

Mediação cultural como pesquisa e documentação em museus de arte: relatos a partir do Programa Educativa do Museu Nacional em Brasília

Museum Education as Research and Documentation in Art Museums: Accounts from the Educativa Programme of the National Museum in Brasilia, Brazil

CAYO HONORATO

<https://orcid.org/0000-0002-5220-0691>

Universidade de Brasília / Brasília, DF, Brasil

VIVIANE PINTO

<https://orcid.org/0000-0003-3460-2985>

Universidade de Brasília / Brasília, DF, Brasil

HONORATO, Cayo; PINTO, Viviane. Mediação cultural como pesquisa e documentação em museus de arte: relatos a partir do Programa Educativa do Museu Nacional em Brasília. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 33, p. 1-19, 2025.

DOI: <https://doi.org/10.11606/1982-02672025v33e11>.

RESUMO: Argumentamos neste artigo que a educação constitui uma instância que realiza pesquisas *no* museu. Elaboramos para isso um relato sobre episódios efêmeros e outro sobre práticas rituais. Ambos refletem uma interpelação dos “lugares” pelos “ambientes de memória” que redistribui as instâncias de produção de conhecimento no museu. Tal exercício se baseia numa concepção e prática de mediação cultural específicas, que envolvem uma compreensão pragmatista do conhecimento, aberta a epistemes corporais.

PALAVRAS-CHAVE: Mediação cultural. Educação em museus. Museus de arte.

ABSTRACT: We argue in this paper that education constitutes an instance that makes research *within* the museum. In order to demonstrate it, we provide an account of both ephemeral episodes and ritual practices. They reflect an interrogation of ‘places’ by ‘environments’ of memory, which redistributes instances of knowledge production within the museum. This is based on a specific conception and practice of cultural mediation, which involves a pragmatist understanding of knowledge, open to bodily epistemes.

KEYWORDS: Cultural mediation. Museum education. Art museum.

MUSEUS, EDUCAÇÃO E PESQUISA

O tema da Semana de Museus de 2024 foi “Museus, Educação e Pesquisa”. Ao promover esse evento, o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) segue a iniciativa do Conselho Internacional de Museus (Icom), que comemora em 18 de maio o Dia Internacional dos Museus, cujo tema nesse ano foi “Museums for Education and Research” (Museus para a Educação e a Pesquisa). Com isso, o campo museal teve uma oportunidade para não só refletir “sobre a fundamental atuação dos museus como impulsionadores de educação e pesquisa”¹, como também pensar que lugar essas instituições têm reservado para tais atividades, ou ainda, que relações têm concebido entre esses termos. Em todo caso, não seria novidade promover os museus como instituições voltadas para a educação e pesquisa. Os termos aparecem na sua definição atual, aprovada pelo Icom em 2022, que entende o museu como uma instituição “que pesquisa” e proporciona “experiências diversas para a educação”² – de um modo quase idêntico a como figuram em definições anteriores desde, pelo menos, 1974.

Contudo, resta subentendido nesse contexto, informado por aquela definição de museu, que a educação apareça como uma atividade “posterior” em relação à pesquisa, isto é, como uma instância de comunicação da pesquisa feita pelo museu; não exatamente como uma prática que produz ela própria saberes e conhecimentos, a partir das suas “próprias” questões. Haveria, portanto, uma relação específica sendo sustentada entre esses termos, que nos pareceria oportuno problematizar. Em resumo, para o campo da museologia, a pesquisa teria como objeto prioritário questões ligadas às coleções e ao patrimônio que o museu conserva e estuda, enquanto a educação teria por tarefa a disseminação e o compartilhamento do que o museu pesquisa e expõe, proporcionando a instrução do visitante em relação a um conjunto de valores.³ Contudo, essa compreensão nos parece limitar (ou mesmo subalternizar) as possibilidades de atuação da educação em museus – isso é o que pretendemos argumentar neste artigo, demonstrando como esses limites podem ser extrapolados.

Certamente, podemos conceber um tipo de pesquisa “*para* a educação museal”, no sentido de pesquisas que providenciam insumos e referências para a realização dos projetos educativos, como pode ser o caso dos estudos de públicos e não públicos, que muitas vezes são realizados por profissionais externos ao museu. Ou ainda, um tipo de pesquisa que se realiza “*sobre* a educação museal”, tomando-a como seu objeto, tendo em vista sua discussão, avaliação ou qualificação, como pode ser o caso de muitas teses e dissertações no âmbito da pesquisa acadêmica, ou mesmo de algumas pesquisas de impacto também realizadas por terceiros. Gostaríamos, no entanto, de pensar outra relação entre esses termos, concebendo a educação como uma instância que realiza pesquisas *no* museu, sem abandonar seu terreno tradicional de atuação.⁴ Temos em vista um tipo de pesquisa feito *pelas* educadoras *com* os públicos, acervos e exposições; uma pesquisa “*da* educação em museus”. Buscamos nes-

1. Ibram (2024).

2. Icom (2022).

3. Cf. Desvallés; Mairesse (2010).

4. Uma de nossas referências para tanto é a pesquisa coordenada por Carmen Mörsch (2009) para a documenta 12 (2007), em que as interações entre arte e públicos foram pensadas como lugares de pesquisa em meio a processos de mudança institucional e social.

5. Silva (2023).

6. Educativa Museu Nacional. Atividades/Publicações. Disponível em <https://bit.ly/4f5iicF>. Acesso em: 8 dez. 2024.

te artigo sugerir que tipos de conhecimento podem ser produzidos nessas interações, com base na experiência de um projeto específico: o Programa Educativa do Museu Nacional da República (MuN) em Brasília, que concebeu e praticou a mediação cultural como pesquisa e documentação “em serviço”, tendo por objeto diferentes aspectos da realidade sociocultural que se manifestam, de modo particular, nos cruzamentos entre arte e sociedade.

O Educativa MuN foi um programa educativo realizado com recursos do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal pelas empresas Simpoiese e Tuia, entre novembro de 2020 e dezembro de 2021, no caso da primeira edição, e entre outubro de 2022 e novembro de 2023, no caso da segunda. As experiências elaboradas aqui provêm da segunda edição, que ocorreu em formato híbrido, com atividades presenciais e a distância; particularmente, de algumas de suas atividades presenciais. O artigo está dividido em duas partes: na primeira, partimos de um episódio efêmero – uma cena em meio a uma exposição de arte; na segunda, de uma prática ritual – a realização de uma batalha de rap no museu. Em cada um desses casos, buscamos apresentar os conhecimentos produzidos nessas situações por meio de relatos da pesquisa em mediação cultural – nossos e das mediadoras que atuaram no projeto.

MEDIAÇÃO, PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO

Começamos com um relato que elaboramos a partir da pesquisa de Gabriela da Costa Silva,⁵ uma das mediadoras que atuaram na segunda edição do Programa Educativa. Não demora para que a prática da mediação como pesquisa e documentação nos confronte com o problema do relato. No projeto em questão, os relatos completos das/os cinco mediadoras/es foram publicados no livro *Mediação cultural documentária*, cuja versão em PDF está disponível no site da Educativa.⁶ Também nessa publicação se encontra nosso comentário detalhado sobre as condições que permitiram a realização do projeto e condicionaram seus resultados – o que não repetiremos aqui. É imprescindível, no entanto, sublinhar que o projeto assegurou às mediadoras que uma parte significativa de seu tempo de trabalho estivesse dedicada à observação, ao estudo e à escrita. Sob nenhuma hipótese a pesquisa e a documentação poderiam sobrecarregá-las, sem minimamente lhes oferecer tais condições. Depois disso, apresentamos um conjunto de conceitos que estiveram em operação nesta pesquisa, tendo sido em parte reelaborados no decorrer de sua realização, ao menos da nossa perspectiva (já que se trata de uma pesquisa coletiva).

A mediadora usa tranças cor-de-rosa. O penteado chama a atenção de uma visitante com três anos de idade. Ela se aproxima do grupo e passa a acompanhar atentamente a visita. É o cabelo, no entanto, que mais atrai seu interesse. O grupo também percebe a criança, que parece habitar aquele espaço como se não houvesse barreiras.

A última obra da visita é o *Salão da Tia Nenê* (2022), do artista O Bastardo, que retrata jovens negros descolorindo o cabelo em um salão de beleza. Nesse momento a criança pede à mediadora para segurar sua mão. Ela também usa um penteado afro. Terminada a visita, a pequena comenta que amou o cabelo da mediadora, seus brincos, sua roupa combinando com o tênis. A mediadora decide lhes oferecer – para mãe e filha – uma visita desde o início.

Quando chegam na obra *A queda do céu e a mãe de todas as lutas* (2022), de Daiara Tukano, a criança resolve que, agora, ela faria a mediação. A personagem no centro da pintura veste um manto enorme, que pende da sua cabeça como um longo cabelo vermelho. A menina conta como teria pintado os animais, as plantas e todos os detalhes da obra. A mãe propõe que finalmente ouvissem a história da mediadora, mas ela continua interessada no cabelo; prefere brincar de fazer penteados com as tranças.

O que acontece nesse relato? Quantos e quais saberes emergem aqui? Como se pode ver, a criança divide sua atenção entre o cabelo da mediadora e as obras da exposição, em algumas das quais o cabelo também aparece representado. Ela observa o visual da mediadora, assim como interpreta os trabalhos de arte, dedicando-se a comentar certas visualidades, sem hierarquizá-las. Também divide a atenção do grupo entre coisas e seres humanos. O objeto em questão, aquilo que o olhar acompanha, passa a transitar entre pessoas e obras. O fenômeno artístico se estende para o espaço das interações entre esses vários atores, deixa de residir exclusivamente nas obras, solicita outra ontologia da arte. A visita começa no meio e depois recomeça, adota outra temporalidade. O próprio cabelo (crespo/ “afro-penteado”) se torna um mediador, entrelaçando elementos díspares, cruzando as fronteiras que os separam, desvanecendo os contornos que poderiam fixá-los. Também a criança assume o papel de mediadora, faz de conta que é artista, transforma a mediadora em público, produz um revezamento entre papéis distintos.



Figura 1 – Desenho ilustrando o episódio relatado anteriormente, 2023. 21 x 29 cm. Lápis e aquarela sobre papel. Fonte: Ilustrado por Viviane Pinto.

7. James *apud* Lapoujade (2017, p. 9-19).

8. Martins (2021b, p. 40).

Episódios como esse se insurgem contra uma série de apagamentos, particularmente daquilo que se movimenta, transforma ou *espirala*, assim como – de outra perspectiva – das “coisas se fazendo”⁷. Segundo Leda Maria Martins,⁸ lendo neste momento o historiador Pierre Nora,

[...] a memória do conhecimento não se resguarda apenas nos lugares de memória (*lieux de mémoire*), bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticos etc., mas constantemente se recria e é transmitida pelos ambientes de memória (*milieus de mémoire*), ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e cujos procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes.

Para a autora, que nesse texto aborda o problema da grafia das epistemes corporais, essas inscrições do conhecimento por via das corporeidades, em particular, rompem com a dicotomia entre as oralidades e as escrituras, constituindo o que ela chama de (ou matiza no termo) “oralitura”, cujo domínio é igualmente informado por códigos culturais que demandam conhecimento. No episódio em questão, em que nos deparamos com a performance de práticas efêmeras em meio à afirmação de determinada oferta cultural – ainda que nesse caso a exposição lhes tenha facultado experiências de identificação –, configura-se uma relação especial entre os “lugares de memória” e os “ambientes de memória”, na qual os *lugares*, em vez de aparecerem como substitutos dos *ambientes* ou resposta a seu (suposto) desaparecimento, são por estes diretamente interpelados. Momentos como esse em que os *ambientes* se manifestam nos *lugares* constituem para nós uma importante matéria da mediação cultural, ou melhor, de uma concepção específica de mediação que apresentamos a seguir.

Diante dessas “*nzilas* cruzadas”, a mediação ganha (ou cobra) múltiplos pontos de partida, passa a se ocupar de um objeto híbrido, não mais toma os públicos como pontos de passagem de um circuito que, embora muitas vezes pretenda ser dialógico, começa e termina na arte, unidirecionalmente. Podemos chamá-la de *mediação simétrica*. Essa “simetria” não quer dizer que obras e públicos devam ser considerados de maneira equivalente, mas que os pontos de partida e chegada da mediação não devem ser hierarquizados, inclusive porque muitas vezes emergem no processo, podendo ser considerados somente *a posteriori*. Em geral, espera-se que a mediação expanda a participação da arte na vida das pessoas, ampliando por extensão o uso social do museu. Essa expectativa tem a sua legitimidade, ao defender o acesso à arte como um direito de todos. Mas se pensada em um contexto no qual diferentes valores e práticas culturais coexistem, pode redundar em uma atitude colonial, empenhada na sobreposição de um valor cultural sobre outros. Trata-se de uma situação ambígua, na medida em que a tentativa de corrigir desigualdades pode redundar no apagamento de diferenças. Mais do que

“resolver” essa situação, uma mediação simétrica poderia abordá-la de outro modo, a partir da sua disposição para percorrer diferentes enquadramentos do problema, assim como de sua “tolerância à ambiguidade”, à maneira do que noutra lugar chamamos de mediação pós-crítica ou antropologia das mediações.¹⁰ Sua inspiração vem do ensaio de antropologia simétrica de Bruno Latour,¹¹ que nos sugere tomar o moderno como um “tecido inteiriço”, em que cultura e natureza não mais se separam; para então seguir, descrever e discutir as *associações* produzidas pelos diversos atores, reagregando os coletivos de que eles participam.

Também podemos observar que, ao admitir múltiplos pontos de partida, uma mediação pós-crítica não pressupõe uma *continuidade* prévia, em termos de causalidades simples, entre as proposições da oferta cultural e as apropriações por parte dos públicos, entendendo que “muitas coisas *estranhas* podem surgir de permeio”¹², deslocando os objetivos iniciais de uma ação ou ideia. Para que essas coisas estranhas, ou aquilo que surge no tempo vivo das exposições (se assim o considerarmos), tenham suas consequências práticas levadas em conta, precisaríamos viabilizar condições para que uma dimensão descritivo-reflexiva (e não só crítico-normativa) da mediação tenha curso. Essa abordagem do processo da mediação é fundamentalmente (mas não exclusivamente) pragmatista e, como veremos mais adiante, implica uma concepção particular do conhecimento. Desse modo, uma mediação pós-crítica é também uma mediação documentária, que acompanha, inventaria e interpreta os *trânsitos* (epistêmicos) entre arte e públicos, museus e comunidades, patrimônio e sociedade; os quais nem sempre configuram encontros amistosos, constituindo-se por vezes de controvérsias públicas hipermediadas,¹³ noutras de acontecimentos efêmeros e voláteis – como no relato compartilhado anteriormente. Com isso, não nos referimos simplesmente à documentação das práticas de mediação, mas sim à documentação enquanto mediação; o que envolve um trabalho ao mesmo tempo diverso e complementar à construção de arquivos da mediação.¹⁴ Por exemplo, que tenha em vista a publicação de relatos endereçáveis a outros tempos e contextos, por meio da qual os conhecimentos, os saberes e as experiências elaborados por essa atividade possam se inscrever em diferentes espaços compartilhados de debate.

Do mesmo modo, conceber a mediação como prática documentária é também concebê-la como pesquisa e produção de conhecimento. Isso reafirma a importância de que a documentação seja conduzida por alguma investigação, que a situe no processo de elaboração de uma matéria específica. É nesse sentido que a mediação é tanto um agente quanto um campo de pesquisa, não apenas seu objeto ou beneficiário. Embora seja necessário refletir sobre o que ocorre nas práticas de mediação, os relatos da mediação documentária não precisam ser autorreferentes, muito menos confessionais. O campo da mediação é bastante frágil para que, por exemplo, se cobre dele relatos centrados nas suas imperfeições, fracassos e precariedades. Com isso não estamos propondo que se compartilhe apenas momentos felizes, as melhores práticas, os casos de sucesso. Queremos

9. Anzaldúa (2016).

10. Cf. Honorato (no prelo).

11. Latour (1994).

12. Latour (2012, p. 92).

13. Cf. Honorato (2024).

14. Cf. Torres-Vega (2023).

15. Cf. Cesarino (2022).
16. Latour (1994).
17. Anzaldúa, *op. cit.*
18. Martins, *op. cit.*
19. Hennion (2020).
20. Bourdieu e Darbel (2007).

ênfatisar que a mediação, mais do que destinada a reproduzir saberes consumados por outras instâncias (curadoria, conservação, artistas etc.), está bem posicionada para abordar aspectos da realidade sociocultural que se manifestam nos cruzamentos (inter e transculturais) entre arte e sociedade, por exemplo, diante das crises instauradas pelas guerras culturais e pela plataformização digital, que não só têm mobilizado certo gerenciamento de riscos nos museus, como afetado significativamente o modo como nos reconhecemos por meio das instituições democráticas em geral.¹⁵ É diante desse tipo de matéria que a mediação pode elaborar e compartilhar um conhecimento próprio, não exclusivamente sobre si mesma, podendo com isso demonstrar sua pertinência social em meio a outras atividades.

Certamente, também podemos pensar as mediações como objeto de investigação. Nesse caso, porém, não nos referimos necessariamente às práticas da mediação cultural, mas sim à região ontológica dos *entres*, em que “tudo acontece no meio”¹⁶; aos “*interstícios*”, aos “espaços entre mundos distintos”¹⁷; a um “lugar terceiro” gerador de “sentidos plurais”¹⁸ – dos quais tomam parte as associações, as ambiguidades, as mestiçagens, os trânsitos, as encruzilhadas, as traduções, as hibridações etc. Em termos latourianos, as práticas de mediação configuram o impensado da constituição moderna, que, apesar de permiti-las ou mesmo facilitá-las, nega ou ignora sua existência. No campo da arte, elas particularmente contestam uma divisão persistente entre o discurso estético e o discurso sociológico. Segundo Antoine Hennion,¹⁹ o primeiro privilegia os aspectos formais da (ou autocontidos pela) obra de arte, nos quais relações entre arte e sociedade podem aparecer plasmadas, mas não necessariamente em termos pragmáticos, no sentido das consequências práticas de sua colocação à prova pelos públicos. Assim, o discurso estético tende a conceber a recepção em termos abstratos, como a identificação de um sujeito (individual) com um objeto (em si), desconsiderando por exemplo o caráter dissensualmente coletivo da experiência artística que as práticas de mediação costumam facilitar. Já o discurso sociológico, com base em um modelo interpretativo que remonta à análise do totem por Durkheim, privilegia a dinâmica dos seres humanos entre si “por trás” das obras de arte, a fim de justamente expor os mecanismos sociais subjacentes à identificação do grupo com o objeto, projetando a obra como um mero reflexo de interesses coletivos. Desse modo, o discurso sociológico se perde nos públicos, sem considerar a agência, a irredutibilidade ou a recalcitrância daqueles objetos – o que vemos em muitos estudos de público, a começar pelo incontornável *O amor pela arte*, de Bourdieu e Darbel.²⁰ Ocupando, portanto, uma falha epistêmica entre os dois discursos, as mediações reúnem, cruzam e articulam elementos aparentemente incompatíveis (sujeito/objeto, humanos/coisas, pensamento/matéria, teoria/prática, discurso/corpo), que passam a ser definidos por essas mesmas relações, desfazendo certas hierarquias entre arte e públicos, reagregando novos coletivos.

Como dissemos, essa concepção de mediação lastreada por múltiplos pontos de partida envolve em nossa pesquisa uma concepção de conhecimento pragmática, igualmente aberta a cruzamentos diversos. Segundo David Lapoujade, em livro no qual apresenta o empirismo radical de William James, “a realidade é formada por linhas entrecruzadas”²¹; sua “unidade” não se fecha sobre si mesma, podendo se prolongar e se bifurcar incessantemente. Na medida em que se estabelece como fluxo imanente, o conhecimento deve construir linhas (ou tramas) a partir da organização prática de uma matéria empírica em séries intermediárias. Desse modo, sua consistência, isto é, “aquilo através do qual as coisas ficam juntas”²², será tanto maior quanto mais numerosas forem as suas conexões lineares (não necessariamente retilíneas). Para seguir (ou construir) essas linhas, é preciso passar pelos intermediários (ou mediadores, no sentido de Latour), em vez de saltar sobre intervalos vazios, impondo um pensamento sobre a matéria, recolhendo somente aquilo que preenche uma forma preexistente. Nesse sentido, mais do que um ato de ultrapassagem, o conhecimento é “um conjunto de percursos, de conduções, de prolongamentos, de junções”²³, que dispõe a realidade em (ou se liga a ela por meio de) uma série de signos. Do mesmo modo, “interpretar consiste em construir e percorrer séries”²⁴. James chama isso de “conhecimento deambulatório”. Como resultado, conhecer não é corresponder a uma teoria, muito menos confirmá-la repetidamente, mas sim “saber como agir sobre uma realidade a partir de uma ideia”²⁵, de maneira constantemente associada a uma prática criadora.

De volta ao relato compartilhado no início, podemos pensar o cabelo como uma dessas linhas, que à maneira dos ritornelos poéticos “interrompe e quebra a linha sequencial absoluta [do tempo], enovelando curvas e espirais”²⁶. No caso, a sequencialidade interrompida pelo cabelo é aquela que projeta os públicos como um simples suporte (sem agência) das ações artísticas, com base em causas retilíneas (e excludentes), conforme uma concepção de tempo que se expressa pela substituição (de umas agências por outras). As curvas em questão conduzem (ou geram) deslocamentos e inversões, mas sem desfazer as séries intermediárias que constituem a realidade, agora experimentada por meio de uma concepção do tempo espiralar. Elas são, ao mesmo tempo, lugares de continuidade e descontinuidade, linearidade e não linearidade. Ensaíamos com isso uma correspondência entre a “construção da experiência” para o método pragmata e uma “*corpora* de conhecimento” que, segundo Martins,²⁷ “resistiu às tentativas de seu total apagamento, seja por sua camuflagem, por sua transformação, seja por inúmeros modos de recriação que matizaram todo o processo de formação das híbridas culturas americanas” – ambas caracterizadas, segundo nos parece, pelo movimento daquilo que está sendo feito (e performa) no presente, agora composto de passado e futuro acumulados. Nesse sentido, a noção pragmata de “experiência pura”, anterior a quaisquer dualismos epistemológicos, equivalente ao “conjunto de tudo aquilo que está em relação com outra coisa, sem que exista necessariamente uma consciência dessa relação”²⁸, parece-nos coincidir

21. Lapoujade, *op. cit.*, p. 69.

22. *Ibid.*, p. 70.

23. *Ibid.*, p. 73.

24. *Ibid.*, p. 36.

25. *Ibid.*, p. 79.

26. Martins, *op. cit.*, p. 30.

27. *Ibid.*, p. 35.

28. Lapoujade, *op. cit.*, p. 23-28.

29. Martins, *op. cit.*, p. 203, grifo nosso.

30. *Ibid.*, p. 58, grifo nosso.

31. Cf. Nora (1993); Martins, *op. cit.*

com (ou pelo menos permitir uma passagem para) o princípio da ancestralidade, enquanto motriz de toda a produção de conhecimento, que “interliga tudo o que no cosmos existe”, incluindo “no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como *anelos de uma complementaridade necessária*”²⁹. Ainda segundo Martins, é “Nessas interfaces e alianças entre a pessoa (*muntu*), a coletividade (*bantu*) e os ancestrais, [que] tudo pulsa como *elos indissociáveis e complementares de uma mesma cadeia significativa*”³⁰.

A BATALHA DO MUSEU NO MUSEU

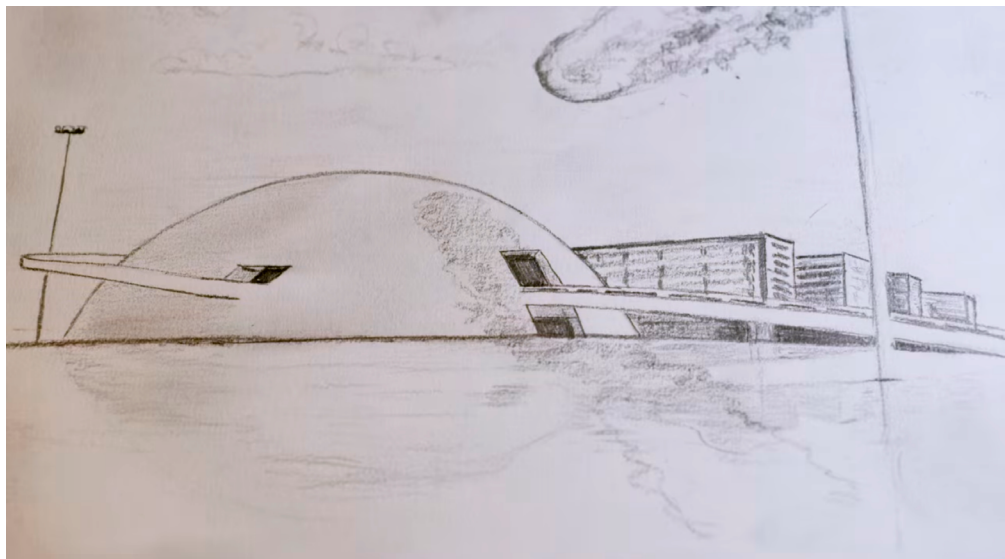


Figura 2 – *Still* do filme *Branco sai, preto fica*, de Adirley Queirós. Fonte: *Branco sai, preto fica* (2014).

Considerando que a memória do conhecimento não se resguarda apenas nos “lugares de memória”, mas constantemente se recria e é transmitida pelos “ambientes de memória”, isto é, pelos repertórios orais e corporais, pelos gestos e hábitos, noutros termos, pelas epistemes corporais presentes em múltiplas “oralituras”³¹, refletimos neste trabalho sobre o modo como práticas efêmeras e/ou rituais podem inscrever saberes e conhecimentos em meio a determinada oferta cultural. A seguir, tomamos como estudo de caso a realização de uma batalha de rap em meio a uma exposição de arte contemporânea no Museu Nacional da República, em Brasília, a partir da iniciativa de educadoras do Programa Educativa; sendo essa uma de suas ações de mediação.

Muitas das ações de mediação realizadas pela Educativa surgiram no processo de pesquisa e prática documentária, a partir do que as/os educadoras/es destacavam das interações entre públicos e exposições, em vez de concebidas

previamente. No caso da batalha, a ideia esteve presente desde o primeiro encontro formativo da equipe, quando pudemos ouvir do lado de dentro do museu alguns MCs improvisando rimas em uma das alças externas do edifício; sendo retomada noutros encontros. Uma das educadoras, a Bruna Oliveira da Paz, que é também uma artista da periferia, conversou com amigos participantes do movimento *hip-hop* do Distrito Federal (DF), até chegar aos organizadores da Batalha do Museu.³² Fazer essa batalha acontecer no Museu Nacional envolveu outras ações, como a realização de formações internas, particularmente com a equipe de segurança do museu, para que as/os MCs fossem percebidos com base em identidades menos estigmatizadas. As/Os MCs também foram recebidas/os pela Bruna em uma visita mediada, na qual registros da linguagem da periferia foram acionados para conversar sobre a exposição. Mas, sobretudo, a batalha nos encarregou da necessidade de desenvolver uma sensibilidade capaz de abordar a dimensão “sinestésica e cinética” desse acontecimento.

A Batalha do Museu é uma batalha de rap auto-organizada que ocorre desde 2012 na praça em frente ao museu, tomando-lhe o nome emprestado, mas sem qualquer vínculo com a instituição. Também se apresenta como (ou é agenciada por) um coletivo cultural, cuja criação é atribuída a Gerson Macedo de Oliveira, o MC Zen. É possivelmente a Batalha mais conhecida dentre as dezenas em atividade hoje no Distrito Federal. Seu perfil no Instagram conta atualmente com quase 46 mil seguidores, enquanto o do museu acumula cerca de 70% disso. Já no YouTube, onde o museu não atua, o canal da Batalha tem mais de 65 mil seguidores. Essa comparação pode não ser decisiva, mas sugere que a percepção do museu – entre outras instituições produtoras de conhecimento – como uma caixa de ressonância privilegiada da produção artística vem sendo relativizada pelas redes sociais, que nas últimas duas décadas diversificaram os meios de circulação dessa produção.

Por estar localizado a 500 metros da Rodoviária do Plano Piloto, no centro de Brasília, o museu é um ponto de encontro entre pessoas de diferentes cidades do Distrito Federal e Entorno – o que, no caso da Batalha, promove uma ocupação do centro pelas periferias. Do mesmo modo, serve de espaço para uma quantidade de outras práticas e eventos culturais, assim como de concentração para inúmeras manifestações políticas na Esplanada dos Ministérios. Mas o museu aqui não se refere à instituição propriamente, e sim à praça do Complexo Cultural da República, que é sinalizada pela insólita arquitetura semiesférica do edifício. Parece-nos significativo, no entanto, que o campo semântico da palavra “museu” se estenda metonimicamente para o espaço público adjacente à instituição. Alguns participantes da Batalha têm consciência disso, enquanto outros parecem reforçar – quem sabe estrategicamente – uma confusão entre as duas coisas.³³

Um parêntesis: também isso nos remete a outra coincidência, relativa à origem comum das palavras “plateia” e “praça”. Ambas derivam do substantivo latino *platea*, que por sua vez deriva do adjetivo grego *platus*, que significa “plano”

32. Cf. Paz (2023).

33. Ibarra (2023).

34. Holston (2010, p. 113 ss.).

35. Farias *apud* Ibarra (2023). De fato, dois meses e meio após essa matéria, o *hip-hop* foi declarado patrimônio cultural imaterial do Distrito Federal pela Lei nº 7.274 de 5 de julho de 2023, de autoria do deputado distrital Max Maciel.

ou “largo”. Isso adquire um significado especial no caso de Brasília, onde para alguns não existem ruas, esquinas e praças, no sentido de espaços de convivência social.³⁴ Ironicamente, o marco zero da cidade foi definido a partir do cruzamento de suas duas vias principais: o Eixo Monumental e o Eixo Rodoviário; onde está a Rodoviária do Plano. E se, por um lado, o Complexo Cultural da República não se encontra morfologicamente “emoldurado” por fachadas de edifícios como uma praça, ele sem dúvida compreende um espaço público a céu aberto, que acolhe inúmeras atividades e audiências, como já dissemos. Certamente, nada disso nos permite pressupor a Batalha como plateia do museu, mas a confusão entre museu e praça implica um tipo de apropriação pública da instituição, assim como corrobora uma afirmação do caráter artístico-cultural da Batalha. É o que afirma Lolly Farias, atualmente responsável pela organização do evento: “Estamos lutando para que sejamos um patrimônio cultural”³⁵.



Figura 3 – Card de divulgação da Batalha do Museu no Museu Nacional da República, com imagem da MC Nimsai. Educativa, 2023. O carrossel no Instagram traz mais nove cards, sendo oito com outros MC e um card final com a identificação dos realizadores e parceiros do evento. Fonte: Captura de tela do Instagram feita pelos autores.

Ao ser convidada como um coletivo de artistas – jovens de ambos os sexos, majoritariamente negros e/ou periféricos – para duelar dentro do museu, a Batalha do Museu no museu propiciou o cruzamento de repertórios culturais diversos, embaralhando o que entendemos por apropriação social do patrimônio cultural. Assim como no episódio da pequena visitante, a Batalha no Museu configura uma

situação em que os “ambientes” interpelam os “lugares de memória”, deparando-os com uma série de apagamentos: das diferenças culturais, das epistemes corporais, das oralituras etc.; à maneira de um “ato de reposição”³⁶. A ação foi realizada no dia 18 de fevereiro de 2023 em meio à exposição *Brasil Futuro: as formas da democracia*, a partir da iniciativa das educadoras do Programa Educativa em colaboração com os organizadores da Batalha. A exposição foi inaugurada em 2 de janeiro, por ocasião da posse de Luiz Inácio Lula da Silva, reunindo cerca de 180 obras de mais de 100 artistas brasileiros modernos e contemporâneos, muitas/os delas/es negras/os, indígenas e pessoas LGBTQIAP+. Participaram da Batalha as/os MCs Adioli, Balota, Fugazzi, Hate, Japa, Jeffe, Kunoichi, Nimsai e Pedog.

A batalha funciona como um duelo de ideias e rimas improvisadas na forma de “ataques”, em que os MCs apresentam seus conhecimentos sobre determinado tema, num estilo crítico e formador de opinião. Segundo Gabriela Silva,³⁷ a Batalha no Museu priorizou as chamadas “batalhas de consciência”, que diferem das “batalhas de sangue”, nas quais se busca esculachar o adversário. Os duelos são feitos entre duplas de MCs, cujo vencedor é o melhor de três rounds, segundo a votação da plateia. Geralmente o terceiro round é disputado sem tema, no chamado *freestyle*. As partidas são eliminatórias, de modo que o vencedor de uma partida duela com o vencedor de outra, em etapas sucessivas, até o duelo final. Os participantes veem a batalha como “arte viva”, comparável às “diversas pinturas e outras artes que têm aqui [no museu]”. Também como um esporte – o que de fato é o caso do *breaking*. Podemos dizer que se trata de um espaço de sociabilidade, assim como um rito. Na Batalha no Museu, os temas foram decididos entre educadoras e participantes, com base na exposição *Brasil Futuro*: ancestralidade, artesanato, cultura, democracia, descolonização, ditadura, educação, futuro, memória e religião. Outros temas apareceram nas rimas: o respeito às minas, os direitos das minorias, a violência policial, a desigualdade social, o ataque aos Três Poderes em 8 de janeiro de 2023, o *hip-hop* como alternativa ao crime e às drogas etc.; que manifestam a posição das/os MCs sobre os problemas sociais da periferia e do país.

Um desses duelos nos pareceu especialmente significativo.³⁸ Nele, Balota e Fugazzi discutem qual seria a melhor resposta ao opressor. Enquanto Fugazzi afirma que “às vezes o silêncio é a melhor resposta, até porque pra otário desse sistema eu viro as costas”, Balota adverte que “às vezes é melhor nem responder, concordo sem caô, mas o silêncio do oprimido é voz para o opressor”. Fugazzi insiste dizendo que “[se] o silêncio do oprimido é a fala do opressor, opressor que grita muito, eu calo minha voz com amor”. Ao que Balota retruca: “não calo, eu encaro de frente, pra mostrar que hoje eu sempre represento um potente”. Para Fugazzi, no entanto, não há concessão em sua postura: “cada dia é uma folha, que eu carrego pra colmeia e depois disso, mano, eu conquisto minha plateia”. Noutro tempo e contexto, a discussão parece reencenar as diferenças entre Martin Luther King e Malcom X sobre o combate à discriminação racial, por exemplo. Ou ainda, entre Mahatma Gandhi e

36. Martins, *op. cit.*, p. 71.

37. Silva (2023, p. 148).

38. O registro em vídeo da Batalha no Museu pode ser visto em: <https://bit.ly/3Zrroeb>. Acesso em: 8 dez. 2024.

39. Cf. Sunstein (1999).

40. Martins, *op. cit.*, p. 17.

41. Martins, *op. cit.*, p. 99.

42. *Ibid.*, p. 203.

43. *Ibid.*, p. 203.

44. *Ibid.*, p. 77 ss.

Frantz Fanon a respeito da violência colonial. Trata-se de posições concorrentes: uma mais pacifista, outra mais beligerante; mas que também são complementares. Elas não replicam a “lei da polarização em grupo”, segundo a qual o debate apenas radicaliza posições prévias.³⁹ Sua complementaridade é evidente no modo como os MCs incorporam a fala do outro em suas falas, à maneira dos *responsos* que “mantêm o tema, mas com ele também improvisam”⁴⁰.

A técnica dos *responsos* também é empregada no grito puxado entre os duelos por um dos MCs, ao qual a plateia responde completando a frase, tomando assim parte do mesmo acontecimento: “às vezes me sinto só, insuficiente por dentro, me perdoa... *movimento*; mas eu sei que minha vida não é só perda de tempo, obrigado... *movimento*”. Há diferentes gritos como esse: “É melhor portar caneta do que portar fuzil... *mata esse cara no drill*”. Até mesmo gritos diferentes para uma mesma resposta, que neste caso reitera o tema da batalha: “Se tu agredir mulher vai apanhar da minha gangue. O que vocês querem ver?... *Sanguê*”. Ou então, nesta versão mais bem-humorada, evocando o gesto que acompanha o grito: “Só bota a mão pra cima quem passou desodorante. O que vocês querem ver?... *Sanguê*. Se você não passou faz um favor e fica distante. O que vocês querem ver?... *Sanguê*”. Referindo-se aos Reinados em particular, mas também à musicalidade nas culturas negras em geral, Leda Maria Martins afirma que “a repetição do tema e sua improvisação constituem os anéis das espirais da ancestralidade”⁴¹. Na conversa cantada das batalhas, os diálogos têm consequência, os enunciados não são evasivos, não há revide que desconsidere a posição do outro. Como repetem os participantes: “tudo que vai volta”. Essa dinâmica espiralar, em última análise, é estruturada, segundo Martins, por um *saber do tempo* que “nos reinaugura em suas cinesias”⁴². Trata-se de “uma gnose poderosa”, que se instala e se expande, garantindo “a existência ao mesmo tempo comum e diferenciada de todos os seres”⁴³.

Assim como os Reinados, as performances textuais/corporais das batalhas trazem consigo ou mesmo se compõem de inúmeros dispositivos e formulações. Nelas, a fala se imbrica com gestos e *beats*. A palavra proferida se liga a movimentos e sonoridades. Mãos e braços, principalmente, desenham a voz, desenrolam a rima, emolduram o ritmo. As batidas embasam dicções e escandem corpografias. A plateia também participa: faz barulho, coloca a mão para cima, ovaciona as melhores rimas e dança com o *beat*; empresta sua energia ao evento. Assim como os Reinados, as batalhas são “cerimônias sinestésicas e cinéticas” nas quais o corpo é constituído por uma “complexa trança de articulações [...] onduladas com seus entornos”, por toda uma “engenhosa sintaxe de composições”. Esse “corpo-tela” forjado nas batalhas transmite e recria “experiências individuais e coletivas, a memória pessoal e a memória histórico-cultural”. Torna-se desse modo “*locus* e ambiente do saber e da memória”, um “lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento”⁴⁴.

Assim, as batalhas disseminam e produzem conhecimentos culturais incorporados, em que saberes de várias ordens se manifestam: socioculturais, estéticos,

técnicos. Tais conhecimentos não se expressam somente nas ideias ou visões passadas pelas rimas, mas se grafam nos gestos, nas dicções, nas improvisações. Essas corporeidades percorrem vias diversas da escritura, que historicamente as subalternizou. Suas performances são formas de extensão e ampliação desses conhecimentos, assim como aquilo que os interpreta, por onde eles passam, seu conteúdo. Elas formam acervos mnemônicos atualizados a cada rima, partida ou batalha. Reorganizam o *corpus* da memória que atravessa os hiatos da marginalização (e da diáspora). Estão imbuídas de uma “força vital”, constituem uma episteme.

45. Martins (2021a, p. 22).

46. Cf. Honorato e Pinto (2023).

47. Ingold (2015, p. 98).

48. Bourdieu (2013, p. 133 ss.).

49. Latour (2012, p. 179 ss.).

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES/O PROBLEMA DOS RELATOS

O modo como as batalhas constituem uma episteme não pode ser transferido para a mediação cultural como pesquisa e documentação sem mencionar o problema dos relatos, isto é, a forma como elaboramos e compartilhamos saberes e experiências em mediação. Mesmo Leda Maria Martins se perguntou: “Como alinhar uma história que se constitui nos tempos do vivido e do contado?”, reconhecendo que traduzir “o fulgor da performance oral” na letra escrita pode ser um desejo impossível.⁴⁵ De que maneira, portanto, os relatos da mediação podem inscrever aqueles *trânsitos* e *associações*?

Observamos que uma característica dos relatos compartilhados pelos educativos em geral consiste na mobilização de enunciados *denotativos* como se fossem *performativos*, isto é, como se os seus efeitos fossem realizados pela própria enunciação, podendo dessa forma ser pressupostos e administrados – uma vez que sua verificação é dispensada.⁴⁶ Desse modo, muitos terminam repetindo – neste caso, sem improvisar nem experimentar – os objetivos do projeto, como se uma visita, ação de mediação ou programa público tivessem uma ordem meramente *sucessiva*, em vez de abertamente *processional*.⁴⁷ Mas se no relato uma “sucessão prática” é inevitavelmente convertida em uma “sucessão representada”⁴⁸, não necessariamente a escrita (teórica ou narrativa) precisaria sacrificar o ponto de vista da prática diante das suas incertezas, ambiguidades e bifurcações, desperdiçando com isso, ou mesmo se recusando a compartilhar, inúmeras oportunidades de aprendizagem.

Neste artigo, buscamos construir dois tipos de relatos: um sobre episódios efêmeros, outro sobre práticas rituais; ambos no âmbito de uma interpelação dos “lugares” pelos “ambientes de memória” que redistribui as instâncias de produção de conhecimento entre “públicos” e museu. Buscamos também de algum modo acrescentar *materialidade* à discursividade desses relatos, reconhecendo como possível as agências e recalitrâncias dos múltiplos atores envolvidos. Para Latour, um bom relato é aquele que “*tece uma rede* [de atores]”, na qual “*todos os atores [humanos e não humanos] fazem alguma coisa*” e cada um dos pontos no texto “*pode se tornar uma encruzilhada, um evento ou a origem de uma nova translação*”⁴⁹.

Como dissemos, tal exercício se apoia numa concepção e prática de mediação específicas, a partir das quais podemos pensar essa atividade como uma instância que realiza pesquisas *no* museu. Tudo isso envolve uma concepção de conhecimento igualmente específica, fundamentalmente pragmatista, mas não exclusivamente; a se julgar pela contribuição inestimável das “oralituras” para a escrita daqueles relatos. Certamente, as condições para a atuação desse tipo de mediação (simétrica, pós-crítica e documentária) não podem ser pressupostas, mas a realização de projetos como o Educativa Museu Nacional terá, quem sabe, indicado que elas não são impossíveis.

Cayo Honorato

Professor do Departamento de Artes Visuais e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB), do qual é atualmente coordenador. Pesquisa a atuação dos públicos e a mediação cultural, no âmbito das relações entre as artes visuais e a educação. Doutor em educação pela Universidade de São Paulo (USP), mestre em educação e bacharel em artes visuais pela UFG. Atuou como consultor e formador no Programa Educativa Museu Nacional, em Brasília. Atualmente, é bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. E-mail: cayohonorato@unb.br.

Viviane Pinto

Educadora e gestora cultural com pesquisa e atuação em mediação cultural, políticas públicas, gestão e produção cultural. É mestre em estudos culturais e especialista em gestão cultural pela Universidade de São Paulo (USP), com graduação em administração pública pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). Fundadora da Simpoiese, organização que trabalha com a idealização e o desenvolvimento de projetos socioculturais e programas educativos em arte e cultura. Idealizadora e coordenadora pedagógica do Programa Educativa Museu Nacional, em Brasília. E-mail: vivianecrispinto@gmail.com.

REFERÊNCIAS

Fontes iconográficas

BRANCO sai, preto fica. Direção de Adirley Queirós. Ceilândia: Vitrine, 2014. Filme, 90 min.

O BASTARDO. *Salão da Tia Nenê*. 2022. Pintura, acrílica sobre tela. 150 × 240 cm.

TUKANO, Daiara. *A queda do céu e a mãe de todas as lutas*. 2022. Pintura, acrílica sobre tela, 210 × 400 cm.

Livros, capítulos e artigos

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Traducción de Carmen Valle. Madrid: Capitán Swing, 2016.

BOURDIEU, Pierre. *O senso prático*. Tradução de Maria Ferreira. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2007.

CESARINO, Leticia. *O mundo do avesso – verdade e política na era digital*. São Paulo: Ubu, 2022.

DESVALLÉS, André & MAIRESSE. *Key Concepts of Museology*. Praga: Icom, 2010.

HENNION, Antoine. *The passion for music: a sociology of mediation*. Translated by Margaret Rigaud and Peter Collier. London and New York: Routledge, 2020.

HOLSTON, James. *Cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. Tradução de Marcelo Coelho. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HONORATO, Cayo. Por uma teoria *Diva* da arte. In: CYPRIANO, Fabio; ARANTES, Priscila (org.). *Artes e práticas culturais*. São Paulo: Educ, 2024, p. 113-128.

HONORATO, Cayo. *Mediação cultural pós-crítica*. No prelo.

HONORATO, Cayo; PINTO, Viviane. Como compartilhar experiências de educação museal? In: BARCELOS, Mônica; HUERTA, Natalia; TORRES, Andrea (org.). *O museu urgente: ação para um futuro sustentável – Memória do 10º Encontro Ibero-Americano de Museus*. Lisboa: Ibermuseos, 2023. p. 155-161. Disponível em: <https://bit.ly/4gsVvZD>. Acesso em: 8 dez. 2024.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Tradução de Fábio Creder. Petrópolis: Vozes, 2015.

LAPOUJADE, David. *William James, a construção da experiência*. Tradução de Hortência Santos Lencastre. São Paulo: n-1, 2017.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do Ator-Rede*. Tradução de Gilson César Cardoso de Sousa. Salvador: Edufba; Bauru: Edusc, 2012.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 2021a.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021b.

MÖRSCH, Carmen (ed.). *documenta 12 education II: between critical practice and visitor services – results of a research project*. Berlin: Diaphanes, 2009.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, dez. 1993, p. 7-28. Disponível em: <https://bit.ly/4fpCYh7>. Acesso em: 4 ago. 2024.

PAZ, Bruna Oliveira da. Artemoção à flor da pele: a mediação performática e o lugar dos corpos negros e periféricos no Museu Nacional da República. In: HONORATO, Cayo; PINTO, Viviane (org.). *Mediação cultural documentária*. Brasília, DF: Simpoiese; Tuia, 2023, p. 173-203.

SILVA, Gabriela da Costa. Movendo as estruturas brancas dos museus: encontros entre afros, espiritualidade e música negra no Museu Nacional da República. In: HONORATO, Cayo; PINTO, Viviane (org.). *Mediação cultural documentária*. Brasília, DF: Simpoiese; Tuia, 2023, p. 133-152.

SUNSTEIN, Cass. The Law of Group Polarization. *Chicago Working Paper in Law and Economics*, [s. l.], n. 91 (2D series), 38 p., 1999. DOI: 10.2139/ssrn.199668

TORRES-VEGA, Sara. *Mediar el futuro: archivo y memoria en arte y educación*. Madrid: Catarata, 2023.

Sites

EDUCATIVA MUSEU NACIONAL. Educativa. Disponível em: <https://educativamuseunacional.com/>. Acesso em: 8 dez. 2024.

EDUCATIVA MUSEU NACIONAL. Batalha do Museu no Museu. Disponível em: <https://bit.ly/3Zrroeb>. Acesso em: 8 dez. 2024.

IBARRA, Pedro. Brasília faz aniversário com o coração pulsando hip-hop e cultura. *Correio Braziliense*, Brasília, DF, 21 abr. 2023. Disponível em: <https://bit.ly/3LR5hHu>. Acesso em: 2 ago. 2024.

IBRAM - INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. Texto de referência da 22ª Semana Nacional de Museus: Museus, educação e pesquisa. Brasília, DF: Ibram, 2024. Disponível em: <https://bit.ly/3ZunBwu>. Acesso em: 8 dez. 2024.

ICOM - INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. ICOM Museum Definition. Prague, 2022. Disponível em: <https://bit.ly/3WQpPq4>. Acesso em: 4 ago. 2024.

Artigo apresentado em: 2/10/2024. Aprovado em: 16/12/2024.

Editores Responsáveis: Maria Aparecida de Menezes Borrego e David Ribeiro.



All the contents of this journal, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution License



Disponível em:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27383019011>

Como citar este artigo

Número completo

Mais informações do artigo

Site da revista em redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe,
Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no
âmbito da iniciativa acesso aberto

CAYO HONORATO, VIVIANE PINTO

**Mediação cultural como pesquisa e documentação em
museus de arte: relatos a partir do Programa Educativa
do Museu Nacional em Brasília**

**Museum Education as Research and Documentation in Art
Museums: Accounts from the Educativa Programme of
the National Museum in Brasilia, Brazil**

Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material
vol. 33, e11, 2025

Museu Paulista, Universidade de São Paulo,

ISSN: 0101-4714

ISSN-E: 1982-0267

DOI: <https://doi.org/10.11606/1982-02672025v33e11>