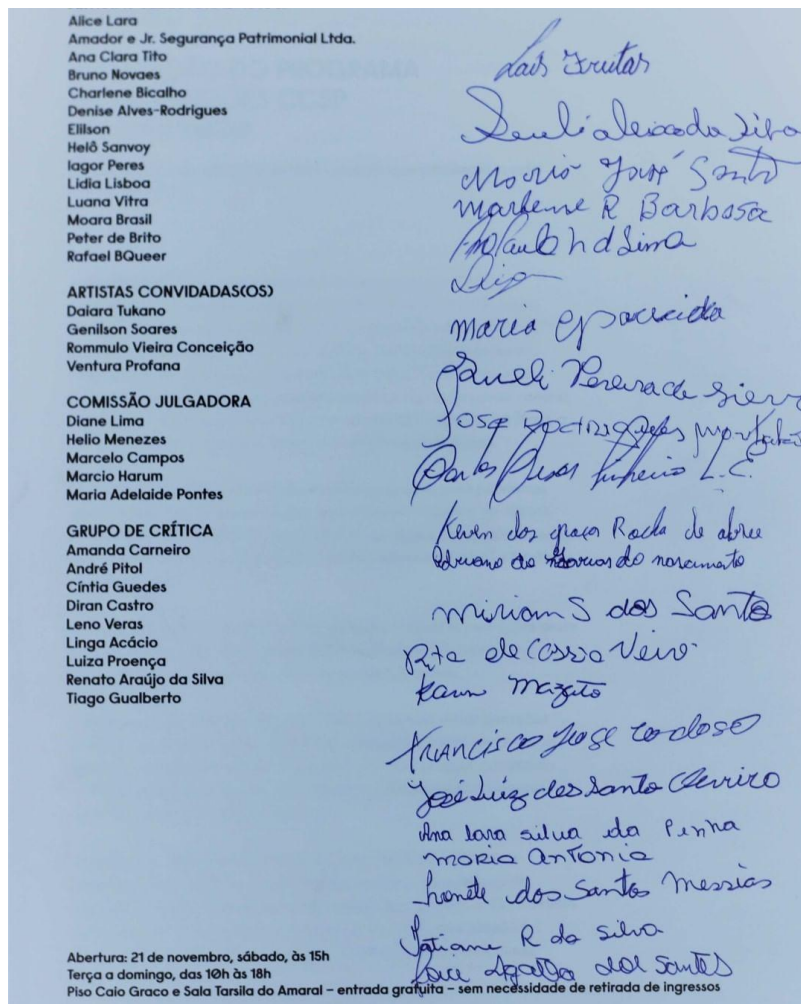


Figura 8: Sedentos assinamos (Charlene Bicalho, 2021)

Por esse caminho, é interessante observarmos um outro trabalho, o ato *Sedentos assinamos (2021)*, um desdobramento dos encontros já vistos por nós anteriormente em *A água afia tudo o que vê pela frente*. O trabalho é composto por um catálogo alterado e integrado ao espaço expositivo durante todo o período exposto, contendo na ficha técnica além de nomes de artistas selecionadas, convidadas, comissão julgadora e do grupo de crítica, a assinatura das demais participantes, que são as artistas convidadas por Charlene. De acordo com a propositora, naquele momento, com a participação de todas no catálogo de documentação da exposição, “a solidez de um dos mecanismos de domínio e emudecimento se (des)fez”.<sup>9</sup>

Acredito que esse ato possa ser uma das ações que conseguem, sutilmente, se conectar com todas as outras realizadas pela equipe durante esse período processual, como uma forma de contraponto, porque tensiona e evidencia a instabilidade dos propósitos “democratizantes” desenvolvidos em espaços como esse e que já discutimos anteriormente. Porém, conectados ao que já conversamos sobre como os intuitos podem se conflitar, podemos observar que mesmo tentando redefinir e horizontalizar a participação de outras pessoas no trabalho de arte, para os setores institucionais tal contexto não foi “suficiente” para que as convidadas fossem incorporadas nesse processo, foi preciso que as mesmas fizessem isso, interferindo no catálogo já estabelecido.

Nesse sentido, podemos observar que mesmo que o propósito da artista fosse de “romper” com as posições de domínio e tecer novas perspectivas em relação ao espaço e a própria arte, aquelas pessoas ainda não são assimiladas pelo sistema institucional e o fato de assinarem por si mesmas reforça essa condição, porque mesmo participando na construção de todo esse projeto,

---

<sup>9</sup> Informação disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CRqz5K6MJ3I/>>

apenas Charlene é vista por esse sentido, ela não necessita assinar porque a instituição já faz isso por ela.

São esses rompimentos que nos mostram os contínuos conflitos que carregam as sutis e invisíveis intenções e conduções nos interiores desses equipamentos, esse tipo de condições que estruturam e dão continuidade a um processo hierárquico que alimenta as relações de poder que geram mais afastamentos do que aproximações com esses espaços, o que sutilmente vai estruturando as referências deste sistema para todo circuito cultural que contextualiza a sociedade. Para isso, me questiono **quais realmente são os propósitos desses espaços quando dizem tentar horizontalizar suas relações, ou será que realmente se preocupam com isso? Em que medida elas não estão apenas orbitando esse assunto e ilustrando isso para o lado de fora? Artistas estão de acordo, como se mobilizam?**

Inclusive, tenho até uma experiência muito parecida com essa, em minha primeira exposição como mediador. Estando nesse lugar, podíamos enquanto equipe educativa observar um grande número de sujeitos atuando para que tudo aquilo acontecesse e se executasse da melhor maneira e deu muito certo, cada momento foi muito potente. Entretanto, em seus dias finais, para nossa surpresa, observamos que no catálogo da exposição não estavam alguns nomes, que inclusive eram especificamente das funcionárias do local, como seguranças, faxineiras e mão de obra. Funções essas que resguardavam e mantinham o local dos trabalhos intactos. Após o questionamento da equipe educativa foi justificada a lacuna por uma falta de espaço na impressão, o que levou nossa própria equipe educativa a construir essa página e disponibilizar no dia em específico do lançamento do catálogo, muito próximo do que foi realizado em *Sedentos assinamos*. A experiência se torna interessante para pensarmos no seguinte: **se existe uma falta de comprometimento dentro do**

sistema da arte com sua própria diversidade de setores, mais especificamente em funções distantes do que viriam a ser os artistas, como esse mesmo espaço irá abraçar a diversidade de pessoas que está fora de seus meios? Vocês acreditam que em algum momento faltaria espaço para ser inserido o nome de alguma artista?

Por isso, quando conectamos uma elitização no acesso da arte a uma baixa frequência de uma diversidade de públicos nesses locais, também podemos associar o fator às posturas tomadas à frente dessas relações por todo o corpo institucional. Nesse sentido, vou ao encontro do que Mendonça (2010, p. 66) traça como premissa, dizendo que a arte começa a ser mediada a partir do momento em que a instituição planeja a exposição.

O modo como a curadoria articula e planeja uma exposição, selecionando os artistas e as obras de arte, já seria uma forma de mediar o resultado de seu projeto com o público que o visita. As obras de arte, a partir de sua seleção, já determinam uma postura do que deve ser visto e fruído, e segundo a perspectiva de sua curadoria. Outros modos seriam o projeto museográfico, os folders, os catálogos, os textos plotados, as legendas das obras e todos os recursos publicitários, além dos projetos pedagógicos a serem concebidos como reforço de toda essa mediação.

Logo, podemos observar que toda a estrutura afeta diretamente nessa condição, cada setor de serviço, mesmo que intencionalmente, afere demandas aos demais, ou seja, se existem intuitos e propósitos diferentes em cada um deles, em suma, toda estrutura sempre estará comprometida e em divergência com sua atuação. Porém, podemos refletir que nos deslocando da engrenagem que sobrecarrega apenas as atividades educativas em desenvolverem estratégias educacionais, poderemos criar espaços mais amplos de interação com os públicos. Coutinho (2013, p. 161) complementa dizendo:

Ou seja, quando falo da dimensão comunicacional, não me refiro apenas à capacidade de se comunicar, de colocar a voz, de ter atenção com sua postura corporal, seu olhar, seus gestos, enfim sua

presença em relação ao grupo e ao próprio espaço expositivo, questões importantes; mas chamo a atenção, sobretudo, para a capacidade de flexibilizar a comunicação para os diferentes públicos, além da sensibilidade de escuta para perceber as diferentes demandas, para identificar, sem estereotipar, os diferentes contextos de origem dos sujeitos. Em suma, capacidade de articular e adequar seu discurso para os diferentes públicos.

Porém, em contraponto, é comum observarmos que os materiais curatoriais artísticos que experimentamos hoje nas instituições de arte ainda padecem de uma profunda construção para comunicar-se com públicos diversos, ao ponto de historicamente serem capazes de gerar afastamentos, mas frequentemente também estarem aptos em recorrer ou criticar à educação nesse sentido. Como antagonismo, ao mesmo tempo podemos observar que “o público comparece e experimenta um espetáculo que, sem o qual, não conseguiria se incluir nas rodas de conversas” (MENDONÇA, 2010, p. 66).

Desse modo, o estudo de todas as mediações já citadas se fazem necessárias, caso contrário, tal condição me parece que surge de uma irresponsabilidade institucional de tratar os problemas históricos de seu próprio sistema. Por isso, acredito que talvez estejamos envolvidos em um paradoxo da arte, como se ela já estivesse cheia de se sentir vazia: ora as instituições se debruçam em expor trabalhos com capacidade de acessar debates profundos, ora se desresponsabilizam e recorrem às atividades educativas para lidar com esses conteúdos e facilitar o processo de comunicação com o espectador, como uma espécie de tradução ou ensinamento.

Deste modo, sugiro que para conversarmos com os desdobramos das questões tensionadas aqui, unamos esse contexto aos aspectos trabalhados nos encontros de *A água afia tudo o que vê pela frente* e como indicados por Mirian Celeste Martins (2003; 2014), para conseguirmos visualizar o sistema

da arte e as relações criadas a partir da educação e comunicação como suas ferramentas.

Para a autora (2014), entrelaçada ao conceito rizomático, desenvolvido inicialmente por Deleuze e Guattari (2008; 2011)<sup>10</sup>, reorganiza-se uma lógica educacional para o sistema da arte a partir de uma mediação horizontalizada. Martins sistematiza uma proposta de mediação que engloba a comunicação e recepção a partir da ampliação, ou seja, pensando na conexão e no envolvimento dos diversos contextos, setores e sujeitos entrelaçados pelo campo da arte, espaços expositivos e circuito cultural. Isso porque, a priori, a estrutura do rizoma remonta um exemplo de raiz que foi utilizada a partir da botânica para representar as ideias e propostas que podem ramificar-se para qualquer ponto, como alguns brotos, bem como se transformar. Na filosofia de Deleuze e Guattari, esse conceito rizomático, redefinido para as relações sociais, pode ser pensado na inexistência de uma comunicação pautada na imagem de uma árvore (eixo central), onde existiriam propostas, afirmações e suposições mais fundamentais do que outras.

Diferentemente de transmitir informações prontas, mediar é romper com o que está definido, é ter um olhar ampliado que possibilita ao outro a descoberta. Os olhares sobre o mundo são ampliados no momento em que aquilo que é visto, passa a ser percebido, compreendido e incorporado a uma nova realidade a ser construída. (MARTINS, 2017, p. 139)

Seria uma articulação da união de saberes a partir de diversos contextos e setores, ou seja, rompendo com uma lógica estratificada do conhecimento, para torná-la coletiva e intersetorial, onde todos os setores estarão conectados no potencial discurso, na iminente relação. Nesse sentido nossos conhecimentos se fundamentariam na troca, no diálogo, na escuta, pois há muitas possibilidades e perspectivas de se olhar a mesma coisa, não

---

<sup>10</sup> No Brasil, foi lançada a coleção Mil Platôs, em cinco volumes, pela Editora 34.



necessitaríamos de um eixo central como ponto de partida para a educação e sim que ela fosse composta por cada um desses meios previamente. Essa proposta educacional não é totalitária ou substitui tudo o que está sendo feito. Aliás, ela já acontece inerente ao seu reconhecimento. O que tento ressaltar aqui é que para findar qualquer proposta, primeiro precisamos assumir seu lugar nos diferentes contextos e modos de operar, nos questionando sobre o que estamos construindo, o que entendemos como educação nesses equipamentos e como está sendo conduzida em seus diferentes setores.

Logo, compete às instituições promoverem ações diversificadas que incluam a participação de mais setores de sua própria instituição para a constituição de estratégias que se aproximem com seus propósitos, que se preocupem coletivamente com essas condições e não apenas responsabilize um setor específico para isso. Seguimos.

### 3. Tensionando discursos hegemônicos



Figura 9: Do pó se faz cipó (Charlene Bicalho, 2019)



Figura 10: Do pó se faz cipó (Charlene Bicalho, 2019)

Chegamos a sala 2, aqui podemos encontrar as fotografias da performance *Do pó se faz cipó*, também de Charlene Bicalho, realizada em 2019 no Museu de Arte do Rio Grande do Sul - MARGS<sup>11</sup>. A ação foi desenvolvida processualmente e foram utilizados elementos culturais para auxiliar esse trabalho, como objetos simbólicos da cultura gaúcha, cultura popular e umbandista. Ao adentrar e se acomodar no espaço, Charlene começa a ralar sua pemba - elemento utilizado na Umbanda para ligação entre o mundo espiritual e o mundo material - enquanto conta suas experiências com o espaço e a cidade. Encerrando essa parte e carregando seu pó de pemba já ralado, Charlene convida e distribui o pó apenas às pessoas negras presentes, pedindo que as mesmas a acompanhassem e seguissem seus gestos em seu percurso ali dentro, soprando pó em todas as fechaduras do Museu, como um destrancamento ou abertura do espaço.

Esse movimento foi influenciado pelas maneiras com que pessoas pretas são recepcionadas por espaços promotores da arte. Isso porque, para compreender a relação da instituição de arte com a sociedade, torna-se necessário entender que os campos cultural e social estão fortemente atravessados e vetorizados por questões de gênero e raça. Conforme citado por Mônica Silva e Thalita Melo (2021, p. 145):

As populações negras, indígenas e não brancas foram apagadas da história no Brasil e, conseqüentemente, da história das artes visuais no Brasil. Os negros estão à margem da história das artes visuais no Brasil porque também tiveram à margem da sociedade e isso reflete no poder de exibição dessas obras, de modo a definir quais obras são relevantes, comercializáveis e quais biografias agregam valor às obras.

---

<sup>11</sup> O Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) é uma instituição museológica pública, vinculada à Secretaria de Estado da Cultura do RS (SEDAC), voltada à história da arte e à memória artística, assim como às manifestações, linguagens, investigações, pesquisas e produções contemporâneas em artes visuais. Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/>

Logo, ainda que existam muitas instituições de arte que vêm desenvolvendo e incluindo discussões sobre tais pontos, ainda é necessário estar atento às relações de poder desenvolvidas, já que muitas de suas configurações e setores estão estabelecidos em consequência de tal fator histórico.

Os enfrentamentos e questionamentos só serão disruptivos se o protagonismo for integral e não somente concessões pontuais de uma branquitude que ainda concentra muito poder e influência no cenário artístico. É preciso para isso, toda uma rede produtiva racializada, ou seja, além de artistas, é necessário: curadores, galeristas, critiques, merchands, colecionadores, educadores, agentes culturais. (SILVA; MELO, 2021, p 145)

Nesse sentido, no seu encerramento de seu percurso Charlene se retira e segue o trajeto, fazendo com que com as participantes imersas na experiência não percebessem esse momento, restando a elas a coragem de produzir possibilidades de abertura em todos os outros espaços que frequentarem. A ação realizada, que também é uma performance, nos possibilita atravessar as fronteiras que vetorizam uma problemática profunda da trajetória histórica do espaço em relação ao público, estruturado pelo racismo institucional e estrutural, principalmente por ser um lugar significativamente frequentado por pessoas de uma elite econômica e evidentemente branca. Suscita-se um rompimento histórico de trancas hegemônicas e instaura-se um dever de tornar possível a ocupação de corpos dissidentes nesses territórios. Isso porque, de acordo com Charlene, é a partir da forma com que esses espaços institucionalizados a tratam, invisibilizam e silenciam, que se criam as ferramentas e matéria-prima para a realização desses trabalhos. [“Assim, mesmo que \(aparentemente\) sem chave, entro pela porta principal, traço rotas de fuga coletiva, emerge e submerge conforme a maré”<sup>12</sup>](#).

---

<sup>12</sup> Entrevista publicada por Duan Kissonde na página do Contemporary And (C&) América Latina em 07/10/2019. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/charlene-bicalho/>

Portanto, seguimos a um ato novamente permeado por relações complexas que convergem com as ferramentas educacionais. Um ato que tensiona os formatos institucionalizados de se relacionar com o público a partir de diferentes demandas sociais que os contextualizam e que afrontam os territórios da arte. Deste modo, é imprescindível que o espaço se reconstrua e se encaminhe por esse sentido.

### **3.1 O que a instituição de arte ainda precisa ouvir?**

Às vezes me pego pensando no quanto umas das realizações da arte é de nos rememorar que mesmo imersos no caos da vida contemporânea, nos é intrínseca a possibilidade de criar, criticar, fabular, elaborar e imaginar. Charlene utiliza-se muito da linguagem da performance, uma vertente da arte que redefine a nós mesmos como um suporte e ferramenta artística. Entretanto, a performance é corpo e o corpo é, a priori, cultura e está estruturado a partir de diversas configurações e tensões culturais e sociais. Cada corpo sustenta processos de identificação e identidade a partir dessas configurações e nesse processo desenvolvemos diversas formas de nos comunicarmos e relacionarmos, gerando coletividade, acolhimento, reconhecimento ou até mesmo exclusão.

A partir dessa percepção, a performance atravessa a arte como um instrumento de comunicação, se apropriando de objetos, espaços, outras pessoas, normas e regras que comumente já estão naturalizadas e absorvidas socialmente, trazendo possibilidades de conduzi-las de formas diferentes, resignificando e propondo outras perspectivas nos formatos de perceber o que já está estabelecido. Uma atividade capaz de nos oferecer, de forma autônoma, uma inspiração e interesse de mudar nossa realidade e construir

outras possibilidades de viver, se transferindo para o mundo das ideias mas se tornando parte de nosso cotidiano. Fernando Gonçalves (2004, p. 90) nos relata que:

É justamente este caráter de instauração que a torna nitidamente intencional, o que nos permitiria propor a noção de performance como uma arte de “intervenção”. Trata-se de uma ação consciente de questionamento através da arte. Mas, ao mesmo tempo, é possível dizer que, em princípio, a noção de intervenção não definiria inteiramente o caráter do qual está imbuída a performance. A performance propõe novas experiências perceptivas e questiona aspectos de nosso cotidiano, da comunicação e da cultura, o que também lhe conferiria um caráter de “experimentação” com fins de mudança.

A partir da conceituação de Gonçalves e conectados ao trabalho de Charlene, é interessante observar que *Do pó se faz cipó* não só vai tensionar os aspectos importantes envolvidos na relação receptiva de espaços institucionais de arte com a presença de pessoas racializadas em seus territórios, mas também vai mobilizar uma interação fundamental com o público para o objetivo dessa ação, não só delimitando uma outra perspectiva de interação com esse trabalho, mas também com o espaço e a arte, novamente redefinindo um panorama de público que ela quer se relacionar e que historicamente vem tendo sua potencialidade negada nesses meios.

Logo, em decorrência da contemporaneidade, necessita-se que tais pontos sejam fatores fundamentais a serem levados em consideração. O espelhamento de uma diversidade de pessoas também está atravessado com a forma que os espaços de artes lidam com suas próprias diferenças, ou seja, para que os públicos assimilem a ideia de que esses espaços também possam fazer parte de suas vidas é preciso que existam referências suficientes para que incorporem isso a seus cotidianos, já que enquanto representação institucional, todas as posições tomadas pelas instituições estarão intrinsecamente refletindo seus próprios posicionamentos políticos e sociais.

Sendo assim, acredito que podemos observar que a ideia de museu e galeria que passa a ir se modificando precisa se encaminhar por um processo de construir referências de seus propósitos para o lado de fora, ou seja, para além de um circuito dialógico em seu interior, propondo relações mais sólidas que precisam construídas com outras instituições educativas e culturais. Isso porque, existem muitas barreiras que afetam a aderência de novos públicos com o local e muitas delas são invisíveis, talvez pela forma como os espaços foram se constituindo em nossa sociedade.

Argumento aqui, inclusive, que as instituições de arte do mundo moderno/contemporâneo e ocidental ainda desenvolvem metodologias coloniais em um sentido de formatação do conhecimento e dos indivíduos através das formas como lidam com as interseccionalidade de seus relacionamentos, saberes e mediações, que se constituem em diferentes contextos e de diferentes maneiras, isso porque suas posturas carregam um caráter muito mais de ensino e transmissão do que de aprendizagem. Um caminho contra-colonial pode ser determinante ao interferir nessas práticas institucionalizadas, aliás, tensionando seus pressupostos invisibilizados, de mesmo modo que utiliza de suas engrenagens para tatear essas questões, como um efeito de desobediência. Ação proposta na tentativa de desfazer ou redefinir os pressupostos já instituídos e continuamente alimentado nestes equipamentos, como os espaços que Charlene tende a investigar, aprendendo a desaprender as táticas e configurações museais para romper essas dinâmicas

Nesse ponto, até me recordo que Romeu Kazumi Sassaki (2009, p. 10-11), vai nos apontar 6 dimensões importantes que envolvem o debate deste contexto:

As seis dimensões são: arquitetônica (sem barreiras físicas), comunicacional (sem barreiras na comunicação entre pessoas),

metodológica (sem barreiras nos métodos e técnicas de lazer, trabalho, educação etc.), instrumental (sem barreiras nos instrumentos, ferramentas, utensílios etc.), programática (sem barreiras em políticas públicas, legislações, normas etc.) e atitudinal (sem preconceitos, estereótipos, estigmas e discriminações nos comportamentos da sociedade para pessoas que têm deficiência). Portanto, acessibilidade é uma qualidade, uma facilidade que desejamos ver e ter em todos os contextos e aspectos da atividade humana. Se a acessibilidade for (ou tiver sido) projetada sob os princípios do desenho universal, ela beneficia todas as pessoas, tenham ou não qualquer tipo de deficiência. (SASSAKI, 2009, p. 10-11)

Diante desses pontos sugeridos, me parece que tais espaços ainda não conseguem ser vistos como acessíveis porque nós ainda não possuímos referências suficientes para acreditarmos que sejam capazes disso, de ofertar diferentes oportunidade de acesso e permanência nesse territórios, entre outros fatores sociais, que se dimensionam diretamente na relação com que o público passa a observar e absorver as instituições. Assim, atento o quanto ainda é necessário que a educação também seja extramuros, ultrapasse suas fronteiras e crie estratégias para além das delimitações de suas arquiteturas. É preciso que se aproximem de seu entorno para que construam pontes com as comunidades à sua volta, a fim de permitir que outras representações culturais sejam potencializadas e convidadas a assimilarem esses equipamentos culturais para que possam posteriormente referencia-las de outras maneiras.

A integração dos grupos sociais circundantes dos museus pode ser uma tentativa de superar a imposição de afastamento gerada pela imponência destes edifícios, apelando para a familiaridade de localização para atrair visitantes que são próximos. Na medida em que a população local e próxima da instituição se torna parte do seu grupo de visitantes, outros perfis de públicos podem passar a constituir a comunidade de espectadores que consome o que o espaço museal produz. (ROCHA, 2015, p. 52)

Para isso, também rememorei algumas experiências que já tive em meu estágio como mediador para observar tais situações mais detalhadamente. Enquanto equipe educativa, sozinhos podíamos observar que comumente,



dentro de exposições a recepção de um determinado público, não brancos, pobres e de escolaridade mais baixa ainda é muito menor e complexa. Isso porque, quando elas se encorajam a adentrarem o espaço, rapidamente demandam posturas explicativas, “Não entendo isso, o que significa?” “O que a artista quis dizer?” “Nem sabia que aqui era um museu, como funciona?”, sem ao menos se proporem vivenciar autonomamente, nos referenciando automaticamente como guias do local, por uma relação formatada verticalmente. O problema que levanto aqui não é especificamente esses questionamentos, pois acredito que o “não entender” também faça parte das experiências que a arte possa nos propor, porém defendo que essa condição precisa ser compreendida pelas pessoas de forma autônoma e não impositiva, ou seja, que consigam assimilar essa condição de curiosidade, de reflexão e crítica no contato com o trabalho e com o espaço, contextualizado por conhecimentos que já possuem fora dali e não porque o espaço, as obras, os textos curatoriais ou as mediadoras lhe impuseram. Esse comportamento parece refletir um constante processo de desautorização e descrença que esses públicos lidam continuamente nos espaços da arte.

Nosso trabalho como mediadores passava mais pela construção de um território de pertencimento do que pela explicação e contextualização dos objetos expostos. Desta forma, enquanto equipe educativa, mesmo que tentássemos, não acredito que seria viável ensinar o que é espaço e a arte para o outro, porque trata-se de uma experiência particular de cada visitante e tal vivência está conectada a um conjunto de fatores e contexto que se constrói durante nossa vida e não apenas a partir de uma visita ou exposição em específico. Silva (2017, p. 58) nos rememora muito bem essa situação:

A duração média de uma visita educativa gira em torno de uma hora e meia e é esse tempo que o mediador cultural tem para reconhecer o perfil do público a ser atendido (e esse reconhecimento está muito

além de tipificar o público por faixas etárias, níveis de escolarização e cognição, localização geográfica de onde vivem), compreender seus anseios e interesses, criar vínculos afetivos que facilitarão a aproximação e o diálogo aberto a contribuições de diversas ordens.

Logo, estar nesse lugar é extremamente complexo e problemático e por isso os mediadores não devem representar a única fonte ou serem os responsáveis sozinhos pela educação de uma instituição, porque são muitos detalhes e situações minuciosas que precisam ser priorizadas estruturalmente e não em momentos específicos. Ou seja, o enfrentamento a esse contexto só será rompido quando os diferentes públicos realmente representarem, na prática, uma prioridade para a instituição como um todo.

Atuando como guias com determinado tipo de público, reproduzindo um modelo de educação já questionado, exercemos atitudes que ressaltam o código a ser aprendido e você que não sabe, deverá aprender, ensinando a se comportar, seguir as normas e regras do local. Perpetua-se e reforça-se, assim, uma relação impositiva e hegemônica, transformando as práticas educativas em soluções autoritárias, porque acabaria resultando, em tempos curtos de visitaçã, que se delimitam a contextualizar a complexidade de situações que circundam o espaço.

Assim, quando se reforçam as poucas possibilidades de escutas e trocas efetivas com uma diversidade de público atravessados por diversos fatores históricos e sociais, desenvolve-se um contexto no qual o retorno e o diálogo são basicamente nulos.

Posto que o racismo existe e que é reproduzido nas instituições, cabe a elas reconhecerem e se posicionarem frente ao problema da desigualdade racial, para saírem da lógica de reproduzir práticas racistas já naturalizadas na sociedade. Só a presença de pessoas negras nestes espaços não significa que a instituição deixará de atuar de forma racista, no entanto reconhece-se que a representatividade pode ter dois efeitos importantes no combate à discriminação que é: permitir a abertura de um espaço político de reivindicação das

minorias, principalmente quando for resultado de um projeto político coletivo e desfazer narrativas que discriminam minorias colocando-as em lugares inferiores. (SILVA; MELO, 2021, p 145)

Desta maneira, acredito que quando pensamos nas esferas que interligam um relacionamento institucional com a sociedade, a educação precisa ser dinâmica e flexível, como uma ação intersetorial e não apenas um ponto de vista.

Ao abrigar as obras de arte, essas instituições determinam padrões que ordenam os sistemas sob seu controle. Aí se dá a importância do debate contínuo: provocar dinamismo nos sistemas para que eles sejam repensados em um processo de avaliação também contínuo. Dessa maneira, novos espaços políticos, sociais e econômicos seriam disponibilizados para os agentes da produção artística, além de se permitir ouvir as vozes dos excluídos ainda do circuito, desde a produção até seu consumo. (MENDONÇA, 2010, p. 27)

Logo, se é de grande relevância que as artistas e os espaços de arte conheçam seus públicos, atualmente é essencial também que desenvolvam as suas próprias estratégias, parcerias e condições que possibilitem sua sustentabilidade, principalmente considerando os escassos apoios e investimentos governamentais. Outros modos poderiam ser também pela via de elaborar projetos expositivos que se expandam para além de seus muros institucionais, com catálogos que demarquem a participação de todos que mantêm o espaço adequado, com legendas das obras e todos os recursos comunicativos flexibilizados e inclusivos, além dos projetos pedagógicos que também precisam ser resultado de múltiplas ações institucionais.

Objetivando priorizar a educação em seus espaços, espelhar questões advindas de causas sociais e culturais cada vez mais em evidência. Charlene tem ideias importantes e interessantes sobre como proceder e investigar possibilidades sobre o futuro desses espaços. E novamente, a questão recai na sua estrutura desses equipamentos, **como estruturalmente podem contribuir**

para avançar em direção a horizontes educacionais que conduzam a transformações efetivas?

### 3.2 Espaços fronteiriços da arte: corpo - fronteira

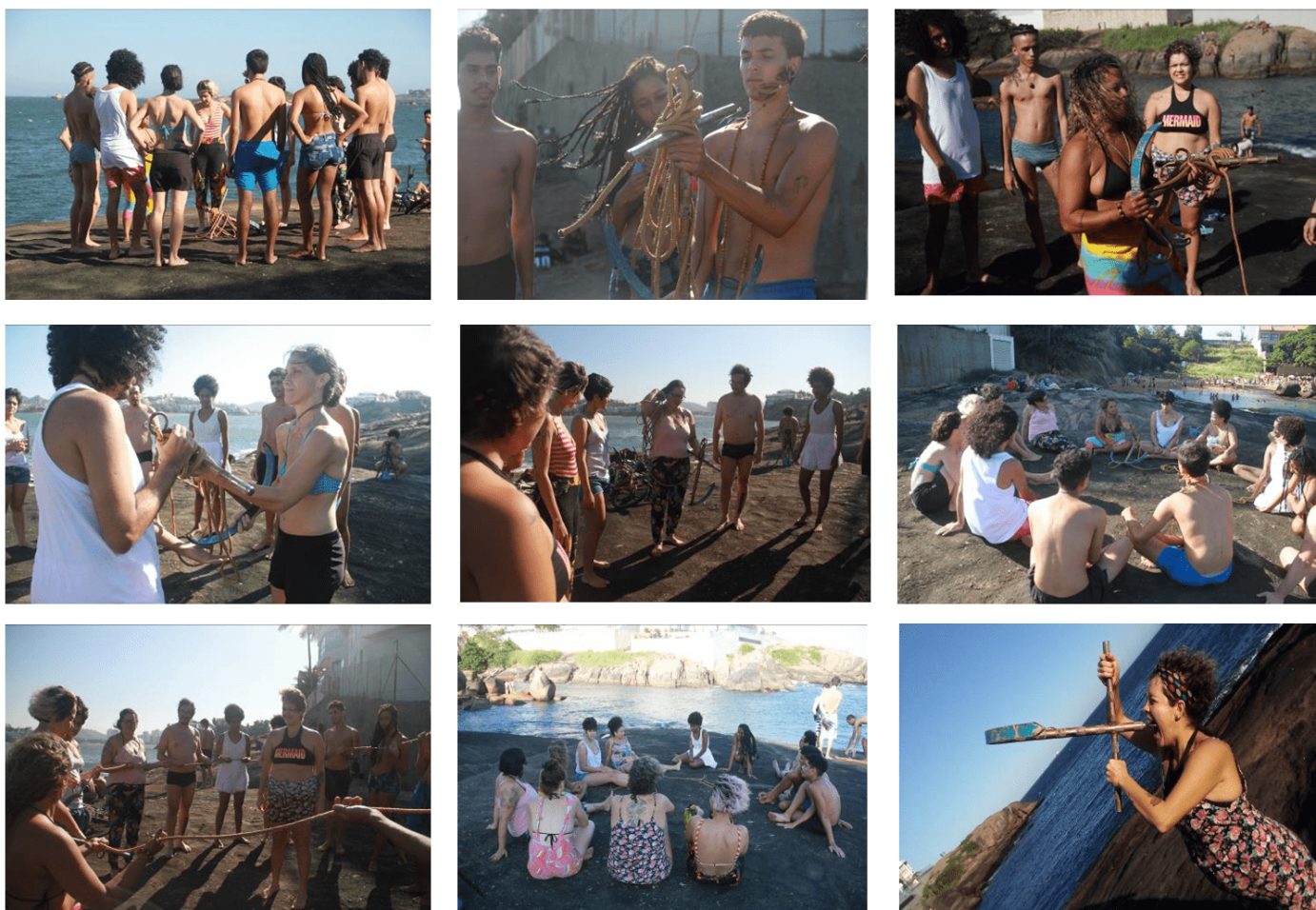


Figura 11: Seu silêncio não afogará nossa existência: preparação de exercícios para corpos dissidentes (Charlene Bicalho, 2018)

Agora para finalizar o percurso dessa primeira parte da exposição, quero apresentar as fotografias desse trabalho que tive a honra de participar e que está exposto ao lado de *Do pó se faz cipó*, chamado de *Seu silêncio não afogará nossa existência: preparação de exercícios para corpos dissidentes*, realizado em 2018, em uma praia de Vitória, no Espírito Santo. Foi também, de acordo com Charlene e de todas que participaram, um espaço de aprendizagem contra-hegemônico, onde podíamos utilizar uma âncora, corda naval, ilha do frade, calunga e pedra, para construir pontes e diálogos que reverberassem as diversas formas de se existir e que por fatores históricos e sociais nos ameaçavam e impediam de produzir em diversos espaços, existia um caminho condutor para esses processos mas as ações acabavam sendo construídas por diferentes autonomias que se encontravam ali, ou seja, conversamos, fotografamos, esculpimos e manuseamos objetos que de alguma forma marcava nossos enfrentamentos .

Sendo assim, um ponto que considero ser fundamental nesse trabalho e que converge com os assuntos já entrelaçados em nossas conversas é a aproximação que vai partir da concepção de sujeito interferido por situações histórico-culturais subjacentes às experiências propostas. Isso porque, Charlene constrói uma consideração e potência na realidade social e cultural dos indivíduos com que se relaciona e com que conecta seus trabalhos. Tornando necessário o reconhecimento de um exercício de humanização e relação, para que assim se realize uma manutenção na sustentabilidade dessas existências, dialogando com a realidade histórica na prática, dando sentido à aproximação da arte com o público.

Considero isso fundamental porque a experiência com a arte é um processo individual e contínuo que requer que de forma autônoma se perpetue

um pertencimento e reconhecimento cultural. Um exercício que deve ser construído a partir de diferentes perspectivas sociais, entrelaçando o corpo, o cotidiano, a história e a experiência.

Desta forma, esses e todos os outros trabalhos que percorremos se conectam principalmente a partir do público para a instituição, uma condição muito pertinente para que possamos analisar agora, dados de uma pesquisa denominada de “Museus: Narrativas para o Futuro”<sup>13</sup> (2019), desenvolvida pelo Oi Futuro em parceria com a Consumoteca. Na pesquisa se realizaram entrevistas qualitativas com 36 frequentadores e não frequentadores de museus de São Paulo, do Rio de Janeiro, de Recife, de Belém e de Porto Alegre. Além dessa pesquisa qualitativa, foi também engendrada uma parte quantitativa, realizada com 600 brasileiros, levando em consideração suas classes sociais, graus de instrução e localização.

Dentro da pesquisa, os perfis foram divididos em duas condições, sendo uma os frequentadores de museus e a outra de não frequentadores. Segundo a análise, os perfis respectivamente são representados primeiramente pela classe A/B, que se sentem envolvidos pelas instituições e por suas programações, e o segundo grupo pela classe C, onde estão os respondentes que dizem que esses espaços não são lugares onde encontram seus semelhantes e atrelam a essa experiência a um tipo de conhecimento “chato”. Os dados finais obtém que 50% dos entrevistados afirmam que tais espaços são lugares para se visitar apenas uma única vez<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Resultado da pesquisa desenvolvida pelo Oi Futuro em parceria com a Consumoteca, disponível em: <https://oifuturo.org.br/pesquisa-museus-2019/>

<sup>14</sup> Pesquisa quantitativa desenvolvida pelo Oi Futuro em parceria com a Consumoteca, – Questão: “O quanto você acha que as características a seguir se aplicam a museus?” (base 600 respondentes). disponível em: <https://oifuturo.org.br/pesquisa-museus-2019/>

Sendo assim, podemos observar mais delicadamente a condição do não público, uma categoria pertinente que vamos discutir nesse momento e que foi criada pelo levantamento estatístico conduzida pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM, 2012), para representar as pessoas que não possuem uma rotina de frequentar essas instituições de arte, como também para levantar aspectos que corroboram no desenvolvimento desse contexto (ROCHA, 2015, p. 50).

Por esse caminho, podemos observar que a condição de não público é resultante de fortes consequências do contexto social que cada sujeito vive e carrega, fator relevante porque a relação que o campo da arte constrói com a sociedade está profundamente interferida por esses vetores de classe, raça, educação e cultura. Nesse sentido, ressalto que não caberia unicamente às instituições e seus serviços contornarem isso sozinhas, porque haveriam as limitações de seus espaços. Para isso, seria necessário que auxiliassem na manutenção da educação como uma ferramenta para as novas estruturas comunicativas e de recepção, mas também de outros equipamentos que também dão base nesse relacionamento, como as escolas, por exemplo, as quais podem desenvolver maiores vínculos com esses territórios desde criança.

Logo, quando penso em um museu ou galeria que realmente deseja diversificar e democratizar seus interiores, imagino que seu foco também deva se dar a partir de uma intersetorialidade que ultrapasse suas fronteiras e se conecte com outros ambientes e busquem desenvolver vínculos. Essas instituições não podem ser um ponto final, precisam estar dispostas entre suas propostas e demandas que já existem do lado de fora.

Quando trazemos tais fatores para uma perspectiva dos trabalhos de Charlene, mais pontualmente a esse que estamos agora, podemos visualizar

na prática a realização de uma ação que viabiliza situações sobre estudos e necessidades emergentes em instituições de arte. Neste caso, temos um trabalho que dá sentido à ampliação, ultrapassando as arquiteturas hegemônicas desses locais, possibilitando maiores interações e fruição, além de reconstruir uma espacialidade em que comumente observa-se a arte a partir de um área mais estritamente elitizada e institucionalizada.

Um objetivo que podemos observar em alguns trabalhos do século XX, quando, por exemplo, tivemos os *Domingos da Criação*, articulados pelo crítico de arte Frederico Morais, no ano de 1971. Esses eventos desdobraram-se em seis dias e encontros, realizados no exterior do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), nomeados respectivamente de: Um domingo de papel, O domingo por um fio, O tecido do domingo, Domingo terra a terra, O som do domingo e O corpo a corpo do domingo. Os trabalhos institucionalizados colocavam em debate o lugar do espectador diante da obra de arte, investigando as ações coletivas voltadas às dimensões sociais, públicas e também políticas da arte, tensionando as limitações impostas nos espaços das instituições, reescrevendo a arte a partir da vida cotidiana (COSTA, 2019, p. 52-54).





Figura 12: Domingos de papel (Frederico de Moraes, 1971)

Consoante a isso, Moraes pontuou os pressupostos dos *Domingos da Criação* como:

Todas as pessoas são criativas, independentemente da origem étnica ou do status social, econômico e cultural, e só não exercem seu potencial criador se são impedidos por algum tipo de repressão familiar, educativa, política etc.; Todo e qualquer material, inclusive o lixo industrial e os resíduos do consumo, podem ser trabalhados esteticamente. O uso desses materiais precários adquire importância e significado especialmente em países como o Brasil; Não se trata de levar a arte (produto acabado) ao público, mas a própria criação, ampliando-se, assim, a faixa de criadores de arte mais do que consumidores de arte. A arte não é propriedade de quem a compra, coleciona e, no limite, de quem a faz. A arte é um bem comum do cidadão; No museu, a arte encontra-se afastada da experiência direta, devido ao interdito secular: pede-se não tocar. Trata-se, então, de acelerar a compreensão da obra de arte a partir de um relacionamento direto com a criação, dando ênfase à experiência, revelando potencialidades e provocando iniciativas. (MORAIS, 2010, s/p)

Deste modo, os *Domingos da Criação*, tal como *Seu silêncio não afogará nossa existência*, abriram espaço para a participação e autonomia criativa do público que passava a se envolver nesse contexto, porque de certa maneira, não caminhavam apenas de forma contrária a instituição, mas redefinem os

territórios na tentativa de consolidar novos formatos nas relações entre arte e público. Ressalto o pressuposto de que os públicos “[...] só não exercem seu potencial criador se são impedidos por algum tipo de repressão familiar, educativa, política etc”, isso porque tais fatores interferem diretamente na formação das pessoas a partir das estruturas social e cultural que a sociedade as conduz, logo, tais parâmetros estarão intrínsecos às maneiras como desenvolvem suas relações com esses meios.

Neste sentido, ressalto que ambas produções não são as respostas aos caminhos que venho traçando por aqui, mas as trago como exemplos e possibilidades para dialogarmos sobre as complexidades em torno desses enfrentamentos. Isso porque, esse trabalho de Charlene tenta ampliar os formatos de se experimentar a arte, já que passa a se reproduzir em uma praia super movimentada de Vitória e se coloca à vista e no convite para a participação de todas que estão em volta. Nessa perspectiva, todo espaço público e social é fronteira da arte, logo todos podem ser explorados para flexibilizarmos as relações entre esses vetores, já que não se trata de apenas encontrar formas de abrir as portas e sair das galerias e museus se reproduzindo semelhantemente ao que é feito em seu interior; é preciso pensar novas maneiras.

Diante dessas experiências e da discussão construída até esse momento da nossa visita, penso que é preciso que as artistas e suas instituições assumam esse lugar de conflito e risco, reconhecendo suas esferas inacessíveis e complexas. Aqui afirmo que acredito que esse espaço sempre deve estar disponível, como possibilidade, ao contato de qualquer pessoa com as discussões trabalhadas pela arte. De modo que se sintam à vontade de frequentar ou não de forma autônoma, rompendo com as imposições hegemônicas que se constroem. A centralidade deve estar nas pessoas, não

apenas nas visitas, também devem se preocupar com toda composição estrutural que não se limita apenas em suas arquiteturas, na medida em que desejamos que os espaços de artes sejam mais investidos, diversificados e acessíveis. O que acham a respeito dessa provocação? Essa questão atravessa também o trabalho da segunda artista presente na exposição, assim, partiremos para as próximas salas e produções.

#### **4. Fios condutores**

Para darmos continuidade pelas salas 3 e 4, quero dizer que a partir desse ponto pretendo desenvolver paralelos mais próximos com as interferências que os espaços de arte ocasionam e recebem a partir das tramas que envolvem seus diferentes relacionamentos com os públicos, uma reflexão que atravessa a curadoria, o educativo e a presença das escolas nos espaços expositivos de arte. Pretendo analisar as condições e consequências em torno desses vetores, refletindo sobre as interferências que esses meios podem ocasionar a partir das práticas e dinâmicas realizadas em exposições de arte.

Para essas duas salas quero que conheçam a artista Maíra Vaz Valente, paulista e caminhante nos trajetos possíveis da arte e da educação. Maíra tem uma produção poética profunda com ações performáticas e com aspectos da visualidade conectados a uma prática educacional. Coincidentemente, seus trabalhos também traçam fortes relações com a água, a sociedade e a cultura, incorporando os rios, a natureza e a realidade social e cultural como elementos e condições importantes para estabelecer e tensionar diálogos a partir de suas produções. Como artista da performance, costuma estabelecer uma conexão

muito importante com o local onde acontecem as ações, sendo comumente possível vermos em seus trabalhos uma movimentação conjunta e participativa dos espectadores durante a realização das ações.

Desta forma, agora que já estamos na sala 3, proponho observarmos a ação *O fio, o verbo e os afluentes*, realizada em 2017 no SESC Carmo<sup>15</sup>, em São Paulo (SP). Trata-se de uma instalação que também se compreende como performance, mediação, diálogo e memória.

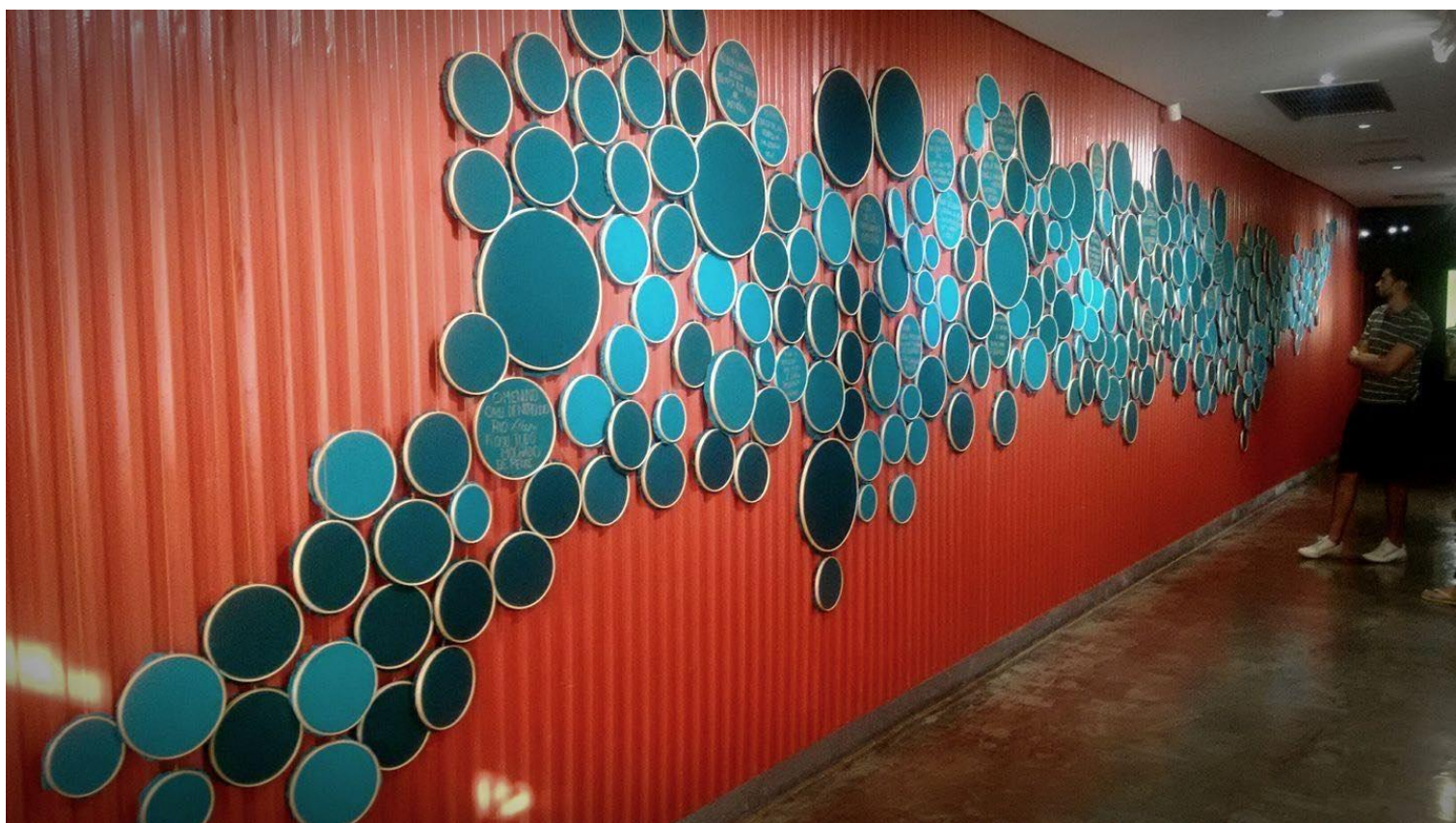


Figura 13: O fio, o verbo e os afluentes (Maíra Vaz, 2017)

---

<sup>15</sup> O Serviço Social do Comércio é uma instituição brasileira privada, mantida pelos empresários do comércio de bens, serviços e turismo, com atuação em todo âmbito nacional, voltada prioritariamente para o bem-estar social dos seus empregados e familiares, porém aberto à comunidade em geral. Disponível em: <https://g.co/kgs/BT9j9A>

<sup>16</sup> Registros dos trabalhos por: Maíra Vaz (SP); Marcela Pupatto (SP), Bruno Makia (SP)

De acordo com Maíra, o trabalho tende a "*perder-se na paisagem urbana e encontrar numa poesia o barulho das águas dos rios da cidade*"<sup>17</sup>. A obra também é um convite para que o público ative recordações de rios que já estiveram livres pela cidade, mesmo que no momento os mesmos se encontrem canalizados, retificados ou soterrados. Trazendo tais recordações como um debate e reflexão em formatos a partir do bordado, através de poemas, versos, palavras, conversas e desenhos, de modo que incorporem tais atividades e ideias a um dos trezentos bastidores que compõem a instalação.

Para as ativações do trabalho, que perdurou por 9 semanas, a artista frequentava o espaço um vez por semana, permanecendo no local durante 3 horas, portando, além dos bastidores, ferramentas auxiliares como livros, poemas e textos de autoras contemporâneas que também incorporam a água como uma matéria-prima para suas produções, de modo que servissem como material de apoio e referências para quem ali decidisse experimentar e dialogar. De acordo com a artista<sup>18</sup>, a unidade do SESC, localizada no centro de São Paulo (SP), possui um fluxo muito diverso de públicos, denominados pela mesma como "*Poetas do centro*". Isso porque, a ação tinha como intuito conectar o ato de bordar com as demandas pessoais de cada pessoa frente às questões tensionadas e pontuadas por Maíra durante a troca, equilibrando na mesma medida, um lugar de reflexão e escuta. Com isso, desenvolvia um dispositivo de transformação e conscientização, já que sua poética trazia as preocupações com a relação a água e a forma com que ela é gerida em nossa sociedade.

Desta maneira, como já vimos anteriormente nas produções de Charlene e acompanhando esse raciocínio proposto por Maíra, podemos observar que a

---

<sup>17</sup> Informações disponíveis por Maíra. Disponível em: <https://cargocollective.com/mairavazvalente/o-fio-o-verbo-e-os-afluentes>

<sup>18</sup> Informação cedida pela artista. Disponível em: (Entrevista)

água possui uma grande capacidade de se tornar um fio condutor nas relações em que estabelecemos com nós mesmos e com o mundo. No contexto da arte, ela nos aponta uma forte reflexão sobre a sua história e cultura, envolvendo-se em amplos aspectos de nossas vidas. Além disso, como ponto de partida para essas reflexões, ela nos permite atravessar diversos campos que também vetorizam seu estudo e se interseccionam, como a química, a biologia, a nutrição, a ecologia, a psicologia, a engenharia, a economia e as religiões. Deste modo, por uma liberdade natural e autônoma por sua natureza até seu racionamento na distribuição em copos de água, passou a ser gerida em nosso território a partir das diversas relações estratificadas de poder que comandam nossa sociedade. Seu controle é político e, como ponto de vista, ainda é necessário colocarmos em pauta a importância de sua preservação.

Quando Maíra desenvolve *O fio, o verbo e os afluentes* promove e constitui um espaço que para além da arte, também trata de educação. Ao ocupar um espaço com o Sesc, no centro de São Paulo - uma das cidades mais multiculturais do país - a artista recai sobre a multiplicidade de dinâmicas e mecanismos que formam a composição do espaço. Inclusive, para nos situarmos desde de já, o Sesc é uma instituição que possui um alto destaque na propagação da cultura em diferentes estados brasileiros e, desta forma, é importante compreendermos que suas medições, políticas e sociais atuarão diretamente na condução de suas propostas.

De acordo com a pesquisa de Rattes, Silva e Moura (2021) afirmam que a atuação do Sesc se desenvolve paralelamente às diversas discussões promovidas em âmbito internacional e nacional em torno das políticas públicas relacionadas ao campo cultural. Em 2015, o Sesc publicou sua Política Cultural que é composta por dois princípios: 1. Direitos culturais 2. Diversidade cultural. O documento elaborado, relata que a “característica essencial da humanidade

precisa ser compreendida e valorizada, e o direito à participação na vida cultural ser garantido” (SESC, 2015, p. 24).

Porém, como em toda composição teórica a sua prática é diferente e muitos questionamentos devem ser aferidos acima desses discursos perante sua efetividade na prática, como o Sesc, do ponto de vista nacional, promove e protege a diversidade cultural? Embora seja possível percebermos as estratégias de propagar uma programação diversificada, sabemos que toda instituição se contextualiza a partir de contextos sociais, logo, possuem diversas problemáticas e desafios para efetivação de seus ditos ideais, principalmente quando conectamos as questões que já foram levantadas aqui anteriormente. Assim, de acordo com Rattes, Silva e Moura (2021, p.11) “[...] o próprio quadro de funcionários é formado por um retrato social que pode não representar necessariamente a diversidade do país”. Ou seja, novamente retornamos a essas questões, para que o espaço institucional enraíze referências que possam convergir a seus propósitos, seu interior precisa refletir isso.

Mas o que quero realmente trazer aqui é que, a partir de tais fatores, as autoras também definem que a arte/educação se tornou uma ferramenta fundamental para esse equipamento, que, desde 2017, vem propondo corriqueiras programações e atividades que propõem avanços na diversidade cultural e estudo de público do local. Sendo assim, o espaço como um todo também conduz *O fio, o verbo e os afluentes*, pois o torna institucionalizado e, com isso, passa a ser gerido pelo sistema que o contextualiza.

Nesse sentido, o trabalho de Maíra se propõe a conversar com a educação nessas mediações pois a artista compreende esse momento como material do seu trabalho, possibilitando que a água como poética, conduza, ative e invoque as experiências e conhecimentos que cada sujeito possui em

relação ao elemento. Uma ideia que ao encontro de uma condição que não pressupõe o equipamento como ponto de partida, mas considera como ele se disponibiliza para os meios que o contextualizam.

Inclusive, me recordo de um documentário interessante para darmos sentido a esse caminho e para a análise da instalação, o “Entre rios”<sup>19</sup>, com direção, locução e produção de Caio Silva Ferraz e Joana Scarpelini, ele nos ajuda a compreender a constituição e formação dos rios de São Paulo que atravessam a poética de Maíra. O documentário conta a história da urbanização da metrópole paulistana a partir de violentas modificações, mostrando como a cidade se origina em detrimento das populações nativas do local e de dois grandes rios, o Tamanduateí e o Anhangabaú, apresentando também seus afluentes - Tietê, Pinheiros, Pacaembu, Pirajussara, Mandaqui, Itororó e Itaquera - que atualmente se encontram canalizados ou escondidos debaixo do asfalto da cidade.

Tal situação contextualiza o desencadeamento histórico das transformações que resultaram em um péssimo projeto de expansão e urbanização desenvolvido no século XIX, agravado com o crescimento da população na construção da região. A superpopulação da cidade aumenta significativamente o consumo de água e também a produção de esgoto, que era despejado nas várzeas dos rios, causando diversos problemas sanitários. Por esse caminho, a elite paulistana foi sugada pela cultura europeia e estava determinada a transformar São Paulo em uma cidade semelhante a dos países de primeiro mundo; assim, a “solução” foi transformar os rios: secando, afundando e soterrando, de maneira que tal processo auxiliasse na eliminação do esgoto na composição paisagem.

---

<sup>19</sup> Documentário disponível em:  
<[https://www.youtube.com/watch?v=Fwh-cZfWNlc&ab\\_channel=EditoraContexto](https://www.youtube.com/watch?v=Fwh-cZfWNlc&ab_channel=EditoraContexto)>



Ao estabelecer diálogos com tais fatores históricos e assimilá-los como um ponto de partida da ação, a participação e a escuta do público se tornam ponte e matéria-prima nesses contatos. A artista de certa forma caminha para um rompimento de parte dos paradigmas que a arte costuma se debruçar comumente na institucionalidade, fazendo com que a instalação não fosse um objetivo final para ser apenas apreciada pelos espectadores, mas redefinindo o objeto pelo processo e pelo público que se torna parte dessa construção.

Para isso, a condição de ser espectador passa a ter um papel fundamental a partir de suas relações, memórias e experiências com a proposta. Assim, é interessante pensarmos que esse contato anterior se torna essencial para que posteriormente fossem possíveis as diferentes interações com *O fio, o verbo e os afluentes*, pois talvez não haveriam resultados concretos e possíveis se a condição de público fosse diferente. Nesse caso, Maíra nos relata que foi possível observar uma diversidade de participações e que todas puderam acrescentar com suas potencialidades.

Inclusive, o fluxo de encontros gera diferentes perspectivas para o trabalho, porque a artista só estava presente no local uma vez por semana para, de fato, vivenciar esse espaço, logo sendo possível refletirmos sobre quais os possíveis desdobramentos que a ação possibilita sem sua presença. Como seria? Existiria interação ou apenas seria observável? Como esse processo seria mediado pela instituição nesses outros dias? Quais outros sentidos ele se encaminha por esses diferentes meios de interferência?

Maíra nos conta que costuma carregar em seus trabalhos uma preocupação coletiva, então, neste caso, construiu um kit para disponibilizar para as mediadoras da instituição, com materiais suficientes para que elas também se propusessem a ativar o trabalho da mesma maneira que a artista

ou por formas diferentes que convergem ao que era proposto, com o intuito que o fluxo de diálogos e interações dessem continuidade e estivessem sempre conectados no processo de construção da instalação.

De certa forma, a artista acaba utilizando a educação como uma ferramenta comunicativa que possibilitou a continuidade na constituição na contextualização que estrutura a poética de sua obra no espaço. Um fator importante para pensarmos que nesse caso, sem essa proposta de Maíra, o trabalho se constituiria por um caráter muito mais hermético e provavelmente o setor educativo assumiria uma mediação mais institucional do trabalho sem continuar o processo de construção dialógico.

Um ponto muito interessante levantado pela própria Maíra, é que esses espaços possuem uma tarefa social e educativa primordial, principalmente pelo o abismo de desigualdade instaurado em nossa sociedade. Esse ambiente, de acordo com a artista, não deve ser definido apenas na relação do trabalho com o espectador, mas também pelo reconhecimento das pessoas que estruturam esse lugar, que realizam a manutenção de suas mediações e referências para os meios em que atua. “Fico pensando, temos as premissas dos direitos humanos e uma delas é do acesso à cultura, que é nossa. Se essa cultura ocidental possui o museu, é direito que o acesso seja amplo a quem quiser”.

Sendo assim, podemos pensar que essa ação entre setores caminha pela perspectiva pesquisada por Giselle Monnerat e Rosimary Souza (2011). A intersectorialidade que propõe Maíra para o educativo, naquele momento, corresponderia em articular esses diferentes setores, adequando os formatos de comunicação e recepção que comumente já são estruturados nessas instituições e refletidos na atuação das mediadoras, ou seja, ao invés de instituir um caráter passivo no público e explicativo de mediação, nos dias em

que a artista não estaria presente, convida-se a continuidade de uma interação dialógica que constitui o trabalho como um todo, produzindo e potencializando a alteridade.

#### **4.1 Arte e seus afluentes**

Nesse momento, damos continuidade na leitura das obras e para que possamos criar mais conexões com este trabalho quero contar um pouco da minha relação pessoal e começar dizendo que tenho muitas memórias com rios, mas principalmente com suas nascentes. A primeira escola na qual estudei se localizava no interior de São Paulo, em São José dos Campos, ia até a quarta série - chamávamos assim antigamente -, e ficava no meu bairro mesmo. Basicamente em todos os anos iam alguns profissionais, acredito que biólogas, até a instituição para solicitar que algumas alunas fossem com elas até as nascentes que faziam fronteiras com o local, para que fosse feito um estudo na qualidade dessas águas. Esses eram momentos de muita felicidade porque era incrível poder participar dos estudos e conhecer essas pesquisas desde criança.

Porém, na mesma medida, a participação nesses estudos gerava percepções angustiantes, porque as nascentes eram sempre muito poluídas e de difícil acesso. Aqui me refiro a locais muito próximos de casas residenciais, que estavam próximas de locais utilizados como descarte de lixo ou esgoto clandestino. Além disso, essas profissionais também nos traziam informações para que pensássemos em estratégias de conscientização em conjunto com a escola e a comunidade, porém, por alguma questão que não sabíamos, nunca mais entrávamos em contato com os possíveis resultados dessas pesquisas,

muito menos tínhamos o incentivo de dar continuidade no projeto de preservação desses locais, já que as pesquisadoras nunca voltavam na escola para mostrar os desdobramentos que prometiam. Ou seja, nesse caso, mesmo que a escola tivesse o intuito de ir atrás, a mediação, proposta a partir das biólogas, era essencial para a manutenção dessas atividades. Isso não significa que elas detinham um poder soberano a esse conhecimento ou tornava-se uma tarefa exclusiva delas, mas para esse envolvimento com a escola, suas interferências eram importantes para a construção de um saber que, a princípio, se constrói coletivamente. Trago esse relato para nos conectarmos ao assunto que pretendo desenvolver daqui para frente na nossa visita.

Por essa conexão e pela precoce conscientização que esse projeto me permitiu ter em relação a problemáticas do mau uso e cuidado das águas, gosto muito desse trabalho de Maíra, porque me fez revisitar esses encontros e conectar as reflexões que ele propõe. Diante dessas lembranças, quero propor outras questões: **vocês possuem alguma recordação com os rios, nascentes ou mares que se conectam aos debates desse trabalho? Reconhecem algum desses elementos na sua região? Como esse tema se conecta a você?**



Figura 14: O fio, o verbo e os afluentes (Maíra Vaz, 2017)



Figura 15: O fio, o verbo e os afluentes (Maíra Vaz, 2017)

Acho interessante pensarmos os museus e demais equipamentos como afluentes, fluxos de conhecimentos cuja vazão contribui para que nós tenhamos maiores envolvimento aos meios culturais que nos contextualizam. Em linhas gerais, os museus fazem parte de um circuito que alimenta nossas interações sociais, assim como rios e cursos d'água, que naturalmente deságuam e alimentam seus rios principais. Essas estruturas podem ser fundamentais para a manutenção de diversos conhecimentos e reflexões da nossa sociedade, fazendo parte da construção de memórias, histórias e potencialidades de muitos indivíduos que um dia já se relacionaram com esses ambientes.

Aliás, durante muito tempo - e talvez parte das pessoas ainda pensem assim - esses ambientes carregavam apenas objetos antigos e informações com um viés histórico. Porém, observa-se que atualmente a função dos museus

na sociedade vem ampliando-se, comportando matérias que tencionam questões cada vez mais políticas em sua representação. Nesse contexto, novamente ressalto que os museus constituem-se como instituições educativas e, por esse caminho, acredito que a escola seja um vetor interessante para pensarmos sobre os desdobramentos do que venho pesquisando aqui. Isso porque, o assunto também se integra às propostas da artista, que diz que a educação nesse contexto pode entregar e confiar ao público a possibilidade de experienciar a arte de forma com que seu contato e contexto faça sentido nessa troca e seja potencializado. Ela também nos relata que seu trabalho já chegou a ser assimilado por uma professora que levou uma ação similar para dentro da sala de aula nas possibilidades que tinha, para dar continuidade a assuntos convergentes. Maíra conta que esses desdobramentos são fundamentais para dar sentido ao seu trabalho, permitindo que ultrapasse as barreiras institucionais das exposições, levando as reflexões para muito além do que ela mesmo ativa em seus projetos.

Desta forma, o que me interessa refletir nesse momento é de que essa condição comumente surja somente por interesse das escolas em se aproximar e contextualizar seus conteúdos com os desenvolvidos nos museus para criar conexões nesses espaços. As instituições culturais não costumam criar essas aproximações, porque, de certa forma, conduzem a educação como meios dissociáveis, ou seja, divergentes. **O que as escolas e seus conhecimentos podem acrescentar no museus para além das exposições?** Acredito que as educadoras - de ambos os espaços - são, sobretudo, agentes que, em convergência, corroboram para uma formação cultural e política, atuando e respondendo - de diferentes maneiras - contextos de atuação diversos, e isso na verdade é o que as diferencia.

Nesse sentido, acho interessante conectar as duas vivências que já pude observar mais de perto, primeiro pela experiências que contei a vocês, sobre aquela atividade que desenvolvi no ensino fundamental, onde a partir do momento que as biólogas deixavam de compor essa formação a atividade acabava se encerrando porque a escola não tinha como dar andamento em um estudo que se conectava a mediação das agentes. E segundo, participando do educativo no museu, as escolas sempre foram essenciais para representar um grande número de pessoas nas exposições e atividades elaboradas dentro do espaço, porém sempre tomando a frente dessa busca e interação e não ao contrário.

Sendo assim, me pergunto **como esses espaços - escolas e museus - se interferem? Como podemos criar modos que aproximem esses equipamentos sem criar limitações em suas interações? Como convergir os saberes desses espaços?** Essas questões se tornam muito pertinentes para desdobramos as nossas discussões.

E um dos aspectos mais importantes a considerar é o de que a escola não detém sozinha o monopólio do saber. Há hoje um reconhecimento de que a educação acontece em muitos lugares, por meio de várias agências. Além da família, a educação ocorre nos meios de comunicação, nas empresas, nos clubes, nas academias de ginástica, nos sindicatos, na rua. As próprias cidades vão se transformando em agências educativas por meio de iniciativas de participação da população na gestão de programas culturais, de organização dos espaços e equipamentos públicos. (LIBÂNEO, 2015, p. 11)

É importante que compreendamos que, embora a escola e o museu costumam representar, respectivamente, o foco principal no ensino formal e a especialização de todo conhecimento em arte, a experiência com a mesma se constrói de forma ampla, durante toda a vida do sujeito em variados contextos, seja pelo seu acesso ou por sua falta. Desta maneira, os conjuntos de vetores se apresentam importantes para a relação na medida em que se atravessam

nesse processo. Aliás, como vamos criar paralelo entre museu e escola a partir de agora, quero ressaltar que esse trabalho da Maíra não se relaciona diretamente a isso, mas corresponde a esse contexto. Isso porque, esse público já se integra e representa - em quantidade - um dos principais visitantes dessas instituições, logo, interferindo diretamente na forma como esse trabalho passa a existir, se comunicar e se desdobrar para além da própria exposição.

É importante compreendermos que essa relação é muito mais complexa do que apenas positiva e, para isso, levantarei alguns pontos. Primeiramente, ressalto que sempre estudei em escolas públicas e mesmo que no interior de São Paulo, nunca tive a oportunidade de visitar um museu ou galeria com a escola ou sem ela. Costumávamos ter aulas que atualmente reconheço como totalmente desconexas a contemporaneidade que já vivíamos - que aliás naquele momento eu nem tinha ideia o que era. Nosso material no ensino da arte era limitado até o período do modernismo e as aulas, na verdade, eram mais pensadas como uma espécie de lazer. Impulsionados por pensar a escola como um território de obrigações, adoramos a disciplina de arte pois era como se fosse uma aula vaga, basicamente para conversarmos e nos divertirmos.

Por esse caminho, essa perspectiva em relação ao ensino da arte ainda é uma realidade muito comum, observada em pesquisa realizada por Eliza da Cunha Cabral e Vanessa Fernandes Guimarães (2020), ao analisarem o desempenho escolar em convergência com o acesso cultural. As autoras apontam que, dentre os fatores que corroboram para esse contexto, está a desigualdade social, os baixos investimentos governamentais por aluno e a baixa escolaridade de seus responsáveis, o que, entre outros fatores, diminuem a ida desses jovens aos equipamentos culturais, seja por meio da escola ou por via familiar. Neste contexto, é importante esclarecer que ainda há muita a se fazer para construir pontes mais sólidas para essa aproximação.



Um segundo ponto trata de quando se menciona a conexão e intersectorialidade dessas instituições, onde é importante ressaltar que essa conexão não é recente e vive um longo processo, pensando do ponto de vista histórico. Nesse sentido, Barbosa (2008, p. 17) contextualiza que a atividade educativa nos museus de arte no Brasil se intensifica a partir da segunda metade do século XX, com a sistematização da abordagem triangular na educação formal, integrada ao parâmetros curriculares determinados pelo MEC em 1996 e 1997.

Tal condição afetou diretamente no ensino das escolas de ensino fundamental e médio, pois se baseou em um formato de interação que foge ao modelo proposto pela teoria da educação bancária (1997) e vai também, de acordo com a pedagogia da autonomia (2004), ambos conceitos propostos por Paulo Freire. A abordagem triangular desenvolveu um sistema epistemológico da arte que articulou a leitura e o fazer artístico a partir de uma contextualização visando a produção de sentidos por parte dos sujeitos envolvidos na prática educativa. Desta forma, tal metodologia se fundamentou tendo por base uma ação integradora, convergindo o fazer artístico, a leitura de imagem e a contextualização se conectando ao desenvolvimento crítico e reflexivo do estudante em uma dinâmica sociocultural, já que por esse sentido podemos entender que toda linguagem é situada e atravessada pelas posições de gênero, de etnia, de orientação sexual, de classe social, ou seja, atravessadas pelas diversas culturas<sup>20</sup>.

Hoje a necessidade de uma educação democrática está sendo reivindicada internacionalmente. Contudo, somente uma educação que fortalece a diversidade cultural pode ser entendida como

---

<sup>20</sup> BARBOSA, Ana Mae. Seminário Arte, Cultura e Educação na América Latina .Itau Cultural, 2018. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=ClEbe86yjk&ab\\_channel=Ita%C3%BACultural](https://www.youtube.com/watch?v=ClEbe86yjk&ab_channel=Ita%C3%BACultural)>. Acesso em: 9 Mai. 2022.

democrática. Procurar igualdade sem considerar as diferenças é obter uma pasteurização homogeneizante. (BARBOSA, 1988, p. 80)

Além disso, a abordagem de Barbosa também se torna fundamental para que esses diferentes espaços - escola e museu - se integrem à medida em que oportunizem que as exposições de arte sejam uma matéria-prima para o ensino formal, na mesma medida em que a escola, posteriormente utilizando esses conhecimentos como fluxos no ensino, amplie, oportunize e diversifique a formação de potenciais públicos para o meio da arte, potencializados pelos conhecimentos trocados a partir dessa conexão.

A partir desta orientação sistematizada o educador/professor desenvolve seu método, respeitando o encaixe das relações educador-educando-espaco educativo-comunidade, objetivando serem essas relações mais horizontalizadas, buscando coerência ao contexto e ao conteúdo que pretende abordar. (RIZZI; DA SILVA, 2017, p. 223)

Assim, ao sistematizar a abordagem triangular como metodologia de interpretação e relação com as obras de arte/imagens, Barbosa demanda a oportunidade de acesso ao campo da arte por meio do processo de práxis educativas, trazendo questionamentos sobre a mediação entre os indivíduos envolvidos pelo sistema da arte e buscando a possibilidade de desenvolver um discurso contra-hegemônico, que se traduz na conexão do poético com o político. Inclusive, me recordo que Maria Christina de Souza Lima Rizzi e Mauricio Silva (2017, p. 224) ressaltam que tal abordagem é flexível e aberta, por se estruturar em bases freireanas e, portanto, também dialógica. “O fato de ser inacabada se destaca como qualidade a ser enaltecida, pois permite que arte/educadores/pesquisadores façam contribuições a todo momento”.

Deste modo, as instituições museais já elaboravam os primeiros serviços de ações educativas em 1950, exatamente em decorrência do aumento da presença escolar em seus interiores e com as propostas de democratização desses equipamentos culturais perante a crise institucional do século XX que já

conversamos anteriormente. Posteriormente a isso, temos o fato de que as megaexposições de artistas amplamente reconhecidos da história da arte passaram a se realizar em instituições brasileiras e permitiram descobrir que as escolas representam um número significativo nas visitas. De modo que, o quantitativo de estudantes demarcava a maior quantidade de visitantes, favorecendo as estatísticas e possibilitando que esses números trouxessem mais investimentos (BARBOSA, 2008, p. 17).

Nesse caminho, o terceiro ponto que demarco é quando levamos em consideração que as instituições de arte se estabelecem e operam dentro de um circuito social e cultural, onde é possível compreendermos que a função educacional é intrínseca a sua organização, pois compõe uma engrenagem de investigações compostas por elementos políticos e pedagógicos que correspondem a diferentes interferências e mediações. Porém, torna-se necessário pontuar que mesmo integrada a diversos estudos super relevantes para esse contexto, na prática o que vem sendo desenvolvido ainda padece a diversas problemáticas e reflexões, por ambas as instituições.

Para isso, cabe ressaltar o que Lopes (1991) nos aponta ao dizer que, as escolas da nossa sociedade, principalmente as públicas, ainda possuem diversas lacunas em relação ao ensino. Em convergência a isso, o que encontramos em nossos museus são serviços educativos ainda precarizados, por falta de reconhecimento e investimento nessas profissionais, por muitas vezes instituir o papel da educação apenas nas ações educativas e não de maneira estrutural, por apenas enxergarem pessoas como números - principalmente os escolares -, por uma falta de comprometimento em sair do conforto de suas arquiteturas e por não reconhecer seu papel em meio a todos esses vetores.

Por esse caminho, podemos observar que a cerne do problema desenvolvido entre esses espaços se encontram exatamente entre essas condições, isso porque os museus precisam das escolas porque já sabem que esse público representa grandes números de visitação e isso os beneficia, o que faz manterem um ciclo vicioso de adaptar métodos educativos rasos e de pouco investimento para mantê-los. Conectados a isso, suas exposições e atividades educativas costumam dar sentido a um ensino pautado pela transmissão de conhecimentos prontos e especializados, não exigindo dos visitantes escolares ou do público em geral nenhuma contextualização efetiva além da passividade em contato com os trabalhos.

Já as escolas, quando possuem oportunidade em assimilar a visitas a museus em suas atividades, em geral não conseguem desenvolver conexão suficientes com seu conteúdo de sala de aula. Primeiro que muitas das vezes as alunas são pensadas como produtos finais, segundo que é comum se sentirem afastadas e excluídas exatamente por essas linguagens e posturas distanciadas, na qual não geram ou produzem sentido para serem absorvidas e utilizadas.

Além de que, é comum a visita desse público ser formatada por diversas regras, com o professor ou o mediador na frente e as crianças em fila, ou também, acanhadas pelas recomendações de “não toque”, “silêncio”, “prestem atenção”. Essas posturas infelizmente costumam ser comuns nas visitas, como guias, seja pela proposta da própria instituição, das professoras ou até mesmo mediadoras inexperientes. “Impõem situações de aprendizagem passivas, fornecendo informações irrelevantes.” (LOPES, 1991, p. 5)



Figura 16: O fio, o verbo e os afluentes (Maíra Vaz, 2017)

Desta forma, acredito ser interessante trazer tais fatores para que possamos observar a educação museal por mais perspectivas. A presença de estudantes e professoras nesses espaços é muito enriquecedora e está para muito além de uma condição serem apenas números; na verdade, ao ocuparem essas instituições, convocam um olhar mais atento e minucioso para a comunicação, recepção e posturas tomadas frente do papel social do museus e da própria arte.

Para Martha Marandino (2001), outras condições também partem da oportunidade de experimentar momentos não possíveis em sala de aula, como trazer mais contemporaneidade a suas referências sobre a arte. Os meios processuais são muito importantes nas exposições, os modos com que as artistas pensam e alimentam seus trabalhos podem ser propulsores de sentido a experiência de cada aluna, porque esses estudos conectam a percepção que o processo também faz parte de um sistema da linguagem visual, sensorial e cultural que se transformam nos diferentes tempos e contextos que se conectam as diferentes perspectivas sociais. Deste modo:

Um dos aspectos que norteiam as discussões sobre as relações entre museu/escola é evidenciado pelo debate das especificidades que regem a educação formal e a educação não formal. Ou seja, entre as instituições de ensino e os museus existem múltiplas formas de cooperação e de interação baseados em casos e modelos diversos de ação educativa propostas pelas duas instituições e, na medida em que o impacto das ações educativas dos museus não é único e nem homogêneo, é importante entender quais as possibilidades e especificidades possíveis dessa ação educativa e qual a inserção destas em outros meios que não o museológico. (COELHO, 2009, p. 5)

Logo, penso nessa condição a partir da compreensão de que já existe uma demanda educacional e essas instituições precisam estar prontas para esse contato, serem extramuros. Porém, quero lembrar que todo esse contexto não deixa de ser um grande desafio pela própria constituição dessa relação, que ainda requer ser melhor elaborada. Isso porque, os educativos institucionalizados dentro de suas condições e pelos formatos em que, às vezes, são estabelecidos, podem corroborar para alimentar os pressupostos que essas instituições já costumam ser referenciadas, ou seja, por uma lógica entre quem é especialistas em arte - transmissor do conhecimento - e os públicos “leigos”, que ainda precisam ser ensinados. Por outro lado, essas atividades ainda costumam ser interferidas pela própria postura das professoras que acompanham esses trajetos, com maneiras impositivas, complexando ainda mais essa interação. Nesse sentido, recordo os dizeres de Lopes (1991, p. 8):

São inúmeros os testemunhos ou desabafos de professores bem-intencionados que desanimam de ir a museus porque, segundo seu modo de ver, as crianças não se interessam, não se comportam, não aprendem; e, como se trata de uma grande responsabilidade (e de uma tarefa "ingrata"), preferem, mesmo com seus poucos recursos, ficar na sala de aula, onde se sentem mais seguros do que em face da realidade desconhecida e difusa dos museus, que não se deixa dominar facilmente. Quando os motivos não são esses, os professores não incentivam a ida aos museus, porque também não os conhecem ou não dispõem de recursos nas escolas para integrar como julgam necessário, suas visitas nos currículos escolares. No

mais das vezes são nessas tentativas de visitas integradas que começam e terminam as relações museu-docência.

Essas são questões interessantes para observarmos como vão se construindo as relações entre essas instituições, como de mesmo modo, saliento que o conhecimento da arte amplifica as perspectivas para que as alunas assimilem uma relação com o mundo onde as dimensões poéticas estão presentes e em constante transformação, além do mais, tais pontos vão adiante, não devem ser estacionados ali, porque cada aluna possui uma rede de relações diferentes e isso também deve ser levado em consideração. De mesmo modo, esse processo precisa ser pensado com as professoras, antes e durante as visitas a esses equipamentos, para que assim realmente existam aproximações com as atividades propostas entre esses meios, tornando o museu como um ponto de troca dialógica que compreende sua atuação enquanto um espaço educacional envolvido em uma trama de circuitos que estruturam conhecimento diversos contextualizado através da arte. Onde alunas e professoras construam, de maneira crítica e reflexiva, individualmente e em grupo, sua relação com aquilo que estão experimentando.

Desta forma, trazer a educação para o sistema da arte permite perceber as inevitáveis conexões pedagógicas que já acontecem e que precisam ser reelaboradas, o que significa que a condição institucional e das artistas interferem diretamente no processo educacional nas escolas e formativos de diferentes públicos e vice-versa.

Para isso, preciso ressaltar que não pretendo solucionar o caso, mas quero levantar a reflexão do quanto essa relação precisa ser melhor estruturada e com experiências renovadoras, de contribuições mútuas para que se possa dar manutenção nessa troca que ainda possui conflitos. Agora, as convido para uma reflexão: **Será que realmente devemos nos preocupar em criar estratégias específicas para aproximar o público - escolar ou não - com os**

trabalhos e o espaço, ou confiamos no pressuposto que a arte, por si só, consegue possibilitar essa experiência? O que pensamos como mediação ao se relacionar com o público escolar? Quais indivíduos são priorizados nesses momentos e por que?



#### 4.2 Conexões: Possibilidades da arte sendo educação.



Figura 17: Inundação (Maíra Vaz, 2015)

Nesse momento, o que está em questão na pesquisa parte da contribuição dos museus e das artistas à educação de forma amplificada e não sendo tratada simplesmente como um ponto de vista, não deve ser um esforço, nem tampouco valendo-se unicamente como uma proposta direta e única, até porque esse processo está atravessado por diversos contextos que vetorizam as visitas. Do mesmo modo, não faz sentido observar o público das instituições sem pensarmos nas especificidades e desafios que carregam as frequentes visitas escolares. Para isso, trago esse trabalho da Maíra para analisarmos essas situações e como o trabalho, em si, medeia seu conteúdo inserido no contexto institucional da arte, isso porque, não basta que a artista pense nessa relação se o espaço não está de acordo com essa proposta.

Neste caso, Maíra afirma que pensa sobre o público - escolar ou não - como parte de suas ideias - até porque ela também é professora e atua como educadora em muitos espaços culturais - ou seja, como parte integradora de um todo que constituem suas propostas. Para isso, sua disponibilidade - estando presente ou não - em *O fio, o verbo e os afluentes* se torna uma ferramenta importante na percepção das interações que seu trabalho realiza, com uma flexibilidade que emerge da afetividade no contato porque se expõe por um processo dialógico, isso porque, mesmo a artista não estando no local todos os dias, ainda podemos observar a tentativa de continuidade desse processo receptivo. Sendo assim, se as participantes inseridas no espaço assimilam essa interação, podemos observar que pode existir, tanto por um interesse individual, quanto coletivo, uma relação de afeto e autonomia que a levou a essa participação, desenvolvida e conquistada pela obra que é alimentada por um processo dinâmico e flexível.

Maíra até nos relata que esse contexto é uma momento de oportunizar novas dinâmicas sobre o conhecimento sobre arte contemporânea e suas

possibilidades, principalmente em relação às visitas escolares, onde na escola muitas vezes o ensino sobre arte ainda é muito precário e limitado, onde muitas dessas pessoas nunca ouviram falar sobre performance, por exemplo. Outras situações também estão conectadas ao bordado, onde a artista me conta que tiveram participantes que se emocionaram ao aprender a manusear os materiais, como até mesmo na priorização de outros assuntos para além do próprio trabalho. Enfim, pensar a educação neste momento não só propõe potencializar as experiências de mundo de cada pessoa, mas também se dispõe com o diálogo e a escuta a se interferirem e produzir diversas outras formas de conhecimento e interação.

A artista acredita que pensar essa relação talvez seja uma tarefa das artistas contemporâneas e que aproximar o público não está ligada a uma diminuição das propostas poéticas e experimentais que a arte pode proporcionar, pelo contrário, a questão está em como as produções artísticas constroem uma possibilidade de conversa com quem o trabalho passa a se relacionar, em como podemos partilhar nossas inquietações com e não para o outro.

Sendo assim, o problema em questão passa a estar conectado a proposta de recepção do próprio espaço, de como ele expõe suas dinâmicas comunicacionais e receptivas para além de suas fronteiras, isso porque, se ele não se propõe a isso, como *O fio, o verbo e os afluentes* se dispõe, como esperar que diferentes públicos o acessem, assimilem e interajam com o trabalho? As propostas não se findam.

Pelo contrário, serviços educativos em museus devem ser encarados como o elo de ligação básico entre os pesquisadores e o público, escolar ou não; como a articulação necessária entre a pesquisa da realidade museológica e sua divulgação pública. (LOPES, 1991, p. 8)

Logo, compreendo que são projetos indissociáveis, cada peça interfere na composição de todo esse jogo e se o desejo é amplificar as interações, essa disposição só terá sentido se a instituição compartilhar desses ideais. Sendo assim, é preciso tempo, estímulos e propostas metodológicas consistentes em cada uma das recepções, como de mesmo modo, que tomem a frente nas aproximações e não só esperem por elas, isso tanto pela instituição quanto pelas produções artísticas.

Desta forma, a primeira questão está sobre como o museu pode - com o público escolar ou não - contribuir na construção de uma comunicação e recepção que busque ampliar o repertório de seus visitantes indo até eles, revisando como o papel da educação se encaixa nisso. Nesse sentido, precisam dinamizar seus sistemas para serem reconhecidos e referenciados como mais um espaço institucional e não o único meio capaz de produzir, veicular e provocar o contato com a arte (LOPES, 1991). Tal atitude precisa de posicionamentos estruturais, interdisciplinares e intersetoriais para que rompa-se com a lógica de oferecer um saber fragmentado e descontextualizado.

Desta forma, também é imprescindível o papel das artistas nessa colaboração, compreendendo a representação educacional em que seus trabalhos se encontram envolvidos a partir dos espaços de arte, assumindo e liderando a heterogeneidade social na interação com suas produções. Para que oportunizem às pessoas acesso às propostas de arte inseridas nesses territórios, permitindo que conectem essas experiências com toda vida cultural onde já estão mergulhadas.

Por esse viés, retornando as numerosas visitas escolares, Sibeles Cazelli (2005) vai nos lembrar que essa união só favorece ambas as partes, mas principalmente a muitos alunos da rede pública de ensino que nunca tiveram

acesso a essas instituições e possivelmente não teriam se não fosse por meio da parceria museu-escola.

Deste modo, é interessante que se planejem situações que garantam a interação com as escolas em todos os períodos do ano, que nem sempre coincidem com os das mostras, instigando também os alunos a irem com colegas e familiares por conta própria para comunicar a experiência e expandir a cultura familiar e dos pares de seu cotidiano. (IAVELBERG, 2013, p. 211)

A educação pensada estruturalmente, de forma intersetorial, pode ser uma chave para a novos modos de mediar esses meios, se aderirmos uma contínua conexão entre museu e escola podemos oportunizar a contextualização dos conhecimentos geridos nos espaço expositivo em conjunto das demandas sociais e escolares, possibilitando que o público - escolar ou não - crie pontes suficientes de suas vivências externas em contato desse novo espaço e ao que ele tem a oferecer.

## 5. O público não é um ponto de vista



Figura 18: Inundação (Maíra Vaz, 2015)

Agora, quero começar dizendo que compreendo que a função dos museus na sociedade ampliou-se. Atualmente, podemos observar que muitos deles são capazes de apresentar uma lógica profunda em relação à arte com campos de conhecimentos e debates convergentes às trajetórias sociais e até ambientais por meio de suas exposições, um exercício que se construiu ao longo de sua história. Nesse sentido, acredito que os museus constituem-se como propostas educativas porque me basearei no pressuposto que suas atividades se constituem pedagogicamente inerente à sua escolha, incluindo mediações com as espectadoras a partir do momento que elaboram seus projetos e se relacionam com as diferentes percepções que serão associadas a eles.

Desta forma, para darmos continuidade quero que conheçam esse outro trabalho de Maíra que está na sala 4, intitulado *Inundação*, uma performance que envolve relatos, diálogos e educação. O trabalho foi realizado de maneira cumulativa nos meses entre março e junho de 2015 novamente em unidades do Sesc, desta vez Ipiranga, Santana e Campinas. A ação tinha em média de duração de quatro horas ao dia e possuía materiais auxiliares como tecidos, linha de algodão, agulhas, tesouras. Já em sua proposição inicial, a artista trazia novamente o rio e os elementos que entrelaçam sua existência como potencialidades no equilíbrio de sua manutenção, como a água, as pedras, a terra, o declive, o fundo, a superfície, as margens e a paisagem a volta, somados ao calor, aos pássaros, às folhas, aos insetos, aos que têm sede, às chuvas, aos peixes, ao reflexo e a tantos outros que vetorizam esse contexto.

Nessa ação, a artista buscou desenvolver uma reflexão poética acerca da trajetória dessas águas, pensando sobre os descuidos no qual são submetidas nos territórios fortemente urbanizados como São Paulo. Para isso, resalto que não acredito que o trabalho seja completamente diferente de *O fio, o verbo e*

*os afluentes*, na verdade, vejo a ação como uma continuidade, semelhante a um afluente que alimenta um estudo maior. Inclusive, conectada ao fator histórico do desenvolvimento da metrópole que converge com a proposta de debate desses trabalhos, a diferença entre as duas produções se encontra na disposição com que Maíra propõe uma relação com o público, neste caso, partir da troca e do bordado, colocando seu corpo e veste como um suporte para a ação e não mais como objetos instalativos, convidando-os para interferirem diretamente na construção de textos e poesias em forma de fluxos. Assim, estando no centro da ação, vestindo a peça que vai sendo continuamente interferida, a artista cria uma espécie de rio simbólico sobre a grande superfície do tecido azul. De acordo com Maíra, tal encontro e relação são peças-chave para gerir a reflexão proposta por esse trabalho. "No encontro inusitado entre artista e público, inunda-se o objeto e o espaço de palavras, enquanto tecem uma reflexão poética acerca dos encontros e dos rios, ambos que já se tornaram invisíveis nos grandes centros urbanos"<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Informações disponíveis no site da artista. Disponíveis em: <https://cargocollective.com/miravazvalente/Inundacao>





Figura 19: Inundação (Maíra Vaz, 2015)

Neste sentido, para unir o que estamos propondo em nossa visita, esse trabalho não poderia ficar de lado porque acredito que é capaz de possibilitar experiências importantes. A obra convoca uma participação ativa de seus

participantes, ao mesmo tempo que assume a heterogeneidade, a horizontalidade e as possibilidades de se relacionar com o público que pode vir a interferir na obra, deste modo propondo uma abordagem que compreende a proposta como ponto de partida e não como um fim. Ou seja, redefinindo a ideia de que apenas a arte transforma o outro, se disponibilizando a também a ser transformada e construída pelos sujeitos que a atravessam. A ação provoca repercussões, de maneira que o público possa, por si só, lidar de maneira autônoma com suas experiências, seja a partir do trabalho, como também do espaço.

Logo, o bordado é incorporado e torna-se um espaço potente para gerir essa troca, principalmente quando ele surge de um lugar que simboliza diferentes significados e perspectivas em nossa sociedade. A partir dessa condição, se levam para o espaço as tradições e condições que esses elementos - água e bordado - carregam em nossa cultura, possibilitando traçar diferentes perspectivas, de forma com que sejam importantes para incentivar questionamentos e reflexões sobre os mesmos. “É num ato de furar e alinhar o tecido que a poesia se torna indignação e revolta com aquilo que está diante de nós. Mas é uma revolta em estado amoroso, com desejo de cuidado que o compromisso se firma a partir daquele encontro”<sup>22</sup>.

Maíra nos relata que é comum em suas produções um cuidado coletivo e que para isso, mais do que apenas criar o dispositivo de arte e refletir sobre determinadas questões, existe uma preocupação com a reverberação a partir do trabalho, em como a ação passa a fazer sentido para quem o experimenta. Uma dessas experiências e reverberações, por exemplo, foi de uma educadora que enviou fotografias de uma atividade que desenvolveu com suas alunas, criando uma estrutura e ação semelhante a esse trabalho. Na proposta, a

---

<sup>22</sup> <https://www.instagram.com/p/CBoiuCaH4hP/>

educadora utilizou um pedaço grande de TNT azul e convidou as crianças a pintarem palavras em cima disso, propondo outra linguagem a partir das palavras bordadas pelo público na performance de Maíra.

Com essa experiência, podemos observar que a ação não ficou restrita ao espaço expositivo, mas também construiu conexões intersetoriais, como ferramenta e conversa para essa educadora que também foi público da experiência e que, de alguma forma, foi tocada pela obra, o que possibilitou que tal vivência se tornasse um instrumento referencial e conectivo com o ensino formal. Em situações como essa, a artista torna-se provocadora de situações que visam aproximar a participação do público com a arte, de modo com que assimilem e reproduzam desdobramentos a partir dos trabalhos. Deste modo, esse contexto pode nos apresentar diferentes conflitos e negociações que contextualizam e dão sentido a diversas manifestações e produções para além das estruturas institucionais.

A partir disso, a artista reforça que sua produção tende a tensionar o modo como lidamos com o mundo e como podemos sonhar e construir isso juntos, trazendo a educação como substância fundamental para o seu trabalho, como uma educação libertadora. Aliás, acredito que como nas produções de Charlene, a presença e a performance de Maíra também foram peças-chave para a relação com as visitantes. Determinadas maneiras de comunicação e recepção fazem parte de processos emancipatórios e democratizantes e o fato de que ambas as artistas tendem a potencializar a presença, a horizontalidade, a troca e a escuta com uma diversidade de público, podem ter sido essenciais para suas reverberações. Essas produções surgem de uma contextualização e ambas tendem a compreender a ampla capacidade que seus trabalhos e posturas reverberam ao se proporem a ocuparem esses equipamentos culturais.

Nesse sentido, podemos pensar no de “falar com”, desenvolvido por Freire (2004, p. 58):

Se, na verdade, o sonho que nos anima é democrático e solidário, não é falando aos outros, de cima para baixo, sobretudo, como se fôssemos os portadores da verdade a ser transmitida aos demais, que aprendemos a escutar, mas é escutando que aprendemos a ferir com eles. Somente quem escuta paciente e criticamente o outro, fala com ele. Mesmo que, em certas condições, precise de falar a ele. O que jamais faz quem aprende a escutar para poder falar com é falar impositivamente. Até quando, necessariamente, fala contra posições ou concepções do outro, fala com ele como sujeito da escuta de sua fala crítica e não como objeto de seu discurso. O educador que escuta aprende a difícil lição de transformar o seu discurso, às vezes necessário, ao aluno, em uma fala com ele.

E para que serviria isso? Com tudo que já conversamos e observamos até aqui, podemos analisar que é muito comum que o sistema da arte conduza o público à parte de suas produções, como sujeitos aprendizes de seus trabalhos e discursos, como se a partir de uma exposição precisassem compreender as reflexões como um depósito, se tornando o ponto final de suas pretensões. Porém, como caberia ao público fazer parte de um debate, considerando que na maior parte das vezes não haja participação, escuta e troca com o meio? Nesse sentido, Coutinho (2013, p. 154) acrescenta que,

Se pensamos no público, é preciso buscar identificar e situar quem é este público. Abrir, por esta via, um complexo campo de pesquisa, pois o público não é uma entidade abstrata. Se buscamos ampliar o acesso desse público aos bens culturais, é necessário reposicionar nossa ação e refletir sobre as nossas próprias concepções de arte e de cultura e sobre as concepções que norteiam os projetos educativos das instituições.

Assim, acho interessante trazer esse trabalho porque podemos refletir sobre quais são os desdobramos e rumos que uma produção de arte pode gerir a partir de si mesma e com as diferentes mediações institucionais, assumidas por um contexto educativo e se conectado às reflexões que viemos traçando até agora. Do mesmo modo, tais fatores se relacionam ao próximo ponto que

acredito ser interessante para atravessarmos nessa nossa conversa na exposição, quero pensar junto com vocês como a curadoria passa a interferir diretamente na mediação entre arte e público.

### 5.1 Tecendo diálogos: a curadoria sendo educação



Figura 19: Inundação (Maíra Vaz, 2015)

Início esse novo ponto compreendendo a instituição de arte como um dos equipamentos responsáveis pela manutenção do conhecimento sobre esse meio, possibilitando que suas exposições contextualizem diferentes formas de

se relacionar com o mundo. Nesse caminho, já se observam muitos estudos e práticas que se debruçam na preocupação em redefinir um caráter passivo do público, visto que, durante muito tempo foi-lhe imposta essa posição inerente a sua autonomia. Logo, podemos observar que o cenário da arte contemporânea está contextualizado a partir de diferentes condições e ainda assim é comum identificar repetidas problemáticas que vêm sendo levantadas em torno dessa relação.

Me questiono se a maioria da nossa população não frequenta equipamentos culturais como os museus de arte, do mesmo modo como não o assimilam dentro de seus circuitos culturais. **Quais tensionamentos ainda afetam essa relação? O problema é a estrutura do espaço? A comunicação a partir dos trabalhos de arte contemporânea? O ensino da arte no contexto escolar? Ou os discursos institucionalizados da curadoria e do educativo? Neste caso, acredito que podemos estar em consenso que são a soma de todos esses fatores e muitos outros, porém, quais medidas estão sendo mobilizadas pelos diferentes setores em relação a essa condição?**

Um olhar sobre estas constatações me provoca o pensar sobre como as práticas curatoriais são essenciais nesse processo de intersecção entre arte contemporânea e seus públicos. Acho interessante traçarmos uma conexão desse setor com a educação nos espaços expositivos porque essas questões, que envolvem a atividades curatoriais e a educação em museus de arte vem sendo um contexto constantemente discutido e mobilizado nos últimos anos, carregando diferentes perspectivas nessas percepções, comumente submersos em questões que envolvem a acessibilidade da arte e instituição em contato com o público, pensando nas dinamizações dessas relações. De mesmo modo, acredito que possuem trajetórias semelhantes em relação aos meios comunicativos e receptivos de um trabalho e espaço de arte, porém,

comumente se disponibilizam e são vistos em atribuições e propostas distintas. Aqui ressalto que a intenção é fazer uma análise e reflexão a partir das relações que esse setor estabelece com a educação em exposições de arte que sobretudo já pode fazer parte, principalmente por acreditar que suas ações nesse contexto estão para além de um mero detalhe, fazem parte de um importante processo que desenvolve didáticas conceituais e discursivas fundamentais com sua composição e conseqüentemente seus visitantes.

Seu papel é fundamental nas exposições, visto que seus modos operantes comumente são apresentados logo na primeira sala do ambiente expositivo - com o texto de parede que convoca o público a compreender o conceito que centraliza a referida mostra. Depois, continua reverberando para o interior da exposição como um todo, com a espacialidade da mostra, as disposições escolhidas, com as temáticas tratadas e os textos e sinopses colocadas ao lados dos trabalhos. Ou seja, suas diferentes mediações carregam informações e conhecimentos que contextualizam a instituição, a proposta da exposição e até mesmo nas escolhas dos trabalhos expostos e quais questões são tensionadas por eles.

Nesse sentido, me recordo que de acordo com Martins (2006, p. 4) a curadoria tem uma origem epistemológica que em um sentido mais simples seria aquele que está a frente da proposta de uma exposição, das escolhas do trabalho, das disposições e organizações. Por esse caminho, também me lembro que Ananda Carvalho (2014) traz aspectos fundamentais para pensarmos nessas atividades, principalmente ao situar sobre a multiplicidade do papel da curadoria. Seu trabalho tem a responsabilidade de conectar uma obra com o circuito da arte, assim como ampliar essa rede de circulação. A ação curatorial pode contextualizar produções de diferentes tempos, rememorando processos e artistas que estão no passado, de mesmo modo, fortalecendo e

visibilizando artistas do nosso presente. Portanto, o procedimento curatorial é amplo, aberto e está em constante movimento, suas ações exploram as interconexões entre as linguagens, ampliando as experiências para além das exposições como apenas objetos, desenvolvendo um caráter comunicacional na medida em que estas constroem-se como formas do discurso e plataformas de diálogo.

Essa perspectiva, de certa forma, instaura para a curadoria um caráter semelhante a de um mediador social, onde sobrepõem-se assentamentos efêmeros aos trabalhos de arte, lançando em sua direção pequenas hipóteses de aproximação e acesso, apresentando novos cenários possíveis através da arte (CESÁR, 2015, p. 61).

Sendo assim, o que pretendo propor para nosso debate nesse momento, surge de uma inquietação sobre a elaboração das exposições das quais já participei enquanto educador, já que em nenhum desses momentos houveram contatos com esse setor, a não ser pela suas produções textuais. Então investigo como a produção da curadoria, especificamente a partir de uma exposição previamente elaborada, planeja e estuda suas mediações, pensando em convergência, em como suas ações se relacionam ou reconhecem a educação como princípio de suas atividades e de que modo interferem nos contatos de trabalho de arte com seus públicos. Isso porque, essas atividades - semelhantes às educativas - correspondem a discursos que mediam as diferentes perspectivas de gerir o espaço institucional da arte e desenvolvem relações diretas com os sentidos que um trabalho como *Inundação* pode ser experimentado.

Institucionalmente, as práticas de mediação e curadoria são concebidas como processos distintos: comunicáveis, mas hierarquicamente distantes — como se o primeiro fosse uma tentativa de tradução do segundo, logo, dependente desse. E o segundo, por sua vez, o detentor absoluto do discurso da arte. (HOFF, 2013, p. 72)



Logo, se torna fundamental questionar e compreender como a curadoria demanda e torna-se parte do processo mediador com suas produções, já que costumam estar por toda parte, compondo diversos pontos centrais em uma exposição. Nesse sentido, me preocupa o quanto essas questões precisam ser constantemente questionadas para compreendermos como essas interferências conseqüentemente se desdobram em diferentes problemáticas. Até porque, ao se localizarem em momentos distintos - apesar de poderem trabalhar diferentes projetos - a educação, por esse viés, sempre acaba sendo pensada e responsabilizada unicamente pelos setores educativos, que torna esse processo estritamente ligado suprimido ao atendimento ao público, sem levar em conta que esse momento educacional está conectado a outros vetores mediativos que compõem e são determinantes nesses espaços. Aqui, quero deixar claro que ao trazer a curadoria para o debate, falarei de uma área da qual, enquanto mediador, tive raríssimos contatos. Então me basearei em suas produções textuais e a partir da composição de exposições que já fiz parte, o que inclusive, sempre se formava anteriormente a qualquer estudo educacional da instituição, ou seja, apenas nos fundamentávamos em estudos curatoriais já completamente elaborados.

Também acho importante rememorar que, a priori, as instituições de arte já criam discursos, textos e comunicações invisíveis a partir de diferentes vetores, sejam eles históricos ou arquitetônicos. Como educação, essas linguagens expressas em uma exposição desempenham um papel importante na circulação do conhecimento da arte, seus sistemas e organizações. Inclusive, são aspectos passíveis de promover e influenciar as relações estabelecidas por eles. Podemos até pensar em como essas dinâmicas textuais agiriam sobre *Inundação*, já que trata-se de uma performance processual, que além de se compor por algumas horas específicas no espaço, tem relações diretas com a

interação do público, que inclusive, passa a ser mediado pelo espaço, pelos seus próprios cotidianos e relacionamentos com o mundo.

Logo, a questão está no quanto a curadoria pode interferir no ambiente expositivo e contradizer outros setores, principalmente os assumidos educativos, porque muitas vezes suas ações conduzem trajetórias divergentes, com formatos guiadores aos diferentes tipos de questões invocadas em trabalhos de arte, complexando e limitando ainda mais suas atividades ao não estabelecer diálogos com os visitantes que muitas vezes estão ali pela primeira vez, por serem muitas vezes bem academicistas.

Por isso, acredita-se que é preciso que o ofício da curadoria considere também os circuitos que envolvem seus trabalhos, de mesmo modo que assumam relacionamentos com os objetivos educativos já existentes nesses espaços.

Tendo em vista que a exposição é resultado de um trabalho coletivo que regem muitas forças, é preciso que a curadoria esteja em diálogo com os demais setores da instituição, principalmente o educativo, afinal, cada um em sua posição agrega significado ao patrimônio cultural musealizado. Ou seja, a curadoria com fins educativos não está à margem da curadoria dita “oficial”, aquela que define os artistas na exposição, e sim em consonância. (DUTRA, 2014, p. 59)

Para que essas atividades sejam convergentes, talvez seja necessário compreender e assumir que a curadoria também é educação, assim como, se processa em uma dinâmica de práxis educacional ampla, pelas considerações que deveriam ser assumidas em relação aos públicos. Essas atividades dispõem de uma dinâmica processual que tensionam o conhecimento em todas as fases expositivas e devem considerar os públicos como centro do foco, como objetivo das proposições. Logo, ao pensar em uma curadoria que também seja educativa para todo um contexto de uma exposição, levando em conta os trabalhos das artistas e seus públicos, suas atividades precisam assumir uma postura mais colaborativa, adotando direcionamentos que atendam objetivos

para além dos institucionais e autorreferentes, contribuindo na priorização do público em suas ações.

Por fim, sabe-se que estas considerações são apenas meios de esperar essas práticas, já que não são a realidade do cotidiano das instituições museais no Brasil. Se é proposto uma exposição em uma instituição contemporânea, com artistas, curadoras e arte/educadoras também contemporâneas, as ações e atividades não podem se basear em atitudes anacrônicas às discussões tecidas no campo. Contextualizada por nosso mundo atual, a arte caminha por constantes processos e descobertas, se tornando uma ferramenta fundamental no atravessamento de outras áreas, ela produz sentido assimilando outras esferas do conhecimento para se concretizar, por isso é necessário que tal condição esteja intrínseca em sua estrutura como um todo.

Quanto maior e mais diversa for a equipe que reconheça tais questões, maiores serão as possibilidades de flexibilizar os diálogos, os atravessamentos e seus formatos receptivos de forma estrutural. De tal modo, com que a curadoria também articule e desenhe uma exposição na qual possa expandir e absorver as condições já tocadas aqui. Seus trabalhos precisam estar flexíveis para refletirem tais ideais, porque suas mediações possuem a capacidade de determinar uma postura do que deve ser visto e experimentado.

Logo, quando pontuo esse caminho não tenho o intuito de que todas as artistas e museus precisem desenvolver trabalhos estritamente educacionais, aliás, educação não é sinônimo de atividade educativa. Mas que assumam este papel as suas práticas, formando equipes para o desenvolvimento de estratégias de recepção com os públicos, aprimorando e reconhecendo sua capacidade de auxiliar na propagação do conhecimento do campo da arte, criando novas formas de diálogo com os potenciais visitantes e entre seus

setores. Isso se sustenta através de um planejamento estrutural, onde se ampliam as práticas de recepção para além do núcleo educativo, que demarquem também a ação dos setores administrativos, das produções artísticas e dos projetos curatoriais, por exemplo. De mesmo modo com que essa continuidade e colaboração deve também partir de políticas públicas e da própria escola e professoras responsáveis que fazem parte desse contexto.

## Considerações finais

Diante do percurso construído, quero começar dizendo que esse processo de investigação está sendo encerrado pelo tempo e não por um esgotamento de tais questões. Outras problemáticas poderiam ser ainda desenvolvidas, tanto a partir do tema de partida, quanto no diálogo com a produção das artistas. Problemáticas que permanecem pelas outras experiências vividas como mediador, ressignificando continuamente o espaço que a educação ocupa no sistema da arte

O objetivo de montar uma exposição fictícia surgiu como um modo de tentar flexibilizar a dinâmica do nosso contato, um processo que desafiante porque a empolgação em colocar tudo o que se discutia a minha volta foi se desenvolvendo, do mesmo modo como foi interessante viver esses momentos de debates geridos por diferentes perspectivas. A contribuição dos pares foi essencial, começando pelas artistas entrevistadas, que acrescentaram muito para toda a investigação.

O objetivo da pesquisa foi tentar analisar a educação e o campo das mediações para além dos significados que costumam ganhar ou da forma como são conduzidas nos equipamentos culturais, mostrando como diversos meios de atuação as realizam a partir de diferentes maneiras. Assim, espera-se que essas noções tenham sido entendidas a partir da percepção de que a educação está na base e no princípio da prática artística e expositiva, vindo - ou deveria ser contemplada - antes de tudo e não após alguma coisa. Isso porque, para essa investigação, a educação é vista como o exercício que possibilita que a obra se encontre no outro, reverbere nos públicos e defina as relações de poder que conduzem os relacionamentos nos interiores das instituições.

Sendo assim, a reflexão em torno da exposição *Suturas* e o caminho percorrido pelas obras das artistas foram tentativas de conduzi-las em torno do que desejo produzir enquanto diálogo, compreendendo a arte como educação e não como meio desassociado e singular, assumindo seu papel enquanto um fenômeno cultural, histórico, social, político, pedagógico, estético, conceitual, ético e dialógico.

A partir disso, os trabalhos e entrevistas de Charlene Bicalho e Maíra Vaz Valente foram meios essenciais e importantes para friccionar essas condições, porque ambas as produções carregam o risco eminente de tensionar e se assimilar aos diferentes lugares que compõem as estruturas desses equipamentos, seja na crítica às próprias instituições, relacionamentos interpessoais, fronteiridades, partilhas com públicos e não públicos, escolas ou curadoria. Por isso, ressalto que seus trabalhos não são as respostas a nenhuma das reflexões levantadas durante esse percurso, muito menos pensando-as como métodos assertivos, apenas fazem parte de conversas investigativas por onde busco me encaminhar, podendo outros artistas e obras também ocupar esse lugar de disparador de questões em torno das mediações. Suas produções serviram como pontos de partida para compreensão de um lugar que pressupõe que a arte não deve ser resumida apenas a sua condição de existência, mas a partir de todo o envolvimento contextual e físico que está ao seu redor.

Além disso, minhas experiências como educador em museus, como ainda está acontecendo nesse momento, na exposição *Reviravolta*, no MAES e na GHM, foram indispensáveis para essas discussões, porque foi a partir delas que diversos aspectos e paradigmas foram e estão se rompendo e modificando, principalmente em relação às concepções de educação consideradas nesses espaços, onde as múltiplas equipes reforçaram ainda

mais o quanto um núcleo educativo é comumente o único responsabilizado por uma tarefa democratizante da qual jamais conseguirá dar conta sozinho.

Essa limitação ocorre não porque o trabalho é feito erroneamente, nem penso em entrar nesse mérito, mas porque, a priori, o problema se encontra na estrutura e não deslocado em um setor específico. Com a proposição da pesquisa, a mediação pôde ser vista de forma ampla, deixando de ser uma opção e se tornando o corpo de tudo. Se seus mecanismos já estão inerentes à presença da obra, do espaço e da sociedade, todos esses meios se tornam vetores mediadores. Por isso, diante do seu percurso histórico, vemos que esses processos institucionais precisam, cada vez mais, adaptar-se às necessidades sociais, políticas e contextuais que esses espaços atravessam, considerando a si mesmos e seus públicos.

Nesse sentido, não apresentarei uma metodologia ou caminho certo para seguirmos ou solucionarmos essas questões, mas sugiro que talvez seja interessante continuarmos viabilizando essas pautas nos sistemas das artes, aprofundando continuamente esse contexto para refletirmos sobre como a educação nas instituições culturais vem sendo conduzida e para onde está sendo levada. Onde ela começa? Existem limites para suas práticas? Quais são suas fragilidades, onde ela está funcionando, quais são seus riscos, seus erros?

Quando tratamos a respeito das dinâmicas educacionais realizadas nos espaços de diálogo com a arte contemporânea ainda observa-se um estacionamento desse tema em um determinado lugar que estruturalmente está desresponsabilizado, por isso mesmo, em sua maioria, os núcleos educativos continuam sendo o único setor que cumpre o papel de recepção dos públicos, ainda que as condições de trabalho ainda não sejam estáveis e mediadoras continuem sendo "descartáveis". Outras problemáticas atravessam esse alienamento da função de recepção somente pelos educadores, quando

estes são compreendidos como propagadores de um exercício de transmissão ou tradução, pensado apenas para as visitas e resumido a jogos interativos com os públicos escolares. Nesse sentido, a mediação ainda é percebida apenas como um ponto de vista da arte, como uma ferramenta e não como um pilar.

Do mesmo modo, tais fatores me fazem não acreditar que esse lugar da mediação também direciona a educação para um público específico, pelo modo em que ainda se conduz o trabalho. Desta forma, esse debate é construído porque existe o desejo de evidenciar que tais instituições ilustram mas não cumprem seus tratados democratizantes, até porque, para isso é necessário que borrem suas fronteiras e confluem as camadas sociais, colocando os diferentes diálogos e experiências em fricções, permitindo ser permeáveis às movimentações dos circuitos culturais que envolvem seus contextos.

Por esse caminho, minhas experiências como educador também me oportunizaram considerar os espaços onde trabalhei e ainda trabalho como um lugar social, que dispõem de funções inevitavelmente educacionais a partir do momento que abrem suas portas e se relacionam com os visitantes. São esses espaços que dispõem, ou devem dispor, de oportunidades para que a educação seja produzida de forma coletiva, estrutural, intersetorial e autônoma, que não só reproduz mas também desenvolve e está aberta às diferentes propriedades, sejam elas críticas, dialógicas e/ou afetivas, compreendendo, dentro dessa lógica institucional, práticas contextualizadoras e participativas. Logo, quando observo uma função social nesse lugar não quero induzir um caráter unicamente transformador a partir de si mesmo, mas que também é modificado, compreendendo essas mudanças a partir de uma diversidade cultural na qual os visitantes estão se afetando constantemente dentro de um



circuito social e político, deslocando-os assim, de uma passividade para um lugar também de protagonismo e interações concretas.

Inclusive, estar nesse lugar também tornou possível e imprescindível trazer a escola para o debate, porque esse público corresponde a maior parte das interações com quem tive a honra e oportunidade de vivenciar. Momentos que geriram basicamente a maior parte das motivações das investigações colocadas aqui. As escolas são importantes e fundamentais, visto que já fazem parte dessa dinâmica cultural mobilizada pelos museus, pelo acesso ou pela sua falta. Ou seja, o envolvimento desses diferentes equipamentos é inevitável porque essa relação já existe e está acontecendo. Não basta que a procura seja sempre da escola, das professoras que desejam contextualizar suas práticas de ensino, porque assim, institucionalmente assumimos o museu como detentor dos conhecimentos sobre arte e continuaremos os enxergando como números e esperando que inflem os dados das visitas.

É preciso deixar de ver esses sujeitos na condição de retorno numérico, deste modo, é fundamental que se planejem momentos que garantam esse envolvimento entre museu e escolas para além dos períodos de exposições. Até porque, as visitas mediadas são importantes, mas a arte não acontece ou termina unicamente nestes instantes. Sobretudo, é interessante pensarmos o que tem para além das turmas, porque elas são muito mais do que esse momento e nomenclatura, a prática da mediação é também onde o professor entra, interfere, assimila e contextualiza, aliás, ambas estão envolvidas nas diversas relações que estão em jogo nesse contato.

Por esse caminho, como trato da arte contemporânea, entendo que suas trocas se dão de modo mais complexo porque se trata de um campo aberto ao diálogo que busca compreender os diferentes lugares de fala e escuta, o que se encaminha para um lugar de intercâmbio, oportunizando muitas vezes os

primeiros contatos com as próprias instituições e seus meios de atuação. Por isso, quando penso a educação como estrutura é justamente para refletirmos sobre essas questões, tornando necessário trazer a curadoria para esse debate, porque ela está posta no meio de toda essa trama e suas funções, muitas vezes, não assumem esse lugar educacional. Defendo que se conseguirmos pensar em educação assumindo essa posição aos serviços curatoriais, tendo a perspectiva de que todo o processo é, por si só, mediação, será mais potente articularmos propostas que realmente surjam de forma coletiva e de maneira estrutural, reafirmando o papel político e social das exposições de arte e dos equipamentos culturais.

Assim, essa pesquisa me levou a refletir não apenas sobre as questões levantadas aqui, mas sobre muitas outras que foram adiadas ou que, neste momento, ainda se fazem incompletas, porque existem tempos e memórias que ainda estão se formando. As investigações aqui tratadas me fizeram acreditar na impossibilidade de uma presença que se abstém das condições que friccionam os públicos, a educação e os vetores políticos e sociais que aferem o sistema da arte. A instituição, a obra, a curadoria, as administrações do espaço, as mediadoras, os escolares, os públicos e não públicos comunicam e se afetam, de forma direta ou indiretamente, porque estão envolvidos nos mecanismos educacionais que constituem, antes de tudo, essas interferências, seja pela aproximação ou a partir de seus afastamentos.

Nessa perspectiva as mediações culturais são inevitáveis porque elas não acontecem apenas dentro de um museu ou exposição, aliás, elas não podem depender dessas condições. Outrossim, precisam ser inevitavelmente reconhecidas, assumidas e trabalhadas de forma consciente, emancipadora e horizontal em toda a composição das relações de poder ainda estabelecidas.

## Referências:

ARANHA, Carmen; CANTON, Katia (orgs.). **Espaços da mediação: a arte e seus públicos**. São Paulo: Universidade de São Paulo - Museu de Arte Contemporânea, 2013.

ANDRADE, Juliana. **O museu na era da comunicação online**. Universidade do Minho. Instituto de Ciências Sociais. Dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação, Universidade do Minho, Portugal, p. 1-57. 2008.

BARBOSA, Ana Mae. Arte-educação em um museu de arte. **Revista da USP**, v. 2, p. 125-132, jun./jul.ago, 1989.

BARBOSA, Ana Mae. **A Imagem no Ensino da Arte: anos oitenta e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BASBAUM, Ricardo. **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BUORO, Anamelia Bueno. **O olhar em construção: uma experiência de ensino e aprendizagem da arte na escola**. São Paulo: Cortez, 2000

CAMPOS, Marcelly. Arquitetura escolar e a relação aluno-professor: Há espaços para os alunos na escola? In: **Possibilidades do fazer pedagógico em múltiplos espaços**. 6, 2021, Vitória. Anais eletrônicos [...] : PPGEEB, 2021.

CARVALHO, Ananda. **Redes curatoriais: procedimentos comunicacionais no sistema da arte contemporânea**. 2014. 199 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

CAZELLI, Sibebe. **Ciência, cultura, museus, jovens e escola: quais as relações?** 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

CABRAL, Eliza da Cunha; GUIMARÃES, Vanessa Fernandes. **O Público Potencial Escolar do Museu da Vida: um estudo exploratório em escolas da zona norte da cidade do Rio de Janeiro**. Ciência & Educação (Bauru), v. 26, 2020.

CESAR, Marisa Flório. Curadoria: deslocamentos, impasses, possibilidades. **Poiésis** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense, n. 26, p. 51-64, 2015.

COELHO, Erica Andreza. **A relação entre museu e escola**. São Paulo: UNISAL, 2009.

COSTA, Anna Luísa Veliago. Experimentações na cidade: arte e política nos Domingos da Criação. **Grupo de Estudos em Estética Contemporânea da USP**, p. 51-60., 2019.

COUTINHO, Rejane Galvão. A formação de educadores como mediadores culturais. In: ARANHA, Carmen; CANTON, Katia (orgs.). **Espaços da mediação: A arte e seus públicos**. São Paulo. Universidade de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2008.

DUTRA, Mariana Ratts. **Curadoria compartilhada na experiência de mediação cultural no Museu de Arte Contemporânea do Ceará**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, p. 13-107. 2014.

FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. **Concinnitas**, Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, Ano 9, Vol. 2, nº 13, dezembro de 2008.

FREIRE, Paulo. Educação “bancária” e educação libertadora. Introdução à psicologia escolar. In: PATTO, Maria Helena Souza. **Introdução à psicologia escolar**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1997.

FREIRE, Paulo. **Educação e atualidade brasileira**. São Paulo: Cortez, 2001.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros escritos**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

GONÇALVES, Fernando. Performance: um fenômeno de arte-corpo-comunicação. **Logos**, v. 11, n. 1, p. 76-95, 2004.

GROSSMANN, Martin; MARIOTTI, Gilberto. (orgs.). **Museum art today: Museu arte hoje**. São Paulo: Hedra, 2011.

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

KNAUSS, Paulo. A presença de estudantes: o encontro de museus e escola no Brasil a partir da década de 50 do século XX. **Varia hist.**, Belo Horizonte , v. 27, n. 46, 2011.

LIBÂNEO, José Carlos. **Adeus professor, adeus professora?** São Paulo: Cortez Editora, 2014.

LOPES, Maria Margaret. A favor da desescolarização dos museus. **Educação e Sociedade**, v. 40, p. 443-455, 1991.

MARANDINO, Martha. A pesquisa educacional e a produção de saberes nos museus de ciência. **História, Ciências, Saúde**. Manguinhos, v. 12, p. 161-181, 2005.

MARTINS, Mirian Celeste et al. Mediações culturais e contaminações estéticas. **Revista GEARTE**. Porto Alegre, v. 1, n. 3, p.248-264, 2014. MENDONÇA, Vera Rodrigues de. **Comunicação estética na arte contemporânea: mediação e institucionalidade**. 2010. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MONNERAT, Giselle; SOUZA, Rosimary. Da Seguridade Social à intersectorialidade: reflexões sobre a integração das políticas sociais no Brasil. In: **Revista Katálysis**, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 41-49, 2011.

MORAIS, Frederico. **Arte brasileira: cortes e recortes – quinta parte: 1965-1973**. Rio de Janeiro: Soraia Cals, 2010.

RATTES, Plínio; SILVA, Maria; MOURA, Carolina. A diversidade cultural e o sesc: abordagens e perspectivas. In: **XVII ENECULTGT Culturas e Desenvolvimentos**, V.2, 2021. Bahia. Anais eletrônicos [...] : CULT, 2021.

RIZZI, Maria Christina de Souza Lima; DA SILVA, Mauricio. Abordagem Triangular do Ensino das Artes e Culturas Visuais: uma teoria complexa em permanente construção para uma constante resposta ao contemporâneo. **Revista GEARTE**, v. 4, n. 2, 2017.

ROCHA, Julia. Favor (não) entrar! Impedimentos no acesso aos museus. **Revista Educação, Artes e Inclusão**, Florianópolis, v. 11, n. 2, p. 48-65, 2016.

ROCHA, Julia . (l)mediações: Museus e outras formas de falar sobre história da arte. In: **Anais do VII Colóquio de Arte e Pesquisa dos Alunos de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (COLARTES)**. 2019. v. 1. p. 41-47.

ROCHA, Julia. Públicos em museus de arte: mediação cultural e recepção. In: **Anais 6º Ciclo de investigações do PPGAV UDESC - Confluências**. I, 2011, Florianópolis. Anais eletrônicos [...] Florianópolis: UDESC, p. 1 - 11, 2011.

RODRIGUES, Karinne. O professor de arte que temos o professor de arte que queremos. **Akrópolis Umuarama**, v. 16, n. 3, p. 165-170, 2008.

SASSAKI, Romeu Kazumi. Inclusão: acessibilidade no lazer, trabalho e educação. **Revista Nacional de Reabilitação**, São Paulo, p. 10-16, Ano XII, mar./abr. 2009.

SILVA, Cintia Maria da. **Mediador cultural: profissionalização e precarização das condições de trabalho**. p. 25-191. UNESP, São Paulo, 2017

SILVA, Mônica; MELO, Thalita. As estratégias de enfrentamento de artistas visuais negros contemporâneos brasileiros ao racismo institucional. **Caderno de Graduação-Ciências Humanas e Sociais - UNIT-ALAGOAS**, v.7, n.1, p. 143-143, 2021.

SILVA, Tharciana Goulart da. Reflexões sobre a Abordagem Triangular no Ensino Básico de Artes Visuais no contexto brasileiro. In: **Matéria-prima**. Lisboa, vol. 5, nº1, p. 88-95, 2017.

WILDER, Gabriela Suzana. **Inclusão social e cultural: arte contemporânea e educação em museus**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.