

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes - Campus São Paulo

VANESSA REBOUÇAS GARCIA TORRENS

**A MÚSICA COMO FERRAMENTA DE MEDIAÇÃO
CULTURAL EM EXPOSIÇÕES DE ARTES VISUAIS**

São Paulo
2025

VANESSA REBOUÇAS GARCIA TORRENS

A MÚSICA COMO FERRAMENTA DE MEDIAÇÃO CULTURAL EM EXPOSIÇÕES DE ARTES VISUAIS

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Licenciatura em
Música, da Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto
de Artes, Campus São Paulo, para
obtenção do grau de licenciada em
música.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lia Vera Tomás
Coorientador: Me. Lucas Silva de Oliveira

São Paulo
2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

T691m Torrens, Vanessa Rebouças Garcia, 1999-

A música como ferramenta de mediação cultural em exposições de artes visuais / Vanessa Rebouças Garcia Torrens. – São Paulo, 2025.
63 f. : il. color.

Orientadora: Profª. Drª. Lia Vera Tomás.
Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) –
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Arte - Exposições . 2. Mediação cultural. 3.Música - Instrução e estudo . I. Tomás, Lia Vera. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 708

Bibliotecária responsável: Mariana Borges Gasparino - CRB/8 7762

VANESSA REBOUÇAS GARCIA TORRENS

A MÚSICA COMO FERRAMENTA DE MEDIAÇÃO CULTURAL EM EXPOSIÇÕES DE ARTES VISUAIS

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Licenciatura em
Música, da Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto
de Artes, Campus São Paulo, para
obtenção do grau de licenciada em
música.

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado em: 13/11/2025

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Lia Vera Tomás
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes - Campus São Paulo
Orientadora

Me. Lucas de Oliveira Silva
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes - Campus São Paulo
Coorientador

Dr.^a Camila Serino Lia
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes - Campus São Paulo

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha família pelo incentivo ao caminho artístico. A minha mãe que primeiro me levou ao Centro Cultural do Banco do Brasil e ao Sesc onde passei a maior parte de minhas férias com meus irmãos mergulhada em exposições de artes, oficinas e espetáculos teatrais. Ao meu pai, pelo meu primeiro contato com as artes visuais, lembro-me do aroma do café misturado ao da tinta a óleo com solvente e da sensação inebriante de observar seus alunos desenvolvendo trabalhos ao som do Concerto em Lá menor do Bach. Essas experiências de infância, nas quais música e artes visuais se entrelaçavam, fizeram-me compreender o quanto a música pode atuar como um potente catalisador de processos artístico-pedagógicos e que hoje de certa forma resultam nessa pesquisa.

Agradeço ao Lucas Fernandes de Lima e Silva, pelo companheirismo nesses últimos três anos e pelo profundo apoio nos mais diversos momentos. Obrigada pelo carinho.

Agradeço ao Vinícius Jordão por primeiro me apresentar ao ensino formal de piano (hoje resulta em uma graduação em música), pela luz acadêmica em vários momentos desse percurso e pelas ótimas trocas.

Agradeço ao Daniel Matos, meu professor de piano da Escola Municipal de Música de São Paulo, pela imensa paciência durante a escrita deste trabalho e por todo o ensinamento que transcende o instrumento, discussões pedagógicas e políticas e pelo profundo trabalho com a eutonia e a educação somática em nossas aulas de piano.

Agradeço ao cursinho Da Capo pelo preparo pré-vestibular e a todos os meus professores de música do Projeto SoArte que me deram a base para que eu pudesse sonhar, ingressar na Unesp e permanecer na música.

Agradeço a toda a equipe e coordenação educativa do CCBB-SP (Sapotí Projetos Culturais) no ano de 2022/2023 pela oportunidade de integrar a equipe educativa e mergulhar nas ações de mediação cultural, foi minha primeira experiência na área e foi minha primeira vez em muitas outras atividades, composição, aplicação de oficinas e visitas mediadas. Muito obrigada!

Agradeço ao Sesc Ipiranga e a coordenação educativa (Ka Cultura e Arte) no ano de 2023/2024, pela oportunidade de integrar uma equipe tão sensível e potente. Em especial, agradeço a Carolina Velasquez na coordenação da equipe em parceria com a Bianca Zechinato pela formação continuada sobre mediação cultural

decolonial, as reflexões e trocas acontecidas durante a exposição Araetá reverberam em minha prática educativa permanentemente.

Agradeço a todos os amigos que fiz durante essa trajetória acadêmica e profissional, amigos esses que me inspiro e admiro a trajetória de cada um. Carolina, Debora, Maria Lígia, Helena, Henry, Thito, Belle, Lola, João, Lucas A. Obrigada pelas trocas de experiências, pelas risadas, pelos conselhos, pelo incentivo e pelos rolês.

Agradeço, por fim, ao meu orientador, Lucas Silva de Oliveira, pela orientação paciente, gentil e objetiva.

RESUMO

Com este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), é realizada uma análise qualitativa do uso da música como ferramenta de mediação cultural, a partir da observação participante realizada em exposições de artes visuais em três centros culturais paulistanos: o Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB-SP) e as unidades Ipiranga e Pinheiros do Serviço Social do Comércio (Sesc). Os exemplos de práticas de mediação com o uso da música analisadas foram desenvolvidos nas exposições “Marc Chagall - Sonho de Amor” (CCBB-SP/2023); “Fullgás - artes visuais no Brasil nos anos 1980” (CCBB-SP/2025); “Araeté - a literatura dos povos originários” (Sesc Ipiranga/2023); “Paulo Vanzolini - o cientista boêmio” (Sesc Ipiranga/2024); e “Um defeito de cor” (Sesc Pinheiros/2024). Como procedimento, observamos, registramos e, posteriormente, descrevemos detalhadamente essas propostas, com atenção à perspectiva do proponente e dos públicos, que recebe e participam das propostas. Com a pesquisa, pudemos concluir que a música é empregada de formas diversificadas como ferramenta de mediação cultural: como *performance*; como *elemento* constituinte de uma criação artística realizada coletivamente com os públicos; e como *instrumental pedagógico* aplicado às visitas mediadas. Esta pesquisa apresenta, portanto, uma análise baseada em experiências concretas que podem orientar a experimentação e inserção da linguagem musical para estimular o acesso aos bens culturais e contribuir para uma experiência estética significativa na interface com as artes visuais.

Palavras-chave: música; mediação cultural; educação museal; experiência estética; museologia;

RÉSUMÉ

Dans le cadre de ce mémoire de fin d'études, nous proposons une analyse qualitative de l'usage de la musique en tant qu'outil de médiation culturelle, à partir d'une observation participante menée lors d'expositions d'arts visuels dans trois centres culturels paulistains: le Centre Culturel de la Banque du Brésil (CCBB-SP) ainsi que les unités Ipiranga et Pinheiros du Service Social du Commerce (Sesc). Les pratiques de médiation mobilisant la musique et analysées dans cette étude ont été développées dans les expositions suivantes : « *Marc Chagall – Sonho de Amor* » (CCBB-SP/2023), « *Fullgás – arts visuels au Brésil dans les années 1980* » (CCBB-SP/2025), « *Araeté – la littérature des peuples autochtones* » (Sesc Ipiranga/2023), « *Paulo Vanzolini – le scientifique bohème* » (Sesc Ipiranga/2024) et « *Um defeito de cor* » (Sesc Pinheiros/2024). Sur le plan méthodologique, nous avons procédé à l'observation, à l'enregistrement et à la description détaillée de ces propositions, en portant une attention particulière à la perspective du médiateur ainsi qu'à celle des publics, destinataires et participants des dispositifs observés. Les résultats de la recherche indiquent que la musique est mobilisée de manière plurielle en tant qu'outil de médiation culturelle : comme performance artistique, comme élément constitutif d'une création collective avec les publics, et comme instrument pédagogique intégré aux visites commentées. Cette étude propose ainsi une analyse fondée sur des expériences concrètes, susceptibles d'éclairer l'expérimentation et l'intégration du langage musical dans les pratiques de médiation, en vue de favoriser l'accès aux biens culturels et de contribuer à une expérience esthétique significative à l'interface des arts visuels.

MOTS-CLÉS: musique; médiation culturelle; éducation muséale; expérience esthétique; muséologie.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Eu tocando piano durante a performance.....	26
Figura 2 - Gabriel Leoneti durante a performance.....	27
Figura 3 - Anacê e eu apresentando a Pílula Cênica.....	30
Figura 4 - Oficina de cartões postais e Pílula Cênica.....	32
Figura 5 - Rotunda do CCBB-SP.....	37
Figura 6 - Casa dos Saberes.....	41
Figura 7 - Estação de música montada.....	45
Figura 8 - Mapa ao final da oficina.....	46
Figura 9 - Instalação “(ou Abscência)”	49

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 MEDIAÇÃO CULTURAL	12
2.1 O programa educativo e o mediador cultural	16
2.2 Do museu ao centro cultural	18
2.3 A possibilidade da música em exposições de artes visuais	20
3 A MÚSICA COMO FERRAMENTA DE MEDIAÇÃO CULTURAL	23
3.1 Marc Chagall - Sonho de amor (2023)	24
3.2 Fullgás - artes visuais nos anos 1980 no Brasil (2025)	32
3.2.1 O uso da música nas exposições do CCBB-SP	38
3.3 Araetá - A literatura dos povos originários (2024)	40
3.4 Paulo Vanzolini - Um cientista boêmio (2025)	43
3.5 Um defeito de cor (2024)	48
3.5.1 O uso da música nas exposições do Sesc	51
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	53
REFERÊNCIAS	56

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa busca identificar e analisar a música como ferramenta de mediação cultural a partir do contexto dos centros culturais. Partindo de relatos das ações de mediação cultural realizadas nesses espaços desenvolvidas pelos mediadores culturais, esse trabalho busca compreender como a música pode ser utilizada em exposições de artes visuais. O objetivo central é identificar como a música é utilizada, qual a estrutura da proposta em relação à exposição e de que maneira ela pode reverberar no público.

Para a análise do uso da música fosse coerente nesse contexto, considerou-se fundamental a conceitualização de “mediação cultural” como ponto de partida. Essa escolha é influenciada pela minha experiência prévia enquanto pianista e educadora musical, atuando enquanto mediadora cultural nos programas educativos em exposições de artes visuais no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB) e no Serviço Social do Comércio (Sesc), experiência na qual, ao mesmo tempo que me foi permeada de reflexões sobre a função do músico nesse espaço me permitiu explorar outras aplicabilidades da música. Conceitualizar primeiro a mediação cultural é necessário para compreender essas reflexões acerca das intersecções entre artes visuais e música nos centros culturais. Assim, a compreensão aprofundada do conceito de mediação cultural serve como alicerce para o relato das observações e para a análise das estruturas propostas.

Dito isso, a escolha metodológica para a realização da pesquisa foi uma análise qualitativa que parte de uma observação participante. Esta abordagem se mostrou a mais adequada para a pesquisa, pois a partir da minha posição de observadora e minha experiência anterior como propositora pude mergulhar nas dinâmicas dos programas educativos dos centros culturais e obter um olhar aprofundado sobre o trabalho. É neste sentido que o relato em primeira pessoa ganha valor, fornecendo a descrição pormenorizada das ações. O campo empírico da pesquisa, concentrou-se nos seguintes espaços e exposições: “Marc Chagall - Sonho de Amor” (CCBB-SP/2023); “Fullgás - artes visuais no Brasil nos anos 1980” (CCBB-SP/2025); “Araeté - a literatura dos povos originários” (Sesc Ipiranga/2023); “Paulo Vanzolini - o cientista boêmio” (Sesc Ipiranga/2024); e “Um defeito de cor” (Sesc Pinheiros/2024).

A partir da imersão no campo e do relato detalhado da observação participante, foi possível sistematizar as diferentes formas com que a música é utilizada como ferramenta mediação. Desta análise resultaram três modalidades do uso da música: *performance*, onde a música pertence a uma performance e viabiliza a experiência estética pela sensibilização dos sentidos e pelo convite ao movimento; *elemento de criação*, onde a música possibilita a integração do capital cultural do público em uma criação coletiva; e a música como *instrumental pedagógico*, que constitui um meio de aproximação e aprofundamento dos temas da exposição. A

identificação dessas formas de uso da música no contexto de centros culturais é o ponto central da análise e demonstra o potencial multifacetado deste recurso.

Por fim, o presente trabalho cumpre seu objetivo central de identificar e analisar o uso da música como ferramenta de mediação cultural. A pesquisa está organizada, além desta Introdução e das Considerações Finais, em dois capítulos. O primeiro capítulo dedica-se à conceitualização de mediação cultural e música, apresentando a sua inserção no campo da museologia, da educação museal e da museusicologia. O segundo apresenta os relatos pormenorizados das propostas no campo de estudo CCBB/Sesc, com subcapítulos específicos para analisar as propostas com o uso da música de cada instituição (CCBB/Sesc). Os resultados encontrados contribuem significativamente, à medida que preenchem uma lacuna bibliográfica ao apresentar dados empíricos sobre o potencial desse recurso. Contudo, é crucial pontuar que esta pesquisa foi delimitada a apenas uma unidade do CCBB e duas unidades do Sesc. Espera-se que esta investigação sirva como um ponto de partida para estudos futuros que explorem a fundo as dinâmicas e os impactos desse recurso em uma escala mais ampla de instituições.

2 MEDIAÇÃO CULTURAL

A discussão acerca da mediação cultural permeia várias áreas do conhecimento. Para Jean Davallon (2007), a mediação é um processo ativo de construção de sentidos, no qual o público e o objeto cultural se transformam mutuamente. Davallon discute a mediação cultural inserindo no campo da Ciência da Informação e Comunicação, articulando simultaneamente a dimensão informacional (organização e articulação do conhecimento) e a dimensão comunicacional (produção simbólica e interação social). Bernard Darras (2008), por sua vez, apresenta uma perspectiva dentro da semiótica, a entendendo como um processo comunicacional que torna possível a construção de sentido entre sujeitos, objetos e contextos culturais. Na definição de Teixeira Coelho, a mediação cultural pode ser entendida como:

Processos de diferente natureza cuja meta é promover a aproximação entre indivíduos ou coletividades e obras de cultura e arte. Essa aproximação é feita com o objetivo de facilitar a compreensão da obra, seu conhecimento sensível e intelectual com o que se desenvolvem apreciadores ou espectadores, na busca da formação de públicos para a cultura - ou de iniciar esses indivíduos e coletividades na prática efetiva de uma determinada atividade cultural (Coelho, 2000, p. 257).

A mediação cultural ocupa um lugar central nas discussões sobre instituições culturais e educação museal¹. No contexto cultural, principalmente espaços que abrigam arte, como museus e centros culturais, a mediação vem sendo amplamente considerada como um elo participativo entre o público e o patrimônio cultural.²

No escopo deste trabalho, entendemos a mediação cultural como uma abordagem comunicacional de viés educacional em uma rede complexa de interrelações entre cinco agentes: a instituição, a exposição, o programa educativo, o mediador cultural e o público. Considerando principalmente a relação entre a prática do mediador cultural e o público. Dentre as possíveis abordagens desse

¹ “A educação museal pode ser definida como um conjunto de valores, de conceitos, de saberes e de práticas que têm como fim o desenvolvimento do visitante; como um trabalho de aculturação, ela apoia-se notadamente sobre a pedagogia, o desenvolvimento, o florescimento e a aprendizagem de novos saberes. [...] No Brasil e em Portugal, os derivados seriam, para além dos referidos: educação em museus e educação patrimonial” (ICOM, 2013, p.38).

² “o patrimônio cultural pode ser definido como um bem material ou imaterial, herança do passado para o presente e o futuro, com valores e características que contribuem para a permanência e identidade da cultura a que pertence” (Coutinho, p. 331).

processo comunicacional, a música se insere enquanto uma possível ferramenta de mediação cultural nessa rede de interrelações em exposições de artes visuais, considerando a natureza de uma ação de mediação de promover a aproximação sensível e intelectual do público com a obra cultural.

Concebendo a relação entre o mediador cultural e a instituição, Mörsch (2016) considera que diferentes discursos convivem ao redor dessa prática. São quatro os discursos que orientam a mediação cultural, cada um com uma abordagem distinta: O primeiro, *afirmativo*, legitima as narrativas oficiais da instituição, transmitindo um conhecimento já estabelecido sem questionamentos, discurso representado pela figura do “guia”. O segundo, *reprodutivo*, foca em ampliar o acesso e o alcance do público, mas o faz sem problematizar as estruturas de poder e as desigualdades que permeiam o campo cultural. Já o terceiro, *desconstrutivo*, adota uma postura crítica, desafiando ativamente os discursos e as práticas institucionais que historicamente excluíram vozes e perspectivas marginalizadas. Por fim, o discurso *transformativo* vai além da crítica, utilizando a mediação não apenas para desconstruir, mas também como um instrumento de mudança social que busca ativamente o empoderamento do público e a reconfiguração das relações entre a instituição e a sociedade. A prática da mediação cultural se encontra, segundo Mörsch, na “encruzilhada” entre esses discursos.

No cenário dos espaços que abrigam arte, a principal instituição que permeia essa discussão é o museu moderno³ do século XX., onde historicamente predominou-se uma abordagem baseada na transmissão unidirecional de informações, onde o público eram pessoas “que careciam de informação, que precisavam de instrução e que deveriam atuar como receptores de conhecimento, recipientes vazios a serem preenchidos”⁴ (Hooper-Greenhill, 2000, p.125). Essa concepção em relação ao público é consequência de uma ideia enciclopédica do museu moderno, onde o museu era responsável por produzir e disseminar uma coleção de artefatos e conhecimentos das grandes áreas do conhecimento (história

³ Essa discussão se dá a partir da estrutura dos museus de ciências naturais que influenciou a estrutura do museu de artes posteriormente. Inicialmente os museus de arte herdaram principalmente a estrutura científica de colecionismo, o estudo dos objetos e a ideia de preservar e expor para educar.

⁴ Essa concepção é uma referência direta ao conceito de Educação Bancária de Paulo Freire, no qual professor é visto como único detentor do conhecimento e possui a função de “depositar” esse conhecimento em alunos passivos que seriam como “recipientes vazios a serem preenchidos”. Essa abordagem possui um caráter unilateral e autoritário e é focada na memorização mecânica em vez da reflexão, criação e transformação.

natural, arqueologia, artes, etc.) que eram selecionados e apresentados como uma verdade única proveniente dos especialistas, no caso os curadores.

Nesse contexto, as ações de mediação cultural eram organizadas e controlada em muitos níveis (Hooper-Greenhill, 2000), o primeiro era o conteúdo a ser aprendido que se limitava a fatos e informações a serem adquiridos por meio da cognição, o visitante deveria apenas reconhecer e aceitar verdades dadas, sem as interpretar. O segundo nível, era como a informação era obtida, o visitante aprendia de modo controlado: seu corpo disciplinado e seus sentidos serviam apenas para receber e decodificar as informações organizadas pelos curadores. O terceiro nível, era o uso dessa informação, os museus tinham em parte como objetivo converter a humanidade bruta em sociedade civil, o conhecimento transmitido visava civilizar e disciplinar o público, formando cidadãos obedientes, sem estimular autonomia ou questionamento das normas sociais.

Essa estrutura imponente e civilizatória do museu passa a ser diretamente questionada a partir da década de 1970, influenciada pelo movimento da Nova Museologia⁵. A relação museu-público se transforma, onde o foco deslocou-se do objeto para as pessoas, o museu começa a ser considerado como um espaço de diálogo, participação e transformação social e não apenas de conservação e instrução. Devido a isso, Eilean Hooper-Greenhill (2000) propõe a concepção de “pós-museu”:

No pós-museu, o conhecimento especializado continua importante, mas é integrado ao conhecimento baseado na experiência humana cotidiana de visitantes e não especialistas. Enquanto o museu modernista transmitia informações factuais, o pós-museu também tenta envolver as emoções e a imaginação dos visitantes⁶ (Hooper-Greenhill, 2000, p.143, tradução da autora).

A valorização da experiência humana dos visitantes como parte central da vivência museal transforma profundamente a estrutura da educação em museus. Inspirada nas concepções de experiência estética de Dewey (2010), essa perspectiva entende que o conhecimento não é algo simplesmente transmitido, mas

⁵ Movimento surgido a partir dos anos 1970 que propõe entender o museu como espaços de diálogo, participação social e desenvolvimento comunitário. Os conceitos desse movimento surgem pelas ideias construídas de Hugues Varine, George Henri Rivière, Pierre Mayrand, entre outros teóricos.

⁶ “In the post-museum, specialist knowledge remains important, but it is integrated with knowledge based on the everyday human experience of visitors and non-specialists. Where the modernist museum transmitted factual information, the post-museum also tries to involve the emotions and the imaginations of visitors” (Hooper-Greenhill, 2000, p.143). *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: Routledge, 1992.

construído por meio da interação ativa entre o indivíduo e o ambiente. Para Dewey (2010) “estético refere-se à experiência como apreciação, percepção e deleite” e a experiência estética ocorre quando há envolvimento pleno e significativo com o objeto ou situação vivida, uma integração entre emoção, percepção e pensamento. Assim, no contexto museal, a participação do visitante deixa de ser passiva e passa a constituir um elemento essencial da mediação cultural, pois é através dessa interação sensível e reflexiva que o museu cumpre seu papel educativo e social.

Ao reconhecer a importância da experiência estética como eixo orientador da educação museal, as ações desenvolvidas na rede de interrelações da mediação cultural necessitam variedade, pois o público é heterogêneo composto por indivíduos e coletivos e cada um deles se insere em diferentes níveis de contextos culturais e apresentam capitais culturais distintos. Essa bagagem prévia define muitas vezes a maneira como esse público se relaciona com o espaço e com a exposição, pois como afirmam Bourdieu e Darbel, o acesso à arte legítima não é universal:

O grau de prazer especificamente estético que se pode experimentar e o grau de competência artística que se pode possuir dependem, em todos os casos, do grau de domínio dos instrumentos de apropriação dos bens culturais — e, em primeiro lugar, do código artístico — que são o produto da educação e, em particular, da origem social (Bourdieu; Darbel, 2003, p. 38).

Portanto, a mediação cultural deve ir além da simples apresentação de informações, mas atuando em um movimento pedagógico para suprir a desigualdade de códigos. Ela precisa oferecer os “instrumentos de apropriação” necessários para que todos os visitantes, independentemente de seu capital cultural herdado, possam decifrar e, finalmente, experimentar o prazer estético pleno diante das obras. Nesse sentido, o mediador deve considerar que o capital cultural, segundo Bourdieu, é complexo e manifesta-se em três estados:

O capital cultural pode existir sob três formas: no estado incorporado, ou seja, sob a forma de disposições duráveis do organismo; no estado objetivado, sob a forma de bens culturais — quadros, livros, dicionários, instrumentos, máquinas...; e, enfim, no estado institucionalizado, forma de objetivação que é preciso colocar à parte porque, como se observa em relação ao certificado escolar, ela confere ao capital cultural — de que são, supostamente, a garantia — propriedades inteiramente originais (Bourdieu, 2007, p. 68).

Essa compreensão de capital cultural é fundamental para que a mediação cultural adapte suas abordagens, reconhecendo tanto as disposições (gostos e atitudes internalizadas), quanto os bens possuídos e os títulos formais que influenciam a maneira como o público se apropria do acervo museológico e da experiência estética oferecida. A diferença não está apenas no que o indivíduo tem (capital objetivado ou institucionalizado), mas fundamentalmente no que ele é (capital incorporado), o que exige da mediação uma abordagem sensível e inclusiva.

2.1 O programa educativo e o mediador cultural

As ações de mediação cultural, no contexto das instituições culturais, são desenvolvidas dentro de dois níveis: o programa educativo, responsável pelo projeto de educação museal a ser desenvolvido de maneira mais ampla; e as propostas de cada mediador cultural que integra esse programa educativo, com uma dimensão mais autoral que pode ser integrada pelo projeto educativo da instituição.

Essa dimensão mais autoral do trabalho de mediadores têm as suas bases na história do ensino de arte no Brasil e na sua articulação com a mediação cultural em exposições de arte. Nas décadas de 1980 e 1990, a sistematização da Abordagem Triangular⁷ sob a coordenação de Ana Mae Barbosa no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), a sua mobilização como base para o currículo de Arte nos Parâmetros Curriculares Nacionais do MEC em (1996/1997) e a resultante inserção das imagens no ensino de arte (BARBOSA, 1991) contribuíram para forjar um ideário da profissão que leva em conta o repertório das exposições e dos públicos, mas também dos mediadores. Segundo Ana Mae Barbosa (2008), essa inserção intensificou a busca de professores por cursos e visitas a museus, de modo que muitos museus criaram setores educacionais a partir dos anos 1990.

⁷ A Abordagem Triangular se baseia em três eixos: a fruição (o contato sensível com a obra), a contextualização crítica (a compreensão da obra em seu contexto histórico e social) e o fazer artístico (a prática de criar), esses eixos constituem pilares essenciais no cotidiano das ações educativas de uma exposição de arte.

O mediador cultural ocupa um lugar de importância nos museus de arte e instituições culturais, porém ao longo dos anos houve muitas discussões sobre nomenclaturas que designam o que hoje é a função de mediador cultural, a princípio quando sua atuação era centrada na transmissão de informações havia o nome de “guia”, “monitor” ou até mesmo “Tira Dúvidas” como na ocasião da Bienal de 1998 (Barbosa, 2008). A permanência dessas nomenclaturas atualmente pode ser problemática à medida que delimitam o trabalho desse profissional apenas a transmissão de informações, limitando a experiência em uma exposição de arte a uma palestra ambulante, como se o público não tivesse contribuições e pudesse apenas sanar dúvidas em contato a obra cultural e não participar ativamente da construção simbólica.

Considerando as transformações que ocasionaram na mudança da estrutura do museu, esse profissional passou a ser chamado de “educador” ou “educador museal”, pois ele não apenas informaria, mas construiria conhecimento, o visitante se encontra em um ambiente educacional na qual sua participação é encorajada. Atualmente, a discussão contemporânea propõe o termo mediador cultural representado pela mudança de paradigma do museu, da educação museal e da concepção do público participativo, portanto o mediador cultural não apenas informa, ele se torna um agente catalisador de sentidos.

Na prática, a atuação do mediador cultural pode se manifestar de muitas maneiras, principalmente no caso daqueles que atuam em programas educativos. Existem diversas propostas realizadas pelos programas educativos visando a aproximação com o público, em geral, principalmente o escolar. Dentre essas ações é comum aos programas educativos independente da instituição, promoverem visitas mediadas⁸, oficinas, palestras, e materiais educativos utilizados no contexto das visitas ou para dar suporte aos professores da rede básica de ensino. Cada programa educativo possui suas particularidades, determinadas pelas especificidades da instituição à qual está vinculado, caberia uma pesquisa a parte somente para mapear as ações realizadas pelos programas educativos de São Paulo. O mediador cultural, por sua vez, elabora propostas que articulam as

⁸ Antigamente chamadas “visitas guiadas”, a mudança da estrutura do museu e da função do mediador cultural refletiu na mudança dessa nomenclatura também. Embora, em algumas instituições ainda existam as visitas guiadas que seguem o modelo de “palestra ambulante”.

estruturas estabelecidas entre a instituição e o programa educativo, integrando também sua própria formação e experiência.

Dessa forma, a atuação do mediador cultural revela-se como um elemento essencial na relação entre as instituições culturais e o público. Ao considerar as especificidades de cada instituição e o público atendido, o mediador cultural contribui para o fortalecimento do papel social dos espaços culturais, tornando-os ambientes mais acessíveis, dinâmicos e inclusivos.

2.2 Do museu ao centro cultural

A inserção do mediador cultural está frequentemente associada a sua atuação nos museus de arte, principalmente devido ao surgimento primeiro da educação museal no contexto do museu. Porém, no contexto contemporâneo sua inserção é requisitada em diferentes espaços como eventos culturais (como a Bienal de Arte de São Paulo), teatros, bibliotecas, centros culturais e outros. No recorte desta pesquisa, as ações de mediação exercidas pelo mediador cultural serão analisadas a partir de sua atuação em centros culturais, pois esses espaços propiciam maior liberdade de expressão multidisciplinar, dada sua natureza estrutural de acolher e promover diferentes manifestações artísticas.

A distinção entre museu e centro cultural é marcado por uma evolução conceitual, institucional e arquitetônica. O surgimento de novos equipamentos como os Centros Culturais (como o Centre Georges Pompidou, inaugurado em 1977 em Paris) evidenciou uma mudança na tipologia e na função institucional. O museu mantinha sua função primária de coleção, conservação, pesquisa e exposição dos acervos e do patrimônio, enquanto o Centro Cultural, em contrapartida, emergiu com o foco na difusão, fomento e produção de cultura, funcionando com uma pluralidade de linguagens (teatro, música, cinema, artes visuais) com o propósito de construir um local de convivência e articulação social, buscando uma maior proximidade com o público.

Embora a princípio o museu e os centros culturais ocupem papéis distintos, suas funções estão interligadas no campo da cultura. Esses locais não são apenas estruturas expositivas, mas dispositivos de mediação simbólica, lugares de memória e ambientes de construção de conhecimento. Nesse quesito, ambos os espaços são reconhecidos como dois potenciais espaços que abarcam exposições de artes visuais, seja no modo de um acervo permanente (no caso do museu) ou em uma exibição temporária (no caso dos Centros Culturais, embora alguns museus também apresentem exposições temporárias). Os museus e o centro cultural se encontram no propósito de propiciar “experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos” (ICOM, 2022). Portanto, as ações de mediação cultural dos programas educativos de ambas instituições podem se inspirar mutuamente, no encontro de seus deveres sociais de educar e promover o acesso à arte.

Em São Paulo, o primeiro Centro Cultural foi o Centro Cultural São Paulo, inaugurado em 1982, inspirado pelos moldes que estavam surgindo no mundo, como o Centre Georges Pompidou. Duas importantes instituições culturais paulistanas que serão o foco deste trabalho e serão abordadas no capítulo subsequente são o Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB) e o Serviço Social do Comércio (Sesc).

O Centro Cultural do Banco do Brasil de São Paulo (CCBB-SP), localizado na rua Álvares Penteado no Centro de São Paulo, teve seu edifício comprado em 1923 pelo Banco do Brasil e reformado pelo arquiteto Gustavo Hippolyto Pujol Junior, onde funcionou a primeira agência paulistana do banco até 1996. Após um processo de tombamento e reforma em 2001 foi inaugurado o Centro Cultural, atualmente a instituição promove uma programação diversa contendo “espaços para exposições, teatro, cinema, música, auditório para palestras, debates e oficinas educativas e cafeteria”⁹.

O Serviço Social do Comércio (Sesc) foi criado em 1946 por iniciativa da Confederação Nacional do Comércio com o objetivo de promover o bem-estar e a qualidade de vida dos trabalhadores do comércio e seus familiares. O Sesc atua nas áreas de educação, saúde, lazer, assistência e cultura. Ao longo das décadas, expandiu sua rede por todo o Brasil, tornando-se referência também na promoção

⁹ Informações disponíveis em: <https://ccbb.com.br/sao-paulo/sobre-o-ccbb/> Acesso em: 19 out. 2025.

artística. Suas unidades, muitas vezes instaladas em edifícios de grande imponência arquitetônica (como a unidade do Sesc Pompéia que o projeto arquitetônico é de autoria da arquiteta Lina Bo Bardi), abrigam uma programação cultural diversificada e acessível, incluindo exposições de arte nacionais e internacionais.¹⁰

É importante ressaltar uma diferença estrutural existente entre o programa educativo de museus e o de centros culturais. O programa educativo em museus normalmente é um setor da própria instituição, enquanto em centros culturais são normalmente de responsabilidade de empresas terceirizadas contratadas a cada exposição. Desse modo, as ações de mediação cultural ocorrem tanto em museus quanto em centros culturais, assumindo características próprias em cada contexto e possuindo variedade a cada exposição. O mediador cultural que atua nesses espaços articula o projeto de educação museal do programa educativo com sua própria formação e prática artística, enriquecendo as experiências de mediação. No caso dos centros culturais, a integração entre diferentes linguagens artísticas do espaço, somado às diferentes linguagens dos mediadores culturais, amplia as possibilidades de propostas e ferramentas, potencializando o diálogo com o público.

2.3 A possibilidade da música em exposições de artes visuais

A música integra a agenda dos centros culturais e os museus principalmente como programação de espetáculo musical. Exemplos disso são o evento “Música no Museu”¹¹, do Museu Paulista da USP, (Museu do Ipiranga), que foi uma apresentação pontual da Brasil Jazz Sinfônica no auditório da instituição; e a parceria OSESP-MASP¹², entre a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP) e o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), para a qual o repertório do concerto é definido inspirado em obras do acervo do MASP selecionadas pelos curadores da instituição. Os Sescs, por sua vez, têm uma

¹⁰ Informações disponíveis em: <https://www.sesc.com.br/institucional/o-sesc/nossa-historia/> Acesso em: 19 out. 2025.

¹¹ Informações disponíveis em: <https://agencia.fapesp.br/apresentacao-da-brasil-jazz-sinfonica-no-museu-do-ipuranga/51762> Acesso em: 02 nov. 2025

¹² Informações disponíveis em: <https://osesp.art.br/osesp/pt/concerto/215>. Acesso em: 02 nov. 2025.

extensa programação musical em suas unidades. Há uma agenda de grandes festivais que se repete e amplia anualmente na instituição, como o festival “Sesc Jazz”, que reúne artistas nacionais e internacionais anualmente ou o “Sonora Brasil¹³”.

Há também outros modos de aparição da música nesses espaços: as exposições. Em São Paulo, inúmeros exemplos de exposições tem a música como objeto: como as exposições dos músicos Ney Matogrosso e Raul Seixas no Museu da Imagem e do Som (MIS)¹⁴; a exposição *Ars Sonora - Hermeto Pascoal*¹⁵ no Sesc Bom Retiro que apresentou a intersecção entre suas produções visuais e musicais; a exposição MAHKU: *Mirações*¹⁶ que apresentou as obras do coletivo, nas quais as manifestações visuais são também uma forma de grafia musical.

A música em exposições de artes visuais vem sendo recentemente discutida. Teixeira (2023) propõe uma nova linha de pesquisa intitulada *Museusicologia* na qual sua investigação centra-se na experiência estético-musical no museu de arte. Embora exista um senso comum de que o museu é um lugar silencioso, e voltado para as artes visuais, Teixeira discorre que:

[...] a razão pela qual o sentido da visão tem sido privilegiado em detrimento de outros é porque os museus de arte têm simplesmente vindo a reforçar a natureza do objecto para o qual foram primordialmente concebidos para expor: arte visual. Neste contexto temporal, esta categoria de arte incluiria sobretudo a pintura, a escultura e o desenho, e excluiria as artes performativas (Teixeira, 2011).

A exclusão das artes performativas¹⁷ do museu reforça um discurso afirmativo e reprodutivo, e legitima uma hierarquia entre as artes que limita a amplitude de fruição. A permanência dessa exclusão atualmente ignora primeiramente a

¹³ “Por meio de apresentações musicais comentadas, mapeia e incentiva desde manifestações de territórios isolados até novas experiências de fruição musical, aguçando a percepção sobre a pluralidade étnico-culturais no Brasil” <https://www.sesc.com.br/atuacoes/cultura/musica/sonora-brasil/> (ESQUEMA AUTORIA, ANO)

¹⁴ Informações disponíveis em: <https://mis-sp.org.br/exposicao/bau-do-raul/> e <https://mis-sp.org.br/exposicao/ney-matogrosso/>. Acesso em: 02 nov. 2025.

¹⁵ Informações disponíveis em: <https://www.sescsp.org.br/editorial/a-poetica-hermetiana-e-sua-ars-sonora/>. Acesso em: 02 nov. 2025

¹⁶ Exposição do Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU) no MASP. Informações disponíveis em: <https://www.masp.org.br/exposicoes/mahku-miracoes>. Acesso em: 02 nov. 2025

¹⁷ São manifestações artísticas realizadas ao vivo para um público, utilizando o corpo como principal meio de expressão, representadas por segmentos como o teatro, dança, música, circo e a própria performance, que combina elementos de várias artes para criar uma obra.

existência de obras visuais que apresentam relevantes influências musicais, como *Fuga em Vermelho* (1921) e *Polifonia* (1932) de Paul Klee e as séries *Improvisações* e *Composições* de Kandinsky baseadas no impacto da música de Arnold Schoenberg no artista. Além de obras visuais estáticas que apresentem uma dimensão sonora, como as manifestações visuais dos povos Huni Kuin e Maxakali. Porém, a experiência estético-musical no contexto do museu (Teixeira, 2023) propõe uma quebra dessa tradição, e possibilita uma reconfiguração da experiência museológica que vai além da hegemonia da visão. Ao integrar a música, o público, é convidado a experienciar a arte de maneira significativa, aproximando suas vivências à experiência museal, pois:

Falar do poder da música é assinalar de algum modo a sua influência no ser humano, pois, como fenômeno físico (som, ruído, silêncio – objeto da física-acústica) e como fenômeno psicológico (relações sonoras, objeto da psicologia), seus elementos constitutivos e sua sintaxe de semântica singular induzem correspondentes movimentos biológicos, fisiológicos, psicológicos e mentais (Sekeff, 2007, p. 69).

Dessa forma, incluir a música como parte das ações de mediação cultural de uma exposição de artes visuais é inspirar a possibilidade de movimento em um ambiente estruturalmente estático. A música se configura como uma potente ferramenta de mediação cultural, possibilitando uma experiência estética, educativa e de acessibilidade, na qual o visitante é convidado a construir sentidos, e transcender a prática dialógica.

Não obstante, é importante pontuar uma diferenciação entre a música presente em exposições de artes visuais enquanto ambientação sonora ou parte de uma pesquisa curatorial, ou como recurso para as ações de mediação cultural, visando o diálogo, a relação e a formação dos públicos.

3 A MÚSICA COMO FERRAMENTA DE MEDIAÇÃO CULTURAL

No contexto das exposições de artes visuais, a música é uma potencial ferramenta de mediação cultural na qual a experiência estético-musical possibilita um encontro sensível e amplo com a arte. Nessa seção, apresento seis relatos de experiência das quais participei ora como proponente, ora como observadora das propostas com o uso da música realizadas pelos programas educativos de duas instituições culturais paulistanas.

Na unidade de São Paulo do Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB), os relatos partem das exposições “Marc Chagall - Sonho de Amor” que esteve em cartaz no período de 8 de fevereiro a 22 de maio de 2023 e da exposição “Fullgás - artes visuais nos anos 1980 no Brasil” que esteve em cartaz no período de 28 de maio de 2025 a 4 de agosto de 2025. Os relatos das duas unidades do Serviço Social do Comércio (Sesc), são do Sesc Ipiranga nas exposições “Araeté - a literatura dos povos originários” que esteve em cartaz de 30 agosto de 2023 a 17 março de 2024 e na exposição “Paulo Vanzolini - um artista boêmio” que esteve em cartaz de 28 de agosto de 2024 até 16 de março de 2025. No Sesc Pinheiros a experiência relatada foi da exposição “Um defeito de cor” e teve duração de 25 de abril a 1 de dezembro de 2024.

As perspectivas presentes nesses relatos são apresentadas sob dois pontos de vista, minha experiência enquanto educadora, relatando o processo de elaboração de uma ação de mediação cultural com o uso da música ou minha experiência enquanto público, vivenciando o impacto de participar de uma ação com o uso da música. Opto por me referir enquanto “educadora” nesses relatos, pois é o termo utilizado na oralidade do cotidiano dos programas educativos, mas entende-se que a função exercida é a de mediadora cultural. Ambas instituições têm acesso livre e suas exposições de arte são gratuitas.

3.1 Marc Chagall - Sonho de amor (2023)

No ano de 2023, fui educadora no Centro Cultural do Banco do Brasil em São Paulo e integrei o CCBB Educativo¹⁸ de duas exposições de arte, “Marc Chagall - Sonho de Amor” e “Studio Drift - Vida em Coisas”. A exposição a ser analisada é a de Marc Chagall que contou com a exibição de 191 obras do artista divididas em 4 eixos temáticos: “Origens e tradições russas” que reunia obras que faziam referência à origem russa do artista; “Mundo Sagrado” que abordava principalmente a sua religiosidade judaica; “Um poeta com asas de pintor” com obras principalmente do período em que ele esteve no exílio em Nova Iorque; “O amor desafia a força da gravidade” seção que reunia obras inspiradas no amor, principalmente no amor de sua vida, Bella Rosenfeld; e um módulo específico intitulado “Fábulas de La Fontaine” que apresentava gravuras que Chagall realizou para ilustrar as fábulas do escritor francês Jean de La Fontaine.

As atividades de mediação desenvolvidas durante as exposições foram realizadas pelo Educativo do CCBB, na época gerenciado pela empresa Sapoti Projetos Culturais. As atividades desenvolvidas por esse programa educativo eram divididas em: ações de galeria ou ação cênica, onde havia um pequeno espetáculo temático da exposição; datas comemorativas, na qual fazíamos apresentações temáticas em homenagem a datas como o dia do orgulho LGBTQIA+; Encontro com Professores, ciclo de palestras mensais com profissionais da área voltado para professores da rede básica de ensino; Hora do Conto, uma contação realizada aos finais de semana temático da exposição; Livro Vivo, mediação de livros selecionados relacionados com a exposição; oficina, atividade onde os visitantes produziam uma lembrança da exposição (na exposição de Marc Chagall foi produzido um cartão postal que seria enviado pelos Correios); pequeníssimas mãos, atividade lúdica para bebês de 0 a 3 anos; pequenas mãos, atividade lúdica para crianças de 3 a 6 anos; Pílula Cênica, ação cênico-musical curta temática da exposição; visita mediada e visita mediada em Libras, percurso de 1h com os educadores conversando sobre as obras dentro da exposição.

¹⁸O programa educativo do Centro Cultural do Banco do Brasil é responsável pelas propostas de mediação cultural do CCBB e “convida o público para um contato com a poética e a história dos artistas, da programação em cartaz e do prédio histórico do CCBB. São visitas mediadas, contações de histórias, mediações de leitura, ações cênico-musicais e oficinas para toda a família” <https://ccbb.com.br/sao-paulo/ccbb-educativo/>.

Em minha atuação enquanto educadora na exposição do Marc Chagall, eu alternava entre as funções de realizar a oficina de cartões postais, atendimento de grupos agendados para visitas mediadas ou realização de visitas mediadas espontâneas e apresentação das pílulas cênicas. A principal atuação dos educadores era o atendimento dos grupos agendados e recebíamos grupos de no mínimo 5 pessoas. As atividades com grupos agendados proporcionavam uma diversidade de públicos, sendo que em meus atendimentos cheguei a receber instituições como unidades do Centro Educacional Unificado (CEU), das EMEF (Escola Municipal de Ensino Fundamental), alguns grupos do CAPS (Centro de Atendimento Psicossocial), grupos VIP do Banco do Brasil, Colégios privados, escolas estaduais e municipais, entre outras.

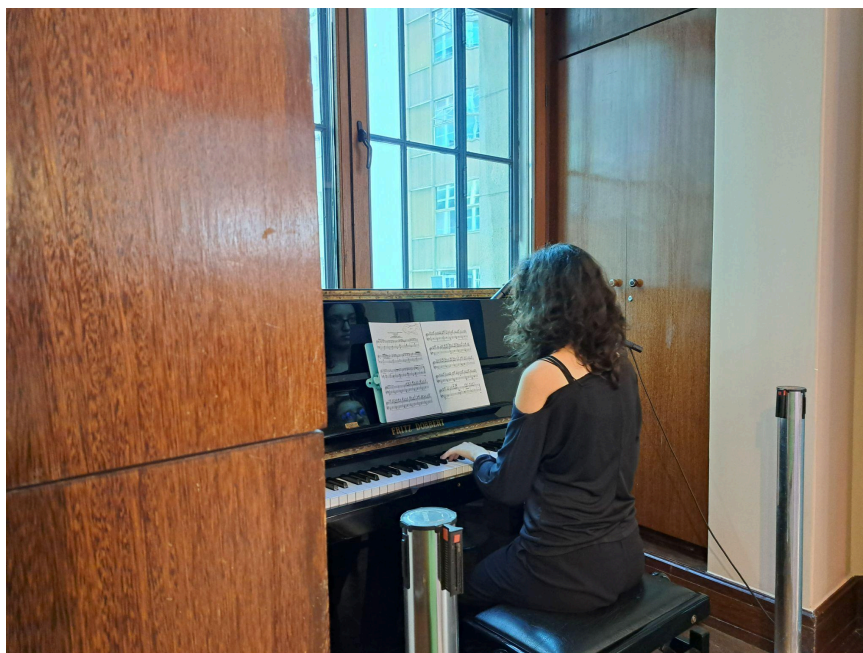
Enquanto educadora da área da música e pianista, sempre me questioneei qual era o sentido da minha atuação em uma exposição de artes visuais, pois na maior parte do tempo o desempenho de minhas funções eram principalmente relacionadas com as artes visuais, seja nas visitas mediadas, na oficina de cartões postais ou até mesmo colaborando na confecção de materiais educativos visuais para as atividades. Porém, a atuação do músico naquele contexto não era completamente nula, havia um pequeno espaço onde o músico participava de intérprete para as atividades que envolviam teatro, seja enquanto músico-intérprete ou como ator e músico.

Nesse contexto, durante um bom período não consegui participar enquanto musicista, pois estávamos aguardando uma autorização para o uso do piano e a sua mudança para o 1º andar. Então, na metade final da exposição surgiu a oportunidade para que criássemos em parceria com outros educadores o que seriam “Pílulas Cênicas”, breves cenas musicadas que aconteceriam esporadicamente durante a semana no 1º andar, espaço reservado para as atividades do Educativo.

Na primeira Pílula Cênica que criamos participavam eu e outros dois educadores das artes cênicas de forma alternada, sendo nosso fundamento o piano em relação com a poesia. Na proposta eu tocava ao piano a “Dança Romena n.º 3” de Béla Bartók (Figura 1), existiam duas versões da Pílula uma na qual o ator Gabriel Leoneti recitava o poema *Seul est mien* de Marc Chagall e outra na qual o ator Gustavo Panoni recitava o poema “Necrológio Dos Desiludidos do Amor” de Carlos Drummond de Andrade. Nessa performance, cada ator utilizava uma caracterização, o ator Gabriel usava uma máscara de galo (Figura 2) e o ator

Gustavo usava uma máscara de asno e carregava um coração de feltro a ser costurado. Ambas as máscaras foram confeccionadas para contações de histórias inspiradas nas Fábulas de La Fontaine (as quais Marc Chagall fez uma série de ilustrações) que ocorreram no CCBB-BH.

Figura 1 - Eu tocando piano durante a performance



Fonte: Karina Motoda, 2023

Figura 2 - Gabriel Leoneti durante a performance



Fonte: Karina Motoda, 2023

A Pílula Cênica a ser relatada é realizada com o ator Gabriel, e se iniciava a partir da entrada do ator no 1º andar. Enquanto ele caminhava pelo espaço e passava pelos visitantes, eu começava a tocar a introdução da peça do Bartók repetidamente até que ele chegasse ao centro para recitar o poema. O ator recitava o poema enquanto eu tocava a peça ao piano, usando normalmente a peça como base e executando suas seções conforme a mensagem da estrofe do poema, optando por articular as tensões harmônicas da peça com a intenção das palavras.

Nessa ação, a música acrescentava uma camada sonora à cena que acontecia. A música mediava o poema enquanto a pílula cênica mediava a exposição. A peça “Dança Romena nº3” pertence ao conjunto de 5 peças “Danças Folclóricas Romenas, Sz. 56” compostas pelo compositor húngaro Béla Bartók em 1915. Bartók compôs esse ciclo de peças após uma pesquisa etnomusicológica e etnográfica em vilas camponesas entre 1909 e 1914 na Transilvânia¹⁹, onde ele nasceu. Nessa pesquisa ele coletou gravações de melodias populares da região e, inspirado nessas manifestações populares e no folclore desse povo, ele compôs as Danças Folclóricas Romenas.

¹⁹ Anexada à Romênia em 1918.

A escolha da peça Dança Romena n.3 (*Topogó / Pe loc*)²⁰ para compor a pílula cênica partiu de dois motivos principais, o primeiro é que a orientação da Coordenação do Educativo foi que só poderíamos utilizar peças de domínio público ou composições originais. Por isso, busquei dentro do meu repertório peças que pudessem se enquadrar nesse requisito. Coincidentemente, a peça de Bartók pôde ser uma opção²¹. O segundo foi a coincidência de a capa da gravação que eu usava de referência (capa do álbum da interpretação do pianista Andrew Rangell) ser ilustrada pela obra “Eu e a Aldeia” de Marc Chagall.

É possível estabelecer uma relação entre o ciclo das Danças Romenas e a obra de Chagall, uma aproximação a priori é a influência de tradições camponesas²² na obra dos artistas, o contexto histórico-social associado ao século XX (marcado por Grandes Guerras) e a efervescência artística dos movimentos de vanguarda.

Além disso, Marc Chagall foi definido por seu amigo Henry Miller como “Um poeta com asas de pintor” (título que dá nome a um dos eixos da exposição) devido ao universo fantástico, imaginativo e à liberdade expressiva presente em suas obras. Chagall, além de suas obras visuais, escreveu um livro intitulado “Poèmes” com cerca de 30 poemas. Nessa pílula cênica, usamos como material o poema *Seul est mien*, escrito entre 1940-1945, período da Segunda Guerra Mundial, no qual Marc Chagall estava em exílio em Nova Iorque e passou pela perda de sua esposa Bella Rosenfeld (1895 - 1944). O título do poema é apresentado ao interlocutor logo em seu primeiro verso “Só é meu o país que encontro em minha alma²³”, introduzindo os sentimentos que serão abarcados pelas estrofes seguintes que falarão sobre memória, imigração, perda e refúgio. A Dança Romena n.º 3, possui uma atmosfera etérea e harmonicamente tensa, devido a sua tonalidade em Si menor e as tensões geradas pelos ornamentos. A atmosfera dessa peça se conecta com a temática densa do poema.

A inclusão de um poema de Marc Chagall como parte da mediação cultural é fundamental, pois revela uma faceta indispensável para a compreensão de sua obra:

²⁰O nome original em húngaro da Dança Romena n. 3 pode ser traduzido como “em um só lugar” e sua melodia tem origem em Egres, na região de Banat.

²¹Esse ciclo de peças estava dentro do meu repertório de estudo naquele semestre na Escola Municipal de Música de São Paulo.

²²Marc Chagall, nasceu em 1887 em Vitebsk no antigo Império Russo e pertencia a uma família de origem judaica. Os ícones e as tradições judaicas e camponesas aparecem ao longo do seu trabalho através de figuras de sua cidade natal, como animais, carroças, violino, entre outros..

²³“Seul est mien / Le pays qui se trouve dans mon âme” CHAGALL, Marc. *Poemas*. Tradução de Saulo di Tarso. [S.l.]: Cy Museum, 2023, p.40.

a conexão intrínseca entre poesia e pintura²⁴. Para Chagall, essas duas manifestações artísticas operavam em via de mão dupla. A potência dessa ação como ferramenta de mediação reside na intersecção entre o poema e a música, podendo considerar que a música também é uma forma de poesia. Ao recitar o texto com o acompanhamento da Dança Romena n.3, a proposta estimula os sentidos dos visitantes de forma integral. A combinação captura a atenção para além da visão, transformando o espaço em um ambiente de escuta ativa e sensibilização artística. O público não apenas vê a obra, mas a sente e se aproxima da história do artista por meio da conexão de linguagens.

Na segunda Pílula Cênica em que participei como criadora foi em parceria com a educadora do teatro Anacê. Durante uma parte do nosso horário de estudos discutimos e experimentamos ideias com base nos elementos centrais da vida de Marc Chagall, utilizando como mote principal sua mudança para Paris. O roteiro surgiu a partir de experimentações e improvisos cênicos e, a Anacê pontuou que gostaria que eu participasse da cena enquanto personagem também, pois achava interessante essa presença do músico na cena não somente enquanto músico, mas também como atuante.

A cena se iniciava nas escadas do 1º andar. Eu começava nas escadas de emergência e a Anacê das escadas de acesso. Ao adentrar o espaço caminho tocando um fragmento de música na escaleta em referência a “Minor Swing” de Django Reinhardt, música do gênero gypsy jazz, gênero musical francês criado na década de 1930 pelo Django Reinhardt, até nos posicionarmos no local onde havia uma estrutura representando um arco de proscênio²⁵ com o chão forrado com linóleo, o piano ficava na lateral desse palco.

Em seguida, a performance continuava comigo adentrando o espaço do piano abrindo uma porta imaginária, referenciando os mímicos presentes na cultura francesa²⁶. Após adentrar nessa saleta imaginada, eu sentava ao piano enquanto a Anacê se aproximava para entrar nesse espaço invisível compartilhado. Nesse

²⁴“Algumas pessoas me recriminaram por eu colocar poesia nas minhas pinturas. É verdade que há algo mais a exigir da arte pictórica. Mas que me mostrem uma única grande obra que não tenha uma porção de poesia!” CHAGALL, Marc. Poemas. Tradução de Saulo di Tarso. [S.l.]: Cy Museum, 2023, p.5.

²⁵É a moldura decorativa que separa o palco de um teatro do público (auditório), criando uma janela para a performance.

²⁶A mímica se tornou um símbolo francês durante a revitalização e popularização no século XIX e XX. O mímico-boêmio Jean-Gaspard Debureau foi responsável por aprimorar o teatro silencioso na França, que se originou na Grécia e se expandiu e popularizou na Itália.

momento compartilhávamos o banco do piano, eu começava a tocar a “Dança Romena nº1” e minha vizinha (pintora) de parede que lia uma revista *Derrière le miroir*²⁷, ao ouvir a peça, começava a assobiar a melodia. A pianista ao ouvir os assobios começava a testar trechos para ver se a pessoa misteriosa respondia.

Depois das duas personagens olharem ao redor em busca da origem do som, ambas olham embaixo de seu banco e descobrem uma passagem. Ocorre primeiramente um susto seguido de um cumprimento no qual a pintora puxa a pianista para fora da saleta. Após esse acontecimento inesperado, a pintora senta em um banco ao centro do palco e faz uma menção a uma surpresa que está entre suas mãos (Figura 3), a pianista emburrada sentada na outra metade do banco começa a se desmanchar pela curiosidade e quando ela finalmente cede para olhar o que há entre as mãos da pintora a cena acaba com a Anacê lendo um trecho a respeito do momento quando Marc Chagall chegou à França. Nesse momento final, a pianista volta ao piano e toca um trecho da “Arabesque n.1” de Claude Debussy.

Figura 3 - Anacê e eu apresentando a Pílula Cênica



Fonte: Karina Motoda, 2023

²⁷ A revista *Dérrière Le Miroir* (DLM) foi uma revista de arte francesa publicada entre 1946 e 1982. Marc Chagall fez uma série de ilustrações para algumas edições dessa revista, muitas inclusive em homenagem à França.

A pílula finaliza conosco agradecendo e indo embora, onde retomo a escaleta e toco novamente os trechos de “Minor Swing”. Houveram poucas récita desta segunda pílula, mas foi perceptível o recebimento positivo do público, inclusive um dos visitantes realizou um registro e fez uma edição de um pequeno vídeo que foi postado nas redes sociais. Essa não foi a única vez que os visitantes interagiram além do registro, a música estava presente mesmo fora das pílulas cênicas, o piano ficava no 1º andar e, quando possível utilizava minhas horas de estudos para praticar piano sendo que, inúmeras vezes os visitantes ficavam curiosos e se aproximavam para perguntar qual música estava tocando.

Um dia durante meus estudos, uma menina adolescente começou a dançar balé sob o linóleo enquanto estava ensaiando para a pílula cênica e tocava uma das peças do meu repertório das “Danças Romenas”. Após o término da peça, fui perguntar se ela era estudante de dança, sua mãe respondeu que ela era aluna da Escola de Dança de São Paulo. A música é um convite para que o público participe não somente com sua atenção estática, mas também com o movimento de seus corpos.

A inserção da música nesse contexto específico da segunda pílula cênica possibilitou que a mediação cultural acontecesse através de uma aproximação cultural de elementos característicos da França, como a música (o repertório tocado pelo piano e pela escaleta), a dança (piano) e o teatro (mímicos), essa aproximação cultural constituiu uma base para que o público entendesse uma parte importante do universo da exposição relacionado ao período em que Marc Chagall morou na França.

Nessa ação, a música participa como parte intrínseca da personagem pianista e o piano funciona como objeto mediador do repertório, que por sua vez funciona como elemento mediador da temática francesa relacionada à exposição. Além disso, o espaço cênico que eram realizadas as apresentações, era onde ficavam a oficina de cartões postais, quando havia apresentações a oficina era descolada para a lateral e os visitantes podiam vivenciar a oficina e assistir à apresentação, proporcionando a oportunidade de talvez a performance influenciar a confecção dos cartões postais.

Figura 4 - Oficina de cartões postais e Pílula Cênica



Fonte: Karina Motoda, 2023

Enquanto mediadora cultural é difícil mensurar o impacto de uma ação no público enquanto estou realizando a performance, consigo perceber alguns efeitos através de suas reações, como observar se fazem registros, se permanecem durante toda a ação e se vêm conversar comigo ao final, como relatado anteriormente. Pensando nisso, as Pílulas Cênicas evidenciam uma maneira sensorial para que o público se aproxime da exposição externamente às salas de exibição das obras, preparando ou complementando a visita à exposição. Ademais, a concepção das ações de mediação necessitam um conhecimento aprofundado da exposição e reafirma a importância do mediador na articulação desses conhecimentos aliados as ferramentas artísticas, nesse caso a música. Por fim, essa ação assume um discurso transformativo a medida que transforma o conteúdo estático da exposição em um novo objeto de arte dinâmico, além de estimular esse processo de coinvestigação e compartilhamento de autoria.

3.2 Fullgás - artes visuais nos anos 1980 no Brasil (2025)

Em julho e agosto de 2025, visitei a exposição “Fullgás - artes visuais nos anos 1980 no Brasil” no Centro Cultural do Banco do Brasil na unidade de São Paulo, que esteve em exibição de 28 de maio a 4 de agosto de 2025. A exposição

foi dividida em 5 eixos: 1) “Que país é este?”, que “reflete a transição pós-ditadura militar, discutindo política, economia, movimentos sociais e cidadania e abordando temáticas como redemocratização, identidades nacionais e ações de resistência (movimentos de mulheres, negras, indígenas, punk, etc.)”; 2) “Beat Acelerado”, que celebra a explosão da cor, da emoção e da energia pós-ditadura. Aqui destacam-se obras vibrantes que exaltam o corpo, a empolgação e a celebração da vida, em contraste com a austeridade dos anos anteriores; 3) “Diversões eletrônicas”, que “enfoca o fascínio por novas mídias e tecnologias da época — como TV, videocassete, computadores e walkman — exibindo obras experimentais que dialogam com a estética futurista e a revolução da cultura pop tecnológica”; 4) “Pássaros na garganta” que “traz reflexões sobre natureza, questões ecológicas, justiça ambiental, cultura indígena e a devastação provocada pelo capitalismo desenfreado. Reúne paisagens, esculturas e trabalhos que dialogam com a ECO-92 e vulnerabilidades do planeta”; e 5) “O tempo não para”, que “encerra o percurso com temas como finitude, melancolia, passagem do tempo e memória afetiva. Apresenta obras sensíveis que lidam com o legado, o efêmero e a introspecção generacional”.²⁸ As atividades de mediação cultural desenvolvidas por esse programa educativo contavam principalmente com as visitas mediadas, mediação de leitura, contação de histórias, oficinas e uma ação cênico-musical, dentre essas a contação de histórias e a ação cênico-musical apresentavam o uso da música²⁹.

De quarta a domingo acontecia uma performance na rotunda do CCBB-SP intitulada “Que país é este?”. Essa ação cênico-musical é chamada de “Som em Cena” na programação oficial, onde a equipe do Educativo do CCBB apresenta músicas autorais inspiradas na exposição vigente. A performance se iniciava sempre às 13h30 e tinha duração de aproximadamente 30 minutos, exceto aos finais de semana que acontecia uma versão reduzida da performance. A apresentação começava do lado de fora do prédio com alguns dos educadores tocando instrumentos recicláveis de percussão entrando até se posicionarem no centro da rotunda em seus respectivos instrumentos musicais. Dentre os principais instrumentos musicais utilizados estavam uma bateria, um teclado/sintetizador, uma

²⁸Informações retiradas do site do CCBB. Disponível em: <https://ccbb.com.br/belo-horizonte/bh-programacao/fullgas-artes-visuais-e-anos-1980-no-brasil/> Acesso em: 02 nov. 2025.

²⁹Informações retiradas do site do CCBB. Disponível em: <https://ccbb.com.br/sao-paulo/ccbb-educativo/> Acesso em: 02 nov. 2025

guitarra, um baixo, quatro microfones para vozes e dois atabaques, além de outros instrumentos usados em músicas específicas como o violino, chocalhos, apitos e algumas trilhas gravadas. Todas as apresentações contavam também com um intérprete de LIBRAS.

Em seguida, uma das educadoras fala ao microfone “Ô DJ solta aquele som e um *groove* pra gente” e a música começa. Nesse momento, há três educadores na parte da frente que começam a dançar ao som da música, duas das educadoras estão nas laterais do palco, semelhante às dançarinas e assistentes dos programas de auditório muito populares nos anos 1980. Os três educadores dançam uma coreografia enquanto os outros educadores tocam a música. Essa primeira música é animada no estilo club³⁰, e tem um refrão que diz “Everybody geral”. Em um dos dias no mês de julho que assisti ao “Som em Cena” havia um público considerável acompanhando o show, notei que havia um grupo grande do Recreio nas Férias³¹ assistindo, além do público espontâneo e dos clientes do café Girondino. Logo na primeira música, foi possível observar a reação corporal dos visitantes, algumas crianças começaram a dançar ao som da música, ora imitando os passos das dançarinas, ora criando seus próprios movimentos.

Na segunda música, começava com um beat que tocava em looping enquanto alguns educadores vinham a frente e vestiam uma cabeça removível em formato de televisão de tubo, depois se espalhavam pelo espaço interagindo com o público, em um momento um dos educadores até retirou a cabeça e vestiu em um dos visitantes. Essa segunda música tem uma atmosfera mais calma, semelhante a uma power ballad (balada de rock mais calma), o destaque está para o guitarrista que canta acompanhado apenas da bateria, do baixo e do sintetizador e somente no final entra outra educadora cantando uma segunda voz. Enquanto a música acontece, os educadores com cabeça de televisão realizavam uma dança lenta pelo espaço, há uma dupla principal que interage em uma coreografia. Nessa música, uma parte do público apreciava atentamente a interação dos educadores de cabeça de televisão enquanto alguns balançavam lentamente seus corpos no andamento da música.

³⁰Música eletrônica de variados gêneros produzidos e tocados principalmente em casas noturnas, nesse caso a música se assemelha a uma mistura dos gêneros new wave e pop/rock.

³¹“Promovido pela Secretaria Municipal de Educação de São Paulo (SME), o Recreio nas Férias é um programa gratuito que acontece durante o recesso escolar, oferecendo atividades culturais, esportivas e de lazer para bebês, crianças e adolescentes. A iniciativa tem como objetivo garantir espaços de convivência, aprendizado e diversão” Disponível em: <https://educacao.sme.prefeitura.sp.gov.br/recreio-nas-ferias/> Acesso em: 02 nov. 2025.

Na terceira música, a atmosfera muda bastante, na introdução entra o violino, chocalhos e vários apitos com o som semelhante a pássaros. Essa canção apresenta principalmente um arranjo vocal de três vozes acompanhado do violino, violão, chocalho e apitos. Enquanto a performance acontecia, alguns outros educadores andavam pelo espaço entre os visitantes tocando alguns desses instrumentos. No momento dessa música, o público apreciava de maneira mais introspectiva e alguns optavam por fazer registros com o celular.

Na quarta e última música, começa com uma base marcada feita pela bateria e pelo atabaque, acompanhados do baixo, guitarra e uma cama harmônica do sintetizador. Enquanto isso, um dos educadores (posteriormente ele se apresenta em LIBRAS e informa que é uma pessoa surda) realiza uma performance cênica e usa um telescópio. Esse trecho da música transmite uma atmosfera de espaço, principalmente devido ao timbre do sintetizador. Em seguida, entram os cantores, um dos educadores com a voz principal e outras três educadoras no backing vocal. A música muda de atmosfera e adquire um tom mais animado, semelhante a um pop/rock. Nessa hora as backing vocals convidam o público a bater palma no pulso da música enquanto o show acontece.

No decorrer da música, a resposta do público é variada, em uma das visitas houve um homem adulto que aparentava estar em uma condição de vulnerabilidade social que ao ouvir a música tomou a frente e começou a dançar a frente dos músicos, realizando passos de dança que se assemelhavam a como se dançava nos anos 80. Houve também uma reação muito interessante de uma das crianças do grupo Recreio nas Férias, ela copiava o movimento do baterista mexendo com as mãos e os braços, seguindo com precisão o pulso. Na parte final da música, houve novamente uma última intervenção cênica do educador surdo, na qual ele realizava movimentos que pareciam estar relacionados ao céus e a objetos voadores, ele fazia essa performance enquanto a guitarra realizava um solo, até ele se retirar de cena a música crescer de intensidade e entrar no refrão “Fullgás, disso que um país se faz” em referência a exposição.

No final da apresentação, ao som de uma base de guitarra e bateria, o educador surdo se apresenta como Bruno (enquanto um intérprete de LIBRAS realizava a tradução para o português) e apresenta o Programa Educativo e suas ações. Por fim, eles tocam novamente a música “Everybody geral” e os educadores voltam a dançar e o público volta a bater palma seguindo o pulso, nesse final a

cantora principal convida o público a gritar “Fullgás”, alterando o refrão para “Everybody Fullgás” e ensinando o sinal em LIBRAS para a palavra “Fullgás”.

Essa ação de mediação cultural se constitui de maneira potente e multifacetada. A música nesse contexto é uma ferramenta importante não somente de aproximação do universo temático da exposição, mas também como ferramenta educativa de acessibilidade estética³² através da conexão do teatro e da música. Caberia em uma outra pesquisa investigar em específico a atuação do músico enquanto mediador cultural no contexto das instituições culturais, ainda mais considerando a performance do “Som em Cena” na qual a composição é feita pelos próprios educadores, mas no escopo deste trabalho abordarei a proposta em si no uso da música em sua relação à exposição.

O grande diferencial dessa proposta está em que a mediação cultural acontece não somente em uma aproximação ao tema da exposição, artes visuais dos anos 1980, mas sim em contato direto com as obras culturais que estavam sendo exibidas na rotunda (Figura 5). A performance engloba a música, o teatro, as artes visuais, a dança e convida o público a interagir com a ação, seja no contato com os educadores, seja cantando os refrões, seja aprendendo um sinal em LIBRAS.

A aproximação cultural do público foi claramente perceptível, principalmente através da inserção de elementos que proporcionavam ao público a contextualização do momento histórico a qual a exposição se refere, os anos 1980 no Brasil. Dentre esses elementos, há as cabeças de televisão, as coreografias, a linguagem utilizada pelos educadores na condução da performance, os elementos musicais presentes nas composições, como a instrumentação, os timbres e as letras. Todos esses elementos foram importantes para situar o público ao universo temático da exposição, como resultado nós enquanto espectadores pudemos adentrar a estética que permeava os anos 1980, seja pelos seus aspectos visuais, seja pelos seus aspectos musicais.

Um dos impactos evidentes dessa performance é como a música era convidativa para o movimento, como relatado na seção anterior, o público interagiu corporalmente com essa ação que ocasionou, por exemplo, da manifestação simbólica de um dos visitantes, o senhor que dançou com movimentos

³²Proposta de Karen Montija na qual o foco é proporcionar a experiência estética com a arte, especialmente para as pessoas cegas ou com baixa visão.

característicos dos 1980. Outro aspecto a ser considerado é como as ações de mediação cultural acabam suprindo lacunas da expografia, a exposição carrega o título de uma música icônica da Marina Lima da década de 80, mas em nenhum lugar da expografia (que está dividida por títulos de música) há a possibilidade de se ouvir as músicas, provavelmente por motivos de direitos autorais.

Figura 5 - Rotunda do CCBB-SP



Fonte: Elaborado pela autora, 2025

Essa ação engloba diferentes aspectos, o primeiro deles o estético, no qual a performance une diferentes linguagens artísticas (música, teatro, dança e artes visuais) trazendo as características estéticas dos anos 1980 de cada uma dessas linguagens; o segundo de acessibilidade, no qual há uma pessoa com deficiência

está integrada a ação, essa proposta evidencia o “fazer COM e não fazer PARA”³³ na inclusão das pessoas com deficiência nas propostas de mediação cultural, além da acessibilidade, que está presente através da presença dos intérpretes de LIBRAS em todas as apresentações; o terceiro é o educativo, onde cada música nos contextualiza ao eixo temático da exposição, nos preparando para realizar a visita da exposição despertando nossos sentidos, além da educação para inclusão, onde saímos da performance tendo aprendido algo novo, o sinal em LIBRAS para “Fullgás”.

Em suma, a ação “Som em Cena” realizada pelo Educativo do CCBB exemplifica o potencial multifacetado das ações de mediação cultural enquanto um processo educativo ao englobar diferentes linguagens artísticas e pensá-las em uma abordagem inclusiva. Ao utilizar a performance como meio, ela assume um discurso transformativo que rearranja o espaço do centro cultural, a música se torna um elemento impactante no despertar de sentidos para o convite à participação do público.

3.2.1 O uso da música nas exposições do CCBB-SP

O Centro Cultural do Banco do Brasil é uma instituição cultural gerenciada por uma instituição financeira, o Programa Educativo do CCBB é de responsabilidade de uma empresa terceira que é contratada via seleção por um edital de patrocínio do Banco com vigência de 2 anos. Os critérios de seleção para a empresa incluem relevância do projeto, aderência ao eixo curatorial, viabilidade financeira, viabilidade técnica e acessibilidade³⁴. Esse tipo de seleção reflete em projetos educativos com estruturas semelhantes, independentemente da empresa. Como observado nas propostas relatadas desenvolvidas em 2023 pela Sapoti Projetos Culturais e em 2025 pela AKA Projetos Culturais no CCBB-SP.

As ações de mediação cultural com o uso da música desenvolvidas no CCBB-SP são realizadas principalmente em uma estrutura de performance, onde os educadores realizam uma apresentação cênico-musical inspirada na temática da

³³Ideia desenvolvida por Karen Celloto Montija (2022) em sua dissertação de mestrado, ela analisa e propõe projetos que viabilizam a experiência estética para pessoas com deficiência além da informação. Considerando que o corpo é o instrumento da experiência estética.

³⁴ Disponível em: <https://circuitoeditaldecultura.com.br/> Acesso em: 02 nov. 2025.

exposição. No caso da exposição “Fullgás - artes visuais nos anos 1980 no Brasil” essa performance se intitulava “Som em Cena - Que país é este?” onde o “Som em Cena” é a estrutura que se repete a cada exposição. No caso da exposição “Marc Chagall - Sonho de Amor”, na qual o programa educativo era de responsabilidade de outra empresa, havia uma estrutura semelhante chamada “Ação Cênica” que acontecia no mesmo período das 13h30 que contava a história de Marc Chagall, porém apenas alguns educadores participavam. As Pílulas Cênicas seguiam o mesmo princípio de ser uma performance, embora em uma versão reduzida e esporádica.

A estrutura da proposta de mediação cultural no CCBB-SP ser uma ação cênico-musical possibilita a apresentação do universo temático da exposição de uma maneira convidativa, uma vez que primeiro são despertados os sentidos, para depois inspirar a participação do público dentro da própria performance e posteriormente em outras ações desenvolvidas na exposição. Essa abordagem evidencia um “processo orgânico e completo” (Dewey, 2010) que se integra à vida no qual esse momento não é apenas de contemplação passiva, mas de experiência estética onde ao potencializar um encontro sensível e intelectual do visitante com a exposição, a música atua estabelecendo uma construção simbólica em diálogo com as obras culturais, garantindo que o encontro com a arte seja um momento de intensificação da experiência vivida.

Além disso, a escolha da ação de mediação cultural ser uma performance define uma encruzilhada dos discursos Transformador e Desconstrutivo da mediação cultural. Na qual ao invés de se apenas transmitir o conteúdo da exposição (Discurso Reprodutivo) ela reconfigura o espaço expositivo e convida o público a uma reflexão crítica através do contato com a performance musical com a inclusão de um educador surdo e a mudança do espaço expositivo que ao utilizar a música transforma a maneira como o público recebe a exposição.

Por fim, o impacto mais evidente no público do “Som em Cena” é sua capacidade de atuar como um agente de “contaminação estética” (Martins, 2014), onde a intensidade do encontro com a arte transborda o olhar, o corpo e a memória do indivíduo, como no caso do senhor que dançou com os movimentos dos anos 1980 e a criança que copiou os movimentos do baterista. Esse encontro, que possibilita uma experiência estética, de afeição e contágio, extrapola uma mera

contemplação passiva e diminui a distância do público em relação à instituição e a exposição, questionando a reprodução de desigualdades culturais.

3.3 Araetá - A literatura dos povos originários (2024)

Durante minha experiência enquanto educadora da exposição “Araetá - A literatura dos povos originários³⁵” no Sesc Ipiranga³⁶, busquei encontrar aproximações existentes entre a literatura, a música e as artes visuais a partir do material que a exposição exibía, que consistia principalmente em livros, fotografias, cestarias e outros objetos pertencentes a múltiplas culturas indígenas. Nessa busca me deparei com o livro “*kõmayxop* - cantos xamânicos maxakali/tikmũ'ün,” de Toninho Maxakali, que estava sendo exposto na “Casa dos Saberes” (Figura 6), espaço da exposição que se inspirava no lugar sagrado na cultura guarani, as Casas de Reza, onde acontecem seus principais rituais conduzidos pelo seu líder espiritual, o pajé. Esse espaço na exposição simbolizava o encontro e a troca desses saberes.

O livro *kõmayxop* apresenta cantos sagrados do povo maxakali com a transcrição na língua maxakali e a tradução para o português. Investigando mais a fundo sobre a tradição musical do povo maxakali³⁷ também conhecidos como o “povo do canto”, descobri que a manifestação de sua cosmologia possui um caráter verbo-voco-visual, onde o som, a palavra e a iconografia se relacionam intrinsecamente (Tugny, 2011).

³⁵A exposição estava dividida entre cinco salas: amazônia; caatinga, cerrado e pantanal; mata atlântica; biblioteca; casa dos saberes. Os autores indígenas estavam concentrados a partir do Estado que se originaram e qual bioma esse Estado contemplava.

³⁶O Sesc Ipiranga está situado no bairro homônimo, na Zona Sul de São Paulo, uma região de significativa importância histórica e com áreas de concentração das classes média e alta. Embora a missão do Sesc seja a democratização cultural e social.

³⁷“Somam cerca de 1500 indivíduos e vivem em quatro diferentes terras indígenas ao nordeste de Minas Gerais, na fronteira com o estado da Bahia: Terra Indígena do Pradinho (ca. 2.500 hectares, município de Bertópolis, com cerca de 621 indivíduos); Terra Indígena de Água Boa (ca. 2.805 hectares, município de Santa Helena de Minas, com cerca de 717 indivíduos); Terra Indígena Aldeia Verde (ca. 522,72 hectares, município de Ladainha, com cerca de 127 indivíduos); e Terra Indígena Cachoeirinha (ca. 606,19 hectares, município de Teófilo Otoni, distrito de Topázio, com cerca de 77 indivíduos)”. (Tugny, 2011)

Figura 6 - Casa dos Saberes



Fonte: Elaborado pela autora, 2024

Dada essa essencial presença da música na cultura maxakali, me chamou a atenção que o livro de cantos xamânicos estava sendo exibido apenas em uma dimensão, a visual, desconsiderando a inseparável relação da música com o desenho para o povo maxakali. Não só o livro *kõmayxop* era exibido em uma espécie de altar como no ambiente havia uma caixa de som que tocava em looping a música “Guerreiro sem armas” do Grupo Manuí e Leandro Pfeifer, uma música que até tinha uma certa relação temática com o universo indígena, mas que era uma música de um grupo sem integrantes indígenas, algo contraditório, considerando a busca da exposição por empoderar as narrativas indígenas através de sua própria autoria.

A música nesse espaço, assim como muitas das plantas presentes naquele ambiente, estavam inseridas de maneira descontextualizada e superficial, sendo que as plantas, inseridas no local apenas como objeto decorativo, nem ao menos pertenciam ao bioma brasileiro. A música se apresentava também através de um objeto mediador, o “mbaraká”, que estava sendo exibido logo na entrada, acompanhado de uma placa em braille e QRCode para sua descrição. O maracá ficava exposto livremente e qualquer visitante tinha acesso a ele, sem uma devida mediação, exceto pela legenda do objeto e a placa em braille.

No período da exposição era muito comum os educadores relatarem que estavam sonhando muito em suas noites de sono, o que foi considerado curioso, pois o 'sonho' é uma tecnologia ancestral indígena. Houve uma ocasião em que tive um sonho, em que estava em uma sala de aula dentro de uma Terra Indígena, atuando como tradutora para o português de uma língua originária não identificada. Em um dado momento entra minha coordenadora da exposição (Carolina Velasquez) que se aproxima de mim e diz "Pesquise sobre o povo Huni Kuin". Não cheguei a relatar esse sonho para a equipe educativa, mas o deixei ressoando em mim até depois do término da exposição.

Em julho do ano seguinte realizei um curso no Sesc Bom Retiro chamado "Arte Sonora anticolonial" com Ana Lima. Dentre as muitas referências que ela trouxe sobre artistas sonoros descentralizados, uma delas se destacou para mim, o coletivo MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin), um grupo de artistas do povo Huni Kuin, habitantes do rio Jordão no estado do Acre. Dentre os trabalhos desses artistas estão *Mirações*, que são traduções em obras visuais dos cantos *huni meka* cantados para acompanhar os rituais com uso da ayahuasca, planta de poder do povo Huni Kuin. Foi então que o sonho fez sentido, na época o recebi em meio aos questionamentos sobre como a música se inseria naquele contexto literário, e não pude perceber que "pesquisar sobre o povo Huni Kuin" era exatamente onde eu poderia encontrar respostas. Ao investigar acerca das tradições do povo Huni Kuin, eu poderia ter encontrado antes outras manifestações que relacionam a música e o desenho e compreendido que o desenho pode ser uma importante ferramenta de mediação da música, assim como a música pode ser uma ferramenta de mediação da literatura, e que a separação das artes pode acontecer devido à retirada da obra cultural de seu contexto e que é impensável mediar uma obra cultural sem que ela se apresente em sua integridade, a parte material (literatura e o desenho) e parte imaterial (música).

É interessante considerar que para o mediador realizar uma proposição bem fundamentada que aproxime o público da temática de uma exposição, primeiramente é necessário o compromisso da instituição em respeitar a natureza da obra e o seu contexto, apesar das aparentes limitações do espaço físico. Nesse caso, havia sim a possibilidade da reprodução dos cantos, pois havia caixas de som tocando outra música.

Nesse mesmo ano, fiz uma visita educativa com o ensino médio do Colégio em que estava estagiando. Visitamos o Acervo em Transformação do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e lá estava exposto uma das obras do Coletivo MAHKU. Em um primeiro momento achei muito bom que houvesse obras de autoria indígena no acervo, mas sabendo da dimensão musical da obra, fiquei perplexa, pois a obra estava incompleta.

Essas duas experiências relacionadas à música no contexto da cosmovisão indígena dos povos huni kuin e maxakali evidenciam uma falha existente nessas instituições de assumir um discurso desconstrutivo. As exposições referidas escolheram exibir obras de vozes historicamente silenciadas, mas sem o devido aprofundamento de suas dimensões e cuidado na inserção dentro da expografia. Embora inevitavelmente uma obra fora de seu contexto original apresentará limitações em sua exibição, nesse caso as obras tiveram sua própria essência modificada, a música é tão importante quanto seu desenho.

Nesse sentido, a mediação de manifestações visuais dos povos huni kuin e maxakali em um espaço expositivo institucional é um desafio. Dessa forma, as propostas de mediação cultural se apresentam como uma alternativa para suprir lacunas da expografia.

Na metade final da exposição, elaborei uma oficina intitulada “Cantos e Contos” que tinha como propósito apresentar e contextualizar as *koxuk--yãmĩyxop* (imagens--espíritos) e instigar o público a refletir sobre a memória e outros suportes de registro da oralidade. Nessa oficina, faríamos um mergulho sensível nas músicas de nossa infância e dos cantos do povo maxakali e comporíamos um registro visual poético acerca da experiência vivenciada na oficina. Infelizmente precisei encerrar meu contrato antes de realizar essa oficina, mas espero poder realizá-la em outro momento, inspirada em novas pesquisas.

3.4 Paulo Vanzolini - Um cientista boêmio (2025)

Em março de 2025, no Sesc Ipiranga, visitei a exposição “Paulo Vanzolini: um cientista boêmio” que esteve em cartaz de 28 de agosto de 2024 até 16 de março. A exposição apresentava duas facetas do cientista Paulo Vanzolini, uma enquanto cientista herpetólogo, ressaltando suas grandes contribuições para a Zoologia, e

outra enquanto sambista boêmio paulistano. A exposição estava dividida em 5 eixos, “Vida Boêmia” que apresentava o lado de sambista de Paulo Vanzolini com suas composições e suas colaborações com grandes nomes do samba paulistano; “Floresta Amazônica” que apresentava informações acerca de suas expedições na Amazônia em busca de identificar novas espécies de répteis; “Conexões com artistas” que apresentava relações que ele tinha com as artes visuais, em especial com o artista José Claudio da Silva que ilustrou a expedição ao Rio Madeira; “Contribuições à ciência” onde eram apresentados espécies de animais das quais ele foi responsável por identificar e de responsabilidade do Museu de Zoologia da USP, o qual ele foi diretor durante 30 anos e “Paulo por Paulo” onde era apresentada a icônica entrevista dele para o programa Roda Viva da TV Cultura.

Nessa exposição, existia uma programação integrada desenvolvida pelo programa educativo e pela própria unidade do Sesc. Dentre as atividades propostas pela equipe educativa haviam, oficinas, vivências e visitas mediadas. Dentre essas atividades, haviam duas que estavam relacionadas à música “Vivência Tirando Pó: Escavando a Música de São Paulo, através de uma Audição Coletiva, com equipe do educativo da exposição, os participantes terão a possibilidade de ouvir e conhecer juntos os músicos por trás das gravações dos discos de vinil que ajudaram a contar uma parte da história da cidade de São Paulo” e “Ativação do espaço – Encontros Sonoros e Criativos, com equipe do educativo da exposição, atividade que pretende apresentar ao público da exposição o resultado de pesquisas sobre os discos de vinil de samba dos anos 60, 70 e 80, período em que Paulo Vanzolini escreveu boa parte de suas músicas”³⁸, além de uma programação musical exclusiva como o “Projeto 100 anos - Sacode a Poeira” que Mônica Salmaso, Eduardo Gudin e Roberta Oliveira cantam sucessos que marcaram a carreira de Vanzolini.

Durante uma das minhas visitas, participei da oficina “Ativação do Espaço: Encontros Sonoros e Criativos” com os educadores Cali e Pedro, na praça da peteca, espaço acima do jardim no Sesc Ipiranga. Quando cheguei à Praça da Peteca, a estação de música já estava montada, o educador Pedro estava discotecando (Figura 7) alguns discos antes da oficina se iniciar.

³⁸ Disponível em:

<https://www.sescsp.org.br/editorial/exposicao-100-anos-de-paulo-vanzolini-traz-programacao-integrada-que-retrata-as-diversas-facetas-do-zoologo-e-compositor/> Acesso em: 02 nov. 2025

Figura 7 - Estação de música montada

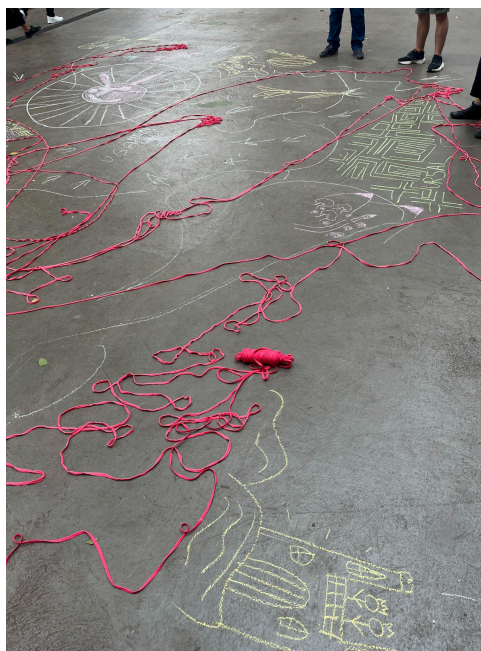


Fonte: Elaborado pela autora, 2025

Quando chegou o horário, Cali se aproximou e começou a oficina. No acolhimento, montamos uma roda e então propôs que cada pessoa dissesse o seu nome realizando um movimento e, após cada pessoa fazer a sua proposição, repetimos o nome de cada um imitando seu movimento. Em seguida, começamos a andar pelo espaço ao som da música e, enquanto andávamos pelo espaço, Cali disse para fecharmos os olhos e prestarmos atenção na música e nos instrumentos que estavam sendo tocados. Em seguida abrimos os olhos e dissemos quais instrumentos foram reconhecidos e, a partir desse momento, andamos pelo espaço ouvindo os instrumentos que estava tocando na música e selecionando um deles para executar suas propriedades do som no corpo, um som com alta intensidade, por exemplo, era representado com um movimento grande. Experimentamos por um tempo essa proposição alternando os instrumentos e a música e em seguida, adicionamos a orientação de que se cruzássemos com alguém poderíamos interagir com o outro. Em seguida foi entregue um giz na mão de uma pessoa que tinha que traçar no chão uma linha seguindo o ritmo da música e depois entregar o giz a outra pessoa tomando o seu lugar. Depois, Cali trouxe um novelo de corda e a pessoa que recebia o novelo precisava ir soltando a linha no chão enquanto compartilhava a história de um deslocamento, o que formava uma espécie de cartografia de memórias.

Após, recebemos um giz para completar esse mapa com o que “faltava”, algo que fosse desse mundo próprio como países e ilhas. Desenhei um conjunto labiríntico parecido com grafismos maia com o nome de URSAL. Após essa etapa, Cali pediu para irmos para outro espaço desse mapa e compartilhamos uma história real ou não de como havíamos parado naquele lugar. Por fim, após todos compartilharem como chegaram naquele lugar do mapa (Figura 8), circulamos pelo espaço até formar novamente uma roda para que realizássemos o encerramento, onde pudemos compartilhar a experiência da oficina.

Figura 8 - Mapa ao final da oficina



Fonte: Elaborado pela autora, 2025

Além de mim, o restante do público dessa oficina, era composto por visitantes espontâneos, havia um pai e uma filha, uma mulher adulta por volta dos 50 anos, que foram convidados um pouco antes da oficina começar, bem como por um grupo de uns quatro amigos de um dos educadores da exposição. De maneira geral, todos se envolveram na oficina e participaram de todas as etapas, sem que ninguém saísse antes da finalização.

Ao final da oficina, houve uma roda de conversa na qual poderíamos compartilhar como foi a experiência e a maioria das pessoas teceram comentários

bastante positivos, comentei sobre o quão interessante foi poder refletir sobre os lugares pelos quais passamos e as histórias que vivenciamos naquele lugar e a oportunidade rica de troca que aconteceu naquele momento de conhecer a história das pessoas que estavam ali presentes que às vezes podem ter passado pelos mesmos lugares que nós, mas tiveram uma vivência diferente. A partir desse meu comentário, Cali disse que na sua visão isso era teatro coletivo, poder construir histórias a partir das trocas acontecidas naquele momento com aquelas pessoas, isso era comunidade.

Essa proposta evidencia também a relação que se estabelece entre a área de formação dos educadores e o processo de coautoria na concepção da proposta, aqui temos Cali, da área do teatro, em parceria com o Pedro, um educador da área da música que possui um trabalho profissional externo à exposição com a discotecagem. Essa ação se constituiu na relação entre a prática artística de ambos e a criação desenvolvida em relação à exposição. A dinâmica da equipe de um programa educativo muitas vezes propicia esse ambiente de troca, e para que essa troca resulte em criação artística é necessário que a instituição esteja aberta a abraçar essas proposições.

Na minha experiência enquanto público, não ficou tão evidente logo após a oficina como ela se relacionava com a exposição, considerando que eu tinha olhado as salas por conta antes da oficina, exceto pelo fato de podermos ter a oportunidade de ouvir músicas do Paulo Vanzolini enquanto percorremos o espaço. Em seguida à oficina, realizei uma visita mediada com um outro educador e então pude compreender que a oficina se relacionava principalmente ao eixo “Conexões com artistas” que apresentava ilustrações das expedições de Paulo Vanzolini pelo Brasil.

Algo interessante acerca da exposição era a apresentação dessa dualidade de Paulo Vanzolini enquanto artista e cientista, na sala “Contribuições à ciência” havia espécimes de animais que ele descobriu e na sala “Vida Boêmia” era possível ouvir suas músicas disponibilizadas em tablets com fones de ouvido à disposição. Essa dualidade do Paulo Vanzolini é representada espacialmente na divisão das salas e coloca em disputa áreas do conhecimento que são aparentemente divergentes.

Dessa forma, a mediação nessa exposição encontra um desafio de aproximar primeiramente duas áreas do conhecimento e posteriormente seu universo temático ao público. É possível pressupor uma via inteligível do uso da música em sua

aproximação com as artes visuais, pois compartilham uma grande área do conhecimento enquanto arte, mas como poderia a música como ferramenta de mediação cultural proporcionar essa aproximação a outras áreas do conhecimento? Nesse caso, o uso da música funcionou como uma ativação sensorial dentro da oficina com o propósito de estabelecer uma conexão entre os deslocamentos realizados pelo cientista em suas expedições e as experiências do público com seus próprios deslocamentos, mas ainda, sim, foi uma aproximação da arte com a arte.

Por fim, o desafio da mediação cultural nessa atividade reside em romper as fronteiras disciplinares e validar a experiência sensorial e artística como um caminho legítimo para a compreensão e apropriação do conhecimento científico, a cartografia construída em confluência com a discotecagem constrói uma ponte entre dois mundos aparentemente divergentes.

3.5 Um defeito de cor (2024)

Em 2024, no Sesc Pinheiros³⁹, visitei a exposição *Um defeito de cor* que carrega título homônimo do livro de Ana Maria Gonçalves. A exposição “proporciona uma reflexão profunda sobre a diáspora africana, destacando as experiências dos africanos escravizados e seus descendentes no Brasil e explorando como essas experiências moldaram a sociedade brasileira contemporânea”⁴⁰. Na exposição, participei de uma visita mediada temática intitulada “Atabaque chora: um defeito de funk”, realizada pelos educadores Heloiza Cristina, Mariana da Conceição e Wigor Gonçalves Nascimento.

Percorrendo entre os eixos expositivos da exposição, os educadores nos conduziam para espaços específicos e tocavam funks relacionados ao eixo temático e ficávamos um momento em contato com algumas obras específicas. Não houve conversa durante o percurso, mas ao final do percurso houve uma roda de conversa onde os educadores contextualizavam sobre o funk. Foi notável como o uso da música nessa experiência inspirou os visitantes a se movimentarem pelo espaço e ocuparem aquele lugar. Mas ainda, também as pessoas que estavam

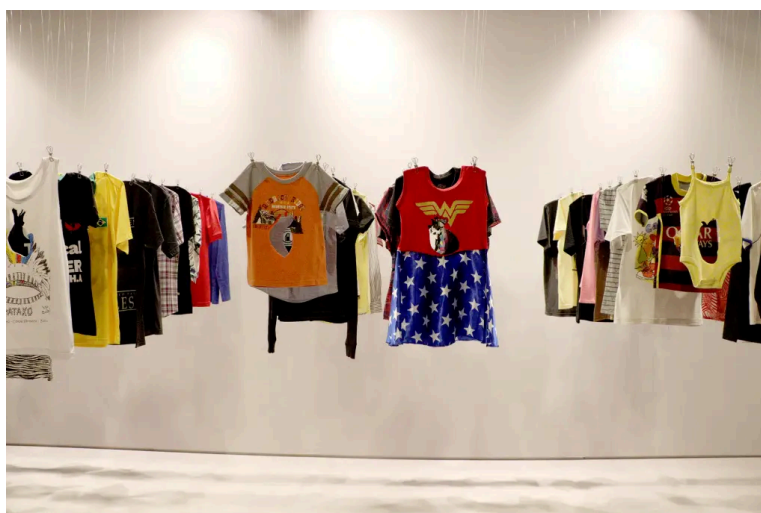
³⁹ O Sesc Pinheiros está localizado em uma das regiões mais valorizadas e de alta renda de São Paulo, Zona Oeste, e está inserido em um contexto socioeconômico de elite. Embora, a missão do Sesc é a democratização cultural e social.

⁴⁰ <https://www.sescsp.org.br/editorial/exposicao-um-defeito-de-cor-2/>

espontaneamente por ali sem participar diretamente da visita temática se mexiam quase que involuntariamente ao ouvir as músicas.

O momento mais marcante para mim dessa experiência enquanto público, foi quando em dado momento do nosso percurso, paramos em frente à instalação “(ou Abscência)” de Priscila Rezende (Figura 9). Em contato com essa obra, a música que tocava era um funk consciente⁴¹ que falava sobre violência policial. Após alguns segundos em contato com a obra, fiquei profundamente comovida com a experiência, naquele momento imaginei a quantidade de vidas inocentes e famílias destruídas devido à violência e o extermínio praticado contra a população negra e periférica pela polícia e pelo Estado.

Figura 9 - Instalação “(ou Abscência)”



Fonte: SESC, 2024

Imaginei a origem daquelas roupas e se elas poderiam ter pertencido à alguma vítima. Refleti como o racismo estrutural permeiam as bases da nossa sociedade e como mesmo após pessoas negras conseguirem ascender socialmente e ingressar nas instituições suas vidas ainda correm risco, como o caso de suicídio ocorrido a época de um adolescente negro e bolsista de um Colégio de elite de São Paulo.

⁴¹subgênero do funk brasileiro que se destaca pelas letras que abordam temas sociais e pessoais, como racismo, desigualdade, superação, violência e reflexões sobre a vida.

No final da visita, houve a roda de conversa onde os educadores trouxeram algumas referências acerca da importância do funk, uma delas foi o documentário “The Beat Diaspora” que “procura entender como as batidas do tambor nascidas na África se espalharam através da diáspora”⁴² e o documentário do KondZilla da HBO sobre o funk brasileiro. Ao final, me recordo de conversar com um dos educadores idealizadores, Wigor, acerca da concepção da proposta. Ele me relatou que os educadores ponderaram sobre como poderiam trazer o funk para a exposição, gênero musical que é de extrema importância para a cultura negra, e então a Mariana teve a ideia de fazerem uma visita mediada que usasse o funk e, após conversas, foram definindo uma playlist.

O uso da música como ferramenta de mediação cultural nessa visita mediada temática reafirma o seu potencial existente. Compreendo a partir do meu relato enquanto visitante o quanto a música foi uma importante mediadora e catalisadora de um encontro sensível e intelectual com a arte.

Nessa experiência, houve a assimilação cognitiva, através da compreensão dos aspectos da temática da exposição, a diáspora africana e suas expressões artísticas na sociedade contemporânea brasileira e a importância do funk como ferramenta de protesto, resistência e empoderamento; a aproximação sensível e estética, propiciada pelos impactos do contato com as obras através do funk, na qual o meu corpo em movimento estabelecia uma conexão com o espaço expositivo para além da apreciação visual; e uma dimensão interpretativa, onde estabeleci relações pessoais com a obra cultural ao conectar as consequências da violência e do racismo no ambiente em que estou inserida, as instituições de educação formal.

⁴²*The Beat Diaspora*:

<https://br.in-edit.org/filmes/the-beat-diaspora/#:~:text=The%20Beat%20Diaspora%20procura%20entender,entre%20diferentes%20comunidades%20afro%2Ddiasp%C3%B3ricas.>

3.5.1 O uso da música nas exposições do Sesc

No caso do Serviço Social do Comércio (Sesc) não há informações públicas acerca do processo de seleção das empresas responsáveis pelos seus Programas Educativos, cada exposição é de responsabilidade de uma empresa ou representantes. Na exposição “Araeté - A Literatura dos Povos Originários” foi a “Ka Cultura e Arte”, na exposição “Um defeito de cor”, não era responsabilidade de uma empresa, mas sim de Marcio Farias e Ronaldo Vitor e na exposição “Paulo Vanzolini: um cientista boêmio” foi responsabilidade da “Cozinha Arte e Educação”. As ações de mediação cultural realizadas pelos programas educativos do Sesc são variadas, considerando também que cada equipe é diferente para cada exposição.

No caso do Sesc Pinheiros o uso da música como ferramenta de mediação cultural acaba existindo de uma maneira potente, diversa e assumindo um discurso transformativo e por vezes desconstrutivo (Mörsch, 2016), a inserção da música reconfigura e questiona o espaço expositivo e a exposição, forçando a instituição a lidar com seus mecanismos de exclusão. Ademais, a realização de uma visita mediada utilizando uma playlist de funk desconstrói diretamente o espaço de exibição de arte, promovendo uma ruptura estética e social com o ambiente tradicionalmente elitizado de uma instituição cultural, ainda mais a unidade do Sesc Pinheiros localizado em um bairro nobre de São Paulo.

O funk, enquanto manifestação cultural oriunda das periferias, carrega em si um profundo papel político ao ser utilizado nesse contexto, pois, alinhado a um discurso transformativo e desconstrutivo ele desafia a estrutura de capital cultural (Bourdieu, 2007) ao introduzir um gênero que foi historicamente desvalorizado, portanto, essa ação de mediação confronta o capital cultural incorporado e o capital cultural objetivado. Além disso, essa ação em relação à temática da exposição, o uso do funk promove o empoderamento de narrativas que foram historicamente silenciadas, através de uma experiência estética contagiante e reflexiva.

No caso do Sesc Ipiranga, a vivência “Ativação do espaço: encontros sonoros”, possibilitou ao público revisitar suas memórias e estabelecer relações com eixos orientadores da vida do artista, no caso do Paulo Vanzolini a seus deslocamentos e sua relação com os territórios explorados durante as expedições. Nesse contexto, o uso da música foi um importante material para conduzir a prática,

desde a ativação corporal inicial e até a construção narrativa. A mediação cultural busca “Provocar experiências estéticas que supera a estesia” (Martins, 2014) e ao construir uma cartografia coletiva e afetiva no chão, essa vivência possibilitou ao público como a música pode, em certa medida, romper barreiras disciplinares validando a experiência estética.

Por fim, a estrutura dos programas educativos, alinhadas ao perfil do Sesc enquanto instituição, permite que as abordagens sejam mais diversificadas e intimamente alinhadas à prática artística de cada educador. Por conseguinte, a música, não se restringe a uma única estrutura, cabendo a cada programa educativo, cada exposição e a cada unidade do Sesc suas múltiplas e potentes possibilidades.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação deste trabalho buscou identificar e analisar o uso da música como ferramenta de mediação cultural em dois centros culturais, o CCBB-SP e duas unidades do Sesc, abarcando cinco exposições diferentes: “Marc Chagall - Sonho de Amor” (CCBB-SP/2023); “Fullgás - artes visuais no Brasil nos anos 1980” (CCBB-SP/2025); “Araeté - a literatura dos povos originários” (Sesc Ipiranga/2023); “Paulo Vanzolini - o cientista boêmio” (Sesc Ipiranga/2024); e “Um defeito de cor” (Sesc Pinheiros/2024). A partir dessas experiências foi possível identificar algumas formas das quais é possível utilizar a música no contexto das exposições de artes visuais.

A primeira é como *performance*, onde a música pertence a uma criação artística multilinguagem que integra o universo temático da exposição. A *performance* nesse sentido acaba incorporando elementos que são inspirados nas obras de artes ou eixos da exposição, como no caso do “Som em Cena” na exposição “Fullgás - artes visuais nos anos 1980 no Brasil”, ou pode incorporar diretamente manifestações do próprio artista retratado, como no caso da poesia na “Pílula Cênica” da exposição “Marc Chagall - Sonho de Amor”. Dessa maneira, a experiência estética que pode ser vivenciada pelo público é viabilizada através da sensibilização dos sentidos e do convite ao movimento.

A segunda é como *elemento de criação*, no qual a música pertence a uma criação artística desenvolvida com o público. A música nesse aspecto orienta as experimentações como no caso da “Ativação do espaço: Encontros Sonoros e Criativos” na exposição “Paulo Vanzolini - um cientista boêmio” ou pode resultar em um produto artístico como a proposta da oficina “Cantos e Contos” da exposição “Araeté - a literatura dos povos originários”. Dessa maneira, a música enquanto *elemento de criação* em exposições de artes visuais possibilita a integração do capital cultural do público em uma criação coletiva possibilitando que a experiência estética aconteça através da catalização de memórias do público.

A terceira é como *instrumental pedagógico*, no qual a música possibilita a mediação através do contato direto entre o público e as obras culturais. A música como *instrumental pedagógico*, possibilita a sensibilização acerca da temática através do estímulo dos sentidos em contato com as obras culturais para então aprofundar as discussões dentro de outras propostas de mediação cultural, como realizado pela visita mediada temática e roda de conversa em “Atabaque chora: um defeito de funk” ocorrida na exposição “Um defeito de cor”. Dessa maneira, a música constitui um meio de aproximação aos temas da exposição, promovendo uma intervenção significativa que articula movimento e debate, ao mesmo tempo em que evidencia o valor educativo da integração entre música, visita mediada e roda de conversa.

Ademais, os resultados encontrados contribuem significativamente à medida que não há bibliografia específica existente que discute a música como ferramenta de mediação cultural em exposições de artes visuais, portanto a pesquisa apresenta dados empíricos importantes sobre as possibilidades desse uso da música no contexto dos centros culturais. Contudo, é crucial pontuar que a pesquisa foi delimitada a apenas a uma unidade do CCBB e duas unidades do Sesc que impõe uma limitação de dados, considerando que existem 42 unidades do Sesc em São Paulo e cinco unidades do CCBB. Compreendo, que um dos encaminhamentos seria mapear mais centros culturais paulistanos, identificar suas proposições educativas e então analisar outras formas do uso da música, também enxergo a possibilidade de investigar os diferentes impactos ao utilizar determinada forma (performance, elemento de criação, instrumental pedagógico) em detrimento de outra em uma exposição em específico, além de pesquisar a possibilidade do uso da música em instituições museais que não são de natureza artística.

Por fim, este trabalho cumpre seu objetivo central de identificar e analisar o uso da música como ferramenta de mediação cultural em exposições de artes visuais, revelando seu potencial multifacetado e ainda pouco explorado. A sistematização das três formas identificadas, *performance*, *elemento de criação*, *instrumental pedagógico*, não apenas preenche uma lacuna bibliográfica especializada, como também oferece uma base teórico-prática para mediadores culturais. Os dados empíricos coletados em instituições como CCBB-SP e Sesc confirmam a eficácia e versatilidade da música como um agente capaz de catalisar a

experiência estética, promover o engajamento corporal e afetivo, e aprofundar o debate sobre as temáticas das exposições. Espera-se que esta investigação sirva como um ponto de partida para estudos futuros que explorem a fundo as dinâmicas e os impactos desse recurso em uma escala mais ampla e diversificada de centros culturais e instituições museais de natureza não artística, validando o valor da música nos programas educativos.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**: anos 1980 e novos tempos. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- BARBOSA, Ana Mae. Mediação cultural é social. *In*: **Arte/educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora UNESP, 2008. p. 13–22.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 68.
- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. Tradução de Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: EDUSP; Zouk, 2003. p. 38.
- CENTRO CULTURAL DO BANCO DO BRASIL (CCBB) São Paulo. **CCBB Educativo – Arte & Cultura**. Disponível em: <https://ccbb.com.br/sao-paulo/ccbb-educativo/>. Acesso em: 02 nov. 2025.
- CENTRO CULTURAL DO BANCO DO BRASIL (CCBB) São Paulo. **Circuito Edital BB de Cultura**. Disponível em: <https://circuitoeditaldecultura.com.br/>. Acesso em: 05 nov. 2025.
- CENTRO CULTURAL DO BANCO DO BRASIL (CCBB) São Paulo. **Fullgás – Artes Visuais e Anos 1980 no Brasil**. Disponível em: <https://ccbb.com.br/belo-horizonte/bh-programacao/fullgas-artes-visuais-e-anos-1980-no-brasil/>. Acesso em: 02 nov. 2025.
- CENTRO CULTURAL DO BANCO DO BRASIL (CCBB) São Paulo. **Sobre o CCBB**. Disponível em: <https://ccbb.com.br/sao-paulo/sobre-o-ccbb/>. Acesso em: 19 out. 2025.
- CENTRO CULTURAL SÃO PAULO (CCSP). **História**. Disponível em: <https://centrocultural.sp.gov.br/historia/>. Acesso em: 19 out. 2025.
- CHAGALL, Marc. **Poemas**. Tradução de Saulo di Tarso. [S.l.]: Cy Museum, 2023. p. 40.
- COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**: cultura e imaginário. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2000. p. 247.
- COUTINHO, Rejane Galvão; SCHLÜNZEN JUNIOR, Klaus; SCHLÜNZEN, Elisa Tomoe Moriya (org.). Questões sobre educação patrimonial. *In*: COUTINHO, Rejane Galvão; SCHLÜNZEN JUNIOR, Klaus; SCHLÜNZEN, Elisa Tomoe Moriya (org.). **Artes**. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 331. Coleção Temas de Formação: v. 5.
- DARRAS, Bernard. As várias concepções da cultura e seus efeitos sobre os processos de mediação cultural. *In*: COUTINHO, Rejane. **Arte/Educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora Unesp, 2008. p. 23–52.

DAVALLON, J. A mediação: a comunicação em processo? **Prisma.com**: revista de ciências e tecnologias da informação e comunicação, Porto, n. 4, jun. 2007.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (editores). **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução e comentários de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura, 2013. p. 38. Disponível em: https://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf. Acesso em: 15 out. 2025.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FAPESP – Agência FAPESP. **Apresentação da Brasil Jazz Sinfônica no Museu do Ipiranga**. Disponível em: <https://agencia.fapesp.br/apresentacao-da-brasil-jazz-sinfonica-no-museu-do-ipiranga/51762>. Acesso em: 02 nov. 2025.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. **Museums and the interpretation of visual culture**. London: Routledge, 2000. p. 124–150.

ICOM Brasil. **Nova Definição de Museu**. Disponível em: <https://www.icom.org.br/nova-definicao-de-museu-2/>. Acesso em: 06 nov. 2025.

IN-EDIT Brasil. **The Beat Diaspora**. Disponível em: <https://br.in-edit.org/filmes/the-beat-diaspora/>. Acesso em: 12 out. 2025.

MARTINS, Mirian Celeste. Mediações culturais e contaminações estéticas. **Revista GEARTE**, [S. l.], v. 1, n. 3, 2014. DOI: 10.22456/2357-9854.52575. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/view/52575>. Acesso em: 05 nov. 2025.

MAXAKALI, Toninho; ROSSE, Eduardo Pires (org.). **Kõmayxop: cantos xamânicos Maxakali Tikmu'un**. Rio de Janeiro: Museu do Índio/FUNAI, 2011.

MÖRSCH, Carmen. Numa encruzilhada de quatro discursos na Mediação e educação na documenta 12: entre Afirmação, Reprodução, Desconstrução e Transformação. **Periódico Permanente**, v. 7, n. 6, 2016. Disponível em: <https://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/numa-encruzilhada-de-quatro-discursos-1-mediacao-e-educacao-na-documenta-12-entre-afirmacao-reproducao-desconstrucao-e-transformacao-2>. Acesso em: 04 nov. 2025.

MONTIJA, Karen Cristina Celotto. **Picasso Pinta Feio**: Proposta de acessibilidade à experiência estética com a arte por meio da mediação com pessoas cegas e com baixa visão em espaços culturais. 2022. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. doi:10.11606/D.27.2022.tde-29112022-113750. Acesso em: 08 jul. 2025.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM (MIS) de São Paulo. **Baú do Raul**. Disponível em: <https://mis-sp.org.br/exposicao/bau-do-raul/>. Acesso em: 02 nov. 2025.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM (MIS) de São Paulo. **Ney Matogrosso**. Disponível em: <https://mis-sp.org.br/exposicao/ney-matogrosso/>. Acesso em: 02 nov. 2025.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO (MASP) - Assis Chateaubriand. **MAHKU: Mirações**. Disponível em: <https://www.masp.org.br/exposicoes/mahku-miracoes/>. Acesso em: 02 nov. 2025.

Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. **Concerto n.º 215**. Disponível em: <https://osesp.art.br/osesp/pt/concerto/215>. Acesso em: 05 nov. 2025.

SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO de São Paulo. **Recreio nas Férias**. Disponível em: <https://educacao.sme.prefeitura.sp.gov.br/recreio-nas-ferias/>. Acesso em: 19 out. 2025.

SEKEFF, M. L. **Da música**: seus usos e recursos. São Paulo: Ed. UNESP, 2007. p.69.

SESC – Serviço Social do Comércio. **Nossa história**. Disponível em: <https://www.sesc.com.br/institucional/o-sesc/nossa-historia/>. Acesso em: 19 out. 2025.

SESC – Serviço Social do Comércio. **Sonora Brasil**. Disponível em: <https://www.sesc.com.br/atuacoes/cultura/musica/sonora-brasil/>. Acesso em: 02 nov. 2025.

SESC São Paulo. **A poética “hermetiana” e sua ARS SONORA**. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/editorial/a-poetica-hermetiana-e-sua-ars-sonora/>. Acesso em: 02 nov. 2025.

SESC São Paulo. **Exposição “100 anos de Paulo Vanzolini: uma programação integrada que retrata as diversas facetas do zoológico e compositor”**. 2024. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/editorial/exposicao-100-anos-de-paulo-vanzolini-traz-programacao-integrada-que-retrata-as-diversas-facetras-do-zoologo-e-compositor/>. Acesso em: 30 out. 2025.

SESC São Paulo. **Exposição “Um Defeito de Cor”**. 2024. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/editorial/exposicao-um-defeito-de-cor-2/>. Acesso em: 19 out. 2025.

TEIXEIRA, Giles. Museusicologia: o lugar da música no museu de arte. *In*: SEMEDO, Alice; COSTA, Patrícia (org.). **Ensaio e práticas em museologia**: 01. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2011. p. 90–107.

TUGNY, Rosângela Pereira de. Reverberações entre cantos e corpos na escrita Tikmũ’ün. **TRANS – Revista Transcultural de Música**, v. 15, 2011, p. 1–28. Disponível em: https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_18_Pereira.pdf. Acesso em: 12 dez. 2025.