

A MEDIAÇÃO CULTURAL *ONLINE* COMO ESTRATÉGIA EDUCATIVA:

*UM ESTUDO DE CASO NO MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO - MASP*



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA - UFBA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - FFCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA – PPGMUSEU

AYLANA TEIXEIRA PIMENTEL CANTO

**A MEDIAÇÃO CULTURAL *ONLINE* COMO ESTRATÉGIA
EDUCATIVA: UM ESTUDO DE CASO NO MUSEU DE ARTE DE SÃO
PAULO - MASP**

Salvador
2022

AYLANA TEIXEIRA PIMENTEL CANTO

**A MEDIAÇÃO CULTURAL *ONLINE* COMO ESTRATÉGIA
EDUCATIVA: UM ESTUDO DE CASO NO MUSEU DE ARTE DE SÃO
PAULO - MASP**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Museologia.

Linha 2 - Patrimônio e Comunicação.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Helena da Silva Delfino Duarte.

Salvador
2022

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C232 Canto, Aylana Teixeira Pimentel,
A mediação cultural online como estratégia educativa: um estudo de caso no Museu de Arte de São Paulo - MASP / Aylana Teixeira Pimentel Canto. – 2022.
415 f.: il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Helena da Silva Delfino Duarte.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2022.

1. Museologia - Brasil. 2. Museu - Patrimônio cultural .3. Cultural - Mediação.
4. Educação – Museu 5. Encontros on-line.6. Pandemia I. Duarte, Ana Helena da Silva Delfino, II. Museu de Arte de São Paulo (MASP). III. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDD: 069

AYLANA TEIXEIRA PIMENTEL CANTO

A MEDIAÇÃO CULTURAL *ONLINE* COMO ESTRATÉGIA EDUCATIVA: UM ESTUDO DE CASO NO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO - MASP

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Museologia.

Linha 2 - Patrimônio e Comunicação.
Aprovada em 08 de novembro de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Ana Helena da Silva Delfino Duarte - Orientadora _____
Doutora em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Uberlândia, Minas Gerais
Universidade Federal de Uberlândia

Lucimar Bello Pereira Frange _____
Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo
São Paulo, São Paulo
Universidade de São Paulo

Maria das Graças de Souza Teixeira _____
Doutora em História Social pela Universidade Federal da Bahia
Salvador, Bahia
Universidade Federal da Bahia

José Cláudio de Oliveira Alves de Oliveira _____
Doutor em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia
Salvador, Bahia
Universidade Federal da Bahia

Roberta Maira de Mello _____
Doutora em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo - ECA
Uberlândia, Minas Gerais
Universidade Federal de Uberlândia



ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA.

Às 15:00 horas do dia 08 (oito) de novembro de 2022, em sessão pública realizada remotamente na Plataforma MComf (Conferência Web), deu-se início a apresentação, defesa e julgamento da dissertação realizada pela mestrand(a) **Aylana Teixeira Pimentel Canto**, aluna da Linha de Pesquisa 2 do Mestrado em Museologia – PPGMuseu, desta Universidade. O trabalho, intitulado: *“A Mediação Cultural Online como estratégia educativa: um estudo de caso no Museu de Arte de São Paulo (MASP) ”*, foi avaliado pela banca composta pela Profª. Drª. Ana Helena da Silva Delfino Duarte (PPGMUSEU/UFU – Presidente), pela Professora Dra. Lucimar Bello Pereira Frange (UFU – 1^a Examinadora) e pelo professor Dr. José Cláudio Alves de Oliveira (PPGMUSEU/UFBA – 2^º Examinador). Após a abertura dos trabalhos, a mestrand(a) deu início a apresentação, tendo trinta minutos para a sua explanação. Em seguida, foram iniciadas as arguições dos membros da banca, em tempo estipulado de vinte minutos para cada um, com o mesmo tempo destinado para as respostas da mestrand(a). Após esta etapa da sessão, a banca reuniu-se em separado para deliberar sobre o resultado da avaliação, divulgando, em seguida, a sua deliberação para a mestrand(a) e público presente, indicando a **aprovação** da mestrand(a). Ao final da sessão, foi lavrada esta ata, que após leitura, será assinada pela mestrand(a) e pelos membros da banca e demais presentes. Salvador, 08 de novembro de 2022.

Aylana T. P. Canto

Lucimar Bello Frange

AGRADECIMENTOS

Agradecer é meu percurso de vida. Desde que consigo elaborar pensamentos por meio de palavras, sou grata. Embora acredite profundamente que antes mesmo de falar eu já agradecia, através de gestos e ações, com a minha linguagem. Esta dissertação, esta pesquisa, este percurso teórico e acadêmico lapidado mês a mês, na agonia das incertezas, durante uma pandemia de proporções imensas — para o campo, pessoalmente e sobretudo, para a humanidade em nível nacional e global — foi nutrida e forjada na gratidão dos caminhos, das experiências, das oportunidades, das vidas que precederam e coexistiram a minha, interpelando ações, escritos, pinturas e fotografias que produzo.

Agradeço, primeiramente, às minhas amadas avós, guerreiras de seu tempo, que me ensinaram o significado de dor e luta, cada qual do seu jeito. Obrigada minha vó Iliete Teixeira, sem a sua presença em minha vida infantil, através de seus ensinamentos, vontade de escutar, apoio emocional e financeiro, eu não estaria aqui. Estou em um Programa de mestrado, no Nordeste do Brasil, tão longe do nosso Norte, aprendendo imensamente, em ampla medida por razão do financiamento de minha avó materna, que desde sempre rogou, apoiou, teceu críticas, preocupou-se e celebrou por mim e meus irmãos, primas e primos, tias e tios e qualquer outro ser humano que ela pudesse ajudar. Sou grata pela biblioteca que sempre compartilhou comigo, o seu amor pelas autoras e autores que estimulou imensamente meu interesse pela leitura — lamento que a visão não permita que leias meu escrito no hoje, será um prazer ler para a senhora assim que possível. Agradeço a vida de minha avó que no alinhavar dos caminhos teceu a minha. Siga viva, minha avó!

Agradeço a minha avó paterna, Rocicle Pimentel, que me ensinou com a força de ser mulher e mãe, a garra de quem nutre e cuida. Você me ensinou tanto minha avó, gostaria muito que pudesse ler minha dissertação, assim como também desejei imensamente estar junto da senhora nesse momento difícil de pandemia, em que você ficou isolada lembrando de todos nós, eu estava contigo daqui. Obrigada vó, pelo sotaque cearense, por me deixar dormir entre você e meu avô quando estava frio, pela personalidade quente, por conceber meu pai, tio e tias. Pelo amor que entregou a meu avô influenciando, em ampla medida, as significações de amor que conheço.

Ao meu avô Evilásio Canto, menino sonhador de cabeça branca e bigode farto. Eterno garoto colecionador de pipas, artesão das talas e papéis voadores, avô de dez no dia de hoje. Obrigada vó, pelo imenso acervo de vídeos da família que o senhor nos legou, onde quase

sempre se manteve de trás das câmeras. Agradeço os passeios de carro pela nossa Belém, pela companhia para assistir programas sobre animais e sua constante tentativa de manter a família unida, mesmo quando não era possível. Com você eu aprendi o significado de família, lamento ainda, a sua partida, obrigada!

A minha mãe, Eliana Teixeira, que abdicou de todos os seus sonhos para dar o melhor a mim e aos meus dois irmãos. Agradeço por ela ter aprendido a ser mãe enquanto eu aprendia a ser filha, fizemos o nosso melhor! Somos mulheres difíceis, teimosas, decididas, mas sobretudo, amorosas. Você me ensinou o feminismo do dia a dia. Queria que seus caminhos fossem menos sofridos. Agradeço profundamente por ter concebido meus irmãos, Júnior e Paulo Vitor, os amo tanto, de formas distintas e imensas. Agradeço a vocês irmãos, por me ensinarem sobre o amor que cuida e liberta, que discorda, mas entende, que quer criar e deixa crescer. Estamos distantes no hoje, porém quando reunidos tudo é imensidão. Obrigada pela vida de vocês três! Aproveito para agradecer minha família materna, todas e todos fazem parte de minha história.

Ao meu pai, Ednésio Canto, obrigada pelo silêncio e por me ensinar do seu jeito, sobre o amor calmo, quieto. Gostaria que você tivesse sido mais presente na minha vida e de meu irmão. Mas guardo o melhor do que construímos juntos, me ensinou a pensar de forma tranquila, a ir atrás dos meus sonhos, na premissa de que nunca é tarde. Agradeço por você ter conhecido minha mãe e pelo amor de vocês, que tracejou a minha existência. Sou grata pela existência de minhas irmãs, Vaida e Sophia, sinto saudade. E ao meu irmão Vyctor, espero que seus planos se realizem, mano! Aproveito para agradecer minha família paterna, todas e todos fazem parte de minha história.

Agradeço a minha tia Evicléia, cuja qual sempre me cuidou e inspirou minha vocação para ensinar.

A minha tia Mery, sem a qual não seria possível minha estadia no primeiro ano de morada em Salvador. Obrigada pelo apoio moral, emocional e financeiro. Você me inspirou com a força da mulher que migra nesse país e mesmo longe da família faz revolução.

Agradeço ao meu companheiro, Adriano Muniz, artista, educador, amigo e parceiro que há onze anos é meu porto seguro e móvel, apoiando minhas escolhas e planos, construindo junto alternativas de vida e atuação artística. Obrigada amor, por pegar na minha mão quando eu perdi o controle e foco, pelo afeto e partilha. Agradeço por ter aceitado migrar comigo pelo Brasil, com os nossos sonhos à tiracolo. Você me ensinou o amor que muda, espera, move e permeia. Te amo imensamente. Essa conquista é nossa!

Agradeço à faculdade de Artes Visuais da UFPA, meu nascedouro intelectual, artístico e educativo. A todos os aprendizados e experiências que pude acessar naquele período, reverberando imensamente em minhas práticas atuais. Obrigada as mestras e mestres que me atravessaram em ensinamentos e trocas, todos, à sua maneira compuseram esta pesquisa junto a mim.

A minha madrinha intelectual e eterna orientadora, Isis Molinari. Você é grande na sua simplicidade e doçura. Obrigada por acreditar em mim. Você me ensinou o amor cumplice, que espera e torce, mesmo à distância.

As minhas manas Jéll e Michele que amo imensamente, mulheres pretas, inteligentes, empreendedoras, revolucionárias que me ensinaram no dia a dia o amor da sororidade, o amor das irmãs do coração. Eu não estaria aqui sem a presença de vocês na minha existência.

Agradeço a Lucas por ter sido o melhor parceiro de mediação que eu poderia ter. Foi um prazer construir contigo. Vou ser sempre grata por você me ensinar o amor da inclusão, da diferença enquanto identidade, te amo amigo!

A Mel Santos, que em pouco tempo se tornou potência em minha rede afetiva, sempre gentil, generosa e afetuosa. Segurou minha mão enquanto eu fazia a seleção para o mestrado, acreditou no meu projeto e no meu caminhar, a cada etapa. Obrigada mana, por ter existido neste mundo, tua luz brilha! Você me ensinou sobre o amor energético que transcende a matéria. Melissa está presente nesta pesquisa.

As mediadoras e mediadores que conheci em Belém e Salvador, fizemos tudo o que podíamos com o que tínhamos e não tínhamos. Sagica, Ramon, Ana Paula, Débora, Alê, Ana, Musa, Yuri, Jhan, Raissa, Thaís, vocês são potência! Estavamos juntos em cada frustração e troca através do verbo. Agradeço!

As minhas amigas e amigos, que embora poucos, refletem o que eu quero para mim e para o mundo, em uma verdadeira rede de afetos e conflitos. Nossas conversas conceberam minhas inquietações no hoje, transpostas nesta pesquisa.

As pessoas que mediei, seja em Belém ou em Salvador, ou mesmo virtualmente, em Espaços Culturais e Museus por onde circulei, mobilizei discurso, pratiquei a escuta e aprendi muito. Vocês me ensinam o amor das trocas, aquele que não espera retorno, nutre-se com o outro, com aprendizados outros. Essa pesquisa existe para vocês e por vocês!

Agradeço a Escola de Belas Artes da UFBA e a experiência no curso de Especialização em Arte Educação Cultura Brasileira e Linguagens Artísticas, à todas as

colegas e aos colegas partícipes. Nunca esquecerei nossa vivência em Ilha de Maré. Obrigada!

Ao Programa de Pós-graduação em Museologia da UFBA, o PPGMuseu, minha morada atual. Agradeço a acolhida que me dispuseram, esta jovem pesquisadora paraense e sonhadora sente muito orgulho de fazer parte do Programa, vocês são imensas e imensas! Vocês renovaram minhas energias na mudança. Agradeço as mestras e mestres que compõem o programa e todos os ensinamentos ofertados.

As colegas e aos colegas de Museologia, pela paciência em me ensinar e escutar. Obrigada especialmente a Silvia Pantoja por ouvir meus longos áudios. A Elizangela, pela paciência e retorno sobre as burocracias.

Agradeço à CAPES, pelo financiamento para a minha pesquisa, sem o qual não seria possível me manter em Salvador, sobretudo, em um contexto de pandemia.

A REM/BA e nossos encontros do grupo de estudos, provocadoras de questões presentes nesta dissertação. Ao GREC/UFBA e ao NUPPE/UFU que, para além de grupos de pesquisa, representaram redes de partilha, afeto e foco nesse período conturbado no Brasil.

Agradeço especialmente à minha orientadora Ana Duarte, Aninha, uma pessoa incrível, uma mulher multifacetada, nesses anos de percurso me ensinou como ser orientada, ser artista, mãe, líder de grupo, professora e parceira. A sua tranquilidade e parceria me trouxe até aqui, o resultado de nossa pesquisa, celebro esse encontro! Agradeço por ter apoiado minhas mudanças no projeto inicial, por ter comemorado comigo cada descoberta, cada material coletado, cada interlocução alcançada, por ter compreendido minhas questões com o gênero neutro, pelo respeito trocado. Você me ensinou sobre o amor experiente, que espera e não tem pressa. Sou grata!

As autoras e autores que me deram o prazer de suas palavras. Especialmente ao feminismo, que alterou meu entendimento de minha existência e propósito no mundo.

As artistas e aos artistas, educadoras e educadores que inspiraram meu percurso. Obrigada Ana Mae Barbosa, Frieda Marti, Paulo Freire e A. Greimas por suas construções teóricas e práticas. Esta pesquisa é uma tessitura da prática de vocês junto à minha.

Agradeço a todas e todos que conheci nessa vida, acredito que pesquisa é construção, tal qual esta pesquisa foi concebida desde os primeiros meses que pousei em Salvador, apaixonada pelo teto azul e o calor da gente!

Todas essas histórias integram quem eu sou hoje e conceberam esta dissertação.

Obrigada!

dê licença para você passar
dê licença para você passar
dê licença para você passar

Rupi Kaur (2020, p.126).

CANTO, Aylana Teixeira P. A Mediação Cultural *Online* como estratégia educativa: um estudo de caso no Museu de Arte de São Paulo - MASP, 2021. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

RESUMO

A pesquisa analisa as ações educativas de Mediação Cultural concebidas e realizadas pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP), durante a pandemia do Covid-19. A partir do conceito Educação Museal *Online* (EMO) de Marti (2019) adotamos a nomenclatura Mediação Cultural *Online* para as ações dessa natureza, realizadas de forma remota e no virtual. Partindo da teoria da educação de Paulo Freire, da Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa e da teoria semiótica greimasiana, realizamos a análise do nosso objeto de pesquisa, bem como de algumas produções concebidas a partir do mesmo, pelo público do MASP: o discurso da Mediação Cultural. A pesquisa pressupõe a importância da Mediação Cultural enquanto procedimento metodológico potente, no contexto do museu, para a Museologia e para a Arte Educação. Para tanto, visa explanar, exibir, examinar e enaltecer as ações correlatas, adaptadas para o meio virtual, em um contexto totalmente imprevisto como o de uma pandemia, por isso nossa demarcação temporal se refere a este período — março de 2020 a agosto de 2021. Por meio da Abordagem de Ana Mae iremos refletir sobre as ações educativas do MASP, no entendimento de que a triangulação realizada pelo diálogo entre mediação, público e acervo concebeu produções gráficas por meio da interpretação das obras e produziu sentidos. Nessa perspectiva, a teoria semiótica greimasiana estrutura os mecanismos de nossas análises fornecendo subsídios metodológicos em na investigação de textos: verbais, textuais, visuais, sonoros e, sobretudo sincréticos — aqueles que harmonizam diversas linguagens. Além disso, o diálogo com a literatura museológica, no que diz respeito principalmente, a definição de Museu abordada na pesquisa, bem como as noções de Mediação Cultural e Educação Museal, como campos de luta, democratização a serviço do social. Desse modo, no primeiro momento apresentamos os caminhos da pesquisa e suas tessituras conceituais. No segundo momento dedicamos ao campo, sua importância nacional, acervo e ações educativas remotas. E finalmente, no terceiro momento, mediante a coleta desses registros das ações e produções do público, da teoria semiótica greimasiana e análise, estudaremos a produção de sentidos projetadas pelos textos mencionados de forma conjunta, de modo a legitimar e valorizar a atuação de Educação Museal *Online* (EMO), no Brasil de 2020 e 2021.

Palavras-chave: Mediação Cultural *Online*; Educação Museal *Online*; Museu; Arte; Pandemia;

CANTO, Aylana Teixeira P. Online Cultural Mediation as educational procedure: Study Case at Museum of Art of São Paulo - MASP, 2021. Master Thesis (Museology Master's Degree) College of Philosophy and Humans Science, Federal University of Bahia, Salvador, 2022.

ABSTRACT

This academic research analyzes the Cultural Mediation educational actions conceived and carried out by the São Paulo Museum of Art (MASP), during the Covid-19 pandemic. Based on Marti's Online Education (EMO) concept (2019), we adopted the Online Cultural Mediation nomenclature for actions of this nature, carried out remotely by virtual callings. Based on Paulo Freire's theory of education, Ana Mae Barbosa's Triangular Approach and Greimasian semiotic theory, he analyzes our research object, as well as some productions conceived from it, by the public of MASP: the discourse of Cultural Mediation. The research assumes the importance of Cultural Mediation as a potent methodological procedure, in the context of the museum, for Museology and Art Education. To that objective, it aims to explain, exhibit, examine and praise related actions, adapted to the virtual environment, in a totally unforeseen context such as that of a pandemic, that is why our time demarcation refers to this period from March 2020 to August 2021. Through Ana Mae's approach, we will reflect on the educational actions of MASP, in the understanding that the triangulation carried out by the dialogue between mediation, public and collection conceived graphic productions through the interpretation of the works and produced meanings. In this perspective, a Greimasian semiotic theory the structures of the mechanisms of our analyzes provide methodological subsidies in text investigation: verbal, textual, visual, sound and, above all, syncretic - those that harmonize different languages. In addition, the dialogue with museological literature, with regard mainly to the definition of Museum addressed in the research, as well as the notions of Cultural Mediation and Museal Education, as fields of struggle, democratization in the service of the social. Thus, in the first moment, we present the research paths and their conceptual frameworks. In the second moment we dedicate to the field, its national importance, collection and remote educational actions. And finally, in the third moment, by collecting data from the actions and productions of the public, from the Greimasian semiotic theory and analysis, we will study the production of meanings projected by the texts mentioned together, in order to legitimize and value the work of Museal Education Online (EMO), in Brazil 2020 and 2021.

Keywords: Online Cultural Mediation; Online Museal Education; Museum; Art; Pandemic;

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Visão externa do Museu de Arte de São Paulo (MASP), situado na Avenida Paulista, 1578, São Paulo, Brasil - visão externa.....	50
Figura 2	Pesquisa de campo para a monografia de Licenciatura em Artes Visuais (UFPA) - Escola de Aplicação/ UFPA, avenida perimetral, 1000, 2014.....	59
Figura 3	Defesa da monografia de Licenciatura em Artes Visuais - UFPA/ Belém, Rua Igarapé Tucunduba, 794-882 - Guamá, Belém - PA, 2015.....	62
Figura 4	Ação de desdobramento da Exposição Henri Matisse, Caixa Cultural/Salvador - Rua Carlos Gomes, 57 - Centro, Salvador - BA, 2016.....	72
Figura 5	<i>Site</i> com informações sobre o Programa CCBB Educativo, 2021.	87
Figura 6	Endereço para o agendamento de visitação presencial e virtual, CCBB, 2021.....	87
Figura 7	<i>Site</i> com os catálogos do CCBB, disponíveis para <i>download</i>	89
Figura 8	Museu do Futebol, Praça Charles Miler, s/n - Pacaembu, São Paulo - visão externa.....	89
Figura 9	Cartilha Museu do Futebol para todos, 2019.....	90
Figura 10	Cartaz com a programação de <i>webinários</i> do Museu do Futebol...	92
Figura 11	Projeto “Diálogos no acervo”, <i>site</i> do MASP, 2020.....	93
Figura 12	<i>Site</i> do Museu de Arte de São Paulo, MASP AFTERAL.....	94
Figura 13	Projetos Educativos, <i>site</i> do Instituto Tomie Ohtake.....	95
Figura 14	Projeto Amplitudes, <i>site</i> do Instituto Tomie Ohtake.....	96
Figura 15	Museu Afro Brasil, Portão 10, Av. Pedro Álvares Cabral, s/n, São Paulo - vista externa.....	98
Figura 16	Redes sociais do Museu da Misericórdia da Bahia, 2020.....	100
Quadro 1	Propostas dos GTs pelo Fórum Virtual.....	106
Figura 17	Panfleto de divulgação da PNEM I.....	106
Figura 18	Panfleto de divulgação da PNEM II.....	107

Figura 19	Máscara protetora contra o vírus, em 2020.....	114
Figura 20	Curso de extensão Formação de Mediadores Culturais em Exposições de Arte. No espaço destacado em vermelho sinalizamos minha participação no curso mencionado, 2020.....	118
Figura 21	Curso de extensão Formação de Mediadores Culturais em Exposições de Arte, palestra da professora Frieda Marti, 2020	119
Figura 22	MASP na Rua 7 de abril, vista interna, 1947.....	124
Figura 23	Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi, 1953.....	126
Figura 24	Lina Bo Bardi e Cavalete de Cristal no MASP em construção.....	127
Figura 25	O MASP entre os anos 2020 (2 e 3), 1970 (1 e 4) e 2014 (5), São Paulo.....	132
Figura 26	Postagem do MASP no <i>site</i> sobre o fechamento do museu, 2020.	145
Figura 27	Registro da página inicial do <i>Instagram</i> do MASP pelo computador, 2021.....	148
Figura 28	Registro da página inicial do <i>Instagram</i> do MASP pelo <i>smartphone</i> , 2021.....	149
Figura 29	Postagem do MASP nas redes sociais do museu, 27 de abril de 2020.....	156
Figura 30	Postagem sobre o MASP em casa no <i>site</i> do museu, 2020.....	157
Figura 31	Postagem no <i>feed</i> do MASP no <i>Instagram</i> , 2020.....	163
Figura 32	<i>Live</i> do MASP armazenada no seu <i>IGTV</i> no <i>Instagram</i> , 20 de abril de 2020.....	164
Figura 33	Função “destaques” do MASP no <i>Instagram</i> , 2020.....	165
Figura 34	<i>Stories</i> armazenados na função “destaques” do <i>Instagram</i> do MASP com conteúdos acessíveis ao público, 2020.....	165
Figura 35	As <i>hashtags</i> criadas pelo MASP em seu <i>Instagram</i> , 2021.....	166
Figura 36	Comparativo do quantitativo referente aos cursos do MASP em 2020.....	170
Figura 37	Postagem do MASP nas redes sociais do museu, 16 de março de 2020.....	171
Figura 38	Postagem “colaboradores em casa” nas redes sociais do MASP,	

2020.....	174
Figura 39 Postagem do “MASP [Desenhos] em casa” nas redes sociais do MASP, 2020.....	176
Figura 40 Primeira postagem do projeto “MASP [Desenhos] em casa”, abril de 2020.....	177
Tabela 1 Obras do acervo MASP trabalhadas no projeto “MASP [desenhos] em casa”, 2021.....	190
Figura 41 Primeira postagem do “MASP Diálogos no acervo”, maio de 2020.....	193
Figura 42 Postagem do MASP no <i>site</i> do museu sobre o projeto “Diálogos no acervo”, 2020.....	194
Figura 43 Postagens de vídeo das ações educativas do MASP no <i>Instagram</i> , 2020/2021.....	194
Figura 44 Postagem no <i>Instagram</i> do MASP sobre o aplicativo “MASP Áudios”, 2020.....	197
Figura 45 Postagem do MASP no <i>site</i> do museu sobre o projeto “MASP Áudios”, 2020.....	198
Figura 46 O Aplicativo “MASP Áudios”, 2020.....	199
Figura 47 Primeira obra utilizada no “MASP desenhos em casa”, “O escolar (O filho do carteiro – Gamin au Képi)” de 1888, abril de 2020. 1. Primeira obra do projeto. 2. Explicando as informações postadas pelo MASP sobre o projeto.....	220
Figura 48 Desenhe uma obra, “MASP [Desenhos] em casa”, 2020.....	221
Figura 49 Publique seu desenho marcando #maspemcasa, “MASP [Desenhos] em casa”, 2020.....	222
Figura 50 A obra desta semana, “MASP [Desenhos] em casa”, 2020.....	222
Figura 51 MASP <i>Live</i> , publicação no <i>Instagram</i> do MASP, 2020.....	224
Figura 52 Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Van Gogh, “O escolar (O filho do carteiro – Gamin au Képi)” de 1888, maio de 2020.....	226
Figura 53 Desenho 1 referenciado na obra de Van Gogh, “O escolar (O filho do carteiro – Gamin au Képi)” de 1888, maio de 2020.....	227
Figura 54 Desenho 2 referenciado na obra de Van Gogh, “O escolar (O	

filho do carteiro – Gamin au Képi” de 1888, maio de 2020.....	228
Figura 55 Desenho 3 referenciado na obra de Van Gogh, “O escolar (O filho do carteiro – Gamin au Képi” de 1888, maio de 2020.....	228
Figura 56 Desenho 4 referenciado na obra de Van Gogh, “O escolar (O filho do carteiro – Gamin au Képi” de 1888, maio de 2020.....	228
Figura 57 Desenho 5 referenciado na obra de Van Gogh, “O escolar (O filho do carteiro – Gamin au Képi” de 1888, maio de 2020.....	229
Figura 58 Desenho 6 referenciado na obra de Van Gogh, “O escolar (O filho do carteiro – Gamin au Képi” de 1888, maio de 2020.....	231
Figura 59 Desenho 7 referenciado na obra de Van Gogh, “O escolar (O filho do carteiro – Gamin au Képi” de 1888, maio de 2020.....	231
Figura 60 Desenho 8 referenciado na obra de Van Gogh, “O escolar (O filho do carteiro – Gamin au Képi” de 1888, maio de 2020.....	231
Figura 61 Desenho 9 referenciado na obra de Van Gogh, “O escolar (O filho do carteiro – Gamin au Képi” de 1888, maio de 2020.....	231
Figura 62 Segunda obra utilizada no “MASP [Desenhos em casa]”, “O menino” -1917 de Arthur Timótheo, maio de 2020.....	232
Figura 63 Desenho 1 referenciado na obra de Arthur Timótheo, “O menino” - 1917, maio de 2020.....	233
Figura 64 Desenho 2 referenciado na obra de Arthur Timótheo, “O menino” - 1917, maio de 2020.....	233
Figura 65 Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Arthur Timótheo, “O menino” - 1917, maio de 2020.....	235
Figura 66 Desenho 3 referenciado na obra de Arthur Timótheo, “O menino” - 1917, maio de 2020.....	235
Figura 67 Desenho 4 referenciado na obra de Arthur Timótheo, “O menino” -1917, maio de 2020.....	236
Figura 68 Desenho 5 referenciado na obra de Arthur Timótheo, “O menino” -1917, maio de 2020.....	236
Figura 69 Desenho 6 referenciado na obra de Arthur Timótheo, “O menino” -1917, maio de 2020.....	237
Figura 70 Desenho 7 referenciado na obra de Arthur Timótheo, “O menino” -1917, maio de 2020.....	237

Figura 71	Desenhos 8 e 9 referenciados na obra de Arthur Timótheo, “O menino” - 1917, maio de 2020.....	237
Figura 72	Terceira obra utilizada no “MASP [Desenhos em casa]”, “Lunia Czechowska” - 1918 de Amedeo Modigliani, maio de 2020.....	238
Figura 73	Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Amedeo Modigliani, “Lunia Czechowska” - 1918, maio de 2020.....	240
Figura 74	Desenho 1 referenciado na obra de Amedeo Modigliani, “Lunia Czechowska” - 1918, maio de 2020.....	240
Figura 75	Desenho 2 referenciado na obra de Amedeo Modigliani, “Lunia Czechowska” - 1918, maio de 2020.....	240
Figura 76	Desenho 3 referenciado na obra de Amedeo Modigliani, “Lunia Czechowska” - 1918, maio de 2020.....	241
Figura 77	Desenho 4 referenciado na obra de Amedeo Modigliani, “Lunia Czechowska” - 1918, maio de 2020.....	242
Figura 78	Desenho 5 referenciado na obra de Amedeo Modigliani, “Lunia Czechowska” - 1918, maio de 2020.....	242
Figura 79	Desenho 6 referenciado na obra de Amedeo Modigliani, “Lunia Czechowska” -1918, maio de 2020.....	242
Figura 80	Desenho 7 referenciado na obra de Amedeo Modigliani, “Lunia Czechowska” - 1918, maio de 2020.....	243
Figura 81	Desenho 8 referenciado na obra de Amedeo Modigliani, “Lunia Czechowska” - 1918, maio de 2020.....	243
Figura 82	Desenho 9 referenciado na obra de Amedeo Modigliani, “Lunia Czechowska” - 1918, maio de 2020.....	243
Figura 83	Quarta obra utilizada no “MASP [Desenhos em casa]”, “Zeferina” - 2018 de Dalton Paula, maio de 2020. Fonte: MASP Instagram, 2020.....	245
Figura 84	Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Dalton Paula, Zeferina” -2018, maio de 2020.....	247
Figura 85	Desenho 1 referenciado na obra de Dalton Paula, Zeferina” - 2018, maio de 2020.....	247
Figura 86	Desenho 2 referenciado na obra de Dalton Paula, Zeferina” -	

2018, maio de 2020.....	247
Figura 87 Desenho 3 referenciado na obra de Dalton Paula, <i>Zeferina</i> ” - 2018, maio de 2020.....	247
Figura 88 Desenho 4 referenciado na obra de Dalton Paula, <i>Zeferina</i> ” - 2018, maio de 2020.....	248
Figura 89 Desenho 5 referenciado na obra de Dalton Paula, <i>Zeferina</i> ” - 2018, maio de 2020.....	248
Figura 90 Desenho 6 referenciado na obra de Dalton Paula, <i>Zeferina</i> ” - 2018, maio de 2020.....	248
Figura 91 Desenho 7 referenciado na obra de Dalton Paula, <i>Zeferina</i> ” - 2018, maio de 2020.....	249
Figura 92 Desenho 8 referenciado na obra de Dalton Paula, <i>Zeferina</i> ” - 2018, maio de 2020.....	249
Figura 93 Desenho 9 referenciado na obra de Dalton Paula, <i>Zeferina</i> ” - 2018, maio de 2020.....	249
Figura 94 Quinta obra utilizada no “MASP [Desenhos em casa]”, “Composição (Figura só)” - 1930 de Tarsila do Amaral, maio de 2020.....	250
Figura 95 Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Tarsila do Amaral, “Composição (Figura só)” - 1930, maio de 2020.....	251
Figura 96 Desenhos 1, 5 e 6 referenciados na obra de Tarsila do Amaral, “Composição (Figura só)” - 1930, maio de 2020.....	252
Figura 97 Desenhos 2, 3 e 4 referenciados na obra de Tarsila do Amaral, “Composição (Figura só)” - 1930, maio de 2020.....	252
Figura 98 Desenhos 7, 8 e 9 referenciados na obra de Tarsila do Amaral, “Composição (Figura só)” - 1930, maio de 2020.....	253
Figura 99 Sexta obra utilizada no “MASP [Desenhos em casa]”, “Capoeira” - 1970 de Maria Auxiliadora, junho de 2020.....	253
Figura 100 Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Maria Auxiliadora, “Capoeira” - 1970, junho de 2020.....	255
Figura 101 Desenho 1 referenciado na obra de Maria Auxiliadora, “Capoeira” - 1970, junho de 2020.....	256

Figura 102	Desenho 2 referenciado na obra de Maria Auxiliadora, “Capoeira” - 1970, junho de 2020.....	256
Figura 103	Desenho 3 referenciado na obra de Maria Auxiliadora, “Capoeira” - 1970, junho de 2020.....	256
Figura 104	Desenho 4 referenciado na obra de Maria Auxiliadora, “Capoeira” - 1970, junho de 2020.....	257
Figura 105	Desenho 5 referenciado na obra de Maria Auxiliadora, “Capoeira” - 1970, junho de 2020.....	257
Figura 106	Desenho 6 referenciado na obra de Maria Auxiliadora, “Capoeira” - 1970, junho de 2020.....	257
Figura 107	Desenho 7 referenciado na obra de Maria Auxiliadora, “Capoeira” - 1970, junho de 2020.....	258
Figura 108	Desenho 8 referenciado na obra de Maria Auxiliadora, “Capoeira” - 1970, junho de 2020.....	258
Figura 109	Desenho 9 referenciado na obra de Maria Auxiliadora, “Capoeira” - 1970, junho de 2020.....	258
Figura 110	Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Maria Auxiliadora, “Capoeira” - 1970, junho de 2020.....	260
Figura 111	Desenho 5 referenciado na obra de Maria Auxiliadora, “Capoeira” - 1970, junho de 2020.....	260
Figura 112	Desenhos 7, 8 e 9 referenciados na obra de Maria Auxiliadora, “Capoeira” - 1970, junho de 2020.....	261
Figura 113	Sétima obra utilizada no “MASP desenhos em casa”, “Amnésia” - 2015 de Flávio Cerqueira, junho de 2020.....	262
Figura 114	Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Flávio Cerqueira, “Amnésia” - 2015, junho de 2020.....	264
Figura 115	Desenho 1 referenciado na obra de Flávio Cerqueira, “Amnésia” - 2015, junho de 2020.....	264
Figura 116	Desenho 2 referenciado na obra de Flávio Cerqueira, “Amnésia” - 2015, junho de 2020.....	264
Figura 117	Desenho 3 referenciado na obra de Flávio Cerqueira, “Amnésia” - 2015, junho de 2020.....	264

Figura 118	Desenho 4 referenciado na obra de Flávio Cerqueira, “Amnésia” - 2015, junho de 2020.....	265
Figura 119	Desenho 5 referenciado na obra de Flávio Cerqueira, “Amnésia” - 2015, junho de 2020.....	265
Figura 120	Desenho 6 referenciado na obra de Flávio Cerqueira, “Amnésia” - 2015, junho de 2020.....	265
Figura 121	Desenho 7 referenciado na obra de Flávio Cerqueira, “Amnésia” - 2015, junho de 2020.....	265
Figura 122	Desenho 8 referenciado na obra de Flávio Cerqueira, “Amnésia” - 2015, junho de 2020.....	265
Figura 123	Desenho 9 referenciado na obra de Flávio Cerqueira, “Amnésia” - 2015, junho de 2020.....	265
Figura 124	Oitava obra utilizada no “MASP [Desenhos em casa]”, “Cristo abençoador” -1834 Jean-Auguste Dominique Ingres, junho de 2020.....	267
Figura 125	Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Jean-Auguste Dominique Ingres, “Cristo abençoador” - 1834, junho de 2020.....	269
Figura 126	Desenhos 1, 3, 5, 6, 7 e 8 referenciados na obra de Jean-Auguste Dominique Ingres, “Cristo abençoador” - 1834, junho de 2020....	270
Figura 127	Desenho 2 referenciado na obra de Jean-Auguste Dominique Ingres, “Cristo abençoador” - 1834, junho de 2020.....	271
Figura 128	Desenho 9 referenciado na obra de Jean-Auguste Dominique Ingres, “Cristo abençoador” - 1834, junho de 2020.....	271
Figura 129	Nona obra utilizada no “MASP [Desenhos em casa]”, “O herói” (1966/2000) de Maria Maiolino, junho de 2020.....	272
Figura 130	Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Anna Maiolino, “O herói” (1966/2000), junho de 2020.....	274
Figura 131	Desenhos 7, 8 e 9 referenciados na obra de Anna Maiolino, “O herói” (1966/2000), junho de 2020.....	274
Figura 132	Desenho 4 referenciado na obra de Anna Maiolino, “O herói” (1966/2000), junho de 2020.....	275
Figura 133	Desenho 3 referenciado na obra de Anna Maiolino, “O herói”	

(1966/2000), junho de 2020.....	275
Figura 134 Décima obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Fachada com bandeiras” - 1959 de Alfredo Volpi, julho de 2020.....	276
Figura 135 Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Alfredo Volpi, “Fachada com bandeiras”, julho de 2020.....	277
Figura 136 Desenhos 1, 7, 8 e 9 referenciados na obra de Alfredo Volpi, “Fachada com bandeiras”, julho de 2020.....	278
Figura 137 Décima primeira obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Composição 12” - 1962 de Rubem Valentim, julho de 2020.....	279
Figura 138 Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Rubem Valentim, “Composição 12” - 1962, julho de 2020.....	281
Figura 139 Desenhos 1, 7 e 9 referenciados na obra de Rubem Valentim, “Composição 12” - 1962, julho de 2020.....	281
Figura 140 Décima segunda obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Os filhos de sir Samuel Fludyer” - 1952 de Thomas Lawrence, julho de 2020.....	282
Figura 141 Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Thomas Lawrence, “Os filhos de sir Samuel Fludyer” - 1952, julho de 2020.....	283
Figura 142 Desenho 3 referenciado na obra de Thomas Lawrence, “Os filhos de sir Samuel Fludyer” - 1952, julho de 2020.....	284
Figura 143 Desenho 9 referenciado na obra de Thomas Lawrence, “Os filhos de sir Samuel Fludyer” - 1952, julho de 2020.....	284
Figura 144 Décima terceira obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Retirantes” - 1944/1945 de Cândido Portinari, julho de 2020.....	285
Figura 145 Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Cândido Portinari, “Retirantes” - 1944/1945, julho de 2020.....	287
Figura 146 Desenho 4 referenciado na obra de Cândido Portinari, “Retirantes” - 1944/1945, julho de 2020.....	288
Figura 147 Desenho 9 referenciado na obra de Cândido Portinari, “Retirantes” - 1944/1945, julho de 2020.....	288

Figura 148	Décima quarta obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Ibeji” (sem data) de autoria desconhecida, agosto de 2020.....	289
Figura 149	Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra “Ibeji” (sem data) de autoria desconhecida, agosto de 2020.....	291
Figura 150	Desenhos 8, 9 e 6 referenciados na obra “Ibeji” (sem data) de autoria desconhecida, agosto de 2020.....	292
Figura 151	Décima quinta obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Rosa e azul - As meninas Cahen d’Anvers” - 1881 de Pierre Auguste Renoir, agosto de 2020.....	293
Figura 152	Publicação do MASP contendo nove interpretações referenciadas na obra de Pierre Auguste Renoir, “Rosa e azul - As meninas Cahen d’Anvers” - 1881, agosto de 2020.....	295
Figura 153	Desenhos 1, 2 e 5 referenciados na obra de Pierre Auguste Renoir, “Rosa e azul - As meninas Cahen d’Anvers” - 1881, agosto de 2020.....	295
Figura 154	Desenhos 7 e 8 referenciados na obra de Pierre Auguste Renoir, “Rosa e azul - As meninas Cahen d’Anvers” - 1881, agosto de 2020.....	296
Figura 155	Desenhos 3, 4, 6 e 9 referenciados na obra de Pierre Auguste Renoir, “Rosa e azul - As meninas Cahen d’Anvers” - 1881, agosto de 2020.....	297
Figura 156	Décima sexta obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Vendedor de amendoim” - 1990 de Luiz Braga, agosto de 2020..	298
Figura 157	Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Luiz Braga, “Vendedor de amendoim” - 1990, agosto de 2020.....	300
Figura 158	Desenhos 1, 2 e 4 referenciados na obra de Luiz Braga, “Vendedor de amendoim” - 1990, agosto de 2020.....	300
Figura 159	Desenhos 5, 6, 7, 8 e 9 referenciados na obra de Luiz Braga, “Vendedor de amendoim” - 1990, agosto de 2020.....	301
Figura 160	Décima sétima obra utilizada no “MASP [Desenhos em casa]”, “Retrato de Auguste Gabriel Godefroy” (1741) de Jean Baptiste-Siméon Chardin, agosto de 2020.....	302
Figura 161	Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Jean Baptiste-Siméon, “Retrato de	

Auguste Gabriel Godefroy” (1741), agosto de 2020.....	304
Figura 162 Desenhos 5, 6, 7, 8 e 9 referenciados na obra de Jean Baptiste-Siméon, “Retrato de Auguste Gabriel Godefroy” (1741), agosto de 2020.....	305
Figura 163 Desenhos 1, 2, 3 e 4 referenciados na obra de Jean Baptiste-Siméon, “Retrato de Auguste Gabriel Godefroy” (1741), agosto de 2020.....	305
Figura 164 Décima oitava obra utilizada no “MASP [DesenhoS] em casa”, “Okê Oxóssi” (1970) de Abdias do Nascimento, setembro de 2020.....	307
Figura 165 Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Abdias Nascimento, “Okê Oxóssi” (1970), setembro de 2020.....	309
Figura 166 Desenhos 7 e 8 referenciados na obra de Abdias Nascimento, “Okê Oxóssi” (1970), setembro de 2020.....	310
Figura 167 Desenhos 1, 2, 3, 4, 5, 6 e 9 referenciados na obra de Abdias Nascimento, “Okê Oxóssi” (1970), setembro de 2020.....	310
Figura 168 Décima nona obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “A compoteira de peras”, 1923 de Fernand Léger, setembro de 2020..	311
Figura 169 Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Fernand Léger, “A compoteira de peras” - 1923, setembro de 2020.....	313
Figura 170 Desenhos 6 e 9 referenciados na obra de Fernand Léger, “A compoteira de peras” - 1923, setembro de 2020.....	313
Figura 171 Vigésima obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Moema” -1866 de Victor Meirelles, setembro de 2020.....	314
Figura 172 Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Victor Meirelles, “Moema” - 1866, setembro de 2020.....	316
Figura 173 Desenhos 5, 7, 1 e 4 referenciados na obra de Victor Meirelles, “Moema” - 1866, setembro de 2020.....	317
Figura 174 Vigésima primeira obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Sem título” sem data de de Ibã Huni Kuin Mana Huni Kuin, Movimento dos artistas Huni Kuin (MAHKU), setembro de 2020.....	317

Figura 175	Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra do coletivo MAHKU, “Sem título” sem data, setembro de 2020.....	320
Figura 176	Desenhos 9 e 3 referenciados na obra do coletivo MAHKU, “Sem título” sem data, setembro de 2020.....	320
Figura 177	Vigésima segunda obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Rochedos em L'Estaque” (1882-1885) de Paul Cézanne, setembro de 2020.....	321
Figura 178	Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Paul Cézanne, “Rochedos em L'Estaque” (1882-1885), setembro de 2020.....	323
Figura 179	Desenhos 9 e 5 referenciados na obra de Paul Cézanne, “Rochedos em L'Estaque” (1882-1885), setembro de 2020.....	323
Figura 180	Vigésima terceira obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Lindo lindo lindo” - 1976 de José Antônio da Silva, outubro de 2020.....	324
Figura 181	Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de José Antônio da Silva, “Lindo lindo lindo” - 1976, outubro de 2020.....	327
Figura 182	Desenho 1 referenciado na obra de José Antônio da Silva, “Lindo lindo lindo” - 1976, outubro de 2020.....	327
Figura 183	Desenhos 2 e 8 referenciados na obra de José Antônio da Silva, “Lindo lindo lindo” - 1976, outubro de 2020.....	327
Figura 184	Desenhos 3, 4, 5, 6 e 7 referenciados na obra de José Antônio da Silva, “Lindo lindo lindo” - 1976, outubro de 2020.....	328
Figura 185	Vigésima quarta obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Músicos” (1950) de Heitor dos Prazeres, novembro de 2020.....	329
Figura 186	Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Heitor dos Prazeres, “Músicos” (1950), novembro de 2020.....	331
Figura 187	Desenho 4 referenciado na obra de Heitor dos Prazeres, “Músicos” (1950), novembro de 2020.....	331
Figura 188	Desenho 8 referenciado na obra de Heitor dos Prazeres, “Músicos” (1950), novembro de 2020.....	332
Figura 189	Vigésima quinta obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”,	

“Bailarina de catorze anos” - 1880 de Edgar Degas, dezembro de 2020.....	333
Figura 190 Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Edgar Degas, “Bailarina de catorze anos” - 1880, dezembro de 2020.....	335
Figura 191 Desenhos 2, 3, 4, 5 referenciadas na obra de Edgar Degas, “Bailarina de catorze anos” -1880, dezembro de 2020.....	336
Figura 192 Desenhos 7, 8 e 9 referenciados na obra de Edgar Degas, “Bailarina de catorze anos” -1880, dezembro de 2020.....	336
Figura 193 Desenho 1 referenciado na obra de Edgar Degas, “Bailarina de catorze anos” - 1880, dezembro de 2020.....	337
Figura 194 Vigésima sexta obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Venha dançar – convidou a natureza gentilmente” (2019-20) de Hulda Guzmán, janeiro de 2021.....	337
Figura 195 Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Hulda Guzmán, “Venha dançar – convidou a natureza gentilmente” (2019-20), janeiro de 2021.....	339
Figura 196 Vigésima sétima obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Índio na floresta (Caboclo)” - 1963 de Rosina Becker do Valle, fevereiro de 2021.....	340
Figura 197 Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Rosina Becker, “Índio na floresta (Caboclo)” - 1963, fevereiro de 2021.....	342
Figura 198 Desenhos 1, 3, 4, 7 e 8 referenciados na obra de Rosina Becker, “Índio na floresta (Caboclo)” - 1963, fevereiro de 2021.....	343
Figura 199 Vigésima oitava obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Avenida Paulista” - 2020 de Beatriz Milhazes, março de 2021....	344
Figura 200 Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Beatriz Milhazes, “Avenida Paulista” - 2020, março de 2021.....	347
Figura 201 Desenhos 5, 6, 7, 8 e 9 referenciados na obra de Beatriz Milhazes, “Avenida Paulista” - 2020, março de 2021.....	348
Figura 202 Vigésima nona obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Busto de homem (o atleta)” - 1909 de Pablo Picasso, abril de 2021.....	349

Figura 203	Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Pablo Picasso, “Busto de homem (o atleta)” - 1909 de Pablo Picasso, abril de 2021.....	351
Figura 204	Desenho 1 referenciado na obra de Pablo Picasso, “Busto de homem (o atleta)” - 1909 de Pablo Picasso, abril de 2021.....	351
Figura 205	Desenhos 2, 3, 4 e 5 referenciados na obra de Pablo Picasso, “Busto de homem (o atleta)” - 1909 de Pablo Picasso, abril de 2021.....	352
Figura 206	Desenhos 6, 7, 8 e 9 referenciados na obra de Pablo Picasso, “Busto de homem (o atleta)” - 1909 de Pablo Picasso, abril de 2021.....	352
Figura 207	Trigésima obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Estudo preliminar - Esculturas praticáveis do Belvedere do Museu de Arte Trianon” (1968) de Lina Bo Bardi, maio de 2021..	353
Figura 208	Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Lina Bo Bardi, “Estudo preliminar - Esculturas praticáveis do Belvedere do Museu de Arte Trianon” (1968), maio de 2021.....	356
Figura 209	Desenho 1 referenciado na obra de Lina Bo Bardi, “Estudo preliminar - Esculturas praticáveis do Belvedere do Museu de Arte Trianon” (1968), maio de 2021.....	357
Figura 210	Desenho 2 referenciado na obra de Lina Bo Bardi, “Estudo preliminar - Esculturas praticáveis do Belvedere do Museu de Arte Trianon” (1968), maio de 2021.....	357
Figura 211	Desenho 4 referenciado na obra de Lina Bo Bardi, “Estudo preliminar - Esculturas praticáveis do Belvedere do Museu de Arte Trianon” (1968), maio de 2021.....	357
Figura 212	Desenho 3 referenciado na obra de Lina Bo Bardi, “Estudo preliminar - Esculturas praticáveis do Belvedere do Museu de Arte Trianon” (1968), maio de 2021.....	357
Figura 213	Trigésima primeira obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “A canoa sobre o Epte” (1890) de Claude Monet, junho de 2021.....	358
Figura 214	Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Claude Monet, “A canoa sobre o Epte” (1890), junho de 2021.....	361
Figura 215	Desenho 2 referenciado na obra de Claude Monet, “A canoa	

sobre o Epte” (1890), junho de 2021.....	361
Figura 216 Desenhos 1, 7 e 3 referenciados na obra de Claude Monet, “A canoa sobre o Epte” (1890), junho de 2021.....	362
Figura 217 Trigésima segunda obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Sem título” (1970) de Conceição dos Bugres, julho de 2021.....	363
Figura 218 Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Conceição dos Bugres, “Sem título” (1970), julho de 2021.....	365
Figura 219 Desenhos 2, 5, 6, 7, 8 e 9 referenciados na obra de Conceição dos Bugres, “Sem título” (1970), julho de 2021.....	366
Figura 220 Trigésima terceira obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Cinco moças de Guaratinguetá” (1930) de Emiliano Di Cavalcanti, agosto de 2021.....	367
Figura 221 Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Emiliano Di Cavalcanti, “Cinco moças de Guaratinguetá” (1930), agosto de 2021.....	369
Figura 222 Desenhos 1, 2, 8 e 9 referenciados na obra de Emiliano Di Cavalcanti, “Cinco moças de Guaratinguetá” (1930), agosto de 2021.....	369
Figura 223 Desenho 7 referenciado na obra de Emiliano Di Cavalcanti, “Cinco moças de Guaratinguetá” (1930), agosto de 2021.....	370
Figura 224 Desenhos 4 e 5 referenciados na obra de Emiliano Di Cavalcanti, “Cinco moças de Guaratinguetá” (1930), agosto de 2021.....	371

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- MASP** — Museu de Arte de São Paulo
- EMO** — Educação Museal *Online*
- PNEM** — Política Nacional de Educação Museal
- IBRAM** — Instituto Brasileiro de Museus
- ICOM** — Conselho Internacional de Museus
- PPGMuseu** — Programa de Pós-graduação em Museologia da UFBA
- UFBA** — Universidade Federal da Bahia
- FAV/UFPA** — Faculdade de Artes Visuais da UFPA
- UFPA** — Universidade Federal do Pará
- MUFPA** — Museu da Universidade Federal do Pará
- PARFOR - UFPA** — Plano Nacional de Formação dos Professores da Educação Básica
- EBA/UFBA** — Escola de Belas Artes da UFBA
- CCBB** — Centro Cultural Banco do Brasil
- MAFRO - SP** — Museu Afro Brasil
- MAFRO - UFBA** — Museu Afro-brasileiro da UFBA
- REMs** — Rede de Educadores em Museus
- MAC** — Museu de Arte Contemporânea da USP
- USP** — Universidade de São Paulo
- UFRJ** — Universidade Federal do Rio de Janeiro
- PCNs** — Parâmetros Curriculares Nacionais
- PNM** — Política Nacional de Museus
- SISEM - SP** — Sistema Estadual de Museus de São Paulo
- MAB** — Museu de Arte da Bahia
- GREC - UFBA** — Grupo de Estudos sobre Cibermuseus
- REM/BA** — Rede de Educadores em Museus da Bahia
- ENECULT** — Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura
- CAPES** — Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	30
	46
2 A MEDIAÇÃO CULTURAL: A IMPORTÂNCIA DO ATRAVESSAMENTO DISCURSIVO E DA ESCUTA SENSÍVEL	47
2.1. Das motivações da pesquisa ao seu campo	48
2.1.1 Trajetórias em Mediação Cultural: uma breve licença em primeira pessoa	56
2.1.2 Considerações sobre a Abordagem Triangular	66
2.2 A Mediação Cultural: alinhavando relações	74
2.2.1 Mediações: trocas e possibilidades	74
2.2.2 Os Programas Educativos em Museus: práticas de Mediação Cultural	84
2.3 A Educação Museal: a construção coletiva através da escuta	102
2.3.1 As Contribuições da Política Nacional de Educação Museal - PNEM	102
2.3.2 Possibilidades em Rede: o acontecimento da pandemia em meio às novas práticas de Mediação Cultural e Educação Museal	112
3 O CAMPO DA PESQUISA: O MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO	123
3.1. O Museu de Arte de São Paulo: o MASP	123
3.1.1. O histórico do Museu: imponência e simbolismo	123
3.1.2. A imersão no MASP: motivações da pesquisa	132
3.2. A reinvenção da prática: abordagens educativas do Museu de Arte de São Paulo	144
3.2.1. MASP em casa: percursos e ações educativas	144
3.2.2. As possibilidades <i>online</i> : comunicação através das plataformas digitais	162
3.3. Mediações e adaptações: a atuação Educativa durante a pandemia	169
3.3.1. O projeto #maspemcasa: o museu em casa	169
3.3.2. O projeto #maspdesenhoemcasa: mediando e produzindo com o público	173
3.3.3. O projeto “MASP Diálogos no acervo”: uma outra relação com o acervo	191
3.3.4 O “MASP Áudios”: outras formas de conhecer o MASP	196
	201
4. MASP DESENHOS EM CASA: PÚBLICO E MUSEU CONSTRUINDO NOVAS NARRATIVAS ONLINE NA PANDEMIA)	203
4.1 Dois conceitos centrais: caminhos teóricos de análise	203
4.1.1 A abordagem semiótica na pesquisa	203
4.1.1.1 Os textos sincréticos	207
4.1.2 O virtual na pesquisa: a comunicação <i>online</i> (na pandemia)	211
4.1.2.1 O conceito de Educação Museal <i>Online</i> (EMO)	212

4.2 Análise e observações: a potência do objeto de pesquisa	217
4.2.1 Sobre os planos do texto: a relação com a ação educativa <i>online</i> e a Abordagem Triangular	218
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	374
REFERÊNCIAS	385
APÊNDICE A – Termo de consentimento livre e esclarecido do educador do MASP	398
APÊNDICE B – Transcrição da entrevista semiestruturada com o educador do MASP em novembro de 2021	399

1 INTRODUÇÃO

A mediação é então um ato de colocar em presença uma atualização. Presença entendida não certamente no sentido imediato, porém na representação do presente (simbolização). Ela procura tornar contemporâneo, trazer para o tempo do receptor aquilo que não está mais lá, ou ainda não está. (CAILLET, 2009, p.73).

Esta dissertação propõe a análise de estratégias educativas de Mediação Cultural durante a pandemia, se utilizando, para tanto, da interlocução e do debate com a literatura dos campos da Arte e da Museologia. Com o propósito, dessa forma, de valorizar a prática profissional e conceitual da Mediação Cultural, sobretudo no contexto circunscrito entre 2020 e 2021, durante a pandemia do Covid-19. Como campo de pesquisa, definimos o Museu de Arte de São Paulo (MASP), investigando as ações educativas adaptadas e projetadas pelo museu na rede social *Instagram*, em um estudo de caso.

Nesse sentido, a mediação, e especialmente a Mediação Cultural, se estabelece no cerne de suas possibilidades enquanto um recurso pedagógico, uma metodologia, bem como um campo de caráter didático que pode ter seu escopo de atuação no contexto museal. Essa prática didática é realizável mediante a formulações educativas diretamente relacionadas às mobilizações e às frentes pedagógicas do museu, enquanto instituição sem fins lucrativos a serviço da sociedade¹. Dentro do campo da Educação Museal, a mediação é assentada, caracterizada e praticada. Ainda que de caráter extremamente fluido, consideramos que ela se constitui como uma importante instância da educação em museus. Reconhecendo e notabilizando a Mediação Cultural e, com a pretensão de estudá-la em suas especificidades a partir o MASP, esta pesquisa é concebida.

Porquanto, esta dissertação se interessa e empreende a investigação da Mediação Cultural em um contexto adverso e inédito para o campo, com o propósito de pesquisar, entender e viabilizar estratégias educativas realizadas no Brasil durante os anos de 2020 e 2021 no MASP, um museu de Arte. A pretensão desta é documentar o momento atravessado pelos campos da Mediação Cultural e Educação Museal no enfrentamento do contexto mundial de intenso isolamento social e fechamento dos museus, estabelecendo o constante diálogo com a literatura eleita que, potencializa nossos encaminhamentos e fornece substrato para as análises e observações realizadas.

¹ A nova definição de museu que estava em curso por intermédio da consulta pública empreendida pelo ICOM desde 2021. Foi lançada e definida conjuntamente em 2022. Disponíveis em: http://www.icom.org.br/?page_id=2173 e http://www.icom.org.br/?page_id=2249. Acesso em: 31 ago. 2022.

A pandemia do Covid-19 impactou potencialmente esta pesquisa, impedindo que muitos processos e metodologias fossem executadas da forma como estavam idealizadas no começo de 2020. No entanto, como será possível observar, os efeitos da crise sanitária mundial empreenderam importantes alterações nesta dissertação, que versam, principalmente, sobre seu recorte, campo e metodologias.

Nessa lógica, embora inferindo que essas alterações seriam imprescindíveis para a viabilidade da investigação, nosso objeto se manteve o mesmo (a Mediação Cultural), apesar de circunscrito em outro contexto e abordagem pedagógica. Assumimos, pois, desde o início desse percurso e mesmo diante dos contratempos, a importância da Mediação Cultural para educação, sua capacidade de expansão no virtual e a pertinência em estudá-la.

Consonante com a pesquisadora Ana Mae Barbosa (2009), acordamos que o processo de mediação se dá em uma instância coletiva e de trocas mútuas, assim como afirma a Arte Educadora ao escrever que “a mediação cultural é social” (BARBOSA, 2009, p.13). Estabelecendo conexões em seu fluxo de pensamento, Barbosa relaciona a mediação, a arte e o museu imbricados nesse *continuum* de experimentação, reflexão e prática. Aproximando a consideração de Barbosa ao escrito de Desvallées e Mairesse (2013) depreendemos que

[...] é pela mediação de sua cultura que um indivíduo percebe e comprehende o mundo e sua própria identidade: muitos falam então de “mediação simbólica”. No campo cultural, a mediação intervém sempre para analisar a “apresentação ao público” das ideias e produtos culturais – sua apropriação midiática – e descrever a sua circulação no espaço social global. (DESVALLÉES & MAIRESSE, 2013, p.52 e 53).

Dessa forma, o pensamento de Ana Mae Barbosa atravessa nossos capítulos, devidamente alicerçados na relação entre a Arte, a Mediação Cultural e o Museu. Admitindo estas vias enquanto indissociáveis em se tratando de museus de Arte. O museu, por sua vez, apresenta-se enquanto instituição, conceito e prática com um *corpus* acolhedor, difusor e disparador de questões e problemáticas, enfrentadas e transpostas através, essencialmente, dos sujeitos que o permeiam, habitam e nutrem. Nessa lógica,

[...] o papel do museu passa a ser o de potenciar a construção de múltiplas leituras que permitam o alargamento dos conhecimentos iniciais de cada sujeito, criando desafios cognitivos e estimulando a interpretação. Essa perspectiva tem consequências não apenas para o trabalho educativo a ser desenvolvido pelos serviços educativos, mas atravessa todas as áreas do museu, uma vez que os espaços de contato (exposições, edifícios, serviços, sinalização) são espaços de comunicação que veiculam discursos sobre como o conhecimento, a aprendizagem e os indivíduos são gerados. (SILVA, 2009, p.125).

A conciliação entre as áreas interdisciplinares da Arte e da Museologia se evidenciam na pesquisa. Uma vez que, nossas fontes referenciais coadunam com os respectivos campos e o caráter educativo dos museus, bem como se interessa pelas contribuições da Mediação Cultural para a educação e para o âmbito museal. Nessa lógica, acerca do campo correlato, a Política Nacional de Educação Museal - PNEM, importante construção realizada pelos coletivos respectivos à Educação Museal, explica que

O termo “museal” é um neologismo utilizado recorrentemente para qualificar tudo aquilo que é relativo ao museu [...] Mais recentemente, o termo “Educação Museal” passa a ser utilizado como uma reivindicação tanto de uma modalidade educacional – que contempla um conjunto integrado de planejamento, sistematização, realização, registro e avaliação dos programas, projetos e ações educativas museais – quanto de um campo científico. (IBRAM, 2018, p.73).

Com efeito, a Mediação Cultural e a Educação Museal são compreendidas nesta pesquisa como equivalentes, instâncias partícipes e conectadas em rede, sem hierarquias. Decidimos relacioná-las em uma trama de adição, sobretudo frente ao cenário catastrófico que a educação atravessou no Brasil de 2020/21, com o propósito de facilitar o exame e a leitura de práticas educativas desenvolvidas na referida conjuntura. Ainda que, em contraponto, de acordo com o mesmo documento (a PNEM)

[...] a Educação Museal, como processo museal e ação profissional específica, difere-se de ações de comunicação e de mediação cultural, por seus objetivos, metodologias e conteúdos próprios, porém sem deixar de ser necessário que seja integrada a essas práticas.” (IBRAM, 2018, p.74).

A pesquisa aprofunda a relação entre a Mediação Cultural e a Educação Museal junto ao virtual e as tecnologias contemporâneas, na abrangência da projeção dessas estratégias educativas na *Internet*, por intermédio das redes sociais. Posto que, desde seu percurso inicial, em 2020, esta dissertação se constitui e delineia no enfrentamento de uma pandemia, na conjuntura do isolamento social obrigatório, que aproximou a sociedade e o museu da cultura digital em emergência. Sobre os museus nessa relação, destacamos o seguinte trecho do documentado no Caderno da PNEM (2018) destacando que

São tantas as evidências da cultura digital que mais preciso seria dizer que vivemos um processo de digitalização da cultura. No que diz respeito aos museus, esse processo afeta seus campos tradicionais de atuação e cria circuitos nas redes dos quais ele não pode deixar de participar. Modificam-se as formas de gestão de acervos e abre-se a possibilidade do público acessar as coleções na internet, em redes locais ou interconectar os acervos a outros pela combinação de dados e usando aplicativos relacionados à instituição. [...] a cultura digital não impacta os museus apenas de dentro para fora. Impacta também de fora para dentro, a partir da emergência de um público paralelo que se comporta como um “contra-colecionador online”.

Esse contra-colecionador nos impõe refletir sobre uma gama de iniciativas pessoais, informais e não institucionais, mas organizadas, como a UbuWeb por exemplo, e uma miríade de coleções que se organizam em torno de hashtags (palavras-chave com link) em redes sociais e sites de curadorias de informação como Scoop.it e Pinterest. (IBRAM, 2018, p.67).

Importante pontuar que estamos admitindo o movimento educativo da Mediação Cultural circunscrito em um prisma de trocas, construção coletiva e escuta. Não creditamos ao profissional-mediador um caráter sublime e único na perspectiva de “dom”, do contrário, pressupomos que o trabalho de Mediação Cultural parte de um corpo coletivo, referente aos sujeitos envolvidos no processo em um aprendizado coletivo. Nesse sentido, um de nossos aportes basilares na pesquisa, a publicação de Martha Marandino (2008), preocupada com o processo educativo da mediação na constituição do papel social dos museus — ainda que, com nomenclaturas terminológicas circunscritas e defasadas para a Educação Museal contemporânea, das quais nos distanciamos em significação e utilização, como o caso de “monitoria” — explicita que

É comum ouvirmos falar que um profissional tem o dom para fazer algo, ou até mesmo que faz algo tão bem que nasceu para aquilo. O uso da palavra “dom” nos induz a pensar que determinada habilidade é uma característica inata e que, portanto, não pode ser aprendida, muito menos ensinada. O mesmo acontece, invariavelmente, quando se fala de mediadores de museus: alguns têm o “dom” para a monitoria e outros não. Essa avaliação, se levada ao extremo, torna inviável a melhoria dos serviços de monitoria nos museus, dado que se teria que procurar todas as pessoas com o “dom” e, não havendo um número suficiente destas, os setores educativos de museus teriam que trabalhar com profissionais não qualificado [...] (MARANDINO, 2008, p.28).

Quanto a isso, as inquietações referentes à prática e construção conceitual da Mediação Cultural se constituíram durante a construção do projeto de pesquisa para o mestrado — vinculando a linha de Patrimônio e Comunicação do programa de Pós-Graduação em Museologia, cuja qual esta pesquisa é aprofundada, levando-se em conta a especificidade da comunicação em meio digital — , ainda que nutridas por vivências anteriores e enfrentamentos que precisavam ser resolvidos a partir da experiência profissional individual, muito embora concernente à atuação de Mediação Cultural de modo geral.

No percurso individual como Arte Educadora, estive em muitos sentidos como mediadora, em instituições variadas e diversas quanto às suas especificidades. Desde as primeiras experiências na função passei a refletir constantemente sobre a atuação desse profissional, especialmente diante dos efeitos perceptíveis nas pessoas “mediadas” (e na

mediação que elas me devolveram, naqueles dias) durante as ações educativas. Teoricamente, o curso de graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Pará - UFPA possibilitou a compreensão inicial sobre o papel social da educação em museus, entendimento que se potencializou na prática efetiva, ou seja, como gosto de nomear: “no chão do museu”.

Ainda assim, no arcabouço desta pesquisadora, um numeroso conjunto de perguntas e inquietações encaminharam a fundação da dissertação apresentada neste escrito. Desde a sua estrutura inicial (o projeto), concebida depois de um longo laboratório de seis anos entre experiências de Educação Museal em Belém e Salvador, aos entraves imprevistos decorrentes a partir de 2020. No cerne destas indagações estão a valorização e estruturação da atuação de Mediação Cultural — que por muitos anos foi considerada uma simples transmissão de conteúdos — nos anos que antecedem a crise sanitária global de 2019, até questões latentes e extremamente contemporâneas como a inserção das redes digitais, dos dispositivos móveis, das redes sociais e do virtual no museu, alterando exponencialmente nossas aproximações entre presencial e remoto.

O agravamento da crise sanitária mundial demandou um imenso caráter de reinvenção do campo da educação como um todo — seja a Arte Educação ou a Educação Museal, instâncias que atravessam esta pesquisa na totalidade de sua constituição — diante disso, a preocupação com as alterações contundentes que os acontecimentos imputavam nos educadores concebeu nossos encaminhamentos e percursos. Como apresentamos e reiteramos copiosamente, a Educação Museal e a Mediação Cultural, enquanto frentes da Educação brasileira, não interromperam suas atividades, de outro modo, reescreveram suas práticas.

Durante os últimos dois anos, a relação entre a Educação e a Educação Museal em específico sofreu importantes e estruturais alterações, que se vertem, em amplo sentido, na forma com que a sociedade empreendeu suas relações comunicativas e educativas na conjuntura destacada: a de uma pandemia. O Covid-19, vírus que contaminou a humanidade e operou crises sem precedentes no Brasil, mobilizou de forma emergencial mudanças e estratégias das instituições inseridas no campo museal, alterando sobremaneira a forma de apresentar seus discursos, acervos e seus processos de aproximação com os públicos. De modo global, incidindo diretamente na comunicação museológica atual.

Com efeito, uma das principais questões desta pesquisa é avaliar a ação emergencial dos profissionais da educação em museus, devidamente circunscritos em equipes diversas pelos pais, bem como em âmbito maior e proporcional, compreender, refletir e documentar as mudanças de práticas destas instituições a partir de 2020, enfocando detidamente o MASP compreendendo, pois, acervos artísticos.

No decurso da pandemia, sobretudo no segundo e terceiro trimestre de 2020, pautados na incerteza e necessidade de transfigurações atitudinais por parte de instituições e suas equipes, observamos de forma atenta às movimentações pelo Brasil em relação aos efeitos da pandemia na agência dos museus, no que cerne a presentificação dos mesmos no cotidiano da sociedade, seja pelo discurso e comunicação, quanto ao que nos interessa o enfoque dentro da comunicação museológica: as ações educativas e os discursos educativos projetados pelo MASP. Sobremaneira, as Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC's) tornaram-se, nesse meandro, ferramentas de fundamental necessidade para a projeção e difusão de museus brasileiros para os variados públicos. Ainda que a *Internet* não seja democrática a todos no país, não podemos negar que os meios digitais mantiveram viva a visibilidade, o alcance e o acesso de muitas instituições museais à coletividade.

A instrumentalização requerida neste processo, perdurou com maior intensidade entre 2020 e 2021, especificamente entre março e agosto dos respectivos anos. Acompanhamos a criação de eventos diversos com projeção *online* e ao vivo abrangendo diferentes e importantes pautas aos museus naquele período, como a gestão, a comunicação, a conservação e a educação. Os nomeados *Webinários* compuseram uma vasta gama de informações que fomentaram e auxiliaram na reflexão sobre as inquietações emergentes naquele primeiro ano, das quais, pontuamos a sistematização, realização e valorização da função educativa do museu frente ao isolamento social.

Sobre esse aspecto, com o propósito da reflexão, enfatizamos com frequência nesta dissertação a preocupação com os educadores de museus, seja no aspecto micro da atuação desse profissional nas instituições, quanto no aspecto macro, debatendo com a literatura da pesquisa as preocupações concernentes ao campo da Educação Museal e as estratégias de Mediação Cultural difundidas enquanto ações educativas, nessa conjuntura.

Em face desse cenário, assistimos e nos debruçamos nas práticas variadas empreendidas pelo país por educadores, gestores e equipes inteiras de museus em um paralelo digital e *online* contínuo. Uma vez que a conjuntura emergencial exigiu atualização, instrumentalização e diálogo entre as equipes de grandes e pequenas instituições, a Mediação Cultural no escopo da Educação Museal, destacou-se como a instância mais afetada pelos acontecimentos recentes de 2020 e 2021. Em vista disso, dedicamos nossa investigação e observações à prática da Mediação Cultural *Online* durante a pandemia.

No curso desta dissertação, é necessário pontuar — bem como revela-se perceptível na leitura — o percurso em que percebemos as alternativas realizadas pelas instituições museais, pelos profissionais de museu e especialmente pelo museu em que realizamos o

estudo de caso, no âmbito de respostas e reformulações de estratégias compartilhadas no enfrentamento do avanço e progressão da pandemia pelo país. Esse fato se deve, primeiramente a pesquisa e aos avanços em direção à vacinas que diminuíssem o efeito do vírus no organismo de modo a protegê-lo, ou mesmo que o impedissem por completo de ceifar a vida humana; em segundo sentido, é possível constatar entre nossos capítulos, as alterações e reformulações da ação dos profissionais de museus, educadores e pesquisadores frente ao cenário emergencial e todo o processo de comunicação *online* que o isolamento social desencadeou de forma emergencista; e enquanto terceiro aspecto, através da pesquisa é factível apreender a recepção dos públicos mediante às ações educativas propostas, a alteração gradual de interesse e engajamento alcançado, assim como um momento intrigante de saturação geral em relação às *lives* constantes disponibilizadas pelos mais vastos âmbitos, para além do museal.

Nessa acepção, na dissertação documentamos a reflexão junto a conceitos estreitos de grande relevância para a Museologia e a Arte, particularmente nos últimos anos, tais quais: a Mediação Cultural, a Educação Museal, o Museu, o virtual, os textos sincréticos, bem como dois conceitos que aproximamos em nossas interlocuções e análises, que são o conceito da Abordagem Triangular e da Educação Museal *Online* (EMO).

Primeiramente, ancoramos os conceitos e campos atuantes da Mediação Cultural e Educação Museal, estabelecendo o entrelace entre prática e teoria no cerne de suas importâncias. Para tanto, os principais autores da literatura adotada foram: Paulo Freire (2013 e 2019), Ana Mae Barbosa (1998, 2009, 2014), Martha Marandino (2008), o Caderno da PNEM (2018), André Gob (2019), André Desvallées e François Mairesse (2013) e MASP (2018).

Em um segundo momento, desarticulado por razão do isolamento social, buscamos amparo teórico no conceito de Educação Museal *Online* (EMO), lapidado pelas Prof^a. Dr^a. Frieda Marti e Edméa Santos (2019 e 2021), de modo a empreender reflexões sobre a conjuntura emergente que o campo da educação em museus enfrentava, expandindo-se para o ambiente virtual e se difundindo na *Internet*. Sobre o aspecto das tecnologias e os museus nos relacionamos com os escritos de Pierre Lévy (2010 e 2011), José Claudio Oliveira (2007), Rita Maia (2017), Emerson Dionisio G. Oliveira (2020), Afonso Medeiros (2019), Monique Magaldi (2018), e as publicações do MASP (2015, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021), dentre outros.

Nesse preâmbulo reflexivo e na leitura de uma Educação Museal aproximada da cultura digital e da *Internet*, ainda sobre a EMO, Frieda Marti escreve;

Sendo assim, a Educação Museal Online pressupõe, em primeira mão, a compreensão dos museus e de suas redes sociais digitais, ou outras presentificações online, como espaços multirreferenciais de aprendizagem em que o diálogo - as conversas – com/entre os praticantes culturais (os públicos e públicos não habituais) está na centralidade de suas ações educativas, fomentado pela mediação museal online que aciona e promove a criação e a socialização de conhecimentos, aprendizagens, sentimentos, emoções, inquietações, invenções em interatividade em um ambiente em que múltiplas relações (intelectuais, cognitivas, psicossociais, culturais, históricas, etc.) são tecidas em horizontalidade. O uso do digital em rede se insere nesse contexto como meios e interfaces culturais que potencializam essas criações e trocas que se presentificam e são representadas em textos, imagens e sons em situações geograficamente localizadas ou não. (MARTI, 2021, p.252).

O entendimento da Educação Museal *Online* como teoria-prática para o exame das ações educativas do museu na pandemia, bem como relacionando-a constantemente, com o virtual (LÉVY, 2011), a autonomia e a potencial ferramenta educativa que se destacaram ser as redes sociais, se definiu como um percurso que adotamos na investigação.

Além disso, esmiuçar o conceito de museu admitido pela pesquisa, bem como o aproximando com a noção de museu adotada pela instituição cuja qual empreendemos o estudo de caso foi fundamental. Nesse sentido, fizemos interlocuções com o Caderno da PNEM (2018), com os escritos de Mário Chagas (2003), as publicações do MASP (2015, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021), e com o movimento de consulta pública do ICOM — que concebeu documentos de construção coletiva mundial em torno dessa definição.

E finalmente, conectamos a teoria semiótica discursiva de Algirdas J. Greimas (1975, 1983 e 2017) e a Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa (2014) — alguns destaques da literatura são: Diana Barros (2005), Analice Dutra Pillar (2005), José Luiz Fiorin (2013 e 2019) e Eni Orlandi (2007) — como aparatos teóricos que estruturam nossa metodologias de análise, pautando-se no conceito de textos sincréticos, que são, por definição, aqueles que harmonizam diversos textos em seu escopo, como o caso de uma postagem na rede social do museu, combinando texto escrito, visual e sonoro para produzir sentido (BARROS, 2005) — para examinar o material coletado junto às ações educativas estudadas, ou seja, os desenhos enviados pelos públicos nas redes sociais do Museu de Arte de São Paulo (MASP) através da provocação e sensibilização da mediação *online*. Esse movimento de análise dos textos produzidos pelos públicos e usuários *online* (OLIVEIRA, 2020) do MASP, nos ajudou a responder questões de pesquisa que vertem sobre a efetividade das ações estudadas como processos educativos de potencial efeito sobre a educação brasileira na pandemia.

Dessa forma, esta dissertação, intitulada “*A Mediação Cultural online como estratégia educativa: um estudo de caso no Museu de Arte de São Paulo (MASP)*”, evidencia estratégias de Educação Museal *Online* (EMO) no MASP, durante a pandemia do Covid-19, crise sanitária que acometeu a sociedade nos últimos anos — conforme o recorte eleito, entre março de 2020 e agosto de 2021.

Consideramos as ações educativas do museu correlato, amplamente difundidas através dos seus projetos online, adaptados e lançados para os públicos nas redes sociais da instituição, como potenciais estratégias educativas a partir da lente teórica da Abordagem Triangular (BARBOSA, 2014). Essa acepção teórica se refere “(...) aos modos como se aprende, não é um modelo para o que se aprende (...)” (BARBOSA, 2014, p.27), desse modo, na especificidade tratada nesta pesquisa, conciliando em específico as estratégias pedagógicas para ensinar Arte, estamos nos aproximando da Triangulação (ver, fazer e contextualizar) elaborada pela Profª. Drª. Ana Mae Barbosa como *corpus* metodológico. Esse processo é dialógico e permite a autonomia dos sujeitos envolvidos, seja qual for o contexto da prática, tendo em vista que para o mérito desta dissertação, nosso campo é o museu.

O MASP destacou-se, desde nossas primeiras observações, como uma instituição que estava realizando um processo de atualização discursiva e prática em amplo sentido, em função de seus projetos e programas educativos. Esta renovação, por sua vez, foi percebida através da maneira de comunicar e adquirir obras de arte, bem como da relação entre equipes e o estreito contato com os públicos nas redes sociais e *site* institucional do museu. Logo, com o propósito de investigar a mediação *online* em meio à crise, elegemos, para tanto, o MASP como campo, delimitando o estudo de caso como uma metodologia capaz de contribuir para o entendimento e reflexão das atualizações educativas realizadas, assim como possíveis em uma projeção digital.

De modo que, a busca pelo campo da pesquisa foi um processo que se deu de forma consciente, por advento de quatro critérios basilares: 1) a projeção educativa e discursiva do museu; 2) a formulação engajada, contínua e articulada pedagogicamente das ações *online*; 3) o processo colaborativo entre as equipes do museu e sua relação com os públicos pautada na autonomia e dialogicidade; 4) a produção textual dos públicos a partir dos conteúdos sincréticos difundidos pelo museu por meio da mediação *online*.

O “MASP [Desenhos] em casa” destaca-se como o projeto protagonista de nossas análises no conjunto dos demais programas lançados pelo museu na pandemia — assim como o “MASP Diálogos no acervo”, o “MASP live”, o “MASP Áudios”, o “MASP Clipes”, dentre outros. Um dos aspectos que foram decisórios para elegermos o recorte nesta ação educativa

em específico foi a percepção de que o mesmo funcionou como conector entre os demais projetos que o “MASP [Desenhos] em casa” passou a conciliar. Dessa forma, ainda que protagonizado este último, o estamos considerando dentro de um panorama maior de ações adaptadas e lançadas para o público *online*.

O projeto correlato nasce por advento da pandemia e com o objetivo de resolver questões de presença no virtual. Dessa forma, a instituição e suas equipes executaram a combinação com outras ações educativas que já realizavam e de certo modo, familiares aos seus públicos, como o caso do “MASP Diálogos no acervo” que alcançou um caráter *online*, diferentemente da dinâmica presencial que se fazia antes de 2020.

A partir do convite ao desenho, articulado com postagens educativas e informativas, tanto textuais, como audiovisuais e sincréticas, o museu realizou uma intensa aproximação com os usuários *online* (OLIVEIRA, 2020). Elucidamos estas informações em nossos capítulos, no que cerne os quantitativos relativos ao primeiro ano de pandemia e o acesso às redes sociais do MASP, explicitando esse engajamento entre museu e público por intermédio da estratégia educativa que elaboraram. De forma detida, explicitamos as nuances motivacionais do exame desta ação, contudo, seria interessante pontuar nesta introdução que o mais expressivo motivo versa sobre a possibilidade de criação conjunta de narrativas do público para o museu, em função da mediação *online* dos projetos referidos.

Quando nos referimos às ações educativas que o MASP veiculou em sua comunicação na *Internet*, conciliando vídeos ao vivo e gravados, textos escritos, visuais e sonoros em um conjunto narrativo e sincrético, estamos nos direcionando a esta construção coletiva e paralela fomentada pela instituição através da Mediação Cultural e *online*.

Ao lançar o “MASP Diálogos no acervo”, em sua ocorrência semanal, primeiramente, a instituição abria caminhos para o diálogo com o público ao vivo pelo *Instagram* — vale mencionar que este projeto em específico era conhecido pelo público e detinha a sua ocorrência no formato presencial. No formato virtual, o “MASP Diálogos no acervo”, acontecia entre duplas de curadores e educadores, comentando conteúdos e informações sobre a obra eleita no “MASP [Desenhos] em casa”.

De modo que este projeto, está diretamente relacionado ao projeto protagonista de nossas análises, bem como outros adaptados e lançados pelo MASP na pandemia — como exemplos, o “MASP Áudios”, o “MASP *lives*” e o “MASP Clipes”. A programação do divulgava “MASP Diálogos no acervo” o “MASP [Desenhos] em casa” que era complementada pelas demais ações educativas e, com o tempo os demais projetos eram referenciados constantemente nos textos publicados, seja em vídeo, ou imagem e escrito.

Quanto ao “MASP [Desenhos] em casa” ao qual nos detemos com minúcia, a partir de abril de 2020 ele acontecia semanalmente, porém, com a flexibilização do isolamento social em outubro de 2020 a agosto de 2021 o projeto passa a ser mensal junto ao “MASP Diálogos no acervo”, perpetuando uma semana de cada mês com intensas mediações sincréticas e *online*.

Desse modo, os projetos educativos do MASP detinham sua ocorrência de forma integrada, continua, dialógica e propiciadora da autonomia dos públicos, os quais podiam acessar esses conteúdos (textuais, visuais, sonoros, visuais, ou seja, sincréticos) a todo momento na rede social da instituição. Essa aproximação entre MASP e os públicos se deve, em amplo sentido ao “MASP [Desenhos] em casa” e os demais projetos online lançados, uma vez que possibilitou ao público a construção de novas narrativas e publicação delas nos endereços oficiais do museu, por intermédio da linguagem do desenho.

Apresentaremos abaixo, bem como de forma mais detida em nossos capítulos, as obras que foram enfatizadas nas práticas educativas e redes sociais institucionais do MASP, dentro desse citado projeto o “MASP [Desenhos] em casa”, especificando o mês de ocorrência e publicação. No total, trinta e três obras do acervo foram difundidas por meio dessa ação educativa, dos quais os artistas criadores das obras do acervo selecionadas são: Van Gogh (abril/2020), Arthur Timotheo (maio/2020), Amedeo Modigliani (maio/2020), Dalton Paula (maio/2020), Tarsila do Amara (maio/2020), Maria Auxiliadora (junho/2020), Flávio Cerqueira (junho/2020), Jean Auguste Dominique (junho/2020), Anna Maria Maiolino (junho/2020), Alfredo Volpi (julho/2020), Rubem Valentim (julho/2020), Thomas Lawrence (julho/2020), Cândido Portinari (julho/2020), artista não identificado (agosto/2020), Pierre Auguste Renoir (agosto/2020), Luiz Braga (agosto/2020), Jean Baptiste - Siméon Chardin (agosto/2020), Abílio Nascimento (setembro/2020), Fernand Léger (setembro/2020), Victor Meireles (setembro/2020), Ibã Huni Kuin - Mana Huni Kuin, Movimento dos artistas Huni Kuin (setembro/2020), Paul Cézanne (setembro/2020), José Antônio da Silva (outubro/2020), Heitor dos Prazeres (novembro/2020), Edgar Degas (dezembro/2020), Hulda Guzmán (janeiro/2021), Rosina Becker D. V. (fevereiro/2021), Beatriz Milhazes (março/2021), Pablo Picasso (abril/2021), Lina Bo Bardi (maio/2021), Claude Monet (junho/2021), Conceição dos Bugres (julho/2021) e Emiliano Di Cavalcanti (agosto/2021). Nessa seleção, o MASP aproximou seu público das especificidades dos trabalhos que compõem seu acervo, o visibilizando e construindo narrativas a partir destas obras.

Motivados pelo convite à construção conjunta pela linguagem do desenho e com/através do acervo do museu, os públicos permaneceram próximos da instituição, ainda que remotamente e em isolamento social. As ações de mediação *online* do MASP o

mantiveram vivo nos cotidianos das pessoas que acessaram a *Internet*, ventilando seu acervo, discursos e metodologias educativas. Os textos visuais produzidos pelos públicos, por sua vez, compõem um vasto material com potencial de produção de sentidos tangentes ao contexto ao qual museu e sociedade enfrentavam.

Nesse segmento, os procedimentos metodológicos que estruturam e auxiliaram o desenvolvimento da pesquisa versam sobre dois momentos pontuais no processo: o primeiro — de investigação teórica e bibliográfica de instrumentalização teórica sobre os conceitos relevantes para a pesquisa, tais quais: Mediação Cultural, Educação Museal, museu, virtual, Abordagem Triangular, Educação Museal *Online* (EMO), Mediação Cultural *Online* e textos sincréticos; e o segundo — de investigação analítica em um estudo de caso: a análise da Mediação Cultural *Online* sistematizada nas ações educativas do museu, em vias de verificar sua efetiva atuação mediante a Abordagem Triangular. Pautando-se para isso na produção de sentidos difundidos pelos desenhos realizados pelos públicos *online*, ou seja, por meio do exame destas produções imagéticas elaboradas e coletadas por esta investigação, durante todo o processo de mediação de 2020 a 2021.

Segundo a pesquisa, as noções de textos sincréticos e de Educação Museal *Online*, originárias da semiótica greimasiana, desenvolvida por Algirdas J. Greimas, assim como em referência a tese e experiência prática da Prof^a. Dr^a. Frieda Marti, respetivamente, potencializam e instrumentalizam os procedimentos metodológicos que executamos. Levando-se em consideração, como evidenciamos, a aproximação que realizamos dessas noções com a Abordagem Triangular em um *corpus* teórico estruturante.

A partir desta perspectiva, pensamos a estruturação da seguinte dissertação em constante relação com as escolhas teóricas concatenadas, perfazendo-a em três capítulos interconectados. No primeiro capítulo, nomeado *A Mediação Cultural: a importância do atravessamento discursivo e da escuta sensível*, apresento minha trajetória como arte educadora e mediadora, descrevendo experiências iniciais na formação da graduação de licenciatura e bacharelado em Artes Visuais pela UFPA como estruturais para potencializar inquietações fomentadas posteriormente.

Ademais, explicito que a partir dessas inquietações emergentes das primeiras vivências no “chão do museu”, noções basilares da dissertação começaram a ser refletidas e consideradas com mais profundidade, fundamentadas em revisões teóricas contínuas e o encontro com o objeto de pesquisa. Com efeito, no ínterim referido, detalhamos a Abordagem Triangular (BARBOSA, 2014) como fonte teórica edificante de nossa metodologia, atravessando todos os capítulos, culminando nas análises finais realizadas. Assim,

esmiuçamos as noções de Mediação Cultural — nosso objeto — e de Educação Museal nos baseando na literatura específica, como o exemplo, a documentação relativa à PNEM (IBRAM, 2018) e a mobilização do campo são aspectos explicitados neste capítulo. Bem como, concedemos destaque à práticas educativas adaptadas por profissionais de museus e as respectivas instituições brasileiras, evidenciando a atualização emergencial empreendida, mediante à crise da pandemia.

No segundo capítulo, intitulado *O campo da pesquisa: o Museu de Arte de São Paulo (MASP)*, discorremos sobre a instituição definida para sediar o estudo de caso empreendido. Detalhamos, pois, a história do MASP, em parte, circunscrita nos três sujeitos que envolvem sua idealização e realização — Assis Chateaubriand, Lina Bo Bardi e Pietro Bardi. Nesse sentido, destacamos a instância educativa do museu como uma crescente perspectiva que possibilitou a adaptação da instituição durante a pandemia, especialmente no isolamento social obrigatório. Evidenciamos ainda, a comunicação *online* do museu como difusora de seus objetivos educativos dada a conjuntura, detalhando as estratégias educativas lançadas por intermédio de projetos em relação contínua e dialógica — enfocamos o “MASP [Desenhos] em casa” como a principal fonte de nossos dados e exames.

Logo, em nosso terceiro capítulo, designado *MASP Desenhos em casa: público e museu construindo novas narrativas online na pandemia*, discorremos nas primeiras linhas acerca de noções e delineamentos teóricos que fundamentam as análises efetuadas, tais quais a base semiótica (greimasiana) e o conceito de textos sincréticos em consonância com a Abordagem Triangular, bem como o virtual e o conceito de Educação Museal *Online* (EMO), basilares no constructo que desenvolvemos nesta dissertação. Finalizando, analisamos os dados coletados que dizem respeito a devolutiva dos públicos e usuários *online* do MASP às ações educativas acessadas, por meio do desenho. Nesse sentido, a Abordagem Triangular e a semiótica discursiva nos fornecem subsídios para realizar o exame dos dados mencionados, em constante relação com o conteúdo sincrético produzido pela instituição (vídeos, postagens, *lives*, áudios, imagens).

Dado o exposto, o objetivo principal da pesquisa, atravessada pela problemática da valorização e atuação no campo, é estabelecer relações entre as ações educativas e os procedimentos metodológicos em Mediação Cultural *Online* desenvolvidos pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP), por intermédio da análise das produções concebidas pelo público nesse processo, assumindo a atuação no virtual como contributo para a Educação Museal brasileira, no contexto da pandemia e do isolamento.

Importante pontuar, antes de finalizarmos esta introdução, a dificuldade em se pesquisar em meio a uma crise sanitária global, momento em que as incertezas mais latentes versavam sobre uma contundente perspectiva de morte, visto que a sociedade não detinha nenhum tratamento para a doença naqueles dias. Empreender as alterações e encaminhamentos desta dissertação no cenário referido destaca-se como um feito que deve ser valorizado no âmbito do processo das pesquisas em geral, em que em muitos momentos, tanto para os pesquisadores quanto para os objetos, fortes mudanças foram impostas. Afirmamos que realizar pesquisa em 2020 e 2021 foi um ato de resistência. De modo que, o fator propulsor de nossa empreitada dissertativa, certamente, se alicerça na possibilidade de documentar esse momento vivido, seja para no contexto da Museologia como da Arte.

Nos artigos que publicamos é perceptível a mudança de contexto e o avanço no enfrentamento do Covid-19, por intermédio de como o nosso objeto se mobilizava no meio digital. No primeiro deles², nomeado *Semiótica na Pandemia: análises e reflexões a partir do projeto #maspdesenhosemcasa proposto pelo museu em 2020*³, começamos a compartilhar com a comunidade acadêmica a potência da significação difundidas nos desenhos do público *online* sensibilizados pela profusão educativa do projeto “MASP [Desenhos] em casa” em aproximação com outros sistematizados pela instituição. Em certa altura, nesse escrito, enfatizamos:

As análises pregressas destacam-se como exemplificações de como está transcorrendo o delineamento de nossa atuação em pesquisa, com intento de dar um breve panorama sobre o seu desenvolvimento e estruturação. À medida que avançamos na investigação, interlocução, diálogo com a literatura e escrita da redação, o trabalho se expande e denota a divulgação imediata, em razão de receber comentários, ponderações e críticas para seu aprimoramento. (CANTO & DUARTE, 2021, p.14).

Outro artigo que publicamos nesse processo⁴ de entendimento e aproximação com o nosso objeto, análises propostas e enfrentamento da crise, foi o trabalho nomeado *Arte Educação online? Estratégias educativas do MASP na pandemia*⁵. Neste artigo evidenciamos o caráter da reinvenção da Arte Educação em contexto adverso, seguindo os delineamentos e reflexões suscitadas pela Abordagem Triangular de Ana Mae. Nós perguntamos àquela altura teria a Arte Educação se reinventado no isolamento? E abrangendo esta questão para o campo

² Submetido no XVII Encontro de Estudos Multidisciplinares da Cultura (ENE CULT) de 2021.

³ Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/131234.pdf>. Acesso em: 02 set. 2022.

⁴ Aprovado para publicação em dezembro de 2021 pela Revista Apotheke.

⁵ Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/21132/14070>. Acesso em: 02 set. 2022.

da Educação Museal, no encadeamento de nossos capítulos respondemos a esta questão. Delimitando, para tanto, no ciclo da mediação em relação a Triangulação:

Justamente porque circunscrevemos o discurso do MASP na triangulação da Abordagem Triangular, considerando a formação cíclica: mediação, a obra do acervo e a materialização textual dos públicos (desenho e escrita). Finalmente, pressupomos que a ação cultural educativa, portanto, na interlocução entre os elementos referidos, opera enquanto produção de sentidos e na prática educativa efetiva, mesmo em uma dinâmica diferenciada e online. (CANTO & DUARTE, 2022, p. 171).

Do mesmo modo, o artigo⁶ *The MASP online: The educational strategies from the museum in the pandemic*⁷, bem como os três vídeo-pôsteres⁸ em que narramos e compartilhamos os primeiros recortes da pesquisa⁹, as problemáticas que abrangemos, objeto e campo, tal como escolhas teóricas. Ainda que os três últimos trabalhos discorram sobre os primeiros esboços e delineamentos que empreendemos, em contraponto no primeiro, é perceptível a maturidade da pesquisa e o desejo em visibilizar a importância das ações educativas durante a pandemia no que cerne a sobrevida e presença dos museus no cotidiano da sociedade. No seguinte trecho reiteramos que “[...] Nossa caminho é, portanto, no sentido de refletir e criar um ambiente saudável para debater o Museu da Educação no contexto de pandemia e isolamento social no Brasil” (CANTO & DUARTE, 2021a, p.209). A construção teórica que percorremos para acercarmos nosso objeto está documentada nestes artigos e na dissertação de modo geral, bem como o movimento de enfrentamento de investigar na pandemia.

Em vista dos apontamentos apresentados e para lograr em aproximação à problemática estrutural da dissertação, estamos refletindo e debatendo sobre a Educação Museal e a Mediação Cultural no contexto da pandemia e do isolamento social no Brasil; reafirmando e divulgando acerca da possibilidade e realização de ações educativas em Museus no ambiente virtual; analisando, dessa forma, textos sincréticos produzidos pelo público, a partir do discurso da Mediação Cultural, em ações educativas realizadas durante a

⁶ Publicado no evento internacional de pesquisa Practice-Oriented Research in Art & Design (Link 2021).

⁷ Disponível em: https://pt.linksymposium.com/_files/ugd/1a42c3_cbdeb5e6df624783a1374a617f5d2ed5.pdf. Acesso em: 02 set. 2022.

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iLBK7cvBgpE>,
<https://www.youtube.com/watch?v=DPXmkz-ACrE&t=36s>,
<https://www.youtube.com/watch?v=Rg5Qo6wuyJs>,
https://www.youtube.com/watch?time_continue=864&v=ivOzOjOVx-0&feature=emb_title. Acesso em: 02 set. 2022.

⁹ Sistematizados e enviados para o congresso da Universidade Federal da Bahia - UFBA, mediante o financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) — sem o qual seria inviável realizar pesquisa no contexto referido caso o recurso não fosse aprovado.

pandemia; investigando a potencialidade das significações, dos planos de expressão e conteúdo presentes nos textos sincréticos analisados, no sentido de verificar e legitimar a prática em Arte Educação, por intermédio de processos de Mediação Cultural *Online* realizadas pelo museu; constatando e exaltando a ocorrência da Abordagem Triangular no trabalho de Mediação Cultural da equipe educativa do MASP; além de partilhar, mediante análise, reflexão e revisão bibliográfica, o acesso à metodologias em Mediação Cultural e Educação Museal *Online* com a comunidade acadêmica assim como a sociedade em geral; contribuindo assim, gerando literatura para pesquisas e projetos futuros que abordem o tema, enaltecemos a importância da Mediação Cultural em âmbito coletivo e social.

Em suma, por todos esses aspectos referidos, apresentamos a dissertação de mestrado realizada no período da intensa pandemia, momento em que mesmo diante incontáveis enfrentamentos, a educação em museus permaneceu em seu curso, contribuindo para a sociedade, se adaptando e reinventando-se.

1

A MEDIAÇÃO CULTURAL:

*A IMPORTÂNCIA DO ATRAVESSAMENTO
DISCURSIVO E DA ESCUTA SENSÍVEL*

2 A MEDIAÇÃO CULTURAL: A IMPORTÂNCIA DO ATRAVESSAMENTO DISCURSIVO E DA ESCUTA SENSÍVEL

Essa é uma parada para valer. O ritmo de hoje não é o da semana passada nem do ano novo, do verão, do janeiro ou fevereiro. O mundo está agora numa suspensão. E não sei se vamos sair dessa experiência da mesma maneira que entramos. É como um anzol nos puxando para a consciência. Um tranco para olharmos para o que realmente importa.

(Ailton Krenak, 2020, p. 08)

Neste capítulo explicitamos nossos caminhos teóricos de pesquisa, motivações, o campo e seu objeto. Partimos, em seguida, de uma breve introdução com nuances subjetivas sobre a prática em Mediação Cultural — a Mediação Cultural é um conjunto de práticas educativas, formuladas e gerenciadas pelo setor Educativo de uma instituição, através do sujeito mediador, trata-se de uma estratégia educativa que possibilita o contato imediato entre público, instituição e seus conteúdos, em uma troca potente para ambos, se explorada de forma estruturada e coerente a Mediação Cultural se estabelece como um importante eixo da Educação em Museus (IBRAM, 2018, p.84/88) — de modo a sedimentar as justificativas da investigação pretendida.

Em conseguinte, abordamos objetivamente nossas motivações e escolhas teóricas pautadas em teorias da Educação¹⁰, detalhando nosso objeto de investigação, noções e concepções teóricas norteadoras para o trajeto da mesma. De modo a introduzir questões basilares, este primeiro capítulo irá tratar da noção de Museu que acreditamos, da conceituação da Mediação Cultural¹¹, bem como da Educação Museal — conforme do Caderno da Política Nacional de Educação Museal (PNEM), documento com o qual estabeleceremos diálogo constante em relação às suas reflexões, definições e aspectos concernentes às interlocuções da pesquisa, sobre a Educação Museal o documento delineia que “[...] o termo “Educação Museal” passa a ser utilizado como uma reivindicação tanto de uma modalidade educacional – que contempla um conjunto integrado de planejamento, sistematização, realização, registro e avaliação dos programas, projetos e ações educativas museais – quanto de um campo científico.” (IBRAM, 2018, p.73) — explorando atuações educativas pelos Museus do país, em relação a uma Museologia de caráter social, preocupada

¹⁰ Com o propósito de relacionar a teoria freireana e a Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa, no intuito de contribuir com as provocações e reflexões no transcurso de nossa dissertação. Detalharemos detidamente estes referenciais no tópico 1.1.2.

¹¹ Optamos pelo destaque em maiúsculas para noções e termos, quando em pesquisa, for necessário estabelecer ênfase.

com os sujeitos¹², tendo em vista o papel Educativo do Museu como uma de suas exponentes potencialidades em caráter funcional, tão logo, social.

Refletimos também, sobre o recorte temporal ao qual nos propomos investigar — a partir de março de 2020 e agosto de 2021 — motivado, em certa medida, pela situação sanitária atual. Da mesma forma que, trataremos dos efeitos imediatos desencadeados pela pandemia¹³ e o isolamento social de 2020, uma vez que projetados nas atuações educativas e comunicativas das instituições museais brasileiras, reestruturando sua comunicação museológica e propostas educativas, no virtual¹⁴.

2.1. Das motivações da pesquisa ao seu campo

Esta pesquisa emerge, a partir da premissa do papel educativo dos Museus e sua relevância enquanto discurso, projeção cultural e social. Para tanto, delineamos nossas problematizações conceituais e teóricas, no intuito de nos debruçarmos no exame da produção de sentidos concebidos e projetados através do discurso de Mediação Cultural, na interlocução entre os objetos musealizados e os sujeitos.

O Museu enquanto instituição detentora de objetos históricos, memória e cultura de uma sociedade, dentre as suas funções têm por papel fundamental o seu aspecto educativo. Deve, pois, servir à sua comunidade, na medida em que se transponha como democrático e aberto aos sujeitos que circulam e ocupam suas estruturas. De acordo com o Conselho Internacional de Museus (ICOM)¹⁵ e suas definições¹⁶, debatido de maneira reflexiva pelo historiador francês, especializado em museus e patrimônio histórico, Dominique Poulot, o Museu, assim define:

[...] é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, e que faz pesquisas

¹² Leia-se, sempre que nos referimos na linguagem, por convenção e norma, ao masculino, estamos incluindo sujeitas e sujeitos.

¹³ Enfermidade epidêmica com potencial de alta disseminação. Abordaremos sobre a pandemia, amplamente, nesta dissertação.

¹⁴ A noção virtual será aprofundada com mais propriedade neste capítulo e no último capítulo de nossa pesquisa, em específico. De forma introdutória, consideramos “[...] virtual toda entidade “desterritorializada”, capaz de gerar diversas manifestações concretas em diferentes momentos e locais determinados, sem contudo estar ela mesma presa a um lugar ou tempo em particular.” (LÉVY, 2010, p.49).

¹⁵ Criado em 1946, o ICOM é uma Organização não-governamental que mantém relações formais com a UNESCO. Disponível em: <https://www.icom.org.br/>. Acesso em: 17 mar. 2021.

¹⁶ O ICOM está realizando um levantamento conceitual, por intermédio de consultas públicas, para conceber coletivamente a “nova definição” de Museu. Para mais informações da pesquisa e metodologia, disponível em: https://www.icom.org.br/?page_id=2173. Acesso em: 17 mar. 2021.

relacionadas com os testemunhos materiais do ser humano e de seu ambiente, tendo em vista a aquisição, conservação, transmissão e, principalmente, exposição desse acervo com a finalidade de estudo, educação e deleite. (POULOT, 2013, p.11).

Em termos de comunicabilidade e projeção de conhecimentos a partir de seus objetos expostos, Dominique destaca que o “[...] museu, cujo princípio se apoia em estabelecer ressonâncias, expõe ao contrário objetos ou obras que dão testemunho de referências compartilhadas [...]” (POULOT, 2013, p.17). No Museu é possível estabelecermos relações, práticas, debates e construir conhecimento em âmbito colaborativo, com a cultura dos sujeitos envolvidos nesse processo de comunicação que inicia no objeto, perpassa pela estrutura do Museu, até intercalar-se entre todos que permeiam e convivem o espaço/tempo que é o Museu.

A escolha do Museu de Arte de São Paulo (MASP) — fundado em 1947 e projetado por Lina Bo Bardi¹⁷ — como campo da pesquisa se explica, primeiramente, pela interlocução educativa no virtual, no contexto dos interesses de nossa investigação em enaltecer e examinar ações educativas museais na pandemia, assim como pela sua trajetória pautada no simbolismo, se desdobra nas exposições, nas obras de seu acervo, seja em natureza presencial ou virtual. O segundo capítulo de nossa dissertação será totalmente dedicado ao MASP, nosso campo. Exploramos sua história e importância, seus projetos educativos e comunicação durante a pandemia. Vale ressaltar que a nova visão do MASP integra aspectos sociais, culturais, narrativos e expográficos necessários, quando tratamos de instituições museológicas — neste caso, um Museu de Arte:

Arte, cultura e linguagem museológica são apresentados, dessa forma, numa perspectiva interligada, que leva em conta a história da instituição, a sua memória, as suas várias exposições, a formação de seu acervo, sua atuação em outras áreas como moda, fotografia e cinema. Leva em conta, também, o papel de mediação e desafio que um Museu carrega consigo. Aí reside um equilíbrio sensível entre devolver ao público o que ele espera, mas também ampliar seus horizontes e assim desafiá-lo. (MASP, 2017, p.28).

Nessa perspectiva, o aspecto predominante para elegermos o MASP como campo de pesquisa, relaciona-se com sua mobilização no campo do virtual, em sistematizações *online*¹⁸ de atividades metodologicamente compostas, com potentes estratégias comunicativas e sobretudo educativas, se concretizou como a derradeira motivação do foco, interesse e recorte

¹⁷ (1914-1992) “Achillina Bo, mais conhecida como Lina Bo Bardi, nasceu em Roma, em 5 de dezembro de 1914, e morreu na cidade de São Paulo, em 20 de março de 1992. Sua trajetória universitária foi realizada na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma durante a década de 1930. Concluído o curso, ela se mudou para Milão, onde trabalhou para Giò Ponti, editor da revista Domus.” (CÁRDENAS, 2015, p.31).

¹⁸ Status disponível, por meio do acesso em computador.

desta pesquisa. Dessa forma, investigar as ações do MASP de forma remota, delineou-se enquanto possível, tendo em vista a problemática sanitária e planetária à qual estamos atravessando, na medida em que a estrutura comunicativa e educativa do MASP alcançou amplamente o público virtual, provocou questões e inquietações para o campo da Mediação Cultural e da Educação Museal (Figura 1).



Figura 1 — Visão externa do Museu de Arte de São Paulo (MASP), situado na Avenida Paulista, 1578, São Paulo, Brasil - visão externa. **Fonte:** MASP, 2018, p.43.

Desde a idealização arquitetônica inovadora de Lina Bo Bardi, na perspectiva e caráter da apresentação do Museu em sua fisicalidade, bem como de sua expografia diferenciada e identitária, o MASP é um museu histórico e vultoso no sentido de suas proporções, mas sobretudo, pelo seu alcance a variados públicos, inclusive no ambiente virtual. É importante salientar que o Museu dispunha de programações planejadas para demandas diferenciadas e diversas, relacionando-se fortemente com seus públicos no presencial, entretanto, o acesso a algumas destas atividades foram impossibilitadas no contexto pandêmico e de isolamento social.

Decerto esta seja, pois, uma das importantes questões que mobilizaram largamente a atuação educativa do MASP, em 2020, desencadeando uma demanda de projetos que, em contrapartida, instigaram as inquietações provenientes desta dissertação. No segundo capítulo da pesquisa detalhamos melhor os aspectos específicos de nosso campo — o MASP — suas ações educativas, projetos e comunicação no ambiente virtual.

Abordamos detalhadamente sobre o histórico e estrutura expográfica do MASP no segundo capítulo de nossa dissertação. Vale pontuar neste momento que a comunicação expográfica do Museu potencializa de forma propositiva a visibilidade e espacialidade das exposições do MASP. Conforme o documento Plano de conservação da Estrutura do MASP de 2018:

[...] Pode-se dizer que o caráter coletivo e a fruição do indivíduo também definem sua arquitetura, expressando o posicionamento de Lina Bo Bardi quanto a questões socioculturais. Do ponto de vista expográfico, os Cavaletes de Cristal permitem ao visitante a liberdade de percurso e interpretação, visando experiência mais humanizada, plural e democrática. Do ponto de vista urbano, o térreo propicia contato franco entre edifício e transeuntes. As fachadas de vidro em ambos os volumes aproximam interior e exterior. Essas posturas revelam o MASP como um projeto de diversas escadas, englobando desde a macro urbana e coletiva à experiência pessoal e sensível do indivíduo. (MASP, 2018, p.30).

Importa-nos esclarecer nestas primeiras linhas da pesquisa que, o objeto de estudo e análise do trabalho é o discurso da Mediação Cultural em uma perspectiva semiótica, no estudo e exame de seu sincretismo¹⁹ — sincretismo este referente à harmonização de linguagens diversas para produzir sentidos em seu público — em contato com os objetos artísticos e a produção de sentidos dos sujeitos envolvidos nas ações.

Tendo em vista que a pandemia isolou a humanidade em seus ambientes familiares impossibilitando a continuidade de atividades, no contexto, em sua maioria de modo presencial, os impactos desse isolamento social se estenderam para inúmeras atuações profissionais em nossa sociedade — no final de 2019 (no mundo) e início de 2020 (no Brasil) fomos acometidos por uma pandemia que desmobilizou o cotidiano social, econômico e sanitário da humanidade, o vírus nomeado Covid-19, transmitido via oral, agride as vias respiratórias e pode se espalhar pelo organismo, causando inflamações rápidas e mortais, atravessamos diversos influxo das ondas da pandemia e, embora a comunidade científica esteja empenhada em descobrir, pela pesquisa, a cura e uma vacina eficaz para essa doença, ainda que avançadas as investigações, sabemos pouco sobre a natureza do contágio, como se manifestará em cada organismo, quais os malefícios a longo prazo. Os países se mobilizaram de formas diversas de modo a conter o contágio, mas o que sabemos sobre a prevenção é que

¹⁹ A teoria semiótica a qual nos referimos é a semiótica de origem francesa, também nomeada discursiva e greimasiana, por ter sido concebida pelo teórico Algirdas Julien Greimas (1917- 1992). Como já abordamos nos primeiros parágrafos deste escrito, alguns termos e noções serão aprofundadas nos capítulos seguintes. Esperamos que esse primeiro contato com os mesmos provoque interesse em desbravar a leitura posterior. Detidamente, devemos esclarecer que a teoria semiótica francesa estará amplamente presente nos dizeres da pesquisa, assim como, em procedimentos metrológicos de análise ao que nos propomos debater: a relevância educativa e social do nosso objeto de estudo. De modo que, alguns termos, como o sincretismo, se relacionam com o emprego e aplicação do escopo teórico da pesquisa.

devemos manter distanciamento social, usar máscaras, higienizar bem as mãos e superfícies. O isolamento a longo prazo escancarou problemáticas sociais latentes, tratando-se de Brasil, estamos enfrentando uma crise econômica e política, simultaneamente. Com isso, muitos museus fecharam suas portas. Equipes inteiras foram desmontadas, projetos interrompidos, a democratização dos acervos e narrativas dos espaços museológicos e centros culturais.

Para tanto, foi necessário a mobilização da pesquisa em se desassociar de pressuposições que versavam sobre um contexto outro — desde o anteprojeto concebido para a seleção de mestrado do Programa de Pós-graduação em Museologia da UFBA (PPGMuseu) até as primeiras orientações, onde decidimos juntas alterar importantes caminhos da dissertação. Nessa perspectiva, o virtual se constituiu enquanto imprescindível para o desenvolvimento de nossa empreitada teórica, interpondo-se nas atuações e caminhos da pesquisa.

A Mediação Cultural — enquanto potência comunicacional e educativa outrora amplamente abordada, pesquisada, debatida, planejada e executada nas instituições, em pesquisas e encontros — evidenciou-se negligenciada, no que corresponde a sua prática e aos profissionais atuantes na área, nos primeiros meses de pandemia. A profissionalização dessa atuação e a desvalorização destes profissionais serão abordadas nos tópicos seguintes deste capítulo. Embora, seja imprescindível, pontuarmos de forma recorrente, a concordância desta pesquisa com o que a Prof^a. Dr^a. diretora do Departamento em Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa, Judite Primo, acerca da função educativa do Museu, Judite Primo estabelece as seguintes considerações:

Durante todo o século XX, a preocupação com a acção educativa dos museus é uma realidade que se intensifica a medida que a educação passa, também, a ser entendida como uma das funções básicas dos museus. Com isso as transformações ocorridas nas Ciências da Educação, principalmente a partir da década de 60, influenciaram profundamente o entendimento de acção educativa desenvolvida por estas instituições. [...] É um processo educativo que tendo por base o questionamento de uma educação passiva e vertical propõe uma educação baseada no Saber Fazer, Aprender Fazendo e questionando, acreditando-se que somente assim o educando atingiria o Saber Pleno e Real. (PRIMO, 1999, p.33/34).

O discurso da Mediação Cultural é carregado de significação. Estas referem-se ao sujeito-mediador e ao sujeito-mediado. Contudo, essa relação é recíproca, ou seja, ambos são ativos nesse processo de troca e produção de sentidos. Nesse contato, transcorre voluptuosas interpelações, impregnações e a produção coletiva a partir de repertórios predecessores, o

contato com os objetos musealizados, a comunicação direta e indireta das expografias dos Museus — no caso do que debateremos, relativo a um Museu de Arte.

De acordo com a museóloga e educadora Amanda Tojal, uma Ação Educativa — consiste em um conjunto de atividades com objetivos pedagógicos definidos, concebidas e realizadas em Museus e Espaços Culturais — que se propõe inclusiva e permanente dentro da prática museológica pressupõe o rompimento com paradigmas clássicos da Museologia, um olhar semiótico cuidadoso, tanto no sentido da mediação direta (Ação Educativa), quanto indireta (expografia), em direção a uma percepção multissensorial (TOJAL, 2013). Para a autora e museóloga, essas ações concatenadas dialogicamente em sintonia podem operar mudanças estruturais nas práticas pedagógicas, como contributos a uma Educação responsável e responsiva, em todas as instâncias museológicas. Abordaremos sobre os processos de inclusão em todas as reflexões desta pesquisa.

O Museu é o espaço propício para essa interpelação de narrativas (discursiva, gestual, sonora, sinestésica).

Em artigo, Maria Angélica Zubaran e Lisandra Maria Rodrigues Machado²⁰, ao analisar as representações do negro em exposições museais a partir dos marcos expositivos que as integram, sobre o entendimento do Museu enquanto narrativa e significação potente, no âmbito da constituição de subjetividades e identidades, refletem e questionam:

Entendemos que também os museus constituem narrativas e representações que disseminam significados culturais e produzem ensinamentos. As instituições museológicas não somente dizem coisas sobre o passado, mas naturalizam formas de ver o mundo, legitimam, hierarquizam e ordenam culturas e identidades. Podem, portanto, ser interpretadas como espaços políticos, de disputas de representação. De acordo com os estudos recentes da Nova Museologia, os museus se constituem em espaços privilegiados para a construção de narrativas e representações que contribuem na constituição de subjetividades e identidades. (ZUBARAN, 2014, p.23).

Consonante com o que foi exposto, algumas questões-chave se estabeleceram como basilares, no que tange às motivações da pesquisa, segundo o contexto da atuação em Mediação Cultural e da projeção de conhecimentos, textos e discursos para o sujeito-visita e o sujeito-mediador, dentro de Museus e Espaços Culturais. Das quais, destacamos três questões principais e norteadoras desta dissertação:

Primeiramente, como pensar e articular trocas potentes em Arte Educação através de percursos em visitas mediadas, diante da problemática recorrente potencializada na

²⁰ ZUBARAN, Maria Angélica; MACHADO, Lisandra Maria Rodrigues. Representações e pedagogias culturais: o que se ensina sobre o negro nos Museus do Rio Grande do Sul. X ANPED SUL. UDESC/Florianópolis-SC, outubro de 2014. Disponível em: http://xanpedsul.faed.udesc.br/arq_pdf/1205-1.pdf. Acesso em: 18 mar. 2021.

pandemia: o fechamento presencial dos Museus e a interrupção de suas ações educativas, no presencial?

De que forma podemos valorizar o fazer em Mediação Cultural pensando do lugar do discurso desse educador, promovendo sua mobilização, visualização e difusão no caminho de pesquisas estruturadas e metodológicas, proposições e retornos para essa atuação, efetivamente?

Em decorrência dos acontecimentos do agora pandêmico²¹ e do isolamento social, como pensar práticas educativas e na projeção de discursos em Mediação Cultural no *ciberespaço*? E, nesse sentido, partindo de uma prática de educação dialógica em consonância com o pensamento de Paulo Freire²² e da Abordagem Triangular²³, de que forma transpor metodologias para o "espaço tempo"²⁴ *online*? Uma vez que:

[...] A palavra “ciberespaço” foi inventada em 1984 por William Gibson em seu romance de ficção científica *Neuromancer*. [...] O ciberespaço de Gibson torna sensível a geografia móvel da informação, normalmente invisível. O termo foi imediatamente retomado pelos usuários e criadores de redes digitais. [...] Eu defino o ciberespaço como o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores. [...] Esse novo meio tem a vocação de colocar em sinergia e interfacear todos os dispositivos de criação de informação, de gravação, de comunicação e de simulação. (LÉVY, 2010, p. 94/95).

As três questões supracitadas se relacionam com momentos diversos dentro do campo da Arte Educação em Museus e Espaços Culturais. A primeira versa sobre sua história e suas eventuais problemáticas acerca da valorização dos profissionais envolvidos, formação e articulação de setores Educativos brasileiros e da comunicabilidade entre eles.

O segundo questionamento se direciona ao eventual acontecimento da pandemia em relação aos Museus e instituições culturais, suas práticas, sobrevivência e recursos. Quando essa situação de emergência começou a ser noticiada e experienciada no Brasil, em meados de março de 2020, resoluções acerca das atuações e posturas precisaram ser tomadas de imediato. Na urgência requerida pelo momento, muitos Museus e Espaços Culturais escolheram caminhos que acabaram por reverberar em suas equipes, logo, na atuação social,

²¹ Relativo à pandemia que estamos enfrentando desde 2020, quando a pesquisa foi iniciada, até 2022, momento em que as vacinas estão operando o controle do contágio.

²² Paulo Freire (1921-1997) foi um grande educador e filósofo brasileiro, referência em muitas áreas em interdisciplinaridade com a Educação.

²³ Abordagem Triangular, concebida pela pesquisadora e arte educadora Ana Mae Barbosa. Estabelecendo três eixos principais para abordagem no ensino da Arte: o ver, o fazer, o contextualizar. Explicitamos sobre a teoria e prática da autora no tópico 1.1.3, deste capítulo.

²⁴ Termo usado em MARTI & SANTOS (2019).

cultural e educativa. Como bem denunciado, em meados de maio do mesmo ano, pelos profissionais de Museus, em carta aberta²⁵, alertam:

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

Esse momento chave delineou-se como definidor e diagnóstico para entendermos a natureza, missão e efetiva preocupação das instituições brasileiras, com temas relativos à educação e a manutenção de seus profissionais atuantes. Lamentavelmente, as diversas escolhas resultaram cortes de equipes inteiras ou, em certa medida, em um amplo quantitativo destas. Muitos profissionais encontram-se desassistidos, diversas instituições fecharam ou interromperam sua comunicação, outras recorreram às redes sociais limitando-se a dispor informações e repostagens. Em contrapartida, as gestões que iniciaram (ou continuaram) o fomento aos seus conteúdos *online*, com programações, *lives*²⁶, “webinários”²⁷, mesas e interlocuções com seu público no campo do virtual²⁸ apresentaram resultados promissores e positivos, diante do enfrentamento de crises que o Brasil começou a combater a partir de 2020.

O terceiro questionamento trata da transição para o momento imediatista que nos acometeu. Devastadoramente, dado seu início, a pandemia desencadeou a inevitabilidade de tomadas de decisões emergenciais por parte instituições Museais e suas gestões — como já mencionamos, nos primeiros meses de 2020 — bem como do poder Público, definidoras das atuações e diagnósticos permeando os meses subsequentes, reflexos de suas missões e abordagens às problemáticas recentes. Estamos referindo ao intervalo de transição em que muitas equipes ainda montadas, em *home office* — modalidade de trabalho realizada em casa, a partir de equipamentos técnicos e tecnológicos, dessa forma, essa dinâmica laboral se evidenciou potencialmente importante para a sobrevivência de determinadas carreiras, durante a pandemia de 2020, no isolamento social — ou parcialmente completas, trabalharam no entendimento do momento vivido, na busca por maneiras com que os Museus e os

²⁵ Ler a carta completa em: Carta Aberta à comunidade Museal Brasileira, no dia Internacional dos Museus, em 18 de maio de 2020. Disponível em: <https://www.icom.org.br/?p=1928>. Acesso em 02 nov. 2020.

²⁶ Palavra em inglês que significa programação “ao vivo” no contexto digital, na linguagem da *internet*.

²⁷ Programação de *web* conferência por meio de vídeo de âmbito educacional.

²⁸ As pesquisas diagnósticas do ICOM-BR acerca da situação atual. Disponível em: http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2020/11/20201119_Tomara_ICOM_Ciclo1_FINAL.pdf e http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2020/11/20201119_Tomara_ICOM_Ciclo2_FINAL.pdf. Acesso em: 23 fev. 2021.

Espaços Culturais se mantivessem ativos e passíveis de comunicar, mesmo em dias de distanciamento social, em certa medida, com o auxílio das tecnologias e com o *ciberespaço*.

Portanto, o virtual forja-se enquanto presença na realidade comunicacional atual. Sendo assim, é salutar abordá-lo em ampla medida, quando nos referimos ao recorte e campo em que nossa pesquisa se aplica. De modo que, as noções tangentes ao virtual, às tecnologias suscitadas e difundidas em 2020 e 2021, serão referidas e refletidas em nosso transcurso como um todo, a partir do recorte temporal explicitado anteriormente — entre março de 2020 a agosto de 2021.

Para tanto, no almejo de dar conta da propulsão destas questões que estão postas e emergentes nesse cenário, a metodologia de nossa dissertação é concretizada por intermédio da revisão bibliográfica em caráter de estudo de caso. Na medida em que pautada no escopo da Abordagem Triangular e da sensibilização dialógica pela experiência em Arte, realizaremos a análise semiótica²⁹ das produções advindas das ações educativas atravessadas pelos discursos difundidos pelos educadores do MASP em encontros *online* nas redes sociais do Museu, na decorrência extraordinária da pandemia do vírus Covid-19³⁰ que alterou profundamente relações econômicas, educativas e sociais contemporâneas.

As experiências socializadas nesta dissertação derivam de um olhar investigativo emergente e corporificado a partir de inquietações pregressas, iniciadas na prática em Mediação Cultural, no aspecto presencial, bem como das relações em Ações Educativas e metodologias propostas em Espaços Culturais e Museais — em Belém/PA e Salvador/BA. No almejo de transpor-se em novas possibilidades, caminharemos para a leitura e análise de estratégias de Mediação Cultural *online*, sua produção de sentidos materializada pelo público no virtual, no campo de pesquisa eleito.

2.1.1 Trajetórias em Mediação Cultural: uma breve licença em primeira pessoa

Em virtude de ressaltar as motivações que estruturaram esta pesquisa julgamos necessário articular o seguinte item, para tratar da experiência que orientou os delineamentos, estruturações de nossa dissertação e sua incumbência investigativa. Em um sucinto relato de experiência, almejamos apontar o(s) ponto(s) de partida das inquietações e questões que portamos: a prática em Mediação Cultural. Para tanto, a seguir abordamos as reflexões em

²⁹ Para esta pesquisa, optamos por enveredar em uma vertente específica da semiótica: a semiótica francesa. Entendendo sua abordagem e mecanismos de análise como potentes e estruturadas ferramentas para a análise que realizaremos em nosso último capítulo.

³⁰ Mais informações, no Brasil, disponível em: <https://covid.saude.gov.br/>. Acesso em: 12 nov. de 2020.

primeira pessoa do singular com o intuito de explicitar ao leitor o nascedouro dos incômodos que orientam esta escrita, justificam suas estratégias, transcurtos, escolhas teóricas e práticas.

Por acreditar que o rigor da Terceira Pessoa em pesquisa está permeado de “Primeiras Pessoas” latentes, pujantes em subjetividade, no entendimento que toda investigação é atravessada por sensibilidade e história pregressa, concebo este item desta forma. Posto isto, peço licença para expressar subjetivamente a escrita seguinte, segundo a motivação de associar a prática em Arte Educação e Mediação Cultural às problemáticas de pesquisa sobre o campo a ser estudado. A explanação a seguir remete ao histórico da pesquisadora, relativo ao campo estudado, o alinhavar de aprendizados, problematizações e escolhas que culminaram na produção desta pesquisa e na resolução da presente dissertação junto ao Programa de Pós-graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia - UFBA/PPGMuseu³¹.

Compor uma escrita, pressupõe retomar caminhos e percursos dos sujeitos envolvidos. Eu, enquanto sujeita que pesquisa e da pesquisa, estou profundamente inserida em minha investigação, porquanto os percursos de atuação anteriores a sua feitura representam o nascedouro da presente dissertação.

Meu trajeto até o agora é um constante movimento de retorno e caminhar que se estreita e aproxima. O aprendizado ao qual venho me submetendo, que me interpela há alguns anos, denota a vontade pessoal de se dispor e a abertura às possibilidades. Essa narrativa não começou em 2020/2021, ela vem dos discursos e “fazer” outros que se aproximaram do meu e me atravessaram, em construção.

O primeiro contato com Mediação Cultural me ocorreu nos anos iniciais em que cursei a Graduação em Artes Visuais, onde na ocasião, estudava na Universidade Federal de minha cidade natal, em Belém do Pará — Universidade Federal do Pará (UFPA). Meu intuito primeiro ao ingressar na Faculdade de Artes era explorar a capacidade plástica e gráfica que já despontava, no sentido da expressão artística, de conhecer técnicas, artistas e experimentar materiais para uma prática futura consistente. No entanto, com o passar dos meses, conhecendo mais sobre a História da Arte e, especialmente, inspirada pelos dizeres propagados pelas mestras e mestres cujas aulas participei, dentre os anos de 2010 a 2015³², fui

³¹ Criado em 2013, o “[...] Programa objetiva a formação de docentes e pesquisadores que propicie avanços na produção científica do campo da Museologia, considerando-se em particular que o Norte e o Nordeste caracterizam-se por singularidades e carecem de cursos de pós-graduação nesse domínio do saber, sendo recente inclusive a implantação de cursos de graduação nessa mesma região”. Disponível em: <http://www.ppgmuseu.ffch.ufba.br/pt-br/historico>. Acesso em: 13 fev. 2021.

³² Agradeço profundamente ao Prof. Dr. Edilson Coelho, Prof^a. Dr^a. Ana Del Tabor, Prof^a. Dr^a. Isis Molinari, Prof. Dr. Ricardo Harada, Prof^a. Dr^a. Luzia Gomes, Prof^a. Dr^a. Zélia Amador, Prof^a. Dr^a.. Ida Hamoy, Prof. Dr.

direcionada por uma profusão de significações e efeitos de sentidos que conferiram ao meu caminhar conglomerações em uma gama de diversas possibilidades.

A euforia interdisciplinar de pesquisar e fazer Arte comoveu meu entendimento e dilatou minhas acepções sobre as coisas, sobretudo em direção ao dizer Arte e significar Arte através do meu discurso, do meu existir em Arte Educação. Considero esse o primeiro momento, em vida profissional, que fui exposta a mediações de natureza artística.

No percurso acadêmico predecessor, já havia experienciado aulas de Arte, no entanto, estas não se estabeleceram enquanto memórias marcantes no meu arcabouço sobre o campo. Verdadeiramente, somente dentro da academia, nas práticas de projetos de extensão e pesquisa, em estágios em sala de aula e em Museus pude ter certeza de que meus caminhos tendiam para a produção e estudo da Arte, mas sobretudo, para o propagar e dizer sobre ela, o comunicar através dela. Lamento imensamente não rememorar ter presenciado Mediações Culturais antes disso, de fato recordo de uma experiência similar em um logradouro conhecido em Belém, como exponente fonte de estudo de fauna e flora: o Bosque Rodrigues Alves — Parque Municipal criado em 25 de agosto de 1883, com uma área de 15 hectares, onde trabalhei voluntariamente como estagiária em ações educativas através da Secretaria Municipal do Meio Ambiente de Belém.

É uma imensa satisfação lembrar, com certa nostalgia, de minhas primeiras experiências em uma sala de aula. De modo similar, rememoro com afeto, minha pesquisa de monografia em campo, onde trabalhamos a imersão, a partir do texto sincrético (que harmonizam diversas linguagens na composição de sentido, conforme a semiótica greimasiana), de uma produção audiovisual (animação) e suas significações projetadas no entendimento e expressão das crianças, em aulas de Arte.

A pesquisa citada culminou em minha monografia de Licenciatura em Artes Visuais, intitulada “A Animação *The Hero*: a significação na sala de aula” (2015) orientada pelo Prof. Dr. Erasmo Borges e pela Prof^a. Dr^a Isis Molinari. Nesta pesquisa investiguei a produção de sentidos a partir de proposições pedagógicas em aulas de Arte, onde as crianças entravam em contato com textos sincréticos previamente eleitos e se expressavam (de forma plástica, verbal e escrita) a partir dessa produção de sentidos. A pesquisa, como um todo, representou o desdobramento da monografia anterior, orientada pela Prof^a. Dr^a Val Sampaio e pelo Prof. Dr. Erasmo Borges, nomeada: “O Fantástico Mundo de Bobby: A formação de sentido no

Erasmo Borges, Prof^a. Dr^a. Val Sampaio, Prof^a. Dr^a. Cláudia Leão, Prof. Dr. Danilo Baraúna, Prof. Dr. Luizan Pinheiro, Prof. Dr. Afonso Medeiros, Prof. Dr. Alexandre Sequeira, Prof. Dr. Edson Farias, Me. Ronaldo Rego além de tantas mestras e mestres que conheci e aprendi, na Graduação de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará (UFPA).

episódio The Hero”(2013) onde estudei a produção de sentido deste texto em específico, por meio da teoria semiótica francesa.

Com efeito, o objetivo das duas pesquisas era estudar a relevância dos desenhos animados e animações enquanto recursos para abordagens/metodologias em Arte Educação, comprovando sua efetividade pedagógica e potência para o campo. O que conseguimos perceber na investigação, é que de fato a produção de sentido entre crianças e estes textos sincréticos é profusa e passível de ser trabalhada, porém, é estritamente necessário haver diálogo entre gestão pedagógica e os educadores para a execução do trabalho. O campo que estudamos era um ambiente muito bem estruturado, nos legou a inquietação de desdobrá-la em outras escolas públicas na capital, pensando se resultaria positivamente — tarefa que ainda não realizei. O trabalho com esses materiais potencializou a comunicação entre os envolvidos, de modo que, a pesquisa alcançou resultados demasiadamente positivos, além do que esperávamos (Figura 2).



Figura 2 — Pesquisa de campo para a monografia de Licenciatura em Artes Visuais (UFPA) - Escola de Aplicação/ UFPA, avenida perimetral, 1000, 2014. **Fonte:** Aylana Canto, 2014.

Durante o estágio no acervo da *Fotoativa*³³, em Belém, enalteço o contato com a catalogação do acervo, que marcou intensamente a composição do meu arcabouço de

³³ Associação cultural sem fins lucrativos, de interesse público estadual e municipal, fundada em 2000. Tendo identidade dinâmica e pedagogia de participação, objetivando uma outra educação do olhar. O exercício da

pesquisa, porque no material educativo do “*Fotografia Contemporânea paraense: Panorama 80/90*”³⁴ pude acessar potencialidades em Ações Educativas pela primeira vez. Mediante as aulas sobre a prática do Ensino da Arte, além dos muros escolares, posso seguramente afirmar que a partir daquele momento a compreensão e visão sobre estas práticas expandiram reflexões e me dispuseram um punhado de inquietações que passaram a ebulir e não findaram até hoje. Em certa medida, direcionaram meu caminhar acadêmico.

Nesse período também, contatei literaturas que já estavam na construção de minha prática recente, hoje reconheço e agradeço o trabalho destas investigações para que pudesse estar aqui, digitando estes dizeres, em minha dissertação — a Arte Educadora e pesquisadora brasileira de renome internacional, Ana Mae Barbosa e sua eterna influência na minha prática, na concepção da Abordagem Triangular; a professora Analice Dutra Pillar, o primeiro contato com textos de base semiótica que me propiciou um caminho fecundo de possibilidades, no qual pude esquadrinhar desde 2013³⁵; a extraordinária professora Ana Del Tabor, responsável por instigar inúmeras questões e elucubrações que tangem a Arte Educação; Janice Lima e suas reconhecidas atividades em Museus de Belém; e Amanda Tojal com o trabalho inspirador sobre acessibilidade conhecido por meio de escritos, enquanto participei do projeto de extensão junto a Universidade Federal do Pará (UFPA/PIBEX), para crianças cegas³⁶.

Ainda no saudosismo do ponto de partida desta dissertação, adiciono ao curso de Artes Visuais e seu currículo a possibilidade de acessar abertura de exposições, mostras consagradas e inéditas de artistas diversos, palestras, falas de pesquisadores, artistas e professores, para além de saídas à campo e práticas deslocando-nos de nossa zona de conforto. Tudo isso me compôs.

No ano de 2014, em sensibilização posterior a algumas destas experiências supracitadas pude trabalhar pela primeira vez com Mediação Cultural (IBRAM, 2018, p.84/88). Na ocasião, estagiei por um ano no Centro Cultural Sesc Boulevard³⁷, um espaço

fotografia como ferramenta de promoção da cidadania. Disponível em: <http://www.fotoativa.org.br/>. Acesso em: 11 fev. 2021.

³⁴ Disponível em: <http://www.fotoparaense80-90.pa.gov.br/fotoparaense8090.htm> e <https://acervo.mis-sp.org.br/livros-catalogos/fotografia-contemporanea-paraense-panorama-80-90-para-secretaria-do-estado-da>. Acesso em: 10 mai. 2020.

³⁵ Meu primeiro contato com sua escrita da autora, se deu através do artigo: “*Sincretismo em desenhos animados da Tv: o Laboratório de Dexter*” de 2005. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacao-realidade/article/view/12419/7349>. Acesso em: 11 fev. 2021.

³⁶ *Tatoescultura*, projeto coordenado pelo Prof. Dr. Edison da Silva Farias. Apresentamos as práticas junto ao projeto em artigo aprovado no CONFAEB de 2013. Disponível em: <https://faeb.com.br/admin/upload/files/2013atualCONFAEB.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2021.

³⁷ Conhecido atualmente como Sesc Ver-o-Peso, está atravessando reformas e se chamará Centro de Cultura e Turismo Sesc Ver-o-Peso. A unidade oferece ao público uma programação mensal de atividades nas diversas

relativamente novo, de muito potencial, com um pequeno acervo de esculturas tridimensionais e câmeras antigas de variados tamanhos. Nesse convívio e prática incorporei algumas posturas, concebi conjecturas e reflexões sobre o labor, no que se refere à Equipe Educativa e o serviço dos espaços dessa natureza à sociedade. Mesmo já conhecendo a Mediação Cultural teoricamente, esta foi minha primeira experiência prática. Em razão disso, pude reconhecer a potência significativa que o trabalho em mediação pode ter, em nível educativo, cultural e social.

Posteriormente, precisamente em 2015, estava como mediadora cultural novamente, dessa vez no Museu da Universidade Federal do Pará - MUFPA³⁸. Essa experiência, por sua vez, possibilitou outras descobertas e reflexões. Paulatinamente, minhas inquietações se relacionavam, de forma embasada e direcionada, ainda sobre a estrutura e organização do setor educativo, no entanto, comecei a me preocupar profundamente com as condições de trabalho, tal como com o alcance do Museu e sua função Educativa à grupos excluídos socialmente. Iniciava, assim, meu incômodo acerca da importância admitida ao alcance desses espaços para estrangeiros em detrimento à grupos locais e nacionais. Em contrapartida, me identificava progressivamente com a atividade Educativa destas instituições, cuja principal porta de comunicação é a Mediação Cultural: a mediação direta (TOJAL, 2015, p.15/39).

Destaco que naquela época estava na finalização de minha segunda monografia que por sua vez, tinha como *corpus* desdobrar o trabalho iniciado na primeira, ou seja, de forma inédita nos meus estudos eu estava indo à campo, inspirada por leituras e concebendo planejamentos para a sala de aula com crianças. Meus esforços e pesquisa estavam se bifurcando em duas direções: a educação formal e a não formal. (Figura 3).

linguagens artísticas como Fotografia, Cinema, Artes Visuais, Teatro, Dança, Literatura e Música. Disponível em: https://www.sesc-pa.com.br/unidade-3-1-Sesc_Ver-o-Peso. Acesso em: 11 fev. 2021.

³⁸ Primeiro museu federal voltado para a preservação e difusão das artes visuais da Amazônia, instalado no Palacete Augusto Montenegro, na cidade de Belém. Em 1982 a Reitoria deslocou-se para o Campus e o prédio foi destinado ao Museu da UFPA criado em 1983 e instalado em 1985. Disponível em: <http://museus.cultura.gov.br/espaco/6562/>. Acesso em: 11 fev. 2021.



Figura 3 — Defesa da monografia de Licenciatura em Artes Visuais - UFFPA/ Belém, Rua Igarapé Tucunduba, 794-882 - Guamá, Belém - PA, 2015. **Fotógrafo:** Vyctor Canto, 2015.

Paralelo às minhas obrigações acadêmicas, o estágio como Mediadora concebeu sensibilização e alimentou preocupações com importantes questões, gostaria de evidenciar algumas: qual a importância da Mediação Cultural para a comunidade? Como fazer com que esse encontro com o Museu e as exposições, através da Mediação Cultural, represente um “badalado” programa de lazer e diversão? Quais motivações, em geral, justificam o fato de a Equipe Educativa ser tão desvalorizada e silenciada dentro destes espaços? Por que não falamos tanto da Mediação Cultural quanto da prática artística? É um problema político, de hierarquia, gestão ou de âmbito cultural?

Socializamos estas questões e as mesmas foram levadas para discussão em nossas reuniões de equipe. Éramos poucos, contudo, possuímos ideias inventivas e utópicas de como deveria ser a nossa prática se fosse possível o acesso a materialidades que não dispúnhamos. Acredito ainda hoje, que se aquelas ideias fossem concretizadas “nossa Museu” seria ocupado pela diversidade.

Com efeito, no final de 2015, minha experiência no Museu (MUFPA) se interrompeu. As inquietações, ideias e utopias não cabiam mais nos Espaços que eu habitava e circulava. Depois de uma série de buscas, no âmago da necessidade pessoal de aprender sobre outras práticas, desvelar e perscrutar outras perspectivas, empacotei meus anseios, aspirações e

migrei dentro do Brasil. O desejo de conhecer Museus e Espaços Culturais, suas equipes e práticas se destacou enquanto maior que a vontade de permanecer na terra natal.

Mediante pesquisas através da *internet* (rede mundial de computadores em constante troca de mensagens) e alguns e-mails trocados, realizei investigações que versam sobre Museus e seu quantitativo pelo país, então decidi mudar para Salvador/BA depois de conhecer alguns Museus e Centros Culturais da cidade. Um ano antes, quando visitei a capital já havia me interessado por alguns em específico, no sentido de seus acervos, visualidades e imensa capacidade. Ademais, comecei a colecionar visitas a Museus, principalmente, visitas mediadas. Meu interesse pelo discurso da Mediação Cultural já se constituía latente.

Em síntese, uma das motivações derradeiras que me colocaram no caminho da cidade de Salvador ocorreu pelo contato, em Mediação Cultural, com a museóloga e educadora Débora Luz — que se tornaria minha amiga nos anos seguintes e trabalharia comigo em outros Espaços Expositivos. Depois de várias horas desfrutando da instigadora mediação de Débora, no centro Cultural da Caixa Cultural de Salvador³⁹ não pude deixar de anexar essa vivência com várias notações, no repertório de experiências museais que estava construindo. Ainda em 2015, mudei para Salvador e depois de alguns meses prestando seleções para Equipes Educativas da capital fui admitida no mesmo Centro Cultural, no ano seguinte.

Considero a experiência na condição de mediadora, no referido Centro Cultural, com um conjunto de inúmeras micros experiências que desfrutei. A Caixa Cultural de Salvador representou fonte constitutiva de minha composição, sobre atitudes para reproduzir, amplificar ou repelir e denunciar, enquanto sujeito do fazer e do discurso, em delineamento com o que enveredei a pesquisar nos decorridos anos e transposto, com o recorte devido, nesta dissertação⁴⁰.

Nesse cenário, no âmbito da experiência e no intento sedimentar os argumentos que justificam a pontual valorização desta última experiência, em específico, como constructo de trajetória — no Centro Cultural da Caixa — um ponto primeiro é salientar que éramos uma Equipe multidisciplinar de mediadores, assumidamente sonhadores, acreditávamos em similares utopias e lutamos pelas mesmas reivindicações, dentro do campo e área profissional.

³⁹ Centro Cultural inaugurado em 1999, tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico Nacional. Na ocasião, eu desenvolvia atividades Educativas, culturais e sociais, por meio do Educativo Gente Arteira. Hoje o projeto foi descontinuado, a sede da Capital permanece sem serviço Educativo. Disponível em: <http://www.caixacultural.com.br/SitePages/unidade-home.aspx?uid=7>. Acesso em: 12 mar. 2021.

⁴⁰ Celebro as trocas e vivências estabelecidas com as mediadoras Jéssica Neves, Raissa Rosa, Musa Ramalho, Ana Carolina, Michele Lima, os mediadores Lucas Alves e Jhan.

Portanto, juntos pensamos e atuamos com tudo o que podíamos, posto que, dentro de um contexto de uma gestão bancária e educação “bancária”. Porém, mediante constantes diálogos e embates resistimos e adotamos uma abordagem dialógica em direção a autonomia e a liberdade, tal como Freire nos ensinou:

A tarefa coerente do educador que pensa certo é, exercendo como ser humano a irrecusável prática de inteligir, desafiar o educando com quem se comunica, a quem comunica, a produzir sua compreensão do que vem sendo comunicado. Não há inteligibilidade que não seja comunicação e intercomunicação e que não se funde na dialogicidade. O pensar certo, por isso, é dialógico e não polêmico. (FREIRE, 2019, p.39).

A vivência fecunda — e por vezes, dolorosa — instigou estranhamentos que ainda repercutem, em relação ao termo “mediadora cultural”. Uma das principais motivações que nortearam esta pesquisa de dissertação evidenciou-se pelo recorrente desprestígio e conhecimento (desconhecimento) de significados da função Mediação Cultural.

O costumeiro entendimento, fonte de confusão, acerca das definições da animação cultural, do “atendimento” e principalmente, da Mediação Cultural, era pauta preconizada e debatida calorosamente em nossas reuniões e treinamentos, visto que nosso trabalho era constantemente confundido com as demais atuações (GOB, 2019, p.275/295).

Para além destas questões, a problemática do “tempo de visita” sempre se mostrou recorrente em nossos embates discursivos nesse contexto. Especialmente impelindo a necessidade de metodologias específicas que justificassem seu estreitamento — um tempo mínimo para visitas mediadas.

Em suma, de todos as instituições que trabalhei, neste Espaço Cultural detínhamos a possibilidade de executar largamente e de forma prática a Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa, mesmo que por vezes, autônoma em relação à gestão — inconscientemente, tão logo retomava os escritos de Barbosa e projetava em minha prática, a partir desse período, minhas atividades em Arte Educação estavam sensivelmente atreladas a Abordagem da autora.

Decerto, as experiências correlatas, por exemplo, impulsionaram minha breve experiência de atuação junto ao Plano Nacional de Formação dos Professores da Educação Básica - PARFOR/UFPA⁴¹, no ano seguinte. Estruturando estratégias pedagógicas incorporadas nas ocorrências futuras.

⁴¹ O Plano Nacional de Formação dos Professores da Educação Básica é resultado da ação conjunta do Ministério da Educação (MEC). Disponível em: <https://www.aedi.ufpa.br/parfor/index.php/2013-10-03-15-09-36/o-que-e-o-parfor>. Acesso em 15 mar. 2021.

Em suma, devo mencionar como as últimas atuações em Mediação Cultural e Arte Educação em Espaços Culturais, entre 2018 e 2019, o trabalho no Espaço Expositivo dedicado à fotografia baiana e no Espaço Expositivo dedicado a Carybé⁴².

As instituições apresentam uma difundida proposta virtual e contemporânea, no que se refere à interatividade. Um aspecto positivo dos espaços destaca-se na disposição de autonomia na atuação dos mediadores enquanto diferencial, possibilitando uma abordagem específica na visita mediada, em contrapartida, o espaço fornecido é restrito e difícil para desdobramentos com grupos, bem como o fato preocupante de não haver educativo na época, realidade lamentável e limitadora. Com alguma maturidade, baseada nas referências e práticas mencionadas nesta dissertação, projetei nesses últimos trabalhos, a inspiração pregressa na relação entre o discurso expositivo e artístico à função Educativa, em comunhão com as estratégias de Ana Mae acrescidas à teoria semiótica, conciliando-as e compondo abordagens diversas para cada situação requerida.

Ademais, esta última vivência, destacou-se como impulso a problematizações que instigaram, primeiramente, a inscrição e finalização de curso de especialização em “Arte Educação: cultura brasileira e linguagens artísticas contemporâneas” oferecido pela Escola de Belas Artes - EBA/UFBA (entre 2019 e 2020). Na finalização do curso de especialização, apresentei um artigo orientado pela professora Profª. Drª Gisele Nussbaumer, onde analisei a produção de sentido em ações de Mediação Cultural no Espaço Carybé das Artes (esse escrito está nas tratativas de ser publicado) — importante contributo para a nossa pesquisa de mestrado, visto que, representou o início de articulação escrita sobre o discurso da Mediação Cultural e suas implicações junto à Abordagem Triangular — influenciando a participação na seleção de mestrado no PPGMuseu e o ingresso, em 2020.

Finalmente, comecei a observar em um estudo primeiro, a natureza do meu objeto principal, ao qual me dedicaria nesta pesquisa e como ele se projetava no percurso pessoal de atuação em Arte Educação: o discurso da Mediação Cultural.

A relevância em abordar este tópico em primeira pessoa do singular, bem como tratando de um lugar subjetivo e detalhando vivências específicas, circunscreve-se e justifica-se por alguns aspectos: 1) pela pertinência do percurso do pesquisador em relação ao seu objeto de estudo, conciliando escolhas teóricas e o lugar de onde se fala, contundentes prismas para análises e investigações que realizaremos; 2) as vivências partilhadas referem-se a incômodos experienciados de forma recorrente, por uma classe profissional — mediadoras e

⁴² Os Espaços Pierre Verger da Fotografia Baiana e o Espaço Carybé das Artes, localizados na Barra/Salvador. Sediados, respectivamente, pelo Forte Santa Maria e Forte São Diogo.

mediadores culturais — portanto, todas as inquietações ocorridas no transcurso são estruturais e motivadoras para a existência desta dissertação, dessa forma sua presença é necessária para este documento; 3) a extrema importância da formação do estudante licenciado, no aspecto da Arte Educação, através de currículos diversos, questionadores, teóricos e práticos, com intercâmbios disciplinares e nacionais, como propulsão de possibilidades tanto para o sujeito quanto para o campo; 4) esta pesquisa se refere a educação, em particular, vinculada ao Museu eleito, por incumbência disto, procede pelo entendimento de que o processo Educativo é uma construção coletiva, que perpassa trajetórias e atravessamentos, assim as experiências elencadas e refletidas neste tópico revelam em demasia os caminhos educativos, políticos e teóricos da dissertação.

2.1.2 Considerações sobre a Abordagem Triangular

Conforme abordamos nas primeiras linhas desta dissertação, nossa investigação objetiva estudar a atuação em Mediação Cultural, através da análise de produção de sentidos a partir de seu discurso. Para tanto, estamos amparando nossas reflexões em teorias da educação — na conformidade do recorte de pesquisa, da Arte Educação em específico. Dentro da atuação em Arte Educação, segundo demos início no tópico anterior, a Abordagem Triangular proposta pela pesquisadora e educadora Ana Mae Barbosa destaca-se enquanto composição de resultados e contributos para o Ensino da Arte. Colaborando, portanto, para o favorecimento e atuação museológica em Espaços Culturais e Museus, funcionando como estratégia pedagógica no trabalho da Educação Museal.

Quando concebeu sua abordagem, em meados da 1983/1993, Ana Mae Barbosa dispunha de um campo específico: o Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC)⁴³, criado em 1963. Reconta que “[...] foi no MAC, com a ajuda também de muita gente, especialmente de Lourdes Galo, Sylvio Coutinho, Christina Rizzi, Amanda Tojal, Mirtes Martins, que precisamos o que de início foi chamado de Metodologia Triangular.” (BARBOSA, 2014, p. 26). Evidente que a criação implica repetição, o desdobramento, difundindo inspirações diversas — o que de fato ocorreu com a replicação e interpretação desta abordagem por educadores, professores e profissionais da área, em todo o Brasil. Sobre isso, em relação às

⁴³ Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/institucional/institucional.asp>. Acesso em: 13 mar. 2021.

possibilidades que a criação e difusão desta abordagem pedagógica instigou, a pintora, desenhista e professora Fayga Ostrower (1920-2001) elabora:

Quando se configura algo e se o define, surgem novas alternativas. [...] o processo de criar incorpora um princípio dialético [...] Da definição que ocorreu, nascem as possibilidades de diversificação. Cada decisão que se toma representa assim um ponto de partida, num processo de transformação que está sempre recriando o impulso que o criou. (OSTROWER, 2014, p.26/27).

Por certo que Barbosa não ansiava pelas polêmicas envolvidas em sua causa e abordagem pedagógica. De modo que, a própria reitera e revisa constantemente suas resoluções, em direção de no mínimo dois entendimentos que destacamos. Primeiro, o aceite de que os discursos produzidos a partir de sua proposição não estão passíveis de seu controle, versam sobre a prática particular e adaptação do educador, dado o seu contexto de atuação. Segundo, toda criação é datada, concernente ao contexto histórico, político e cultural ao qual está circunscrito, dessa forma, revisitar e revisar o dito e feito faz parte da natureza humana. Celebramos que a pesquisadora detenha esse cuidado em seus escritos.

A questão da nomenclatura “metodologia”, como primeira proposição pela arte educadora, tratou de reverberar enquanto controvérsia, decorrendo críticas em direção de problematizar o engessamento da prática que uma “Metodologia Triangular” poderia representar. Barbosa corrige e pontua:

[...] depois de anos de experimentação, estou convencida de que metodologia é construção de cada professor [...] E gostaria de ver a expressão Proposta ou Abordagem Triangular substituir a prepotente designação Metodologia Triangular. Problemas semânticos nunca são apenas semânticos, mas envolvem conceituação. (BARBOSA, 2014, p.26/27).

Nessa conformidade, embora a Abordagem Triangular seja amplamente propagada e discutida nos currículos acadêmicos de Arte Educação (em interdisciplinaridade a outros campos), por estar constantemente sendo revisada e relida se concretiza, enquanto abordagem pedagógica atual. A Abordagem Triangular possibilita a autonomia pedagógica ao educador que a incorpora em sua prática, seja em Arte educação, como em Mediação Cultural e na Educação Museal. Dessa forma, todos os sujeitos envolvidos no processo desfrutam do controle de sua fruição e aprendizado, por meio de trocas fecundas e conscientes.

Em linhas gerais, a autora estrutura que a Abordagem Triangular:

[...] designa ações como componentes curriculares: o fazer, a leitura e a contextualização. Na época do Museu de Arte Contemporânea, esta contextualização era prioritariamente histórica, dada a natureza da instituição museu. Mas com o passar do tempo nos tornamos mais radicais

em relação à disciplinarização e, em vez de designar como história da arte um dos componentes da aprendizagem da arte, ampliamos o espectro da experiência nomeando-a contextualização, a qual pode ser histórica, social, psicológica, antropológica, geográfica, ecológica, biológica etc., associando-se o pensamento não apenas a uma disciplina, mas a um vasto conjunto de saberes disciplinares ou não. [...] Contextualizar é estabelecer relações. Neste sentido, a contextualização no processo ensino-aprendizagem é a porta aberta para a interdisciplinaridade. (BARBOSA, 1998, p.37/38).

Desde o momento que colocada em execução, adaptada por professores e educadores pelo País, a Abordagem Triangular recebeu diversas interpretações e aplicações, não apenas no campo da Arte. Posto que, “[...] essa proposta não se baseia em conteúdos, mas em ações, é facilmente apropriada a diversos conteúdos. A Abordagem Triangular corresponde aos modos como se aprende, não é um modelo para o que se aprende.” (BARBOSA, 2014, p.27).

Segundo a proposição da Triangulação a partir do ver, do fazer e do contextualizar, os trabalhos de educadores alcançam eloquência e realização pedagógica bastante resoluta. Em amplo sentido, a proposta da autora dinamiza as aulas de Arte, bem como os processos de Mediação Cultural, concentrando-se nos sujeitos envolvidos no processo, ativos nas proposições e práticas que envolvem o procedimento como um todo. Dessa forma, Barbosa explica que a Abordagem Triangular:

[...] deriva de uma dupla triangulação. A primeira é de natureza epistemológica, ao designar os componentes do ensino/aprendizagem por três ações mentalmente e sensorialmente básicas, quais sejam: criação (fazer artístico), leitura da obra de arte e contextualização. A segunda triangulação está na gênese da própria sistematização, originada em uma tríplice influência, na deglutição de três outras abordagens epistemológicas: as Escadas ai Aire Libre mexicanas, o Critical Studies inglês e o Movimento de Apreciação Estética aliado ao DBAE (DisCipline Based Art Education) americano. (BARBOSA, 1998, p.33/34).

A Prof^a. Dr^a. Rejane Coutinho, em escrito intitulado *Estratégias de mediação e a abordagem triangular*, presente no livro que organizou juntamente com Ana Mae Barbosa⁴⁴ discorre sobre a relação entre a abordagem supracitada e o trabalho de Mediação Cultural, em aproximações entre o campo da Arte e o da Educação. Para Coutinho, estratégias de Mediação Cultural atreladas e fundamentadas na Abordagem Triangular são contributos para a experiência em ambientes museológicos, bem como para a Educação Museal. A pesquisadora pondera que:

A Abordagem Triangular, elaborada no contexto de um museu, vem responder a essas inquietações quando propõe que o currículo escolar

⁴⁴ COUTINHO, Rejane Galvão (Org.) Estratégias de mediação e a abordagem triangular. in: BARBOSA, Ana Mae. COUTINHO, Rejane Galvão (Org.). Arte/educação como mediação cultural e social/Ana Mae Barbosa e Rejane Galvão Coutinho (orgs.). — São Paulo: Editora UNESP, 2009. p.171/185.

articule as dimensões da leitura das produções do campo da arte, sua produção e contextualização. É uma proposta flexível que não envolve uma hierarquia entre as três dimensões, deixando a cargo do educador a construção de seu método de ensino. O que irá determinar a articulação e as possíveis relações entre as três dimensões é, em parte, o próprio conteúdo selecionado pelo educador e, essencialmente, suas próprias concepções de educação e de arte. (COUTINHO, 2009, p.173).

A aplicação, por parte dos Museus mencionados por Barbosa, da abordagem fomentada por ela, desempenhou inspiração para demais atuações pelo País, de modo que, atualmente (2020/2021), é possível observar em Educativos brasileiros a adoção da mesma prática imbuídas de diversidade e respeitando as especificidades de cada contexto. A autora relata, em interlocução com os Parâmetros Curriculares Nacionais - PCNs⁴⁵, sobre os Museus como:

[...] lugares da prática da leitura da obra de arte, passaram a ser mais procurados por professores e seus alunos. À medida que a Abordagem Triangular foi sendo difundida e, posteriormente, quando seus princípios foram integrados, como agenda escondida, aos Parâmetros Curriculares determinados pelo MEC (1996/1997), a procura dos professores por cursos e visitas a museus foi intensificada. A partir da década de 1990, por esses motivos ou por maior desenvolvimento da consciência social, muitos museus criaram setores educacionais. A atenção dada à educação nos museus aumentou quando as megaexposições permitiram descobrir que as escolas são o público mais numeroso nesses eventos e, portanto, inflam as estatísticas e ajudam a mostrar grande número de visitantes aos patrocinadores. O MASP recriou seu setor educacional. Foram organizados educativos em museus como o MAM/SP, MAM/RJ, MAC/Niterói, MARGS/Porto Alegre, MAMAM/Recife, Centro Cultural do Banco do Brasil (Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília), Instituto Cultural Itaú, museus de Belém, Curitiba, Belo Horizonte, Florianópolis. (BARBOSA, 2009, p.17).

Dessa maneira, talvez, a maior intercorrência enfrentada pelos profissionais que adotam a abordagem em espaços museológicos, seja a questão do tempo: de outra forma, a estrita disposição do mesmo. Todavia, como bem descrito em suas colocações no sentido da Triangulação, Barbosa estabelece que não são todas as ocasiões onde verificamos a repetição de ordem (“ver”, “fazer”, “contextualizar”), menos ainda de todos os eixos elencados na estrutura proposta.

É particularmente comum, sobretudo em Ações Educativas pontuais, a priorização de um dos eixos em detrimento aos demais (“ver-contextualizar”, “contextualizar-fazer” ou “fazer-contextualizar”). Em alguns casos, por escolha pedagógica do educador, não se

⁴⁵ Diretrizes norteadoras para a Educação no Brasil, concedidas pelo Governo Federal. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/conaes-comissao-nacional-de-avaliacao-da-educacao-superior/195-secretarias-112877938/seb-educacao-basica-2007048997/12598-publicacoes-sp-265002211>, Acesso em: 13 mar.2021.

trabalha os três eixos na visita mediada,⁴⁶ instigando nos sujeitos envolvidos a autonomia de explorar as possibilidades a partir da sensibilização e diálogo, desencadeando a reflexão consciente do que está sendo visto, falado e feito. Esse processo não precisa necessariamente começar ou terminar no Museu, o oposto disso, seu nascedouro pode ser na sala de aula do ensino regular, por exemplo, bem como sua finalização não está fadada ao término dentro do espaço museal, posto que, tem a potência de reverberar por outros meios e interlocuções. Corroborando, de acordo com a doutora em Educação, Martha Marandino:

[...] Uma visita a um museu pode ser mais do que divertimento, não só por estimular o aprendizado e a observação, mas por promover o exercício da cidadania indistintamente, tanto através de suas atividades educativas, como por estimular a participação dos mais diversos grupos de pessoas dos vários níveis socioeconômicos. [...] Mais do que a memorização de fatos, a visita ao museu deve ser um momento de aprendizagens diferenciadas. (MARANDINO, 2008, p. 21 e 29).

Como exemplificação, podemos rememorar o que debatemos no tópico pregresso. Observamos através do relato de experiência as relações estabelecidas entre a Abordagem Triangular e a Arte Educação, especialmente em contexto não formal, na atuação em Mediação Cultural.

O Educativo da Caixa Cultural, com o “projeto Gente Arteira”, é um exemplo das instituições mencionadas na pesquisa que trabalhavam com a Abordagem Triangular. Segundo o *site* da instituição:

O Programa Educativo Gente Arteira é um projeto de arte-educação que desenvolve ações de acolhimento, mediação, dinâmicas e oficinas relacionadas aos eventos da CAIXA CULTURAL. Em Salvador, o programa atende mais de 40 instituições por mês, entre escolas públicas, municipais e estaduais, ONGs, grupos organizados e integrantes da sociedade civil, o que resulta em um público médio mensal de 1400 pessoas. O público alvo consiste em alunos de escolas municipais e estaduais, na faixa etária de 7 a 18 anos, além do público da terceira idade. A equipe de atendimento é composta por arte-educadores e mediadores que compartilham, junto com os visitantes, suas percepções sobre os trabalhos expostos, de forma dinâmica e interativa. Também faz parte das ações um material de orientação voltado para os educadores, para garantir melhor aproveitamento pedagógico das visitas.” (CAIXA CULTURAL, 2016, p.5).

Em meados de 2016, a Caixa Cultural/Salvador despontava como uma das principais instituições Culturais com programações educativas estruturadas na capital baiana, dispondo de três aspectos que a diferenciavam de outros espaços: estrutura física (salas específicas para atividades), transporte (uma quantidade volumosa de ônibus para buscar e levar os grupos

agendados participantes do projeto) e sobretudo, o tempo (a possibilidade de extensão do tempo de visita e desdobramento das atividades propostas)⁴⁷.

No Educativo, através do projeto, era possível fazer uso do tempo estimado de duas a três horas com cada grupo (escolares, ongs, grupos agendados). A visita mediada se dividia nos seguintes momentos: acolhimento, mediação direta, hora do lanche e desdobramento; cada qual com a sua importância e pertinência pedagógica. O projeto não previa um momento anterior ou posterior da Ação Educativa no Centro Cultural com os grupos, diante disso, os objetivos e demandas pedagógicas precisavam ser resolvidas naquele espaço de tempo e estrutura, através da Mediação Cultural e da Ação Educativa.

O acolhimento, enquanto primeiro momento com os grupos, depreendia dos educadores desmedida estratégia e comunicação. Ele representava o contato preliminar entre os sujeitos, além de, muitas vezes, constituir a primeira experiência daqueles grupos com espaços desta natureza — um Centro Cultural com acervos artísticos. No acolhimento, a imponência da voz do mediador, bem como a clareza das informações demonstravam-se essenciais para o desenvolvimento de uma relação de comunicação equilibrada. A linguagem carecia ser adaptada para cada grupo e faixa etária, de modo a possibilitar a experiência de acolhida e pertencimento em relação àquela instituição.

Pontuava-se, dentre outras coisas, as regras da instituição, a liberdade de fala e a importância da escuta, um breve relato sobre a natureza do acervo, sobretudo, através de perguntas. A equipe educativa estava interessada em conhecer os sujeitos partícipes da ação educativa, contextualizando suas realidades e histórias. Recorrentemente, o acolhimento era realizado na presença de instrumentos musicais em paródias e rimas elaboradas previamente pela equipe educativa. Em roda, muitas vezes, a sonoridade e o canto coletivo alcançavam camadas diferentes em cada grupo envolvido na Ação: desde muita interação e criação conjunta, à timidez e recusa.

Na esfera da Abordagem Triangular, nesta primeira etapa da Ação Educativa do projeto relativo ao Programa Educativo e Cultural, a Equipe estava realizando a “contextualização”, conhecendo os sujeitos visitantes, do mesmo modo que, contextualizando a instituição, as exposições e os mediadores.

⁴⁷ Embora a Política Nacional de Museus (PNM) — bem como a articulação e construção coletiva que concernem aspectos da Educação Museal, tanto em mobilização, quanto em aspectos conceituais e profissionais — represente importantes marcos para o campo e conscientização da importância deste trabalho, na prática, os princípios concebidos em reuniões e plenárias democráticas não são incorporados por todas as instituições museais e centros culturais. Em nível de exemplificação, muitos espaços não dispõem de estruturas que potencializam práticas pedagógicas, outros muito menos possuem um Programa Educativo e Cultural estruturado (abordaremos a mobilização política coletiva no próximo tópico da dissertação).

Durante a visita mediada, no percurso desta instituição (a Caixa Cultural de Salvador), que possui dois andares com salas para exposição, o eixo da “contextualização” era combinado com o “ver”, de modo a possibilitar no sujeito visitante a reflexão sobre o que estava exposto e acerca da narrativa expográfica de cada exposição itinerante: a Mediação Indireta (TOJAL, 2013).

Em algumas exposições procedeu-se possível realizar o eixo “fazer” no contexto do Espaço Expositivo, visto que, as expografias possibilitaram a execução da etapa “desdobramento” para exposições específicas, enquanto instalações, dentro das narrativas expográficas, seja para os grupos agendados ou para visitantes espontâneos (Figura 4).



Figura 4 — Ação de desdobramento da Exposição Henri Matisse, Caixa Cultural/Salvador - Rua Carlos Gomes, 57 - Centro, Salvador - BA, 2016. **Fotógrafa:** Aylana Canto, 2016.

No que concerne às etapas “hora do lanche” e “desdobramento”, aconteciam respectivamente no mesmo espaço, uma precedida da outra. Nessa lógica, quanto a Abordagem Triangular nas etapas referidas os educadores realizavam a “contextualização” e o “fazer”, em sequência. Nesse prisma, com base nesse exemplo que mencionamos enquanto pesquisa, as estratégias da Proposta de Ana Mae Barbosa são facilmente aplicáveis, dado o contexto e estrutura de um Centro Cultural e museu com diversas exposições de Artes Visuais como a Caixa Cultural. A incorporação da Abordagem e execução junto aos planejamentos do Programa Educativo e Cultural potencializou o aprendizado e comunicação junto às Ações Educativas naquele contexto, através do discurso da Mediação Cultural —

mesmo que não houvesse a necessidade de seguir a ordem da Triangulação, como também de explorar todos os eixos com o mesmo grupo.

Com efeito, por ter sido aluna do educador e teórico Paulo Freire (1921-1997), em entrevista ao Prêmio Itaú Cultural no ano 2017⁴⁸, Ana Mae Barbosa revela que o contato com o educador mudou seus precedentes e entendimentos sobre a prática Educativa. Segundo este prisma, Paulo Freire será recorrente influência em nossa pesquisa, a partir de autores que dialogam com sua Teoria da Educação, justificado pela influência na história da Museologia, tal qual em contato com os escritos do autor. Rejane Coutinho relaciona Freire à Abordagem de Barbosa em Museus e Espaços Culturais, observa:

Partindo do princípio freiriano de que a leitura é um ato de apropriação do conhecimento na interação do sujeito com o mundo, com seu meio social e cultural, por conseguinte a leitura e a interpretação de uma produção do campo da arte é também um processo de construção de sentidos para os sujeitos que a leem. Nesse processo, as experiências anteriores e a visão de mundo orientam e direcionam o sentido da leitura e da interpretação. Dessa ótica, acreditamos que não existe uma única interpretação de uma produção artística, mas uma pluralidade de pontos de vista que podem ser complementares ou não. (BARBOSA, 2009, p.175).

O Museu que representará o campo de nossa pesquisa — conforme mencionamos, é o Museu de Arte de São Paulo (MASP), nesta lógica, nosso segundo capítulo será amplamente dedicado ao MASP, na especificação de sua história, missão institucional e educativa, projetos e ações Educativas, no que cerne o contexto do isolamento social, porquanto, de forma recorrente este será mencionado em toda a dissertação — segundo evidenciaremos, realiza Projetos Educativos que se aproximam demasiadamente da leitura e abordagem pedagógica de Ana Mae. De modo que, estaremos em interlocução constante e faremos recorrência, em momentos importantes de nossa análise, às relações entre a Abordagem Triangular e os Projetos Educativos do MASP, enquanto contributos para a Educação Museal, sobretudo, durante a pandemia e no isolamento social.

Porquanto, na etapa final desta dissertação, o amparo na Abordagem Triangular vai nos acercar — através de sua estrutura e teoria — e contribuir para as análises que apresentamos em nosso terceiro capítulo, mediante o exame da produção de sentidos projetados nos desenhos dos públicos do MASP, sensibilizados e instigados a partir das abordagens em Mediação Cultural, na categoria *online* e diante do isolamento social de 2020/2021, oferecidas pelo museu. Porém, antes disso, precisamos abordar a Mediação

⁴⁸ Disponível em: <https://youtu.be/CnaxBWBPSUc>. Acesso em: 15 jan. 2021.

Cultural e a Educação Museal, conceitos-chave em nossa investigação. Como veremos a seguir.

2.2 A Mediação Cultural: alinhavando relações

2.2.1 Mediações: trocas e possibilidades

Necessariamente, para entender a insurgência e concretização desta pesquisa enquanto produção, será imprescindível e frequente retornar às primeiras páginas da dissertação, no intuito de entender os discursos que atravessam sua composição, troca e tessitura. Mediação também se refere a isso, a interpelação de discursos e significados, a construção coletiva e dinâmica. O atravessar, pertencer, ocupar, apropriar, o vir a ser e perfazer.

O processo de Mediação Cultural envolve estratégia, conhecimento e diálogo entre a equipe do Educativo do Museu, bem como dos demais profissionais que pertencem às equipes da instituição, internamente e em aproximação com o público. Para além de ser considerado um intermediário, o mediador é um sujeito do discurso que interage com os objetos musealizados de um Museu, em conciliação com o discurso do visitante, nesse processo a construção de significados e a produção de sentidos é fecunda. Se bem articulada, comunicada e planejada, a Ação Educativa de Mediação Cultural pode conceber aprendizados específicos nos sujeitos envolvidos, através dos objetivos pedagógicos e educativos concernentes a cada instituição.

Nessa perspectiva, em benefício e contribuição para esta instância museal e educativa é necessário questionar e solucionar problemáticas que circundam a atuação do profissional mediador, tal qual a institucionalização da profissão Mediador Cultural enquanto reconhecimento e valorização. Não obstante, a recorrente interpretação da Mediação Cultural enquanto uma metodologia de atuação de acordo com a opção de cada programa educativo e cultural, bem como a aglutinação da mediação dentro da Educação Museal consideramos como um dos indícios tangentes ao desprestígio, fluidez funcional e prática de ambas as áreas atuantes no contexto do Museu. De outro modo, a inconstância conceitual do campo incide diretamente em como este é considerado e valorizado pela sociedade, por isso a necessidade de pesquisas, encontros, debates, escritos para refletir e colaborar com o tema.

Esta dissertação considera a importância Educativa de ambas — a Mediação Cultural e a Educação Museal — sem discerni-las em hierarquizações que em nada irão favorecer esta

pesquisa, menos ainda para o campo da Educação Museal, da Museologia e da Arte Educação.

Todavia, entendemos que toda questão de nomenclatura e semântica envolve valores e significados pregressos, de modo que é salutar pontuar a recorrência de abordar esses dois conceitos sem deturpá-los ou dicotomizá-los. O que podemos afirmar com segurança, em conformação com nosso recorte de pesquisa, é a compreensão da importância da Mediação Cultural — e propriamente o seu discurso — por isso a abordaremos profundamente entendendo-a não apenas como uma metodologia de atuação Educativa, do contrário, nossas reflexões estarão pautadas na literatura pregressa, de modo a comentar e debater, concebendo este como um campo profuso, complexo em possibilidades, camadas e certamente, metodologias diversas.

Para a Museologia, a Arte Educação, a Educação em Museus e, em particular, para nossos objetivos, carecemos definir o objeto estudado para facilitar o entendimento sobre o mesmo e trabalhar com a maior coerência possível o acercando. Nossa dedicação se direciona a um campo relativamente novo que, profissionalmente, está em mobilização para um reconhecimento de maneira uniforme no âmbito de Brasil⁴⁹. A título de exemplo, alguns escritos, pesquisas e livros mencionam o mediador como um animador, um guia, monitor, guarda-acervo, dentre outros termos dessa natureza, como MARANDINO (2008) e GOB (2019).

Contudo, não acordamos com esta definição, posto que acreditamos que o mediador é um sujeito dotado de autonomia e não o definimos como um transmissor de conhecimento, de outro modo, o creditamos como propiciador, sensibilizador e disparador de autonomias, vivências e discursos no contexto museal. Sobre isso, esta dissertação se aproxima e coaduna com o Sistema Estadual de Museus de São Paulo (SISEMSP):

Esse termo ainda resiste na memória popular, inclusive das instituições, pois nas décadas de 80 e 90 do século passado, no Brasil, a palavra monitor, saída do rol acadêmico que designa o responsável por auxiliar o professor no processo de ensino, era utilizado para denominar a pessoa (geralmente ainda em processo de formação, ou seja, estudante) que realizava a interface educativa com o público. Naquela ocasião os processos educativos ainda eram vistos como a mera difusão ou tradução ao público dos conhecimentos produzidos pelos pesquisadores e curadores. Nesta perspectiva, o monitor seria visto como um veículo de transmissão, denotando, também, sua falta de autonomia. Em virtude do amadurecimento da área, que tem conquistado a autonomia em relação aos discursos curoriais, tal termo tem sido despotencializado. Essa nomenclatura ainda persiste, porém acreditamos que

⁴⁹ Ao tratarmos, ainda neste capítulo, sobre a Política Nacional de Educação Museal (PNEM), abordaremos com maior pericia a história de construção coletiva do campo em questão.

seria mais adequada para nominar ações de atendimento geral ou orientação do público, sem a responsabilidade de realizar processos educativos ou de mediação. (SISEMSP, 2020, p.6).

Nesse sentido, não trataremos os termos supracitados como sinônimos de Mediador Cultural, posto que, para a pesquisa esta é uma questão vencida, uma vez que, é imprescindível superá-la para avançar no campo. Desta forma, é importante elucidar a significação, função e natureza da Mediação Cultural, enfocando na força de seu discurso Educativo. No escrito de 2020, divulgado pelo Sistema Estadual de Museus de São Paulo (SISEMSP)⁵⁰, *Conceitos-chave da Educação em Museus* (SISEM SP, 2020), o grupo idealizador comenta que:

Entendemos que o termo educador pode ser utilizado como sinônimo de mediador, porém reconhecemos que a mediação é uma das maneiras de agir e que o educador, quando necessário, pode utilizar-se de outros sistemas no processo de educação museal. Também reconhecemos que outras nomenclaturas são usadas como sinônimo de educador, mas em nossa visão deveriam receber outra designação, a fim de evitar distorções. Citamos algumas tais como: monitor, estagiário, guia, orientador de público, entre outros. (SISEMSP, 2020, p.7).

Nessa acepção, em conformidade com o Caderno da Política Nacional de Educação Museal (PNEM) — dedicamos um subitem para a história de sistematização da Política Nacional de Educação Museal (PNEM) — documento fundamental concebido de forma conjunta por profissionais da área em encontros, fóruns, plenárias e grupos de trabalho, o verbete sobre a definição da Mediação Cultural, estabelece:

O vocábulo “mediação” nasce do latim *mediatio*, do verbo *mediare* – dividir pela metade, estar no meio, advindo da raiz *med* (meio). O termo foi publicado na Encyclopédia Francesa de 1694 e pode ser compreendido na contemporaneidade como conceito, como função e como ação. [...] Um território potente e de tensões que abrange estranhamentos, surpresas, choque, indignação, afinidades, gostos, resistências, aberturas, diálogos, trocas, percepções ampliadas, empatia, alteridade. Assim, considerando o ser humano como um ser histórico e social inserido em sua cultura, a mediação é compreendida como interação e diálogo que valoriza e dá voz ao outro, ampliando horizontes que levam em conta a singularidade dos sujeitos em processos educativos na escola ou fora dela. Podemos denominá-la como “mediação cultural”. (IBRAM, 2018, p. 84/85).

Coadunamos com as formulações destacadas no Caderno da PNEM, acerca do trecho exposto, adicionamos ainda o fato de que a mediação é um processo de entremeio e de

⁵⁰ “[...] instância da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo (SCEC), congrega e articula os museus paulistas, com o objetivo de promover a qualificação e o fortalecimento institucional em favor da preservação, pesquisa e difusão do acervo museológico do Estado.” Disponível em: <https://www.sisemsp.org.br/o-que-e-o-sisem-sp/>. Acesso em: 10 fev. 2021.

completude, admitindo que por advento da tensão entre os envolvidos a construção se estabelece.

O processo de Mediação Cultural pode apresentar diversas naturezas e metodologias, a depender do profissional que a realiza e do querer do público, principalmente. Sobre isso, tem potencial de se concretizar a partir de uma pergunta, ou ser concebida através de um objeto musealizado específico e desdobrada para toda a exposição, é capaz de advir do silêncio — a linguista Eni Orlandi escreve sobre o silêncio “[...] quando dizemos que há silêncio nas palavras, estamos dizendo que elas são atravessadas de silêncio; elas produzem silêncio; o silêncio ‘fala’ por elas; elas silenciam.”(ORLANDI, 2007, p.14) — da escuta, pode se mobilizar do público ao mediador de forma recíproca, podendo ainda, por vezes, ser o mediador o mediado pelo visitante e o que poderia ser uma ação mecânica se concretiza enquanto dinâmica e construtiva para ambas as partes.

Embora alguns termos mencionados no livro *A Museologia: história, evolução, questões atuais*, pelo professor André Gob (GOB, 2019) e pela museóloga Noémie Drouquet, demonstrarem-se polêmicos e defasados dentro do campo, nossa dissertação destaca e concorda com o trecho concernente à Mediação, ao delimitar os seguintes aspectos, segundo os autores definem:

A mediação, como técnica de relação com os públicos, remete a um conjunto de práticas próximas da ação cultural que não são reservadas ao museu, longe disso. O museu é um lugar de mediação da cultura e do patrimônio, que se encarna numa série de ações presenciais, ou seja, baseadas na intervenção de um animador ou mediador. A exposição também pode ser considerada um suporte de mediação, utilizado sem intermediário. [...] Todas as iniciativas do museu voltadas para o exterior, no sentido de ir ao encontro dos públicos que não o conhecem ou não o frequentam, são também ações ligadas à mediação cultural. (GOB, 2019, p. 278).

Ana Mae Barbosa, autora frequentemente mencionada nesta dissertação, escreve o seguinte, ao mencionar outros teóricos para o seu argumento acerca da Educação como mediadora, enfatizando o papel do professor nesse entremeio:

O conceito de educação como mediação vem sendo construído ao longo dos séculos. Sócrates falava da educação como parturição das idéias. Podemos, por aproximação, dizer que o professor assistia, mediava o parto. Rousseau, John Dewey, Vygotsky e muitos outros atribuíam à natureza, ao sujeito ou ao grupo social o encargo da aprendizagem, funcionando o professor como organizador, estimulador, questionador, aglutinador. O professor mediador é tudo isso. Finalmente, Paulo Freire consagra na contemporaneidade a ideia de que ninguém aprende sozinho e ninguém ensina nada a ninguém; aprendemos uns com os outros mediatizados pelo mundo. (BARBOSA, 2009, p.13).

A mesma autora, em *Arte/Educação como Mediação Cultural e Social* (BARBOSA, 2009) acredita e discorre sobre práticas potenciais enquanto agregadoras e ostensivas se realizadas em diálogo entre vários sujeitos, com grupos escolares que visitam museus e espaços culturais, por exemplo, partindo assim, de todos os sujeitos envolvidos: educadores que operam nos museus, departamentos educativos, curadoras e curadores e inclusive, o educador que atua na Escola.

Ana Mae expõe sua opinião sobre os lugares mais propícios e eficientes do ponto de vista das mediações, como sendo “lugares de arte”, logo, em “museus e exposições” (BARBOSA, 2009). Ressalta ainda, em um exemplo de 1998, o desprestígio sofrido pelos educadores em museus: “[...] frequentemente, nos museus, deparamos com situações que “desempoderam” os arte-educadores[...].” (BARBOSA, 2009). Infelizmente, este relato se relaciona em demasia com a realidade atual, onde Equipes Educativas inteiras foram desmontadas no início da pandemia (em 2020). Esses profissionais seguem sem trabalho e, enquanto sociedade, constatamos a Mediação Cultural como pouco priorizada, dentre as profissões elencadas como essenciais, no contexto contemporâneo.

Em sequência, ainda neste capítulo, abordamos como a ocorrência da pandemia, especialmente o isolamento social e as restrições para evitar aglomerações, resultaram em medidas empregatícias desfavoráveis aos educadores de museus em regime contratual e terceirizados. Nessa lógica, o fechamento dos museus no início da pandemia desarticulou equipes inteiras, dessa forma, a ineficiente gestão e a prioridade de cada instituição no que se refere a sua natureza Educativa representou reflexos de como a profissão e o campo são desconsiderados pela sociedade. No sentido da Educação Formal, a interrupção das atividades ocorreu de forma ampla, porém, no aspecto de nossa especificidade em se tratando da Educação não-formal, a situação observada evidenciou-se similar e bastante agravada.

À Equipe Educativa compete a dedicação e aprofundamento no estudo dos objetos musealizados enquanto formação, desde a concepção até execução do projeto expográfico de um Museu. Embora pareça distante de uma lógica, além do exemplo que Barbosa explora, situações em que a Equipe Educativa de uma instituição não está integrada, no âmbito da comunicação, com as outras equipes (de gestão, comunicação, limpeza e segurança) são frequentemente observadas nas instituições brasileiras. A visão de hierarquização entre funções das Equipes, por exemplo, muitas vezes, dificulta a fluidez da comunicação interna, os ruídos ocasionados por esse desacordo podem resultar em problemáticas inter-relacionais entre os profissionais, tal qual alcançar o público, no sentido do acesso ao museu, suas práticas e interlocuções.

Para Paulo Freire a prática Educativa necessita da criticidade. Assim, o educador deve se relacionar de forma recorrente com a criação de possibilidades, efetivando a construção de sua prática em relação ao educando, nesse movimento de trocas recíprocas em direção ao que Freire chama de “pensar certo” (FREIRE, 2019). Entretanto, sem tangenciar para pensamentos extremos, o autor explica o contexto desse pensar certo ao pontuar que “[...] uma das condições necessárias a pensar certo é não estarmos demasiado certos de nossas certezas.” (FREIRE, 2019, p.29). A Mediação Cultural pode ser definida por esse caminho de diálogo, construção e reconstrução de metodologias, posto que todos os sujeitos são afetados no percurso.

Discorrendo sobre a prática em docência o Freire enaltece a premissa da construção conjunta que já mencionamos, onde os sujeitos participantes em lugares distintos e contextos diversos, dentro do âmbito da Educação, estabelecem a relação mútua do aprender e ensinar. Ao destacar que é “[...] preciso que, pelo contrário, desde os começos do processo, vá ficando cada vez mais claro que, embora diferentes entre si, quem forma de forma e re-forma ao formar e quem é formado forma-se e forma ao ser formado.” (FREIRE, 2019, p.25). Incorporando o pensamento do educador à Educação Não-Formal, como é o caso da mediação em Espaços Museológicos, podemos entender esse processo de Mediação Cultural como um percurso de trocas diversas, cíclicas, dinâmicas e espontâneas que atuam na formação dos sujeitos propositores (Equipe Educativa) e dos sujeitos-público. Nesse cenário, nenhum dos agentes é passivo ou dirigido, do mesmo modo que, a postura dialógica é oferecida e instigada integralmente durante a Ação Educativa.

Em referência e reflexão ao pensamento Freireano, entendemos o trabalho de Mediação Cultural como uma prática de compartilhamento recíproco, no qual todas as partes constroem o entendimento e o significar em esfera coletiva. Desta forma, em relação ao que o teórico conduz em sua escrita, valorizamos nesta dissertação o importante papel do educador em possibilitar a “experiência profunda e assumir-se” (FREIRE, 2019) dentro do contexto do Museu. Enquanto abordagem e planejamento, a Ação Educativa, de fato, possui o aspecto premeditado quanto à sua natureza metodológica, embora o discurso da Mediação Cultural, ele mesmo, apresente o caráter de espontaneidade, improviso e composição inédita. A Ação Educativa planejada e estruturada potencializa o alinhavar das identidades do sujeito-público (e do sujeito-mediador) através da legitimação de seus discursos, história e cultura. A museóloga Judite Primo elucida sobre o pensamento Freiriano e sua influência na Ação Educativa Museológica, assim afirma:

Com muita brevidade poderíamos dizer que a teoria de Paulo Freire baseia-se na colaboração, união pela libertação, síntese cultural, diálogo, criatividade, reflexão crítica e na negação da educação repressora. Sendo assim uma teoria/prática educativa que comprehende o indivíduo como ser participativo que busca, em colaboração com outros indivíduos, a emersão da consciência e do saber [...] Baseada em Paulo Freire, e não só, a ação educativa museológica deve criar situações que levem, os sujeitos envolvidos, à reflexão e ao desenvolvimento. Somente desta forma estará contribuindo para uma educação que seja dialógica e libertadora, onde os indivíduos estejam capacitados a transformarem a sua realidade. (PRIMO, 1999, p.34).

Na publicação, *A Educação em museus: mediação em foco*⁵¹ de 2008, Martha Marandino justificava o crescimento e difusão de questões concernentes à Mediação Cultural, bem como o escrito citado elabora e afirma que:

[...] a mediação em foco surge a partir da percepção, por um lado, da crescente importância dada ao trabalho dos mediadores nos museus e, por outro, da certeza de que é necessário investir cada vez mais na sua formação. A experiência vem demonstrando que esse profissional é figura chave nos processos de educação e de comunicação com o público. Especialmente no Brasil, a mediação humana é amplamente utilizada. É por meio dos mediadores que os visitantes conhecem os museus nos seus aspectos de conteúdo, mas também a sua organização, a sua arquitetura e a sua função social. Não nos parece forte demais afirmar que o mediador é a “voz” da instituição, mesmo que nem sempre se tenha plena consciência do que isso representa. (MARANDINO, 2008, p. 5).

Sendo assim, como abordamos nas últimas reflexões em diálogo com a literatura do campo, dissertar sobre Mediação Cultural envolve o estabelecimento de trocas, interpelações e composições que abrangem objetivos educativos, culturais e sociais de uma comunidade. Nesse sentido, nos referimos tanto à relação mediadores e públicos, quanto às outras relações que envolvem os sujeitos pertencentes ao quadro da instituição.

A seguinte dissertação, parte da pressuposição de que o trabalho de Mediação Cultural é uma extensão do planejamento e produção coletiva da Equipe Educativa e das demais frentes de um determinado Museu. Em ampla medida, a Mediação Cultural acontece de dentro para fora da instituição. Dessa forma, como pensar a comunicação para além do Museu se a equipe interna não estabelece diálogo? Como estruturar propostas educativas e propositivas aos visitantes, se não houver uma democratização dessas abordagens entre as equipes, de modo a acordarem coletivamente? Pensamos, nesta pesquisa, na Mediação Cultural como a extensão da comunicação iniciada nas instituições que se prolonga entre os

⁵¹ MARANDINO, Martha (org). *Educação em museus: a mediação em foco/ Organização Martha Marandino* — São Paulo, SP: Geenf / FEUSP, 2008.

sujeitos da comunidade, reflete, coproduz-se e retorna em um constante fluxo de entendimento compartilhado.

Segundo o museólogo André Desvallées e o professor François Mairesse em seu *Conceitos-chave de museologia* (DESVALLÉES & MAIRESSE, 2013), em uma reunião de conceitos acerca do campo museológico — importasse, nesse momento, que abordamos a atuação em educação nestes espaços — a “[...] mediação designa a ação de reconciliar ou colocar em acordo duas ou várias partes, isto é, no quadro museológico, o público do museu com aquilo que lhe é dado a ver; sinônimo possível: intercessão[...]” (DESVALLÉES & MAIRESSE, 2013, p.52).

Para os autores, “[...] a mediação está ligada à ideia de uma posição mediana, a de um terceiro que se coloca entre dois pólos distantes e que age como um intermediário [...]” (DESVALLÉES & MAIRESSE, 2013, p.52). Entendemos que a atuação em Mediação Cultural não representa um ditame, um roteiro padronizado, o diagnóstico de como produzir entendimento acerca dos conteúdos expográficos e educativos de um Museu. Contrariamente — embora a Mediação possa ocorrer sem o intermédio de um sujeito-mediador, onde o público trabalha com suas próprias concepções e leituras em relação à narrativa expográfica, em uma relação de mediação com a mesma — consideramos imprescindível a mediação humana, por dois motivos contundentes: objetivos pedagógicos e educativos estruturados e a diversidade das possibilidades concebidas no processo. A mediação direta (mediação humana) ou indireta (narrativa expográfica) são aspectos distintos que não se anulam, de outro modo, complementam-se.

De modo geral, esta pesquisa não admite a “Mediação Cultural humana” como meio obrigatório para que o sujeito conheça, dialogue e produza sentidos a partir dos objetos musealizados. Do contrário, este escrito, através de seus objetivos, reflexões e análises pretende valorizar a Mediação Cultural em suas diversas naturezas, seja virtual ou presencial, como por exemplo, via áudio gravado ou ao vivo, bem como vídeo gravado ou ao vivo. Entretanto, valorizando a concepção e existência, objetivamos, neste capítulo, advogar em razão de maior espaço de possibilidades, segurança e atuação, para os profissionais mediadores culturais, no que diz respeito aos campos da Museologia e da Arte Educação. A esse respeito Martha Marandino nos aponta que:

Se, por um lado, sabemos que uma exposição não deve ser entendida somente se mediada por uma pessoa, por outro, parece que a mediação humana é a melhor forma de garantir que a mensagem proposta pelos idealizadores seja compreendida [...] No entanto, não é qualquer mediação que garante uma compreensão efetiva e uma experiência prazerosa em uma visita ao museu. Aqueles que costumam visitar

exposições certamente já vivenciaram experiências positivas e negativas de mediação, ambas fornecendo material para reflexão sobre essa ação. [...] o mediador é, de certa forma, a “voz” da instituição, o elemento de ligação entre o museu e o público. (MARANDINO, 2008, p. 12).

Neste seguimento, ao enumerar tipos de interatividade em propostas expográficas — “[...] **hands-on** [...] a manipulação física como a principal forma de interação [...] **minds-on** [...] há engajamento intelectual [...] suscitando questionamentos e dúvidas [...] **hearts-on**: quando há estímulo emocional.” (MARANDINO, 2008, p.22, grifos nossos) — Martha Marandino remete-se à mediação indireta. Em complemento, a pesquisadora também especifica categorias de visita mediada, nas quais a Mediação Cultural circunscreve-se:

As estratégias de relacionamento dos mediadores com o grupo devem incentivar a participação ativa. De maneira geral, existem três tipos de visitação possível: a visita-palestra, a discussão dirigida e a visita-descoberta (GRINDER e MCCOY, 1998). Na primeira delas, a visita-palestra, ocorre o aprofundamento de um tema da exposição por um especialista ou educador. Esse tipo de visita tem baixo nível interacional, atraindo o público adulto especificamente interessado no tema abordado. Na discussão dirigida, a mediação se faz por meio de questionamentos, de forma a proporcionar o entendimento de aspectos comunicacionais pertinentes àquela exposição. Para elaborar esses questionamentos e fomentar o debate, o educador estrutura um roteiro lógico, cujos objetivos educacionais foram previamente definidos e que deve ser adaptado para cada grupo recebido. O nível de interação é bastante alto nesse tipo de mediação, já que, para funcionar, pressupõe-se intensa participação do público. Na visita-descoberta, atividades ou jogos são propostos dentro do espaço expositivo. Ela possibilita a descoberta de novos elementos e olhares para um determinado conteúdo exposto. É o tipo de visita mais interativa, pois depende quase que exclusivamente do visitante para ser realizada. (MARANDINO, 2008, p.22 e 23).

Com efeito, o Mediador é o canal de comunicação mais direto com o público de um Museu, relativo aos seus objetivos educativos e missão institucional. Por intermédio da atuação em Mediação Cultural a instituição consegue conhecer “[...] o “outro” e aprender a dialogar, mediando as diferenças, são alguns dos caminhos pelos quais passam o sucesso dessa parceria educativa.” (MARANDINO, 2008, p.25).

A postura dialógica e ouvinte estimula no mediador a capacidade de conceber repertórios de experiências que se conciliam com o intercâmbio de ideias entre a Equipe Educativa e o público do Museu. As reuniões e treinamentos, por exemplo, apresentam o papel diagnóstico e de compartilhamento de modo a potencializar as Ações Educativas, em vista dos objetivos pedagógicos do Museu. O questionamento constante e reflexão sobre a sua prática deve estar incorporado no comportamento do mediador, ao se perguntar frequentemente “[...] Por que eu trabalho como mediador? Qual a minha função neste

museu? Qual a função do lugar no qual trabalho? [...] Por que eu escolhi essa atividade?” (MARANDINO, 2008, p.28).

Essa constante revisita em sua prática é extremamente importante para o desempenho individual mais ainda, tal como para o campo, coletivamente. Em função disso, esta pesquisa não coaduna com a responsabilização educativa, tanto em aspectos positivos quanto negativos, pautada amplamente (e tão somente) neste profissional, foco de nossos estudos. Como já expresso nesta redação, o insucesso ou o triunfo da função educativa de um museu se relaciona com a comunicação entre equipes e o trabalho conjunto. Considerando que a visibilidade e êxito de uma instituição, muitas vezes, está pautada em seus projetos educativos, educadores, pedagogos e sobretudo, seus mediadores. Martha Marandino menciona que:

O mediador de museus convive com as imprevisibilidades da prática e deve lidar com elas através da inteligência; do exercício da sistematização de problemas, da implementação e da improvisação. Nesse caso, estamos falando de um processo que implica em uma reflexão-na-ação. No cotidiano das ações educativas no museu, são incontáveis os momentos em que deparamo-nos com situações de imprevisto, que podemos aqui chamar de problemas. (MARANDINO, 2008, p.29).

Em relação às colocações debatidas neste tópico e, aprofundando na profusão do termo e seus significados, consideramos que a mediação necessariamente não opera com base na visão utópica de união de opostos, mesmo que em razão de um objeto/imagem/texto presentificados em linguagens no Museu (em espaços museológicos). A abordagem em Mediação Cultural, tão logo o seu discurso, possibilita a aproximação do “querer/fazer” e do significado de suas possibilidades de sentido em comunhão, adição e multiplicação, “[...] a mediação se coloca “entre dois”, em um espaço que ela buscará reduzir, provocando uma aproximação ou, dito de outro modo, uma relação de apropriação[...]” (DESVALLÉES & MAIRESSE, 2013, p.52). Esta prática se materializa enquanto instigadora entre a produção de sentidos iniciadas no objeto artístico — se partirmos de uma exposição de Arte — e projetadas entre os sujeitos, para além deles, na espacialidade dos espaços museológicos.

Dessa forma, Waldisa Russio, museóloga, educadora e importante expoente do pensamento museológico contemporâneo, escreve sobre pertinência do Plano Museológico⁵²

⁵² Ferramenta de gestão e estratégia na concepção de um Museu. Nele se apresenta a visão, missão, funções, objetivos e valores de determinada instituição. Nesse sentido, o Programa Educativo e Cultural é uma parte importante dentro do Plano Museológico “[...] é importante considerar como a educação é compreendida no museu: ela é vista como parte essencial de sua missão ou apenas como tradutora dos discursos expositivos para o público de não especialistas? Esse aspecto é fundamental para estabelecer as possibilidades e os limites de atuação educacional na instituição. Neste momento, deve-se também estudar e compreender o Plano

em um Museu acrescido das exposições e da Ação Educativa, como norteadores dos direcionamentos comunicativos, relacionais e educativos dos museus, a museóloga sustenta:

É óbvio que essa atitude não se esgota na exposição, mas transita por toda a ação educativa e cultural exigida pelo museu, seja nas visitas guiadas, nas palestras e conferências, nos seminários e debates, nas projeções de vídeo e cinema, nas excursões aos centros de produção científica, no estímulo à visitação a outros museus e centros de ciência, nas atividades a serem desenvolvidas dentro e fora de seus muros... E, sobretudo, através da posição assumida pelos seus monitores: mais do que me diadores, mais do que meros tradutores de um texto objetual-científico pretensamente “fora do alcance das massas”, serão os pesquisadores-estimuladores de uma ação de descoberta, reflexão e ação... Consequente e coerente com as conquistas democráticas pelas quais lutamos e continuamos a lutar. (BRUNO, 2010a, p. 297).

Em suma, o interesse em estudar o que o discurso da Mediação “quer dizer e como faz para dizer o que diz”⁵³ projeta-se em razão de performar essa prática amplamente e legitimá-la em potencialidade. Com isso, pretendemos valorizar o campo de atuação, bem como os profissionais que realizam esta função, refletindo e dissertando acerca das definições e debates sobre conceitos norteadores para o campo, de modo a contribuir para a Educação Museal, para o Ensino da Arte, sobretudo, para a apropriação e leitura por parte dos sujeitos partícipes, de sua história, cultura, narrativas e expressão artística.

2.2.2 Os Programas Educativos em Museus: práticas de Mediação Cultural

Em conformidade com os nossos argumentos neste percurso, priorizamos, discutimos e estabelecemos nos tópicos pregressos — em razão de coerência acerca do cerne desta pesquisa — a premissa de que a Mediação Cultural deve ser considerada enquanto prática instigadora, propiciadora da apuração e desenvolvimento do Ensino e Aprendizagem em Arte, bem como da Educação Museal, em que o sujeito se aproprie dos espaços, cultura e do seus dizeres exercendo liberdade de expressão de seus próprios sentidos, saberes e história.

De modo a elucidar esta premissa, constantemente, nestes parágrafos, este entendimento estará implícito e, por vezes, explícito quando a dissertação se colocar em imersão e análise em campo, no intuito de exaltar, refletir e produzir dizeres sobre as práticas em Mediação Cultural analisadas, no recorte a que se propõe.

Museológico institucional. Este é um documento basilar da concepção e atuação do museu e deve estar em permanente diálogo com Programa Educativo e Cultural.” (IBRAM, 2018, p.47/48).

⁵³ Frase referida para explicar, de forma sucinta, sobre a semiótica francesa em Barros (2005) e Fiorin (2013).

Enveredar com essa abordagem, escrever, do mesmo modo, pesquisar sobre ela, julgamos ser imprescindível, a nível de construção coletiva, para o campo da Museologia, da Educação Museal e da Arte, de modo geral. Por este ângulo, nossa investigação almeja — enquanto acréscimo a formação de uma composição panorâmica maior de pesquisas circunscritas e veiculadas, sobre o tema, para o coletivo — contribuir, mesmo que de forma modesta, para as reflexões que se referem acerca desta natureza.

Embora pouco valorizada, a Mediação Cultural é uma área de atuação agregadora e pujante, no sentido de possibilitar a interdisciplinaridade e a diversidade metodológica, em direção de uma Educação Museal consciente, com objetivos pedagógicos e educativos consolidados.

Elaboramos uma construção panorâmica no tópico pregresso, para nos deter enquanto pesquisa, nas questões que envolvem o significado do termo Mediação Cultural pela literatura especializada. Em contraponto, neste tópico consolidamos essa significação, por intermédio de exemplificações de atuações pelo país, de modo a justificar nosso fundamento e recorte — o estudo do discurso da Mediação Cultural *Online* com enfoque nos efeitos de sentido produzidos no meio virtual.

Importante rememorar, frequentemente, que esta pesquisa tem como marco inicial a pandemia do Covid-19, experienciada no Brasil, fortemente, em meados de março de 2020. Para os Espaços Museológicos e Centros Culturais, esse momento representou a interrupção da maioria das atividades concernentes a suas atuações, tal qual descontinuou carreiras, prejudicou acervos, afetou a imagem e comunicação dessas instituições para o público em geral. Dessa forma, as consequências para o campo decorrentes da pandemia serão amplamente fomentadas em nosso debate, posto que, a pesquisa esteve constantemente interpelada pela situação atual (2020/2021), alterando algumas concepções iniciais de nossa metodologia, direcionamento e pauta.

Portanto, ao explanar sobre práticas educativas estabelecidas por museus e Centros Culturais brasileiros e projetadas por suas equipes, cuja ocorrência versa sobre o período de pandemia, pretendemos elucidar de forma coerente e crítica o momento vivenciado, tanto para o campo estudado, quanto para a pauta que estamos discutindo e analisando por intermédio da literatura eleita.

Ana Mae Barbosa (2009), no escrito *Mediação cultural é social*, nos fornece um exemplo interessante para iniciarmos as reflexões deste tópico, em tangencia aos apontamentos do campo da pesquisa. A autora exalta o trabalho de um Centro Cultural em específico — Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) -1989 — na tangência da prática

fundamentada e dinâmica de uma pedagogia questionadora, muito embora sinalize para o cuidado em se exagerar com questionamentos exaustivos e sem finalidade (BARBOSA, 2009). O Centro Cultural em questão está listado entre os espaços que contam com uma equipe (ou setor) educativo, com um lugar consolidado dentro da instituição e premissas embasadas sobre a Arte Educação e a Educação Museal, mesmo que em gestões diversificadas e abordagens variantes, estão compondo resistência, perfazendo metodologia e difundindo conhecimento. Este será nosso primeiro exemplo de atividades presenciais, logo, demarcando o momento anterior à pandemia.

O CCBB é uma rede consolidada de Espaços Culturais com diversas sedes em regiões brasileiras, tais como: São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Brasília. O Centro Cultural referido, mantido pelo Banco do Brasil, apresenta uma comunicação satisfatória e estruturada, trabalhando com eixos, estratégias comunicativas e conteúdos diversos, despertando dessa forma, o interesse do amplo público, a difusão cultural e social. Alcançando, inclusive, visitantes que não conhecem os Espaços Culturais presencialmente, por advento de difusa comunicação nas redes sociais e *sites*, fator este importante para esta empreitada investigativa.

Por apresentar projetos educativos estruturados e equipes multidisciplinares, o CCBB se destaca dentre os espaços brasileiros desta natureza. Sobre o aspecto educativo do espaço, podemos encontrar um endereço específico com informações importantes sobre os caminhos pedagógicos do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação⁵⁴, em atividade desde 2018:

O Programa CCBB Educativo – Arte & Educação desenvolve ações que estimulam a experiência, a criação, a investigação e a reflexão. Tem como valor a transversalidade dos processos pedagógicos, curatoriais e artísticos, por meio de partilhas, trocas culturais e da garantia ao acesso amplo e inclusivo ao patrimônio e sua diversidade. [...] O programa atua a partir de múltiplas metodologias de educação e mediação cultural, estruturadas em seis eixos que orientam o desenvolvimento das programações junto às exposições e demais agendas dos Centros Culturais Banco do Brasil. Trata-se de uma programação destinada a todos os públicos, com atividades específicas e afirmativas, planejadas para estreitar as relações com a comunidade escolar, educadores, pessoas com deficiência, organizações não-governamentais, artistas, movimentos sociais, profissionais dos campos da arte e da cultura e famílias. [...] Em atividade desde 2018, o Programa CCBB Educativo – Arte & Educação é realizado pelo JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia, organização da sociedade civil sediada em Belo Horizonte e Nova Lima (MG). Fundado em 2010, o JA.CA tem sua origem vinculada a programas de residência artística e projetos relacionados a arquitetura, urbanismo, design e gestão cultural, frequentemente em diálogo com o território em que se originou: o bairro Jardim Canadá, em Nova Lima. (CCBB *site*, 2021).

⁵⁴ Disponível em: <https://www.ccbbeducativo.com/programa-ccbbeducativo-arte-educacao>. Acesso em: 10 mar. 2021.

Durante a pandemia, ao visitante virtual que investiga o *site* da instituição é possibilitado o agendamento prévio nas quatro sedes do CCBB, de acordo com as seguintes modalidades: visitas presenciais com acessibilidade em libras (Língua Brasileira de sinais), visitas *online* e visitas mediadas digitais conduzidas por especialistas, elaboradas pelo Programa CCBB Educativo – Arte & Educação (Figuras 5 e 6). Para o agendamento nas demais regiões sedes do Centro Cultural a facilidade de acesso através do *site* proporciona conteúdos e informações pontuais, bem como imprescindíveis para que estes espaços continuem dialogando com o público, no isolamento social.



The screenshot shows a website page for the 'Programa CCBB Educativo – Arte & Educação'. At the top, there is a header with the CCBB logo and navigation links. Below the header, there is a section with a large 'X' icon and the title 'Programa CCBB Educativo – Arte & Educação'. This section contains a brief description of the program's goals and activities, mentioning its focus on experience, creation, investigation, and reflection, and its transversal nature across various processes. It also highlights its role in the development of programs in six axes, involving various stakeholders like schools, educators, and families. A smaller text block below provides more details about the program's history and its connection to the JA.CA organization. At the bottom of this section, there is a 'Voltar' (Back) button.

Figura 5 — Site com informações sobre o Programa CCBB Educativo, 2021. **Fonte:** Site do CCBB (<https://www.ccbeducativo.com/programa-ccbb-educativo-arte-educacao>). Acesso em: 10 mar. 2021.



The screenshot shows a website page for the 'EDUCATIVO - VISITA MEDIADA PATRIMONIAL' event. The page features a large yellow circular graphic on the left. The event details are listed: '05/02/2021 – 03/03/2021 | 49 eventos', 'Ingressos a partir de R\$ 0,00', and a blue 'Ingressos' button. To the right, the CCBB Educativo logo is displayed with the text 'CCBB Educativo' and 'arte&educação' below it. The background of the page is white with some yellow geometric shapes.

Figura 6 — Endereço para o agendamento de visitação presencial e virtual, CCBB, 2021. **Fonte:** Site do CCBB (<https://www.eventim.com.br/artist/visitamediada-patrimonial/>). Acesso em: 10 mar. 2021.

O site do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação explana sobre seis eixos basilares em suas atividades, assim como, dentro deles, subitens específicos exploram as possibilidades e objetivos educativos da instituição. O primeiro eixo abordado é o “eixo transbordar”, subdividido nos projetos: “visitas educativas” (realizadas pelos educadores em diálogo com o público, oferecidas nos três turnos do dia), “semana do educador” (visitas exclusivas para este público, em ocorrência após a abertura de cada exposição para o estímulo da visita de educadores, professores e coordenações pedagógicas) e “transversalidades” (cursos para professores e educadores com temáticas diversas e em libras). Nesse eixo, em particular, estabelecem-se relações entre Arte, Educação e Patrimônio, promovendo intercâmbios entre os sujeitos envolvidos.

Dentre os eixos trabalhados, encontramos o chamado “outros saberes” que é dividido em dois aspectos: “múltiplo ancestral” (fortalecimento do sujeito com a diversidade e ancestralidade, por meio da tradição oral), “com a palavra...” (visitas conduzidas por especialistas), “visitas mediadas” (visitas agendadas previamente com os públicos), “visitas mediadas em libras” (visitas agendadas previamente com os públicos, em libras), “lugar de criação” (acontece aos fins de semana, com programações especiais) e “laboratório de crítica” (atividade para a consolidação de investigação e pesquisa). É salutar observar que algumas destas atividades interromperam suas ocorrências durante o início do isolamento social obrigatório, embora estejam em movimento de retomada, gradativamente.

O eixo “processos compartilhados” trata de aspectos da concepção, montagem e expografia como potência profissional formadora. Nessa continuidade, o “eixo acessibilidade e inclusão” versa sobre princípios transversais em todas as ações propostas, no intuito de alcançar a democratização desses espaços e narrativas. No eixo “atividades extras e datas comemorativas” observamos a relação com atividades concebidas de acordo com o calendário local, nacional e internacional. Por fim, o “eixo formação continuada” ocupa-se do intercâmbio, encontros, atividades e visitas entre os educadores integrantes do projeto.

Delineando seus objetivos educativos estruturados, o Programa CCBB Educativo – Arte & Educação expõem de maneira transparente e consciente suas mobilizações educativas com imenso potencial para o campo da Mediação Cultural. Dispondo essas informações translúcidas para o público em geral, o CCBB, divulga suas atividades, conquista a fidelização e o desejo de presença (mesmo virtualmente). Em síntese, um exemplo de conteúdo disposto pelo Centro Cultural Banco do Brasil são os catálogos de exposições anteriores, disponíveis *online* para *download* (Figura 7).

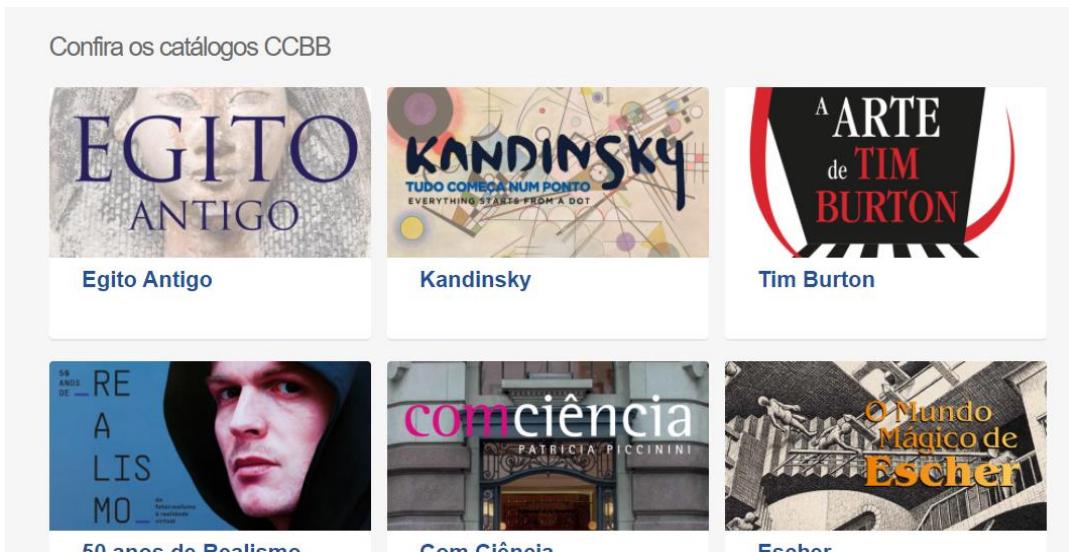


Figura 7 — Site com os catálogos do CCBB, disponíveis para download.

Fonte: Site do CCBB (<https://www.bb.com.br/pbb/pagina-inicial/sobre-nos/cultura/ccbb/catalogos-ccbb#/>)

Acesso em: 10 mar. 2021.

Nessa lógica, o Museu do Futebol - 2008⁵⁵, delineia-se como um ótimo exemplo de atuação e prática, seja presencial ou *online*, em processos educativos e culturais. Atua como um espaço consciente com projetos consolidados e de alcance profícuo, do ponto de vista da pesquisa (Figura 8).



Figura 8 — Museu do Futebol, Praça Charles Miller, s/n - Pacaembu, São Paulo - visão externa.

Fonte: Site do Museu (<https://museudofutebol.org.br/missao-visao-valores/>) Acesso em: 10 mar. 2021.

⁵⁵ Um dos museus mais visitados do país. Disponível em: <https://museudofutebol.org.br/missao-visao-valores/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

Com efeito, a boa gestão de uma instituição destaca-se como um fator diferencial, assim como a mobilização e comunicação de sua equipe de educação, é o caso do Museu do Futebol⁵⁶ que movimenta e executa os projetos institucionais, em sua maioria, operando como a vitrine do Museu. A navegação intuitiva pelo *site* da instituição desperta o interesse de públicos diversos, seja o público fidelizado que acompanha o museu presencialmente, seja o público virtual que confere as programações e consome as informações pela tela *online*, até mesmo o não-público, aquele grupo que desconhecia o museu, não o visitava e nem fazia acesso a sua comunicação virtual. A figura abaixo ilustra alguns dos conteúdos disponíveis pelo Museu do Futebol para o público (Figura 9).

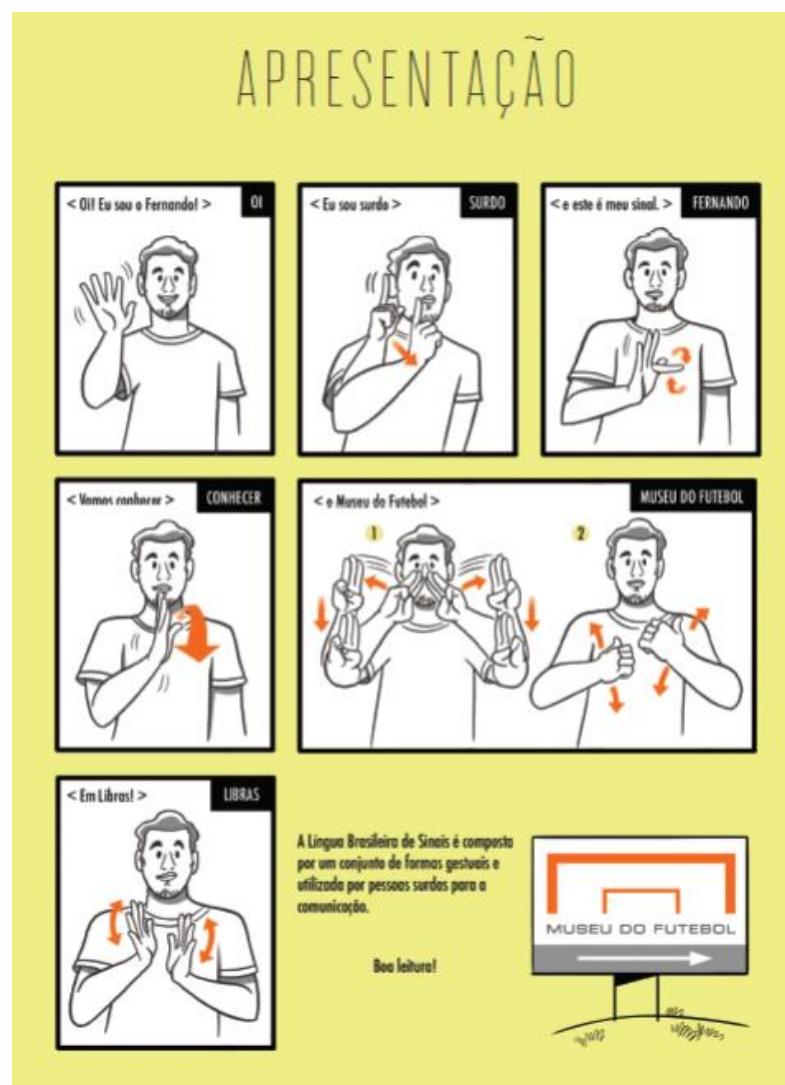


Figura 9 — Cartilha Museu do Futebol para todos, 2019.

Fonte: Museu do Futebol (<https://educar.museudofutebol.org.br/2020/08/28/734/>). Acesso em: 10 mar. 2021.

⁵⁶ A Equipe dispõe também de conteúdo para *download*, no *site* do Museu. Disponível em: <http://educar.museudofutebol.org.br/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

De modo geral, entre os Museus que a pesquisa acompanhou, o Museu do Futebol se destacou em sentido de propor interlocuções, debates entre os profissionais envolvidos na gestão, pesquisa, atuação e Educação em museus. Enfatizamos seus diálogos exploratórios no meio virtual, propondo eventos, cursos e debates, em coerência com sua missão e valores:

[...] DIÁLOGO: promoção do acesso e da participação de todos os públicos, interno e externo, respeitando a diversidade; SUSTENTABILIDADE: fazer uma gestão eficiente de recursos físicos, humanos e financeiros; a TRANSPARÊNCIA: tornar públicos os processos, ações e resultados; GOVERNANÇA CORPORATIVA: melhorias contínuas nos processos de gestão; DINAMISMO: ser proativo nas propostas e soluções para o cumprimento da missão; EXCELÊNCIA: ser incansável na busca da qualidade. (MUSEU DO FUTEBOL, 2021).

No que diz respeito a suspensão das atividades, dos cortes de equipes e da propulsão de incertezas em diversas camadas que a sociedade passou a enfrentar a partir de 2020, o museu destacado proporcionou uma série de webinários⁵⁷ para tratar de assuntos urgentes e emergentes. Consideramos que um dos maiores motivos do sucesso de sua interlocução vincula-se ao fato de ser um dos poucos a mobilizar sua equipe sem exercer o desfalque, estimular debates importantes e atuais. Enquanto proposição, nos primeiros meses de 2020, se estabeleceu como um dos principais museus brasileiros que projetou sua comunicação para todos os públicos através de plataformas virtuais, redes sociais e conferências de vídeo ao vivo (Figura 10).

⁵⁷ Seminário em formato de videoconferência, na categoria *online*, em vídeo, ao vivo ou por meio de uma gravação. Todas/Todos as/os participantes fazem interlocuções orais e escritas em tempo real.



Figura 10 — Cartaz com a programação de webinários do Museu do Futebol. **Fonte:** Instituto Brasileiro de Museus(<https://sabermuseu.museus.gov.br/webinario-pesquisa-em-museus-conhecimento-territorios-e-publico/>). Acesso em: 10 mar. 2021.

Nesse segmento, a pesquisa analisou e acompanhou a atividade — especialmente no que concerne à comunicação e Educação — do museu eleito pelo recorte de nossa abordagem. Porquanto, é contundente destacarmos neste tópico atuações em Programas Educativos que se assemelham com a atuação do museu referido. Pois, para a investigação é necessário aprofundar acerca da atuação de diversas instituições pelo país como reflexo dos acontecimentos contemporâneos para a Mediação Cultural, na delimitação temporal estabelecida, ou seja, as análises e reflexões neste tópico estão circunscritas no momento crítico que o mundo está vivendo, em que as ações presenciais dos Centros Culturais e museus precisaram ser interrompidas, demandando a urgência na criação de estratégias emergenciais de gestão, comunicação e Educação.

No capítulo seguinte aprofundaremos sobre o MASP, acerca de sua atuação educativa durante a pandemia. De forma mais detida abordaremos o percurso e história do MASP imbuída pelos seus projetos educativos e pelos acontecimentos recentes, a partir de 2020 até 2021, alterando delineadamente as formas de comunicação do museu no virtual. Contudo, para este momento julgamos interessante pontuar algumas estratégias educativas que justificaram a escolha da pesquisa, adiantando que no capítulo seguinte detalhamos esses

procedimentos com maior minúcia e reflexão teórica. O MASP também apresenta interlocução e organização educativa imponentes, dispõe de projetos expográficos cuidadosos e conscientes, tangenciando questões sociais atuais e necessárias. No projeto “Diálogos no acervo” (Figura 11), observamos a tentativa de aproximação do acervo do Museu com o amplo público, através das redes sociais, em razão de solucionar o distanciamento decorrente da pandemia que atingiu a humanidade.



Figura 11 — Projeto “Diálogos no acervo”, *site* do MASP, 2020.

Fonte: MASP *site* (<https://masp.org.br/dialogos>). Acesso em: 10 mar. 2021.

O programa “Diálogos no Acervo”, em certa medida, é um procedimento de substituição do modelo de visitas mediadas no contexto do isolamento social, projeto em que os visitantes são conduzidos por um percurso para poder conhecer a exposição em sua totalidade ou os seus destaques, “[...] Evitando práticas educativas em que um fala e os outros apenas escutam e assentem, os encontros buscam promover diálogos múltiplos, com todos os tipos de público.” (MASP *site*, 2021). Por meio de mediações semanais, o projeto visa instigar novas relações entre obras, visitantes e mediadores, repensando as formas possíveis de experiência no espaço expositivo. Os encontros buscam promover diálogos múltiplos, com todos os tipos de público⁵⁸.

Semelhante estratégia do museu, enquanto relevância para refletirmos previamente neste momento, além de um projeto muito importante no que tange às relações atuais de reflexão e debate contínuo sobre nossas formas de organização social, discute acerca do modo como performamos práticas artísticas, as expomos e legitimamos narrativas em lugares de

⁵⁸ Disponível em: <https://masp.org.br/dialogos>. Acesso em: 10 mar. 2021.

cultura. O projeto se chama “Arte e descolonização: MASP Afterall”, no mesmo, o museu propõe uma atuação continuada através de seminários e publicações, que estão disponíveis para o avesso virtual (Figura 12).



The image is a screenshot of the MASP Afterall website. At the top left, it says "MASP FECHADO". At the top right, it says "ARTE E DESCOLONIZAÇÃO" with a search icon. The main title "MASP AFTERALL" is in large, bold, black letters. Below the title is a horizontal line. The page lists several articles with their titles and authors, each followed by two icons: a square with an eye and a square with a downward arrow. The articles are:

- NÓS PROMETEMOS DESCOLONIZAR O MUSEU [...] - BRENDA CARO COCOTLE
- A COLONIALIDADE ESTÁ LONGE DE TER SIDO SUPERADA [...] - WALTER D. MIGNOLO
- UMA BREVE HISTÓRIA DOS ESTUDOS DECOLONIAIS - PABLO QUINTERO, PATRICIA FIGUEIRA E PAZ CONCHA ELZALDE
- ALCANCE-ME SE FOR CAPAZ! - NANA ADUSEI-POKU
- ENTRE O VISÍVEL E O NÃO-DITO [...] - LILIA SCHWARCZ
- PENSAMENTOS SOBRE PRÁTICAS CURATORIAIS NO GIRO DECOLONIAL - IVAN MUÑIZ-REED
- JIMMIE DURHAM E A ESTRANHA NORMALIDADE BRASILEIRA - MAÍRA DAS NEVES
- SOBRE POR QUE É NECESSÁRIO UM FEMINISMO DECOLONIAL [...] - YUDERKYS ESPINOSA MIÑOSO
- A PLANTAÇÃO COGNITIVA - JOTA MOMBAÇA

Figura 12 — Site do Museu de Arte de São Paulo, MASP AFTERALL.

Fonte: MASP site (<https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>). Acesso em: 11 mar. 2021.

Sobre o “Arte e descolonização: MASP Afterall” em específico, no *site* do MASP é detalhado:

Arte e descolonização é um projeto de longo prazo realizado em conjunto pelo MASP e pelo Afterall - centro de pesquisa e publicação da University of the Arts de Londres dedicado à arte contemporânea e suas histórias. A parceria pretende investigar o surgimento de novas práticas artísticas e curatoriais que explicitamente questionam e criticam os legados coloniais na produção, curadoria e crítica de arte, através de seminários e publicações. (Museu de Arte de São Paulo, 2020).

No próximo capítulo detalhamos com profundidade a respeito dos projetos educativos do MASP investigados pela pesquisa, enquanto campo de estudo de nosso objeto: o discurso da Mediação Cultural. Neste momento estamos recorrentemente mencionando o museu, quando nos relacionamos com questões que objetivamos discutir acerca do campo que influenciam como contributos ou pontes de reflexão sobre o objeto estudado. Portanto, no

segundo capítulo nos dedicamos, com maior profundidade, ao campo da pesquisa e seus objetivos educativos.

Ainda no contexto de explicações quanto à atuação educativa de museus e Espaços Culturais no contemporâneo, de modo similar, o Instituto *Tomie Ohtake - 2001*⁵⁹ promove, para o amplo público, inúmeros projetos direcionados a interesses diversos, em referência a temas e reflexões instigadas pelo acervo do Centro Cultural.

A arquitetura diferenciada confere a sua estrutura imponência e visibilidade, bem como a homenagem conferida à artista que lhe deu nome — a artista japonesa Tomie Ohtake. O trabalho gráfico do *site* da instituição apresenta uma proposta visual interessante e eloquente do ponto de vista cromático. Na aba inicial a equipe dispõe suas informações recentes, possibilitando ao visitante virtual navegar à vontade, de modo a escolher ativamente o que deseja buscar. Na função “projetos”, por sua vez, somos informados, visualmente e textualmente, sobre o trabalho educativo da Equipe (Figura 13).

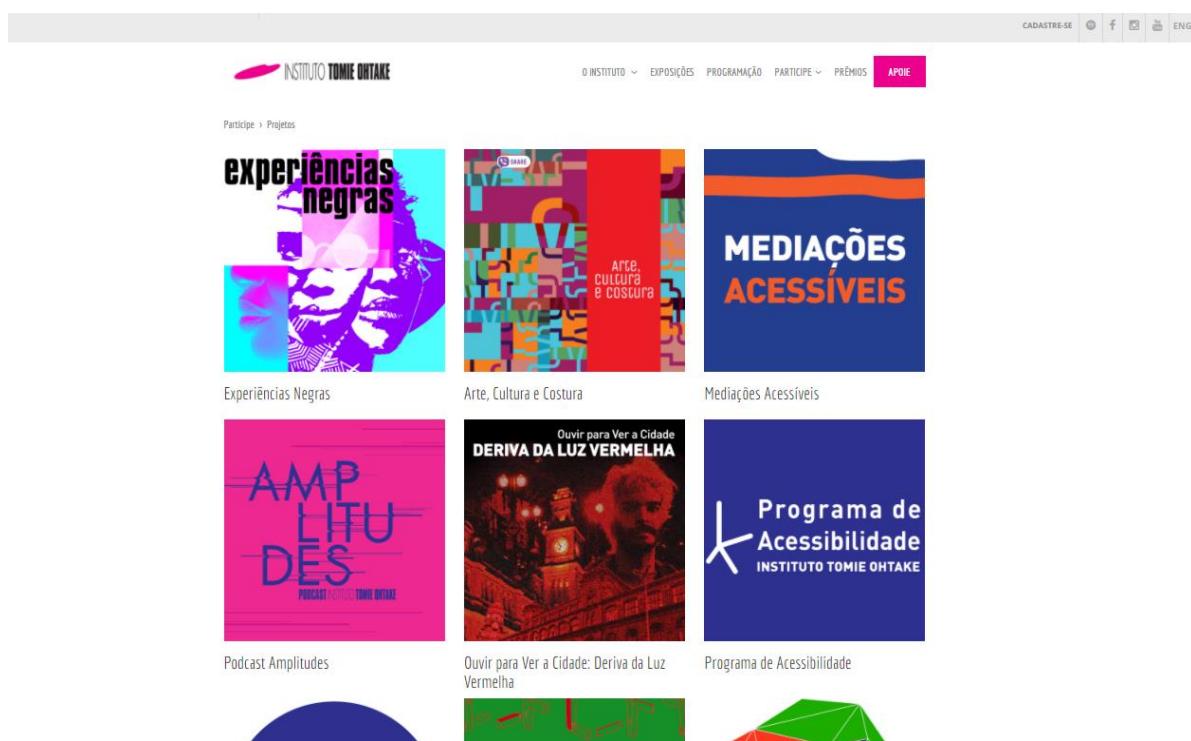


Figura 13 — Projetos Educativos, site do Instituto Tomie Ohtake. **Fonte:** Instituto Tomie Ohtake *site* (<https://www.institutotomieohtake.org.br/participe/projetos>). Acesso em: 11 mar. 2021.

Uma das proposições da instituição, enquanto atividade com objetivos educativos, é o projeto “Amplitudes”, produzido pelo Núcleo de Cultura Participação. Trata-se da criação e

⁵⁹ Disponível em: https://www.institutotomieohtake.org.br/o_instituto/sobre. Acesso em: 10 mar. 2021.

fomento de um *podcast*⁶⁰ contendo diversas conversas ocorridas nas primeiras segundas-feiras de cada mês, com assuntos pertinentes à missão e atuação da instituição, corroborando com o trabalho que executam, de modo a chegar em públicos jovens, através das mídias móveis (Figura 14).



Amplitudes é um podcast produzido pelo Núcleo de Cultura Participação do Instituto Tomie Ohtake que discute temas relevantes da educação, da cultura e das artes nacionais, ampliando o alcance dos debates que acontecem dentro do nosso espaço. Toda primeira segunda-feira de cada mês, o educador Pedro Costa entrevista artistas, educadores e profissionais da cultura convidados a apresentar suas ideias, pesquisas e inquietações para o público.

Figura 14 — Projeto Amplitudes, *site* do Instituto Tomie Ohtake. **Fonte:** Instituto Tomie Ohtake *site* (<https://www.institutotomieohtake.org.br/participe/interna/podcast-amplitudes>). Acesso em: 11 mar. 2021.

O projeto “Expresso Acesso”, destaca-se com uma ação educativa relevante dentro das realizações do Instituto *Tomie Ohtake*. Iniciativa exitosa, do ponto de vista da pesquisa, conta com um itinerário diverso e de intuito acessível, que em síntese trata-se de:

[...] uma linha de transporte gratuita com recursos de acessibilidade, foi criado em 2017 para facilitar o contato das pessoas atendidas pelas instituições do Canindé – que concentra um grande número de serviços de assistência social, saúde e educação, além de abrigar comunidades expressivas de imigrantes e refugiados –, bem como pessoas em situação de vulnerabilidade com alguns dos mais importantes equipamentos culturais de São Paulo. Estes usuários têm embarque prioritário e também entrada livre nos locais previstos no itinerário. A linha também pode ser utilizada gratuitamente por turistas, funcionários dos aparelhos culturais e pela população da cidade em geral. (INSTITUTO TOMIE OHTAKE *site*, 2020).

Conforme abordamos, entre o virtual e o campo do presencial observamos a ocorrência de projetos que revelam o olhar apurado e cuidadoso de toda a equipe do museu, como é o caso do Instituto *Tomie Ohtake* em uma atuação integrada. Embora, consideramos

⁶⁰ São programações de áudio extremamente populares mundialmente, trata-se de produções por demandas, onde os ouvintes podem escutar em qualquer momento, por um aplicativo de celular.

importante pontuar, que o alcance das atividades mencionadas nos parágrafos anteriores à comunidade, certamente é uma das principais problemáticas na maioria das instituições referidas, de modo que esta pesquisa está consciente e não se debruçou de forma ingênua aos projetos educativos expostos e refletidos nesta dissertação. A pandemia e o isolamento social amplificaram essa segregação social, visto que nem todos possuem acesso à *internet*.

Lamentavelmente, muitos museus e Espaços Culturais alcançam um público privilegiado socialmente em relação aos demais grupos da sociedade. Se as instituições pautam seus trabalhos isoladamente do entorno, sem pensar em formas criativas e metodológicas de atuação educativa, gestora, comunicacional e histórica, mesmo com o auxílio da tecnologia, sua difusão não será bem-sucedida, visto que não chegará à “todo mundo”, ou seja, o que de fato é seu papel. Sobre os museus e suas atribuições:

Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. (BRASIL, 2009).

Algumas Caixas Culturais⁶¹ também desempenham um papel importante na tessitura da Educação Museal e Arte Educação em Espaços Culturais e Museológicos. Embora, seja relevante ressaltar que, não fosse a falta de comunicação entre as variadas sedes nacionais e o fato recorrente de que a gestão bancária intervém na prática educativa, os projetos seriam amplificados pelos Programas Educativos Culturais concernentes à instituição. Assinalamos o “projeto gente arteira” na Caixa Cultural de Salvador como potente em possibilidades educativas, nesse mérito.

O Museu Afro Brasil - 2004 demonstra-se de modo similar, um exemplo consolidado para a pesquisa, de resistência discursiva no âmbito da construção histórica e no percurso de atuação educativa. No *site* do Museu encontramos informações acerca de seus projetos educativos, tais quais: “Aos pés de baobá” (dedicado a contação ou leitura de histórias, em ocorrência no último sábado de cada mês), “Encontro marcado na biblioteca” (intermediação do diálogo entre visitantes, escritores, jornalistas, pesquisadores dedicados a estudar nossa história e nossa memória a partir da perspectiva do negro, através de parcerias), “Encontro com Artista” (diálogos trimensais com artistas), “Ateliê Aberto” (experimentações com o intento de ampliar a abrangência do público do entorno do museu), “Brincar com Arte”

⁶¹ As Caixas Culturais estão sediadas nas seguintes localidades: Brasília, Curitiba, Fortaleza, Recife, Rio de Janeiro e Salvador. Disponível em: <http://www.caixacultural.com.br/SitePages/home-principal.aspx>. Acesso em: 10 mar. 2021.

(atividades educativas lúdicas voltadas para crianças e jovens). Além de oficinas: Impressões da cor, Abayomi, Bingana. Através de seu Núcleo Educativo o museu executa, do mesmo modo, programas inclusivos e no âmbito inclusão social, O acervo do Museu Afro Brasil é diverso, rico e potente em narrativas pertencentes a nossa história de luta e conscientização de identidade e igualdade (Figura 15).



Figura 15 — Museu Afro Brasil, Portão 10, Av. Pedro Álvares Cabral, s/n, São Paulo - vista externa. **Fonte:** Museu Afro Brasil *site* (<http://www.museuafrobrasil.org.br/o-museu/hist%C3%B3ria>). Acesso em: 11 mar. 2021.

No que concerne Salvador, o Museu da Misericórdia - 2006, destacou-se como um dos museus observados pela pesquisa, assim como outros — podemos mencionar detidamente, o Museu de Arte da Bahia (MAB) - 1918 e o Museu Carlos Costa Pinto - 1969 — no entanto, por motivações que versam sobre investigação realizada em acordo com os nossos objetivos educativos e de interlocução no virtual, não elegemos um museu da capital para o trabalho, estabelecendo o campo de escolha para toda a extensão do território brasileiro. O Museu da Misericórdia, por exemplo, embora continue difundindo suas atividades nas redes sociais (interlocuções que já ocorriam anterior à pandemia), a natureza de suas postagens é informativa e não educativa — estratégias educativas coerentes, do ponto de vista desta pesquisa, no que permeia ações de Mediação Cultural *Online*, o diálogo e a escuta, principalmente — aspecto estrutural de nosso interesse principal, cerne desta dissertação.

A menção destes museus na dissertação, justifica-se e segue dois fatores pertinentes à investigação: 1) o entendimento de que os museus de Salvador e São Paulo, mencionados com mais detalhamento nesta dissertação, estão atuando na medida de suas proporções

estruturais, financeiras, gestoras e educativas, de modo que, não pretendemos estabelecer nenhum aspecto comparativo entre os museus detalhados neste tópico. Cada um deles, em sua especificidade, opera questões importantes para a sociedade, dentro da prática que costumam trabalhar, nesse sentido, observamos que muitos museus potencializaram sua instrumentalização, iniciaram ou deram continuidade a mobilizações virtuais em proporções possíveis a seus aspectos, em especial, nesse momento de pandemia que alterou profundamente a estrutura de muitos deles. 2) Nossa pesquisa é um estudo de caso no MASP, nasce da observação da comunicação de natureza educativa realizada pelo museu e sua Equipe durante a pandemia. Estamos estudando estas ações educativas circunscritas no MASP, de forma a inspirar atuações futuras, tanto em pesquisa quanto em práticas museais. Dessa forma, não possuímos a pretensão de estabelecer comparações entre museus e regiões brasileiras, de outro modo, aproveitamos este parágrafo para enaltecer, valorizar e celebrar a atividade de todos os museus brasileiros mediante a crítica condição sanitária atual.

Posto isto, durante a pandemia, com o fechamento em massa dos museus, a pesquisa observou a mobilização dos museus de Salvador nos *sites* e redes sociais. E alguns museus da capital mencionados aqui, assim como os que não mencionamos, apresentam postagens similares às feitas em período anterior ao isolamento social. Portanto, segundo os critérios da pesquisa, buscamos uma instituição que estivesse criando proposições educativas e inclusivas, no isolamento social, logo, majoritariamente *online*.

No decurso dos meses iniciais de nossa busca, cogitamos estudar o Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia - MAFRO/BA - 1974⁶², importante museu universitário da Bahia. Porém, novamente, gostaríamos de exaltar a prática de muitos museus brasileiros, de pequenas e amplas dimensões, no sentido da sobrevida e existência durante a pandemia, o fato de não elegermos determinados espaços justificamos ser estritamente por motivações de pesquisa. Partimos do entendimento que nem toda gestão museal possui recursos, habilidades e estratégias consolidadas de comunicação no virtual. Contudo, deixamos o ensejo e a semente para as próximas pesquisas investigarem os demais museus do Brasil que está dissertação não abordou.

Apesar do exposto, neste parágrafo, gostaríamos de parabenizar todos os esforços dos profissionais pertencentes à essas equipes, seja na segurança, na limpeza, gestão, comunicação, recepção, bilheteria ou no Núcleo Educativo. O que observamos nos primeiros

⁶² O Museu da Universidade Federal da Bahia é um espaço de preservação e divulgação de acervos referentes às culturas africanas e afro-brasileiras. Disponível em: <http://www.mafro.ceao.ufba.br/pt-br/apresentacao>. Acesso em: 11 fev. 2021.

meses de pandemia se relaciona com a ampla demanda requerida pelo distanciamento social de uma comunicação virtual consistente, informativa, educativa e constante. Muitos museus não detinham atividades virtuais antes da pandemia, alguns mobilizaram esforços para incorporar habilidades e lidar com a situação, todavia, diversos deles não conseguiram resolver esta demanda, com o corte de equipes e o fechamento presencial, silenciaram. A seguir destacamos a atividade do Museu da Misericórdia nas redes sociais, durante a pandemia (Figura 16).



Figura 16 — Redes sociais do Museu da Misericórdia da Bahia, 2020. **Fonte:** Redes sociais do Museu da Misericórdia da Bahia, (<https://www.instagram.com/p/CD4T3GQsgC1/?igshid=nrilio4rtjcf>). Acesso em: 11 mar. 2021.

Com relação à exaltação da potência dos projetos e ações educativas mencionadas, precisamos tomar de posse a realidade. Se pressupormos que o percurso da Educação Museal e da Mediação Cultural estava no início de boas conquistas, com a pandemia, alguns passos para trás foram dados, evidenciados pela precária prioridade erigida às equipes educativas, principalmente mediadores culturais, nos museus do Brasil. Esse é um aspecto concernente ao

campo, o afetando tremendamente durante a pandemia, realidade que não podemos ignorar nesta pesquisa.

A preocupação com o que se produz e escreve no que permeia a Arte Educação e em Mediação Cultural, no que tange aos museus e Centros Culturais, tanto quanto na academia, é questionada nesta dissertação, frequentemente.

Como exemplificamos acima, alguns museus e Espaços Culturais estão se valendo de interfaces tecnológicas, como *websites*⁶³, e das redes sociais para alcançar seus públicos ou fidelizá-los. Mesmo antes de mencionar o aspecto das tecnologias e mídias móveis na comunicação e Educação em museus, precisamos debater a democratização do museu no sentido de sua materialidade e função social, para então questionarmos a democratização da *internet*. Em sua maioria, as atividades educativas e sociais dos museus observados foram interrompidas, excetuando atividades que ocorreram na modalidade *online* e que, necessariamente, não inclui todos os sujeitos da sociedade.

Em síntese, destacamos uma preocupação frequente para a pesquisa, que definirá as reflexões do tópico seguinte deste capítulo: a escassa comunicação entre mediadores brasileiros. São diversos os fatores que desencadeiam a ocorrência dessa situação, desde condições de trabalho, o não entendimento de sua função educativa, hierarquização institucional, a competição entre museus e Espaços Culturais nacionais, dentre outros. Em consequência, nos deparamos com a falta de diálogo entre as equipes existentes no país, dificultando a difusão e partilha de práticas, experiências positivas e negativas, anseios, transformações e aprendizados. Esperamos que esta dissertação contribua para o debate, a partir da pressuposição da pesquisa como fonte edificante de uma prática questionadora.

Ana Mae Barbosa nos ensina, quando afirma:

[...] é pelo caminho da pesquisa e da avaliação que se pode desenvolver o enorme potencial educativo das exposições de arte e dos museus para o entendimento do mundo que nos cerca, da cultura do nosso país e do fortalecimento do ego cultural dos excluídos. (BARBOSA, 2009, p.22).

Por fim, não podemos deixar de enaltecer o fato de que, quando essa comunicação se estabelece, ela opera mudanças. A seguir, exaltamos a mobilização e iniciativa da construção da PNEM (IBRAM, 2018) e da consolidação das Redes de Educadores em Museus (REMs) em âmbito nacional, na articulação para a composição coletiva de diretrizes, princípios e documentos em consonância com as diversas práticas de Educação Museal, nacionalmente. Para além de estruturar conceitos e estratégias, compor uma potente fonte de divulgação e

⁶³ Conjunto de páginas e sítios libidinoso da *web*.

debate, estreitando a comunicação entre todos esses profissionais e, logo, para a Educação em museus.

De acordo com o que já refletimos até agora, a importância de valorizar, conceituação e prática em Mediação Cultural é extremamente essencial para o transcurso desta pesquisa. Posterior a esse momento, precisamos, da mesma forma, tratar da conceituação da Educação Museal, por intermédio da construção conjunta da PNEM, indício histórico e documentado da atuação nesse campo. Os dois conceitos são basilares para a composição desta dissertação. No tópico seguinte, abordamos a história e concepção documentada da PNEM, forjada no cerne dos encontros e intercâmbios entre profissionais do campo.

2.3 A Educação Museal: a construção coletiva através da escuta

2.3.1 As Contribuições da Política Nacional de Educação Museal - PNEM

Em 2003, com a ampla mobilização e participação em torno da PNM, o campo da educação articulou-se e foi formada a Rede de Educadores em Museus (REM), com o objetivo de se configurar enquanto fórum de discussão voltado à temática da Educação Museal. Assim, por meio do resgate de programas, projetos e atividades educativas elaboradas em museus brasileiros, foi criado um espaço de discussão que, para além dessas práticas, buscava a construção de um referencial teórico para o campo. (IBRAM, 2018, p.18).

A organização histórica da Educação Museal delineou-se no entremeio das inquietações advindas de profissionais articulados e atuantes na área, em uma estruturada mobilização nacional. De modo geral, a criação de redes de consulta, escuta e diálogo promoveram a sistematização efetiva de propostas no que concerne ao campo da Educação em museus.

As articulações, encontros e debates buscavam a estruturação embasada, concatenada coletivamente através de um alicerce político e metodológico que instituisse e, sobretudo, que transpusesse para a prática, construções e estratégias pedagógicas edificantes. A definição sobre termos relativos à Educação Museal e o campo de atuação em museus também se destacou enquanto pauta de reflexão. Conforme o IBRAM:

A Educação Museal envolve uma série de aspectos singulares que incluem: os conteúdos e as metodologias próprios; a aprendizagem; a experimentação; a promoção de estímulos e da motivação intrínseca a partir do contato direto com o patrimônio musealizado, o reconhecimento e o

acolhimento dos diferentes sentidos produzidos pelos variados públicos visitantes e das maneiras de ser e estar no museu [...]. (IBRAM, 2018, p.73).

Mediante a escuta e interlocução nacional promovida em encontros e debates, tornou-se possível a formulação de princípios, a discussão de conceitos, a legitimação de práticas educativas que já se faziam presentes em muitos museus e Espaços Culturais do País, operando, pois, no fortalecimento do campo museológico. Nossa pesquisa intenta rememorar o transcurso da Educação Museal no Brasil refletindo os documentos e os escritos da política, de modo a exaltar este legado composto por muitas mãos.

Frieda Marti⁶⁴ e Edméa Santos⁶⁵, em artigo sobre a possibilidade da Educação Museal no ambiente virtual — possibilidade esta, que perscrutamos amplamente, em nossa investigação — alguns aspectos conceituais da Educação Museal na contemporaneidade, assim como de seus marcos estruturais, como a criação de redes, instituições, comitês⁶⁶, destacam que:

Ao longo do tempo, os museus foram assumindo cada vez mais seu papel educativo. A criação do ICOM, em 1946, e três importantes seminários internacionais sobre o papel dos museus na educação organizados pela UNESCO (i.e. Nova Iorque, 1952; Atenas, 1954; Rio de Janeiro, 1958), assim como a criação do CECA (Committee for Education and Cultural Action) são considerados marcos para a Educação Museal (IBRAM, 2018). No Brasil, a função educativa do museu foi institucionalizada a partir de 1927 com a criação do primeiro setor educativo brasileiro, atualmente conhecido como Seção de Assistência ao Ensino do Museu Nacional. No que tange à relação museu x educação e, conforme o cenário das políticas públicas voltadas aos museus, foi oficializada, por meio da Portaria 42215 de 30 de novembro de 2017, a criação da Política Nacional de Educação Museal (PNEM), que define o conceito de Educação Museal e dispõe sobre seus objetivos e práticas, princípios e diretrizes, e sobre os compromissos do IBRAM relacionados à sua promoção, desenvolvimento e implementação, dentre outros. (MARTI & SANTOS, 2019, p.57/58).

Dessa forma, ao pontuar os marcos da Educação Museal, as autoras evidenciam um campo em construção, fonte da edificação coletiva que mobilizou profissionais correspondentes à área. A trajetória da Museologia, tal como a importância de teóricos no

⁶⁴ Doutoranda do Programa de Pós-graduação da Faculdade de Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PROPED/UERJ). Desenvolve pesquisas nas áreas de Cibercultura e Educação Museal em Museus de História Natural e de Ciências.

⁶⁵ Professora Titular-Livre da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro/Programa de Pós-Graduação em Educação e Programa de Pós-Graduação em Educação da UERJ.

⁶⁶ Destaque para a institucionalização da função educativa do museu e a criação do primeiro setor educativo brasileiro (1927).

percurso histórico e composição do campo⁶⁷, a Mesa Redonda de Santiago do Chile⁶⁸, a criação do ICOM⁶⁹, em conjunto formularam mudanças experienciadas atualmente, no fazer museológico e pesquisa. O denominador comum dessa trajetória que compõe a Educação Museal versa sobre o entendimento de que uma das funções mais importantes do museu é seu aspecto educativo, que relaciona sujeitos e patrimônio em diálogo e pertencimento, demandando importância prioritária dentro destes contextos.

Segundo as primeiras páginas do Caderno da PNEM o percurso de construção geral se deu, por intermédio do Instituto Brasileiro de Museus⁷⁰, ainda em 2010⁷¹. Contudo, decorreu durante anos de formulação e formatação, finalmente concebido, em 2018. No intuito de seguir a conscientização do fazer educativo e consistente dentro de espaços museológicos, da vontade de partilha e dos constantes enfrentamentos frequentes no campo, o:

[...] documento resultante é representativo da interlocução entre museus de todo o país, com o protagonismo de seus educadores. Essa ampla construção coletiva gerou a constituição de parâmetros, no intuito de impulsionar a área museológica brasileira e contribuir com a reflexão no cenário internacional. (IBRAM, 2018, p.7).

Isto posto, os primeiros encontros para estimular diálogos espontâneos, consistentes e resolutos, no sentido de promover mudanças para o campo da Educação Museal em todas as regiões do País, deram origem aos escritos que culminaram no Caderno da PNEM. Nesta publicação é possível acompanharmos detalhadamente o percurso traçado durante esses oito anos:

Nos dias 28, 29 e 30 de junho e 1º de julho de 2010, o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) realizou, no Museu Imperial, o 1º Encontro de Educadores do Ibram, do qual resultou a Carta de Petrópolis, documento que oferece subsídios para a construção de uma Política Nacional de Educação Museal. Participaram deste encontro educadores dos museus do Ibram, convidados do campo e representantes das Redes de Educadores em Museus (REMs) e centros culturais. Dois anos após esse evento, a Coordenação de Museologia Social e Educação (Comuse), do Departamento de Processos Museais (DPMUS) do Ibram, deu continuidade a essa iniciativa por meio de um processo de consulta e construção participativa visando à constituição do Programa Nacional de Educação Museal. Para isso, a Comuse desenvolveu o Blog PNEM, um espaço virtual composto por

⁶⁷ No Brasil, Waldisa Russio, Mário Chagas, Cristina Bruno, Paulo Freire, Maria Célia Teixeira, dentre outras/outros.

⁶⁸ Em ocorrência no ano de 1972, demarca o ponto chave para o debate acerca da função educativa do museu.

⁶⁹ Conselho Internacional de Museus, criado em 1946.

⁷⁰ Autarquia vinculada ao Ministério de Turismo.

⁷¹ “[...] O Ibram acredita ser fundamental que cada vez mais instituições voltem suas atenções para as potencialidades da educação em museus, indispensável na mediação com os públicos e suas memórias.” (IBRAM, 2018, p.7).

Eixos Temáticos – também denominados Grupos de Trabalho (GTs) –, com o objetivo de reunir reflexões, discussões e o envio de propostas diretamente do campo. (IBRAM, 2018, p.23).

Além do histórico da Educação Museal no Brasil, o documento explora abordagens conceituais importantes concernentes à Educação Museal, dando ênfase em exemplificações de rotinas educativas e planejamentos pedagógicos performados em projetos estruturados e de âmbito nacional.

A publicação se estrutura em tangência com a Política Nacional de Museus (PNM)⁷², os objetivos e definição de Museu definida pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM)⁷³. Bem como, exerceu estímulo ao debate sobre aspectos polêmicos que envolvem a agenda da Educação Museal, tais quais: “[...] diferença entre programa e política; discussões em torno de conceitos como educação, mediação, projeto político-pedagógico, programa educativo e cultural, acessibilidade, sustentabilidade e comunidade.” (IBRAM, 2018, p.25), articulando-se em Grupos de Trabalho (GTs) com eixos temáticos definidos e concebidos durante o processo (Quadro 1). Todo esse conteúdo produzido pelos sujeitos envolvidos está disponível no *Blog*⁷⁴ do programa, a leitura detida possibilita o entendimento do que estava acontecendo na realidade daqueles profissionais e como a estavam enfrentando, através de relatos de experiência e desabafos sobre suas práticas profissionais. (Figuras 17 e 18).

⁷² Política Nacional de Museus (PNM), acerca disso o IBRAM estabelece “[...] Segundo a Política Nacional de Museus (PNM), instaurada em 16 de maio de 2003, os museus, mais do que instituições estáticas, são “processos a serviço da sociedade” (PNM, 2003), e são instâncias fundamentais para o aprimoramento da democracia, da inclusão social, da construção da identidade e do conhecimento, e da percepção crítica da realidade.”(IBRAM, 2018, p.13).

⁷³ “[...] Os objetivos do ICOM estabelecem seu comprometimento com o apoio à criação e ao desenvolvimento de todos os museus, seja qual for a sua tipologia, auxiliando na organização e na cooperação entre estes (museus e profissionais) em âmbito nacional e internacional, assim fazendo a divulgação, e, por consequência, o desenvolvimento do campo da Museologia e dos museus.”(IBRAM, 2018, p.15).

⁷⁴ Disponível em: <https://pnem.museus.gov.br/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

TEMA	TÓPICOS ORIGINAIS	TÓPICOS APÓS DEBATE	POSTAGENS
Perspectivas Conceituais	3	15	129
Gestão	3	6	67
Profissionais de Educação Museal	3	11	143
Formação, Capacitação e Qualificação	3	8	65
Redes e Parcerias	3	8	58
Estudos e Pesquisas	3	8	48
Acessibilidade	3	7	45
Sustentabilidade	1	9	41
Museus e Comunidade	3	11	85
TOTAL	25	83	681

Quadro 1 — Propostas dos GTs pelo Fórum Virtual. **Fonte:** IBRAM, 2018, p.26.

Seja um articulador!

Se você é engajado na área de Educação em Museus e tem interesse em mobilizar sua comunidade sensibilizando-a a participar das discussões contribuindo para a sua construção, você pode ser uma articulador do PNEM.

Como?

Você pode atuar nos mais diversos espaços, estimulando, divulgando, reunindo e organizando propostas, tanto nas redes sociais virtuais, reuniões com interessados, encontros locais, envio de e-mails, articulação com organizações e redes etc.

Caso queira formalizar essa atribuição, manifeste seu interesse enviando um e-mail para pnem@museus.gov.br

Contatos

pnem@museus.gov.br
(61) 3521-4415/4403

O Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM
Apresenta o

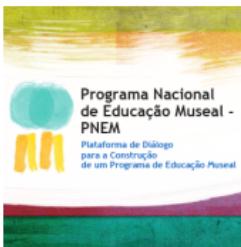
PROGRAMA NACIONAL DE EDUCAÇÃO MUSEAL




Figura 17 — Panfleto de divulgação da PNEM I. **Fonte:** Blog PNEM (<http://pnem.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/08/panfleto-pnem-atualizado-set2013.pdf>). Acesso em: 11 mar. 2021.

Por que construir um Programa Nacional de Educação Museal?

A fim de fortalecer e sistematizar demandas e diretrizes para o campo de educação nos museus, o Instituto Brasileiro de Museus abre ao público a formulação de um Programa Nacional de Educação Museal – PNEM.



Os objetivos do PNEM são: favorecer a realização das práticas educacionais em instituições museológicas, fortalecer a dimensão educativa em todos os espaços do museu e subsidiar a atuação dos educadores.

Eixos

O programa é estruturado em nove (9) eixos temáticos que representam temas estratégicos para o campo museal, em especial para a Educação em museus, são eles:

1. Perspectivas conceituais;
2. Gestão;
3. Profissionais de Educação Museal;
4. Formação, capacitação e qualificação;
5. Redes e parcerias;
6. Estudos e pesquisas;
7. Acessibilidade;
8. Sustentabilidade;
9. Museus e Comunidade.

Blog

Foi criado um espaço virtual para consulta pública e envio de propostas para que todos pudessem de forma colaborativa participar da construção do PNEM. Os fóruns virtuais de discussão já se encerraram mas o Blog continua ativo como espaço de difusão e intercâmbio.

<http://pnem.museus.gov.br>

A próxima etapa de participação será por meio de encontros regionais em que se discutirão as propostas enviadas ao Blog e que foram sistematizadas pelos coordenadores de cada Grupo de Trabalho.

Novidade!

O Blog do PNEM contará com um Banco de Práticas Educativas. Convidamos todos os articuladores, educadores e demais interessados a compartilhar conosco suas atividades e ações educativas aplicadas no campo da educação museal. Contribua com a sua iniciativa! Para participar, basta enviar um e-mail para pnem@museus.gov.br e preencher uma formulário com algumas perguntas sobre sua prática educativa. Seu projeto pode ser publicado no Blog e compor o acervo de práticas inovadoras.



Figura 18 — Panfleto de divulgação da PNEM II. **Fonte:** *Blog PNEM* (<https://pnem.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/08/panfleto-pnem-atualizado-set2013.pdf>). Acesso em: 1 mar. 2021.

Semelhante destaque é imprescindível para o debate proposto nesta pesquisa, como expresso anteriormente reafirmamos, pois, a importância do educador Paulo Freire para a Museologia e a atuação em Educação Museal⁷⁵. Para a PNEM “[...] o papel exercido pelo pensamento de Paulo Freire nas novas experiências de museus foi marcante, principalmente pela transformação do “homem-objeto em homem-sujeito”, como assinalou Hugues de Varine-Bohan, em 1979. [...]” (IBRAM, 2018, p.17). O pensamento Freiriano pauta-se, de modo geral, na autonomia dos sujeitos e no diálogo entre educador e estudante, mediador e mediado, sem implicar hierarquizações ou subjugação de nenhuma parte — bem como escreve, “[...] a dialogicidade verdadeira, em que os sujeitos dialógicos aprendem e crescem na diferença [...]” (FREIRE, 2019, p.59) — ou seja, todos aprendem através de trocas recíprocas. Judite Primo aborda essa postura dialógica, a partir do pensamento de Paulo Freire, na Museologia contemporânea:

A Teoria da ação educativa dialógica, com a qual a museologia contemporânea tanto tem evoluído, baseia-se na colaboração, união pela libertação, e na negação da educação “bancária”. Sendo desta forma uma vertente da educação que comprehende o homem como um ser participativo que busca em colaboração e união com os outros indivíduos a emersão das

⁷⁵ “Assim, coube a Freire este papel de destaque na configuração do movimento da Nova Museologia, quando se transferiu ao campo museal suas teorias sobre educação como prática de liberdade e conscientização, que se consubstanciou na visão de que o museu pode ser também uma ferramenta de construção de identidade e de cidadania.” (IBRAM, 2018, p.17).

consciências e do saber levando à inserção crítica da realidade, procura fundamentar-se no diálogo (como revelador da realidade), na criatividade e reflexão crítica (como exercício para a libertação). (PRIMO, 1999, p. 21).

Como veremos, no decorrer de nosso discurso e objetivos educativos — iniciando por este capítulo — os dizeres de Paulo Freire estarão atravessando a produção de sentido desta pesquisa, seja diretamente em seus escritos, como através de autoras que se referendam no teórico para atuar e pesquisar no campo da Museologia e da Arte Educação, ou quando detida à análise de abordagens em Mediação Cultural *Online* do MASP, em diálogo com a bibliografia selecionada.

Nessa perspectiva, o dialogismo acentuado estrutura e arquiteta o fomento da Política Nacional de Educação Museal, um dos fatores que justificam essa afirmação é a criação das Redes de Educadores em Museus (REMs) no Brasil, em 2003 (IBRAM, 2018, p.18). Esse movimento delineou-se de maneira diferente em cada Estado do País, alguns com REMs consolidadas⁷⁶, em formação ou em fórum para a composição futura. Assim sendo, as pesquisadoras Mona Nascimento e Leane Gonçalves, integrantes do comitê gestor do REM-BA, destacam a importância da REM-RJ na construção da história das Redes de Educadores em Museus no Brasil, as autoras elucidam:

A REM-RJ foi peça fundamental no desenvolvimento do campo da Educação Museal no Brasil, pois através do fomento que suas atividades provocaram, com o decorrer dos anos, outras redes surgiram, contribuindo assim, para o avanço dos debates sobre as políticas já existentes e o desenvolvimento de novas políticas que abarcassem de melhor maneira as necessidades do campo. Atualmente existem dezessete REM's mapeadas no Brasil, entretanto, apenas treze estão ativas, isso é um ponto relevante sobre o formato dessas redes, que iremos discutir com mais profundidade um pouco mais à frente. Antes de darmos continuidade ao processo de desenvolvimento das REM's pelo Brasil, se faz necessário pontuar que atualmente as REM's se organizam em uma rede maior, denominada REM-Brasil, que desde 2014, através da mobilização virtual, consegue congregar

⁷⁶ De acordo com Mona Nascimento e Leane Gonçalves a “[...] Rede de Educadores em Museus da Bahia tem se consolidado como um importante espaço de militância do campo museológico na Bahia. Para além da sua participação significativa na construção de políticas públicas nas três esferas – Política Nacional de Educação Museal no âmbito federal; Política Estadual Setorial de Museus da Bahia no âmbito estadual tem participado das discussões para a construção de um Plano Municipal de Cultura para Salvador e na Política de Museus para Ilhéus, no âmbito municipal – a REM-BA também tem se posicionado combativamente em situações como o atual processo desmonte pelo qual tem passado o Instituto Brasileiro de Museus.” (NASCIMENTO e GONÇALVES, 2019, p.151).

No ano de 2020, através do convite junto ao Congresso Virtual da UFBA, em meio às incertezas para o campo da Educação Museal acentuadas pelo isolamento social, no início da pandemia, a REM-BA ao participar de uma mesa no evento, convocou interessadas/interessados a participar de seu grupo de estudo (GE) em caráter, espetacularmente, virtual. Para a pesquisa seria interessante essa entrega, escuta e debate, de modo a contribuir para as reflexões deste capítulo. Dessa forma, como pressuposto, alguns dos assuntos debatidos nas reuniões quinzenais do grupo de estudo foram: a construção da PNEM, Educação Museal e o virtual, Acessibilidade Universal, dentre outros. Por isso é importante enaltecer a participação e construção coletiva da REM-BA para esta pesquisa, bem como, enquanto rede de trocas, para o território baiano e Educação Museal, de modo geral.

todas as redes em atividade, tornando o processo de diálogo cada vez mais democrático e alcançando muito mais pessoas. (NASCIMENTO e GONÇALVES, 2019, p.146 e 147).

Em continuidade, na composição do Caderno da PNEM encontram-se sistematizados verbetes importantes referentes a pontos polêmicos dentro do campo, abarcando noções controvérsias que precisam ser constantemente elaboradas e revisitadas, de modo a atualizar a sua significação, mediante o anseio e entendimento coletivo, quais sejam: acessibilidade plena, comunidade, cultura digital, economia solidária, educação museal, educação não formal, educação integral, mediação, museu integral, planejamento participativo, política educacional, missão educativa, programa educativo e cultural, públicos e sustentabilidade (IBRAM, 2018). Na construção do Caderno da PNEM também é possibilitado o acesso a documentos extremamente relevantes para as conciliações, construtos verbais e escritos nos últimos anos, são esses: a carta de Petrópolis, a carta de Belém, a carta de Porto Alegre e a portaria da Política Nacional de Educação Museal (IBRAM, 2018).

A partir do I Encontro Nacional do Programa Nacional de Educação Museal, por meio de assembleia, em Belém (2014), a publicação estabelece, pois, os princípios da PNEM:

PRINCÍPIO 1: Estabelecer a educação museal como função dos museus reconhecida nas leis e explicitada nos documentos norteadores, juntamente com a preservação, comunicação e pesquisa.

PRINCÍPIO 2: A educação museal compreende um processo de múltiplas dimensões de ordem teórica, prática e de planejamento, em permanente diálogo com o museu e a sociedade.

PRINCÍPIO 3: Garantir que cada instituição possua setor de educação museal, composto por uma equipe qualificada e multidisciplinar, com a mesma equivalência apontada no organograma para os demais setores técnicos do museu, prevendo dotação orçamentária e participação nas esferas decisórias do museu.

PRINCÍPIO 4: Cada museu deverá construir e atualizar sistematicamente o Programa Educativo e Cultural, entendido como uma Política Educacional, em consonância ao Plano Museológico, levando em consideração as características institucionais e dos seus diferentes públicos, explicitando os conceitos e referenciais teóricos e metodológicos que embasam o desenvolvimento das ações educativas.

PRINCÍPIO 5: Assegurar, a partir do conceito de Patrimônio Integral, que os museus sejam espaços de educação, de promoção da cidadania e colaborem para o desenvolvimento regional e local, de forma integrada com seus diversos setores.

(PNEM, 2021).

Em favor de fortalecer e estruturar as funções incumbidas pela Educação Museal — do mesmo modo que, transpostas por intermédio da PNEM que tem “[...] entre seus objetivos, direcionar a realização das práticas educacionais em instituições museológicas, subsidiando a atuação dos educadores [...]” (IBRAM, 2018, p.43) — complementam os princípios da

PNEM, as seguintes diretrizes a partir de eixos três eixos (Gestão; Profissionais, formação e pesquisa e Museus e Sociedade), dos quais destacamos alguns pontos:

Eixo I – Gestão

1. Incentivar a construção do Programa Educativo e Cultural, entendido como uma Política Educacional, definido a partir da missão do museu, pelo setor de educação museal, em colaboração com os demais setores do museu e a sociedade.
- [...]
4. Incorporar a contribuição dos setores de educação museal como parte integrante das programações e na constituição da memória do museu por meio do registro e divulgação de suas ações.

Eixo II – Profissionais, formação e pesquisa

1. Promover o profissional de educação museal, incentivando o investimento na formação específica e continuada de profissionais que atuam no campo.
2. Reconhecer entre as atribuições do educador museal: a atuação na elaboração participativa do Programa Educativo Cultural; a realização de pesquisas e diagnósticos de sua competência; a implementação dos programas, projetos e ações educativas; a realização do registro, da sistematização e da avaliação dos mesmos; e promover a formação integral dos indivíduos.
3. Fortalecer o papel do profissional de educação museal, estabelecendo suas atribuições no Programa Educativo e Cultural e em conformidade com a Política Nacional de Educação Museal.
4. Valorizar o profissional da educação museal, incentivando a formalização da profissão, o estabelecimento de planos de carreira, a realização de concursos públicos e a criação de parâmetros nacionais para a equiparação da remuneração nas várias regiões do país.
5. Potencializar o conhecimento específico da educação museal de forma a consolidar esse campo, por meio da difusão e promoção dos trabalhos realizados, do intercâmbio de experiência e do estímulo à viabilização de cursos de nível superior em educação museal.
6. Valorizar a troca de experiências por meio de parcerias nacionais e internacionais para a realização de estágios profissionais em educação museal.
- [...]
9. Promover, em colaboração com outros setores dos museus, diagnósticos, estudos de público e avaliação, visando à verificação do cumprimento de sua função social e educacional.

Eixo III – Museus e Sociedade

6. Estimular e ampliar a troca de experiências entre museu e sociedade, incentivando o uso de novas tecnologias, novas mídias e da cultura digital. (PNEM, 2021).

Dessa forma, o percurso e histórico de encontros, trocas de experiências e práticas entre educadores e profissionais da área, concebeu e incumbiu a documentação estruturada dessa construção (o Caderno da PNEM) dando assim, subsídios para práticas futuras, fundamentadas e conscientes. Por meio de seus princípios, eixos e diretrizes, a publicação indica estratégias importantes para a construção de um Programa Educativo Cultural, a partir

de um roteiro: diagnóstico; referências teóricas e conceituais; sujeitos e públicos; missão educativa; objetivos educacionais; ação educativa; sustentabilidade e financiamento; profissionais; registro, sistematização e avaliação. Sobre o Programa Educativo Cultural, o documento precisa que:

O Programa Educativo e Cultural é um dos componentes da política educacional de um museu, e o documento no qual se estabelecem as diretrizes estruturantes e de ação da instituição. Ele define, entre outros aspectos, a missão e os objetivos educacionais do museu, assim como detalha seus programas e ações. Sua estrutura é bastante variável, dependendo dos processos educacionais em curso ou almejados. (IBRAM, 2018, p.95/96).

Em certo sentido, admitindo a história da Educação Museal enquanto não linear, nos escritos organizados em 2020 denominado *Educação Museal: conceitos, história e políticas* (2020), os pesquisadores que organizaram a publicação, Fernanda Castro, Ozias Soares e Andréa Costa, elaboram sobre esse desenvolvimento, percurso de avanços e retrocessos, destacando como três momentos:

Sintetizamos aqui esse desenvolvimento histórico em três momentos: (1) o da criação dos museus, com uma dimensão educativa inerente a essas instituições, que perdurou do século XIX até a segunda década do século XX; (2) o da institucionalização dos processos educativos, onde se reconheceu a função educativa das instituições, que tem como marco inaugural a criação do primeiro setor educativo de museus no país, em 1927, e (3) o período mais recente em que surgem e tomam corpo as pesquisas acadêmicas e profissionais na área e em que se inicia uma maior consolidação e convergência de políticas públicas de Educação Museal, a partir da década de 1980, e que repercute no desenvolvimento e consolidação de um campo que se pode considerar prático, teórico e político. (Museu Histórico Nacional, 2020, p.25).

De forma panorâmica, a Educação Museal e a composição de uma política resultaram na legitimação e potencialização de suas estratégias e objetivos educativos, para além de ser importante para o contexto da Museologia, da Educação em museus e particularmente da Arte Educação. Tendo em mente que para esta pesquisa é imprescindível dar destaque a composição discursiva e oral documentada por diversos profissionais que pretendemos valorizar enquanto sujeitos indispensáveis para uma prática educativa consciente, democrática em direção da construção identitária e cultural. Partimos do entendimento que a Mediação Cultural, enquanto abordagem educativa, caminha conjuntamente com a Educação Museal e suas sistematizações e conquistas, se para muitos é uma metodologia abarcada pela Educação Museal, nesta dissertação as consideramos complementares, indissociáveis, importantes em

igualdade. Portanto, estes dois conceitos — logo, eixos de atuação — são determinantes para o percurso de nossos capítulos e reflexões acerca do objeto de estudo.

Considerando essas relações entre os eixos mencionados, limítrofes dentro do campo da Educação, em constante contato e afetamento, concordamos com Desvallées e Mairesse em considerar que:

De uma maneira geral, a educação significa a implementação dos meios necessários para a formação e o desenvolvimento de pessoas e de suas próprias capacidades. 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. (DESVALLÉES & MAIRESSE, 2013, p.38).

No próximo e último tópico deste capítulo, assim como no último capítulo de nossa pesquisa, retomaremos estes dois conceitos (a Mediação Cultural e a Educação Museal) atrelados ao contexto atual, ou seja, afetado pelos acontecimentos que infringiram na sociedade o isolamento, demandando estratégias dentro do campo, contudo, no meio virtual. Apesar disso, primeiramente, é necessário tratar da pandemia, partindo do entendimento que sua ocorrência representou profundas mudanças, em diversos sentidos, em nossa pesquisa de mestrado, estabelecendo transfigurações importantes e corporificando a atuação que realizamos até o momento (2020 a 2022).

2.3.2 Possibilidades em Rede: o acontecimento da pandemia em meio às novas práticas de Mediação Cultural e Educação Museal

Principiamos este tópico, tomando de empréstimo os dizeres impregnados de sentidos profusos e contundentes relativos à atmosfera das relações do agora (2020-2021), na perspectiva do que consideramos o real e do que sabemos dele, de acordo com o alerta de Ailton Krenak⁷⁷, em consonância com a sabedoria ancestral dos povos originários, o pensador preconiza:

A nossa mãe, a Terra, nos dá de graça o oxigênio, nos põe para dormir, nos desperta de manhã com o sol, deixa os pássaros cantar, as correntezas e as brisas se moverem, cria esse mundo maravilhoso para compartilhar, e o que a gente faz com ele? O que estamos vivendo pode ser a obra de uma mãe amorosa que decidiu fazer o filho calar a boca pelo menos por um instante. Não porque não goste dele, mas por querer lhe ensinar alguma coisa. “Filho, silêncio.” A Terra está falando isso para a humanidade. E ela é tão

⁷⁷ Líder indígena, ambientalista, filósofo, poeta e escritor brasileiro, pertencente à etnia indígena crenaque.

maravilhosa que não dá uma ordem. Ela simplesmente está pedindo: “Silêncio”. Esse é também o significado do recolhimento. (KRENAK, 2020, p.6).

O escrito de Krenak é potente ao supor a relação da pandemia como uma factual resposta do nosso planeta, no intuito de silenciar e frenar inúmeras atitudes nocivas à humanidade e aos demais seres vivos que o permeiam, concebidos e produzidos pelos próprios seres humanos, historicamente.

Ainda sobre esse “silenciamento” subjetivo ao qual o autor se refere, para Orlandi (ORLANDI, 2007), o silêncio “[...] é assim a “respiração” (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido [...]” (ORLANDI, 2007, p.13). Relacionando o significado das duas sentenças transpostas por meio da teórica Eni Orlandi e do pensador Ailton Krenak, em lugares diversos na organização de nossa sociedade, ela mulher, ele homem, ambos pesquisadores e ao que nos interessa aqui, neste enfoque, perfazem sujeitos humanos ao qual, segundo Krenak e a ancestralidade que o atravessa em discurso: filhos da terra.

No entanto, ao relacionar a conceituação de silêncio da autora em seu recorte e discurso, com o alerta em formato de desabafo de Krenak, tangenciamos para uma visão mais próxima do real que vivemos agora (entre março de 2020 e agosto de 2021). Esse diálogo sobre o silenciamento em Krenak e o silêncio em Orlandi se encontram no contexto contemporâneo, quando estamos perplexos com as novas informações acerca da doença que assola a humanidade, reorganiza, interrompe, interpela, frena suas relações e interações no campo do físico. É desse silenciamento ao qual Ailton se refere.

A suspensão desse momento de incerteza e dúvidas, recomenda Ailton Krenak, que seja usado para nos distanciarmos de nossos hábitos nocivos ao planeta e reorganizarmos nossos meios de ser e estar no mundo. Assim como Orlandi, ao se referir ao silêncio, o autor trata desse momento como um “respiro” da terra e uma condição de “recolhimento”, em que supostamente deveríamos estar aprendendo com as significações desse silêncio, de modo a transpor outras formas de relação entre nós e a terra.

De fato, fomos surpreendidos enquanto humanidade, por uma crise de saúde mundial que desencadeou outras⁷⁸. Em poucos dias, nossas instituições culturais, estabelecimentos logísticos de lazer e de outras naturezas precisaram ser fechados. A interrupção da circulação

⁷⁸ Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2020/12/12/como-a-pandemia-baguncou-a-economia-brasileira-em-2020.ghtml>. Acesso em: 12 fev. 2021.

pelas cidades, ambientes abertos e, especialmente, fechados preconizou novas formas de organização, tentativas de nos proteger e não nos “aglomerarmos”.

Certamente, uma tarefa extremamente difícil, visto que muitas culturas e países no mundo têm populações numerosas e uma circulação intensa de pessoas, além dos hábitos de nossa sociedade estarem pautados no contato direto das relações interpessoais. No Brasil, por exemplo, estações de metrô como as de São Paulo e Rio de Janeiro, enquanto movimentação de sujeitos, atualmente (2020) representam risco à saúde coletiva⁷⁹. As aglomerações rotineiras que versam sobre a forma organizacional de vida em sociedade que estabelecemos foi interrompida, no Brasil, a partir de março de 2020. Enquanto isso, os atendimentos nos hospitais públicos e privados permanecem intensos e muitas pessoas morrem diariamente em filas, em casa e até mesmo nas ruas⁸⁰. O medo recorrente de se contaminar e não conseguir atendimento em razão da ampla demanda é uma angústia enfrentada pelo mundo desde o fim de 2019, de modo a evitar o contato com o vírus: estamos em meio à onda da Covid-19 e de uma crise sanitária — e “[...] em meio à pandemia do coronavírus, somos bombardeados precisamente pelo imperativo de não tocar os outros, mas isolar a nós mesmos, manter uma distância corpórea adequada.” (ZIZEK, 2020, p.49).

O confinamento em casas, apartamentos, abrigos, dentre outros, foi requerido a todos, o quanto possível — em certos momentos, obrigatório. Em foco nas notícias assustadoras, começamos a evitar o contato, mesmo “de máscara” com outros humanos. A máscara tornou-se item de extrema necessidade para todos, seja nas ruas, em casa e em todo lugar. Passamos a adquiri-las, comprá-las e vendê-las (Figura 19).



Figura 19 — Máscara protetora contra o vírus, em 2020. **Fotógrafa:** Aylana Canto, 2020.

⁷⁹ Disponível em:

<https://agora.folha.uol.com.br/sao-paulo/2020/10/lotacao-de-trens-e-metro-cresce-em-sp-e-passageiros-temem-o-coronavirus.shtml>. Acesso em: 20 nov. 2020.

⁸⁰ Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-52129845>. Acesso em: 17 abril. 2020.

As incertezas de vida e morte atravessam o mundo. Enquanto muitos continuam atuando na linha de frente e salvando vidas, outros isolados de suas rotinas habituais, acompanham as informações de janelas, através da televisão e pela *internet*. A sociedade está ao mesmo tempo atuando para solucionar este problema, como também elaborando motivações e justificativas sobrenaturais, no intuito de entender o que de fato está acontecendo, mas a realidade é apenas uma: existe um vírus em nossa atmosfera que está matando a humanidade⁸¹.

Neste seguimento, cientistas e pesquisadores, desacreditados por uma parcela da população mundial — incluindo líderes de governo⁸² — estão enfrentando amplamente cobranças compelidos com a obrigação de “resolver” o aparente impossível⁸³. O filósofo Slavoj Zizek, reflete sobre o desconhecimento que apresentamos em relação ao vírus e sua natureza de contágio:

Então, de que forma vamos combater o vírus quando ele simplesmente se multiplica como uma estranha forma de vida parasitária invisível, uma entidade morta-viva espectral cujo mecanismo de funcionamento preciso permanece basicamente desconhecido de nós? (ZIZEK, 2020, p.20).

Simultaneamente aos estudos e mobilização para o enfrentamento do vírus mencionado, muitos morrem desassistidos por outras doenças, a mais grave destas seja, certamente, aquela que acomete a humanidade, historicamente: a desigualdade social. A crise da pandemia escancarou a crise das desigualdades enfrentada há anos, em diferentes proporções, no mundo. Além disso, uma imensa onda de crise econômica se instaurou em diferentes níveis dentre os países, no Brasil, o desemprego gerou a demanda de pagamento de “auxílios emergenciais”⁸⁴ mensais para pessoas com baixa renda ou renda inexistente.

⁸¹ É possível perceber na escrita desta dissertação os efeitos da pandemia, bem como as ondas do avanço e regressão da doença e a implicação dela na atuação e relação entre a sociedade, especialmente, no contexto do campo museal e entre os anos de 2020 e 2021. Quando o primeiro capítulo foi elaborado estávamos enfrentando um intenso isolamento social, assim como não havia nenhuma pesquisa ou produção de vacinas contra a doença. Os dois últimos capítulos, por sua vez, foram elaborados enquanto as vacinas começaram a ser produzidas no mundo e o avanço da vacinação adicionou proteção junto ao uso de máscaras contra a Covid-19.

⁸² O filósofo Zizek, afirma: “As pessoas precisam poder acreditar e confiar em seu governo enquanto a comunidade científica trabalha para resolver as incertezas do novo surto, disse, ‘e, é claro, quando você tem mídias sociais, fake news e notícias verdadeiras, tudo misturado, e portanto zero confiança, como fazer para combater essa epidemia?’”. (ZIZEK, 2020, p. 27).

⁸³ Especialmente nos primeiros meses de 2020, quando a maior parte dos profissionais de diversas áreas da gestão sanitária e governamental encontraram-se diante de incertezas que lhes impuseram tomadas de decisões emergenciais que implicaram em muitas mortes. Contudo, no fim de 2020 e início de 2021, começamos a receber as informações sobre a eficácia de uma série de vacinas que estão com resultados promissores mundialmente.

⁸⁴ Disponível em:
<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2020/03/30/coronavirus-senado-aprova-auxilio-emergencial-de-r-600>. Acesso em: 17 abr. 2020.

Conforme mencionamos, para Ailton Krenak o planeta parece estar reagindo — seguindo a linha de pensamento e os ensinamentos da ancestralidade implicada em seu discurso. Embora uma ampla parcela da coletividade que chamamos humanidade reflita sobre esse pressuposto, de outro modo, o pensamento do filósofo Zizek, é um convite à reflexão sobre uma simples acepção, que de modo similar, apresenta potencial de verdade:

[...] devemos resistir à tentação de tratar a epidemia em curso como algo dotado de um significado mais profundo: como a punição cruel, porém justa, da humanidade por toda a exploração implacável feita sobre outras formas de vida na Terra ou qualquer coisa do tipo... Se buscássemos um recado escondido como esse, permanecíamos pré-modernos: estaríamos tratando nosso universo como um parceiro de comunicação.[...] O que é realmente difícil de aceitar é que a epidemia em curso é resultado, por excelência, de uma contingência natural, que foi simplesmente algo que aconteceu é que ela não guarda nenhum outro significado mais profundo. Na ordem mais ampla das coisas, somos uma espécie sem importância. (ZIZEK, 2020, p.32).

Em interlocução com os autores mencionados neste tópico, inferimos um fato concordante: a mutação das coisas, das formas e relações atuais. A humanidade mudou (está mudando), as relações que estabelecemos com as coisas do mundo e tudo o que criamos está em transição. Metamorfose. Consequentemente, o pensamento lógico, a pesquisa se insere nesse contexto e permeia a gama de alterações, incidindo diretamente nos objetos de estudo, suas funções, propósitos e existências.

No aspecto da ação museológica e da atuação dos museus, não é necessário um olhar demorado para perceber mudanças importantes. A potencialização do uso da *internet* demonstrava, há certo tempo, um aspecto premonitório especialmente, no que tange a comunicação museal e de como é necessária a atualização por parte das instituições e suas gestões, evitando a estagnação e o silenciamento em suas próprias paredes.

Durante os últimos meses, atuamos em imersão enquanto pesquisa, no contato oportuno com alguns discursos instantâneos em encontros *online*⁸⁵, perscrutando, dialogando e entendendo os efeitos dos acontecimentos recentes decorrentes da pandemia, para o campo da Educação em museus. A pandemia proporcionou a esta dissertação novos caminhos de atuação e estratégias diversas para elaborar, pesquisar, analisar, executar ações educativas de qualidade, mesmo em isolamento social.

⁸⁵ Destacamos como contribuição para a pesquisa, especialmente, os eventos em âmbito virtual oferecidos pelo Museu do Futebol, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, pela Universidade Lusófona de Portugal, pela UFBA através do Congresso Virtual da UFBA, os encontros com o Grupo de Estudos sobre Cibermuseus - GREC/PPGMuseu, o Enecult - Encontro de Estudos Multidisciplinares de Cultura e o Grupo de Estudos virtual da Rede Educadores de Museus - REM/BA.

Nesse movimento de compreensão, encontramos textos e discursos que auxiliaram a reflexão em conformidade com inquietações relativas à área correlata. Principalmente, acerca do papel dos museus e sua importância educativa, no contexto de uma epidemia mundial. Diante disso, uma indagação norteou nossas primeiras buscas, junto a pesquisa: como os museus e suas equipes educativas sobreviverão ao isolamento social requerido pela pandemia: ao fechamento presencial?

Ressaltamos, portanto, alguns fatores que fomentaram inquietações no percurso da pesquisa; primeiramente, o derradeiro movimento de fechamento em massa dos museus, em meados de março de 2020 (no Brasil), bem como ondas de demissões em variadas proporções dentro do campo, seguido de exponenciais desmontes de equipes inteiras de setores como segurança, atendimento, limpeza e sobretudo, educação, que escancarou problemáticas antigas de instituições museais e seus setores educativos: os museus, em sua maioria, não estão preparados para uma situação de emergência.

Para além das questões físicas e estruturais — que versam principalmente, sobre a existência e sobrevivência desses espaços, a organização de suas equipes, missão e atuação para com a sociedade — o que observamos e ainda é evidente, trata-se de, por um lado a movimentação de alguns museus em suas redes sociais (digitais), enquanto outros permanecem estagnados, fechados e silenciados, também no ambiente virtual. A precária gestão e planejamento da comunicação de alguns museus, no âmbito do virtual, implica o distanciamento gradativo dos públicos, tal como a interrupção de suas propostas e ações educativas.

Isto posto, percebendo o sentido que a pandemia (e o isolamento obrigatório) representaria para esta dissertação enquanto pesquisa compromissada dentro do PPGMuseu, necessitou-se a atenção e o entendimento das implicações de causa e efeito dentro do contexto do percurso de investigação, seu referencial teórico, o recorte de campo e sobretudo, o objeto a ser estudado: a Mediação Cultural. A pandemia potencializou o prisma da pesquisa em direção ao ambiente virtual, de modo que nosso estudo versa sobre estratégias e abordagens educativas cunhadas durante esse momento mundial crítico.

De maneira estratégica e propositada, estabelecemos, no percurso dos meses de 2020, importante diálogo com educadores — no *Curso de extensão para a Formação de mediadores culturais em exposições de Arte*, oferecido pela UFRJ, na modalidade *online* — no intuito de manter a atividade detida no objeto de pesquisa (a Mediação Cultural), nessa perspectiva, os contributos intercambiados nos encontros em plataforma virtual favoreceram

novas posturas de pesquisa, no que tange estratégias de abordagens Educativas online e na compreensão efetividade pedagógica dessas mobilizações.

Na ação de mediação *online* abaixo, nós enquanto participantes do curso de extensão, fomos convidados, instigados e provocados a interagir com a interlocução das moderadoras propositoras, por intermédio de um objeto de valor, de potência subjetiva e narrativa individual (Figura 20). O mosaico de telas construído pelo registro da ação é o diagnóstico documentado das possibilidades dispostas a partir de ações educativas, propositivas, críticas e reflexivas — inquietações que nos assolavam enquanto sujeitos atuantes no campo da Educação Museal. Mensuramos a potência da diversidade e das subjetividades erigidas através do ambiente *online*. O objeto representou, simbolicamente, o outro, o seu querer dizer, no contexto de uma sala de aula *online*, comportando muitas pessoas em distanciamento presencial.

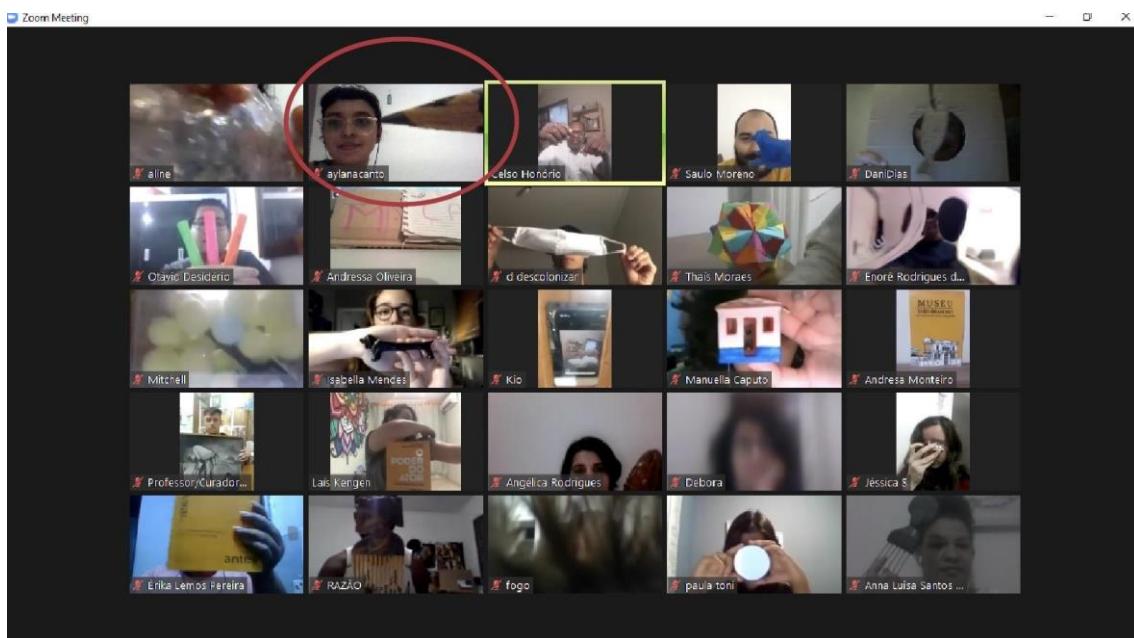


Figura 20 — Curso de extensão Formação de Mediadores Culturais em Exposições de Arte. No espaço destacado em vermelho sinalizamos minha participação no curso mencionado, 2020. **Fonte:** registro da tela, Aylana Canto, 2020.

No arcabouço das proposições e relatos apreendidos durante o curso, um escrito específico se destacou como instigador de nossas premissas para com o campo da pesquisa — o MASP — e nosso objeto, o texto da pesquisadora e educadora Frieda Marti escrito conjuntamente com Edméa Santos (constantemente referida em nossa pesquisa), intitulado *Educação Museal Online: a Educação Museal na/com a Cibercultura* (MARTI & SANTOS, 2019), apresentado pela autora por meio de videoconferência. Considerando todos os pontos relevantes de sua argumentação, dois aspectos se destacaram e imbuíram esta pesquisa à

incorporá-los em encaminhamentos metodológicos durante todo o processo de investigação e escrita. O primeiro deles, perpassa a completude da escrita do artigo, no que diz respeito às possibilidades refletidas pelas autoras da ocorrência da Educação Museal com e na *Cibercultura*. O segundo aspecto, refere-se ao conceito de Educação Museal *Online* (EMO) como um novo modo de praticar e pensar ações educativas e museais, mediante as transformações comunicacionais e educacionais contemporâneas, amplificadas durante a pandemia (Figura 21).

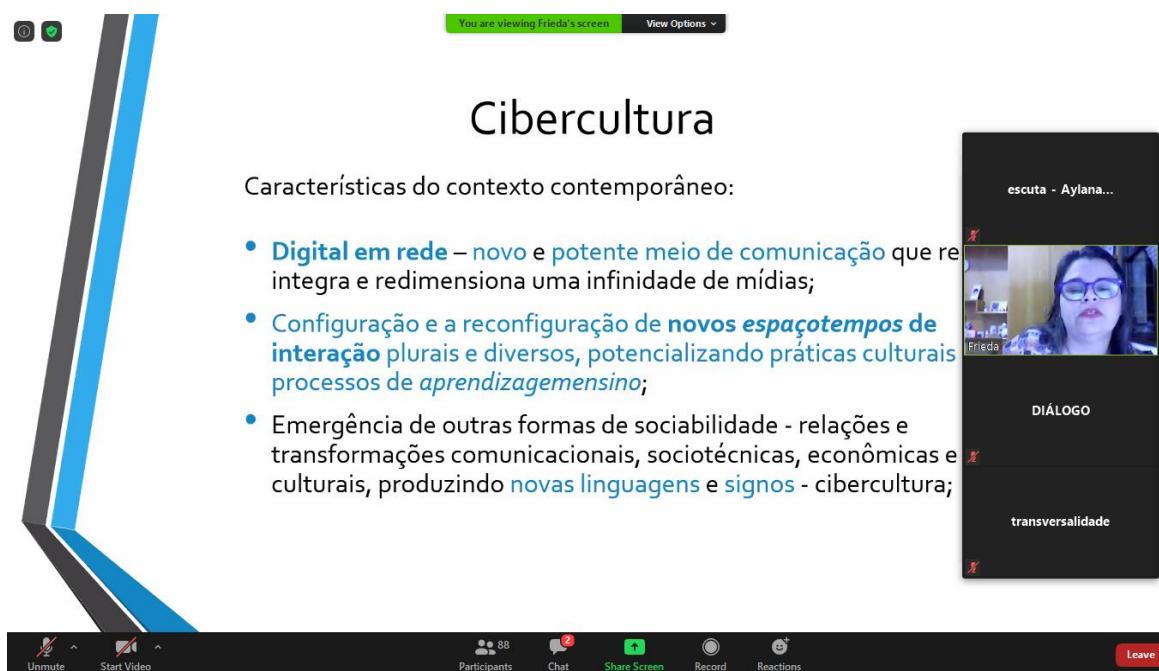


Figura 21 — Curso de extensão Formação de Mediadores Culturais em Exposições de Arte, palestra da professora Frieda Marti, 2020. **Fonte:** registro da tela, Aylana Canto, 2020.

Nos capítulos seguintes partiremos desses dois aspectos concernentes à proposição das autoras, para estudar os projetos educativos no MASP, com o intuito de pesquisar o discurso da Mediação Cultural, a produção de sentidos decorrente destas ações elaboradas pela equipe educativa do Museu em relação ao seu público, estimulando a atuarem de forma ativa e produzindo significação através do discurso, da textualidade e visualidade. Para tanto, analisaremos os projetos lançados durante a pandemia em caráter exclusivamente virtual, por intermédio da interlocução deflagrada pelo *site* e redes sociais do Museu, com amplo alcance a variados públicos. Nesse caso, inspirado no referido texto, esta investigação pauta-se em um estudo de caso no Museu de Arte de São Paulo (MASP), por meio da análise do discurso da Mediação Cultural *online* e os efeitos de sentido produzidos.

Considerou-se importante abordar, neste primeiro capítulo, aspectos conceituais e práticos da pesquisa, bem como a subjetividade que permeia a trajetória da pesquisadora, personagem que fomenta esta investigação de dissertação. Enquanto trajetória é significativo valorizar cada experiência possível, exaltando potencialidades, enfrentamentos e escolhas teóricas. A pandemia enquanto fator de mudança, atravessa a pesquisa em aprendizados, experiências, possibilidades e enfrentamentos, refletidos diretamente no campo da Museologia e da Educação, assim como no resultado deste estudo de caso: a dissertação. O virtual é potência, latência e possibilidade. Para além da pandemia, esperamos que esta pesquisa suscite pontos de reflexão, debates, questionamentos, caminhos, escutas e práticas futuras, em razão de contribuir para a Educação Museal e a Mediação Cultural.

2

O CAMPO DA PESQUISA:

O MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO - MASP

“Pedindo a todos que abram a cabeça e o coração para conhecer o que está além das fronteiras do aceitável, para pensar e repensar, para criar novas visões, celebro um ensino que permita as transgressões - um movimento contra as fronteiras e para além delas. É esse movimento que transforma a educação na prática da liberdade.”
(hooks, 2017, p. 24)

3 O CAMPO DA PESQUISA: O MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO

Neste capítulo detalharemos o nosso campo de investigação — conforme referido no primeiro capítulo desta dissertação, o Museu de Arte de São Paulo, o MASP — e estabeleceremos reflexões nesse âmbito, circunscritas a partir do recorte priorizado pela investigação (março de 2020 a agosto de 2021).

Abordaremos a história do MASP através das três figuras protagonistas que possibilitaram a execução da ideia transposta do papel para a concretude e imponência física do museu.

Após evidenciarmos os anos iniciais da formação do MASP, pontuamos sobre a gestão atual, bem como acerca de sua equipe compositora, esta que vem gerindo as constantes crises e urgências decorrentes da pandemia do Covid-19, na tomada de decisões conscientes e coerentes com a visão da instituição enquanto função social. Nesse entendimento, detalhamos sobre o conceito museu adotado pela pesquisa fazendo conexões com as concepções dessa natureza consideradas e projetadas pela instituição, admitindo que tal aproximação demonstrou-se necessária para o andamento da investigação.

Por conseguinte, aprofundaremos sobre seus projetos educativos, dos quais estamos esquadrinhando e sobre o acervo trabalhado nos projetos correlatos, por intermédio, em amplo sentido, do fluido contato e contribuição da equipe educativa institucional para com esta dissertação de mestrado. Além de elucidarmos com mais detalhes sobre a interlocução pedagógica do museu referido durante o período em que realizamos a apuração.

Isto posto, a partir da especificação dos projetos educativos abordados e examinados a seguir, a continuidade da leitura e entendimento dos objetivos desta dissertação se evidenciarão de forma concreta no capítulo que sucederá este.

3.1. O Museu de Arte de São Paulo: o MASP

3.1.1. O histórico do Museu: imponência e simbolismo

O MASP é um museu brasileiro de grande prestígio e renome, tanto em âmbito nacional quanto internacional. Está entre os museus com acervos importantíssimos para a história, sobretudo a história da Arte. Enquanto potência simbólica, a espacialidade do museu e sua arquitetura fundante projetam uma significativa mensagem de modernidade e

contemporaneidade, denotando, portanto, um importante momento da arquitetura brasileira a partir da arquiteta Lina Bo Bardi. A formação do museu se dá por intermédio da “[...] junção dos esforços dos dois principais protagonistas da criação do MASP, Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi [...]” (MASP, 2017, p.19), sujeitos que a sua maneira construiu a ideia para a execução do museu, dos quais:

O primeiro, poderoso proprietário de uma empresa de comunicação raramente igualada, planejava criar um museu de porte moderno em um país que aos poucos se modernizava, e conheceu, em novembro de 1946, o segundo, jornalista, marchand e crítico de arte italiano que havia chegado ao Brasil dias antes. Estava no Brasil, recém-casado com a arquiteta Lina Bo Bardi (1914-1992), e viera com o projeto de abrir na América do Sul o mercado para a arte italiana e para produtos da refinada indústria italiana, ou seja, atuar no setor. Chateaubriand lhe propôs participar de sua iniciativa. O casal Bardi aceitou o desafio; ela planejaria os espaços e ele seria o responsável pela coleção e conceberia a programação. (MASP, 2017, p.19).

Nesse segmento, através das três personalidades: Assis Chateaubriand (1892-1968) — jornalista, escritor, advogado, professor de direito, empresário, mecenazgo e político brasileiro — Pietro Maria Bardi (1900-1999) — historiador, crítico, colecionador, expositor e negociador de obras de arte — e Lina Bo Bardi, o MASP foi conquistando espaço na capital paulista, em um primeiro momento destituído de uma sede para em seguida ocupar um modesto espaço no Diário de Associados, enquanto “[...] Instituição privada sem fins lucrativos, sua primeira sede localizava-se em andares do edifício do Diários Associados, à Rua Sete de Abril, no centro de São Paulo” (MASP, 2018, p.10), até se tornar uma imensa estrutura simbólica na avenida paulista, em São Paulo (Figura 22).



Figura 22 — MASP na Rua 7 de abril, vista interna, 1947. **Fonte:** MASP (2018, p.11).

A presença de Pietro Bardi é extremamente central no contexto da concepção do MASP, tanto em sentido conceitual quanto visionário da instituição, para a pesquisadora Renata Motta — arquiteta e doutora (2009) em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo — nesse entremeio, “Pietro Maria Bardi, percorre o longo caminho entre idealizador do projeto museológico e presidente de honra do Masp [...] possui uma extensa produção editorial e autoral [...] entre os quais 22 títulos específicos sobre o Masp.” (MOTTA, 2003, p. 2). No mesmo artigo, em que investiga os dez primeiros anos da instituição, Motta critica as circunstâncias de criação do MASP e o contexto ao qual ele se pretendia projetar, uma vez que assumido como um “ponto de tensão cultural” (MOTTA, 2003, p.2), a autora argumenta que no início de seu processo de criação o MASP esteve apartado da comunidade, o considerando enquanto um “[...] museu apenas circunstancialmente inserido na cidade – um parêntesis no processo de criação desses novos museus da maioridade moderna brasileira, e que teria um longo percurso para sua efetiva consolidação.” (MOTTA, 2003, p. 2).

A pesquisa da autora referida evidenciou o conceito de “museu vivo” proposto pelo MASP em seus anos iniciais, dialogando com sua interface educativa com forte ancoragem na linguagem do desenho — tendo em vista que o viés educativo desta instituição é o aspecto que estamos priorizando em nossa incumbência dissertativa:

O ideário do “museu vivo” é utilizado por Bardi na constituição de um programa que tem grande ênfase nos departamentos não curatoriais, como publicações, cursos, serviço educativo voltado para um público ampliado, exposições periódicas e itinerantes e biblioteca. Nesse sentido, o Masp terá intensa programação de maneira a formar e informar o público. Esse esforço didático possibilitou a criação de diversos seminários e importantes cursos como o de Formação de professores de desenho, Publicidade e Design. Este último configurado no Instituto de Arte Contemporânea (IAC), por onde passaram importantes nomes como Alexandre Wolner, Mauricio Nogueira Lima, Emilie Chamie e Antonio Maluf, lançando as bases do desenho industrial no país. (MOTTA, 2003, p.3).

Na tese de Ricardo Pintado (2018), o estudioso destaca que “[...] o projeto que define o MASP como museu formador se encontra em consonância com as discussões dos órgãos internacionais recém-criados como o Conselho Internacional de Museus - ICOM (1946)” (PINTADO, 2018, p.46), bem como a Divisão de Museus e Monumentos Históricos da UNESCO, evidenciando o diálogo entre o MASP e outras instituições e coletivos, sobre o papel dos museus há época (Figura 23).



Figura 23 — Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi, 1953. **Fonte:** MASP (2018, p.11).

A presença e participação de Lina Bo Bardi na história do MASP é de extrema importância, em muitas instâncias, de tal modo que a “[...] museografia adotada por Lina Bo Bardi também era inovadora no país e a adaptação ocupou os 1000m² da planta em forma de “H” destinados ao museu [...]” (CANAS, 2010, p.43) nos primeiros anos da história do MASP. No âmbito expográfico, “Os painéis transparentes causaram admiração e geraram polêmica. Lina Bo projetou suportes para pintura a partir de dois elementos construtivos – uma lâmina de vidro e uma base de concreto que lhe dá sustentação.” (MASP, 2017, p.15).

É corrente o entendimento de que a sede de uma instituição é o alicerce principal de sua estruturação tanto afetiva quanto simbólica. A idealização de um projeto arquitetônico de uma instituição museal deve ser extremamente pensada e articulada com as concepções da mesma. Nessa lógica, partindo da pressuposição de que a “[...] construção de um edifício-sede é um ponto fundamental para qualquer instituição museal. Dado o caráter primordial, de guarda e conservação de um acervo, os museus não podem prescindir de um espaço próprio e adequado a essas necessidades.” (MOTTA, 2003, p. 5), posto que ao “[...] longo de quarenta anos de atuação a arquiteta planejou e montou mais de duas centenas de exposições nestes museus, para as quais desenhou expositores e concebeu ambientações.” (PINTADO, 2018, p.8). A participação de Lina tanto na projeção interna quanto externa do MASP é fonte central e propulsora do alcance do museu em toda a sua história, assim como através dos dois protagonistas que já mencionamos neste tópico (Figura 24).



Figura 24 — Lina Bo Bardi e Cavalete de Cristal no MASP em construção.

Fonte: MASP (2018, p.15).

No que tange às suas pautas, eventos e programações, o MASP está situado entre um dos museus brasileiros que atualmente trabalha questões identitárias, sociais, raciais e de gênero (MASP, 2020). Para ilustrar essa consideração, podemos mencionar o projeto “MASP Seminários”⁸⁶ que consiste em palestras sobre diversos temas com base no acervo do museu, concebendo antologias publicadas pelo MASP, na gestão de Adriano Pedrosa — diretor artístico do MASP. Nessa linha temporal, desde 2015, ocorre um “[...] processo de renovação de seu pessoal. O novo projeto teve início a partir da gestão do diretor-presidente Heitor Martins, como presidente da diretoria executiva do MASP, que indicou Adriano Pedrosa na posição de diretor artístico da instituição.” (MASP, 2017, p.33). De modo geral, esta nova gestão trabalha com a “[...] consolidação de uma equipe interna, não terceirizada, e que em seu conjunto intenta construir um Museu saudável e compatível com o impacto de uma cultura institucional promovida por uma instituição do perfil do MASP.” (MASP, 2017, p.33). Conjuntura que podemos observar a partir, por exemplo, do depoimento da historiadora Lilia Moritz Schwarcz (2019)⁸⁷ — atual curadora-adjunta de histórias:

Quando o Adriano me convidou para compor a equipe do MASP, fui responsável, junto aos demais, por elaborar esse projeto das Histórias, que é sobretudo do Adriano. Fiquei muito feliz em perceber que [as histórias] tiveram um papel tão articulador no projeto. Toda essa experiência me desafiou no sentido de pensar com imagens. Ou seja: não adianta você ter

⁸⁶ Acessar o site do MASP. Disponível em: <https://masp.org.br/seminarios>. Acesso em: 19 dez. 2021.

⁸⁷ Foi curadora de uma série de exposições, dentre as quais: “Um olhar sobre o Brasil”, “Histórias Mestiças”, “Histórias da sexualidade” e “Histórias afro-atlânticas”. Atualmente é curadora adjunta do MASP. (CARNEIRO e MESQUITA, 2019).

um belo argumento teórico se não consegue fazer com que as imagens digam por si [...] O grande momento para mim, que talvez tenha me emocionado mais aqui, foi a abertura de Histórias afro - atlânticas, lotada! A gente dizia “vamos fazer uma pinacoteca de retratos de pessoas negras”. O que há de tão raro nisso? É que as pinacotecas são brancas, e masculinas, na maior parte das vezes. E o que mais me emocionou foi ver uma pinacoteca de negros com um público negro. Eu acho que aí, sim, a gente faz uma revolução que não é só no campo das artes, mas uma revolução institucional, que pensa “para quem é o museu na avenida Paulista e como esse museu precisa se abrir para o público que circula na avenida Paulista?”. É um público muito mais amplo do que aquele a que tradicionalmente nos acostumamos a instar. Agora, a briga com outras instâncias no que se refere a não devolver o cânone é sempre muito grande. (CARNEIRO e MESQUITA, 2019, p.4 e 6).

Quando pensamos na história do MASP é possível perceber que a mesma é composta por diversas vicissitudes, das quais comentamos algumas, e de personagens que à sua maneira mobilizaram e ainda fomentam tanto a existência quanto permanência da instituição no cenário museal nacional contemporâneo. Um dado relevante a se destacar, observado em pesquisa, é que essa formação possibilita que o MASP, conforme a gestão da época, siga se atualizando tanto ideologicamente, quanto discursivamente, influindo em suas práticas e no acesso de seus públicos.

Com o intuito de elucidar a recente mobilização discursiva do museu e seguindo o depoimento de Schwarcz na gestão de Pedrosa, o projeto “MASP Afterall - Arte e Descolonização”⁸⁸ no qual a entrevista da pesquisadora é articulada, é um bom exemplo para o argumento que estamos fundamentando, que consiste em mudanças discursivas do MASP no contemporâneo evidenciadas a partir de suas práticas e propostas educativas. O projeto correlato é uma parceria entre o MASP e o Centro de Pesquisa Afterall⁸⁹ com o apoio da *British Academy*⁹⁰ e da Universidade de Artes de Londres⁹¹. Esta iniciativa de natureza questionadora visa problematizar as “[...] narrativas oficiais e a configuração eurocêntrica do mundo da arte como uma história totalizante, produzindo também novas leituras sobre acervos e coleções de museus e exposições, por meio de workshops e seminários, além de publicações de artigos.” (CARNEIRO e MESQUITA, 2019, p.1). Por intermédio do “MASP Afterall - Arte e Descolonização” o MASP pretende que suas mobilizações “[...] estimulem

⁸⁸ Disponível em: <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>. Acesso em: 19 dez. 2021.

⁸⁹ Disponível em: <https://www.britishcouncil.org.br/events/arte-contexto-pesquisa-masp-afterall>. Acesso em: 19 dez. 2021.

⁹⁰ Disponível em: <https://www.thebritishacademy.ac.uk/>. Acesso em: 19 dez. 2021.

⁹¹ Disponível em: <https://br.educations.com/study-abroad/university-of-arts-london/>. Acesso em: 19 dez. 2021.

novas discussões e pesquisas sobre descolonização, decolonialidade e estudos pós-coloniais” (CARNEIRO e MESQUITA, 2019, p.1)⁹².

No percurso de nossa exposição, elucidamos a importância que as ações educativas do MASP detêm para nossa pesquisa e reforçamos em perspectiva, o fato da mudança discursiva institucional alcançar as diversas instâncias de atuação do museu referido. Em amplo sentido, ainda que o MASP desde seu início se preocupasse com sua função educativa, enquanto pesquisa, observamos essa latência potencializada nos últimos anos na referida instituição. Bem como é transscrito na publicação do museu (MASP, 2017), acerca das ideias que Pietro Maria Bardi dispunha sobre o MASP e sua relação com os novos paradigmas da Arte e da Museologia enquanto campos:

As ideias de Bardi, além da ousadia, refletiam o que havia de mais avançado na museologia mundial. Bardi era conhecedor das novas diretrizes do Museu de Arte Moderna de Nova York, criado em 1929 e das propostas de seu primeiro diretor, Alfred Barr Jr. (1902-1981), que chamava a atenção para a função educativa dos novos museus. As inovações museológicas propostas pelo MoMA foram amplamente disseminadas mundo afora, sobretudo no período pós Segunda Guerra Mundial. Impulsionaram novos paradigmas aos museus, distanciando-os do modelo tradicional, que se limitava à exposição e conservação de seu acervo. (MASP, 2017, p.13).

Essa concepção da instituição museu enquanto projeção educativa é evidenciada na história do MASP, ainda que destaquemos os últimos anos como elucidativos dessa abordagem com maior frequência. Tendo em vista que o MASP sofreu importantes alterações no curso de sua história, nos últimos anos e, especialmente, a partir de 2015 quando a relação entre curadoria e mediação se estreitou:

[...] passa a vincular de maneira mais direta e coerente as atividades educativas às curatoriais, reaproximando-se das funções sociais e pedagógicas desenvolvidas já na concepção de museu idealizada por Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Com isso, estabelece-se um diálogo ativo e dinâmico não só com as exposições realizadas dentro do estabelecimento, como com os serviços que pretendem fazer do MASP um polo de debate na cidade e no próprio país. Desde 2015, as ações realizadas no MASP tomaram o nome de Mediação e Programas Públicos e integram os processos de elaboração e realização das exposições. A mediação busca os vários níveis de formação, procurando assim orquestrar e diversificar seus programas para crianças, adultos e jovens. O Museu também aprende com seu público e vai produzindo um acervo mais diversificado; coadunado com seu momento histórico, que é evidentemente marcado pela mistura. Mistura de tempos, de experiências, de grupos, de realidades. (MASP, 2017, p.30).

⁹² Disponível em: <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>. Acesso em: 16 dez. 2021.

Embora o museu, atualmente, seja um símbolo do moderno e dialogue de forma democrática com as particularidades de diversos grupos sociais, vale ressaltar que os públicos da instituição nem sempre foram diversos e pertencentes às classes baixas da sociedade brasileira, tendo o MASP sido frequentemente prestigiado pela presença da elite paulista (MASP, 2017, p.37) — ainda que o desejo e esforço de Lina e Pietro em constituir um museu inclusivo seja um destaque positivo que devemos mencionar. Em sua tese, o sociólogo Adel Pausini, repercutiu a influência da semana de Arte de 22 (que aconteceu em São Paulo, entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922) na construção da identidade do MASP, nesta lógica, destacamos de sua investigação um trecho para gerar reflexão neste escrito, o fragmento mencionado indica o processo de mobilização e formação do MASP enquanto origem, o pesquisador escreve:

Podem ser somadas a tais considerações o relevante papel desempenhado na organização e direção técnica do MASP, exercido pelo italiano Pietro Maria Bardi, que compreendia como significativo o movimento modernista de 1922 – movimento paulista – para a história da arte brasileira, defendendo sua valorização e representação nos museus de arte, assim como também defendia a perspectiva de um “Museu Novo em função da vida”, que fosse capaz de vencer a clausura das particularidades específicas e “transformar-se em organismo completo, um corpo livre e autônomo, atuante e vitral do ponto-de-vista da cultura pública. (PAUSINI, 2020, p.12).

Conforme dissertamos, atualmente o museu e sua gestão pautam as ações do MASP com o propósito de trabalhar com a diversidade, por intermédio de programas inclusivos e da gratuitidade semanal de acesso ao museu. (MASP *site*, 2021)⁹³.

Nesse sentido, o museu tem a função de projetar conteúdos educativos através de seu acervo, para tanto a necessidade de uma articulação de equipe fundamentada, dialógica e coerente com os paradigmas museais atuais, em consonância com a missão e função da instituição, são os pré-condições mínimas para um andamento fluido de uma significação e projeção de uma instituição. Em nossos itinerários e averiguações, investigamos o MASP nos últimos dois anos, onde o cenário de uma pandemia afetou profundamente a forma como os museus se relacionam com suas equipes, com suas funções e sobretudo, seus públicos. Nesses meses de análise podemos observar e inferir o esforço da instituição na conjuntura de suas equipes em se fazer presente no cotidiano de seus públicos, de tal forma que suas ações impulsionaram a visibilidade e alcance com o auxílio de projeções *online* (MASP, 2020).

Compondo uma sistemática que envolveu diversas instâncias e setores de sua gestão, o MASP ressignificou a participação na vida cultural nacional. Nesse meandro,

⁹³ Disponível em: <https://masp.org.br/visite>. Acesso em: 24 out. 2021.

estabelecemos uma leitura do MASP, assim como explicita Dominique Poulot, partindo da compreensão do museu como:

[...] o lugar de revelações mais ou menos aguardadas ou previsíveis, que devem fazer surgir diversas significações. [...] O museu, cujo princípio se apoia em estabelecer ressonâncias, expõe ao contrário objetos ou obras que dão testemunho de referências compartilhadas. (POULOT, 2013, p.17).

Na esfera dos dias atuais e a inserção das tecnologias de época o MASP tem realizado ações comunicativas educativas emergenciais, na conjuntura de uma crise sanitária mundial. O isolamento social obrigatório que acometeu o mundo atingiu as instituições de surpresa, alterando o *modus operandi* de uma grande maioria delas, em se tratando de esfera global. Esse marco emergencial e divisor de águas no que tange às instituições brasileiras foram sentidas com maior intensidade em meados de março de 2020, quando a tomada de decisões foi necessária para o pleno funcionamento museal. Relativo a isso, o MASP inaugura seu relatório anual relatando esse atravessamento:

O ano de 2020 será lembrado pelos desafios impostos pela pandemia de Covid-19. Diante da escalada do número de casos de contaminação pelo novo coronavírus e seguindo as recomendações do poder público, o MASP foi fechado para visitação no dia 17 de março, inicialmente por tempo indeterminado, e reabriu suas portas em 13 de outubro. Apesar de termos ficado fechados por sete meses, recebemos um público de 141 mil pessoas, sendo que 66% delas visitaram o museu gratuitamente. (MASP, 2020, p.8).

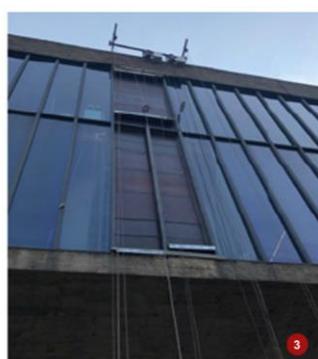
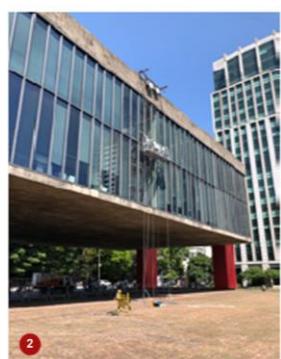




Figura 25 — O MASP entre os anos 2020 (2 e 3), 1970 (1 e 4) e 2014 (5), São Paulo.

Fonte: MASP *site*, 2022 (<https://masp.org.br/sobre>); MASP (2020, p. 167); CÁRDENAS (2015, p.76/77 e p. 83).

Nos próximos tópicos estamos abordando com mais profundidade as ações do MASP no virtual dando enfoque para sua natureza pedagógica, explicitamos, pois, alguns projetos educativos examinados pela nossa minúcia e recorte teórico, dos quais foram adaptados e projetados pelo museu em suas redes sociais e *site* durante o momento emergencial de pandemia, em plena execução em 2020 e decorrente até 2021. Essa explanação será importante para a análise que realizaremos posteriormente neste escrito.

Em suma, objetivamos neste tópico inicial de capítulo elucidar ao leitor os detalhamentos que envolvem a história da instituição a qual nos dedicamos estudar, bem como as relações dessa história com nossas escolhas e objetivos na pesquisa. No tópico seguinte, nossas motivações serão melhor evidenciadas e dissertadas em diálogo com a literatura que atravessa nossas estruturações, portanto, circunscrevendo o MASP no centro das problematizações, considerações e análises.

3.1.2. A imersão no MASP: motivações da pesquisa

Neste tópico são apresentadas com maior detalhamento as motivações que nos mobilizaram a eleger o MASP para dissertar nesta investigação. Isto posto, no que se refere a consulta que realizamos nas redes sociais da instituição e por intermédio de suas publicações

textuais, compreendemos que a missão do MASP e principais objetivos são amplamente divulgados em seus conteúdos textuais no *site* institucional, assim como através da atuação museal, desde sua fundação e inauguração, em exponenciais práticas educativas que se projetaram mais intensamente de forma *online* nos últimos dois anos. De modo a evidenciar este apontamento, a seguir, destacamos a informação que o MASP dispõe sobre o museu:

O MASP, Museu diverso, inclusivo e plural, tem a missão de estabelecer, de maneira crítica e criativa, diálogos entre passado e presente, culturas e territórios, a partir das artes visuais. Para tanto, deve ampliar, preservar, pesquisar e difundir seu acervo, bem como promover o encontro entre públicos e arte por meio de experiências transformadoras e acolhedoras. (MASP *site*, 2021).

Vale salientar que nossa escolha, de forma estrutural e estratégica, tange para a função educativa do museu referido e a pressuposição considerada pela pesquisa desta função enquanto constitutiva de todo e qualquer museu, seja qual for sua natureza. Partindo desta lógica, com o propósito de discutir com a literatura e elucidar os intuitos que atravessam este escrito, explicitamos a seguir os argumentos que denotam e justificam a seleção mencionada da instituição MASP:

Primeiramente, faz-se necessário o entendimento da noção de museu com a qual o MASP coaduna. Essa é, portanto, a motivação preliminar que nos mobilizou a determinos nossas investidas na instituição citada. A noção de museu para a pesquisa esteve desde seu nascedouro em diálogo com as concepções do campo, no que cerne suas práticas educativas durante a pandemia.

Em conformidade com Mário Chagas (2003), em nossa investigação, pensamos no museu enquanto agente de mudança, movimento e mediador de ideias no contexto de uma democracia (CHAGAS, 2003). O debate a partir da questão "o que é museu?" é extremamente relevante no sentido de nossas proposições, posto que, como descrito, associamos o museu de forma constitutiva à sua função educativa. De modo que, esse questionamento permeia nossa argumentação e, essencialmente, atravessa o escrito como um todo, desde sua concepção à finalização.

Com efeito, a construção conceitual de "o que é museu" nesta dissertação carece estar de acordo com os coletivos institucionais vigentes, ou de outro modo, coerente em toda a sua constituição em diálogo com o campo museal. Para além de que, consideramos imprescindível a demanda de se prestar à escuta multivocal e as relações relativas à prática efetiva. O que queremos dizer com isso? Pretende-se, portanto, dialogar com diversos sujeitos e contextos, posto que, almejamos fazer ciência para a sociedade e com a sociedade. Desse

modo, assumimos a possibilidade de estudar uma parte do todo, em sua especificidade, em um estudo de caso.

Partindo do entendimento de que proceder sobre “a questão museu” de forma amplificada implica empreender que esta noção alcance instâncias pluriformes, tratando-a no cerne de temas historicamente invisibilizados (por exemplo), do contrário, estaríamos pesquisando e escrevendo para uma elite — o que de fato não desejamos. Adiantamos, desde então, que este último aspecto exposto não é o objetivo de nossa investigação, portanto, nosso público-alvo não se refere à maioria da sociedade. Com isso, almejamos examinar e valorizar o trabalho da Educação Museal no âmbito brasileiro (enquanto discurso e patrimônio educativo, relativo ao momento histórico vivido pela sociedade contemporânea), visto que, este foi extremamente invisibilizado e desarticulado durante a pandemia.

Ainda assim, mesmo que consciente de que iremos falar de museus a partir de um conceito de museu determinado (CHAGAS, 2003; DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013; IBRAM, 2018; ICOM, 2021) e no contexto de uma pandemia — momento em que as desigualdades estão acentuadas e demasiadamente amplificadas no Brasil — assumimos em nossos itinerários, um aspecto polêmico e importante dentre os quais não abordaremos (pelo menos, não nesse momento, o mestrado). Referimo-nos à democratização da *Internet* e o fato de que para grupos que não acessavam os museus, especialmente para esta parcela da sociedade e no isolamento de uma crise sanitária global os museus “deixaram de existir” — nas considerações finais discorreremos sobre essa problemática estrutural no Brasil, neste momento pontuamos apenas que este aspecto nos preocupou durante todo o processo de pesquisa, muito embora, por razão de recortes e encaminhamentos, não aprofundamos.

Diante disso, na circunstância referida, em que a comunidade museal entendeu na prática que a instrumentalização no virtual seria o caminho mais eficiente para projetar seus discursos na sociedade, outra questão latente, precipitada copiosamente no inventário reflexivo de nossa apuração e tomou forma em vista das provocações atuais: um museu para quem? Cada qual com sua pertinência, estas inquietações devem ser pensadas com responsabilidade e de forma conjunta. Voltaremos em ambas no capítulo final da dissertação. No momento, vamos refletir sobre a construção conceitual de museu admitida e proposta neste, no que tange a releitura conceitual que está em curso nos últimos meses, pela comunidade museal (ICOM, 2021).

A imponência dos museus decorre de suas histórias, estruturas, visualidades e principalmente, sua comunicação. É necessário a atenção às significações predispostas nas superfícies e curvas da comunicação de uma instituição, entender essas relações é em certa

medida, perscrutar acerca dos sujeitos envolvidos no processo como um todo, nos valores perpassados por gerações através da Educação Museal e Patrimonial. Assim pondera o pesquisador Roger Sansi-Roca (2007) acerca dos museus:

[...] podem ter um significado mais fundamental. Eles não são apenas instituições onde certos discursos são impostos. São também lugares que nos termos de Weiner. Sua função didática ou representativa tem sido sobreposta à sua função original: guardar tesouros. O primeiro museu, ou templo às musas, foi construído pelo general ro-mano Fúlvio no ano 189 a.C. com tesouros roubados dos bárbaros em campanha militar. O museu, desde as suas origens, tem sido um espaço sagrado (separado) onde se expõe um tesouro para maravilhar o público, uma mostra de riqueza, poder, troféus e curiosidades. (SANSI-ROCA, 2007, p.108/109).

Nessa lógica, ainda que o museu tenha sua configuração primeira pautada em uma materialidade de origem, a história da Museologia e do Museu enquanto instituição nos leva a um infindável *corpus-museu*: o ecomuseu, o museu integral, o museu tradicional, o museu comunitário, o *cibermuseu*, o museu digital, dentre outras concepções e práticas. O MASP em sua origem é um museu de arquétipo tradicional que se pretendeu moderno, desde sua concepção nos traços de Lina Bo Bardi até os dias correntes onde o mesmo conserva essas vertentes acrescidas a uma outra, que nos chamou atenção: a intensa mobilização e reconstrução discursiva que decorre especialmente da aquisição de obras de arte e de suas práticas educativas. Conforme observamos, o MASP tem se formado enquanto um museu de significações e ressignificações.

Para o poeta, um dos responsáveis pela Política Nacional de Museus (lançada em 2003) e um dos criadores do Sistema Brasileiro de Museus (SBM) e o professor Mário Chagas, o museu é um centro produtor de significações em contextos conflituosos que envolvem relações de poder. Ora, em nossa construção conceitual de definição de museu dialogar com as significações é uma predisposição da prática de pesquisa, o museu então seria estruturado (e reestruturado) nos alicerces e significações compartilhadas pelos sujeitos em interação e recriação contínua. Mário Chagas nos diz:

Como campo discursivo o museu é produzido à semelhança de um texto por narradores específicos que lhe conferem significados histórico-sociais diferentes. Esse texto narrativo pressupõe conteúdos interpretativos e é nesse sentido que o museu é também um centro produtor de significações sobre temas de amplitude global, nacional, regional ou local. Mas, a elaboração desse texto não é pacífica, ela envolve disputas, pendengas, o que explica o seu caráter de arena política. (CHAGAS, 2003, P. 67).

“O museu é o mundo?”. Provocação lançada pelo coletivo que concebe o *podcast* nomeado “Museológicas Podcast”, projeto fomentado pelo Departamento de Antropologia e

Museologia da Universidade Federal de Pernambuco⁹⁴, em uma ação de extensão. A publicação desta frase acompanha uma imagem que, em contrapartida, é complementada com um texto que assume a forma de postagem para a rede social. O parágrafo comemora e destaca os dois anos de projeto, enumerando os cento e cinco (105) programas difundidos pelo coletivo⁹⁵. Munidos de um costumeiro caráter crítico e interdisciplinar, a proposta concebeu, em várias interlocuções, um profícuo arquivo sonoro que desponta como densa fonte com provocações de pesquisa, exatamente o caso ao qual se circunscreve esta frase na conjuntura de nosso debate, lançada pelo programa mencionado.

A frase estimula e acompanha um debate importante sobre a nova definição de museu realizada pelo ICOM em uma consulta pública de proporções globais, com o depoimento de doutor em Antropologia, Eduardo Sarmento, membro do Conselho Consultivo do ICOM - BR e integrante do GT ICOM Define no Brasil. No diálogo dos pesquisadores “presentes” no debate proposto pelo programa, a frase continuava a perpetuar ponderações nas nossas reflexões e apontamentos em andamento. Posto que, o movimento de redefinição do museu é uma mobilização que nos interessa e tangencia nossas considerações e argumentos, visto que envolveu um importante parcela da comunidade museal brasileira entre os anos de 2020 e 2021.

Sarmento destaca a data de fundação do ICOM, 1946, e o quantitativo de quarenta e quatro mil (44.000) membros em mais de cento e trinta e oito (138) países, reafirmando o desafio da atualização conceitual, em vistas de engendrar uma “nova definição de museu”. Segundo o pesquisador, de 2016 e 2019, uma série de ações e encontros no Brasil (em São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador) estavam em conciliação, preconizando o início dos trabalhos de composição coletiva de significados, desenvolvendo uma plataforma pública de consulta no campo museal⁹⁶. Esses debates e negociações estruturaram um GT específico no Brasil, com profissionais de museus em âmbito nacional, juntamente com a culminância de uma assembleia que ocorrerá em 2022. O lançamento da metodologia e projeção de palavras-chave, posterior a repetidas consultas públicas, objetiva resultar em um relatório final do ICOM Define (em maio de 2022), seguindo as etapas pensadas e estruturadas junto ao

⁹⁴ A edição de segundo aniversário: nova definição do conceito de museu. [Locução de Elaine Muller, Hugo Menezes e Francisco Sá Barreto e Eduardo Sarmento], dia 31 de maio de 2021. MUSEOLÓGICAS PODCAST. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/0W0gqoaU4c8rMX0V9QVl08>. Acesso em: 05 dez. 2021. Projeto de extensão do Departamento de Antropologia e Museologia da Universidade Federal de Pernambuco.

⁹⁵ Entre os componentes do grupo formador do programa estão: Sofia Moreira, Luísa Nóbrega, Iri Freitas, Elaine Muller, Alex de Jesus, Daniel Vieira, Hugo Menezes, Francisco Sá Barreto, Diego Vinícius e Maria Clara.

⁹⁶ Disponíveis em: https://www.icom.org.br/?page_id=2173. Acesso em: 07 dez. 2021.

coletivo ICOM⁹⁷. Eduardo Sarmento é preciso ao pontuar duas observações que envolvem todo esse processo de construção conceitual na atualidade: “que definição os museus precisam no contexto atual?” e “que museus queremos no futuro?” (MUSEOLÓGICAS PODCAST, 2021, ep.31) Estas questões implicaram inquietações em nossa prática e explorações e na forma como estamos dialogando com o conceito adotado na dissertação em interlocução com o admitido pelo MASP.

Nesse contexto, sobre a pesquisa e consulta pública do ICOM, Eduardo Sarmento enumera que mais de mil (1.000) pessoas aderiram e responderam aos formulários, no período de um mês, alcançando todas as regiões do Brasil. Para além de enaltecer que nas respostas individuais, oitenta e um por cento (81%) concerne a pessoas que não são membros do ICOM e sublinhar o Brasil como um dos países que mais interagiu com a consulta pública.

No debate, respondendo às provocações dos pesquisadores idealizadores do programa e outras enviadas pelos ouvintes, é enaltecida a importância da construção coletiva em curso, de caráter e dimensão social, conceitual e em amplo sentido, de atualização da função da instituição museu e da prática Museal. Nesse entendimento, é referido a construção desse "novo léxico discursivo e prático" como constitutivo da organização social ao qual nos inserimos, em constante metamorfose, disputas de poder e formulações de novas agendas.

Posto estas três reflexões que envolvem pesquisadores do campo e o ICOM enquanto instituição coletiva e democrática, estamos evidenciando a construção conceitual de nossa concepção de museu na pesquisa, concepção esta que dialoga com vertentes da literatura museológica e museal admitindo que uma relação de construção conceitual envolve um grupo diverso com especificidades variadas.

Efetivamente, dentre todos os pontos discutidos pelos pesquisadores no projeto abordado, concordamos com um deles em específico: a observação de que essa reestruturação conceitual em curso incidirá diretamente em políticas públicas e na função, enquanto essência, do museu. Nessa conjuntura, destacamos que a preocupação desta pesquisa com as questões práticas da “linha de frente” dos museus — a equipe educativa — é o motor que motivou nossa seleção amplamente referida nestes parágrafos. Posto que, este mesmo núcleo estrutural do museu despontou como o eixo atingido com maior intensidade durante o isolamento social obrigatório, em decorrência do fechamento emergencial, acarretando

⁹⁷ Para ouvir na íntegra o episódio do projeto “Museológicas Podcast”, segue disponível em: <https://open.spotify.com/episode/0W0gqoaU4c8rMX0V9QVI08>. Acesso em: 05 dez. 2021.

demissões e desligamentos⁹⁸, instigando no percurso da dissertação uma questão latente: Educação Museal para que? Posto que, a educação em nosso país tem estado copiosamente desassistida pelo poder público e extensivamente desconsiderada pelo mesmo governo, além do contexto dos museus.

A concepção de museu que estamos fomentando nestes parágrafos é uma definição extremamente crítica e preocupada com a Educação Museal brasileira, dessa forma, a maneira como o MASP elaborou e gerenciou suas ações de Educação Museal versam sobre um dos critérios mais importantes admitidos pela nossa investigação na escolha da instituição e nos recortes eleitos durante o processo.

Em contrapartida, a nova definição refere-se a temas extremamente contemporâneos, importantíssimos para todo e qualquer discurso produzido e projetado para o coletivo, inclusive em dimensão museal e patrimonial. Nos últimos meses acompanhamos a Profª. Drª Rita de Cássia Maia da Silva, Profª. Drª Monique Magaldi, a artista e Profª. Drª Rosangela Britto e outros intelectuais do campo que mobilizaram junto ao ICOM esse exercício coletivo de redefinir o definido⁹⁹. Essa expansão do significado museu, no tecer de sua urgência, interpelou a dissertação, como diversas pesquisas e práticas contemporâneas do campo museal e da Museologia.

Evidentemente, que a própria negociação e conciliação coletiva em torno da construção de uma nova definição conceitual, tensiona a "velha" noção, posto que entendemos e vivenciamos que as tipologias de museus despontam em diversidade e especificidade. De modo que, uma definição estática e materialista de museus destoa da realidade museal ao qual estamos inseridos, em meio à crise econômica e sanitária de dimensões globais.

O movimento de mudança e mobilização do próprio ICOM é um indício de que vertentes práticas e conceituais precisam estar conectadas, mais que isso, socialmente coerentes e imbricadas na complementaridade. Nesse sentido, a realidade a qual nos referimos, no que tange o estudo de caso proposto em nossa investigação, evidencia o fechamento exponencial de museus em sua dinâmica presencial, a instrumentalização emergencial de equipes e ações educativas em razão da urgência tecnológica e da comunicação virtual — Frieda Marti e Edmá Santos desenvolvem uma interessante conexão

⁹⁸ Disponível em:

http://www.icom.org.br/files/Carta_Aberta_e_Recomenda%C3%A7%C3%A9s_para_Educa%C3%A7%C3%A9s_Museal_no_Brasil.pdf. Acesso em: 10 dez. 2021.

⁹⁹ Disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=Q_EQ6qcq7iw e https://www.youtube.com/watch?v=hRwj_nFun3g. Acesso em: 24 fev. 2022.

entre as TICS - tecnologias da informação e comunicação e a Educação Museal no *Ciberespaço* — bem como no cerne da intensa e tenebrosa crise de relevância, como pontuou o pesquisador Eduardo Sarmento: museus para que?

Notadamente, definir o que é museu não é uma tarefa simples. Exige responsabilidade e astúcia teórica, porém, principalmente prática. Pontuamos nos parágrafos anteriores um fragmento do imenso trabalho que os pesquisadores articulam atualmente e em décadas anteriores, por intermédio de um pensamento museal pungente e vivido. Nesta conjuntura, compartilhamos com a pesquisadora Vânia Oliveira (2012), ao explicitar sobre o pensamento museal:

A formulação de seu pensamento museal não se encontra reunida sistematicamente em um único texto, mas dispersa, apontada aqui e ali, sugerindo-nos que a instituição museal esteve presente em sua idealização de mundo, que sonhava socialmente mais justo e formado por cidadãos ciosos de si. (OLIVEIRA, V., 2012, p.175).

O intelectual, poeta e museólogo nominalmente referido por suas contribuições para o campo museal, Mário Chagas, elucida de maneira objetiva, que a imaginação museal:

[...] configura-se como a capacidade singular e efetiva de determinados sujeitos articularem no espaço (tridimensional) a narrativa poética das coisas [...] essa capacidade imaginativa não implica a eliminação da dimensão política dos museus, mas, ao contrário, pode servir para iluminá-la. (CHAGAS, 2003, p. 64).

A imaginação museal ao qual Mário Chagas se debruça, denota de uma capacidade imaginativa que, como o mesmo aponta não é um privilégio de poucos, do contrário, é produzida na esfera das mediações dos mundos e significados cunhados com e na diferença (CHAGAS, 2003). Essa “linguagem das coisas” que o professor Mário pondera, é erigida nas relações que desenvolvemos e formatamos, no contexto de nossa sociedade, sobre os museus e a museologia. Por isso, reiterando o pensamento do intelectual, devemos pensar na delicadeza dos encontros e das negociações discursivas que antes de cunhadas em nossas redes museológicas, devem reverberar, refletir e assistir as comunidades diversas contidas no Brasil e no mundo.

Portanto, ao repercutir sobre a questão “o que é museu?”, debatida copiosamente nas redes museológicas e artísticas das quais me aproximo, tangencio inevitavelmente para acontecimentos reais de natureza prática, vivenciados nas ações educativas em núcleos educativos dos quais integrei. A imagem criada a partir da palavra museu, no meu entendimento, não se relaciona a uma instituição conservadora e hegemônica. Pelo contrário,

denota algumas palavras norteadoras, das quais detalho: o diálogo, a escuta, a comunidade, o coletivo.

O Museu é potência, é visualidade, pertencimento. Espaço de trocas e interpelações, redes. Espaço de Educação. Museu é escuta, é verbo. Acima de tudo o museu é de todas, todos, “todes” e para todas, todos e “todes”. Assim como referido por Vânia Oliveira ao mencionar Mário de Andrade (1893 -1945) — foi poeta, romancista, musicólogo e historiador de arte brasileiro — “[...] em Mário o trinômio seria representado por povo, museu e identidade, o museu como ponte e mediador das relações sociais.” (OLIVEIRA, V., 2012, p.182).

No escrito do professor Alexandre Gomes (2021), em sua instigante e notável pesquisa sobre museus indígenas, a partir do discurso dos povos originários, também operou importantes provocações no âmbito do curso de mestrado e nas escolhas e recortes estabelecidos, em relação à definição de museu. O pesquisador e os sujeitos de sua escrita falam do museu como:

[...] uma ferramenta contra a discriminação e a violência, é um ato de resistência em nome da vida. Nestas apropriações, a “cultura” não é usada como uma noção que exclui e hierarquiza, e nem a memória, é a do poder de dominação, imposta como narrativa oficial da nação – como nos museus oficiais. Nos museus indígenas, a cultura impõe respeito, e a memória, os empodera. (GOMES, 2021, p.385).

Desse modo, dialogando com Gomes (2021) sobre os museus como ferramentas de construção cultural, Sansi-Roca considera que estes “[...] não são só cenários de negociação entre culturas, ou fóruns, mas também oficinas onde construímos os valores da própria “cultura”, a cultura como instituição pela qual definimos o valor do próprio e do alheio.” (SANSI-ROCA, 2007, p.96).

Com efeito, o MASP define-se enquanto um museu:

[...] diverso, inclusivo e plural, tem a missão de estabelecer, de maneira crítica e criativa, diálogos entre passado e presente, culturas e territórios, a partir das artes visuais. Para tanto, deve ampliar, preservar, pesquisar e difundir seu acervo, bem como promover o encontro entre públicos e arte por meio de experiências transformadoras e acolhedoras. (MASP *site*, 2021).

Isto posto, através de suas ações educativas no virtual o museu tem priorizado — desde a escolha das palavras, à seleção do acervo e a formulação de projetos — projeções discursivas críticas e expressivas relativas a questões contemporâneas que devem ser copiosamente discutidas, tendo em vista novas problematizações e resoluções das mesmas. Dessa forma, a noção de museu com a qual nos aproximamos se relaciona com a noção de

museu que o MASP possui e performa, em interlocução com o referencial teórico adotado. Em virtude disso, o projeto “MASP [Desenhos] em casa” destaca-se como uma das estratégias educativas difundidas pela instituição aos seus públicos que mais coadunam com a produção de sentidos e pautas recentes na sociedade atual, decorrendo da constante atualização de gestão, missão e valores — abordamos este projeto em específico nos últimos tópicos deste capítulo. Movimento importante para se pensar o *corpus* museu em sua simbologia e valores, reflexo das relações sociais coletivas, enquanto potente patrimônio educativo.

Portanto, o conceito de museu é constitutivo em nossa pesquisa de mestrado. Para tanto, estamos estabelecendo constantes diálogos com a literatura museológica, adicionados aos encontros, discussões e redes concernentes à realidade museal e educativa dada. Partimos da pressuposição de que nossa responsabilidade é desmesurada, visto que atribuída a incontáveis atuações na sociedade, aos reflexos e resultados estendidos à coletividade. A pandemia e os acontecimentos recentes para o campo museal interpelam a dissertação e o movimento desta investigação.

Pormenorizada, nossa empreitada investigativa, embora desenvolvida de forma responsável e responsável (TOJAL, 2013) entende a específica abrangência que um estudo de caso detém. Nesse aspecto, assumimos que abordar o virtual e as tecnologias de rede é, em certo sentido, invisibilizar uma parcela da sociedade privada do acesso à luz elétrica, a *Internet* e oportunidades igualitárias de ingressar em espaços públicos. Esse não é um ponto passivo na trajetória da pesquisa, posto que ao analisarmos as ações educativas do MASP, na modalidade *online*, durante a pandemia do Covid-19, estamos reconhecendo a especificidade que o estudo de caso nos confere. Ou seja, estamos evidenciando nossos públicos-alvo, e respectivamente o público leitor da dissertação. Ainda que a questão da democratização da *Internet* seja de extrema importância, mobilizamos esta pesquisa distanciada de uma ingenuidade e entendendo de que públicos estamos tratando quando referimos a ações educativas *online*. Destacamos que iremos nos referir a essa problemática que atravessa a dissertação nas considerações finais.

O MASP, como já reiteramos através do referencial e documentos acessados, tem realizado um movimento de escuta e de projeção de pautas relevantes para a sociedade deste século. A renovação constante de seus acervos e a projeção discursiva cada vez mais insurgente, antirracista e feminista despontam a nova visão que um museu de arquétipo tradicional pode alcançar, se disposto a expandir, enquanto gestão e equipe. A nova visão do

MASP integra aspectos sociais, culturais, narrativos e expográficos necessários, quando tratamos de instituições museais — neste caso, um museu de Arte:

Arte, cultura e linguagem museológica são apresentados, dessa forma, numa perspectiva interligada, que leva em conta a história da instituição, a sua memória, as suas várias exposições, a formação de seu acervo, sua atuação em outras áreas como moda, fotografia e cinema. Leva em conta, também, o papel de mediação e desafio que um Museu carrega consigo. Aí reside um equilíbrio sensível entre devolver ao público o que ele espera, mas também ampliar seus horizontes e assim desafiá-lo. (MASP, 2017, p.28).

Mais do que definir um conceito referência de nossas práticas e reflexões teóricas, importa-nos o movimento de fricção, as tensões discursivas, o entremeio, o intercâmbio cada vez mais diversos. Pois, consonante com Fayga Ostrower (2014), direcionando-se à obra de arte, emprestamos seus dizeres para este contexto, posto que enquanto ponto de partida da definição “[...] nascem as possibilidades de diversificação. Cada decisão que se toma representa assim um ponto de partida, num processo de criação que está sempre recriando o impulso que o criou” (OSTROWER, 2014, p. 26/27). A noção de museu não é estanque é plural e movente, ao menos coadunamos com esse pensamento.

Por essa razão, consideramos que todas as mobilizações referidas e os sujeitos mencionados representam agentes dessas reformulações. E, finalmente quando o ICOM publicizou as palavras-chaves mais votadas pelo coletivo brasileiro, embora “feminista” não esteja na lista das mais relevantes, algumas delas representaram redefinições dos conceitos hegemônicos pregressos que pretendemos problematizar nestas escrituras e vivências: antirracista, democrático e decolonial. Expressamente, palavras que denotam transfigurações exponenciais e urgentes das ações em curso.

Ao longo da exposição que tecemos neste tópico sobre a conceituação de museu a partir da literatura do campo, bem como em conformidade com a missão e práticas do MASP, destacamos alguns critérios enumerados no processo de investigação que explicitamente justificam os percursos que estamos tecendo:

- 1) A definição de museu da pesquisa e o diálogo estreito com a concepção de museu do MASP.
- 2) O simbolismo do museu no contexto nacional e a especificidade de tratar-se de um museu de Arte — para tanto, como já referido no capítulo anterior, utilizaremos amplamente a Abordagem Triangular (BARBOSA, 2014), metodologia difundida em instituições museais, para a análise e formulação de

ações educativas voltadas para a Arte ao que nos interessa no âmbito do museu.

- 3) A mobilização de pautas atuais, decoloniais, feministas e antirracistas da instituição atreladas a forma como o museu se relaciona com o seu acervo, a aquisição de obras de arte, sua discursividade e seus públicos.
- 4) As ações educativas *online*, bem como a observação da potente mobilização virtual do MASP através de suas interlocuções educativas, projetadas nas redes sociais e *site* durante a pandemia, especialmente entre 2020 e 2021. A maioria destas ações decorrem de adaptações de práticas pedagógicas de natureza presencial. Este aspecto também é evidenciado no capítulo e contribui para a seleção do estudo de caso na instituição.

Contudo, devemos ressaltar que, de todos os critérios analisados e reiterados até o momento, a projeção pedagógica do MASP, a adaptação de projetos funcionais e exitosos no presencial para a dinâmica virtual na pandemia, assim como a projeção de ações educativas na rede social *Instagram*¹⁰⁰ do museu destacaram-se como aspectos que daremos destaque. Enfatizamos, portanto, que a pandemia alargou as possibilidades espaço-temporais da investigação, do mesmo modo que ampliamos o nosso filtro do aspecto regional para o nacional em nossa abordagem.

Em perspectiva, a maior urgência em nossos argumentos, como também da Educação Museal brasileira no agora, é conjecturar: como resolvemos esse contexto? Visto que vivenciamos nos últimos dois anos a realidade de museus fechados, equipes desfalcadas, educadores desassistidos e públicos invisibilizados. A nova definição de museu resolve alguns dos pontos referidos no presente? Em resumo, estas são algumas provocações que estruturam os problemas que temos refletido e nos interessados em todo o percurso acadêmico.

Construir novos futuros possíveis é uma premissa otimista a se considerar. Contudo, o agora exclama. Fazer pesquisa é um dos caminhos para encontrarmos respostas a tantos problemas sociais brasileiros, tal como esse movimento de investigação tem nos demonstrado e provocado outras insurgentes em todo o processo, das quais não daremos conta de abranger em sua totalidade neste escrito. Seguindo o ritmo de nossa exposição e fluência conceitual, a seguir explicitamos com mais minúcia as práticas do MASP durante a pandemia em que foi necessário um importante e sem precedentes projeção *online*.

¹⁰⁰ É uma rede social *online* de compartilhamento de fotos e vídeos entre seus usuários difundida em âmbito mundial.

3.2. A reinvenção da prática: abordagens educativas do Museu de Arte de São Paulo

3.2.1. MASP em casa: percursos e ações educativas

Em congruência com a nossa exposição corrente, vimos no primeiro tópico deste escrito um panorama histórico do MASP desde sua concepção aos dias atuais e, de forma breve, a relação do museu estudado com a comunicação virtual atrelada a seus públicos. Além disso, evidenciamos o quanto a noção de museu que consideramos e a noção adotada pela instituição estão em aproximação e diálogo, porquanto, essa relação motiva nossos percursos e desponta como combustível fundante das análises que realizaremos.

Neste tópico, porém, perscrutamos a motivação mais enfática que norteou nossos itinerários no que se refere ao MASP, que está diretamente relacionada ao seu papel educativo enquanto museu. Iniciamos, para tanto, explicitando a função educativa do MASP no cenário atual relativo à sua concepção e definição de museu. Esse posicionamento nos importa, pois conforme mencionado trata-se de um dos argumentos que mobilizam a investigação. Tendo discorrido a esse respeito e a partir de interlocuções com literatura da área, partiremos para o momento de detalhar as ações educativas da instituição.

Vale ressaltar, que as ações educativas às quais nos referimos estão dentro do recorte temporal que tangencia o início da pandemia no Brasil, recorte este que especificamos constantemente em parágrafos pregressos.

Por certo que, a relação do MASP com as tecnologias da época demonstrou-se frequentemente profícua, desde as primeiras notícias de sua existência e a incontável divulgação junto à imprensa do período, aos dispositivos tecnológicos em suas expografias (os próprios cavaletes de Lina Bo Bardi demonstram uma tendência para inovações) e a sua projeção enquanto instituição brasileira no âmago de inúmeras possibilidades, por advento da *internet* e dos dispositivos móveis, vertente comunicacional que o MASP explora com intensidade, desde anos anteriores ao início da pandemia do Covid-19.

No *site* institucional, produzido em 2010 (MASP, 2015, p. 91), segundo o relatório anual de atividades do museu que contempla o primeiro ano de pandemia (2020), está documentado que o MASP recebeu 841.437 visitas (1.166.635 visitas e 2.904.193 acesso às páginas) durante o ano de 2020, “[...] os usuários navegam pelo *site* por cerca de 2 minutos e 2 segundos” (MASP, 2020, p.146) — dentre as páginas mais visitadas do *site* da instituição, 24% refere-se a Home. No ano anterior “[...] o site do MASP recebeu 1.358.490 visitantes

únicos, num total de 1.986.228 visitas e mais de 4.500.000 páginas visualizadas.” (MASP, 2019, p.141).

Os dados correlatos são demasiadamente importantes para o exame que estamos formulando, na medida em que evidenciam a potência da comunicação e projeção comunicativa (e como veremos nos próximos tópicos, também educativa) do museu investigado em uma condição extremamente adversa, no momento em que o mesmo permaneceu presencialmente fechado por meses. Isto posto, no ano de 2020, o *site* do MASP permaneceu, em inúmeros meses, identificando que o museu estava fechado presencialmente, situação que só pôde ser alterada com a vacinação no Brasil, a flexibilização e circulação de pessoas em equipamentos culturais¹⁰¹, tal como o museu (Figura 26).

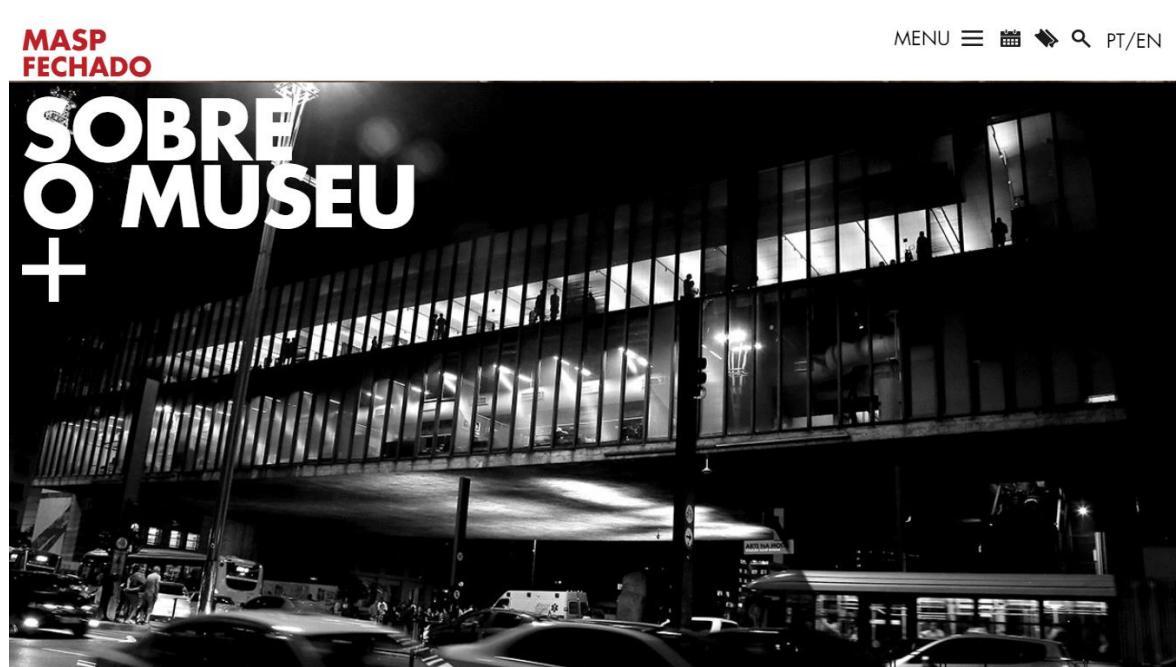


Figura 26 — Postagem do MASP no *site* sobre o fechamento do museu, 2020. **Fonte:** MASP *site*, 2020 (<https://masp.org.br/sobre>). Acesso em: 22 mai. 2020.

Interessante destacar que, de posse dessa informação exposta nas páginas iniciais do *site* da instituição, o visitante iniciava sua navegação e esta, no que lhe diz respeito, por vezes irradiava para as demais redes sociais do museu (*Facebook*, *Youtube* e *Instagram*) em um *continuum* de retroalimentação comunicativa e educativa. Nos próximos tópicos, quando

¹⁰¹ No que cerne a pandemia e os dados publicados pelo Estado de São Paulo em 2020, seguem disponíveis em: <https://www.sinesp.org.br/179-saiu-no-doc/10805-portaria-pref-g-n-1-041-de-02-10-2020-autoriza-nos-termos-dos-protocolos-sanitarios-anexos-a-retomada-da-presenca-de-publico-nas-atividades-desenvolvidas-pelos-seguientes-setores-culturais-cinemas-teatros-casas-de-espetaculo-e-similares-museus-galerias-e-similares-bibliotecas-eventos-exceto-festas-equipamentos-culturais-multifuncionais>. Acesso em: 22 dez. 2021.

apresentarmos os projetos educativos que o MASP adaptou para a dinâmica totalmente *online*, abordaremos mais profundamente sobre uma dessas redes sociais em específico, plataforma em que o MASP projetou seus conteúdos pedagógicos, interagiu com seus visitantes (usuários) e com os textos produzidos pelos mesmos a partir da ação educativa.

Uma vez inserido em um contexto contemporâneo, desde suas narrativas expográficas às obras pertencentes ao seu acervo circunscritas na Arte Contemporânea — como as recentes aquisições de vestígios de performances, à exemplo do trabalho “Ofélia”¹⁰² (2018) doada na conjuntura da exposição “Histórias das mulheres, histórias feministas”¹⁰³ — e o inegável movimento através das redes sociais intensificou a relação entre o MASP e seus públicos, especialmente o público jovem. Ainda sobre os novos discursos do museu através de exemplificações, a instituição ressalta em sua documentação anual que em 2019 “[...] 344 novas obras foram incorporadas ao acervo por meio de doações ou compra, após serem recomendadas pelo Comitê de Acervo e aprovadas pela diretoria [...] Dessas 344 aquisições, 88% têm mulheres como autoras.” (MASP, 2019, p.76) demonstrando um movimento democrático desde a aquisição de obras do acervo aos seus discursos expográficos e publicações impressas¹⁰⁴. Em 2020, a mobilização de diálogo e aproximação com obras de arte de diversos estilos e motivos é continuada contabilizando a incorporação de 75 novas obras à coleção do museu (MASP, 2020, p. 57) das quais, conforme o MASP:

Mais da metade das obras doadas em 2020 são de artistas indígenas, destacando-se entre elas o conjunto doado pelo grupo MAKHU (Movimento dos Artistas Huni Kuin). Entre as obras incorporadas, 15 são de artistas negros e 7 de artistas mulheres. Além dessas, 24 entraram no contexto da exposição Histórias da dança, que foi realizada parcialmente e de forma virtual, e, contudo, gerou um catálogo ilustrado completo. (MASP, 2020, P.57).

Nesse ínterim, além da aquisição junto ao acervo, acreditamos que a mobilização *online* — em ocorrência há anos anteriores ao momento em que esta dissertação acontece, ou seja, período de oscilação entre um intenso isolamento social e uma abordagem flexível com

¹⁰² Instalação e performance, 2018. É possível acessar a obra no acervo digital do MASP, conforme o número de inventário: MASP.11000. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/ofelia-1>. Acesso em: 24 out. 2021.

¹⁰³ “[...] Esta exposição reúne 30 artistas e coletivos que emergiram no século 21 e que trabalham com base em perspectivas feministas, ampliando um debate que ganhou visibilidade nas artes visuais entre os anos 1960 e 1980, mas que segue cruzando lutas, narrativas e conhecimentos. Abordar as histórias feministas no presente significa ter como ponto de partida um tempo em plena construção e urgência.” (MASP site, 2021). Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-feministas>. Acesso em: 24 out. 2021.

¹⁰⁴ Podemos citar as publicações de antologias tematizando questões contemporâneas em diálogos com os acervos e exposições da instituição. A publicação “Histórias das mulheres, histórias feministas: vol. 2 antologia” (MASP, 2019) está dentre as quais elencamos como exemplo desse movimento. Disponível em: <https://www.maspoja.org.br/historias-das-mulheres-historias-feministas-vol2-antologia>. Acesso em: 24 out. 2021.

a adoção de medidas restritivas mais brandas e a possibilidade de uma presença física controlada em museus, justificadas pela difusão da vacinação no Brasil¹⁰⁵ — propiciou à vertente comunicativa, e sobretudo, educativa do MASP uma intensa divulgação e participação engajada dos públicos durante a pandemia. Nos interessa, portanto, o movimento de renovação que o MASP tem percorrido, assim como a projeção de seus discursos de forma *online*.

Por conseguinte, pressupomos, a partir da documentação consultada e da observação durante os últimos meses, que o MASP chegou à 'casa brasileira' para além de alocar-se simbólica e efetivamente na capital paulista. Produzindo, pois, uma experiência conjunta entre públicos, museu, discurso educativo, a imagem da obra de arte e o fazer do fruidor — em um intenso ciclo de triangulações (BARBOSA, 2014).

As ações educativas do MASP acontecem desde sua concepção inicial, mesmo que de forma diversa o “[...] perfil de um “museu educacional” fez parte do projeto do MASP desde os tempos de Assis Chateaubriand” (MASP, 2017, p.30). Estabelecendo o recorte para os últimos anos, a área de Mediação e Programas Públicos do museu é incumbida de funções importantíssimas no âmbito da Educação Museal, seja elaborar, quanto pôr em prática programações com base na “[...] interlocução e na formação do público em relação às exposições e atividades promovidas pelo museu, com foco especial na pesquisa e na publicação, na experimentação artística, em ações pedagógicas e na mediação do acervo” (MASP 2020, p. 33). Estas programações são propostas e lançadas aos públicos do MASP, de forma presencial (anterior a 2020), bem como na forma *online*, com a migração e adaptação de atuações que as instituições necessitaram alcançar durante o intenso processo de isolamento social ocasionado pela pandemia:

Com exceção dos cursos promovidos pela Escola, todas as atividades são gratuitas e ocupam os variados espaços do museu — do vão às exposições e, em 2020, também as mídias sociais. Assim, o MASP pretende estimular práticas de contato e de reflexão dos visitantes com sua programação, de modo amplo, em processos de formação mais diversos e democráticos, exercitando o diálogo do público com o acervo e incentivando pesquisas e ações inovadoras no campo da educação e dos programas públicos em museus. (MASP, 2020, p.33).

Uma vez que o isolamento social demandou obrigatoriedade para salvar vidas e descontinuar o contágio do Covid-19, que como sabemos é transmitido pelo contato com pessoas infectadas através das vias respiratórias, o enfoque para a projeção virtual das

¹⁰⁵ Disponíveis em: <https://conselho.saude.gov.br/vacinometro>. Acesso em: 23 dez. 2021.

instituições se não era efetivo se tornou mais evidente, podemos dizer, urgente nos últimos anos. Desde 2015 o MASP ampliou sua atividade através do *Instagram* institucional e de outras redes sociais (MASP, 2017, p.33), como muitas instituições, elegeu algumas redes sociais para estender sua comunicação em diálogo com o *site* institucional, de modo que observamos que durante a pandemia as plataformas em que o museu esteve mais ativo são: o *Instagram*, o *YouTube* e o *Facebook*. Destas que enumeramos, decidimos deter nossas análises na rede social *Instagram*, pôr a entendermos enquanto importante fonte de interação e acesso de diversos âmbitos da sociedade. Porquanto, reiteramos que o MASP esteve de forma harmônica produzindo e publicando conteúdos educativos *online* em ambas as plataformas, de acordo com a identidade visual e escrita corrente do museu, “[...] se, por um lado, perdeu-se o contato direto com o público, por outro, públicos virtuais de diferentes regiões do Brasil puderam ser alcançados” (MASP, 2020 p.33), os agora nomeados “usuários” (OLIVEIRA, E., 2020) (Figuras 27 e 28).

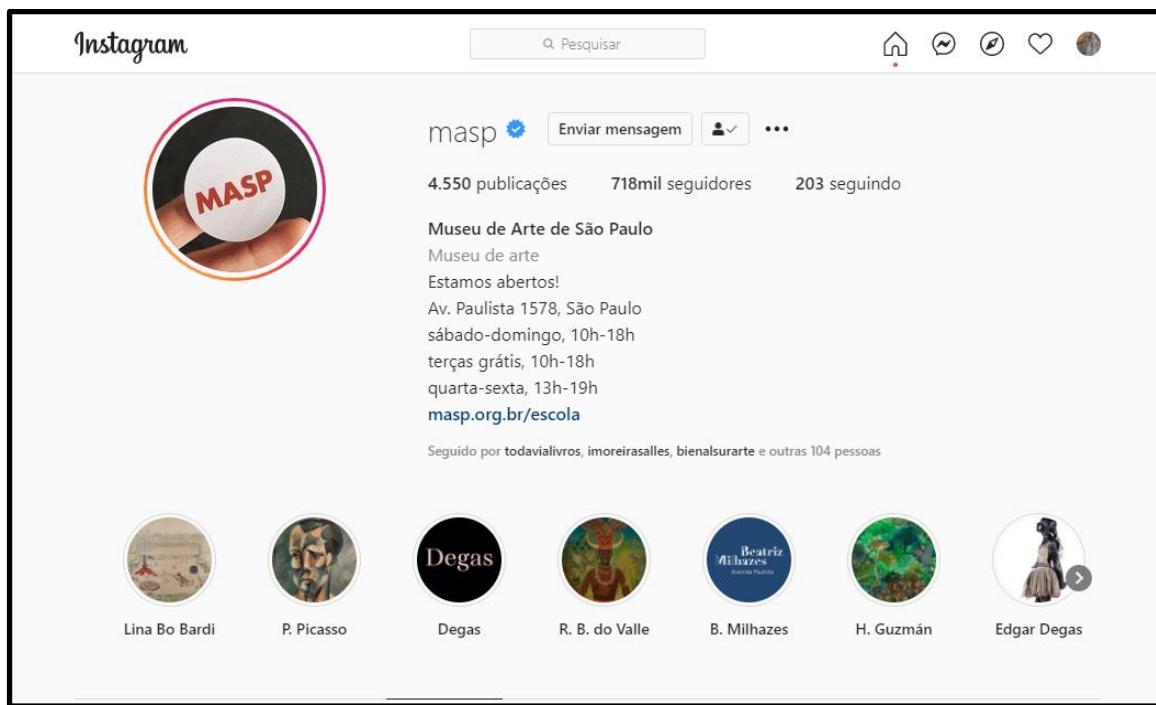


Figura 27 — Registro da página inicial do *Instagram* do MASP pelo computador, 2021. **Fonte:** MASP *Instagram*, 2021(<https://www.instagram.com/masp/>). Acesso em: 21 dez. 2021.

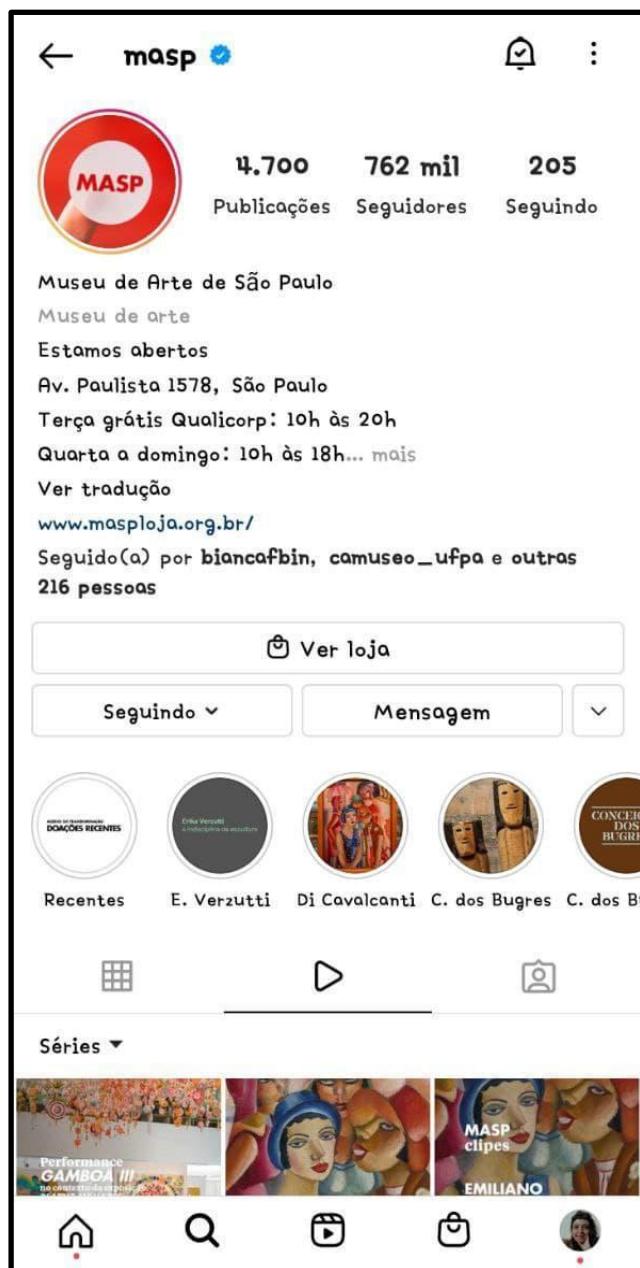


Figura 28 — Registro da página inicial do *Instagram* do MASP pelo *smartphone*, 2021.

Fonte: MASP *Instagram*, 2021 (https://instagram.com/masp?utm_medium=copy_link). Acesso em:

21 dez. 2021.

O MASP e suas equipes articularam conjuntamente uma participação ativa no cotidiano de seus públicos *online*, os nomeados usuários que podem acessar as programações estruturadas pela instituição em qualquer tempo e espaço, compondo uma hiperconexão sem precedentes.

A esse respeito, em conformidade com o teórico Afonso Medeiros (2019) — Professor Titular de Estética e História da Arte do Instituto de Ciências da Arte da

Universidade Federal do Pará, doutor em Comunicação e Semiótica/Intersemiose na Literatura e nas Artes pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo — na publicação “Hiperconectados” (2020) organizado pela professora Rosângela Britto, quando com brilhantismo, refere sobre a experiência propiciada pelo museu — ao observarmos o MASP entre os anos de dois mil e vinte e vinte um (2020 e 2021) percebemos essa mobilização — quando em uma conexão extremada e pulsante entre o museu e os sujeitos:

São aqueles que dizem respeito ao fato de que o mundo precisa ser visto e experienciado e não somente inteligido; as coisas do mundo precisam estar presentes diante dos olhos e ao alcance da mão, e não somente diante da imaginação. Não à toa, o conceito de museu foi paulatinamente ampliado até abranger a ideia de ambiente (cultural ou natural) preservável. (MEDEIROS, 2019, p.137).

Enquanto efetividade, concordamos com a acepção de que um museu não precisa exclusivamente de suas estruturas físicas para propiciar experiências complexas e satisfatórias para a sociedade, do contrário, a potência do museu repousa na sua ideia, seu discurso, na afetividade que ele provoca, no diálogo com sua comunidade, o “[...] museu nasce, portanto, com a necessidade do mundo (pelos menos aqueles pedaços de mundo reunidos numa coleção) vir a público, de dar-se ao público” (MEDEIROS, 2019, p.137), ou seja, refere-se a um conjunto de ações coordenadas que envolvem todas as instâncias de uma instituição determinada, em um *continuum* democrático.

Por isso, destacamos que as redes sociais do MASP, de forma alguma, definem-se como um museu virtual. De outro modo, versam sobre a efetiva projeção do museu através de informações, publicidade e discurso educativo de suas práticas em isolamento. Essa mobilização é laboriosa pois envolve estudo, investimento, recursos humanos, instrumentalização, harmonia com as programações e conteúdos oferecidos pelo/no museu, conduta que infelizmente não foi alcançado por muitas instituições do país, mesmo no contexto da Covid-19 quanto para além dela.

De forma alguma, é demérito que uma instituição e sua equipe não alcancem essas etapas da comunicação e projeção educativa *online*, devemos partir da consciência de que diversos museus brasileiros não possuem sequer receita para manter suas pequenas atividades e projetos habituais. Apesar disso, o contexto da pandemia alterou ostensivamente essa realidade, erigindo uma urgência imprevista e necessária para que os museus e seus discursos sobrevivessem e até mesmo resistissem ao esquecimento de uma sociedade isolada socialmente.

Por consequência, ao observarmos o *Instagram* do MASP nos últimos meses passamos a pensá-lo de acordo com as mobilizações de um “museu-praça”, ainda que no âmbito virtual somente, museu este que agrega a produção de sentidos de diversos sujeitos em conexão. Nessa concepção, Medeiros reflete e define essa classificação da seguinte forma:

O que seria um museu-praça? É aquele espaço que se constitui como um nó de convivência pública da comunidade. Que serve não só para o usufruto de seus vizinhos imediatos, mas para o desfrute de quaisquer pessoas (nativas ou estrangeiras). O museu é feito de pessoas para pessoas, um local de encontros entre indivíduos; um espaço onde o artista, através de sua obra, se joga no público, se dá à curiosidade pública e, por isso mesmo, é um espaço de tensão, de fricção de olhares e ideias em fluxo. Um museu não pode ser um espaço de sínteses, mas sim de hipóteses, de provocações, de teses que são expostas às antíteses, aos debates. Um museu não pode ser, senão, um processo continuamente dialético. (MEDEIROS, 2019, p.139).

Certamente que, conforme observamos nesses dois (2) anos de perscruta, foi extremamente difícil pensar na projeção de museus e seus discursos no contexto do isolamento social. No primeiro semestre de dois mil e vinte (2020) acompanhamos uma mobilização intensa de educadores, gestores, museólogos, comunicadores e outros âmbitos que atuam em instituições museais, em busca de resolver questões colocadas quanto reflexo do início da pandemia que nos assolava. Como o museu fechado pode comunicar? E, nesse sentido, de que forma projetar suas ações educativas em uma amplitude democrática? O que acontecerá com as equipes colaboradoras? Sabemos trabalhar no virtual? De que forma fazer essa prática funcionar? Como faremos a manutenção de acervos? E as ações educativas, como daremos continuidade? São algumas questões que reverberam neste preâmbulo — no capítulo inicial desta pesquisa é possível acessar nossos levantamentos sobre essas questões, bem como os endereços para os documentos oficiais dos educadores de museus durante o intenso e adverso processo de adaptação.

Nos primeiros meses observando o MASP, destacamos a agilidade com que suas equipes contornaram a situação referida, de forma exitosa e coerente com o que já desenvolviam.

Consideramos uma projeção educativa exitosa aquela que, inclui, engaja, fideliza e sobretudo, dialoga com seus públicos. Em conformidade com o pensamento de Paulo Freire (2019), Ana Mae Barbosa (2014) e bell hooks (2017): uma prática educativa dialógica, contextualizada e transgressora — bell hooks (1952 - 2021) foi autora, professora, teórica feminista, artista e ativista antirracista estadunidense, assim como publicou diversos livros, dos quais destacamos *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*

(1994) e numerosos artigos acadêmicos deixando um legado importantíssimo para a sociedade.

Com efeito, no que tange a questão da definição museu, iniciamos, portanto, o diálogo entre a concepção de museu do MASP e a correspondente adotada pela dissertação através da observação e análise das ações educativas adaptadas, tal como projetadas pelo museu no período mencionado. Partimos, pois, da reflexão recorrente a respeito do significado da palavra museu no entendimento coletivo, das negociações históricas documentadas¹⁰⁶, de encontros e fóruns na história da Museologia, evidenciou-se como condutores empregados na investigação que propomos.

Nesse sentido, atualmente essa disputa de significação ainda é latente no entendimento e construção teórica em nível global. Tendo em vista que marco definidor no qual nos embasamos, versa sobre a estabelecida pelo ICOM — pontuando que esta conciliação está em vias de ser alterada em um processo democrático de consulta pública. Certamente, essa definição pode ser empregada e incorporada nesta escrita, em consonância com a ideia do museu como espaço público e sem fins lucrativos, contudo, para além de priorizarmos apenas o que compete seu espaço físico, pressupomos o museu e suas ações na égide da potência *online*, no sentido de uma Educação Museal *Online*, prática que reiteramos continuamente neste escrito e que começaremos a abordar com mais intensidade.

Hoje entendemos o Museu para além da materialidade, um museu que dialoga com as novas tecnologias e com o virtual, tanto quanto com seu aspecto imaterial. O museu está à serviço da comunidade e, quanto a isso, estende-se enquanto um espaço de luta, de conflito, de disputa, deve ser, portanto, ocupado, transitado, preservado, exibido e apreciado.

Os pesquisadores Gob e Drouquet (2019) classificam e enumeram alguns fatores que evidenciam a diversidade de significações dispostas a partir da noção museu, das quais podemos refletir dada a recente conjuntura:

A *democratização*, ou seja, a ampliação dos públicos, levou ao museu pessoas menos ou pouco impregnadas da cultura “museu” e que tinham em relação aos museus expectativas diferentes daquelas do público tradicional de frequentadores, um público de amadores esclarecidos.

A *globalização* levou à implantação do museu, conceito europeu, nos outros continentes. Mas, ao deixar a Europa, o museu se adaptou, certamente de modo parcial e imperfeito, às realidades e necessidades locais. Ao fazê-lo, ele se diversificou assumindo temáticas e formas novas.

O *turismo cultural* se interessou pelo museu e introduziu nele, justamente com um público mais amplo e mais diversificado, uma necessidade de novas formas museais, mais bem adaptadas à exploração turística.

¹⁰⁶ ICOM, 2021; IBRAM, 2018; GOB, 2019; DESVALLÉES & MAIRESSE, 2013.

As *novas tecnologias* constituíram um trunfo importante para a comunicação do museu; elas se integraram nele progressivamente e contribuíram para o desenvolvimento de novas formas de museus: centros de interpretação, percursos-espetáculos, cujo objetivo não é mais necessariamente a conservação, o estudo e a divulgação de uma coleção de objetos. (Grifos dos autores) (GOB, 2019, p.56/57).

Seguindo a lógica das elucubrações expostas pelos autores acima, sobre esses quatro pontos elencados — a democratização, a globalização, o turismo cultural e as novas tecnologias — como fatores que explicam a diversificação circundante à noção de museu, nos últimos anos, partimos dessas reflexões para pensar este capítulo e em particular a maneira como o MASP se lançou enquanto projeção pedagógica no tempo em que o acompanhamos.

Conforme observado, nos últimos meses os debates que norteiam a significação do museu têm se intensificado. Um forte exemplo dessas mobilizações trata-se da alteração sobremaneira de muitas práticas que realizamos antes da pandemia, no contexto museal. De modo que estamos atravessando um período de transição de algumas “definições” no despertar de outros questionamentos, inferências e discussões de âmbitos diversos. Nessa acepção, destacamos nosso percurso na medida em que se baseia e retroalimenta da relação entre as tecnologias e o museu, de como esse processo que decorre nos últimos anos foi imprescindível para a atuação de muitas instituições brasileiras, propiciando mudanças e redefinições — especificamente entre os anos de 2020 e 2021. Evidenciamos, dentro dessas alterações, o isolamento social e as novas formas de se relacionar com o museu de maneira remota.

A este fator podemos dissertar sobre o aprofundamento da relação com as novas tecnologias que, como sabemos, já estavam em andamento e foram amplificadas por razão de o isolamento obrigatório ter alterado dinâmicas trabalhistas, acadêmicas, coletivas e individuais. O uso das telas de computador e dispositivos móveis como “substitutos” (especialmente nos primeiros meses de dois mil e vinte - 2020) de interlocuções do “presencial” desencadeou mudanças profundas no entendimento e aproximação em relação ao museu pelo público em geral. Em perspectiva, alguns museus alcançaram outros grupos de públicos que não seriam possíveis sem a permissividade do ambiente virtual. Certamente que algumas instituições já cumpriam uma agenda com essa vertente tecnológica de atuação em operação, principalmente pelas redes sociais, *websites* e videoconferências ao vivo, no entanto, o contexto emergencial da pandemia exigiu a difusão dessa conexão diferenciada entre museus e públicos. Retornaremos a esses aspectos nos próximos parágrafos.

Quanto a isso, os autores evidenciam ainda que não se pode ser assertivo a essa questão (o que é um museu?) sem abordá-la a partir do prisma das mensagens que um museu comunica e, sobretudo, sem distanciá-lo de sua utilidade social. A delimitação do campo pode acarretar um esvaziamento desses dois aspectos, reduzindo-se, toda uma diversidade de museus, à uma sucessão de enquadramentos normativos e técnicos que efetivamente não contribuem para a realidade do contexto social dado.

O que estamos desejando pontuar com muita ênfase é o fato de que a própria definição de museu está em constante reformulação e isso reflete em como as instituições, e para o nosso caso o MASP, entendem a comunicação e relação com as tecnologias, visto que este foi um pré-requisito básico para manter seus discursos vivos e acervos ventilados no âmago de uma epidemia global.

Quando falamos de museu estamos formulando sobre processos de comunicação, para o professor doutor José Cláudio Oliveira (2007):

O recinto museu ganhou diversas formas através dos tempos. Passou a acompanhar as novas tecnologias, avançando por essa via a sua comunicação com o público, seja através de exposições dinâmicas – procurando um público ativo e não passivo –, seja através da Internet [...]. (OLIVEIRA, J., 2007, p.151).

De certo que o advento da *Internet* e os avanços da Museologia Contemporânea são fatores combustíveis das alterações que incidem diretamente no “recinto museu” (OLIVEIRA, J., 2007) enquanto espaço físico, bem como na fluidez de concepções pertinentes a área, ora se tensionam ora dilatam-se, de acordo com a mudança de pensamento de intelectuais e profissionais partícipes das decisões coletivas em prol dos avanços museais e sua atuação. Ainda que sigamos desejosas em discutir diversos âmbitos das questões tangentes à Museologia e sua relação com a *Internet* em específico, devemos delimitar nosso debate ao espectro educativo que envolve essas agências. Posto que, o papel da *Internet* para uma efetiva projeção do MASP durante o marco temporal que dedicamos à análise é bastante salutar e imponderável — assumindo o fato de que, ainda que os números documentados no relatório anual de 2020 da instituição MASP, no que diz respeito a resultados, a esfera humana e qualitativa necessita de um levantamento mais detido que demanda tempo, envolve inúmeros sujeitos e contextos distintos — muito embora, podemos mensurar a partir das análises e documentação consultada que a *Internet* além “[...] de oferecer exposição dos artefatos coletados [...] passou a possibilitar a expansão do papel educacional do

museu”(OLIVEIRA, 2007, J., p.152). E é este aspecto que estamos constantemente priorizando.

A *Internet* proporcionou, especialmente em 2020, com que muitas crianças, jovens e adultos dispusessem de acesso a processos educativos *online*, quando a única opção de sociabilidade e comunicabilidade se dava através das telas de computadores e celulares, no ápice do contágio do vírus no Brasil. Com os estabelecimentos fechados, escolas, empresas e museus, a conexão com a *Internet* foi imprescindível para dar continuidade à vida em sociedade — ainda que em 2020 o percentual de 74% de brasileiros dispuseram deste serviço não podemos negligenciar o fato de que 26% continuam desconectados¹⁰⁷.

No âmbito museal, essa aproximação através da dinâmica *online* destacou-se como uma prática estratégica articulando diversos recursos humanos e conciliações. O MASP enquanto equipe trabalhou na formulação e adaptação de ações educativas presentes em suas práticas consagradas, ou seja, em sua maioria conhecidas pelo seu público, porém, dada a conjuntura imposta, estas passaram a ser lançadas no virtual. Com essa alteração o “[...] museu passou a ir ao público, trabalhar com ele, ser partícipe da vida de uma coletividade circunvizinha.” (OLIVEIRA, J., 2007, p.158).

Nesse sentido, mencionaremos a seguir os projetos educativos do MASP que priorizamos, dos quais analisaremos. Nessa primeira menção nos importa evidenciá-los em quantidade para dispor ao leitor um primeiro contato. Haja vista que, no último tópico deste escrito dedicaremos um subitem para cada um onde detalharemos a operacionalidade das ações, registros e as obras do acervo elucidadas. Inclusive, dedicaremos ainda neste capítulo um espaço para o projeto protagonista de nossas análises.

O “MASP [Desenhos] em casa”, do qual retomaremos em diversos momentos a partir deste momento, evidenciou-se como uma programação elaborada emergencialmente pelo MASP a partir da colaboração de suas equipes. Em meados de março de 2020 o MASP anunciou oficialmente, pelo *Instagram* e *site* institucional, que o museu permaneceria fechado em meio à crise e a recomendação do isolamento social obrigatório. Essa medida foi adotada pela maioria das instituições brasileiras e gerou reflexos econômicos e estruturais sem precedentes — assim como mencionamos em nosso primeiro capítulo.

A publicação com essa informação está disponível no *Instagram* do museu, elucida a tomada de decisão e preocupação emergencial da instituição, ao notificar que no “[...]

¹⁰⁷ Disponíveis em:

<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-05/brasil-tem-134-milhoes-de-usuarios-de-internet-aponta-pesquisa>. Acesso em: 22 de. 2021.

contexto de escalada do Covid-19 no Brasil e seguindo as recomendações do Governo do Estado de São Paulo, a partir do dia 17.3, terça-feira, o MASP estará fechado para visitação por tempo indeterminado, visando preservar a saúde e segurança de seus visitantes e colaboradores” (MASP *Instagram*, 27 abr. 2020)¹⁰⁸. Decerto que, este foi o movimento inicial frente aos problemas que enfrentariam as instituições em 2020. No que cerne o MASP, essa informação definiu para os seus públicos dois aspectos: qual a preocupação do museu naquele dado momento e que postura a instituição adotaria a partir daquela situação (Figura 28). Vale ressaltar que nossa abordagem se detém no *Instagram* do MASP, muito embora essa publicação, assim como outras informações que mencionaremos, foram do mesmo modo publicizadas no *Facebook*¹⁰⁹, *Youtube*¹¹⁰ e *site* da instituição (Figura 29).



Figura 29 — Postagem do MASP nas redes sociais do museu, 27 de abril de 2020.

Fonte: MASP *Instagram*, 2020 (https://www.instagram.com/p/B_fWPwKJ5Mh/). Acesso em: 15 set. 2021.

Com base no que foi exposto, na mesma postagem (Figura 28) é possível observar pela projeção discursiva que o MASP, bem como as instituições museais brasileiras, estavam à mercê do tempo da pandemia, ou seja, essa parada não garantia nenhuma previsão de retorno, justificando a comunicação em que o museu recomenda sobre sua programação para seus públicos, a instituição pontua que no curso desse “[...] período, conteúdos sobre

¹⁰⁸ Disponível em: https://www.instagram.com/p/B9zWzXcJNql/?utm_medium=copy_link. Acesso em: 22 dez. 2021.

¹⁰⁹ Criada em 2004, o *Facebook* é uma rede social de encontro *online* entre pessoas, através de textos, imagens e vídeos.

¹¹⁰ O *Youtube* é uma rede social de difusão pessoal com ênfase em produções audiovisuais, criada em 2005.

nossa programação e acervo poderão ser consultados em nossos canais digitais.”(MASP *Instagram*, 27 abr. 2020). De forma geral, para o MASP, essa parada representou um momento de mobilização interna e tomada de resoluções a curto e médio prazo, das quais nos interessa as de natureza educativa.

Diante do exposto, emerge o “MASP [Desenhos] em casa” enquanto novidade, provocando interação, projeção de conteúdos educativos e interação de seus públicos, bem como o alcance de outros públicos, para além da esfera geográfica da cidade de São Paulo. Os processos de mediação concatenadas pelas equipes de Mediações e Programas Públicos e de Curadoria do MASP, possibilitaram uma outra relação do museu com os “visitantes” agora “usuários” (OLIVEIRA, E., 2020), estreitando as relações de tempo, espaço e presença, assim como concebendo uma memória das ações educativas documentadas na égide da efemeridade das plataformas virtuais vinculadas a instituição. Tangencialmente ao “MASP [Desenhos] em casa”, o projeto “MASP Diálogos no acervo”, “MASP live”, “MASP Áudios” e em certa medida, o “MASP Seminários” e o “MASP Escola” concretizaram-se de forma integrada, dialógica e cooperativa, conjugando públicos, o acervo e as equipes do MASP em uma importante ação de Educação Museal, na específica interface *online* (MARTI, 2021). Os seguintes projetos mencionados integram a programação “MASP em casa” pensado para o contexto em que o museu estava de portas fechadas e abas virtuais abertas (Figura 30).



Figura 30 — Postagem sobre o MASP em casa no *site* do museu, 2020. **Fonte:** MASP *Instagram*, 2020 (<https://masp.org.br/eventos/emcasa>). Acesso em: 22 dez. 2021.

A Educação Museal, segundo ponderamos, é um campo de atuação denso em suas especificidades e de extrema relevância para o cerne social, cultural e educativo da população brasileira, um campo de luta e de atuação ativa junto às instituições museais brasileiras. No alinhavar de nossas análises, em se tratando da educação de modo geral, da educação não-formal e especificamente da Educação Museal, observamos com preocupação o quanto estas atuações foram subjugadas e desvalorizadas no ano corrente de 2020. De fato, essa colocação é preocupante, muito embora tenhamos observado que, do mesmo modo, os profissionais educadores museais, bem como a área de modo geral não interrompeu suas atividades. De outro modo, reinventou-se com o mínimo no que cerne recursos diversos¹¹¹.

A Educação Museal *Online* emerge na/com a relação no que tange às especificidades legadas pela vida *online* imposta pela pandemia. A reinvenção de uma prática estruturada e efetiva pressupõe pesquisa, dialogicidade, construção e colaboração. No que se refere a este conceito, aprofundaremos no capítulo seguinte de posse do material coletado junto à dissertação.

A pesquisadora Frida Marti (2021), importante influência conceitual desta investigação, escreve em sua tese¹¹² acerca dessa relação atual das instituições e as tecnologias, levando-se em conta “[...] o contexto sociotécnico contemporâneo em que a nossa relação recursiva com o digital em rede vem reconfigurando processos comunicacionais, relacionais e educacionais, a EMO emerge e vai sendo forjada na/com a cibercultura e seus fenômenos” (MARTI, 2021, p.235).

Em outro escrito, Frieda Marti e Edméa Santos referem a algumas tipologias de interação de museus na dinâmica *online*, das quais podemos inserir a atuação do MASP. As autoras elucidam, a partir do professor Werner Schweibenz: quatro categorias de museus virtuais¹¹³ em relação à disponibilização de informação, ou seja, segundo a conotação de presença museal na *Internet* no que se tange ao termo “virtual”. Enumeram as seguintes categorias: o “museu folheto/brochura” (difusão de conteúdos básicos), o “museu de conteúdo” (diversas informações são projetadas e de forma similar a comunicação presencial da instituição, no entanto não há a preocupação com uma abordagem didática), o “museu de aprendizagem” (fornecendo diferentes pontos de acesso atravessando faixas etárias e repertórios variados, a informação é apresentada de forma contextual e didática, além do que as interlocuções convidam o visitante a revisitar o *site* institucional e visitar o museu

¹¹¹ Abordamos o tema com mais nuances no fim do primeiro capítulo desta dissertação.

¹¹² “A Educação Museal Online: uma ciberpesquisa-formação na/com a Seção de Assistência ao Ensino (SAE) do Museu Nacional/UFRJ”, 2021.

¹¹³ DESVALLÉES & MAIRESSE, 2013, p.67.

presencialmente) e o “museu virtual” — este diz respeito a especificações extremamente específicas que envolvem concepções teóricas que não iremos adentrar na pesquisa, mas as autoras elucidam que a próxima etapa da terceira categoria se concretiza nesta última (MARTI & SANTOS, 2019).

Nessa lógica, no contexto das quatro categorias explicitadas inferimos que o MASP se enquadra na terceira, visto que o “museu virtual” pretende-se e vincula-se somente no ambiente virtual e ainda que o “museu brochura” e o “museu de conteúdo” sejam categorias próximas da atuação do MASP na pandemia, conforme analisamos, a instituição não pautou suas ações apenas projetando informações básicas como no caso da primeira categoria. Do contrário, ainda que buscando uma uniformidade entre as plataformas geridas pelo museu e a harmonia entre a comunicação presencial e virtual, o MASP esteve constantemente preocupado com a formulação dos conteúdos publicados, tendo em vista uma consistência didática e ampla, diferente do que se circunscreve à segunda categoria. O MASP se enquadra na categoria “museu de aprendizagem”, posto que, desde março de 2020 tem mobilizado alterações em sua forma de comunicar, em suas ações educativas e interação com os públicos nas redes sociais. No decorrer dos últimos meses acompanhando as ações de mediação do museu, percebemos o desenvolvimento e aprimoramento de práticas de Educação Museal *Online* em transformação e aprendizado. No último capítulo desta pesquisa esse aspecto será melhor elucidado à luz do conceito pretendido.

O importante a se ressaltar neste fim de tópico é a projeção educativa que o MASP se propôs e continua executando de forma *online*. Mesmo depois da flexibilização e abertura dos museus mediante específicas medidas sanitárias, a instituição deu continuidade aos seus projetos adaptados ao ambiente virtual, mantendo a educação em museu viva e pulsante. Nessa lógica, pactuando com André Desvallées e François Mairesse (2013) quando escrevem sobre a educação:

De uma maneira geral, a educação significa a implementação dos meios necessários para a formação e o desenvolvimento de pessoas e de suas próprias capacidades. 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. (DESVALLÉES & MAIRESSE, 2013, p.38).

Esse processo de reinvenção estratégica, no caso do MASP, se vinculou através de uma prática educativa ostensiva em que a Mediação Cultural passou a ganhar rugosidades de uma esfera *online*, ainda que diferenciada da mediação presencial, através de um intenso

contato com o acervo do museu e seus diversos setores. Nesse sentido, sobre o papel protagonista da educação em museus, a Profª. Drª Carla Puig (2009) enfatiza que:

[...] a educação no museu estará subordinada a apoiar a divulgação da coleção se considerada o centro dos valores da instituição. Caso os visitantes, entendidos como “público”, se desloquem ao centro da instituição, a educação ajudará na captação de público e na difusão dos conteúdos do museu. Quando se pressupõe que há um equilíbrio entre os objetos, ideias e visitantes, a educação terá um papel protagonista. Se o museu, porém, considera-se um centro de desconstrução, de suposições ou controvérsias, a educação contribuirá para apresentar o museu como um lugar em contínua construção. Cada uma das visões citadas não exclui as demais, pelo contrário, em muitos museus elas coexistem, se entrelaçam, se silenciam ou se separam (PUIG, 2009, p.55).

Ana Mae e Rejane Coutinho (2009), mencionadas anteriormente nesta escrita, admitem a premissa de que a Arte Educação é Mediação Cultural e Social, essa concepção elencada pelas autoras estrutura as ideias contidas nos artigos reunidos na publicação que organizam (2009), e posteriormente, nesta pesquisa. Quanto a isso, no livro referido organizado pelas intelectuais, Susana Silva (2009) destaca que:

Um dos desafios colocados então aos serviços educativos dos museus é exatamente o de contribuírem para a criação desses espaços de encontro e de partilha, promovendo e consolidando o ambiente museológico como fórum e arena onde se debatem, constroem e negociam discursos e leituras. (SILVA, S., 2009, p.123).

Em conformidade com o que temos exposto neste percurso, Silva (2009) sinaliza a potência de um espaço como o museu e seus objetos enquanto projeção comunicativa de valores e significações no âmbito da cultura, porém, pontua que estes devem reavaliar o modo como se relacionam com a sua audiência e os objetos museológicos em vias de “centrar sobretudo em seu potencial comunicativo, que é, fundamentalmente, suporte de ideias e conceitos culturais” (SILVA, S., 2009, p. 124). Assim, para Susana Silva, no que tange a educação em museus:

A emergência e a consolidação da educação museal como campo de estudos transversal e fundamental, para o desenvolvimento de um trabalho educativo consolidado e estruturado em torno dos desafios da contemporaneidade, não deixam de ser uma resposta a esse movimento de transformação. Reforçam e validam a tomada de consciência do valor educativo dos museus e contribuem para esse campo, com conceitos e instrumentos que têm ajudado a delinear novos paradigmas de atuação, novos pontos de partida e novas relações, nomeadamente no âmbito dos serviços educativos e suas funções. (SILVA, S., 2009, p.122).

Porquanto, nessa relação de formação o público deve ser capaz de transitar por entre/através do museu, seja qual for o “espaçotempo” (MARTI & SILVA, 2019) que

estivermos nos referindo. A materialidade das peças e dos museus e centros culturais presentifica (GUMBRECHT, 2010, p.15)¹¹⁴ a experiência dos sujeitos em ocupação desses espaços, mesmo que em temporalidades diversas, posto que “[...] os visitantes têm lugar nessa posicionalidade, e também contribuem para criá-la com suas perguntas, suas histórias de vida, suas culturas, suas experiências, entre outras” (PUIG, 2009, p.55). A história do museu atravessa nosso entendimento e significação para além da representação imagética desta instituição. Os avanços tecnológicos da humanidade frequentemente alteram nossas formas de entendimento, no que se refere ao binário: real e virtual. O “[...] desafio continua sendo mostrar que a “realidade” também pode ser contada de outras formas” (PUIG, 2009, p.55).

Uma equipe educativa integrada e consciente de suas responsabilidades e funções é um pré-requisito de toda e qualquer instituição que se pretende museal e democrática, pois:

[...] ao partirmos da premissa de que o papel social dos museus é educacional, baseamo-nos em uma noção contemporânea de educação, na qual os processos pedagógicos são dialogados e o conhecimento é construído coletivamente. Levar em consideração essas premissas é fundamental na construção do programa educativo e cultural dialógico, tanto pela equipe do museu ou processo museológico quanto pela sociedade. [...] Também é importante considerar como a educação é compreendida no museu: ela é vista como parte essencial de sua missão ou apenas como tradutora dos discursos expositivos para o público de não especialistas? Esse aspecto é fundamental para estabelecer as possibilidades e os limites de atuação educacional na instituição. (IBRAM, 2018, p.47).

Nesse aspecto, as ações educativas do MASP no isolamento, expressaram por um lado, uma intensa e articulada decisão resolutiva em razão da qualidade comunicacional e educativa da instituição e por outro, demonstra a potência da Educação Museal em reinvenção, no cerne de uma crise de grandes proporções e sem precedentes.

Em 2021, dessa forma, a cadência e atuação da instituição adquiriu uma continuidade, alterando especificamente no sentido de sua frequência. Com o museu aberto, conforme as restrições sanitárias de São Paulo¹¹⁵, as equipes do MASP têm gerenciado ações educativas híbridas, embora seja admitido que as visitas mediadas com grandes grupos e coletivos escolares no presencial ainda não podem ser retomadas — em se tratando do final de 2021.

Para finalizar, neste tópico estabelecemos conexões entre as práticas educativas do MASP *online* e a insurgência de novas práticas de uma Educação Museal reinventada. Ou

¹¹⁴ GUMBRECHT, Hans Ulrich, 1948- Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir? Hans Ulrich Gumbrecht; tradução Ana Isabel Soares. - Rio de Janeiro : Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

¹¹⁵ Para saber mais sobre a flexibilização das atividades dos museus na pandemia em 2021 segue disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/saude/noticia/2021-08/estado-de-sao-paulo-libera-eventos-museus-e-feiras-partir-de-hoje#:~:text=Publicado%20em%2017%2F08%2F2021,da%20pandemia%20de%20covid%2D19.>
Acesso em: 22 dez. 2021.

seja, para continuar projetando seus discursos, dar continuidade a suas projeções significativas e ampliar o contato museal com os públicos, o MASP enquanto coletivo, formulou uma série de estratégias educativas alinhadas às suas abordagens comunicativas na pandemia. O MASP enquanto um “museu de aprendizagem” lançou-se aprendiz e trabalhou com a Educação Museal e a Arte Educação de forma emergencial, latente e relevante junto aos seus públicos. Nesse sentido, a Mediação Cultural despontou com um importante eixo dessa abordagem, assim como a relação com as tecnologias que configurou um outro *modus operandi* da instituição. A seguir abordaremos a vinculação do MASP com as plataformas digitais, nesse contexto.

3.2.2. As possibilidades *online*: comunicação através das plataformas digitais

Diante do que refletimos até o momento, observamos na história do MASP o seu caráter de constante atualização e criação coletiva através de sua gestão, suas equipes e seus públicos. Em último aspecto, embora a pandemia tenha acarretado o silenciamento de muitos museus e a interrupção de diversas ações educativas pelo país, em relação ao MASP, o contato com os públicos mostrou-se intensificado, por intermédio das estratégias *online* elaboradas e difundidas pela instituição, dado observado através de suas redes sociais e documentado no relatório anual de 2020 (MASP, 2020).

Consonante com o que dissertamos, a relação do MASP com as tecnologias da informação e comunicação (TICs) potencializou além de tornar possível a realização de suas ações entre 2020 e 2021, tendo em vista que essa movimentação, ainda que corrente nos últimos anos da instituição, precisou ser reformulada e difundida com mais intensidade e frequência.

Em sua pesquisa, que decorreu durante três anos, o professor Emerson Dionísio Oliveira (2020) investigou a relação de algumas instituições museológicas com seus públicos no *Instagram* (OLIVEIRA, E., 2020). Os dados que o professor elucida em seu artigo decorrem de informações e práticas que antecedem a pandemia do Covid-19, no entanto, fornecem inquietações pujantes e pertinentes ao contexto deste escrito.

No tocante às nossas abordagens junto ao museu, Emerson Oliveira considera que a “[...] linguagem prioritária em circulação no Instagram, ainda, é fotográfica” (OLIVEIRA, E., 2020, p.105), por essa razão muitas instituições se aproximam dos públicos através da linguagem fotográfica, a *selfie* no museu é um exemplo de uma ferramenta estratégica nesse

âmbito. O MASP fez uso dessa estratégia para a aproximação durante o isolamento social, muito embora a que mais se destacou com base em nossas observações foi a interlocução de uma produção autoral e conjunta, em que através da mediação *online* e do acervo do museu o público criou novas narrativas imagéticas em uma Triangulação educativa (BARBOSA, 2014). Essa dialogicidade foi possibilitada pelas ferramentas da rede social *Instagram*. Desse modo, para Emerson Oliveira:

Alguns processos comunicacionais têm sido traduzidos pelas equipes dos museus para adequar suas “missões” e “identidades”. Sua adoção coloca a instituição numa cadeia de publicidade gratuita das redes sociais. Imagens e outros conteúdos são compartilhados, “curtidos” (likes) e indexados (hashtag). É visível perceber que a maioria das instituições observadas tratam o Instagram como mais um veículo de comunicação. (OLIVEIRA, E., 2020, p.106).

O MASP passou a lançar seus projetos assiduamente em plataformas institucionais, estabelecendo "[...] a construção de agenda pública publicável" (OLIVEIRA, E., 2020, p.110), convidando o público a uma efetiva participação e produção conjunta. No *Instagram* a instituição se utilizou da ferramenta *feed* em que realiza postagens relativas a inúmeras de suas práticas institucionais, como a documentação, a catalogação, a montagem e lançamento de exposições, publicação de escritos, palestras, seminários, cursos, processos educativos e de mediação (Figura 31). Essa presença ativa do museu junto à rotina dos indivíduos destacou-se como ponto de aproximação entre diversos públicos que, de certa maneira, transcenderam os limites geográficos (MASP, 2020).

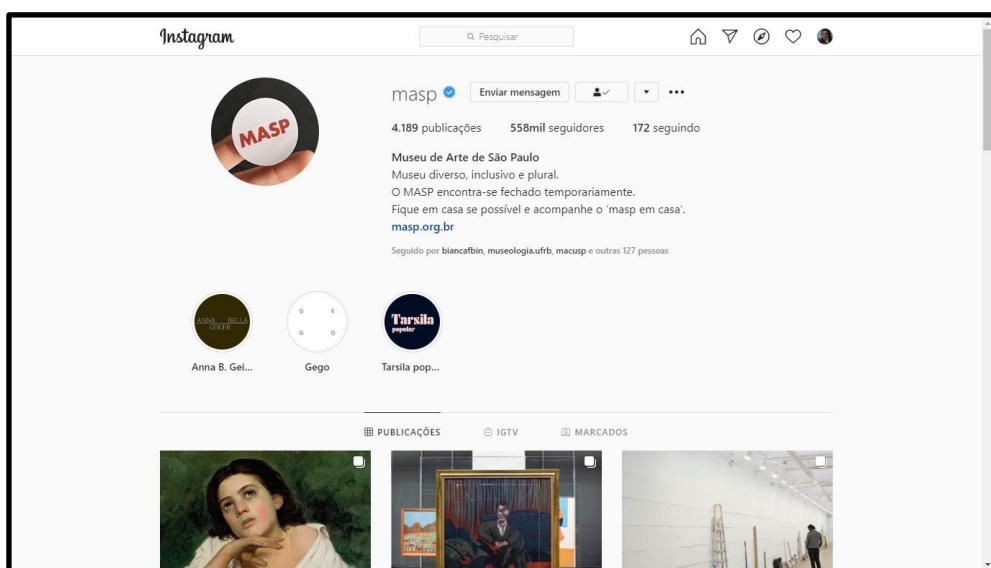


Figura 31 — Postagem no *feed* do MASP no *Instagram*, 2020.

Fonte: MASP *Instagram*, 2020 (<https://www.instagram.com/masp/>). Acesso em: 22 dez. 2021.

Correspondentes à anterior, outras duas ferramentas do *Instagram* usadas amplamente pelo MASP foram as funções “*live*” e “*destaques*”. A primeira foi operacionalizada em interlocução com as postagens no *feed* do museu que por sua vez, tangenciam aos diversos projetos educativos da instituição, trata-se da ferramenta que possibilitou uma aproximação satisfatória com os públicos do MASP. Nessa ferramenta é possível fazer uma transmissão de vídeo que pode ser acompanhada por qualquer pessoa em âmbito global e que disponha de conexão com a *Internet*, além de ser viável ao administrador projetar imagens e no que se refere à audiência, esta pode tecer comentários, lançar interações escritas ou via *emojis* — são ideogramas usados em mensagens eletrônicas e páginas *web*. O interessante da ferramenta é a memória que pode ser produzida a partir dela, posto que assim que a *live* é encerrada, é possibilitado ao administrador optar por deixá-la salva como uma postagem pública para os seguidores do perfil, decisão tomada pelo MASP em suas *lives* da pandemia (Figura 32).

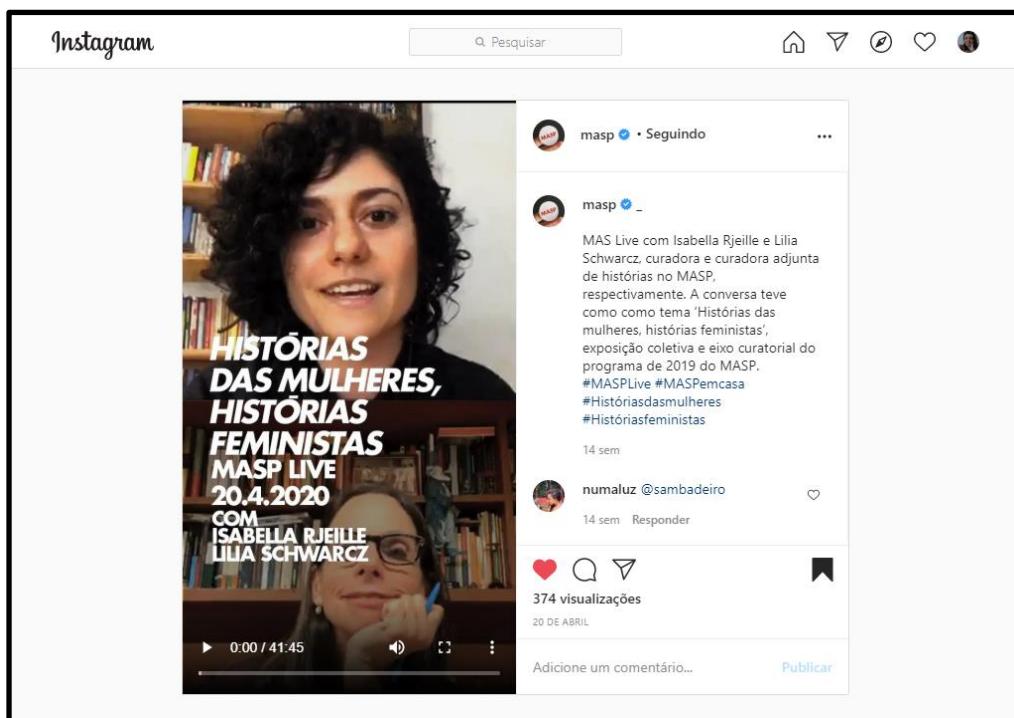


Figura 32 — *Live* do MASP armazenada no seu *IGTV* no *Instagram*, 20 de abril de 2020.

Fonte: MASP *Instagram*, 2020 (https://www.instagram.com/tv/B_OPhtypgd2/). Acesso em: 22 dez. 2021.

A função “*destaques*”, por sua vez, possibilita que o administrador do perfil produza memórias temáticas que podem ser organizadas na parte superior da interface da rede social. Esta atribuição está relacionada a outra ferramenta bastante utilizada tanto por administradores quanto pela audiência: a função *stories*. Nesta última é possível produzir

vídeos rápidos e que permanecem na plataforma por 24hs (vinte e quatro horas) que depois desaparecem automaticamente ou têm potencial de ser armazenados nos “destaques” do administrador (Figura 33). Alguns *stories* foram utilizados para convidar os públicos para os projetos educativos do museu, bem como para repostar produções concebidas pelos públicos e difundir materiais didáticos sobre as obras de arte do acervo do MASP eleitas para a composição de suas ações pedagógicas (Figura 34).

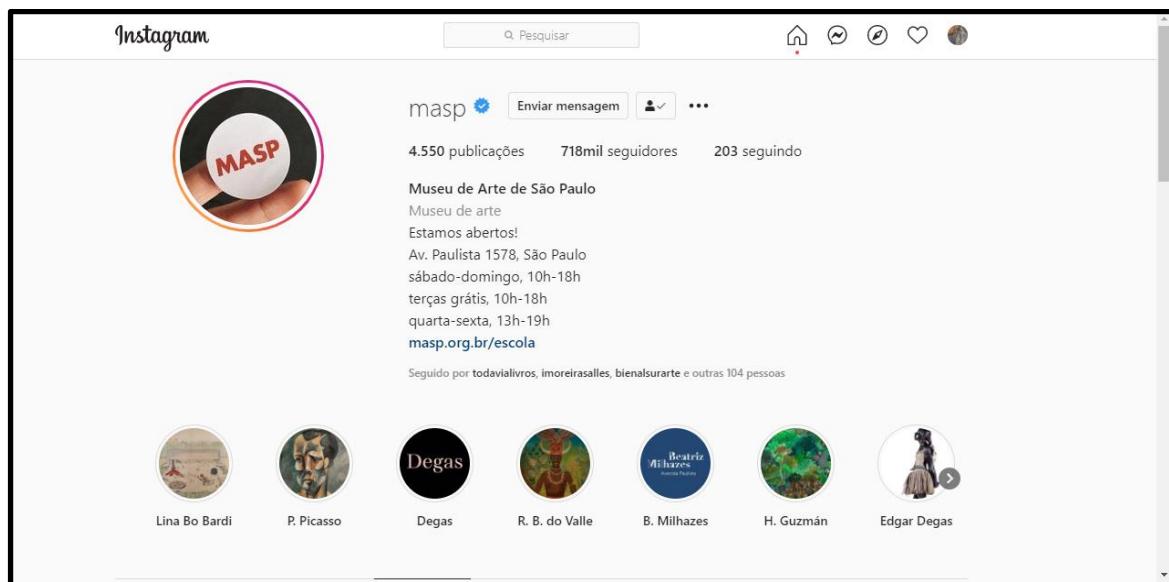


Figura 33 — Função “destaques” do MASP no *Instagram*, 2020

Fonte: MASP *Instagram*, 2020 (<https://www.instagram.com/masp/>). Acesso em: 22 dez. 2021.

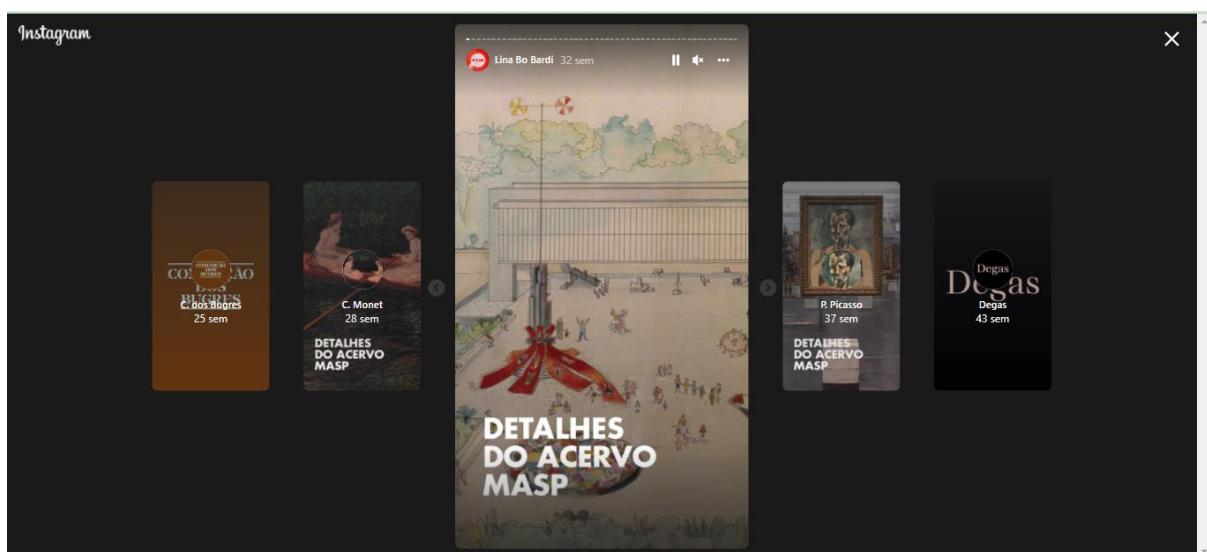


Figura 34 — *Stories* armazenados na função “destaques” do *Instagram* do MASP com conteúdos

acessíveis ao público, 2020. **Fonte:** MASP *Instagram*, 2020

(<https://www.instagram.com/stories/highlights/17853914045527687/>). Acesso em: 22 dez. 2021.

Ainda sobre esse aspecto, certamente que a ferramenta mais difundida e utilizada pelo projeto que estamos investigando, da qual precisamos relatar de forma pormenorizada, posto que foram conteúdos registrados e analisados, é a ferramenta *hashtag*. Sobre este instrumento e sua aplicação, de um lado o administrador pode potencializar a visibilidade de suas postagens, do outro o público usuário é capaz de encontrar com mais facilidade conteúdos específicos publicizados pelo museu. Com a *hashtag*, portanto, os caminhos de interação entre as partes são otimizados. Para além de que enquanto ferramenta visual, comunicativa e educativa, ela possibilita que o MASP contemplasse positivamente em suas ações, criando verdadeiros mosaicos de imagens produzidas pelos públicos do museu. Algumas *hashtags* difundidas pela instituição foram: #MASPemcasa, #acervomasp e #maspdesenhosemcasa (Figura 35).

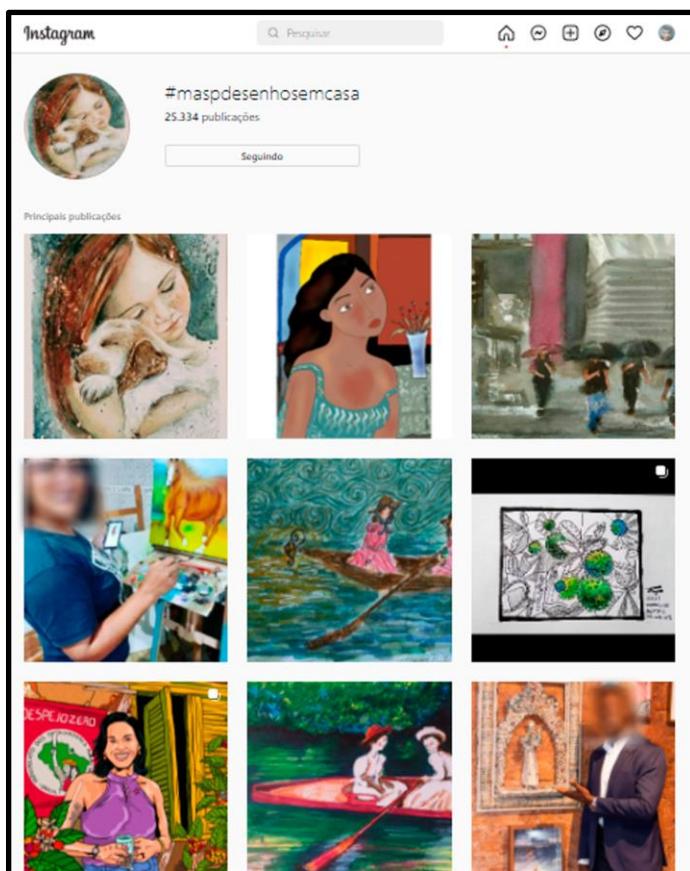


Figura 35 — As *hashtags* criadas pelo MASP em seu *Instagram*, 2021.

Fonte: MASP *Instagram*, 2020 (<https://www.instagram.com/explore/tags/maspdesenhosemcasa/>).

Acesso em: 22 dez. 2021.

Dessa forma, o museu tem articulado suas relações tanto comunicativas como educativas com o seu público *online*, experimentando novas formas de se conectar com a sociedade sem distanciar-se da maneira com que os grupos que o frequentavam estava habituado a dialogar e se relacionar com o MASP, seus acervos e discursos. São processos e dinâmicas diferenciadas que não se anulam, complementam-se. O interessante, conforme observamos nestes dois anos é o fato de que esse processo de reconfiguração e transformação de algumas atuações institucionais que o MASP projetou, propicia aos seus públicos uma contundente autonomia, uma vez que o *Instagram* “[...] é uma mídia cuja linguagem é dominada pelo público das instituições” (OLIVEIRA, E., 2020 p. 117).

O MASP valorizou, durante a pandemia, a performance do público *online*, estratégia esta que conferiu visibilidade nas suas redes sociais, bem como em outras instâncias institucionais (MASP, 2020, p. 141 a 145). Justificamos a qualidade dessa interação entre museu e público pelo fato do MASP, enquanto instituição, a partir de uma prática consistente de comunicação *online*, no construto de uma agenda assídua e frequente, demonstrar a sistematização de um modo de apresentar específico de seus conteúdos, das quais “[...] destacamos três ênfases: (a) a performance do artista mediador; (b) a performance dos bastidores das instituições e; (c) a performance do público exposto.” (OLIVEIRA, E., 2020, p. 113). Estas ênfases mobilizam nos públicos diferentes interesses e mesmo que algumas delas ou todas em sua maioria sejam projetadas por diversas instituições brasileiras, em nosso estudo de caso, percebemos na estruturação das ações educativas a constante colaboração da instância comunicativa do MASP, onde ambas trabalharam nesta última ênfase com maior enfoque: a performance do público. Nessa lógica a participação do público aconteceu com frequência durante todo o isolamento social de 2020 através da produção autônoma imagética e textual, uma vez que “[...] as redes sociais online, como o Instagram, alteram antigas hierarquias visuais estabelecidas, visibilizando à performance de artistas, curadores, educadores, restaurados, entre outros e, sobretudo, o público.” (OLIVEIRA, E., 2020, p. 113).

Quanto a esse processo de renovação institucional, comunicativa e educativa que influíram a forma como o museu se projeta nas plataformas digitais, o MASP (2017) detalha:

Tem sido empreendido um consistente plano de comunicação institucional, que visa expandir o leque de opções nessa área, mas guardando coerência e unicidade. Desde 2015 o MASP tem procurado ampliar e diversificar sua comunicação virtual por meio da sua página, do Twitter, do Instagram, do Facebook e do Youtube. O site do Museu foi totalmente reformulado, bem como o aplicativo móvel. Uma revisão completa foi realizada na linguagem visual do MASP, objetivando uma comunicação efetiva, única e limpa. A logomarca foi revista e atualizada, foi desenvolvido um padrão editorial e um sistema de comunicação integrado que inclui desde a sinalização até o

papel de cartas. Foram realizadas, também, parcerias com empresas de mídia como Folha de São Paulo, Estado de São Paulo, Revista Veja e anúncios no mobiliário urbano. Esses são recursos que têm multiplicado e dado visibilidade renovada à instituição. (MASP, 2017, p.33).

Decorridos três anos, o movimento de comunicação e atualização, tanto visual quanto virtual do MASP, destacou-se como um dos principais fatores que conferiram ao museu e, em especial, às suas ações educativas, efetivação, projeção e um alcance delineado. Vale salientar que estamos tratando de diversas faixas etárias, de pessoas que minimamente conhecem ou já estiveram no museu em natureza presencial, públicos que estabeleceram relações íntimas com o acervo do MASP através das interlocuções virtuais, da Mediação Cultural *Online* e da coparticipação na produção de novas narrativas visuais e escritas (MASP, 2020).

Para a Profª. Drª e museóloga Rita Maia da Silva (2017) o contexto atual evidencia que temos estabelecido relações com uma forma diferente de realidade através das interlocuções virtuais, essa “[...] nova forma de realidade presencial amplia-se como uma onda que impacta definitivamente a forma de pensar e fazer as coisas no mundo e configurou-se em uma força criativa na atualização de sentido para todas as instituições” (SILVA, R., 2017, p.1.500). Nessa linha de pensamento, José Cláudio Oliveira relaciona a *Internet* e o museu em uma dinâmica de aproximação crescente, delimita que:

Desde 1992 a tecnologia de imagens, dos bits e, efetivamente, da Internet, combinaram-se para levar os museus mais perto das pessoas que talvez nunca tivessem a oportunidade de ver de perto as grandes e famosas exposições [...] Além disso, a Internet passou a oferecer um canal para que as pessoas também mostrassem os seus trabalhos de arte e as suas histórias de vida, e, certamente, muitas das quais nunca teriam entrado num acervo de um museu casa. (OLIVEIRA, J., 2007, p.152).

O virtual, nesse sentido, tornou-se o dispositivo que possibilitou a presença das instituições no cotidiano social de uma crise sanitária mundial. O MASP demonstra nos últimos meses ter se beneficiado de conhecimentos intra-equipe que tange às novas tecnologias para poder viabilizar aos seus públicos uma outra experiência com/no museu. A Educação Museal *Online* é uma possibilidade dentre tantas que poderiam ser exploradas, bem como diversas instituições a fizeram, posto que a Mediação Cultural *Online* se destacou como uma ponte de conexões a ser potencializada pelo ambiente virtual, das quais em sua maioria planejadas, enquanto outras imprevistas e suscitadas nesse processo de ensino-aprendizagem que envolveu públicos, equipes e instituições.

A Abordagem Triangular, como temos discorrido nesta dissertação, é uma importante estratégia que pode ser utilizada em variados contextos, bem como o de uma pandemia. Em

nossas considerações, o MASP destacou-se como campo porque entendemos suas estratégias pelo prisma da Triangulação de Ana Mae Barbosa (2014), percebendo que a Educação Museal não descontinuou suas práticas frente a tantas adversidades, mesmo que profundamente ancorada à comunicação e ao marketing possibilitado pelo espaço que as redes sociais dispõem, o MASP segue fazendo importantes interlocuções educativas e *online* com a sociedade.

3.3. Mediações e adaptações: a atuação Educativa durante a pandemia

3.3.1. O projeto #maspemcasa: o museu em casa

No curso do desenvolvimento deste capítulo é salutar especificar os projetos educativos lançados pelo MASP dos quais elegemos para investigar durante a pandemia, especialmente, no isolamento social obrigatório, para dessa forma examinar e refletir a atuação de Educação Museal no cenário atual. Do mesmo modo, necessitamos nesse interlúdio, estabelecer um recorte temporal definido (março de 2020 a agosto de 2021), por algumas razões que versam sobre: as curvas epidêmicas no Brasil que influenciaram tanto as políticas sanitárias regionais¹¹⁶ quanto no fechamento e abertura de museus; o advento da interrupção do projeto protagonista de nossa análise, por razões que estamos investigando junto ao museu; e finalmente, pela necessidade metodológica da dissertação em investigar um material específico e com qualidade durante o curso de mestrado em Museologia e produzir assim, um *corpus* denso para investigarmos e compartilharmos uma literatura responsável aos campos limítrofes já mencionados, tal como com a sociedade e a Universidade.

Portanto, ponderamos que para dar conta com profundidade da investigação pretendida a seleção e recorte seria imprescindível. Sendo assim, selecionamos projetos protagonistas de natureza educativa idealizados pelo MASP em um momento de impossibilidade de atividades presenciais em grupo para compor os dados de nossas análises.

Posto isto, iniciando esta explanação, o “MASP Digital” (2020) despontou como um dos principais projetos concebidos pelo museu no ano de 2020 e continuado em 2021, proposta esta que potencializou sua proeminência enquanto visibilidade e conteúdo de qualidade — especialmente nos interessa os conteúdos educativos intercambiados no processo de transmissão e publicação *online* — considerando que seu alcance e acesso anterior

¹¹⁶ Recomendamos a leitura das notas 101 e 105, neste capítulo.

demonstrava-se preponderante, seja na dinâmica presencial e *online*, antes mesmo da urgência de uma crise sanitária global.

O “MASP Digital” está atrelado a outros que são operados em diálogo e conexão, compondo um volumoso conteúdo mensal para os públicos do MASP. Neste tópico detalhamos as ações educativas elaboradas pelo museu e viabilizados de forma *online* durante o momento de pandemia e do isolamento social. Para melhor explicitar os efeitos da projeção *online* do MASP, em seu relatório anual do ano de 2020 estão documentados alguns dados numéricos que evidenciam o alcance do “MASP Digital” na projeção de ações da instituição no dado contexto (Figura 36).

TOTAL DE CURSOS: 37	TOTAL DE ALUNOS: 2.502
CURSOS ON-LINE: 30	TOTAL DE ALUNOS NOS CURSOS ON-LINE: 2.276
CURSOS PRESENCIAIS: 7	TOTAL DE ALUNOS NOS CURSOS PRESENCIAIS: 226

Figura 36 — Comparativo do quantitativo referente aos cursos do MASP em 2020.

Fonte: MASP (2020, p.42).

No curso dos acontecimentos que nos levam ao cenário atual, em meados de março (precisamente no dia dezenesseis) o MASP informava em seu *Instagram* a necessidade de fechar as portas do museu para seguir os protocolos sanitários globais (Figura 37). Nos bastidores, um incontável número de questões e problemáticas surgiram no cerne da equipe da instituição, no que se refere às suas práticas museológicas e, ao que nos interessa o enfoque, suas práticas educativas.



Figura 37 — Postagem do MASP nas redes sociais do museu, 16 de março de 2020.

Fonte: MASP *Instagram*, 2020 (<https://www.instagram.com/p/B9zWzXcJNql/>). Acesso em: 15 set. 2021.

Mudanças importantes foram realizadas no *modus operandi* dos museus, em âmbito brasileiro¹¹⁷. O MASP não se destacou como exceção, esteve entre as instituições que empreendeu intensas movimentações de equipe, diálogo, instrumentalização, planejamento e parceria intra e extra museu. Acerca disso, no relatório anual de 2020 está documentado que:

Durante um longo período em 2020, o MASP fechou as portas de seu espaço físico devido à pandemia de Covid-19 e se reinventou no ambiente digital. Entre os meses de março e outubro, o museu migrou diversos projetos para as mídias digitais e criou novos programas para o público, dando continuidade à missão de criar novos diálogos — diversos, inclusivos e plurais — para divulgar seu acervo. Mesmo com a reabertura gradual das atividades em outubro, grande parte das ações on-line continuou a ser realizada. As atividades digitais do museu resultaram em um salto extremamente importante no número de seguidores e engajamento no Instagram, alcançando destaque no jornal norte-americano New York Times como um dos cinco mais relevantes do mundo na área das artes. O perfil do MASP tornou-se o maior entre as instituições culturais da América Latina, com mais de 650 mil seguidores, ultrapassando Getty, Malba, Hermitage, Uffizi, National Gallery D.C. (MASP, 2020, p. 141).

Porquanto, assim que anunciou o fechamento temporário do “sítio” MASP enquanto presencialidade materializada, as ações de interação educativa com seus públicos em ambientes virtuais foram constituídas e projetadas nas semanas seguintes. É possível observar esse período de transição e experimentação que o coletivo MASP atravessou durante esses

¹¹⁷ Disponíveis em: <https://sabermuseu.museus.gov.br/recomendacoes-do-icom-brasil-em-relacao-a-covid-19/>. Acesso em: 28 dez. 2021.

meses, em períodos de intensa aproximação com os públicos a momentos de adaptações e aperfeiçoamento das ações educativas e comunicativas.

Logo, a instituição potencializou seus discursos e comunicação:

Em suas mídias sociais, o museu ainda ampliou e desenvolveu diferentes tipos de posts para complementar o conteúdo digital, nas seguintes séries: Curadoria em Casa, Colaboradores em Casa, MASP em Casa, Novas Leituras, Novas Obras do Acervo, Professores, TBT, além dos Detalhes do Acervo, ação nos stories do Instagram que apresenta um estudo mais detalhado sobre a obra trabalhada no projeto MASP [Desenhos] em Casa, que depois se torna fixa nos botões de destaque. (MASP, 2020, p.142).

Efetivamente, é interessante perceber o processo de desenvolvimento referido alcançado pelo MASP em um período relativamente curto. Nossa análise e investigação se deterá em conteúdos produzidos em um projeto em específico, ainda que, como já enunciarmos, o museu trabalhou em conjunção com suas equipes e projetos produzindo um vasto conteúdo educativo que pode ser material de estudo para pesquisas futuras, sobretudo no que cerne esse cenário emergencial de uma pandemia, com o distanciamento e no decorrer do tempo podem ter uma amplitude interessante em se tratando da investigação científica. Todavia, para além de aspectos de pesquisa, acreditamos que essas práticas concatenadas pelo MASP, como em outras instituições brasileiras, são propositivas e extremamente positivas para o desenvolvimento da Educação Museal, seja ela *online* ou presencial, de modo efetivo nas instituições museais. Aspecto que atravessa e comunga o campo da Museologia, dos museus e da Arte.

Dessa forma, as ações que nos referimos, das quais detalharemos a seguir, são: 1) “MASP [Desenhos] em casa”; 2) “MASP Diálogos no acervo”; 3) “MASP Palestras”; 4) “MASP Seminários”; 5) “MASP Escola”; 6) “MASP Professores”; 6) “MASP *live*”; 7) “MASP Afterall” e 8) “MASP Áudios”. Destas, a primeira é a que estamos destacando como fonte principal de nossas análises, no entanto, entre os demais projetos dissertaremos com mais profundidade quatro em específico, partindo da pressuposição de que os mesmos estão mais intimamente interligados no que cerne sua realização: o “MASP [Desenhos] em casa”, o “MASP Diálogos no acervo”, o “MASP *live*” e o “MASP Áudios”.

Em síntese, especificamos a seguir os três projetos educativos que se conectam com o projeto “MASP [Desenhos] em casa”, que analisamos entre o período referido no contexto da pandemia. Nos interessa evidenciar os objetivos, estratégias, operacionalidade, ocorrência e diálogos estabelecidos por estas ações educativas em interlocução, entendendo o projeto

“MASP [Desenhos] em casa” como a principal fonte de nossa análise no que cerne a produção autoral do público a partir da interação com a ação educativa *online*.

3.3.2. O projeto #maspdesenhosemcasa: mediando e produzindo com o público

O “MASP [Desenhos] em casa” é um dos projetos que integra a comunicação emergencial e educativa do MASP durante o recorte que estamos investigando. Esse projeto coliga e atravessa diversas faixas etárias, consistindo em um convite à autonomia expressiva, interpretativa e discursiva de seus públicos, ultrapassando a barreira do presencial e transitando entre as temporalidades latentes (MASP, 2020). Em linhas gerais, o museu elege uma obra do acervo para trabalhar junto ao projeto — inicialmente ocorria semanalmente, muito embora a partir de outubro de 2020 passou a ocorrer de forma mensal até ser descontinuado em agosto de 2021 — e lança a provocação participativa de seus públicos que, por sua vez, interpretam e projetam suas produções visuais em vinculação com a obra de arte do acervo MASP. As linguagens aceitas variam entre o desenho, a colagem e a pintura digital, estreitando as relações entre as linguagens artísticas e o museu, cujo fio condutor é o desenho.

O desenho é “[...] um processo de criação visual que tem propósito” (WONG, 1998, p.41). A linguagem do desenho nela mesma constitui-se um aparato particular de cada sujeito, uma vez que o traço é uma identidade de quem desenha, além de que esta linguagem é a porta de entrada e de diálogo com as demais linguagens artísticas bidimensionais, como a pintura. Para crianças esse processo é intuitivo e formador em seu desenvolvimento cognitivo. Nesse prisma, a própria relação do MASP com o desenho é potencialmente explorada pela figura de Lina Bo Bardi (Figura 38) e, mais recentemente, pelo projeto “MASP Oficinas”, que possibilitava, antes de 2020, uma prática do ensino da arte com vistas de explorar a Abordagem Triangular (BARBOSA, 2014).

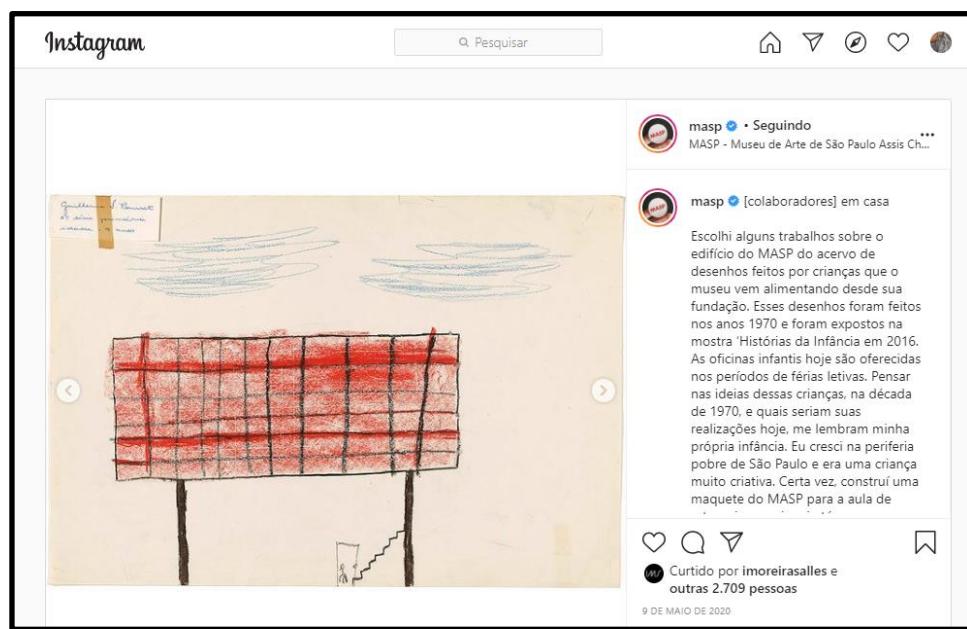


Figura 38 — Postagem “colaboradores em casa” nas redes sociais do MASP, 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/B_-TY1xJK5C/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 28 dez. 2021.

Ao lançar mão, em suas abordagens *online*, de uma aproximação entre acervo do museu e o público virtual, o MASP possibilitou a criação de outras relações que envolvem o tempo, o espaço, a identidade dos sujeitos implicados na ação, assim como processos criativos e emocionais em um momento extremamente delicado de uma crise global, que foram estimulados pelas estratégias comentadas, posto que a “[...] atividade criativa consiste em transpor certas possibilidades latentes para o real [...] continuamente se recria no próprio trabalho uma mobilização interior, de considerável intensidade emocional” (OSTROWER, 2019, p. 71). A Arte ultrapassou as barreiras invisíveis impostas pela pandemia e através desse processo de Mediação Cultural *Online* e do MASP os trabalhos artísticos e os fazeres se relacionaram em uma dinâmica de ensino aprendizagem diferenciada. Para Ana Mae (2015):

O conceito de Mediação Cultural começou a circular a partir da relação Arte/ Educação/ Comunicação da ECA com as leituras de Paulo Freire, Regis Debray, Jesus Martin-Barbero. Esta relação dominou o Congresso comemorativo dos dez anos da ANPAP, na ECA (1996), no qual 49 professores estrangeiros e mais de mil brasileiros discutiram acompanhados por seu público a crítica, a história, a publicidade, a educação, os meios audiovisuais, como mediação entre o mundo e a arte.

Da ideia de que Arte não é somente a autoexpressão, como fora cultivada no período anterior, surge a Abordagem Triangular, apontando para a necessidade de atuar fazendo Arte; lendo imagens e objetos ou o campo de sentido da Arte; e contextualizando o que se vê, o que se faz, o que se interpreta. (BARBOSA, 2015, posição 266/275).

Nesse sentido, a dinâmica *online* pode ser capaz de potencializar a experiência coletiva de partilha e projeção de identidades, sejam elas estilísticas, quanto sociais e relativas aos sujeitos partícipes da ação educativa referida por intermédio de estratégias efetivas nesse cerne, como observamos em ocorrência no caso do MASP. Desse modo, as produções são publicizadas pelos públicos do museu através da rede social institucional, pela *hashtag* #maspdesenhosemcasa, e no decorrer de todos esses meses de pandemia o MASP mobilizou conteúdos educativos variados em sua maioria conectado com este projeto. Pelo *Instagram* e outras plataformas da instituição “[...] o programa convidou adultos e crianças a reinterpretar obras marcantes do acervo do museu. Ao final de uma semana, os nove vencedores receberam um vale Amigo MASP”. (MASP, 2020, p.141).

Especificamente, o projeto consiste nas seguintes etapas: 1) O MASP elege uma obra do acervo para ser trabalhada durante a semana; 2) A postagem convite é compartilhada nas redes sociais do museu para que o público participe; 3) Uma série de postagens são elaboradas e lançadas sobre a obra eleita incluindo outros projetos em diálogo, como o “MASP Áudios”; 4) Uma *live* sobre a obra é realizada em interlocução com os públicos, principalmente através da interação de *chat*, nessa *live* é evidenciado o contexto, técnica, artista criador e detalhes da obra de arte eleita — o projeto “MASP Diálogos no acervo” funciona como difusor do projeto anterior onde curadores fazem *lives* dialogando com especialistas sobre o artista e a obra eleita, ou quando possível os curadores conversam com os artistas ainda vivos, esse conteúdo em video é postado na interface do *Instagram* do MASP; 5) A penúltima etapa acontece durante toda a semana, os participantes podem postar seus desenhos por intermédio da *hashtag* e o MASP seleciona nove (9) dentre elas e cria uma postagem com os “ganhadores” que tem acesso a benefícios junto ao museu; 6) Por fim, todo esse conteúdo é depositado nas redes sociais do MASP para ser revisitado, (re)assistido e utilizado didaticamente por outros profissionais, permanecem armazenadas nas funções destaque e IgTV no perfil de rede social (Figura 39).

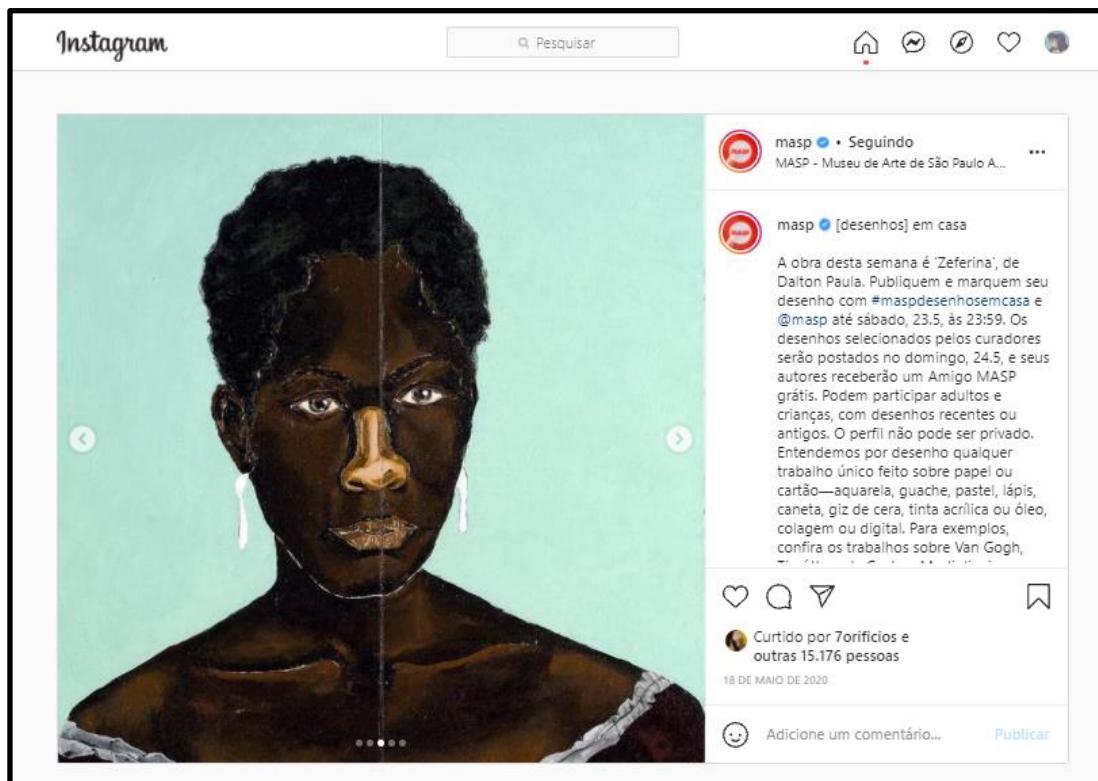


Figura 39 — Postagem do “MASP [Desenhos] em casa” nas redes sociais do MASP, 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/CAWbYX7JZVs/?utm_medium=copy_link).

Acesso em: 28 dez. 2021.

No total contabilizamos vinte e duas (22) semanas e onze (11) meses de ocorrência do projeto, onde foram abordadas trinta e três (33) obras de arte, entre abril de 2020 e agosto de 2021. Em cada edição do “MASP [Desenhos] em casa” diversas pessoas participaram através de postagem no *Instagram*, destas foram selecionados pelo MASP duzentos e noventa e sete (297) desenhos, já que o museu elegeu nove (9) para cada obra do acervo, o resultado era divulgado por meio da “repostagem” pelo *Instagram* institucional — analisaremos alguns destes desenhos no capítulo final da dissertação (Figura 40).



Figura 40 — Primeira postagem do projeto “MASP [Desenhos] em casa”, abril de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/masp/p/B_ga8iJfM7/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 28 dez. 2021.

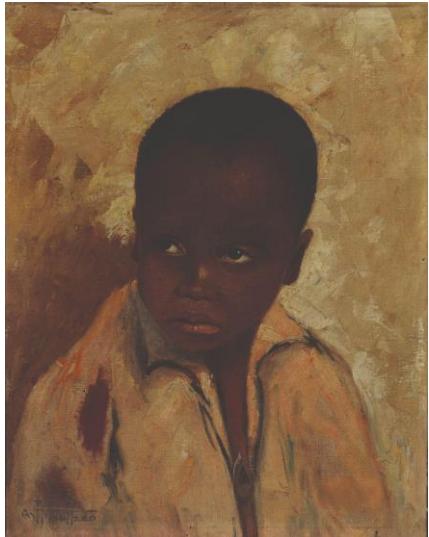
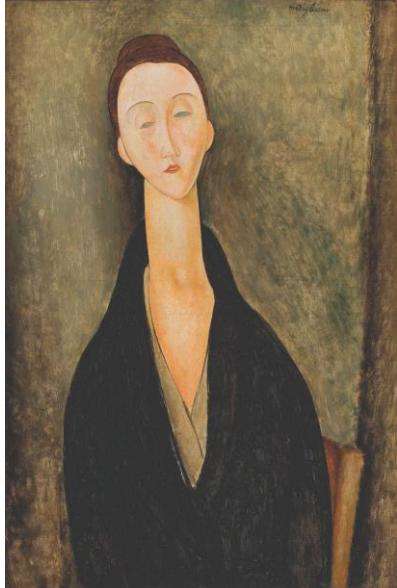
O “MASP [Desenhos] em casa” teve sua ocorrência e maior difusão durante o período mais intenso de isolamento social obrigatório, período em que até mesmo as escolas permaneceram fechadas, entre março e outubro de 2020, no Brasil. De modo que a elaboração de estratégias no contexto *online* além de necessária deve ser exaltada, posto que demonstram que a educação de modo geral continuou sendo engajada, assim como as aulas *online* das escolas brasileiras.

Por intermédio das chamadas de vídeo e *lives* esse tipo de interação educativa, foi possível dar continuidade a processos de ensino-aprendizagem básicos no que tange a sociedade, mesmo mediante o distanciamento social. Portanto, o recurso de *lives*, destacou-se enquanto amplamente empregado pelo MASP, na investigação contabilizamos vinte e nove (29) *lives* temáticas sobre o projeto desde o início da pandemia até agosto de 2021, perfazendo o projeto “MASP *live*”, esses “[...] encontros semanais trouxeram para o perfil no Instagram conversas entre curadores do MASP e convidados, nas quais apresentaram e exploraram temas relacionados aos eixos temáticos do museu, [...] relacionadas ao programa MASP [Desenhos] em Casa” (MASP, 2020, p.141) — sem ainda nos referirmos às *lives* do projeto “Diálogos no acervo”, cujas quais mencionaremos a seguir.

Para melhor detalharmos esta ação em específico, a seguir formulamos uma tabela com as obras do acervo e seus respectivos dados catalográficos, estas obras foram abordadas

junto à instituição durante a vigência do projeto correlato, instigando a participação de seus públicos a dialogar e produzir desenhos junto ao MASP (Tabela 1).

Projeto “MASP [Desenhos] em casa”			
Ano	Período trabalhado no projeto educativo	Nome, autoria e especificações da Obra	Imagen
2020	27/ Abril	<p>1. Van Gogh Obra: “O escolar (O filho do carteiro – Gamin au Képi)”, 1888.</p> <p>Especificações: Groot Zundert, 1853-Auvers-sur-Oise, França, 1890. Óleo sobre tela, 63,5 x 54 x 2 cm. Doação Seabra Cia de Tecidos S.A; Anderson Clayton & Co. Ltd.; Egídio Câmara; Mario de Almeida; Usineiros do Nordeste; Geremia Lunardelli; Alberto Soares Sampaio; Companhia Souza Cruz; Guilherme Guinle; Francisco Pignatari; Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira S.A.; Louis Ensch; Jules Verelst; Cápua & Cápua S.A., 1952. Pintura. Número de inventário: MASP.00112</p>	
	04/ Maio	<p>2. Arthur Timóteo Obra: “O menino”, 1917.</p> <p>Especificações: Rio de Janeiro, Brasil, 1882- Rio de Janeiro, Brasil, 1922. Óleo sobre tela, 47 x 36,5 cm. Doação Anônima, 2016.</p>	

		<p>Pintura. Número de inventário: MASP.01629</p>	
11/ Maio		<p>3. Amedeo Modigliani Obra: “Lumia Czchwska”, 1918.</p> <p>Especificações: Livorno, Itália, 1884-Paris, França, 1920. Óleo sobre tela, 81 x 53,5 x 2,5 cm. Doação Raul Crespi, 1952. Pintura.</p> <p>Número de inventário: MASP.00152</p>	
18/ Maio		<p>4. Dalton Paula Obra: “Zeferina”, 2018.</p> <p>Especificações: Brasília, Brasil, 1982. Óleo sobre tela, 59 x 44 cm. Doação do artista, no contexto da exposição Histórias Afro-Atlânticas, 2018. Pintura.</p> <p>Número de inventário: MASP.10808</p>	

	25/Maio	<p>5. Tarsila do Amaral Obra: “Composição (Figura só)”, 1930.</p> <p>Especificações: Capivari, São Paulo, Brasil, 1886-São Paulo, Brasil, 1973. Óleo sobre tela, 85 x 129 cm. Comodato MASP Ronaldo Cezar Coelho. Pintura. Número de inventário: C.01277</p>	
	01/Junho	<p>6. Maria Auxiliadora Obra: “Capoeira”, 1970.</p> <p>Especificações: Campo Belo, Minas Gerais, Brasil, 1935-São Paulo, Brasil, 1974. Técnica mista sobre tela, 69,5 x 75 x 1,5 cm. Doação Pietro Maria Bardi, 1981. Pintura. Número de inventário: MASP.00827</p>	
	16/Junho	<p>7. Flávio Cerqueira Obra: “Amnésia”, 2015.</p> <p>Especificações: São Paulo, Brasil, 1983. Látex sobre bronze, 129 x 42 x 41 cm. Doação do artista, no contexto da exposição Histórias Afro-atlânticas, 2018. Escultura. Número de inventário: MASP.10800</p>	

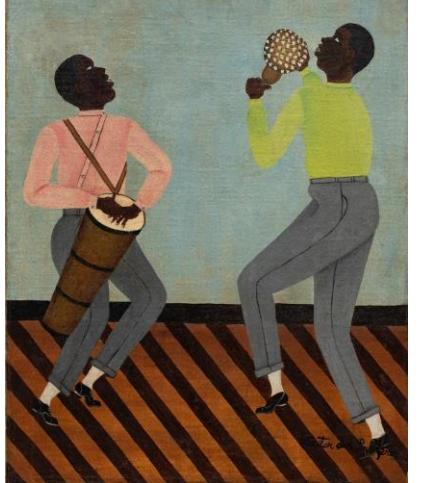
	23/Junho	<p>8. Jean Auguste Dominique Obra: “Cristo abençoador”, 1834.</p> <p>Especificações: Montauban, França, 1780- Paris, França, 1867. Óleo sobre tela, 80 x 66,5 x 2 cm. Compra, 1958. Pintura. Número de inventário: MASP.00060</p>	
	30/Junho	<p>9. Anna Maria Maiolino Obra: “O herói ”, 1966/2000.</p> <p>Especificações: Scalea, Itália, 1942. Acrílica sobre madeira, metal e tecido, 59 x 46 x 7 cm. Doação da artista, 2015. Pintura. Número de inventário: MASP.01628</p>	
	07/Julho	<p>10. Alfredo Volpi Obra: “Fachada com bandeiras”, 1959.</p> <p>Especificações: Lucca, Itália, 1896-São Paulo, Brasil, 1988. Têmpera sobre tela, 115,5 x 72 x 1,5 cm. Doação Ernest Wolf, 1990. Pintura Número de inventário: MASP.01237</p>	

	14/Julho	<p>11. Rubem Valentim Obra: “Composição 12”, 1962.</p> <p>Especificações: Salvador, Brasil, 1922-São Paulo, Brasil, 1991. Óleo sobre tela, 102 x 72 cm. Doação Ana Dale, Antonio Almeida e Carlos Dale Junior, 2017. Pintura. Número de inventário: MASP.06409</p>	
	21/Julho	<p>12. Thomas Lawrence Obra: “Os filhos de sir Samuel Fludyer”, 1952.</p> <p>Especificações: Bristol, Inglaterra, 1769- Londres, Inglaterra, 1830. Óleo sobre tela, 240,5 x 149,3 x 3,5 cm. Doação Família Soares Sampaio, 1952. Pintura. Número de inventário: MASP.00202</p>	
	28/Julho	<p>13. Candido Portinari Obra: “Retirantes”, 1944-1945.</p> <p>Especificações: Brodowski, São Paulo, Brasil, 1903-Rio de Janeiro, Brasil, 1962. Óleo sobre tela, 190 x 180 x 2,5 cm. Doação Assis Chateaubriand, 1948. Pintura. Número de inventário: MASP.00324</p>	

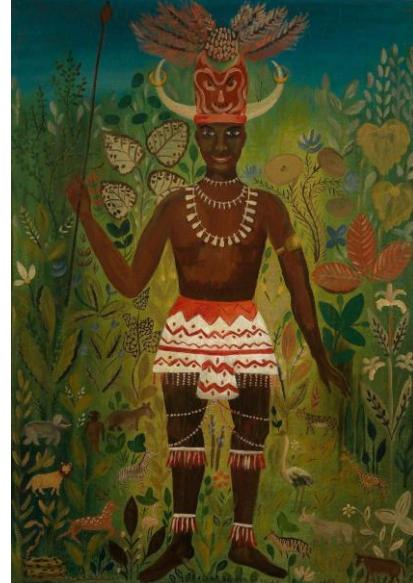
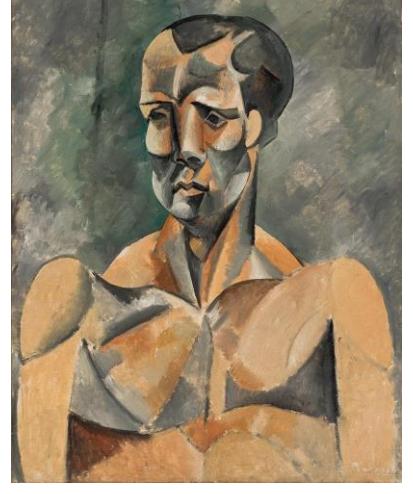
	04/Agosto	<p>14. Não identificado Obra: “Ibeji”, sem data.</p> <p>Especificações: Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel Roberto Robilotta, em memória de Ruth Arouca e Domingos Robilotta, 2012. Número de inventário: MASP.01587 e MASP.01673</p>	
	11/ Agosto	<p>15. Pierre Auguste Renoir Obra: “Rosa e azul - As meninas Cahen d'Anvers”, 1881.</p> <p>Especificações: Limoges, França, 1841- Cagnes-sur-Mer, França, 1919. Óleo sobre tela, 119 x 75,5 cm. Doação O povo de São Paulo, 1952. Pintura. Número de inventário: MASP.00099</p>	
	18/Agosto	<p>16. Luiz Braga Obra: “Vendedor de amendoim”, 1990.</p> <p>Especificações: Belém, Brasil, 1956.</p>	

		<p>Fotografia analógica colorida, saída digital sobre papel de algodão, 54,9 x 55 cm. Doação do artista, 2016.</p> <p>Fotografia.</p> <p>Número de inventário: MASP.03048</p>	
25/Agosto		<p>17. Jean Baptiste- Siméon Chardin</p> <p>Obra: “Retrato de Auguste Gabriel Godefroy”, 1741.</p> <p>Especificações: Paris, França, 1699-Paris, França, 1779. Óleo sobre tela, 64,5 x 76,5 x 2,3 cm.</p> <p>Compra, 1958. Pintura.</p> <p>Número de inventário: MASP.00053</p>	
01/Setembro		<p>18. Abdias Nascimento</p> <p>Obra: “Okê Oxóssi”, 1970.</p> <p>Especificações: Franca, São Paulo, Brasil, 1914-Rio de Janeiro, Brasil, 2011. Acrílica sobre tela, 90 x 60 cm.</p> <p>Doação Elisa Larkin Nascimento IPEAFRO, no contexto da exposição Histórias afro-atlânticas, 2018. Pintura.</p> <p>Número de inventário: MASP.10811</p>	

08/Setembro	<p>19. Fernand Léger Obra: “A compoteira de peras”, 1923.</p> <p>Especificações: Argentan, França, 1881-Gif-sur-Yvette, França, 1955. Óleo sobre tela. 80,5 x 100 cm. Doação Carolina Penteado da Silva Telles, 1948. Pintura. Número de inventário: MASP.00141</p>	
15/Setembro	<p>20. Victor Meireles Obra: “Moema”, 1866.</p> <p>Especificações: Florianópolis, Brasil, 1832-Rio de Janeiro, Brasil, 1903. Óleo sobre tela. 130 x 196,5 x 3 cm. Doação Indústrias Químicas e Farmacêuticas Schering S.A., 1949. Pintura. Número de inventário: MASP.00267</p>	
22/Setembro	<p>21. Ibã Huni Kuin Mana Huni Kuin, Movimento dos artistas Huni Kuin (MAHKU) Obra: “Sem título”.</p> <p>Especificações: Jordão, Acre, Brasil, 1964 Jordão, Acre, Brasil, 1996. Caneta hidrográfica sobre papel. 30 x 40 cm. Doação dos artistas, 2019. Desenho. Número de inventário: MASP.11019</p>	

	29/Setembro	<p>22. Paul Cézanne Obra: “Rochedos em L'Estaque”, 1882-1885.</p> <p>Especificações: Aix-en-Provence, França, 1839-Aix-en-Provence, França, 1906. Óleo sobre tela. 73 x 91 cm. Doação Edward Marvin, 1953. Pintura. Número de inventário: MASP.00087</p>	
	06/Outubro	<p>23. José Antônio da Silva Obra: “Lindo lindo lindo”, 1976.</p> <p>Especificações: Sales de Oliveira, São Paulo, Brasil, 1909-São Paulo, Brasil, 1996. Óleo sobre tela. 73,3 x 99,2 cm. Doação Breno Krasilchik, 2015. Pintura Número de inventário: MASP.01627</p>	
	02/Novembro	<p>24. Heitor dos Prazeres Obra: “Músicos”, 1950.</p> <p>Especificações: Rio de Janeiro, Brasil, 1898 - Rio de Janeiro, Brasil, 1966. Óleo sobre tela. 45 x 38 cm. Doação de Rafael Moraes, no contexto da exposição Histórias da dança, 2020. Pintura Número de inventário: MASP.11001</p>	

07/Dezembro	<p>25. Edgar Degas Obra: “Bailarina de catorze anos”, 1880.</p> <p>Especificações: Paris, França, 1834-1917. Bronze policromado e tecido. 99 x 40 x 40 cm. Doação de Alberto Alves Filho, Alberto José Alves e Alcino Ribeiro de Lima, 1954. Escultura Número de inventário: MASP.00426</p>	
11/Janeiro	<p>26. Hulda Guzmán Obra: “Venha dançar – convidou a natureza gentilmente”, 2019-20.</p> <p>Especificações: Santo Domingo, República Dominicana, 1984. Guache acrílica sobre linho. 122 x 198 cm. Doação Rose Setubal e Alfredo Setubal, no contexto da exposição Histórias da dança, 2020. Pintura Número de inventário: MASP.11052</p>	

	08/Fevereiro	<p>27. Rosina Becker D. V. Obra: “Índio na floresta (Caboclo)”, 1963.</p> <p>Especificações: Rio de Janeiro, Brasil. Óleo sobre tela. 80 x 55,5 cm. Doação Lais H. Zogbi Porto e Telmo G. Porto, no contexto da exposição Histórias afro-atlânticas, 2018. Pintura.</p> <p>Número de inventário: MASP.10799</p>	
	08/Março	<p>28. Beatriz Milhazes Obra: “Avenida Paulista”, 2020.</p> <p>Especificações: Rio de Janeiro, Brasil, 1960. Acrílica sobre tela. 190 x 248,2 cm. Doação da artista, 2020. Pintura</p> <p>Número de inventário: MASP.11148</p>	
2021	05/Abril	<p>29. Pablo Picasso Obra: “Busto de homem (o atleta)”, 1909.</p> <p>Especificações: Óleo sobre tela. 91 x 73,5 x 3 cm. Pintura.</p> <p>Número de inventário: MASP.00144</p>	

10/Maio	<p>30. Lina Bo Bardi Obra: "Estudo preliminar - Esculturas praticáveis do Belvedere do Museu de Arte Trianon", 1968.</p> <p>Especificações: Nanquim e aquarela sobre papel. 56,3 x 76,5 cm. Doação Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2006. Desenho. Número de inventário: MASP.04442</p>	
14/Junho	<p>31. Claude Monet Obra: "A canoa sobre o Epte", 1890.</p> <p>Especificações: Paris, França, 1840-Giverny, França, 1926. Óleo sobre tela. 133,5 x 146 x 3 cm. Compra, 1953. Pintura. Número de inventário: MASP.00092</p>	
05/Julho	<p>32. Conceição dos Bugres Obra: "Sem título", 1970.</p> <p>Especificações: Povinho de Santiago, Rio Grande do Sul, Brasil, 1914 - Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Brasil, 1984. Madeira, tinta e cera/parafina. 78,5 x 29 x 28 cm. Doação Edmar Pinto Costa, 2021. Escultura. Número de inventário: MASP.11155</p>	

	02/Agosto	<p>33. Emílio Di Cavalcanti Obra: “Cinco moças de Guaratinguetá”, 1930.</p> <p>Especificações: Rio de Janeiro, Brasil, 1897-1976. Óleo sobre tela. 90,5 x 70 x 2,5 cm. Doação Frederico Barata, 1947. Pintura. Número de inventário: MASP.00316</p>	
--	-----------	--	--

Tabela 1 — Obras do acervo MASP trabalhadas no projeto “MASP [desenhos] em casa”, 2021.

Fonte: Adaptado a partir do *site* do MASP (<https://masp.org.br/acervo/busca>).

Na primeira semana do “MASP [Desenhos] em casa” a obra de arte do acervo escolhida para ser abordada foi “O escolar (O filho do carteiro – Gamin au Képi)” - 1888 do pintor Van Gogh (1853 -1890), em contrapartida, em agosto de 2021 a obra eleita foi “Cinco moças de Guaratinguetá” (1930) do pintor Emílio Di Cavalcanti (1897 -1976), sem mencionar as demais alcançadas pelo projeto entre esse período. Analisando a escolha e cadêncnia da tabela acima é possível perceber a vastidão de estilos, temáticas e especificidades de cada obra e artista criador que versam sobre contextos específicos na história e no mundo. A potencialidade do acervo não se encontra apenas no plano de expressão de suas materialidades, muito menos está contida unicamente no atravessamento de suas histórias, do contrário, ela reverbera da relação proposta pelo museu com e através do virtual, na forma com que instigou e fomentou a criação de outras narrativas concernentes aos públicos frente a realidade atual.

Em seu *site*, desde 2020 o MASP elenca percepções sobre suas ações até o ano corrente, suas estratégias e postagens, além de elucidar em seu relatório anual, cujo qual nos referendamos, bases numéricas que demonstram o alcance de algumas programações. Neste âmbito sobre as redes sociais, o:

[...] museu ainda desenvolve, em suas mídias sociais, diferentes tipos de posts para complementar esse conteúdo digital, são as séries: TBT, MASP novas leituras, MASP Escola: professores, novas obras do acervo, reposts de visitantes, além dos Detalhes do acervo, ação nos Stories do Instagram que depois torna-se fixa nos botões de destaque (MASP *site*, 2020).

Do ponto de vista da Abordagem Triangular, as proposições estabelecidas pelo MASP suscitaram em seus públicos autonomia para expressar um fazer reflexivo em Arte. Desse modo, o ver, o fazer e o contextualizar concretizaram-se de forma autônoma e fluida, por vezes a partir da provocação das estratégias concatenadas pelos âmbitos educativo, de curadoria e comunicação do museu, ora pelas temporalidades próprias dos sujeitos partícipes e atuantes na ação de mediação *online*.

Em síntese, esta ação pedagógica operou e estimulou processos educativos da instituição museu em integração com suas equipes. Conectou sujeitos localizados em espacialidades geográficas distintas, através da linguagem do desenho aproximou faixas etárias, artistas e experimentações das mais diversas, concebendo narrativas para questões latentes que atravessam os acervos e a sociedade em geral no turbilhão de uma pandemia sem precedentes. No próximo capítulo analisaremos estas produções realizadas pelos públicos do MASP durante a ação educativa “MASP [Desenhos] em casa”, a Abordagem Triangular será o substrato teórico de nossas análises, bem como a relação constante com os conteúdos educativos projetados pelo MASP nesse interlúdio são imprescindíveis para o entendimento desta atuação de Educação Museal *Online*.

Para tanto, nos próximos dois tópicos, em continuidade, evidenciamos projetos paralelos que adicionam textura e estrutura a este que detalhamos ostensivamente até o momento. Conforme veremos a seguir, os mesmos se inter-relacionam.

3.3.3. O projeto “MASP Diálogos no acervo”: uma outra relação com o acervo

O projeto “MASP Diálogos no acervo”, por sua vez, quanto a sua operacionalidade, destaca-se como uma ação educativa dentre as quais foram adaptadas para funcionar na dinâmica *online*, conectada com o “MASP [Desenhos] em casa”, delineando-se como o nascedouro motivador e estrutural desta exposição educativa. Dessa maneira, o “MASP Diálogos no acervo” funcionou em tangência e apoio ao projeto protagonista de nossa investigação.

Assim como detalhamos no tópico anterior, este projeto consiste em uma profunda interlocução, primeiramente, entre equipes do MASP, entre as obras do acervo e o público virtual do museu. É viabilizado, em ampla medida, através do setor de curadoria do MASP em articulação com as redes sociais, das quais já mencionamos, contudo, nos interessa o destaque do *Instagram*.

O “MASP Diálogos no acervo” funciona como as *lives* semanais e mensais do museu, acontecem no período próximo do convite ao desenho proposto pela instituição, do mesmo modo que tematizam as obras de arte selecionadas para serem detalhadas nas ações educativas na pandemia. Os encontros virtuais acontecem entre curadores e artistas, ou entre curadores cujas suas pesquisas remetem aquela obra específica, ou ainda entre curadoria e Mediação e Programas Públicos do museu, em uma dialogicidade bem articulada e harmônica.

De acordo com o MASP, o “Diálogos no acervo” funcionou como uma substituição às visitas mediadas presenciais — “[...] até março, sete Diálogos foram realizados de forma presencial, com um total de 122 visitantes.” (MASP, 2020, p. 36) — porém, durante a pandemia a dinâmica mudou:

O Diálogos no Acervo substitui o modelo de visitas guiadas, por meio de atividades de mediação semanais que visam a instigar novas relações entre obras de diferentes origens, períodos e estilos, igualmente entre visitantes e mediadores, repensando formas possíveis de experiência na galeria do 2º andar [...] Devido ao contexto da pandemia de Covid-19 e em respeito aos protocolos de distanciamento social no espaço do museu, o programa passou a ser realizado virtualmente pelo perfil do MASP no Instagram. As transmissões tiveram um amplo alcance nas plataformas digitais, o que permitiu que os conteúdos chegassem até mesmo a pessoas que vivem fora da cidade de São Paulo e não poderiam comparecer presencialmente aos encontros. As *lives* ficam gravadas tanto no IGTV, canal do MASP no Instagram, como no perfil do museu no YouTube. (MASP, 2020, p.36/37).

O primeiro “Diálogos no acervo” lançado pelo museu em suas redes sociais está datado no período de doze de maio de 2020, tratando da obra “Candomblé” (Circa 1930) do pintor Pedro Figari (1861 -1938). Durante os meses seguintes, contabilizamos trinta e cinco (35) *lives* e vídeos da ação educativa “Diálogos no acervo” entre 2020 e 2021. Essa memória videográfica permanece disposta nas redes sociais do MASP para ser assistida e transposta a outros contextos e grupos, viabilidades que o ambiente *online* desponta enquanto possível (Figura 41).

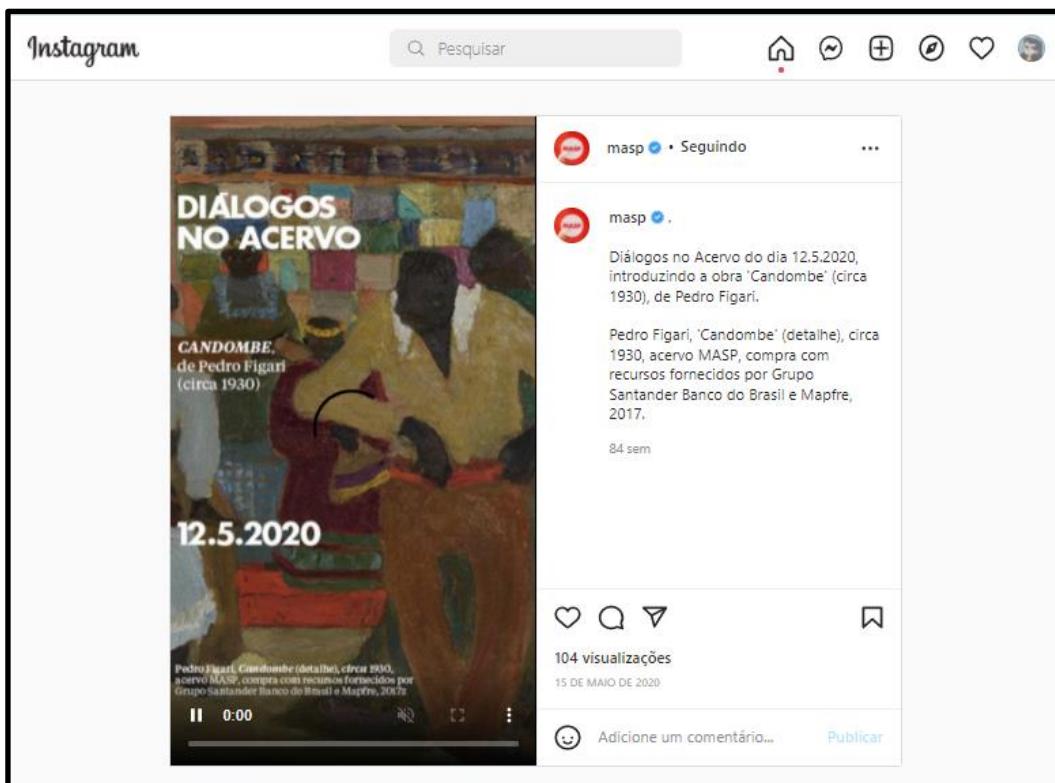


Figura 41 — Primeira postagem do “MASP Diálogos no acervo”, maio de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 ([//www.instagram.com/tv/CAN-D30A3CP/](https://www.instagram.com/tv/CAN-D30A3CP/)). Acesso em: 28 dez. 2021.

Em detalhe, no relatório de 2020 da instituição está documentado que:

Em 2020, os Diálogos foram realizados em três ciclos, voltados a leituras aprofundadas sobre um artista ou um trabalho. De maio a outubro, as obras discutidas acompanharam o desafio semanal MASP [Desenhos] em Casa, uma ação de reinterpretação de trabalhos da coleção, desenvolvida pelas equipes de Curadoria e Comunicação. Entre outubro e novembro, as conversas foram dedicadas às exposições de Trisha Brown (1936-2017), Hélio Oiticica (1937-1980) e Senga Nengudi, em cartaz no momento da reabertura do museu. Em seguida, foram apresentadas novas obras incorporadas ao acervo no contexto das Histórias da dança. Além da equipe de mediação, o programa também contou com a participação de curadores do museu e colaboradores externos. Ao final de todos os 30 encontros, contabilizaram-se 126.959 visualizações. (MASP, 2020, p.37).

No site do MASP é possível pesquisar maiores informações sobre seus projetos educativos, de modo que o acesso ao acervo, dados das obras e imagem em alta resolução das mesmas também é disponibilizado para o público *online*, construindo verdadeira pontes que aproximam e continuam a perfazer uma estreita relação entre museu e sociedade (Figura 42).



Figura 42 — Postagem do MASP no *site* do museu sobre o projeto “Diálogos no acervo”, 2020.

Fonte: MASP *site*, 2020 (<https://masp.org.br/dialogos>). Acesso em: 25 abr. 2020.

Nesse sentido, tanto a ação “MASP Diálogos no acervo”, “MASP *live*”, “MASP Diálogos Plurais” e o “MASP Clipes” foram alguns dos projetos que possibilitou a interação por vídeo e texto entre as equipes do museu e o público *online*, ainda que cada qual com suas especificidades, de modo que entendemos o “MASP Diálogos no acervo” como um importante estrutura para a ocorrência e prosseguimento do “MASP [Desenhos] em casa”. No *Instagram*, bem como em outras redes sociais do museu é possível acessar as programações mencionadas nestes parágrafos (Figura 43).

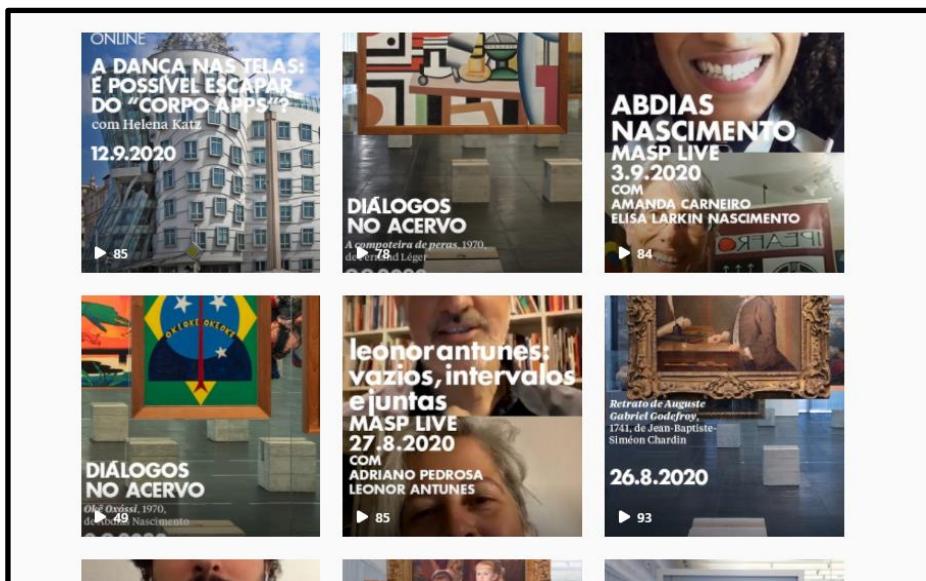


Figura 43 — Postagens de vídeo das ações educativas do MASP no *Instagram*, 2020/2021.

Fonte: MASP *Instagram*, 2020 (<https://www.instagram.com/masp/channel/?hl=pt-br>). Acesso em: 25 abr. 2020.

Seguindo o fluxo de pensamento das ações que estamos especificando, em aproximação com a literatura de nossa investigação, o pensamento de Paulo Freire orienta reiteradamente nossos esquadrinhamentos. Para Paulo Freire (2013) é “[...] preciso ensinar as pessoas [...] a saber que a informação é algo que se procura, e saber onde é que se procura” (FREIRE, 2013, 2398). A informação na dinâmica *online* é difundida em uma velocidade extrema, as temporalidades e a fluidez são variáveis a levar-se em conta no sentido de estruturar metodologias que engajem a audiência e trabalhe processos educativos respectivamente, portanto pauta-se desta inquietação contemporânea o desafio das ações educativas extra e intra museus no contexto virtual. Freire argumenta sobre o fato de que os educadores devem dar autonomia aos seus estudantes e complementa:

[...] eu penso que é preciso ensinar, ajudar os alunos, a se autonomizar. Isto é, a aprender que a informação vem forçosamente de fora, sempre de fora — é mesmo a intrusão do exterior em direção ao interior —, mas que ela não vem por si própria. Ela é algo que se procura. Se você não fizer perguntas, não há informação. (FREIRE, 2013, p. 2389).

Em síntese, durante o período em que estamos investigando o MASP mobilizou diversos conteúdos, bem como informações das mais diversas para os seus públicos no virtual. Esse material é extremamente vasto e reconhecemos quanto importância para o cenário museal de uma pandemia. Não obstante, para além de explicitar alguns destes materiais e especificá-los de maneira pormenorizada, depreendemos que há uma diferença explícita em um conteúdo educativo que pressupõe elaboração e estruturação engajadas considerando aspectos cognitivos e metodológicos que agregam e fomentam o aprendizado individual dos sujeitos partícipes das ações, para um conjunto de informações que se pretende quanto divulgação tão somente, com propósitos de difundir as programações museais para um alcance maior de público *online*. No entender da pesquisa o MASP trabalhou além dos limites da comunicação e do marketing, ainda que em parceria com estas instâncias, performando práticas educativas responsáveis e responsivas (TOJAL, 2013), que em certa medida, denotam o nosso interesse investigativo, conforme já explicitamos até o momento.

A visibilidade e interação que estas ações articulam corroboram com um processo de intensa colaboração entre equipes, refletindo diretamente na presença do público no museu presencial e nos avanços da Educação Museal em diferentes contextos.

Em vista disso, tanto o “MASP [Desenhos] em casa” quanto o “MASP Diálogos no acervo” evidenciaram-se como ações pedagógicas que cumpriram com sua função de alcançar quantitativos, engajar públicos, projetar experiências educativas e propor experimentações de

natureza artística mesmo de forma *online*. Estes projetos, bem como os outros que abordamos neste capítulo funcionaram de forma integrada comunicando-se no decorrer da pandemia, especialmente no período de isolamento social obrigatório. Excetuando o “MASP Oficinas” que carece de uma dinâmica presencial mais efetiva, o “MASP Escola”, o “MASP Seminários” e o “MASP Professores” foram projetos que se beneficiaram dessas articulações, especialmente com o material armazenado nas redes sociais do museu, assim como com as possibilidades e praticidades de ocorrência dos cursos temáticos em um contexto virtual. O último projeto que detalhamos a seguir figura como um dos importantes e consolidados fomentados pelo MASP anterior e durante a crise sanitária global.

3.3.4 O “MASP Áudios”: outras formas de conhecer o MASP

Avançando em nosso percurso elucidativo sobre a atuação pedagógica do MASP, tratamos, pois, nestes parágrafos finais, do projeto “MASP Áudios”. O seguinte programa, assim como os demais que especificamos, foi um importante articulador de conteúdos e informações educativas durante a pandemia e contributo para a programação digital do MASP.

De modo geral, o “MASP Áudios” já era disponibilizado na dinâmica presencial, possibilitando que através do próprio *smartphone* o visitante do museu obtivesse informações acerca das obras pertencentes aos acervos e das exposições vigentes no museu. Uma vez que, funciona como um “[...] aplicativo gratuito, o MASP Áudios. Disponível para download [...] reúne mais de 150 comentários curtos feitos por curadores, artistas, professores, pesquisadores e crianças sobre as obras mais emblemáticas do acervo” (MASP *site*, 2020). Na documentação e relatório anual do MASP é evidenciado que:

Em 2020, o museu lançou um novo conjunto de áudios para consulta pública e gratuita no SoundCloud. O conteúdo foi produzido entre 2019 e 2020, no contexto de criação e implementação do aplicativo MASP Áudios. Além de preencher lacunas de conteúdos sobre importantes obras do acervo do MASP que ainda não possuíam comentários em áudio, o núcleo convidou artistas contemporâneos a comentar seus próprios trabalhos do acervo, como Claudio Tozzi, Emanoel Araújo, Flávio Cerqueira, Leonor Antunes, Sônia Gomes, Thiago Martins de Mello e Valeska Soares. Com esse projeto também colaboraram historiadores, curadores e pesquisadores, como Clarissa Diniz, Fábio Magalhães, Fernanda Brenner, Fernando Oliva, Guilherme Giufrida, Isabella Rjeille, Juliana Guide, Lilia Moritz Schwarcz, Lilian Laky, Lúcia Kluck Stumpf, Olivia Ardui, Raphael Fonseca, Regina Teixeira de Barros, Romildo Sant’anna e Sônia Salzstein. No total, 45 obras foram comentadas, sendo 32 delas inéditas. (MASP, 2020, p.39/40).

O acesso ao acervo de museus é direito do cidadão, bem como cabe às instituições fornecerem os subsídios básicos para que este contato se efetive. A problemática do presencial e do *online* se circunscreve nesse dilema, como conectar as obras do acervo das instituições, sendo que as mesmas permanecem fechadas e seus públicos isolados, por conta de recomendações sanitárias urgentes? Esse fato se deu durante os meses de março a outubro de 2020 com maior intensidade e, verdadeiramente, representou um problema para as instituições brasileiras que fizeram o que era possível para garantir esse acesso. Com o “MASP Áudios” essa presença do acervo *online* do museu tornou-se frequente no cotidiano dos públicos, em uma dinâmica virtual. O aplicativo auxiliou os diversos projetos, assim como ações educativas pensadas e executadas pelo MASP na pandemia, podendo ser utilizado como ferramenta pedagógica e propiciador de autonomia no que se refere ao público *online* (Figura 44).

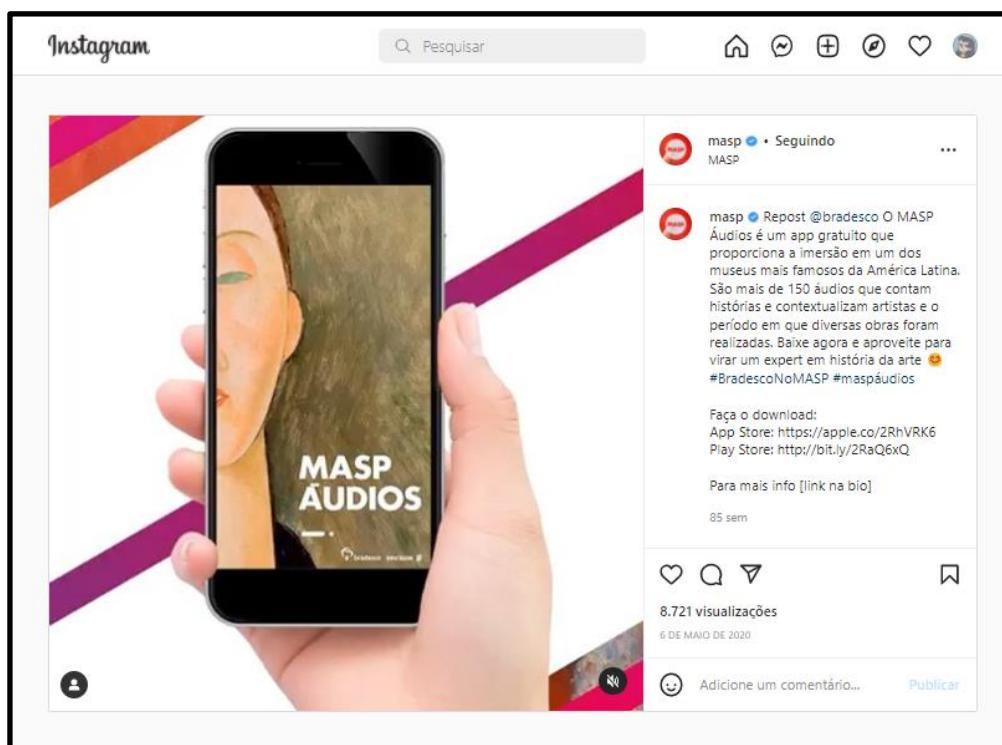


Figura 44 — Postagem no *Instagram* do MASP sobre o aplicativo “MASP Áudios”, 2020. **Fonte:**

MASP *Instagram*, 2020 (https://www.instagram.com/p/B_3sIL1pjC7/?utm_medium=copy_link).

Acesso em: 25 mai. 2020.

Com efeito, no relatório anual de 2020 do museu é explicitado a importância deste projeto para a instituição como parte constitutiva de sua estratégia digital, sobretudo no momento de crise:

Ainda como parte da estratégia digital do museu durante a quarentena, o Acervo contribuiu com conteúdo para 44 novas inserções de obras no aplicativo MASP Áudios. Os colaboradores da área participaram com quatro textos para a ação Colaboradores em casa, série de publicações veiculada nas redes sociais do museu durante a quarentena e voltada a mostrar um pouco dos bastidores do MASP. (MASP, 2020, p. 97).

Nessa perspectiva, no *site* do MASP, no que tange o “MASP Áudios”, são veiculadas informações sobre o aplicativo, sua função, operacionalidade, além de *links* de acesso que facilitam o *download* da ferramenta para o *smartphone* pessoal do visitante, tornando o processo de contato com o acervo do museu uma ação fácil, prática e imperdível (Figura 45).

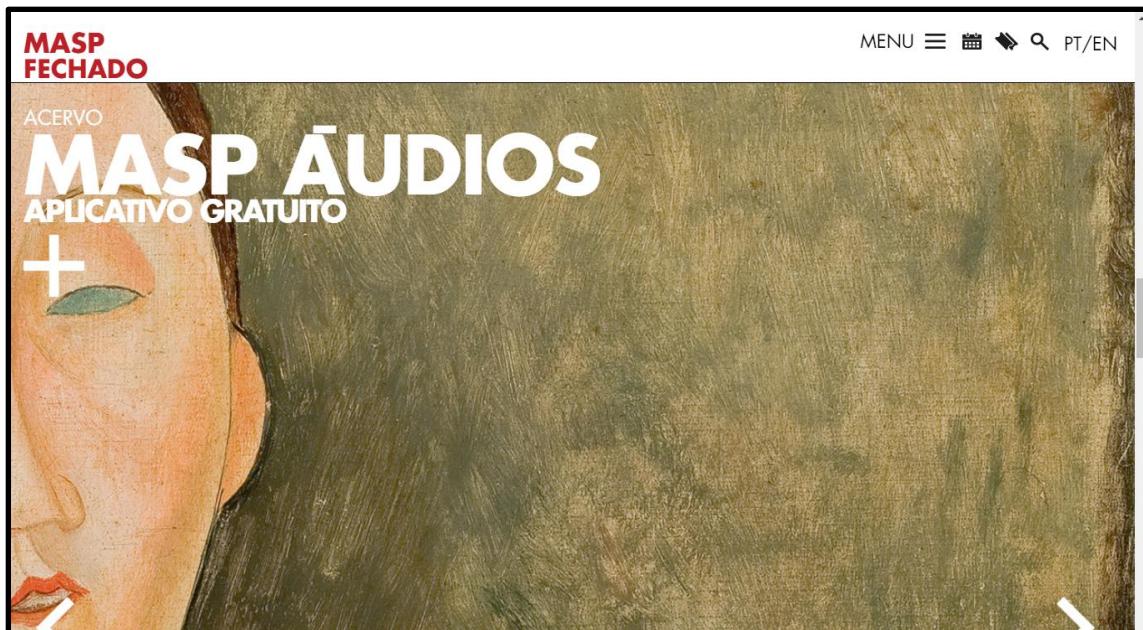


Figura 45 — Postagem do MASP no *site* do museu sobre o projeto “MASP Áudios”, 2020.

Fonte: MASP *Instagram*, 2020 (<https://masp.org.br/audios>). Acesso em: 25 abr. 2020.

O funcionamento do aplicativo é possível a partir da conexão com a *Internet*. Na interface inicial do *App* o visitante acessa o artista pelo nome, título de seu trabalho ou pela numeração disposta na legenda da obra, ou seja, durante o contato presencial no museu. Quando selecionada uma obra pelo aplicativo o visitante passa a dispor de informações textuais e via áudio sobre aquela produção.

Em um processo intuitivo e livre a ferramenta é elencada dentro dos aplicativos utilizados por uma pessoa em seu celular, podendo ser consultado e visitado frequentemente. As imagens das obras estão em alta resolução, ainda que percebamos uma certa dificuldade na execução de algumas funções a que se propõe a ferramenta, essas funções são fatores que

auxiliam o público interessado em realizar a pesquisa textual e sincrética¹¹⁸ — aqueles textos que articulam diversas linguagens — e talvez, em um futuro próximo, conhecer o MASP pessoalmente, uma vez que as restrições sanitárias decorrentes pela pandemia estão em flexibilização (Figura 46).

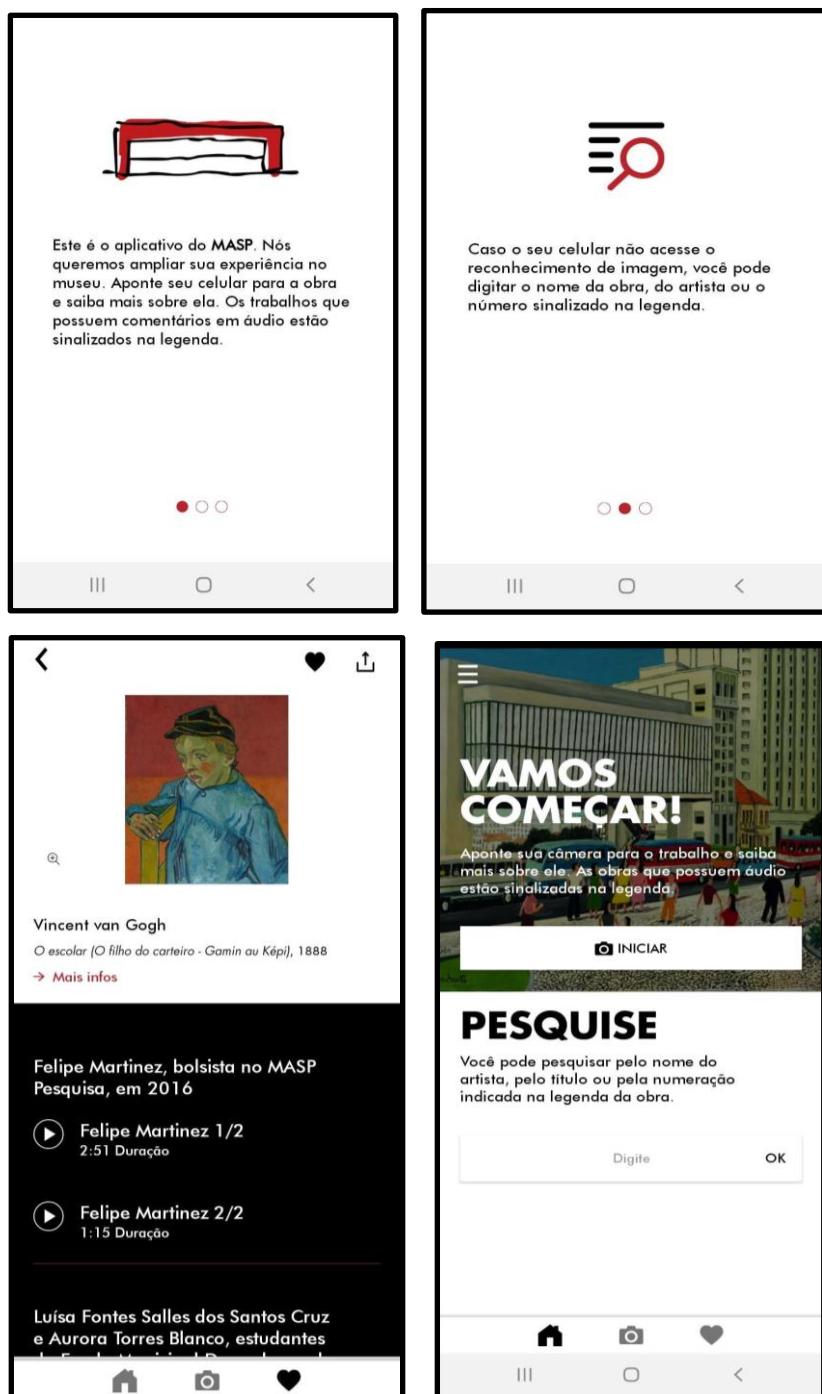


Figura 46 — O Aplicativo “MASP Áudios”, 2020.

Fonte: MASP site, 2020 (<https://masp.org.br/audios>). Acesso em: 28 dez. 2021.

¹¹⁸ Base conceitual que será melhor abordada no próximo capítulo da pesquisa.

Em suma, este projeto e aplicativo destacou-se em nossas observações quanto ao potencial e propulsor para a realização da Educação Museal *Online*, promovendo a autonomia do visitante *online*, aproximando-o do museu, fomentando diálogos e estimulando processos educativos — posto que a “[...] educação significa reflexão constante, pensamento crítico, criativo e ação transformadora do sujeito e do mundo; atividade social e cultural, histórico-socialmente condicionada” (SANTOS, 2008, p. 2) — que podem contribuir no futuro para uma acesso mais efetivo de grupos de diversas classes e variados contextos geográficos junto ao MASP. Disponibilizar o acervo do museu nas mãos do visitante, ou seja, em seu *smartphone*, é uma estratégia extremamente mobilizadora e emancipatória.

No próximo capítulo retomaremos o projeto protagonista da dissertação (“MASP [Desenhos] em casa”), ainda que consideremos a necessidade de abordar a maioria dos projetos educativos vinculados pela instituição nestes dois anos, posto que os mesmos estão em plena comunicação, conexão e diversas vezes trabalharam em conjunção produzindo sentidos e desencadeando nos públicos uma participação *online* concreta, uma intensa fruição e possibilitaram desdobramentos educativos profícuos. Nas próximas páginas aprofundaremos sobre a Educação Museal *Online*, evidenciada, nessa conjuntura, por meio da análise da interlocução dos públicos produtores do MASP que conceberam experimentações visuais a partir da Mediação *Online* propiciada pelas equipes da instituição de forma integrada.

Conclusivamente, no próximo capítulo analisaremos o material de pesquisa concebido pelos públicos *online* do MASP entre março de 2020 e agosto de 2021, no que se refere potencialmente ao projeto “MASP [Desenhos] em casa”. Para tanto, iremos proceder com a investigação teórica que temos exposto desde o início da dissertação, bem como por intermédio de ancoragens conceituais elucidativas. Conforme será abordado a seguir.

3

MASP DESENHOS EM CASA:

PÚBLICO E MUSEU CONSTRUINDO NOVAS
NARRATIVAS ONLINE NA PANDEMIA

“Todo discurso sobre o sentido se transforma assim num exercício semiótico (...)
(GREIMAS, 1975, p. 14).

4. MASP DESENHOS EM CASA: PÚBLICO E MUSEU CONSTRUINDO NOVAS NARRATIVAS ONLINE NA PANDEMIA)

4.1 Dois conceitos centrais: caminhos teóricos de análise

4.1.1 A abordagem semiótica na pesquisa

Anterior à exploração dos dados produzidos, essencialmente, por intermédio das estratégias educativas do MASP *online*, é providencial detalharmos os eixos teóricos que dispuseram recursos para a natureza examinadora desta investigação. Dissertamos nos capítulos anteriores acerca da revisão teórica e conceitual que nos aproxima do campo e objeto, respectivamente. Detalhar esses encaminhamentos e definições, no que tange a Arte e a Museologia, se fez necessário para o encadeamento e exposição de nossos objetivos e percursos. Neste momento, precisamos explicitar as ferramentas que adotamos na apuração que realizaremos a seguir, de posse dos dados coletados junto ao MASP (registros do *Instagram* do museu contendo as imagens dos desenhos produzidos pelos públicos referenciados no acervo do MASP e os textos sincréticos concebidos pelo museu, no formato de texto, vídeo, imagem e áudio).

De modo geral, a Abordagem Triangular se delineia como o recurso central para a ponderação minuciosa dos dados coletados em pesquisa, no entanto em complemento, a semiótica se destaca como uma teoria que fomenta essa realização. Sendo assim, ainda que desejando aprofundar a análise semiótica neste escrito, elegemos nos deter em um conceito específico — o conceito de textos sincréticos — vertente da semiótica do texto ou semiótica greimasiana, para assim concretizar os encaminhamentos que empreendemos. Referimos, portanto, aquela semiótica que se dedica em estudar “[...] o que o texto diz, como o diz e para que o faz [...]” (BARROS, 2005, p.78/79). Em síntese, a teoria semiótica greimasiana fornece contributos para que esta pesquisa se realize em suas explorações, as quais estarão explícitas neste capítulo da dissertação. Para tanto, a estamos combinando em aproximação e relação com a Abordagem Triangular que, de maneira híbrida, verte-se da semiótica, seja no processo de produção de ações educativas quanto para os objetivos analíticos que a estamos empregando: a análise de ações educativas que envolvem a produção de textos visuais e escritos.

Nesse âmbito, a seguinte teoria — a semiótica greimasiana — é capaz de possibilitar ao analista subsídios para se aproximar dos mecanismos que engendram os textos e

produzem, assim, sentido. Para esta semiótica o texto é um todo de sentido (BARROS, 2005; GREIMAS, 1975; e FIORIN, 2019), além de considerar que estes possuem características passíveis a serem lidas e percebidas por intermédio de um olhar atento e cuidadoso, no que tange sua estrutura, expressão e conteúdo. A Abordagem Triangular é uma estratégia passível de ser trabalhada no prisma semiótico, uma vez que as etapas da triangulação propostas por Barbosa se relacionam profundamente com os textos, as visualidades e os efeitos de sentidos desencadeados nos sujeitos por intermédio do contato triangular.

Ana Mae Barbosa (2014), na construção e execução de suas observações em relação a Abordagem Triangular que idealizou, aborda no âmago de sua estruturação vestígios de um olhar semiótico apurado que, conforme sua proposta, pode partir do proposito da ação ou ser instigado e desenvolvido nos grupos onde o processo educativo é transposto, seja coletiva ou individualmente. Em consonância, a pesquisadora e consultora Amanda Tojal (2013), de modo conectado, refere em seus escritos sobre um olhar semiótico capaz de tornar a mediação direta e indireta mais efetivas, especialmente no âmbito de processos inclusivos, responsáveis e responsivos na prática museológica brasileira. Anuímos com o pensamento das duas intelectuais referidas e por quanto permanecemos alinhavando as considerações e formulações teóricas supracitadas no constructo desta dissertação, tão logo na forma como delimitamos a Mediação Cultural, bem como resultando diretamente no modo como empreendemos as análises no tópico final deste capítulo.

Desse modo, a prática semiótica permeia camadas da atuação destes profissionais que balizam este escrito e pode estar associada à prática educativa de Educação Museal em contextos diversos. A abordagem semiótica potencialmente propicia uma expansão do entendimento e compreensão de textos e seus sentidos, bem como pode ser utilizada para estruturar textos que objetivam trabalhar sentidos específicos e sensações diversas.

No que tange o estudo de caso ao qual estamos nos dedicando, discorremos sobre a teoria semiótica do texto para entender, antes de tudo, o que consideramos texto, além de empreendermos que a metodologia cuja qual dialogamos na dissertação é constitutiva de impregnações semióticas. E, finalmente, como trabalhamos neste capítulo com imagens produzidas a partir de registros de obras de arte concebidas pelos públicos *online* do MASP a partir da sensibilização na ação educativa, a semiótica nos auxiliará, em um nível introdutório, a dialogar com essas imagens e textos visuais, de modo a argumentar sobre o sentido produzido, no contexto referido. Bem como, nos auxiliará a perceber de que maneira esses efeitos de sentido podem nos aproximar ou distanciar dos indícios de uma prática educativa *online* exitosa.

Neste ponto, é salutar especificarmos de qual vertente da teoria semiótica estamos tratando, uma vez que existem correntes diversas com metodologias próprias e extremamente passíveis de contribuir para a nossa investigação — salientando que não pretendemos compará-las, do contrário, almejamos enfocar na semiótica de nosso interesse. Logo, por escolhas práticas e com base nos caminhos percorridos, estamos em uma relação de proximidade com a teoria semiótica de origem francesa, isto é, aquela idealizada pelo linguista Algirdas Julien Greimas (1917-1992) a também chamada de teoria semiótica do texto.

De modo introdutório, os artigos de Analice Dutra Pillar, arte educadora que escreve e investiga há anos as produções audiovisuais para as crianças (sobretudo buscando o entendimento de seus sentidos e de que maneira esses textos podem ser usados como ferramentas didáticas e pedagógicas em contextos da arte educação, seja no sentido formal ou não-formal) são iniciais para explicar a relação da semiótica com o caminho teórico estabelecido nesta investigação. O texto da referida autora intitulado “Sincretismo em desenhos animados da Tv: o Laboratório de Dexter” (2005), certamente se destaca como um dos primeiros escritos sobre a semiótica de Greimas que me proporcionou o contato adensado acerca desta linha teórica, instigando o interesse em aprofundá-la. Em seguida, a Prof^a. Dr^a Diana Barros (2005) e o Prof. Dr. José Luiz Fiorin (2013) aprofundaram o pensamento greimasiano que fomentou as monografias da pesquisadora que escreve esta dissertação. O contato com os escritos de Greimas, traduzidos para o português, se estabelece em vias de seu andamento, de modo que esta pesquisa de mestrado atravessa e adere em certo grau as perspectivas da teoria mencionada.

As bases desta semiótica se fundam no estruturalismo e na linguística, muito embora através do pensamento semiótico e das sistematizações formuladas por Greimas, no curso e refutando as fontes teóricas predecessoras, é viável fazermos uso de aspectos da teoria greimasiana em empreitadas acadêmicas interdisciplinares, nesta década. Segundo Algirdas J. Greimas, o humano “[...] vive num mundo significante. Para ele, o problema do sentido não se coloca, o sentido é colocado, se impõe como evidência, como um “sentimento de compreensão” absolutamente natural [...]” (GREIMAS, 1975, p.12). Possivelmente, a relação com o sentido, tal como com a forma que este se apresentou para o teórico, repercutiram na dedicação do autor a estudos disciplinados em benefício de sua teoria em constante reformulação.

Em certo aspecto, a semiótica potencializa a busca pelo entendimento dos sentidos, como estes são construídos e assentados nas tramas narrativas e discursivas. Com a semiótica

podemos, por exemplo, nos aproximar e realizar a leitura de uma imagem munidos de recursos para pressupor e interpretar suas tessituras e projeções de sentidos em três níveis, conforme Greimas enumera: o nível fundamental, o nível narrativo e o nível discursivo. Esses níveis definem-se a partir de uma estrutura maior e basilar, o percurso gerativo de sentido — uma vez que o sentido do texto depende da relação entre os níveis e que as etapas de análise se vertem do mais simples e abstrato para o mais complexo e concreto. A relação entre sentido e significação concretiza-se neste constructo. A significação permeia a teia de níveis e camadas adensadas, conforme a semiótica greimasiana delineia, a significação “[...] é, portanto, apenas essa transposição de um nível de linguagem a outro, de uma linguagem a uma linguagem diferente, e o sentido é apenas esta possibilidade de transfiguração [...]” (GREIMAS, 1975, p.13).

Quanto aos níveis do percurso gerativo de sentido, José Luiz Fiorin elucida que:

O percurso gerativo é constituído de três patamares: as estruturas fundamentais, as estruturas narrativas e as estruturas discursivas. Vale relembrar que estamos no domínio do conteúdo. As estruturas discursivas serão manifestadas como texto, quando se unirem a um plano de expressão no nível da manifestação. (FIORIN, 2019, p.113).

Portanto, nessa conjuntura, a partir do que refletimos nestes parágrafos, começamos a empreender e enveredar de forma detida à teoria semiótica greimasiana e pressupor sua pertinência teórica neste estudo de caso. Em paralelo, nos importa salientar a noção de texto para a semiótica (greimasiana), uma vez que essa acepção nos vincula ao conceito central, no cerne do qual trabalhamos junto ao material coletado. O texto para a semiótica discursiva — também chamada de teoria semiótica do texto — pode ser entendido em sua performance escrita, verbal, sonora e visual, por exemplo. Nesse sentido, uma imagem, bem como as produções das quais nos deteremos, são textos para a teoria correlata. Para Diana Barros:

[...] o texto só existe quando concebido na dualidade que o define — objeto de significação e objeto de comunicação — e, dessa forma, o estudo do texto com vistas à construção de seu ou de seus sentidos só pode ser entrevistado como o exame tanto dos mecanismos internos quanto dos fatores contextuais ou sócio-históricos de fabricação do sentido. Nos seus desenvolvimentos mais recentes, a semiótica tem caminhado nessa direção e procurado conciliar, com o mesmo aparato teórico-metodológico, as análises ditas “interna” e “externa” do texto. Para explicar “o que o texto diz” e “como o diz”, a semiótica trata, assim, de examinar os procedimentos da organização textual e, ao mesmo tempo, os mecanismos enunciativos de produção e de recepção do texto. (BARROS, 2005, p.12).

Considera-se, nessa lógica, que todo texto possui dois planos, estes por sua vez transportam os sentidos para os sujeitos, tão logo, a significação. Nomeia-se os dois planos

como o plano de expressão e o plano de conteúdo, “[...] que somente reunidos, em relação de pressuposição recíproca, produzem a significação[...]” (PILLAR, 2005, p.124). Analice Dutra completa, ao escrever que:

O plano da expressão diz respeito ao significante, às qualidades sensíveis do texto ou da imagem, sua materialidade (dimensão matérica), a disposição no espaço (dimensão topológica), suas cores (dimensão cromática) e formas (dimensão eidética). O plano do conteúdo é o do significado, do discurso produzido numa determinada cultura. (PILLAR, 2005, p.124).

Em síntese, nos interessa empreender o estudo dos textos correlatos, tomando de empréstimo e estabelecendo relações com aspectos da teoria semiótica que combinados com a Pedagogia da Autonomia (FREIRE, 2019), a Educação Museal (IBRAM, 2018) e a Abordagem Triangular (BARBOSA, 2014) podem contribuir na estrutura acadêmica desta dissertação. Uma vez que, bem como José Luiz Fiorin esclarece:

A semiótica concebe a geração do sentido como um percurso que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. No entanto, o conteúdo só pode manifestar-se por meio de um plano de expressão. No momento em que, no simulacro metodológico, temos a junção do plano de conteúdo com um plano de expressão, ocorre a textualização. O texto é, assim, uma unidade que se dirige para a manifestação. (FIORIN, 2019, p. 57).

Vale pontuar que em nossas análises, com relação aos dados coletados, nos dedicaremos somente ao plano de expressão dos textos, uma vez que o recorte temporal que elegemos referente, em certo sentido, ao momento de pandemia — contexto em que o museu esteve fechado e suas ações *online* foram intensificadas — resultou em um volumoso quantitativo de imagens, das quais entendemos que, com relação a uma análise semiótica profunda, a dissertação de mestrado não seria capaz de abranger. A análise do plano de expressão da especificidade de texto que estamos nos ocupando nesta investigação será capaz de conceber resultados sobre nossas hipóteses em referência à realização e êxito da ação educativa, no que cerne seu processo geral.

A seguir explicitamos o conceito que estamos utilizando baseado na teoria supracitada, bem como alguns aspectos desta semiótica que iremos priorizar na análise do material coletado e produzido a partir das ações educativas *online* realizadas pelo MASP.

4.1.1.1 Os textos sincréticos

No curso dos primeiros movimentos de investigação, o conceito de textos sincréticos norteou nossas escolhas, relativas ao objeto de pesquisa, tal como a instituição à qual nos detemos. Tendo em vista ainda que nossa metodologia não esteja totalmente alicerçada na teoria semiótica, como adiantamos, esta mesma teoria atravessa tangencialmente conceitos abordados pela investigação, o próprio campo da Arte, da Museologia e sobretudo, o campo museal.

Em concordância com o que temos explicitado desde o início deste capítulo, a depender da linha de interesse a semiótica pode ser interpretada como uma ferramenta a ser utilizada em processos educativos que convergem em produções textuais de natureza variada, entendendo essa relação imbuída de uma reciprocidade entre a teoria e o que é passível de análise, posto que “[...] uma semiótica não existe como um objeto em si, como uma realidade a ser descrita, e a descrição, por sua vez, só é possível se há alguma coisa para descrever [...]” (GREIMAS, 1975, p.21).

Igualmente, como será possível elucidar com mais precisão, o entendimento de textos sincréticos e a relação que estabelecemos entre os mesmos e a Abordagem Triangular, delimitam-se como importantes lentes para a análise do material produzido pelo público do MASP na pandemia e coletado durante o estudo de caso. Uma vez que pensá-lo envolve considerar sua presença dentro de um contexto, bem como Diana Barros elucida:

[...] o texto encontra seu lugar entre os objetos culturais, inserido numa sociedade (de classes) e determinado por formações ideológicas específicas. Nesse caso, o texto precisa ser examinado em relação ao contexto sócio-histórico que o envolve e que, em última instância, lhe atribui sentido. (BARROS, 2005, p.12).

Com efeito, é necessário exemplificar as características conceituais do referido termo. Primeiramente, a partir da dupla “texto sincrético”, suscita duas questões centrais: “[...] Como definir esse objeto sinestésico que provoca sensivelmente a quem se destina para ver, ouvir, tatear, degustar, cheirar? (CORTINA, A. & SILVA, F. da, 2014, p.8); e ainda, de que forma esses textos se concretizam na realidade que estamos abordando na dissertação e como contribuem para os processos educativos estudados?

Diante disso, o cerne do conceito textos sincréticos é o entendimento do que seria o texto em sua significação, posto que permanecem constantes em nossos cotidianos nos mais ínfimos detalhes: no cardápio de um restaurante, no caminho de casa para o trabalho ou para a escola, nas reflexões que estabelecemos cognitivamente que se concretizam na fala e em diálogos que projetamos no ambiente social, dentro outros exemplos de nosso contato com o texto. Em resumo, eles se presentificam em inúmeras manifestações humanas que facilitam

nossa comunicação, conexão, leitura de si e do outro, uma vez que são tecidos de sentidos que podem ser lidos, relidos, reinterpretados e recriados inúmeras vezes.

Até este momento, entendemos a importância social do texto, sua estruturação e capacidade de recriação a partir de um mesmo constructo. No entanto, para aprofundarmos o conceito que pretendemos aplicar, precisamos entendê-lo à luz da teoria semiótica francesa e greimasiana, ou seja, o texto é um todo de sentido, “[...] objeto da comunicação que se estabelece entre um destinador e um destinatário [...]” (BARROS, 2005, p.11). Mas não apenas isso, pensar o texto em seu significado prescinde considerá-lo na égide das possibilidades. Nessa lógica, seguindo o pensamento em direção ao conceito depreendido, a palavra “sincrético” denota sincretismo, aquele que combina diversas concepções heterogêneas, e comunga a harmonização de diferenças. Em vista disso, à medida que tomamos estas palavras individualmente podemos iniciar uma reflexão acerca da combinação de ambas em um paradigma conceitual. Na publicação “*Dicionário de Semiotica*” (1983) Algirdas Greimas e Joseph Courtés definem:

[...] o sincretismo como o procedimento (ou seu resultado) que consiste em estabelecer, por superposição, uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneas, cobrindo-os com o auxílio de uma grandeza semiótica (ou lingüística) que os reúne. (GREIMAS e COURTÉS, 1983, p. 426).

Do mesmo modo, Analice Dutra Pillar, em suas pesquisas sobre os desenhos animados e a produção de sentidos desses textos nas crianças, se ocupa da vertente conceitual a qual estamos nos incluindo. Porquanto, com base na leitura dos artigos científicos que concebeu relativos aos textos sincréticos, bem como em conexão com os escritos de Greimas & Courtés (1983), Barros (2005) e Fiorin (2019), percebemos que em sua natureza, esta especificidade de texto é extremamente complexa e potencialmente densa no que tange às possibilidades de significação para os diferentes sujeitos que os acessam. O desafio do semióticista ao se deter a essa especificidade textual é os empreender em suas complexidades. Sobre os textos contemporâneos referidos, a autora (PILLAR, 2005) escreve que os mesmos se encontram “[...] presentes em nosso cotidiano – por interrelacionam, simultaneamente, diferentes sistemas de linguagem – são considerados sincréticos. A produção de sentido nesses textos depende de estratégias globais de comunicação” (PILLAR, 2005, p.128).

Em contrapartida, na entrevista com a doutora em Ciência da Comunicação Roseli Fígaro, José Luiz Fiorin alerta para a efervescência dos textos sincréticos no contexto da *Internet* — conjuntura essa que particularmente nos interessa, uma vez que os textos

sincréticos que estamos examinando passam a existir na ambição relativa — advogando acerca da produção de sentidos e das teorias que se dedicam a este fim, para ele a *Internet*:

[...] está criando novas maneiras de representar o sujeito, de estabelecer garantias de veracidade do discurso, de textualização colaborativa e, ao mesmo tempo, mais uma coisa importante é que, embora nós tivéssemos discursos que chamamos de “sincréticos”, que são aqueles em que aparecem com diversas linguagens ao mesmo tempo, como o cinema, que tem a linguagem verbal, a sonora não-verbal, a visual etc. Nós nunca tivemos a quantidade de textos sincréticos que temos hoje. Isso exige para nós explicações de como a totalidade de diferentes linguagens criam um determinado sentido. Mesmo os jornais são muito mais ilustrados do que eles eram. Então, esses são os desafios. (FIGARO, 2010, p.126).

A *Internet*, certamente, é um eixo conector dos debates teóricos e acadêmicos que estamos construindo, uma vez que ainda não que seja de acesso geral da população brasileira, as práticas digitais se intensificaram na pandemia e no isolamento social obrigatório, de modo que refletir, empreender e formular textos no meio digital destaca-se como um fazer imprescindível para difundir o discurso dos museus, do campo educativo na Museologia e na Arte. Em síntese, de forma a complementar o fluxo de pensamento, Cortina e Silva (2014) explicitam sobre o conceito central que esmiuçamos:

O texto sincrético não é uma simples bricolagem, uma mistura de componentes diversos; é uma superposição de conteúdos formando um todo de significação. Nele não há uma simples soma de seus elementos constituintes, mas um único conteúdo manifestado por diferentes substâncias da expressão. Não se trata de unidades somadas, mas de materialidades aglutinadas numa nova linguagem, do sentido individual ao sentido articulado, fruto de uma enunciação única realizada por um mesmo enunciador, fazendo com que cada substância do plano de expressão seja ressemantizada. (CORTINA, A. & SILVA, F. da, 2014, p.8).

Um exemplo bastante elucidativo que podemos mencionar é imaginarmos um texto a partir da diferença, isto é, admitindo que para a semiótica greimasiana um texto sincrético é aquele que harmoniza linguagens diversas em uma estruturação que produz sentidos. Para melhor entender sua atuação prática, podemos, a nível de ilustração, citar um filme de animação como um texto sincrético, posto que em sua performance global observamos a composição do texto visual, sonoro e escrito dentro de uma harmonização que estrutura e o confere sentidos. Por outro lado, se pensarmos o roteiro deste filme (animação) antes da concepção e execução do mesmo, teremos um texto escrito que não apresenta a natureza sincrética. Em perspectiva, a etapa intermediária entre o roteiro e a animação finalizada, o processo que chamamos de *Storyboard* (um esboço inicial das ideias de um filme ou animação, neste recurso encontramos a harmonização da linguagem do desenho, pintura e texto em consonância em razão de completar a narrativa a ser contada), este pode ser

considerado um texto sincrético, ainda que predomine o texto visual e a linguagem plástica (desenho e cor), o texto escrito é harmonizado conjuntamente para produzir sentidos¹¹⁹. Portanto, o texto sincrético é “[...] aquele cujo conteúdo se manifesta por mais de um plano de expressão, como o cinema, a telenovela, a história em quadrinho, etc.[...].” (FIORIN, 2019, p.19).

Exemplificando sumariamente, no contexto da semiótica referida com o material de análise desta pesquisa, ou seja, o conjunto de ações educativas do MASP em sua natureza *online*, pressupomos o conjunto de textos produzidos pelo museu e lançados nas redes sociais (especialmente no *Instagram*) como um constructo que se relaciona de forma aproximada com a definição de textos sincréticos. Ao produzir sentidos através do texto audiovisual (ao vivo e gravado), adicionado ao texto escrito, sonoro e da linguagem plástica do desenho, o MASP lança uma vasta quantidade de textos sincréticos à sua audiência. Dessa forma, os desenhos coletados, produzidos pelos públicos da instituição, atestam a apreensão de sentidos alcançada pela recepção destas ações educativas *online*, conforme analisamos nos próximos tópicos deste capítulo. Portanto, justifica-se o uso de exemplos de modo a conferir ao *corpus* conceitual um caráter prático que será necessário neste estudo de caso.

Em suma, consideramos a ação educativa do MASP um constructo sincrético, uma vez que concilia textos escritos (postagens na rede social), visuais (vídeo chamadas mediadas e vídeos no *IGTV*), sonoros (*podcasts*) e plásticos (postagens nas redes sociais, obras de arte e os desenhos realizados pelos públicos) em uma interface educativa, bem como pressupõe e se estrutura a partir de idealizações comunicativas e pedagógicas, com e na *Internet*, ou seja, *online*. Levando em conta essa pressuposição, realizamos as análises nos tópicos posteriores dialogando com os seguintes eixos conceituais: os textos sincréticos (teoria semiótica greimasiana), a Abordagem Triangular (BARBOSA, 2014), a Pedagogia da Autonomia (FREIRE, 2019) e a Educação Museal (IBRAM, 2018) — este último eixo conceitual em uma natureza específica que explicitamos nas próximas linhas, no âmbito do *ciberespaço* e do virtual.

4.1.2 O virtual na pesquisa: a comunicação *online* (na pandemia)

¹¹⁹ Um exemplo interessante é o *Storyboard* da animação UP (2009). Disponível em: <https://bitlyli.com/dbkeG>. Acesso em: 14 fev. 2022.

4.1.2.1 O conceito de Educação Museal *Online* (EMO)

Diante do *corpus* que estamos construindo até este momento, na estrutura teórica deste escrito, evidenciamos e reafirmamos que a ocorrência da pandemia representa uma força que obrigou diversas instituições a mobilizar adaptações de suas práticas no cenário digital — inclusive está dissertação é um exemplo da efervescência digital contemporânea ocasionada pelas necessidades emergenciais recentes. Esse fato causou numerosas mudanças, particularmente, na atuação dos educadores de museus, decorrendo situações em que muitos foram desligados de suas funções acarretando um enfraquecimento preocupante na vertente educativa do campo Museal (como argumentamos em nosso capítulo inicial).

A crise da pandemia global gerou nos museus brasileiros uma crise de relevância que recaiu em seus educadores e na permanência destes ou desligamento das instituições, resultando em prejuízos individuais e coletivos, visto que ao desmontar seus setores educativos (ou suas equipes de educação) as instituições escancaram o que consideravam importante frente às suas missões e funções primeiras. Para a pesquisadora Melissa Santos, que se dedicou ao estudo do *cibermuseu*, bem como destacou-se como importante incentivadora da realização desta pesquisa:

O museu, por muito tempo, foi visto como um espaço “tradicional”, onde a materialidade do objeto era imprescindível para suas atividades: as ações educativas, as pesquisas e inclusive suas exposições. Porém, com o advento da internet, novas experiências são proporcionadas, inclusive para os gestores de museus, que começam a ver nesta ferramenta um suporte para o desenvolvimento de suas atividades. (SANTOS dos SANTOS, 2018, p.22).

Diante disso, aos profissionais de museus que permaneceram em seus locais de trabalho foi requerido, com urgência, que mobilizassem expertises sociotécnicas, assim como a aproximação mais efetiva com o virtual e com as Tecnologias da informação e Comunicação (TICs). Sobre isso, Almeida, Junqueira, Castro, Martins e Nascimento (2020) concordam e refletem que:

O movimento de incremento das atividades digitais durante o período de fechamento dos museus, citado pelo informe dessa pesquisa, configurou-se em uma migração quase total da comunicação e ações educativas feitas com os públicos para o meio digital e online. Os educadores que restaram nas equipes dos museus passaram então a ter a demanda de produzir conteúdos para plataformas digitais de forma inédita e inteiramente nova para suas realidades, em alguns casos mediados por setores de comunicação social, divulgação e marketing. (ALMEIDA *et al.*, 2020, p. 70).

Esse processo de instrumentalização alcançou diferentes repercussões nas instituições brasileiras, em virtude da variedade e especificidade das mesmas, sobretudo no âmbito da

estrutura, recursos humanos e financeiros. Durante a apuração que realizamos, perguntamos constantemente o que seria da Educação Museal no contexto da pandemia? Tendo em vista as indagações suscitadas, assentimos com a Profª. Drª. Camila Schenkel ao escrever que ao campo museal:

[...] coloca-se o desafio de descobrir como o trabalho educativo de museus e instituições culturais pode ter continuidade em tempos de isolamento social, quando um de seus maiores pressupostos, o da presença e convivência com obras e pessoas, encontra-se interditado. (SCHENKEL, 2020, p.7).

As inquietações que já explicitamos no começo do processo surgiram como ondas que jaziam nos pesquisadores e profissionais do campo. O empenho na busca por essa resposta alimentou nosso percurso. Acreditamos que o diálogo nos primeiros meses da pandemia definiu-se como providencial para a criação, andamento e reinvenção da Educação Museal no contexto mencionado. Os encontros, fóruns, mesas, *webinários*, cursos e formações *online* operaram importantes conciliações para a construção de projetos educativos em museus entre 2020 e 2021. Para além disso, consideramos que o campo da Educação Museal sofrerá uma expansão e hibridização nos anos seguintes, delimitados atualmente de pós-pandemia. E esperamos que esta pesquisa fomente o *corpus*, desenvolvimento e estruturação posterior.

A Mediação Cultural, nesse âmbito, acreditamos destacar-se como um recurso perene em possibilidades a ser desenvolvida nos museus, bem como a observamos ser praticada entre os anos de 2020 e 2021, mas sobretudo, nesse momento posterior de readequação e hibridização comunicativa e educativa, certamente é um processo desafiador e trabalhoso para as próximas gerações de intelectuais e profissionais da área. Para Camila Schenkel:

Nessa adaptação do trabalho educativo para o ambiente virtual, um primeiro desafio é manter o próprio espírito da palavra mediação, que ressalta a dimensão de negociação que perpassa essa atividade — um jogo diariamente redefinido entre objetos artísticos, instituições, contextos sociais e pessoas. Há um conflito inerente à mediação que diz respeito a quem tem o direito e a oportunidade de possuir, ver, mostrar ou falar sobre arte: um conflito que é quase tão antigo quanto a própria arte. (SCHENKEL, 2020, p.8).

Em resumo, atravessando esse processo de reinvenção, em um dos encontros que participamos sobre a mediação *online*, possibilidades e desafios, entramos em contato com a pesquisa da Profª. Drª. Frieda Marti. À medida que nos aprofundamos em seus escritos que datam o período de 2019, 2020 e 2021, empreendemos o caráter premonitório do conceito que a teórica ensaiava em sua tese, conceito extremamente importante para o que almejamos refletir, debater e analisar neste capítulo: a Educação Museal *Online*.

O trabalho de Frieda está enraizado e funda-se na sua experiência como educadora no Museu Nacional (UFRJ) - 1818 na seção de assistência ao ensino (SAE)¹²⁰. Localidade Museal em que a pesquisadora pôde pensar e praticar a estrutura conceitual pretendida, continuada e finalizada durante a pandemia. Frieda descreve:

Diante da singularidade e imprevisibilidade desse momento acontecimental eu não poderia descartar o que os praticantes estavam me dizendo e me mostrando, uma vez que a pesquisa busca compreender a Educação Museal na cibercultura a partir das experiências cotidianas vivenciadas nas/com as redes educativas da SAE. Sendo assim, não poderia descartar e/ou desconsiderar do meu caminhar de pesquisadora-educadora museal esse encontro com os diversos usos, sentidos e significações que os praticantes fazem do/no/com o museu e compartilham publicamente em uma rede social. (MARTI, 2021, p. 232).

Consonante com o que expusemos no primeiro capítulo, a Educação Museal se delineia e viabiliza por meio da política e construção conjunta dialógica, oral e escrita de pesquisadores e profissionais de museus, sistematizada no Caderno da PNEM desde a década passada. De modo que, a “[...] Educação Museal, portanto, se estabelece como um campo científico, político e educacional dedicado à formação do sujeito por meio de atividades educativas” (MARTI, 2021, p. 237).

Nesse preâmbulo, em toda a escritura de sua tese, Marti evidencia a insurgência do conceito correlato a partir da observação e experimentação aplicada pela “pesquisadora-educadora museal” (MARTI, 2021, p. 232) — como se autonomeia — no contexto museal em que estava circunscrita. Acerca do conceito de nosso interesse neste estudo de caso, a pesquisadora-educadora museal define:

O conceito e abordagem didático-pedagógica da Educação Museal Online emerge, portanto, como uma ‘práticaterapia’, um ‘fazerpensar’, que vai se revelando e sendo forjado com os acontecimentos e a partir das conversas que vamos estabelecendo com as criações cotidianas dos visitantes do museu, com as práticas educativas com os seguidores das redes da SAE e com outros pesquisadores/autores (bases teórico-metodológicas) [...] (MARTI, 2021, p. 233).

De modo fundamentado e dialógico a Educação Museal *Online* está integrada ao pensamento de Paulo Freire (2019), uma vez que verte a autonomia dos sujeitos aprendizes e admite que todos que participam do processo estão nutrindo-se do aprendizado, sobretudo, a prática educativa admite como combustível o processo de construção coletiva alcançado no percurso. Compreendemos também, essas ações e atividades formativas que devem sua ocorrência de forma híbrida presencialmente no museu (no ano anterior a pandemia) e *online*

¹²⁰ Disponível em: <https://sae.museunacional.ufrj.br/a-sae/>. Acesso em: 2 jul. 2022.

nas redes sociais, como uma forma de realizar a Abordagem Triangular (BARBOSA, 2014). Para tanto, esse processo de transição a uma prática educativa totalmente *online* — especialmente entre 2020 e 2021 — realizada pela pesquisadora e refletida em sua tese, referenciou o andamento e formação deste estudo de caso. Uma vez que:

[...] no caminhar da pesquisa, mergulhando nas redes educativas da SAE, descobrindo as pistas deixadas pelos praticantes nas redes sociais, ‘fazendopensando’ ações educativas online em conversas com seus praticantes e com muitas teorias vou vivenciando experiências formativas, formando e me formando nessas redes de múltiplos ‘conhecimentossignificações’, emoções e sentimentos [...] (MARTI, 2021, p. 234).

Nessa acepção, a Educação Museal *Online* se consolida e nutre a partir do *ciberespaço* (LÉVY, 2010), em outras palavras é o “[...] espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores [...]” LÉVY, 2010, p. 94, grifos do autor). Assim, a relação entre a estrutura conceitual e a prática educativa de Marti vinculam-se a espaços de comunicação *online*, cujas interfaces principais utilizadas são as redes sociais. Em vista disso, enveredando no entendimento das redes sociais como espaços multirreferenciais, Frieda Marti argumenta que, levando em conta “[...] o contexto sociotécnico contemporâneo em que a nossa relação recursiva com o digital em rede vem reconfigurando processos comunicacionais, relacionais e educacionais, a EMO emerge e vai sendo forjada na/com a cibercultura e seus fenômenos [...]” (MARTI, 2021, p. 234).

Nesta dissertação, as ações acompanhadas e examinadas devem sua ocorrência durante o percurso demasiadamente mais restritivo da pandemia, cenário que conferiu às ações educativas do MASP um caráter totalmente *online*, ou seja, circunscritas na conjuntura do *ciberespaço* — especialmente na faixa temporal que abarca a completude do ano de 2020 e o primeiro semestre de 2021.

Nas primeiras linhas da introdução de seu livro posterior, “O que é o Virtual?”, Pierre Lévy (2011) nos faz provocações que versam sobre o momento de sua escrita. Contudo, são reflexões extremamente emergentes, sobretudo no cenário contemporâneo em que a humanidade atravessa um processo pandêmico de amplas proporções, se evidencia urgente e recorrente pensar na virtualização enquanto efetividade. Posto que, há dois anos, nossas interações, atividades profissionais e pessoais estão amplamente pautadas e difundidas no ambiente virtual. Conforme provoca Lévy:

A virtualização atinge mesmo as modalidades do estar junto, a constituição do “nós”: comunidades virtuais, empresas virtuais, democracia virtual... Embora a digitalização das mensagens e a extensão do ciberespaço desempenhem um papel capital na mutação em curso, trata-se de uma onda de fundo que ultrapassa amplamente a informatização. Deve-se temer uma federalização geral? Uma espécie de desaparecimento universal, como sugere Jean Baudrillard? Estamos ameaçados por um apocalipse cultural? (LÉVY, 2011, p. 11).

O autor, em seguida, pontua seus objetivos em não se deter no alarmante pensamento apocalíptico cujo qual se refere. Seu livro (LÉVY, 2011) parte da hipótese contrária: os aspectos positivos das mudanças das técnicas. Em contraponto, se propõe a argumentar em favor do virtual como um modo profundo de ser, diferente do presencial. Discutir nesta tangência, para Pierre Lévy, é pautar o discurso em três vertentes: filosófica, antropológica e sociopolítica.

Empreendemos o diálogo com o conceito do virtual de acordo com o autor supracitado na tentativa de dar conta de questões recentes da sociedade, especialmente no que se refere a necessidade de distanciamento social e a potência da presentificação no virtual, para que, dessa forma, continuássemos as atividades cotidianas, particularmente as práticas educativas. Essas mudanças estruturais, de certa forma emergentes, mesmo que em decorrência há anos, alteraram de maneira acentuada como nos relacionamos com/no virtual e como compreendemos esse espaço enquanto potência, devido a necessidade de nossos corpos não realizarem aglomerações físicas — com mais restrição a partir de 2020 e 2021, muito embora essa recomendação não seja mais levada em conta em 2022 por razão do avanço da vacinação no Brasil¹²¹.

Nesse sentido, referenciada nas linhas teóricas explicitadas no curso destes parágrafos, esta pesquisa comprehende que a interlocução com o virtual e o *ciberespaço* conferem à Educação Museal *Online* o esclarecimento mais concretizado, para além de contribuir para pensarmos a projeção exitosa de ações educativas durante a pandemia. No caso do MASP, como expusemos de início, o museu migrou em completude as ações que realizava *off-line* para o *online*, conferindo adaptações, novos percursos, objetivos educativos, bem como resultados concretos presentificados no *ciberespaço* e nas redes sociais do museu. No entanto, quanto a essas ações, “[...] Não há nenhum motivo para *opor* on-line e off-line como algumas vezes é feito. Complementares, eles se alimentam e se inspiram

¹²¹ Conforme a publicação do G1 publicada em janeiro de 2022, disponível em: <https://g1.globo.com/saude/coronavirus/vacinas/noticia/2022/01/28/mundo-ultrapassa-10-bilhoes-de-vacinas-contra-covid-aplicadas.ghtml>. Acesso em: 02 jul. 2022.

reciprocamente[...]” (LÉVY, 2010, p.148, grifos do autor), uma vez que não anulam o processo educativo, de outro modo, o potencializam.

Em síntese e da mesma forma, é salutar pontuar nosso desinteresse em antagonizar a Educação Museal e a Educação Museal *Online*, a Mediação Cultural presencial e a Mediação Cultural *Online*, posto que, são eixos que se complementam e fundem à medida que a instituição confere a estas instâncias densidade e estruturação prévia.

Em última instância, almejamos e enfatizamos a natureza educativa da relação do MASP e seus públicos a partir de projetos que aconteciam em uma dinâmica presencial e foram mobilizados para a vertente *online*. Nos interessa entender como se deu esse processo de elaboração, entendimento, operacionalização e especialmente, aproximação com os públicos (a sociedade) em um ambiente virtual, na conjuntura específica de uma pandemia. A dialogicidade (FREIRE, 2019) proposta e resultada através dessas interações são importantes indícios da potência e viabilidade da Educação Museal *Online*, em muitos momentos possibilitada pela Mediação Cultural *Online* e os diálogos com o acervo do MASP.

A seguir realizamos as análises do material coletado junto ao acompanhamento digital que empreendemos no MASP, no que tange os projetos educativos do museu, *corpus* final de nosso trabalho de investigação, a partir dos eixos teóricos explicitados: a Abordagem Triangular, a Pedagogia da autonomia e respectivamente os conceitos de textos sincréticos e de Educação Museal *Online*.

4.2 Análise e observações: a potência do objeto de pesquisa

Durante o curso de nossa investigação, bem como na materialidade que projetamos ao escrever a dissertação, nos preocupamos a todo momento em embasar conceitualmente pressupostos que nos aproximam do nosso objeto, à medida que o examinamos em todas as suas potencialidades. Por isso, foi importante evidenciar a construção da Educação Museal e os reflexos na Mediação Cultural brasileira, assim como a definição de museu que estamos adotando em diálogo com a concepção museal que o MASP performa em suas ações e práticas, e sobretudo, salientar a maneira como a pandemia atravessou a nossa pesquisa durante seu percurso como um todo, acarretando na necessidade de evidenciarmos a presença do virtual em nossas leituras, visto que o objeto esteve em ocorrência por advento da dinâmica *online*. Porquanto, o recorte que estabelecemos, ainda que abarque a temporalidade

referente ao isolamento social, efetivou-se a partir das interlocuções que estabelecemos com nosso objeto nesses dois anos.

Desse modo, em âmbito metodológico, acompanhamos a prática de Mediação Cultural *online* do museu durante o período de março de 2020 à agosto de 2021, momento em que a realização da mediação ocorreu de forma mais recorrente pelas equipes do MASP. A coleta desse material se deu por intermédio das redes sociais do museu, nesse sentido, o *Instagram* institucional tornou-se nossa fonte de coleta, perscruta e análise.

No tópico seguinte evidenciaremos esse material sob o ponto de vista da Abordagem Triangular e partindo do entendimento do sincretismo dos textos correlatos. As análises que estabelecemos a seguir tratam do cerne desta dissertação, material empírico que coaduna com nossas argumentações, especialmente sobre a ocorrência e efetividade da Educação Museal *Online* — da Mediação Cultural *Online* — no marco temporal estabelecido.

4.2.1 Sobre os planos do texto: a relação com a ação educativa *online* e a Abordagem Triangular

Com o propósito de melhor detalhar o material coletado, elegemos evidenciá-los de modo cronológico, tendo em vista o processo de adaptação da instituição estudada na adequação de suas ações presenciais para o modelo *online*. De antemão, estamos entendendo que a projeção cronológica vai explicitar um de nossos argumentos: o fato de o processo de ensino-aprendizagem relativo às ações educativas no virtual partir da equipe do museu em um momento anterior a difusão desses projetos aos seus públicos, ou seja, todos os sujeitos envolvidos estavam aprendendo com o processo na prática, entendendo que a ação do MASP se configura como uma exemplificação da atuação de Educação Museal na pandemia. Portanto, a cronologia evidencia o processo de construção e reformulação das estratégias educativas analisadas neste capítulo. Conforme explicitamos, pressupomos que esse fluxo reflete a assiduidade pedagógica da instituição que opera como fonte de fidelização de seus públicos.

Fundamentada no exame dos conteúdos virtuais, em sua natureza audiovisual, textual e imagética, ou seja, em sua potência sincrética, realizamos nossas análises relativas aos pressupostos teóricos conceituais empreendidos pela pesquisa. De modo que, acreditamos que o projeto “MASP [Desenhos] em casa”, em amplo sentido, tratou-se de uma estratégia educativa efetiva e potente. A Abordagem Triangular e os conceitos de textos sincréticos e de

Educação Museal *Online* são recursos disparadores e motores de nosso exame, exposto nestes parágrafos.

Para a realização exitosa da pesquisa, analisaremos nesta seção a prática educativa do MASP no virtual, com essa finalidade daremos um panorama linear da formulação e execução dos projetos do museu no formato *online* concatenando às nossas análises a partir dos dados coletados: registros do *Instagram* do museu contendo as imagens dos desenhos realizados pelos públicos amplamente referenciados no acervo do MASP, bem como os textos sincréticos concebidos pelo museu (texto, vídeo, imagem, áudio).

É importante ressaltar quanto aos registros coletados, o fato de não delimitarmos ou detalharmos a identidade dos sujeitos produtores dos textos analisados (desenhos), justificando-se por dois motivos concretos: o primeiro se refere a indefinição e fluidez com que essas autorias foram delimitadas, uma vez que ao percebemos em nossas buscas que muitos perfis desapareceram ou se mantiveram privados¹²² assim que os desenhos foram enviados, entendemos portanto, que seria interessante nos deter aos textos e suas significações e não aprofundar nos sujeitos produtores, suas complexidades e subjetividades, sumariamente, por recorte de pesquisa; e o segundo motivo se refere a abordagem metodológica da dissertação, que preocupou-se em estudar a ação educativa de forma geral, ou seja, a Mediação Cultural *online* e a devolutiva do público por intermédio dos desenhos publicados no *Instagram*, de modo que, nos direcionamos aos textos e suas camadas para entender a efetividade, estratégia e efeitos das ações mencionadas. Muito embora esperamos que o MASP trabalhe esses desenhos e relatos a partir dos sujeitos criadores em um desdobramento futuro. Caso contrário, esse prisma pode ser fonte de outras pesquisas sobre esse vasto material compartilhado.

Em março de 2020 o MASP fechou suas portas para o público presencial e passou, emergencialmente, a dialogar com seus públicos *online*. Essa interlocução se amplificou durante os meses seguintes, atravessando geograficamente o país. A mobilização referida foi possibilitada, especialmente, por intermédio dos projetos educativos lançados, dos quais

¹²² Na rede social *Instagram* é possível fazer um perfil pessoal em dois formatos: público e privado. Para marcar os desenhos com a hashtag #maspdesenhosemcasa o usuário precisava abrir seu perfil para o formato público e assim o MASP poderia marcar os vencedores de cada edição a partir do endereço do perfil (os @), por exemplo @aylanacanto. Contudo, em buscas rápidas por esses endereços dos nove premiados de cada edição do projeto, observamos que muitos perfis foram apagados, outros retornaram ao formato privado impossibilitando a visualização das postagens de quem não segue o perfil, e em outros casos, por sua vez, adultos publicaram em seus perfis desenhos de crianças de seu convívio e acreditamos que o contato com esses sujeitos seria mais difícil. Porém, uma pesquisa voltada para os sujeitos produtores dos desenhos é possível, mas o pesquisador encontrará certos entraves relativos a estas fontes.

destacamos o “MASP [Desenhos] em casa”, conciliando discurso institucional com a aproximação do acervo e a sensibilização através da linguagem do desenho.

No mês seguinte (em abril), os primeiros conteúdos de natureza educativa passaram a ser lançados pela instituição de forma assídua — semanal e mensalmente. A primeira obra de arte trabalhada pelo projeto foi uma do artista Van Gogh, a pintura “O escolar (O filho do carteiro – Gamin au Képi)” de 1888 (Figura 47). Essa escolha inaugurou a cadente movimentação do museu e suas equipes em trabalhar comunicação, curadoria e educação de forma integrada e continuada.

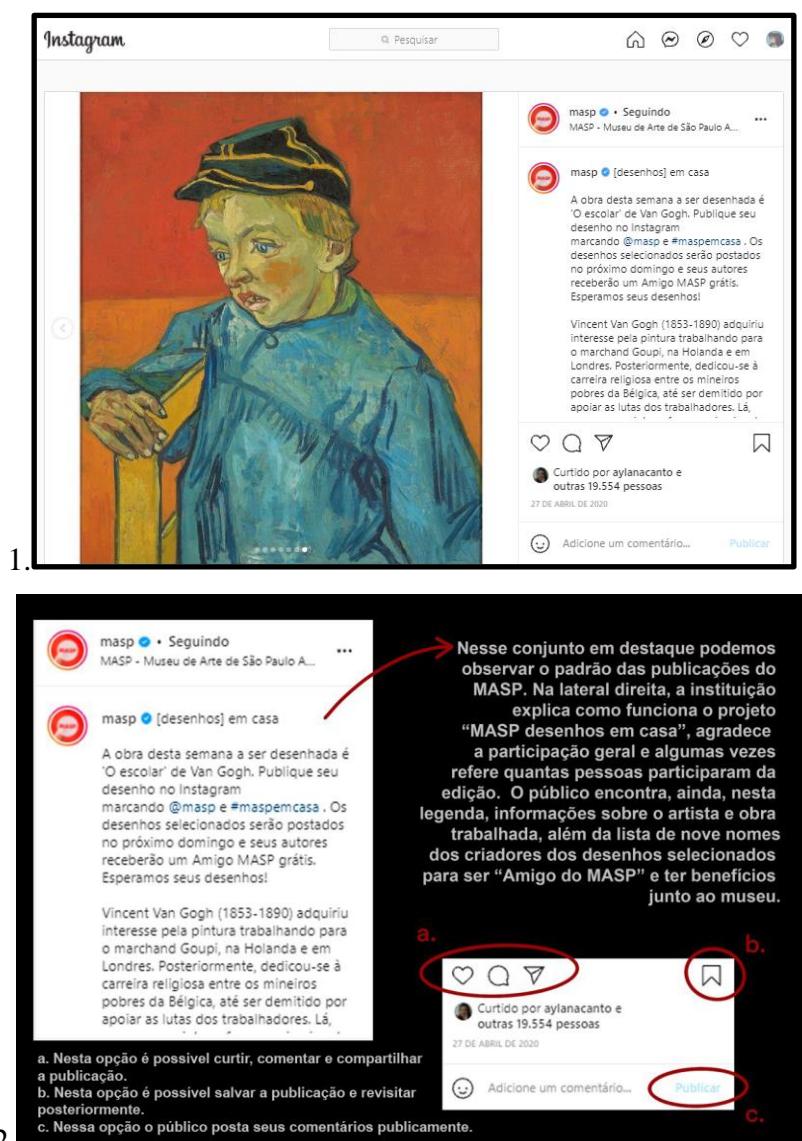


Figura 47 – Primeira obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “O escolar (O filho do carteiro – Gamin au Képi)” de 1888, abril de 2020.

1. Primeira obra do projeto.
2. Explicando as informações postadas pelo MASP sobre o projeto.

Fonte: MASP Instagram, 2020

(https://www.instagram.com/p/B_ga8iiJfM7/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 27 fev. 2022.

As postagens-convite do “MASP [Desenhos] em casa” seguiam uma identidade diferenciada e padronizada. As cores do plano de expressão desses conteúdos variam em cada edição, ainda que o texto e o *modus operandi* da ação, de modo geral, se mantenha — com a ressalva de que a partir de outubro de 2020 ela passa a ser mensal. A produção textual da ação, além de lançada por meio de postagem, sofreu adaptações para outras funções da rede social (*Instagram*), contudo, a seguinte publicação inicial definia a atuação pretendida:

A obra desta semana a ser desenhada é 'O escolar' de Van Gogh. Publique seu desenho no Instagram marcando @masp e #maspemcasa. Os desenhos selecionados serão postados no próximo domingo e seus autores receberão um Amigo MASP grátis. Esperamos seus desenhos! (MASP, 2020a).

A partir dessa primeira projeção o MASP evidenciava como se daria a ocorrência do “MASP [Desenhos] em casa”, o que pretendiam e que públicos seriam alcançados, bem como o retorno para esse público, visto que a instituição passou a oferecer uma premiação simbólica e a possibilidade de visibilizar e “repostar” as produções individuais dos agora usuários (OLIVEIRA, E., 2020) da rede social do MASP (Figuras 48, 49 e 50).



Figura 48 – Desenhe uma obra, “MASP [Desenhos] em casa”, 2020. **Fonte:** MASP *Instagram*, 2020 (https://www.instagram.com/p/B_ga8iiJfM7/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 27 fev. 2022.



Figura 49 – Publique seu desenho marcando *#maspemcasa*, “MASP desenhos em casa”, 2020.

Fonte: MASP Instagram, 2020

(https://www.instagram.com/p/B_ga8iiJfM7/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 27 fev. 2022.

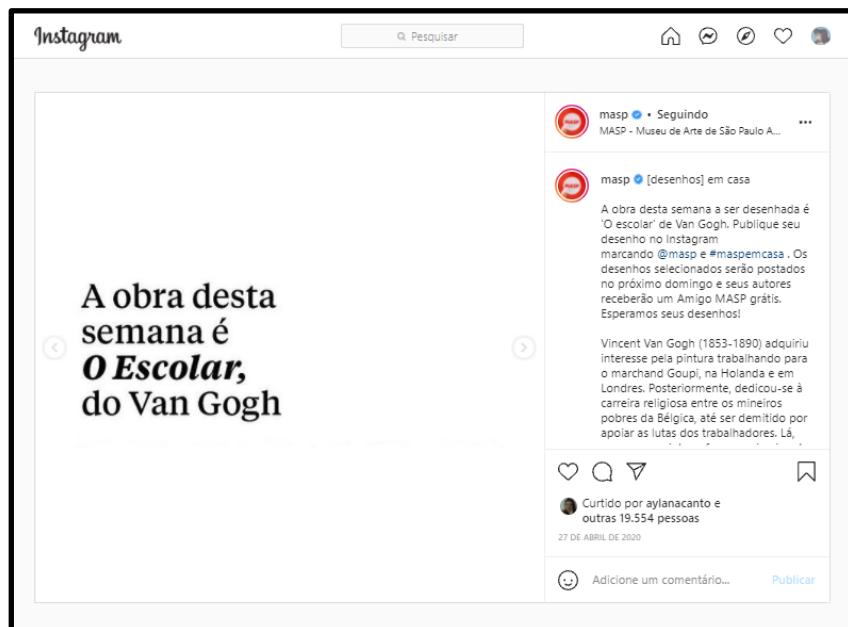


Figura 50 – A obra desta semana, “MASP [Desenhos] em casa”, 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/B_ga8iiJfM7/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 27 fev. 2022.

Um parêntese inicial sobre alguns termos que utilizaremos nas análises, se refere às definições de monocromático e policromático. Absolutamente, não estamos aprofundando o exame empreendido nas cores desses desenhos, de outro modo os estamos considerando

como textos no panorama da semiótica greimasiana, tendo como metodologia de análise a Abordagem Triangular. Contudo, ao tratarmos da produção de sentidos dos desenhos, nos deteremos no plano de expressão dos mesmos, por isso, inevitavelmente nos aproximamos das cores, bem como das formas e espaço destes textos. A Teoria da Cor, ainda que não atravesse metodologicamente a dissertação, está implícita na relação que estabelecemos entre a produção de sentidos e os planos dos textos. A dimensão cromática dos desenhos é potencialmente uma das instâncias que aproxima as imagens coletadas e exibidas nesta pesquisa.

Quanto a isso, a pesquisadora Luciana Martha Silveira, no livro *Introdução à Teoria da cor* (2015), delimita três aspectos basilares, relacionados entre si, para a pesquisa da cor, do qual emprestamos suas palavras:

Dentro da Teoria da Cor, pode-se estudar a cor sob três aspectos básicos importantes, que se derivam em outros e outros, infinitamente. Um deles acontece fora do ser humano, isto é, independente da sua vontade. Este é o aspecto da construção física da cor. [...] é o aspecto crucial para que a percepção visual cromática aconteça, pois se não há luz, não há como a cor aparecer e ser interpretada. [...] Os outros dois aspectos têm a interferência do ser humano como fator essencial na elaboração simbólica da cor. Diz-se aqui dos aspectos fisiológicos e os aspectos culturais simbólicos da percepção cromática. Quando os raios atingem os olhos, acontecem efeitos químicos importantes que influenciam toda a construção perceptiva simbólica. Os aspectos simbólicos da construção perceptiva cromática são aspectos que os seres humanos participam por se comunicar, por fazerem parte da cultura. Os três aspectos devem ser pensados juntos, isto é, um está inevitavelmente ligado ao outro. (SILVEIRA, 2015, p.17).

No que tange estes três aspectos do estudo da cor evidenciados por Silveira — o físico, o fisiológico e o cultural e simbólico — nosso exame se relaciona de forma detida ao primeiro. Para tanto consideramos a monocromia o recurso empregado nos desenhos e pinturas em que o produtor se utiliza de apenas uma cor em variações tenues, porquanto que a policromia se circunscreve no emprego de um panorama maior de cores para estruturar a composição da produção, nesse caso, o desenho. De modo que, a policromia e a monocromia foram combinações observadas nos desenhos do projeto “MASP [Desenhos] em casa”.

Dessa forma, no que cerne a primeira edição do projeto, a pintura referida (Figura 47) trata-se de uma produção evidencialmente policromática em seu plano de expressão, as cores vermelho, laranja e azul saltam a superfície da pintura. Podemos observar a representação de uma criança em uma cadeira amarela (Figura 47). Os traços pronunciados bem como a obra em si demarcam o estilo e personalidade pictórica de seu criador. Este trabalho é uma das obras de Van Gogh pertencentes ao acervo do MASP. Com a proposição de coprodução, o

museu possibilitou ao seu público participar, de forma autônoma, da fruição e construção discursiva em uma dinâmica museal *online*.

No mesmo período em abril de 2020, anterior ao lançamento da primeira edição de “MASP [Desenhos] em casa”, o museu passou a anunciar o início de uma prática que se tornaria recorrente em suas plataformas digitais e complementaria as demais programações e projetos: o lançamento de uma rotina de *lives*, encontros entre diversos sujeitos para viabilizar conteúdos *online* aos seus públicos (Figura 51). De acordo com o MASP, os “[...] seguidores poderão acompanhar as *lives* aqui no *Instagram* do @masp com conversas entre curadores do museu e convidados” (MASP, 2021a).

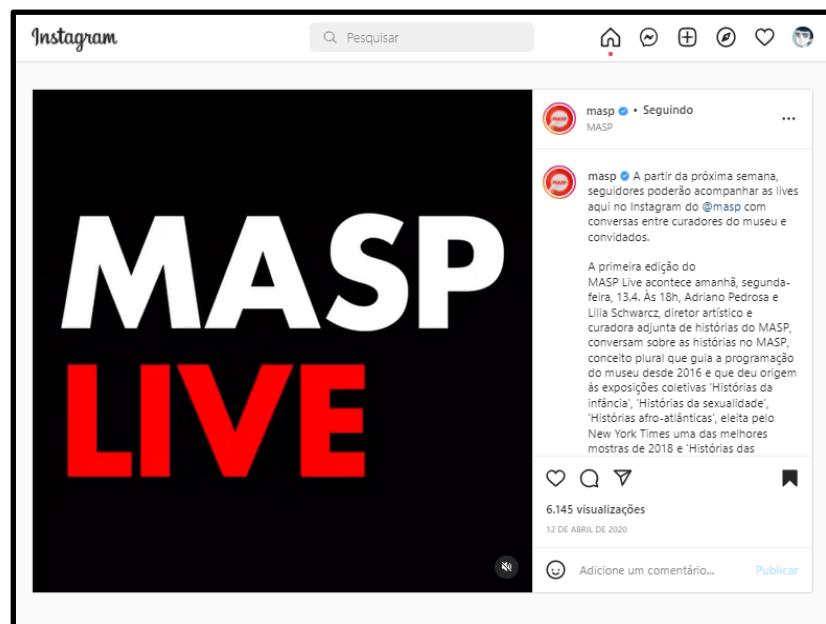


Figura 51 – MASP Live, publicação no *Instagram* do MASP, 2020. **Fonte:** MASP *Instagram*, 2020 (<https://www.instagram.com/tv/B-5TA85p3em/>). Acesso em: 27 fev. 2022.

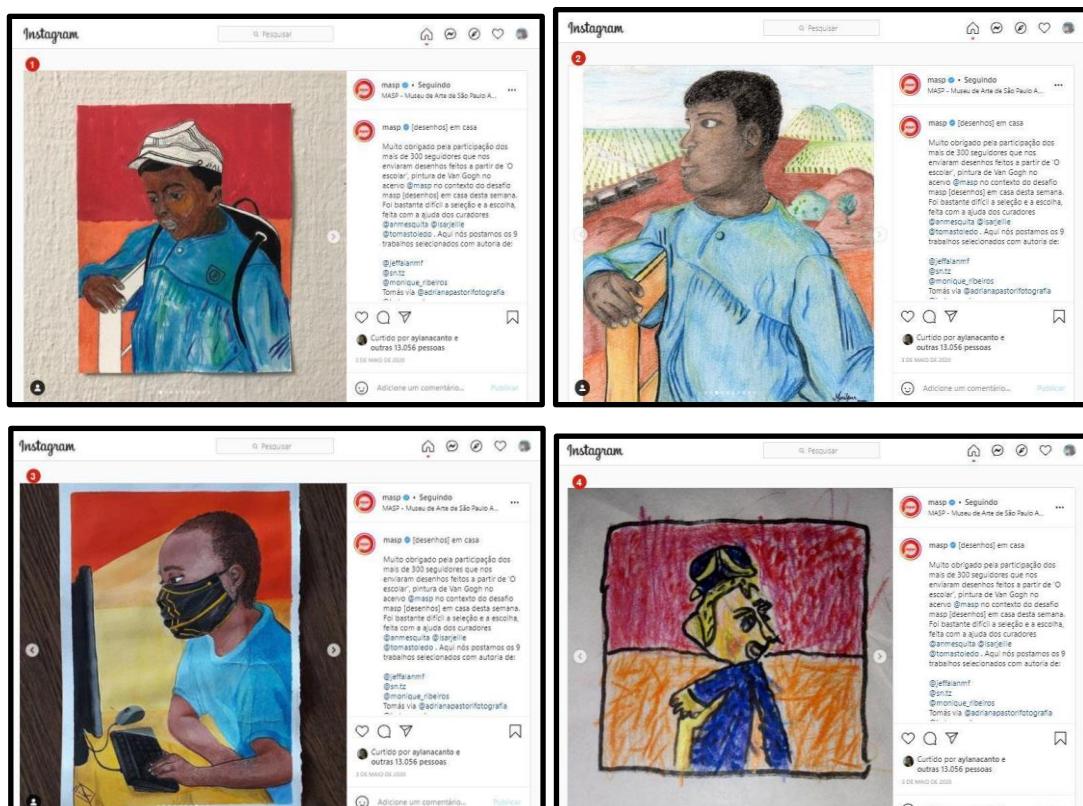
Em resposta, a devolutiva dos públicos destacou-se de forma imediata, posto que as ações educativas efetivamente engajaram diversas instâncias da sociedade, no âmbito dos marcadores sociais, de gênero, étnicos e geográficos. Ainda que a democratização da *Internet* seja uma problemática da sociedade brasileira que atravessa a atuação museal, inclusive o MASP paralelamente, em nossa perscruta depreendemos a importância da atuação estratégica da instituição, no âmbito da Educação Museal frente a uma conjuntura contemporânea perversa para a educação em museus. Em função das ações educativas alcançarem diversas faixas etárias, este fato provocou atenção de nosso exame e motivou, especialmente a percepção de uma autonomia considerável assumida pelos públicos do MASP no virtual

evidenciando, pois, as possibilidades que a ação híbrida (presencial e *online*) podem proporcionar para o campo museal no futuro.

Nessa lógica, a partir do convite inicial proposto pelo “MASP [Desenhos] em casa”, os públicos iniciaram uma movimentação expressiva envolvendo a fruição da obra de arte, a contextualização viabilizada pelas ações *online* (*lives* e postagens) e o fazer potencializado pelas estratégias pedagógicas do museu e pela autonomia dos sujeitos na construção de novas narrativas imagéticas.

Isto posto, as produções compartilhadas pelos públicos do MASP durante a primeira edição do projeto foram coletadas para observarmos em nossas análises. Elegemos analisar apenas as nove selecionadas em cada edição entendendo que o conteúdo coletado é extremamente vasto e relevante para o contexto da Arte Educação e da Educação Museal em uma conjuntura atípica e *online*, contudo estabelecendo a coleta de um quantitativo delimitado que uma dissertação de mestrado é capaz de dar conta.

Começaremos a apresentar os desenhos selecionados pelo projeto “MASP [Desenhos] em casa” por blocos nas respectivas edições, para dessa forma esmiuçar nossas averiguações. A seguir estão organizadas as imagens do primeiro bloco (Figura 52), as nove imagens estão numeradas para facilitar nossa descrição e análise — essa metodologia se repetirá até o fim deste capítulo para possibilitar a fluidez de leitura.



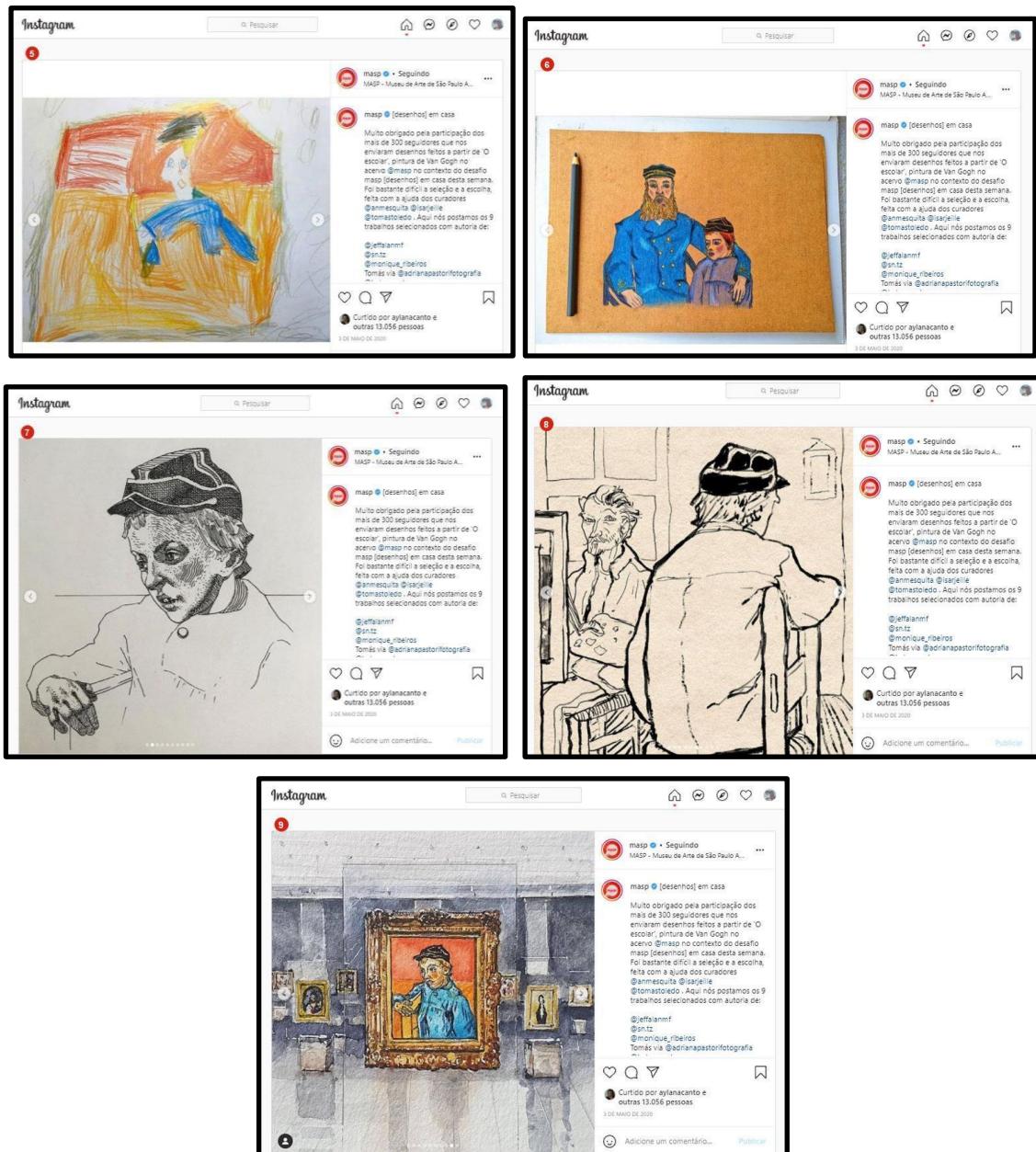


Figura 52 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Van Gogh, “O escolar (O filho do carteiro – Gamin au Képi)” de 1888, maio de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/B_vkTO_pGP/?utm_medium=copy_link).

Acesso em: 27 fev. 2022.



Figura 53 – Desenho 1 referenciado na obra de Van Gogh, “O escolar (O filho do carteiro – Gamin au Képi)” de 1888, maio de 2020.

Fonte:(https://www.instagram.com/p/B_vkTO_pGP-/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 27 fev. 2022.

Com efeito, no que cerne o primeiro trabalho visual eleito pelo MASP e realizado pelo público “visitante” e usuário das redes sociais do museu (Figura 53), no âmbito de seu plano de expressão e no diálogo com a pintura do acervo, encontramos a tentativa de aproximações através da dimensão cromática do texto, uma vez que a cor azul, o vermelho e a cor laranja se sobressaem em relação com a pintura de Van Gogh escolhida pelo projeto (Figura 47). Contudo, o branco compõe certo destaque na paleta da produção, despontando enquanto espaço de vazio e preenchimento.

Quanto à indumentária utilizada, percebemos a tentativa de similaridade com a obra de Van Gogh, a camisa e o chapéu representados são evidências dessa mobilização — em ambos é possível perceber a assinatura do criador. Porém, no que cerne o sujeito representado, percebemos o atravessamento de uma narrativa racial pujante, o menino deste desenho/pintura tem a pele retinta. Ao figurar uma criança negra em seu trabalho podemos empreender que o sujeito almeja abordar a representatividade que atravessa a sociedade, questão extremamente necessária enquanto motivação do desenho, no que diz respeito a pintura convencional e ao acervo de grandes museus como o MASP (Figura 53).

Nesse entendimento, o segundo desenho (Figura 54) selecionado se aproxima ao anterior, no que refere a representatividade do sujeito representado, fazendo uma interlocução mais pronunciada da relação entre outra obra igualmente conhecida dentro da Arte Brasileira: “O lavrador de café” (1934) do artista Cândido Portinari (1903 - 1962) — pertencente ao acervo MASP. De modo que o desenho coliga elementos das pinturas de Gogh e de Portinari — como podemos observar pela presença da vegetação ao fundo, o trem, a indumentária azul e a cadeira — alterando a forma de representação do sujeito e retomando ainda, a questão da representatividade, seja na pintura, no museu, na arte e sobretudo, na *Internet*.

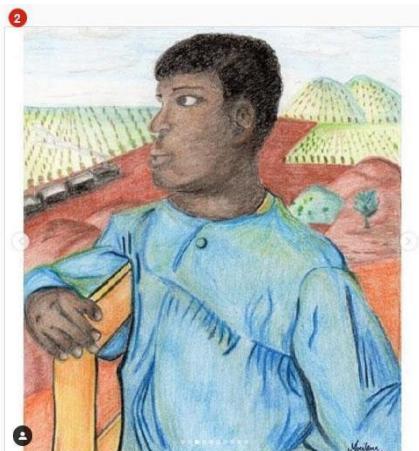


Figura 54 – Desenho 2 referenciado na obra de Van Gogh, “O escolar (O filho do carteiro – Gamin au Képi)” de 1888, maio de 2020

Fonte:(https://www.instagram.com/p/B_vkTO_pGP-/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 27 fev. 2022.

As ligações que o sujeito-criador estabeleceu para compor seu desenho versam sobre a autonomia que o mesmo dispõe em relação a seu conhecimento prévio e as possibilidades dispostas pela instituição no virtual, além da sensibilização junto à ação educativa. A cromática do desenho sofre influência das obras tomadas como referência, compondo uma intertextualidade pronunciada e produtora de novos sentidos na fruição de ambas (Figura 53).



Figura 55 – Desenho 3 referenciado na obra de Van Gogh, “O escolar (O filho do carteiro – Gamin au Képi)” de 1888, maio de 2020.

Fonte:(https://www.instagram.com/p/B_vkTO_pGP-/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 27 fev. 2022.



Figura 56 – Desenho 4 referenciado na obra de Van Gogh, “O escolar (O filho do carteiro – Gamin au Képi)” de 1888, maio de 2020.

Fonte:(https://www.instagram.com/p/B_vkTO_pGP-/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 27 fev. 2022.

Envolvido no contexto atual, o terceiro desenho (Figura 55), enquanto plano de expressão, figura elementos com significações problematizadoras da conjuntura pandêmica, em que nossos cotidianos estão condicionados a uma dinâmica *online* e ao ensino remoto. A

composição cromática do desenho dialoga com a pintura de Gogh (o azul, o vermelho e o laranja), por sua vez, a criança representada é negra e está em contato com dois elementos novos, do ponto de vista da narrativa: o computador e a máscara. Um detalhe expressivo a se pontuar é a minúcia projetada na máscara usada pelo sujeito como proteção contra a pandemia, onde observamos linhas em amarelo presentes na máscara preta, fazendo referência ao chapéu portado pela criança da pintura de Van Gogh (Figura 47).

Através do plano de expressão do desenho seguinte (Figura 56) é possível inferir o alcance das ações educativas do MASP durante a crise da pandemia e no isolamento social, no âmbito das diferentes faixas etárias. Enquanto expressão, as linhas e cores do desenho remetem a um enquadramento pretendido, sinalizando o empenho do sujeito em dialogar com a pintura de Van Gogh (Figura 47) de modo a ser correspondido em suas particularidades plásticas e significantes, evidenciado pelas escolhas cromáticas extremamente similares.

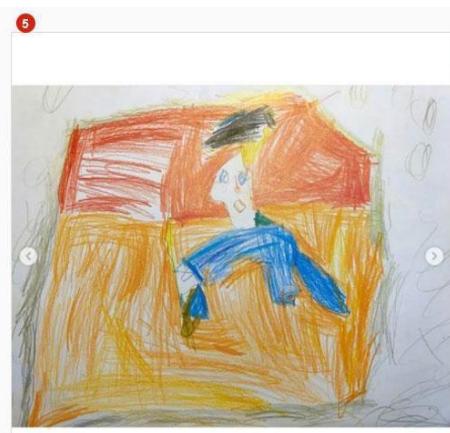


Figura 57 – Desenho 5 referenciado na obra de Van Gogh, “O escolar (O filho do carteiro – Gamin au Képi)” de 1888, maio de 2020.

Fonte:(https://www.instagram.com/p/B_vkTO_pGP/?utm_medium=copy_link). Acesso em:

27 fev. 2022.

Do mesmo modo, no desenho seguinte (Figura 57) percebemos a tentativa de aproximação, tanto no plano de expressão quanto no plano de conteúdo do texto — as duas imagens são registros de desenhos concebidos por crianças, divulgados pelos seus responsáveis, os adultos definem-se enquanto agentes mediadores da forma autônoma com que as crianças se engajaram nas ações educativas do MASP, nessa situação.

Do ponto de vista da Abordagem Triangular, é interessante examinar a implicação das ações educativas da instituição nos públicos partícipes do “MASP [Desenhos] em casa”. Através das produções expostas é possível inferir os efeitos diferenciados que os conteúdos educativos provocam nos sujeitos, incidindo no curso da triangulação e no fazer plástico.

Os últimos quatro desenhos (desenhos 6, 7, 8 e 9 da Figura 53) da primeira edição do projeto apresentam aspectos comuns, no sentido da aproximação com uma composição

realista evidenciada pelos traços e cores eleitos. Dois detalhes em particular que são importantes salientar¹²³ são, primeiro, a presença da figura do pai do menino pintado por Van Gogh em 1888 (Figura 58) — o artista referiu em carta ao seu irmão que estava pintando a família — e segundo, a aparição do artista no desenho disposto, onde a cena remete ao momento exato em que Gogh realizava sua pintura (Figura 60), bem como a figura do menino em traços firmes e organizados (Figura 59). O último desenho (Figura 61), por sua vez, aborda a pintura localizada dentro do museu, conforme a disposição arquitetada por Lina Bo e os cavaletes de cristal, figurando a aproximação do *locus* museu com seu público virtual. Ratificando, nesse sentido, o quanto o movimento de projeção do museu junto às redes sociais o tornam presente no cotidiano social durante o isolamento.

¹²³ Os destaques que assinalamos em alguns elementos dos desenhos, se referem aos elementos que julgamos enquanto conectores que contribuem para a produção de sentidos com/na ação educativa *online*. Por advento do quantitativo de desenhos analisados ser extremamente vasto e, levando-se em conta o recorte temporal da pesquisa, a sistematização dos destaques objetiva otimizar nossas análises, bem como fornece um exame empírico embasado relativo a linha teórica adotada, viabilizada para o período disponível a uma pesquisa de mestrado. Dessa forma, empreendemos as análises dos nove desenhos selecionados em cada edição do projeto.



Figura 58 – Desenho 6 referenciado na obra de Van Gogh, “O escolar (O filho do carteiro – Gamin au Képi)” de 1888, maio de 2020.

Fonte:(https://www.instagram.com/p/B_vkTO_pGP-/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 27 fev. 2022.



Figura 59 – Desenho 7 referenciado na obra de Van Gogh, “O escolar (O filho do carteiro – Gamin au Képi)” de 1888, maio de 2020.

Fonte:(https://www.instagram.com/p/B_vkTO_pGP-/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 27 fev. 2022.

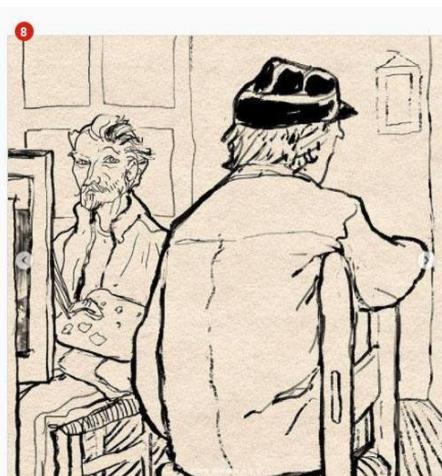


Figura 60 – Desenho 8 referenciado na obra de Van Gogh, “O escolar (O filho do carteiro – Gamin au Képi)” de 1888, maio de 2020.

Fonte:(https://www.instagram.com/p/B_vkTO_pGP-/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 27 fev. 2022.

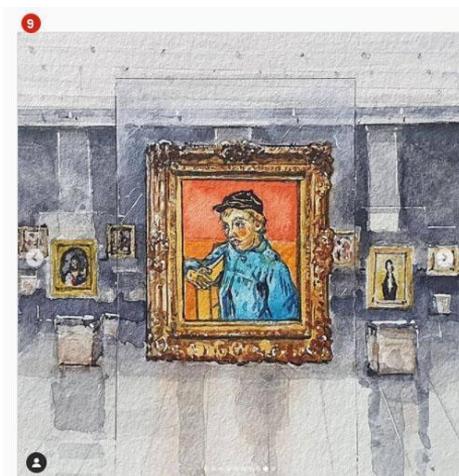


Figura 61 – Desenho 9 referenciado na obra de Van Gogh, “O escolar (O filho do carteiro – Gamin au Képi)” de 1888, maio de 2020.

Fonte:(https://www.instagram.com/p/B_vkTO_pGP-/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 27 fev. 2022.

Nesse momento inicial de lançamento do projeto o MASP objetivava, em primeiro aspecto, visibilizar suas estratégias e convidar os públicos a fluírem com o museu mesmo em distanciamento, notabilizando o aviso de que em breve estaria de portas abertas novamente. Em segundo, a instituição estava experimentando formatos assertivos para a especificidade

do momento vivido no mundo, impactando o cotidiano de seus públicos no virtual. Observamos estas articulações durante a pesquisa.

De modo que a segunda edição do “MASP [Desenhos] em casa”, que a priori acontecia semanalmente, figurou com a obra “O menino” - 1917 (Figura 62) do pintor e decorador brasileiro Arthur Timótheo (1882-1922). Essa pintura é expressivamente monocromática, em seu plano de expressão o artista representa uma criança negra com um pronunciado semblante de medo, de acordo com o MASP, “[...] uma pintura de um menino negro na iminência do choro por algo ou alguém que o submete” (MASP, 2017, p. 70). Assim, observamos que o “[...] olhar do menino remete a direção esquerda do observador/pintor, bem como sua expressão endereça sentimentos introspectivos, como tristeza e medo, ao passo que no detalhe, podemos inferir que ele está prestes a chorar.” (CANTO, 2021, p.10). O MASP elucida que “Arthur Timótheo da Costa nasceu em 1882 [...] beneficiado pela Lei do Ventre Livre, de 1871. Além de pintor, foi também entalhador, cenógrafo, decorador, desenhista.” (MASP, 2017, p.72).

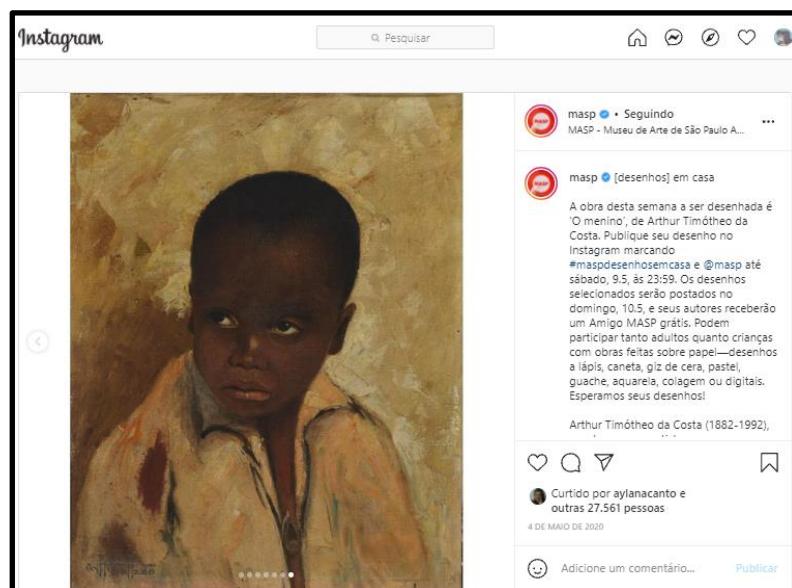


Figura 62 – Segunda obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “O menino” -1917 de Arthur Timótheo, maio de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020

(https://www.instagram.com/p/B_yVElpdc8/). Acesso em: 27 fev. 2022.



Figura 63 – Desenho 1 referenciado na obra de Arthur Timótheo, “O menino” - 1917, maio de 2020.

Fonte:(https://www.instagram.com/p/CABvcPtJZu2/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 27 fev. 2022.



Figura 64 – Desenho 2 referenciado na obra de Arthur Timótheo, “O menino”- 1917, maio de 2020.

Fonte:(https://www.instagram.com/p/CABvcPtJZu2/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 27 fev. 2022.

A primeira interpretação escolhida pelo museu e publicada pelos públicos foi uma imagem (Figura 63) com potencial expressivo na conjuntura da pandemia, onde o sujeito criador articulou a fruição com a obra, a mediação fomentada pelo MASP e problemáticas sociais do cotidiano atual. O objeto máscara e a escolha por tons terrosos em sua composição exprimem um plano de expressão e de conteúdo extremamente significativos. O olhar marejado do menino remete à obra referenciada (Figura 62) e aos sentimentos que ela exprime.

A segunda imagem (Figura 64), à sua maneira, dialoga com a obra de Timótheo (Figura 62), destoando apenas no que versa a escolha cromática (amarelo e vermelho), e o detalhe contundente do vermelho no local que encontramos o corte da roupa da criança, na pintura referenciada. O olhar do menino permanece pungente e desta vez, incisivo. Na margem do papel conhecemos o nome do sujeito-criador e sua faixa etária. Esse detalhe nos interessa enquanto análise, posto que, por intermédio do exame dessas imagens concebidas pelos públicos em aproximação com as ações educativas *online* do museu, empreendemos o alcance dessas estratégias e os sentidos variados

projetados no processo colaborativo e autônomo, em diversas faixas etárias e distâncias geográficas (Figura 65).

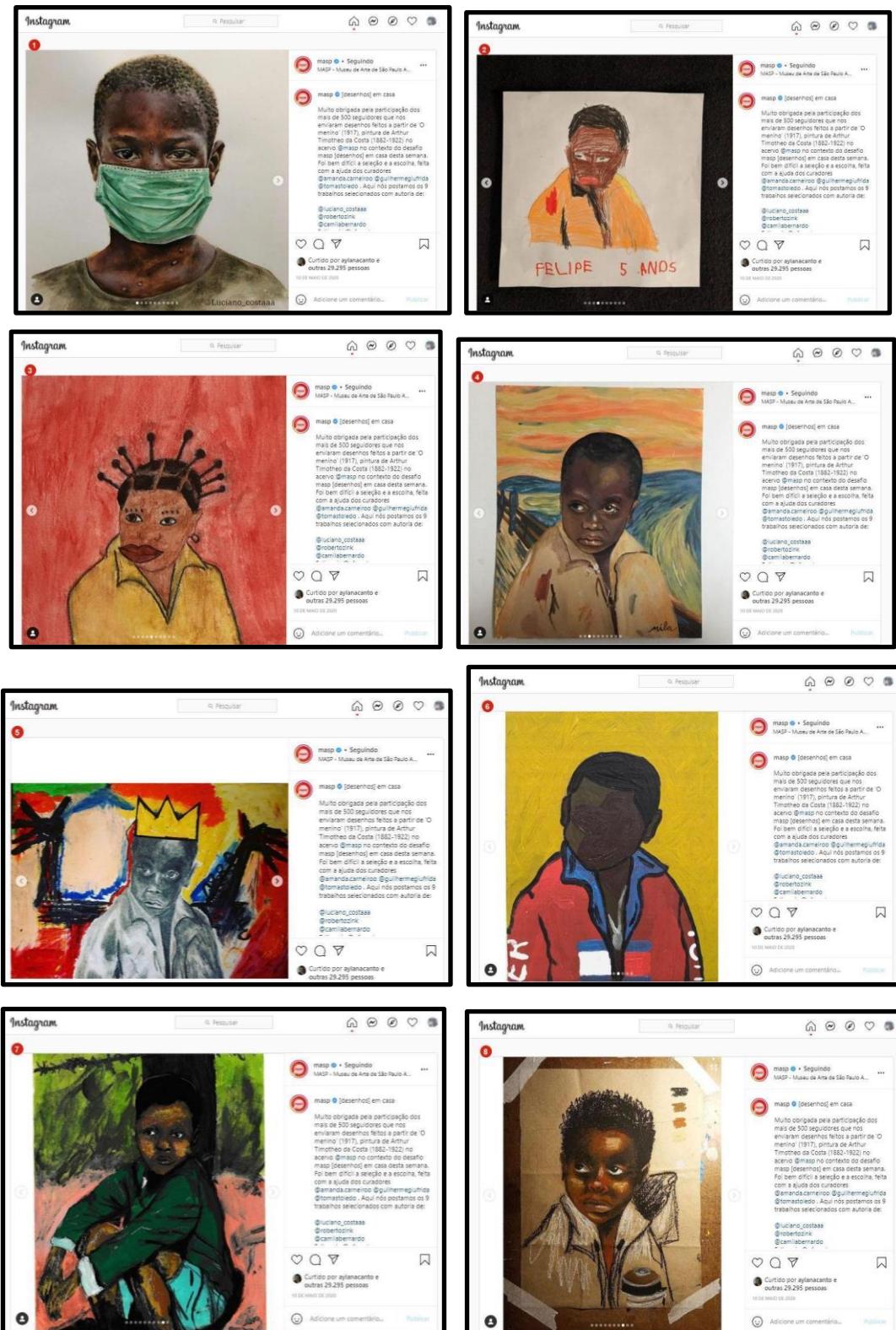




Figura 65 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Arthur Timótheo, “O menino” -1917, maio de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/CABvcPtJZu2/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 27 fev. 2022.

Dando prosseguimento, a imagem seguinte (Figura 66) aborda uma questão diferencial nesse movimento de releitura e criação de novas narrativas. A questão de gênero e a forma como a mulher é representada, conforme será possível observar, evidencia-se como um tema recorrente nas produções que analisamos. Essa problematização atravessa a sociedade atual, bem como a forma como os museus têm se aproximado desse enfrentamento, o MASP, nos últimos anos trabalha com a apuração desse posicionamento em suas aquisições, publicações e discursos.

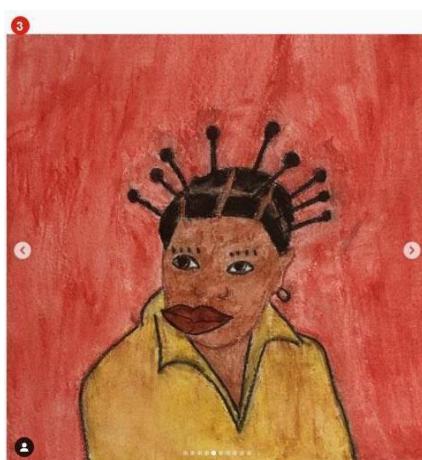


Figura 66 – Desenho 3 referenciado na obra de Arthur Timótheo, “O menino”-1917, maio de 2020.

Fonte: (https://www.instagram.com/p/CABvcPtJZu2/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 27 fev. 2022.

De modo que o desenho referido evidencia em seu plano de expressão uma criança que aparenta ser uma menina, por meio dos marcadores batom na boca, penteado e brinco — basta pontuar que a leitura empreendida pela pesquisa não é absoluta, ou seja, examinamos os marcadores de modo geral, no entanto, nossas análises pautam-se nas imagens, não entrevistamos os criadores para entender seus motivos subjetivos no processo, como já explicitamos — além de um visual e estilo específico da indumentária e do cabelo. Ainda que a ideia original da criadora não seja o atra-

vessamento de gênero, nossa leitura a alcançou nesse lugar (Figura 66).

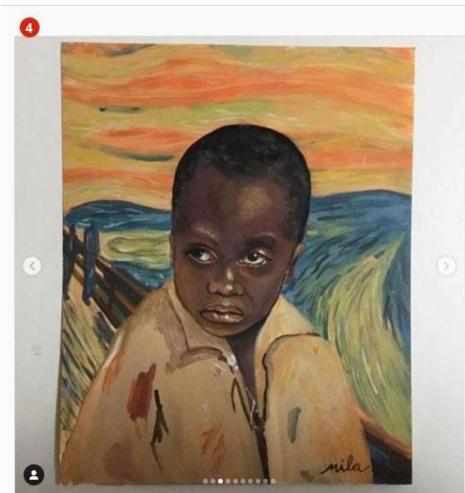


Figura 67 – Desenho 4 referenciado na obra de Arthur Timótheo, “O menino” -1917, maio de 2020.

Fonte:(https://www.instagram.com/p/CABvcPtJZu2/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 27 fev. 2022.

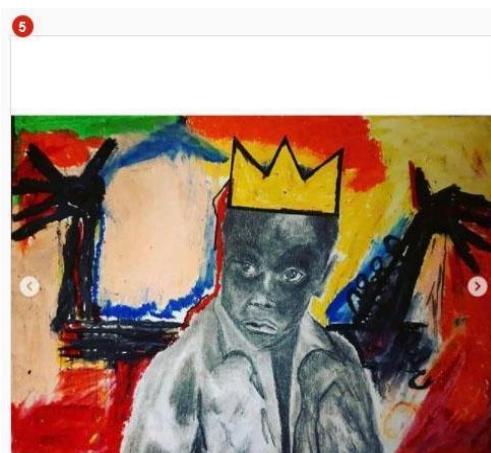


Figura 68 – Desenho 5 referenciado na obra de Arthur Timótheo, “O menino” -1917, maio de 2020.

Fonte:(https://www.instagram.com/p/CABvcPtJZu2/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 27 fev. 2022.

As imagens subsequentes (Figuras 67, 68, 69, 70 e 71), revelam abordagens pictóricas diversas na representação do menino, com variações cromáticas, bem como dialógicas relativas à obra de Arthur Timótheo (Figura 62) e as aproximações pretendidas. Em uma delas (Figura 67), observamos a associação com outra obra circunscrita na história da arte — “O grito” (1893) do pintor norueguês Edvard Munch (1863-1944). A criança de Timóteo é composta de forma similar, seja cromática ou pelos traços e pelo olhar, porém o fundo do desenho preserva uma intertextualidade com a pintura de Munch, em conjunção.

Nos quatro últimos desenhos desta edição, em contrapartida, percebemos no plano de expressão o destaque de identidade no traço dos produtores, mesclando pontos em comum e divergentes da obra referenciada (Figura 62). O símbolo da coroa destacando o sujeito em um lugar de poder (Figura 68), o apagamento do rosto do menino (Figura 69), evidenciando a falta de representatividade de crianças negras na sociedade, na arte e no museu, a mudança de posição e a revelação do corpo do sujeito (Figura 70) são elementos que chamam atenção em nossa análise, do ponto de vista da contranarrativa proposta pelos públicos.

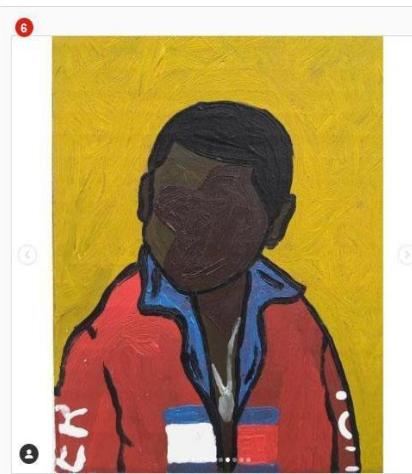


Figura 69 – Desenho 6 referenciado na obra de Arthur Timóteo, “O menino” -1917, maio de 2020.

Fonte:(https://www.instagram.com/p/CABvcPtJZu2/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 27 fev. 2022.



Figura 70 – Desenho 7 referenciado na obra de Arthur Timóteo, “O menino” -1917, maio de 2020.

Fonte:(https://www.instagram.com/p/CABvcPtJZu2/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 27 fev. 2022.

Do mesmo modo, a alteração cromática acentuada e a adoção da mesma cor em variações tonais tênuas e aproximadas (desenhos 8 e 9 da Figura 71), são marcadores que evidenciam a construção de novas narrativas e produção de sentidos a partir das aproximações *online*, correntes nestas imagens.

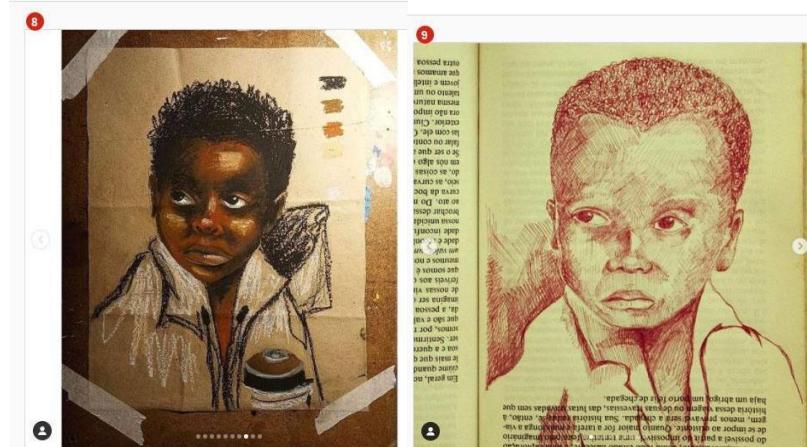


Figura 71 – Desenhos 8 e 9 referenciados na obra de Arthur Timóteo, “O menino” - 1917, maio de 2020. **Fonte:** (https://www.instagram.com/p/CABvcPtJZu2/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 27 fev. 2022.

Em seguimento, a terceira obra de arte utilizada no projeto (Figura 72) é de autoria do pintor escultor italiano Amedeo Modigliani (1884-1920), nomeada “Lunia Czechowska” - 1918.

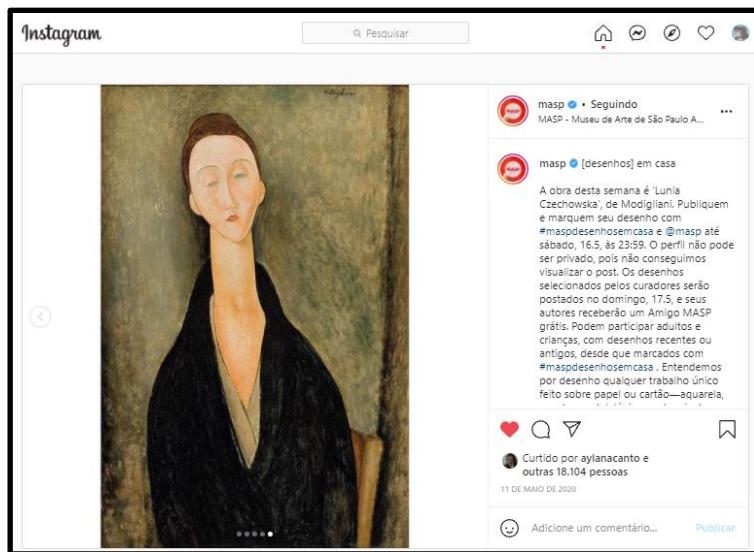
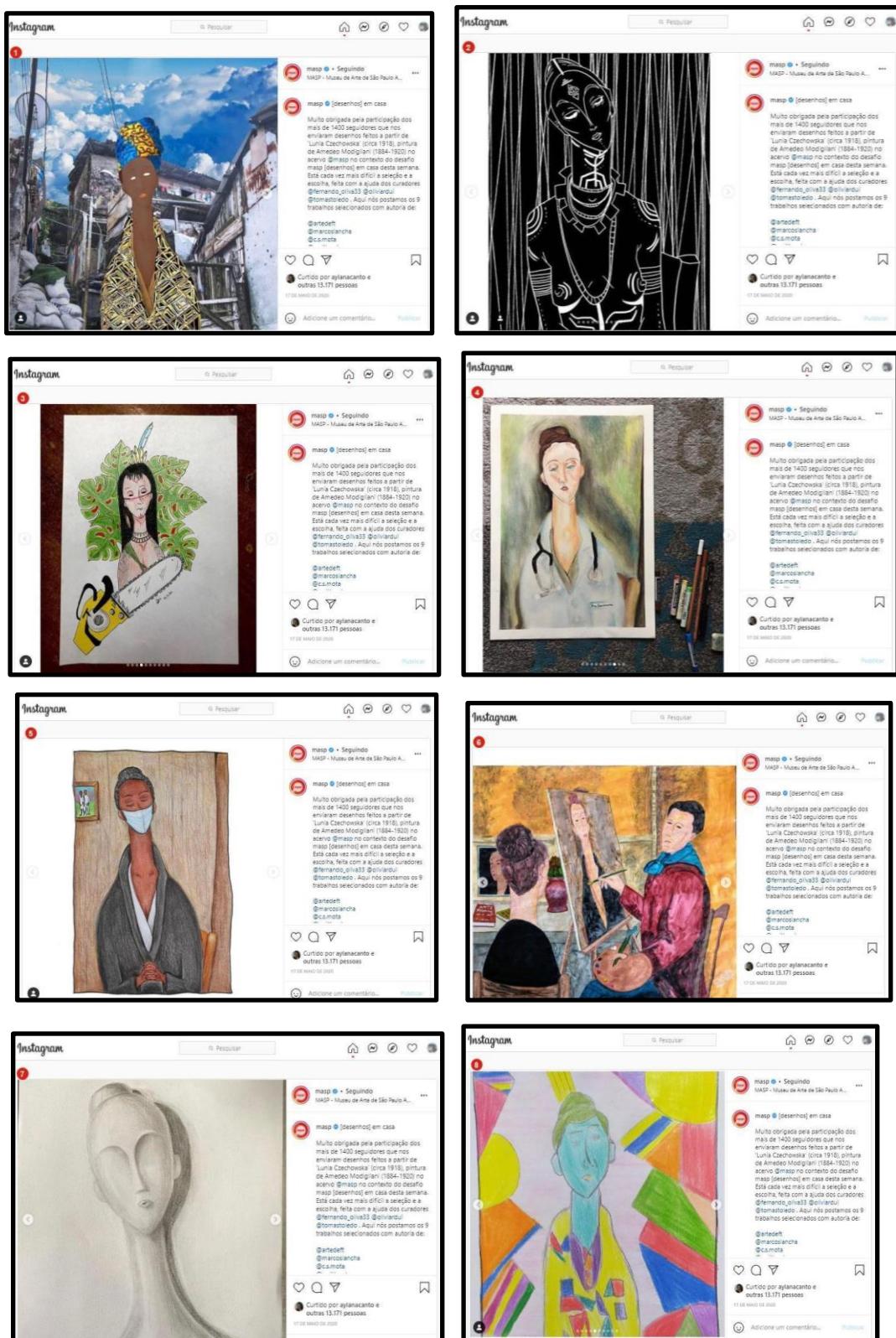


Figura 72 – Terceira obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Lunia Czechowska” - 1918 de Amedeo Modigliani, maio de 2020. **Fonte:** MASP *Instagram*, 2020.

(https://www.instagram.com/p/CAEVB5zpgdR/?utm_medium=copy_link0). Acesso em: 28 fev. 2022.

Quanto às suas características, nesta pintura percebemos as escolhas pictóricas do artista em relação aos direcionamentos cromáticos (o preto, o marrom e o amarelo), no alongamento das formas referenciadas nas esculturas africanas, bem como seus motivos e foco de representação (a figura humana). Segundo o MASP, seus “[...] retratos e nus são pintados sobre fundos quase monocromáticos, neutros, embora marcados pela pincelada. Os pescoços são alongados; as faces, elípticas e de traços delicados.” (MASP, 2020b, p. 16/17).

No que tange às interpretações dos públicos *online* do museu em relação à pintura relacionada, percebemos um considerável empreendimento de aproximação nos elementos representados, bem como a imersão de motivos pictóricos variados, atravessando questões sociais e problemáticas do contemporâneo, tais quais a crise econômica que reflete na distribuição mobiliária da população e a crise sanitária da pandemia. Os primeiros desenhos compreendem texturas e cores diferenciadas em relação à obra do acervo do MASP (Figura 73).



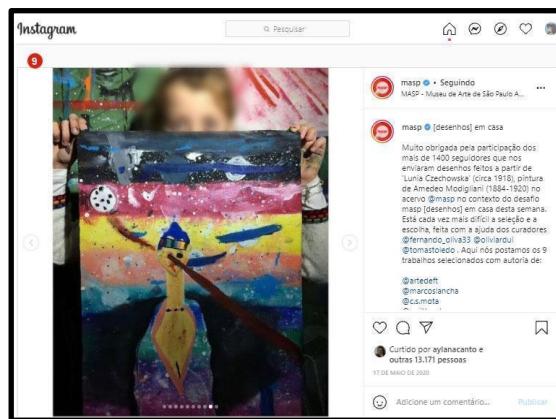


Figura 73 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Amedeo Modigliani, “Lunia Czechowska” - 1918, maio de 2020. **Fonte:** MASP *Instagram*, 2020 (https://www.instagram.com/p/CAT5VLCpGR-/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 28 fev. 2022.

O primeiro desenho (Figura 74), expõe uma figura alongada e com traços aproximados à pintura de Modigliani, muito embora alguns marcadores do plano de expressão do texto visual remetam a problematizações sociais, étnicas e identitárias — como os marcadores favela, turbante, indumentária e a diferenciação do tom de pele da mulher no desenho — contextualizando o desenho (e colagem) no cenário atual. O desenho em preto e branco (Figura 75) visibiliza a construção identitária das máscaras africanas, fontes referenciais da produção de Amedeo (seja na pintura ou na escultura), para além de conferir força as expressões e detalhamentos da figura, característica possibilitada pela técnica e imagem em preto e branco.

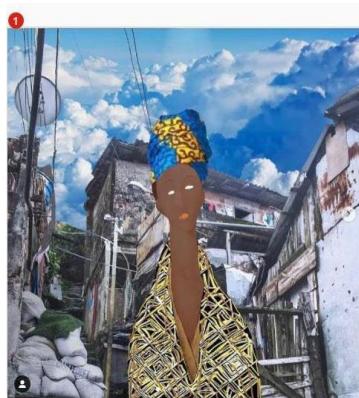


Figura 74 – Desenho 1 referenciado na obra de Amedeo Modigliani, “Lunia Czechowska” - 1918, maio de 2020.

Fonte(https://www.instagram.com/p/CAT5VLCPGR-/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 28 fev. 2022.



Figura 75 – Desenho 2 referenciado na obra de Amedeo Modigliani, “Lunia Czechowska”- 1918, maio de 2020.

Fonte(https://www.instagram.com/p/CAT5VLCpGR-/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 28 fev. 2022.

A representatividade e as questões identitárias destacam-se como pautas recorrentes nas narrativas criadas pelos públicos do MASP através da ação “MASP [Desenhos] em casa”. De modo que a imagem seguinte (Figura 76) denuncia a problemática extremamente atual e perversa em que os povos originários enfrentam o poder público, no que se refere ao seu território, a ocupação, o uso e o cuidado com a natureza. Os marcadores, serra elétrica, vegetação e indumentária articulam a construção da narrativa insatisfita do sujeito-criador do desenho, além de visibilizar uma parcela da sociedade brasileira historicamente desassistida (os povos originários).

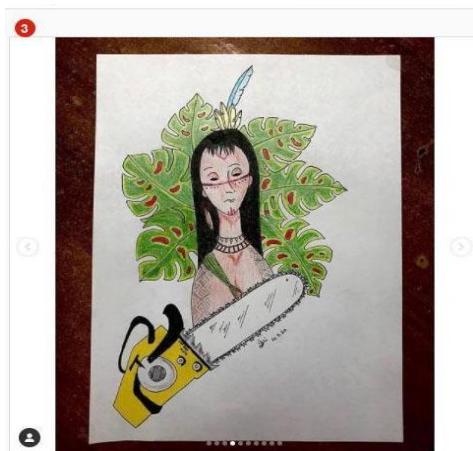


Figura 76 – Desenho 3 referenciado na obra de Amedeo Modigliani, “Lunia Czechowska” - 1918, maio de 2020.

Fonte:(<https://www.instagram.com/p/CAT5VLCpGR/>?utm_medium=copy_link). Acesso em: 28 fev. 2022.

Seguindo os esquadinhamentos de nossa investigação, apuramos que em muitos textos visuais analisados — e relacionando-os enquanto textos sincréticos quando em conjunto com as ações educativas videográficas e escritas do MASP — a conjuntura da pandemia permeou em diferentes graus a produção do público, incidindo na forma como o processo de Triangulação (BARBOSA, 2014) se deu, tendo como exemplo a forma como fruíram com as obras do projeto, bem como a maneira como se relacionaram com os conteúdos educativos dispostos pelas equipes da instituição.

Os próximos desenhos deste bloco (Figura 73) remetem aos impactos da pandemia na produção de sentidos do público virtual do museu. No plano de expressão do desenho (Figura 77) percebemos um fundo misto de cores (amarelo, verde, azul e preto), a figura da mulher é representada conforme os traços da obra referenciada (Figura 72), uma vez que as características afinadas do rosto e o olhar melancólico permanecem. Muito embora, os marcadores jaleco médico e estetoscópio (aparelho médico usado para examinar a escuta cardíaca e respiratória) simulam uma realidade referente ao ano de 2020 e não ao contexto de 1918.



Figura 77 – Desenho 4 referenciado na obra de Amedeo Modigliani, “Lunia Czechowska”- 1918, maio de 2020.

Fonte:(https://www.instagram.com/p/CAT5VLCpGR-/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 28 fev. 2022.

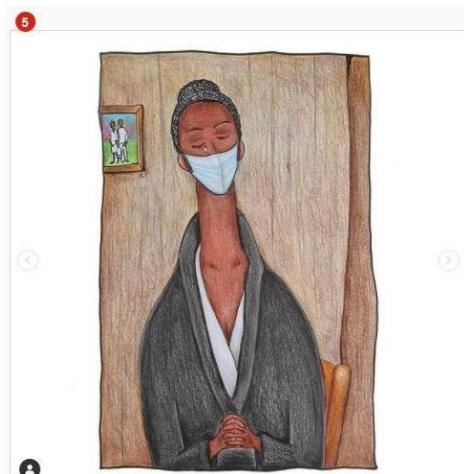


Figura 78 – Desenho 5 referenciado na obra de Amedeo Modigliani, “Lunia Czechowska”- 1918, maio de 2020.

Fonte:(https://www.instagram.com/p/CAT5VLCpGR-/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 28 fev. 2022.

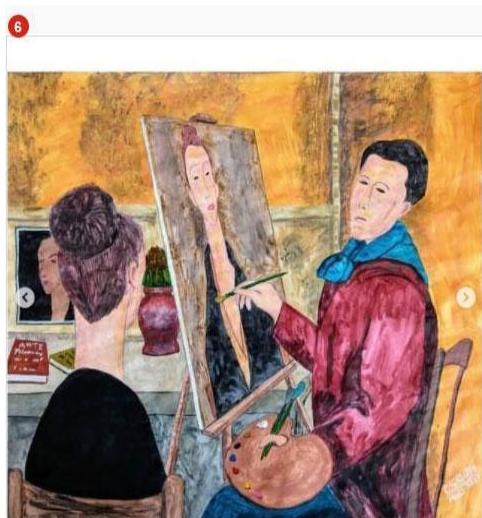


Figura 79 – Desenho 6 referenciado na obra de Amedeo Modigliani, “Lunia Czechowska” -1918, maio de 2020.

Fonte:(https://www.instagram.com/p/CAT5VLCpGR-/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 28 fev. 2022.

No desenho seguinte (Figura 78), ainda que mantida a referência compositora no plano de expressão, a alteração cromática da pele da mulher projetada, bem como os marcadores: lágrima, máscara e mãos unidas remetem à crise sanitária pandêmica, a angústia frequente em perder a vida pela doença, além do luto por familiares e pessoas próximas.

As imagens subsequentes (desenhos 6, 7, 8 e 9 da Figura 73) retratam escolhas pictóricas diferenciadas, em parte referenciadas no trabalho de Modigliani quanto a alguns aspectos, porquanto em outras nuances demonstram

a autonomia no fazer artístico individual em que o ver, o fazer e o contextualizar (BARBOSA, 2014) operam diferentes construções a partir de um mesmo ponto de partida (Figura 72). No primeiro destes desenhos (Figura 79), percebemos a transposição do artista para a imagem, performando o momento exato em que a pintura é executada (Figura 72).

No plano de expressão, os marcadores, tintas, quadro, livros de arte retificam o momento expresso no desenho evidenciando a idealização do processo artístico do artista e do ambiente em que a pintura do museu teria sido concebida.

Nas outras imagens (desenhos 7, 8 e 9 da Figura 73) é perceptível a aproximação com a pintura de Modigliani, muito embora cada sujeito imprime em seus desenhos uma identidade pronunciada e específica, seja na paleta reduzida do grafite, o emprego de preto e do cinza (Figura 80), as formas e cores saturadas do lápis de cor e as manchas vívidas que a tinta exalta através das cores amarelo, laranja, rosa, lilás, verde, azul e preto (Figuras 81 e 82).



Figura 80 – Desenho 7 referenciado na obra de Amedeo Modigliani, “Lunia Czechowska” - 1918, maio de 2020.

Fonte:(https://www.instagram.com/p/CAT5VLCpGR-/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 28 fev. 2022.



Figura 81 – Desenho 8 referenciado na obra de Amedeo Modigliani, “Lunia Czechowska” - 1918, maio de 2020.

Fonte:(https://www.instagram.com/p/CAT5VLCpGR-/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 28 fev. 2022.



Figura 82 – Desenho 9 referenciado na obra de Amedeo Modigliani, “Lunia Czechowska” - 1918, maio de 2020.

Fonte:(https://www.instagram.com/p/CAT5VLCpGR-/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 28 fev. 2022.

Por conseguinte, a edição posterior do “MASP [Desenhos] em casa” (a quarta edição) despontou com dois diferenciais que se definiriam como permanentes no *modus operandi* da ação de modo geral. Um deles sublinha-se pelo início da ocorrência conciliada entre equipes: a atuação dos educadores e curadores em projetar conteúdos educativos, de forma paralela, no formato de vídeos, nas plataformas virtuais. Ou seja, no fim de maio de 2020 (12 de maio)¹²⁴ podemos acessar no *Instagram* institucional do MASP a primeira edição do “MASP Diálogos no acervo” *online*, essa prática se tornaria comum nos meses seguintes, atuando em conjunto com o “MASP [Desenhos] em casa”, ocupando-se de temas sobre a obra do acervo selecionada na véspera. O segundo fator diferencial desta edição é que ela inaugura o conteúdo de vídeo complementar ao textual, com a projeção de *lives* que são armazenadas nas plataformas do MASP para a consulta e fruição posterior. Esse processo de mediação *online* destaca-se enquanto relevância em nossas observações de pesquisa e na análise da produção dos públicos através da linguagem do desenho. Logo, a partir de maio de 2020 (20 de maio) o MASP iniciou sua Mediação Cultural *online*.

Conforme podemos constatar, a dinâmica audiovisual potencializou a ação educativa explicitada, sobretudo no que cerne o cotidiano *online* ao qual a sociedade de 2020 esteve submetida. A pintura de “Zeferina” - 2018 (Figura 83) do artista visual brasileiro Dalton Paula (1982-), foi vinculada à quarta semana da edição do projeto, o lançamento da *live* concomitante ao convite ao desenho complementou a prática educativa proposta pelo museu. A educadora Júlia Cavazzini e a curadora assistente de Mediação e Programas Públicos no MASP, Amanda Carneiro, debatem sobre a obra correlata e mediam os comentários do público *online*, durante esse processo no início das *lives* é esclarecida a dinâmica (semanal) de programações virtuais lançadas — assim como destacamos a interlocução da curadora com o artista no fechamento da semana¹²⁵.

¹²⁴Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CAN-D30A3CP/>. Acesso em: 03 mar. 2022.

¹²⁵ Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CAgUwwA1jF/>. Acesso em: 03 mar. 2022.

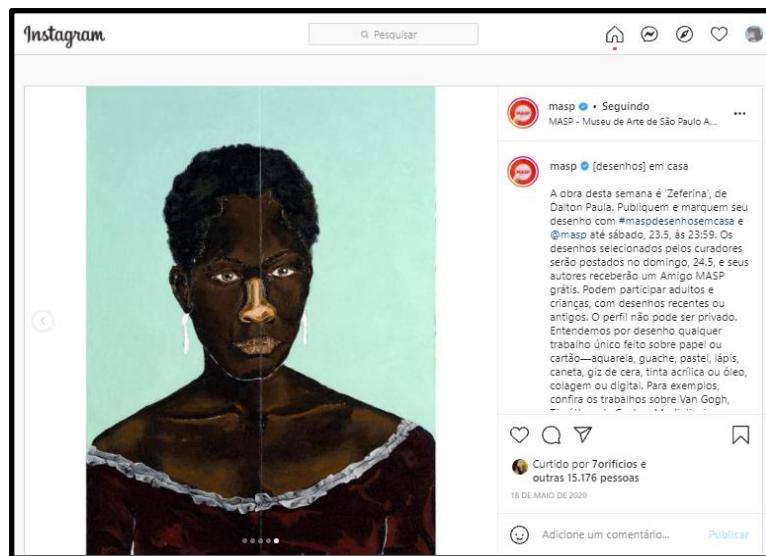


Figura 83 – Quarta obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Zeferina” - 2018 de Dalton Paula, maio de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020

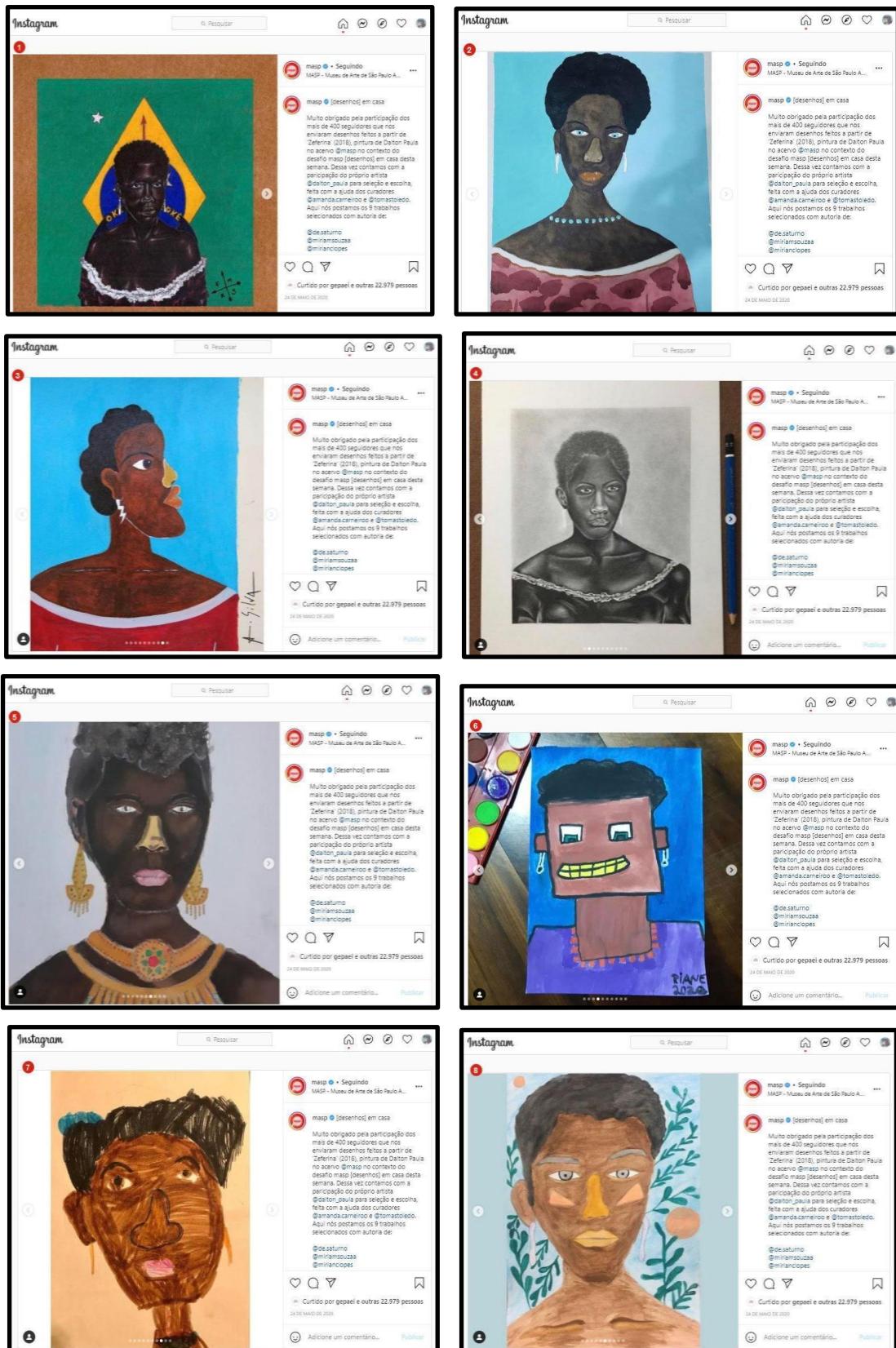
(https://www.instagram.com/p/CAWbYX7JZVs/?utm_source=ig_web_copy_link).

Acesso em: 28 fev. 2022.

Em detalhe, Dalton Paula é um artista que se dedica a população negra, seu legado e os saberes populares, nesse sentido, a Zeferina “real” era uma mulher guerreira e importante líder negra “[...] abolicionista de origem angolana, trazida ainda criança ao Brasil como escravizada [...] se rebelou contra o sistema escravocrata e teve papel fundamental na criação do Quilombo do Urubu [...] no subúrbio de Salvador.”(MASP, 2020b, p.34/35), transposta para a tela pelo artista de modo a materializar, de forma pretendida, histórias que divergem das narrativas oficiais (MASP, 2020a)¹²⁶. Com o fundo liso em azul, a pintura é harmonizada pelo equilíbrio das formas e contraste das cores, no que tange a figura da mulher de olhar determinado e penetrante, performando um destacado plano de expressão no âmbito da dimensão cromática e das formas elencadas.

As interpretações do público através do desenho para esta edição (Figura 84) estão compondo planos de expressão igualmente significativos, perfazendo uma intertextualidade que envolve texto escrito, texto sonoro e texto visual.

¹²⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CAbAKPnpWXP/>. Acesso em: 03 mar. 2022.



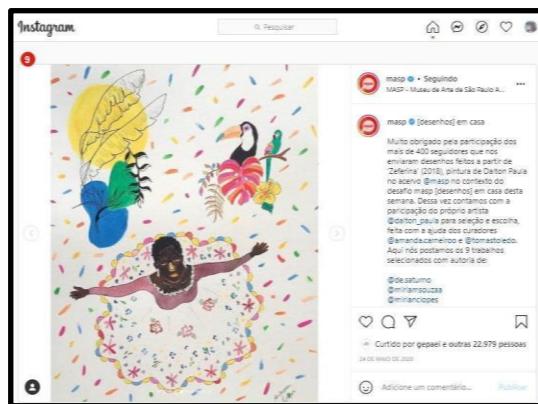


Figura 84 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Dalton Paula, Zeferina” - 2018, maio de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/CAI30knJVsf/?utm_source=ig_web_copy_link0). Acesso em: 28 fev. 2022.

Para tanto, os desenhos desta semana relativos ao projeto, figuram em seus planos de expressão a imponência e expressividade da mulher negra nomeada Zeferina. Os marcadores, bandeira do Brasil e os escritos em *iorubá* (dialeto e etnia de origem africana), demarcam a criticidade do sujeito-criador no que permeia a história brasileira invisibilizada pelas narrativas oficiais (Figura 85) — estabelecendo intertextualidade com uma pintura de Abdias Nascimento, contemplada pelo projeto em setembro de 2020, da qual detalharemos ainda neste

capítulo.



Figura 85 – Desenho 1 referenciado na obra de Dalton Paula, Zeferina” - 2018, maio de 2020.

Fonte:

(https://www.instagram.com/p/CAI30knJVsf/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 28 fev. 2022.



Figura 86 – Desenho 2 referenciado na obra de Dalton Paula, Zeferina” - 2018, maio de 2020.

Fonte:

(https://www.instagram.com/p/CAI30knJVsf/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 28 fev. 2022.



Figura 87 – Desenho 3 referenciado na obra de Dalton Paula, Zeferina” - 2018, maio de 2020.

Fonte:

(https://www.instagram.com/p/CAI30knJVsf/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 28 fev. 2022.

Nesse preâmbulo, as duas imagens seguintes (Figuras 86 e 87) remetem a uma “Zeferina” aproximada a de Dalton Paula (Figura 83), trajando indumentárias similares, ainda que a especificidade cromática seja variável em cada desenho — como exemplo a variação e presença de tons do azul e as cores verde, amarelo e vermelho.

A superfície lisa nas cores uniformes da pintura de Dalton Paula foi absorvida pelos sujeitos partícipes do projeto em diversas instâncias e intensidades. Muito embora, a autonomia possibilitada pela ação educativa *online* e a livre fruição dos públicos despontou como estimulantes para a produção de narrativas variadas acerca da obra referenciada, muitas vezes problematizando e diferenciando a construção narrativa, seja pela escolha das cores e formas, quanto pelo conteúdo tecido nos textos. O emprego de uma cor em variações tonais aproximadas da imagem seguinte (Figura 88) confere às expressões da mulher transposta um vigor proeminente, articulando o olhar profundo de “Zeferina”, tanto quanto o disposto na pintura de Paula. O marcador nariz nesta imagem e nas pregressas (Figuras 86 e 87) e mesmo na pintura do artista (Figura 83) transmitem um ponto de ressalto, especialmente pelo seu contraste cromático com a pele da mulher nos textos — excetuando o primeiro desenho onde o criador trabalhou com a uniformidade da cor no plano de expressão do texto (Figura 85).

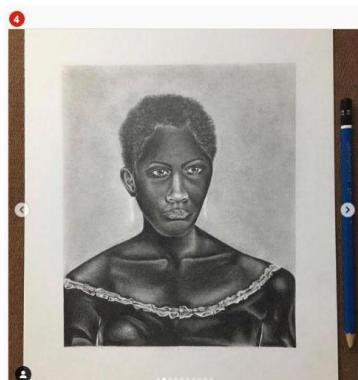


Figura 88 – Desenho 4
referenciado na obra de
Dalton Paula, “Zeferina” -
2018, maio de 2020.

Fonte:

(https://www.instagram.com/p/CAI30knJVsf/?utm_source=ig_web_copy_link).
Acesso em: 28 fev. 2022.

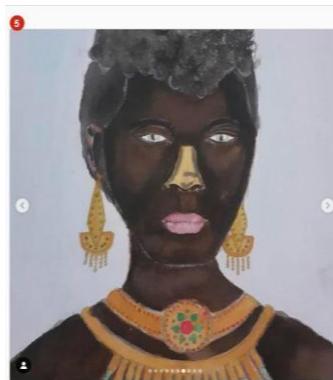


Figura 89 – Desenho 5
referenciado na obra de
Dalton Paula, “Zeferina” -
2018, maio de 2020.

Fonte:

(https://www.instagram.com/p/CAI30knJVsf/?utm_source=ig_web_copy_link).
Acesso em: 28 fev. 2022.



Figura 90 – Desenho 6
referenciado na obra de
Dalton Paula, “Zeferina” -
2018, maio de 2020.

Fonte:

(https://www.instagram.com/p/CAI30knJVsf/?utm_source=ig_web_copy_link).
Acesso em: 28 fev. 2022.



Figura 91 – Desenho 7
referenciado na obra de
Dalton Paula, Zeferina” -
2018, maio de 2020.

Fonte:

(https://www.instagram.com/p/CAI30knJVsf/?utm_source=ig_web_copy_link).
Acesso em: 28 fev. 2022.

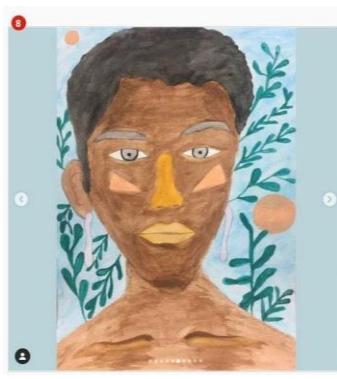


Figura 92 – Desenho 8
referenciado na obra de
Dalton Paula, Zeferina” -
2018, maio de 2020.

Fonte:

(https://www.instagram.com/p/CAI30knJVsf/?utm_source=ig_web_copy_link).
Acesso em: 28 fev. 2022.



Figura 93 – Desenho 9
referenciado na obra de
Dalton Paula, Zeferina” -
2018, maio de 2020.

Fonte:

(https://www.instagram.com/p/CAI30knJVsf/?utm_source=ig_web_copy_link).
Acesso em: 28 fev. 2022.

Os demais desenhos, selecionados pelo MASP nesta última semana de maio de 2020 (desenhos 5, 6, 7, 8 e 9 da Figura 84), projetam em seus planos de expressão mudanças significativas na relação com a obra do acervo. O marcador nariz (Figuras 88 e 89), a delimitação de cores do fundo (Figuras 90 e 91), ornamentações diversas e outros elementos compositores (Figura 92), bem como a alteração da posição da mulher de uma visão frontal para uma área (Figura 93), são evidências no texto visual da relação com a pintura de Dalton Paula e a interlocução do público junto ao MASP, no que cerne suas estratégias pedagógicas (Figura 83).

Na última semana de maio de 2020, assim como a quinta edição do projeto, o convite ao desenho contou com a relação entre a pintura “Composição (Figura só)” - 1930 (Figura 94) da artista brasileira Tarsila do Amaral (1886-1973) na relação entre os conteúdos educativos e os públicos do museu. Sobre este trabalho de Tarsila, o museu descreve que “[...] Um vento forte incide sobre uma solitária figura feminina numa paisagem noturna, melancólica, de solo verde-oliva e céu azul-prussiano” (MASP, 2020b, p. 114/115). A interface melancólica extravasa pela escolha cromática e através das formas priorizadas pela artista.

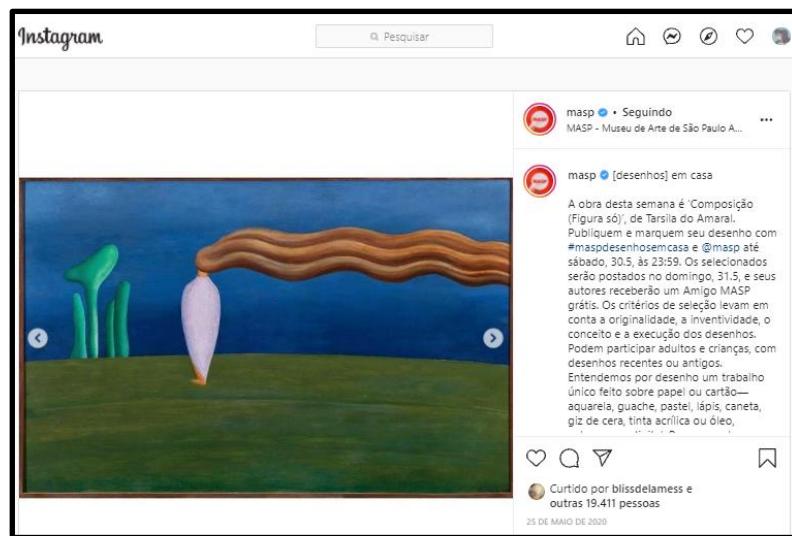
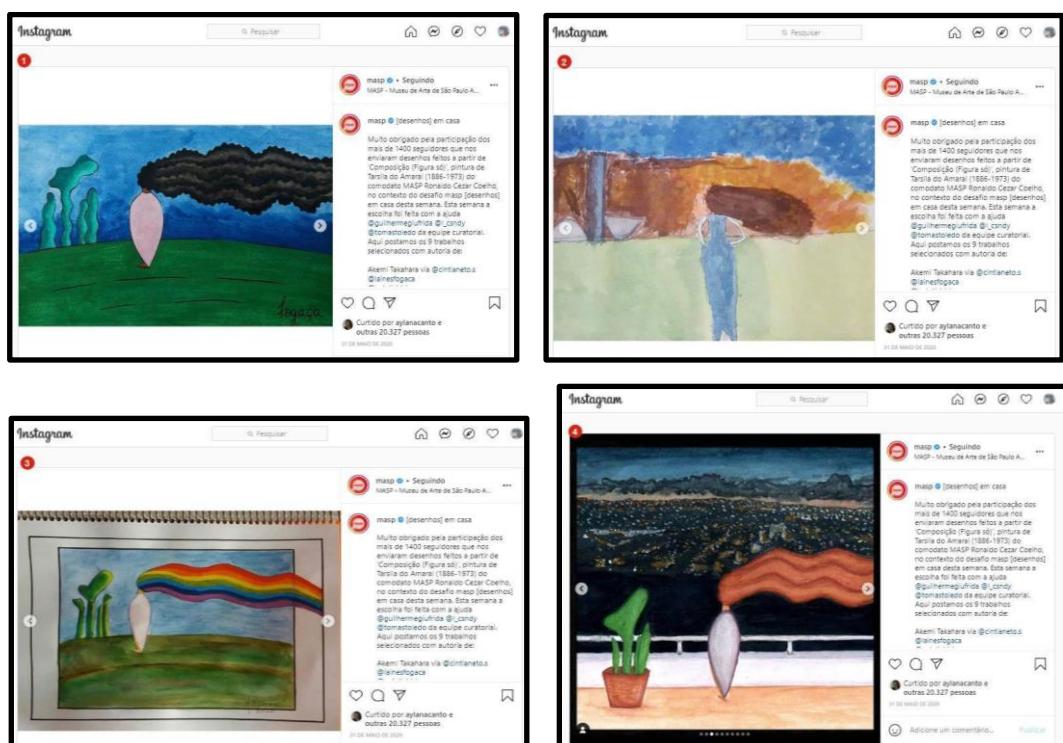


Figura 94 – Quinta obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Composição (Figura só)” - 1930 de Tarsila do Amaral, maio de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/CAoY8_0pALm/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 03 mar. 2022.

Os desenhos lançados *online* pela *hashtag* (#maspdesenhosemcasa) nesta quinta edição (Figura 95) fazem conexões aproximadas com o trabalho de Tarsila. Primeiramente, no conjunto de desenhos abaixo podemos observar uma conexão considerável das formas e cores da obra referenciada.



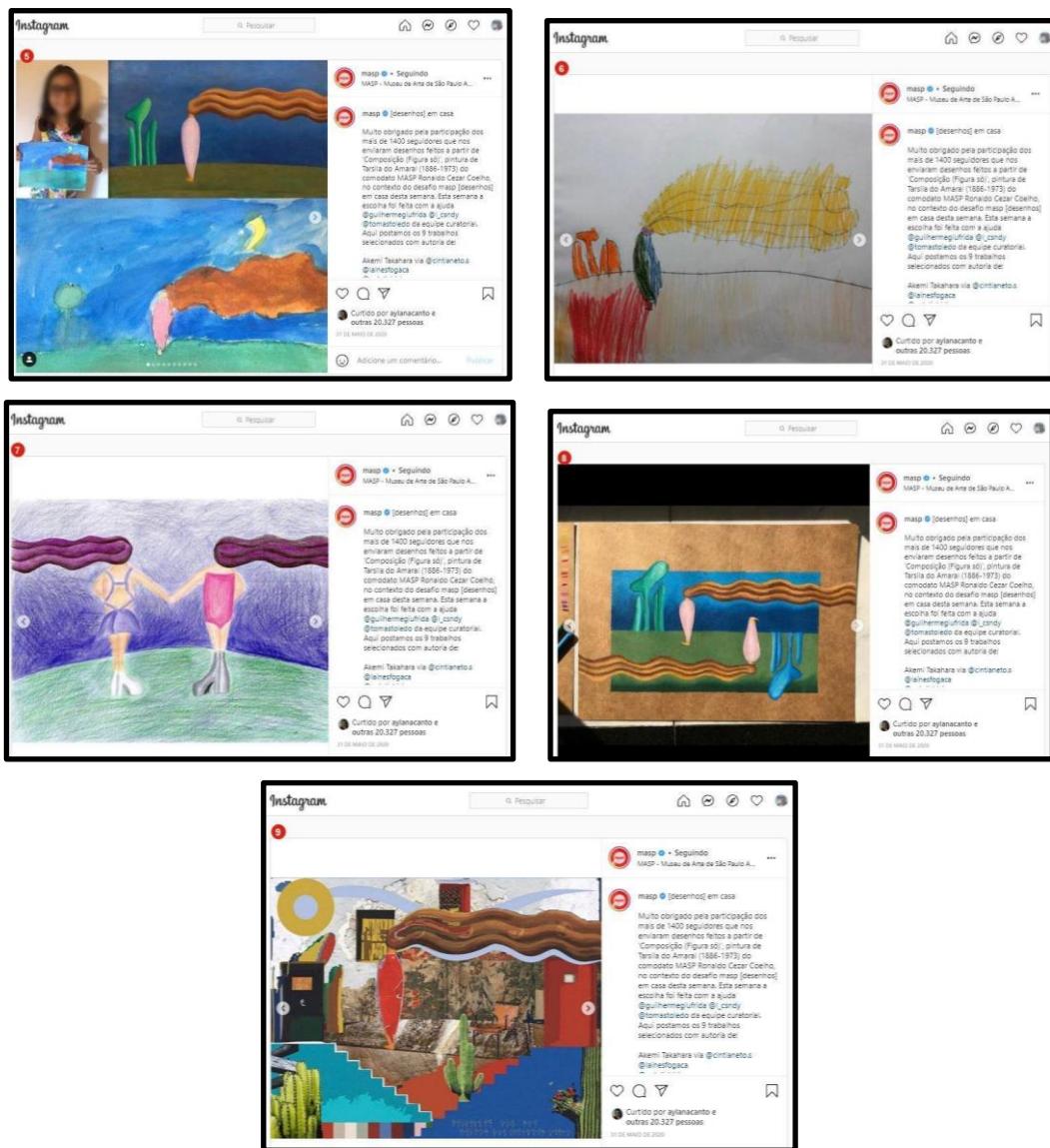


Figura 95 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Tarsila do Amaral, “Composição (Figura só)” - 1930, maio de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/CA3pehtpmeo/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 03 mar. 2022.

Os desenhos 1, 5 e 6 (Figura 96) exaltam no plano de expressão as afinidades das dimensões cromática, matérica (materialidade) e eidética (formas) da pintura de Amaral. Enquanto, o desenho 2 e os desenhos 4 e 6 (Figuras 96 e 97) enaltecem mudanças visualmente impactantes. Os marcadores: cores do arco-íris (ou cores da bandeira LGBTQIA+, movimento político e social em defesa da legalidade e direitos das populações e minorias pertencentes ao grupo), o detalhe ao fundo da cidade iluminada, o edifício simbólico de Brasília e do cenário político brasileiro são sinalizações que pretendem significar questões específicas, circunscritas geográfica e contextualmente no cotidiano de seus criadores — vale

destacar a presença da criadora do desenho na fotografia (desenho 5), reiterando o pressuposto de que as estratégias educativas do MASP na pandemia dispuseram aos públicos o pertencimento e ocupação das/nas narrativas do museu, bem como autonomia discursiva, de criação e fruição (Figura 95).



Figura 96 – Desenhos 1, 5 e 6 referenciados na obra de Tarsila do Amaral, “Composição (Figura só)”

- 1930, maio de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020

(https://www.instagram.com/p/CA3pehtpmeo/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 03 mar. 2022.



Figura 97 – Desenhos 2, 3 e 4 referenciados na obra de Tarsila do Amaral, “Composição (Figura só)”

- 1930, maio de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020

(https://www.instagram.com/p/CA3pehtpmeo/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 03 mar. 2022.

Neste bloco, nos últimos desenhos desta edição, percebemos a duplicação da figura central da pintura de Tarsila (Figura 94), assim como uma pronunciada alteração cromática e pictórica na técnica empregada nestas produções (desenhos 7, 8 e 9 da Figura 98). No seguimento da ação educativa, para esta pintura projetada no “MASP [Desenhos] em casa” (maio de 2020) o museu e suas equipes dispuseram dois vídeos de mediação *online* (entre

educadores¹²⁷ e a obra e entre Adriano Pedrosa e Tarsilinha do Amaral) armazenados no *IGTV* do *Instagram* para a revisita continua¹²⁸.

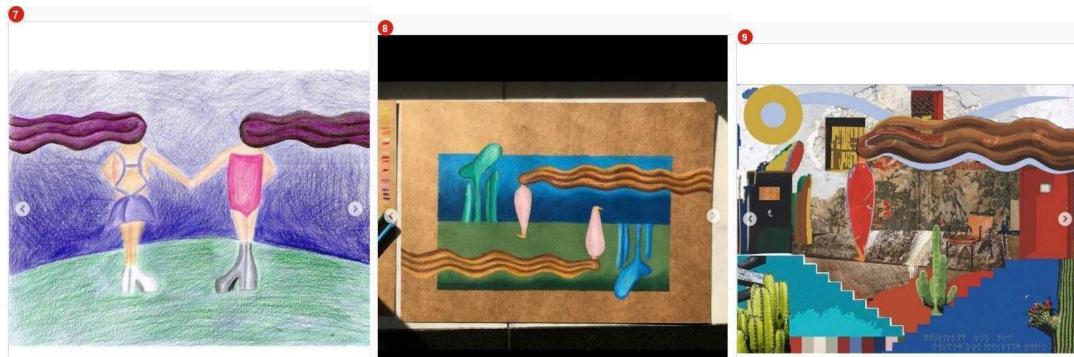


Figura 98 – Desenhos 7, 8 e 9 referenciados na obra de Tarsila do Amaral, “Composição (Figura só)”

- 1930, maio de 2020. **Fonte:** MASP *Instagram*, 2020

(https://www.instagram.com/p/CA3pehtpmeo/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 03 mar. 2022.

Dando continuidade ao programa, em sua sexta edição (entrando no mês de junho de 2020), a obra do acervo selecionada para a ação educativa destaca-se enquanto a obra da pintora brasileira Maria Auxiliadora (1935-1974), “Capoeira” de 1970 (Figura 99). A artista “[...] desenvolveu uma linguagem singular, longe das normas acadêmicas modernistas de seu tempo, construindo complexas representações de seu cotidiano e do universo afro-brasileiro” (MASP, 2020b, p. 90/91).

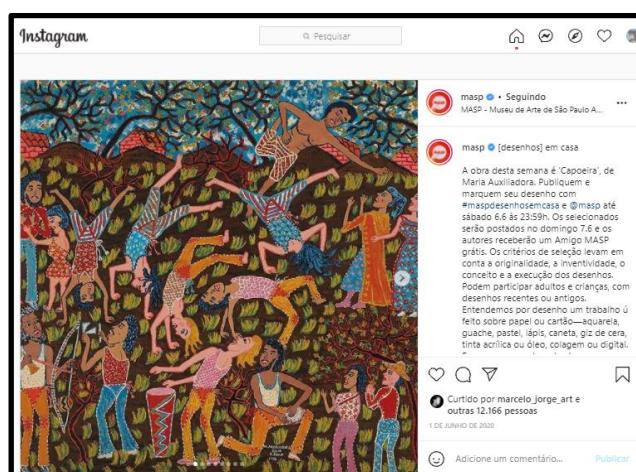


Figura 99 – Sexta obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Capoeira” - 1970 de Maria Auxiliadora, junho de 2020. **Fonte:** MASP *Instagram*, 2020

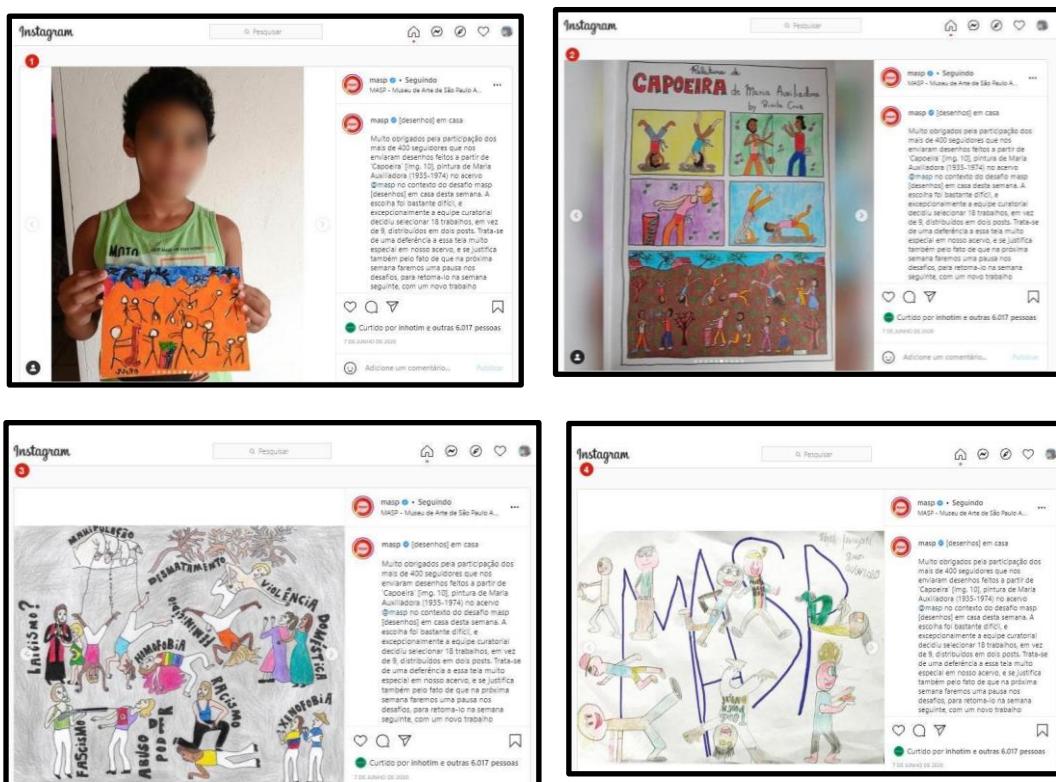
(https://www.instagram.com/p/CA6gBc5px0u/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 06 mar. 2022.

¹²⁷ O educador Waldiael Braz contribuiu para nossa investigação, o educador foi entrevistado pela pesquisa em momento oportuno. A entrevista na íntegra está disponibilizada nos anexos da dissertação (APÊNDICE B).

¹²⁸ Disponíveis em: <https://www.instagram.com/tv/CAtCyJIp7IG/> e <https://www.instagram.com/tv/CA8g4AhjlVa/>. Acesso em: 05 mar. 2022.

Na pintura (Figura 99), Maria Auxiliadora retrata, com minúcia pormenorizada, a cena de uma roda de capoeira (esporte e expressão cultural afro-brasileira). Em clima alegre os brincantes dançam, jogam, tocam e conversam em uma roda, podemos perceber também três duplas jogando capoeira de forma acrobática e o detalhe da textura transposta na vegetação. Para esta semana, a instituição viabilizou uma conversa entre a curadora Amanda Carneiro e a educadora Júlia Cavazzini, debatendo sobre a pintura e a artista, na ocasião destacou-se o fato que observamos durante a investigação: “o desafio não é uma competição” (fala de Amanda Carneiro em *live* sobre a pintura referida)¹²⁹. Demonstrando o interesse do museu na ação debatida nestes parágrafos, tal como o retorno do público em interagir de forma espontânea e autônoma por meio da linguagem do desenho, para além de recompensas.

Nesta semana, por conta de opções curatoriais das equipes do museu e do esclarecimento de uma pausa no projeto no período de uma semana, o MASP selecionou dois blocos de nove desenhos para visibilizar em seu *Instagram* institucional, ou seja, foram lançadas no período duas postagens contendo nove desenhos selecionados (dezoito desenhos foram selecionados para a divulgação). A seguir, organizamos o primeiro bloco de imagens (Figura 100) relativos ao diálogo com a pintura de Maria Auxiliadora.



¹²⁹ Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CA_ENTtJjKE/. Acesso em: 07 mar. 2022.

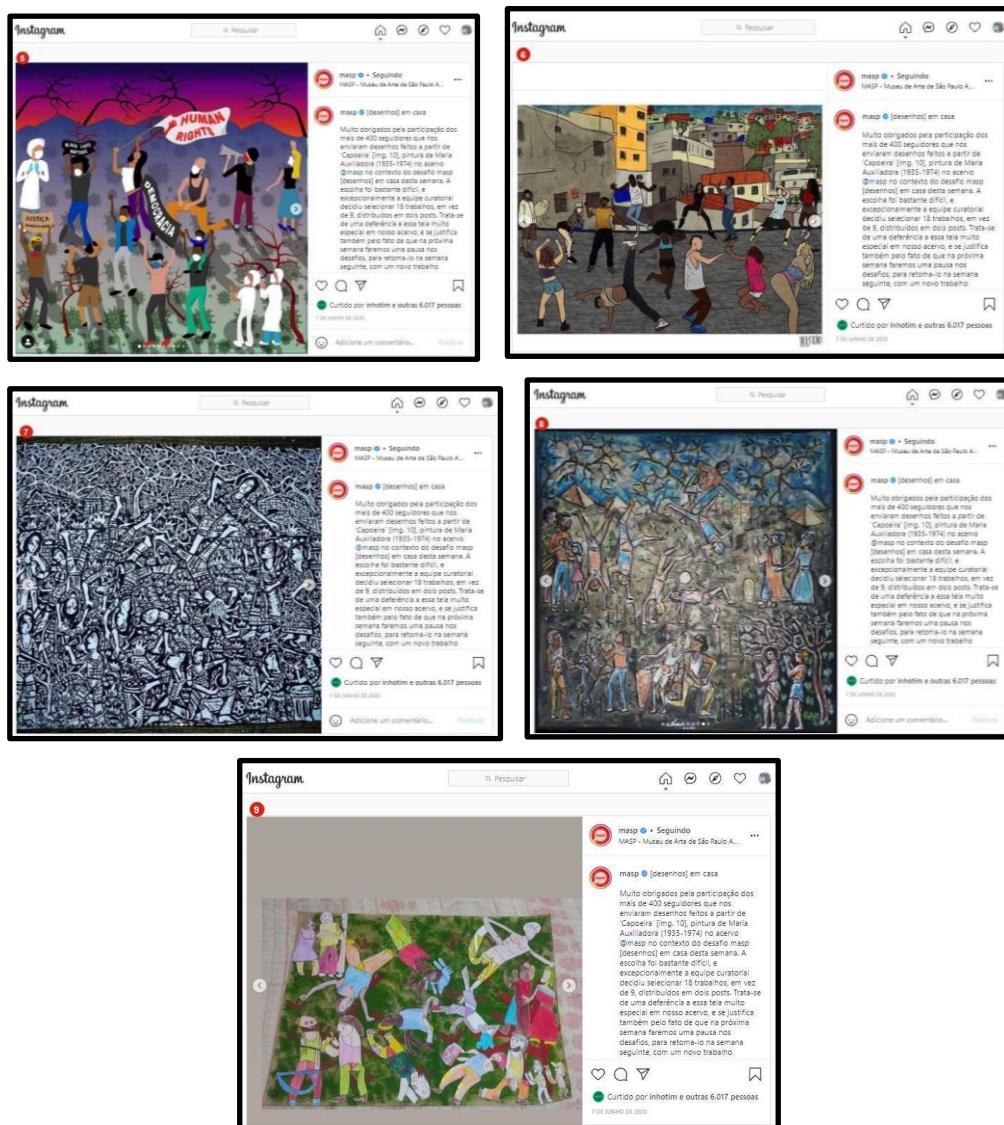


Figura 100 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Maria Auxiliadora, “Capoeira” - 1970, junho de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/CBJo9n8Jzls/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 06 mar. 2022.

Percebemos nos desenhos 1 e 2 (Figura 100) a presença de sujeitos de faixa etária infantil participando do projeto, o lançamento de sua própria imagem, bem como a construção de uma narrativa em formato de arte sequencial adicionam outras camadas de possibilidades em relação a pintura usada como referência para o desenho.



Figura 101 – Desenho 1 referenciado na obra de Maria Auxiliadora, “Capoeira” - 1970, junho de 2020.

Fonte:

(https://www.instagram.com/p/CBJo9n8Jzls/?utm_source=ig_web_copy_link).
Acesso em: 06 mar. 2022.



Figura 102 – Desenho 2 referenciado na obra de Maria Auxiliadora, “Capoeira” - 1970, junho de 2020.

Fonte:

(https://www.instagram.com/p/CBJo9n8Jzls/?utm_source=ig_web_copy_link).
Acesso em: 06 mar. 2022.



Figura 103 – Desenho 3 referenciado na obra de Maria Auxiliadora, “Capoeira” - 1970, junho de 2020.

Fonte:

(https://www.instagram.com/p/CBJo9n8Jzls/?utm_source=ig_web_copy_link).
Acesso em: 06 mar. 2022.

As quatro interpretações seguintes (desenhos 3, 4, 5 e 6 da Figura 100) projetam em seus planos de expressão a complexidade de ilustrar multidões, como também a simbolização de mobilizações sociais, políticas e culturais em razão de lutas contra a violência de gênero, o racismo, a homofobia, no que tange os direitos humanos e em favor da democracia, como exemplo verificamos o movimento “*Black Lives Matters*” (movimento ativista de cunho internacional contra a violência direcionada a população negra), dentre outras pautas detalhadas nos desenhos seguintes (Figuras 101, 102, 103, 104, 105 e 106).

Nestas produções (Figura 100) inferimos um teor extremamente crítico em relação à conjuntura política brasileira e ao contexto da pandemia. Os marcadores: cartazes, placas, máscaras, bandeira do Brasil e favela, são importantes elucidativos na produção de sentidos destes desenhos. Por fim, o último desenho a direita enaltece o texto escrito de forma sincrética com o visual, por meio dos dizeres: “MASP”, “Maria Auxiliadora” e “Todos podem dançar”, além da revelação do nome e faixa etária de seu criador (Figuras 104, 105 e 106).



Figura 104 – Desenho 4 referenciado na obra de Maria Auxiliadora, “Capoeira” - 1970, junho de 2020.

Fonte:

(https://www.instagram.com/p/CBJo9n8Jzls/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 06 mar. 2022.

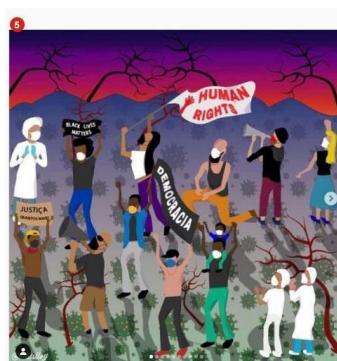


Figura 105 – Desenho 5 referenciado na obra de Maria Auxiliadora, “Capoeira” - 1970, junho de 2020.

Fonte:

(https://www.instagram.com/p/CBJo9n8Jzls/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 06 mar. 2022.

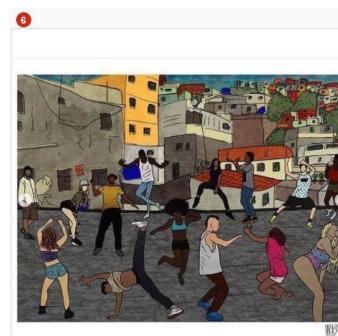


Figura 106 – Desenho 6 referenciado na obra de Maria Auxiliadora, “Capoeira” - 1970, junho de 2020.

Fonte:

(https://www.instagram.com/p/CBJo9n8Jzls/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 06 mar. 2022.

Ainda na mesma publicação, sobre os três desenhos finais deste primeiro bloco (Figuras 107, 108 e 109) inferimos a percepção da reprodução de multidões com técnicas diversas em ambas as imagens finais do bloco, respectivamente (desenhos 7, 8 e 9 da Figura 100). Destas imagens destacadas, na primeira observamos um amplo número de pessoas extremamente próximas, de modo que vegetação e humanidade se fundem e complementam-se, o emprego do preto e branco potencializa a rugosidade do desenho enquanto superfície (Figura 107). Por outro lado, no desenho 8 (Figura 108), o uso de formas de repertórios pregressos remete na análise a produções artísticas de períodos anteriores, especialmente, através dos marcadores pirâmide e posição dos sujeitos. E por fim, a última imagem (Figura 109), se endereça a uma paleta aproximada da pintura de Maria Auxiliadora (Figura 99), demonstrando a dedicação dos sujeitos no diálogo entre o desenho e a obra do cervo.

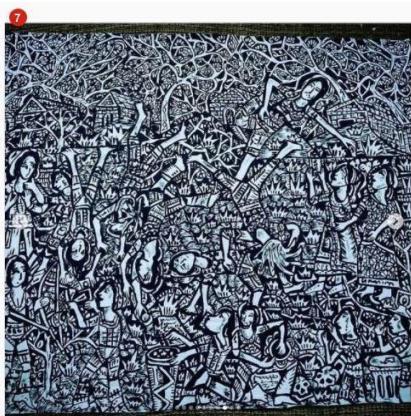


Figura 107 – Desenho 7 referenciado na obra de Maria Auxiliadora, “Capoeira” - 1970, junho de 2020.

Fonte:(https://www.instagram.com/p/CBJo9n8Jzls/?utm_source=ig_web_copy_link).

Acesso em: 06 mar. 2022.

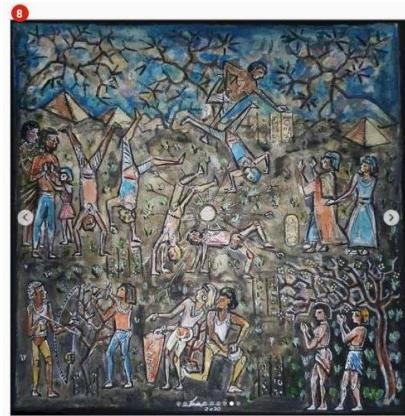


Figura 108 – Desenho 8 referenciado na obra de Maria Auxiliadora, “Capoeira” - 1970, junho de 2020.

Fonte:(https://www.instagram.com/p/CBJo9n8Jzls/?utm_source=ig_web_copy_link).

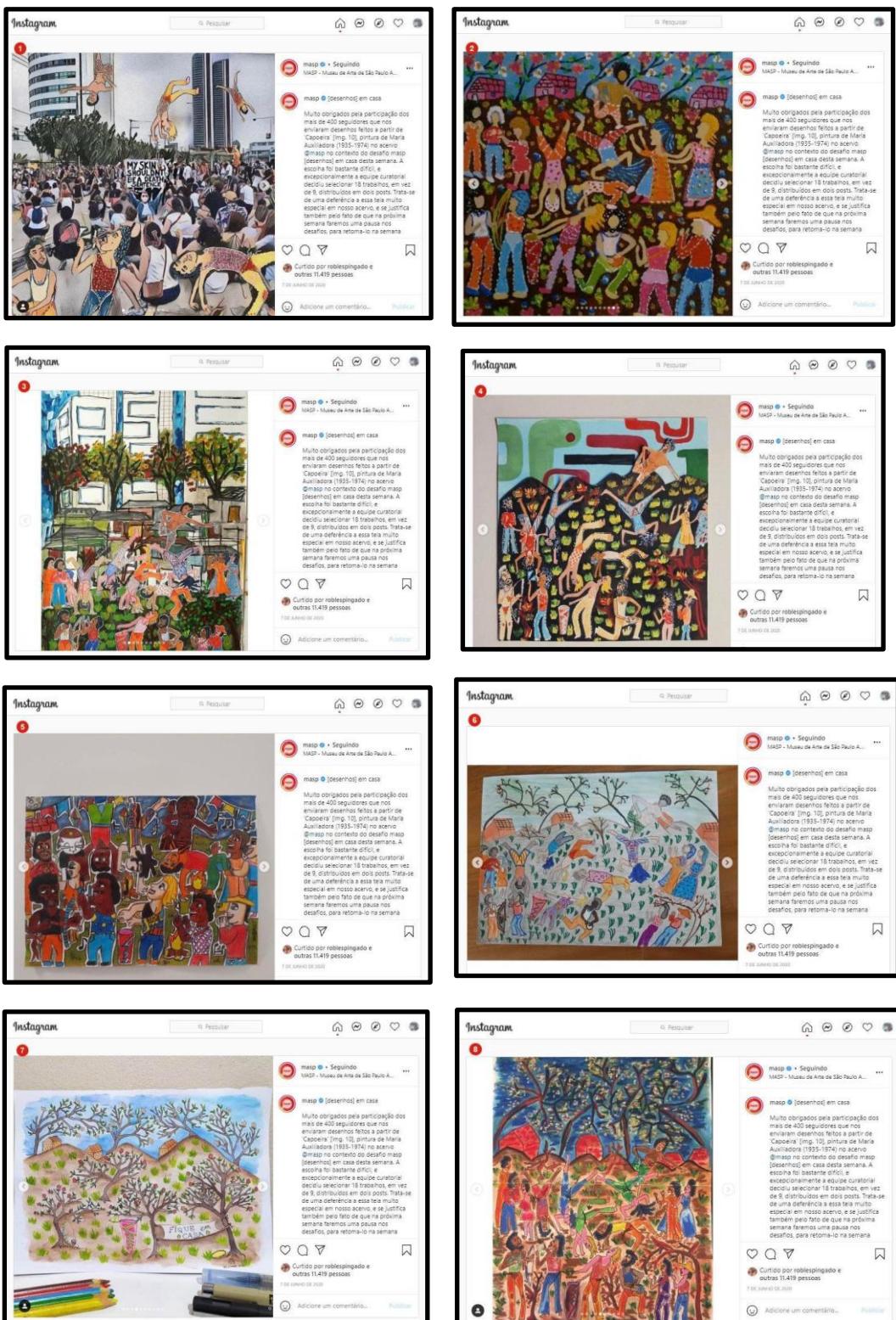
Acesso em: 06 mar. 2022.



Figura 109 – Desenho 9 referenciado na obra de Maria Auxiliadora, “Capoeira” - 1970, junho de 2020.

Fonte:(https://www.instagram.com/p/CBJo9n8Jzls/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 06 mar. 2022.

Por conseguinte, o segundo bloco de desenhos da semana (Figura 110) expôs uma vastidão de interlocuções com a obra referenciada (Figura 99). A retratação de multidões associadas a cidade, festeos, movimentos sociais e a natureza são pontos em comum entre as imagens elencadas. Os desenhos desse bloco (Figura 110) projetam planos de expressão vividos e uma dimensão eidética variante, denotando o emprego por parte de seus criadores da sua própria identidade no desenho, sensibilizados pelo projeto “MASP [Desenhos] em casa”, tendo em vista o intermédio da produção de sentidos propiciada pela ação educativa *online*.



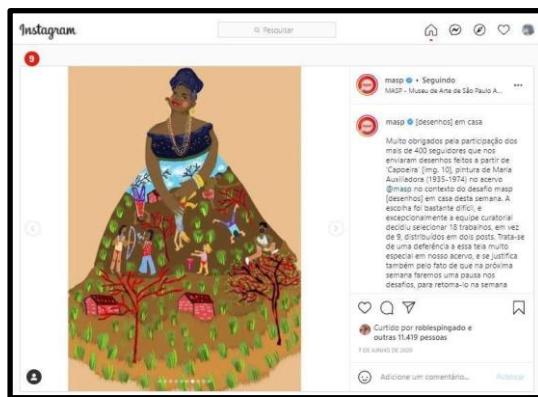


Figura 110 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Maria Auxiliadora, “Capoeira” - 1970, junho de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/CBJqPp8pre0/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 06 mar. 2022.

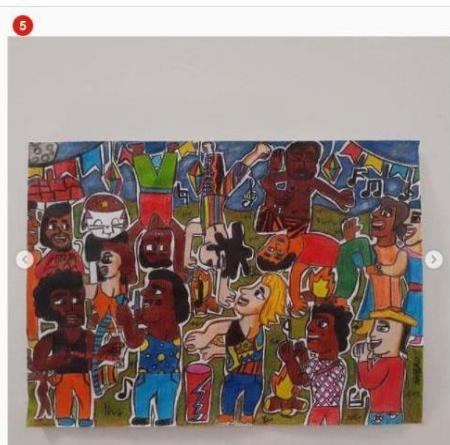


Figura 111 – Desenho 5 referenciado na obra de Maria Auxiliadora, “Capoeira” - 1970, junho de 2020.

Fonte: (https://www.instagram.com/p/CBJqPp8pre0/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 06 mar. 2022.

lher/mãe natureza, são representações das significações pretendidas pelos sujeitos na produção de seus textos (Figura 112).

Sendo assim, uma particularidade que destacamos neste bloco é a presença, na quinta imagem (Figura 111), de uma personagem autoral idealizada pelo sujeito-criador do desenho (uma criança), demonstrando um caráter de pertencimento junto às interlocuções possíveis a partir da ação referida possibilitada pelo museu. Pautando-se nesta lógica, os três últimos desenhos deste bloco (Figura 110) figuram em seus planos de expressão uma aproximação cromática e texturizada com o trabalho de Maria Auxiliadora, os marcadores: noite, natureza, vegetação, placa de tecido e mu-

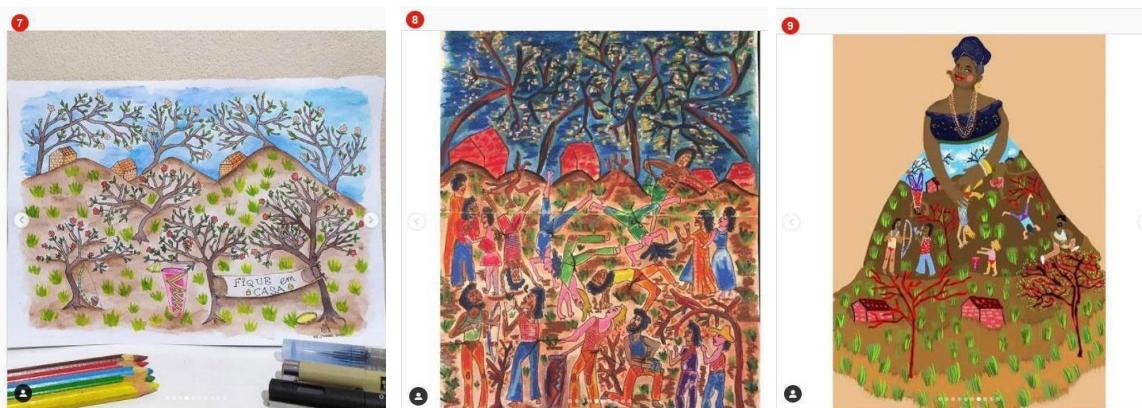


Figura 112 – Desenhos 7, 8 e 9 referenciados na obra de Maria Auxiliadora, “Capoeira” - 1970, junho de 2020.

Fonte: (https://www.instagram.com/p/CBjqPp8pre0/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 06 mar. 2022.

Dois aspectos são priorizados nas últimas imagens (Figura 112): a natureza presente na pintura e o cuidado em se proteger da Covid-19. Gostaríamos ainda de destacar neste último bloco de interpretações, a presença do texto escrito de forma sincrética produzindo sentidos junto ao desenho, com os dizeres: “Fique em casa” e o símbolo do elemento casa — denotando o momento em que a sociedade atravessava, no que se refere ao isolamento social e a pandemia. Neste bloco (Figura 110), no desenho 7, diferente dos demais, observamos a ausência de pessoas, justificando os dizeres da placa supracitada, no âmbito das recomendações sanitárias nacionais (para se evitar aglomerações).

Seguindo a linha cronológica de 2020, a sétima obra notabilizada pelo projeto é a escultura “Amnésia” - 2015 (Figura 113) do artista e escultor paulista Flávio Cerqueira. Dessa forma, o “MASP [Desenhos] em casa” passa a atravessar três meses deste mesmo ano, enquadramento em que o museu permanecia fechado. Neste trabalho, o artista “[...] representa uma criança negra de braços erguidos, segurando um balde de tinta branca que despeja sobre sua cabeça; a tinta escorre sobre seu corpo, contudo, não se impregna nele [...]” (MASP, 2020b, p.54/55).

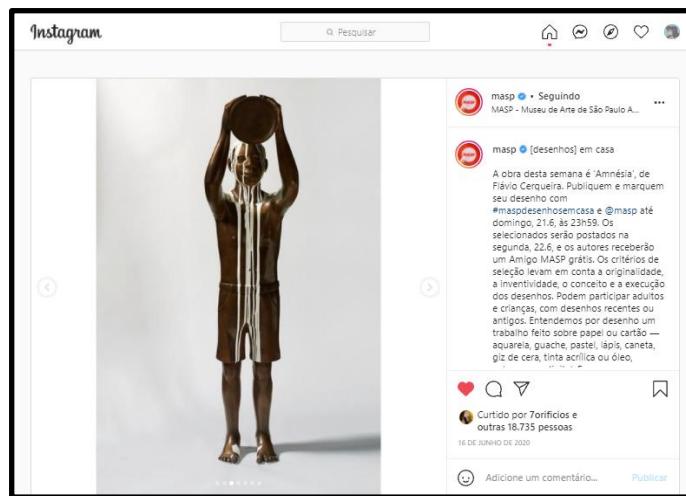


Figura 113 – Sétima obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Amnésia” - 2015 de Flávio Cerqueira, junho de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020.

(https://www.instagram.com/p/CBgu3BwJmtA/?utm_source=ig_web_copy_link).

Acesso em: 10 mar. 2022.

O ato de impregnar a criança com a tinta (Figura 113) e especialmente pela cor que a tinta detém (o branco), podemos interpretar uma referência ao “[...] branqueamento das populações negras no Brasil[...]” (MASP, 2020b, p.54/55). Em conversa sobre a obra do acervo por meio de uma *live*, o artista Flávio Cerqueira junto ao antropólogo e curador de arte contemporânea Hélio Menezes, dialogam sobre a produção do artista, pormenorizando o início de sua prática em escultura, exaltando a importância da arte pública incidindo na maneira como o mesmo acessou o campo, tendo em vista os sistemas de exclusão de classes nesse cenário¹³⁰.

O bloco de desenhos selecionados esta semana a partir da obra referenciada e divulgados pelo MASP no *Instagram* estão elencados a seguir (Figura 114). As nove interpretações, à sua maneira, pautam-se em novas narrativas a partir da obra de Cerqueira (Figura 113), ainda que migrem para a linguagem bidimensional, seguem trabalhando com a ideia original da escultura proposta.

¹³⁰ Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CBohaekpKSC/>, Acesso em: 12 mar. 2022.

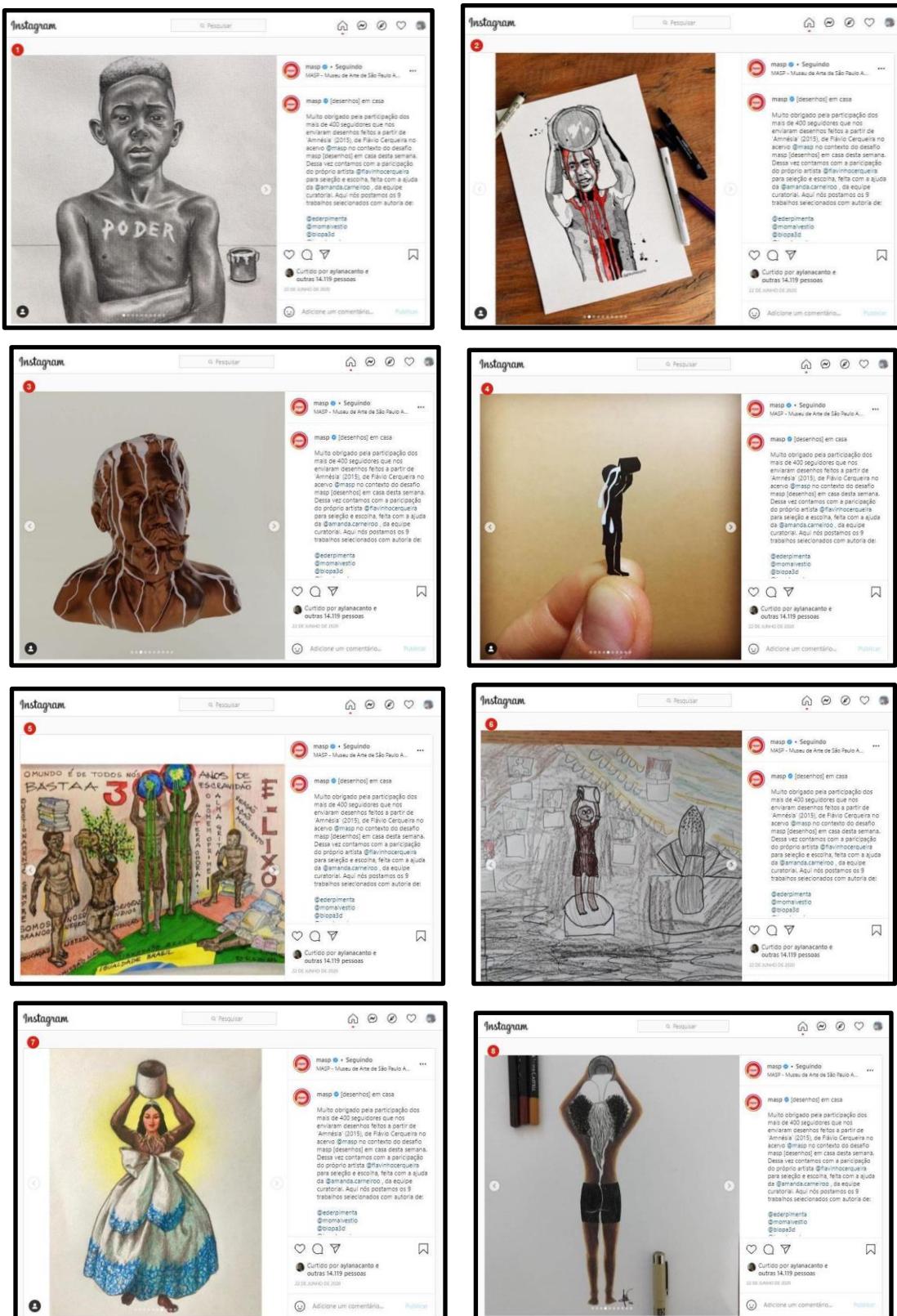




Figura 114 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Flávio Cerqueira, “Amnésia” - 2015, junho de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/CBwLzeMptRt/?utm_source=ig_web_copy_link).

Acesso em: 10 mar. 2022.

O contexto atual, conforme observamos no exame realizado, atravessou de formas diversas os desenhos do público do MASP, dessa forma o plano de expressão dos desenhos a seguir (Figuras 115, 116, 117, 118, 119, 120 e 123) exploram escolhas cromáticas que versam no preto, branco e vermelho, a textura realizada pelo emprego de técnicas dos proponentes se relaciona com estudos anteriores e os materiais empregados, como o nanquim e o grafite.

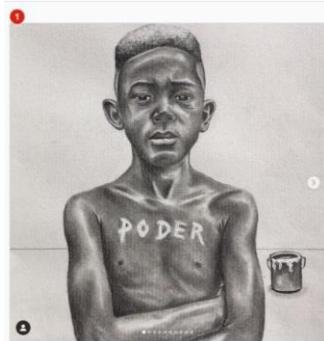


Figura 115 – Desenho 1 referenciado na obra de Flávio Cerqueira, “Amnésia” - 2015, junho de 2020.

Fonte:
(https://www.instagram.com/p/CBwLzeMptRt/?utm_source=ig_web_copy_link).
Acesso em: 10 mar. 2022.



Figura 116 – Desenho 2 referenciado na obra de Flávio Cerqueira, “Amnésia” - 2015, junho de 2020.

Fonte:
(https://www.instagram.com/p/CBwLzeMptRt/?utm_source=ig_web_copy_link).
Acesso em: 10 mar. 2022.

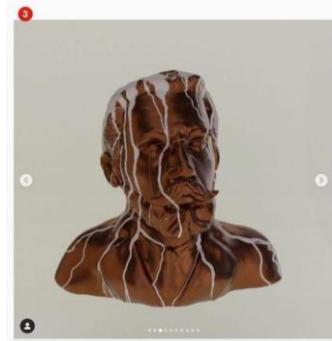


Figura 117 – Desenho 3 referenciado na obra de Flávio Cerqueira, “Amnésia” - 2015, junho de 2020.

Fonte:
(https://www.instagram.com/p/CBwLzeMptRt/?utm_source=ig_web_copy_link).
Acesso em: 10 mar. 2022.



Figura 118 – Desenho 4 referenciado na obra de Flávio Cerqueira, “Amnésia” - 2015, junho de 2020.

Fonte:

(https://www.instagram.com/p/CBwLzeMptRt/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 10 mar. 2022.



Figura 119 – Desenho 5 referenciado na obra de Flávio Cerqueira, “Amnésia” - 2015, junho de 2020.

Fonte:

(https://www.instagram.com/p/CBwLzeMptRt/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 10 mar. 2022.



Figura 120 – Desenho 6 referenciado na obra de Flávio Cerqueira, “Amnésia” - 2015, junho de 2020.

Fonte:

(https://www.instagram.com/p/CBwLzeMptRt/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 10 mar. 2022.



Figura 121 – Desenho 7 referenciado na obra de Flávio Cerqueira, “Amnésia” - 2015, junho de 2020. **Fonte:**

(https://www.instagram.com/p/CBwLzeMptRt/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 10 mar. 2022.



Figura 122 – Desenho 8 referenciado na obra de Flávio Cerqueira, “Amnésia” - 2015, junho de 2020. **Fonte:**

(https://www.instagram.com/p/CBwLzeMptRt/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 10 mar. 2022.

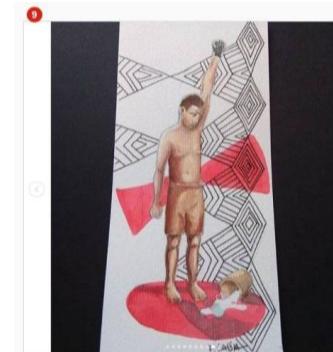


Figura 123 – Desenho 9 referenciado na obra de Flávio Cerqueira, “Amnésia” - 2015, junho de 2020. **Fonte:**

(https://www.instagram.com/p/CBwLzeMptRt/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 10 mar. 2022.

Os marcadores: tinta branca, o globo terrestre, os dizeres “poder”, a cor vermelha, a bandeira do Brasil, o vestido de renda azul e branco, os punhos erguidos e fechados, às telas e livros objetivam produzir sentidos críticos sobre a conjuntura social brasileira em que a desigualdade e o racismo estrutural permeiam as relações e atuação dos sujeitos (Figuras 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122 e 123).

A violência policial é criticada através dos dois primeiros desenhos (Figuras 115 e 116) remetendo a necropolítica atual, bem como a questão do branqueamento de sujeitos negros na história brasileira, como é o caso de Machado de Assis (Figura 117) — a conexão entre as linguagens do desenho e da escultura no desenho despertou nosso interesse — assim como o branqueamento de entidades religiosas de religiões de matriz africana, como recorre em algumas ocasiões com a representação de Iemanjá (Figura 121).

Em uma segunda *live*¹³¹ lançada para esta semana do projeto (junho de 2020), a educadora Júlia Cavazzini e a curadora assistente Amanda Carneiro debatem sobre o trabalho de Flávio Cerqueira, sua trajetória, processo escultórico e importância enquanto inspiração para artistas jovens em ascensão, bem como aos disparadores presentes na obra como a questão do branqueamento da população brasileira — instigando a audiência na relação entre a poética, do bronze enquanto material amplamente utilizado no campo, a gestualidade, proposição e título da escultura. As colaboradoras da equipe MASP são extremamente didáticas e elucidativas repetindo informações sobre a sistematização de seus programas educativos e a forma como abordam os artistas, suas poéticas e práticas. A todo momento é reforçado o convite ao público, de modo a nutrir o pertencimento e presença na atuação museal do MASP, uma vez que o “MASP [Desenhos] em casa” dispõe da possibilidade de publicizar as narrativas em desenhos enviados.

Nesse segmento, a oitava obra tema dos conteúdos educativos do projeto na semana seguinte, foi a pintura nomeada “Cristo abençoador” -1834 (Figura 124) do pintor e desenhista francês Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867).

¹³¹ Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CB1GnhGJhYa/?utm_medium=copy_link. Acesso em: 12 mar. 2022.

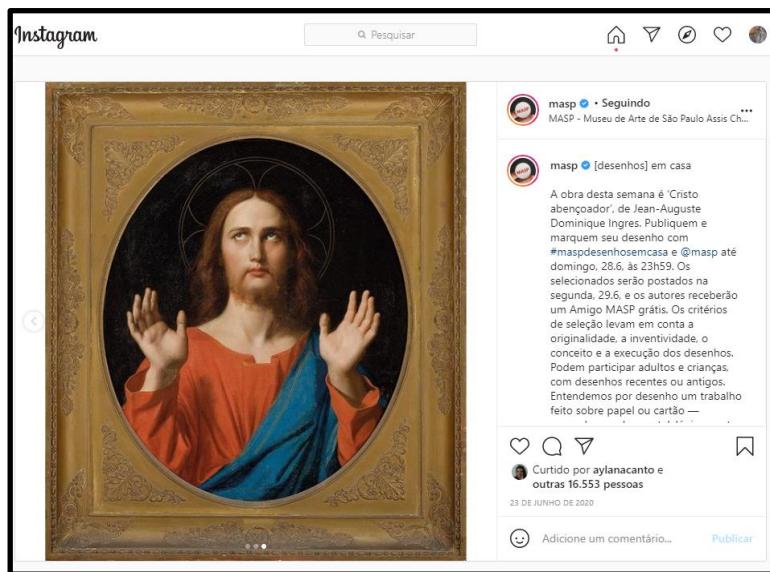


Figura 124 – Oitava obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Cristo abençoador” -1834 Jean-Auguste Dominique Ingres, junho de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020

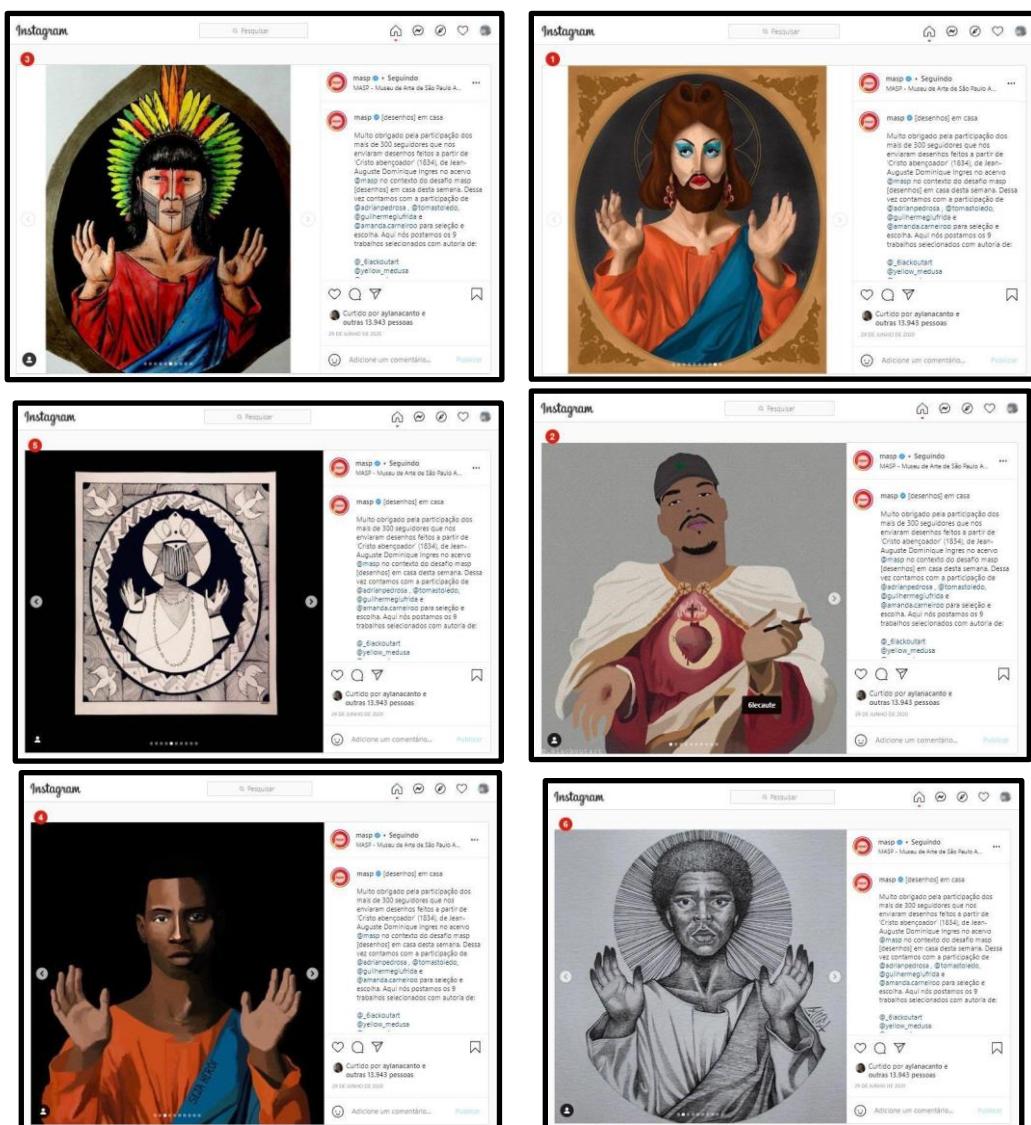
(https://www.instagram.com/p/CByIC0spXF-/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 13 mar. 2022.

Na mediação *online (live)*¹³², sobre a obra de Ingres, realizada por dois educadores que integravam o setor de Mediação e Programas Públicos do MASP (junho de 2020), Yasmine da Mata e Waldiael Braz, ambos dialogam a respeito da minúcia empregada na pintura. A linha do desenho, o desenho para além da pintura onde a última está subordinada ao primeiro, a planificação do desenho, o detalhe dos olhos enquanto destaque visual, a sugestão gráfica da aréola, bem como o estilo da pintura sem a marcação das pinceladas, a preocupação com o acabamento e as gradações suaves em sua superfície foram aspectos elencados e comentados pelos educadores. Um dos pontos que seria importante destacarmos nessa ação *online* é o referido fato de que muitos públicos presenciais — conforme relatado pelos educadores — quando em visita ao museu realizam *selfies* com a pintura mencionada, de modo que a mesma é constantemente fotografada e divulgada nas redes sociais em um formato específico, junto ao público, no fenômeno chamado de “*meme*” (pensamento através de textos sincréticos, geralmente combinando texto e imagem, com objetivo de transmitir mensagens rápidas, especialmente no meio digital e na *Internet*). Inclusive, no que condiz a interatividade das mediações *online*, nessa transmissão especificamente e de acordo com nossas observações na pesquisa o público é bastante participativo, questionando sobre o livro

¹³² Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CB1JfpZJ2Hv/?utm_medium=copy_link. Acesso: 13 mar. 2022.

que referendou a fala em questão, assim como a respeito do início da busca do público em tirar *selfie* com esta pintura, aspectos até então mencionados na interlocução dos educadores.

Para responder o MASP os públicos *online* enviaram os seus desenhos por intermédio de postagens no *Instagram*. Novamente, o museu e suas equipes iniciam uma curadoria que resulta na seleção de nove desenhos por edição do projeto. Os nove desenhos abaixo (Figura 125), referenciados na pintura de Ingres (Figura 124), reúnem algumas narrativas projetadas pelos públicos a partir da ação educativa e da linguagem do desenho. Dessa forma, o conjunto de desenhos a seguir exaltam em seus planos de expressão paletas de cores, formas e estilos próprios dos sujeitos-criadores ainda que todos se relacionem com o conceito principal da obra de referência: uma entidade religiosa lançando sua bênção.



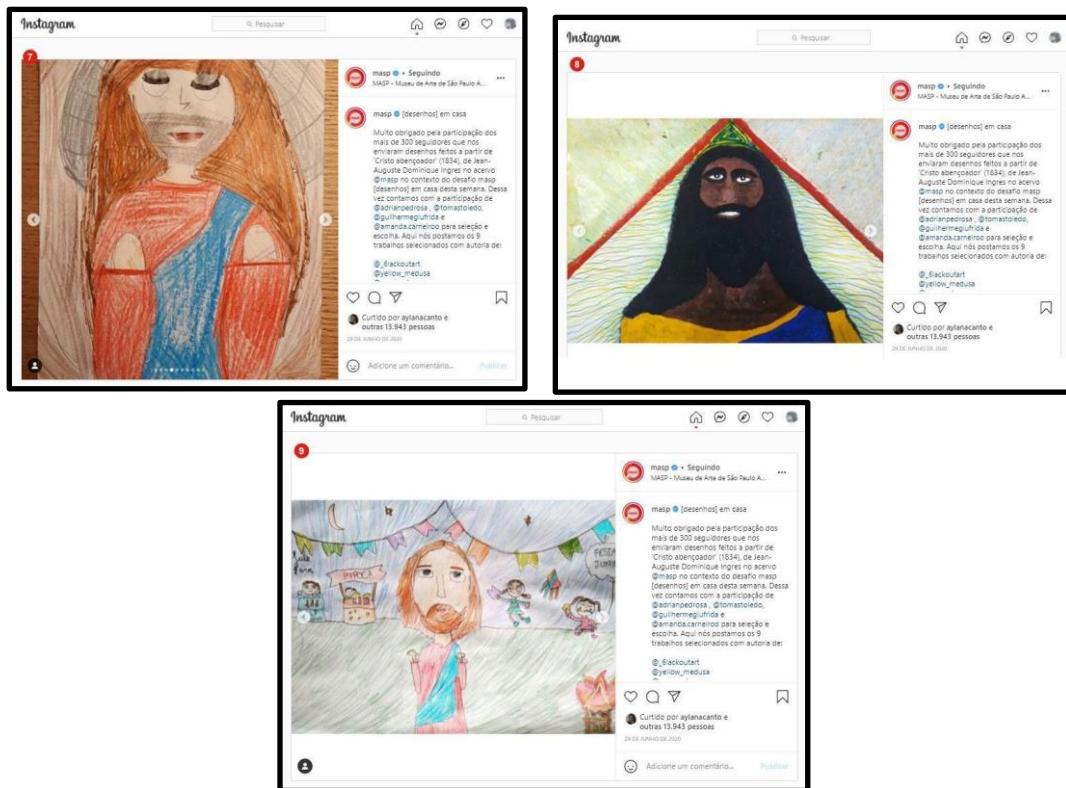


Figura 125 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Jean-Auguste Dominique Ingres, “Cristo abençoador” - 1834, junho de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/CCCKKL7J1Oh/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 13 mar. 2022.

Em suas ideias centrais, no plano de conteúdo e de expressão, os oito desenhos iniciais (desenhos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8 da Figura 125) representam sujeitos diferentes entre si e no quecerne a pintura do projeto “MASP [Desenhos] em casa” da semana. Os marcadores: gênero, raça, cor de pele, nacionalidade, religiosidade e representatividade são disparadores importantes, geradores de problematizações para o Brasil no contexto atual. Cada texto visual exposto neste bloco explora, em potência, questões sensíveis à sociedade que devem ser reverberadas pelo museu (Figura 126).



Figura 126 – Desenhos 1, 3, 5, 6, 7 e 8 referenciados na obra de Jean-Auguste Dominique Ingres,

“Cristo abençoador” - 1834, junho de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020

(https://www.instagram.com/p/CCCKKL7J1Oh/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 13 mar. 2022.

Nesse prisma, enfatizamos o destaque — de acordo com motivações que explicitamos no início deste tópico, em razão de otimizar nosso exame mediante o vasto quantitativo de produções coletadas — na direção de um dos primeiros desenhos do grupo (Figura 125) em que o sujeito-criador se projeta na produção (Figura 127). Em paralelo, evidenciamos o desenho 9 (Figura 128), em que o sujeito infantil compõe um cenário referente ao período específico do ano (a festa junina), inviabilizada em 2020 por razão da pandemia e do isolamento social obrigatório, remetendo ao saudosismo por parte da criança em relação a festividade e a práticas cotidianas e culturais interrompidas pela crise sanitária.



Figura 127 – Desenho 2 referenciado na obra de Jean-Auguste-Dominique Ingres, “Cristo abençoador” - 1834, junho de 2020.

Fonte: MASP Instagram, 2020

(https://www.instagram.com/p/CCCKKL7J1O/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 13 mar. 2022.

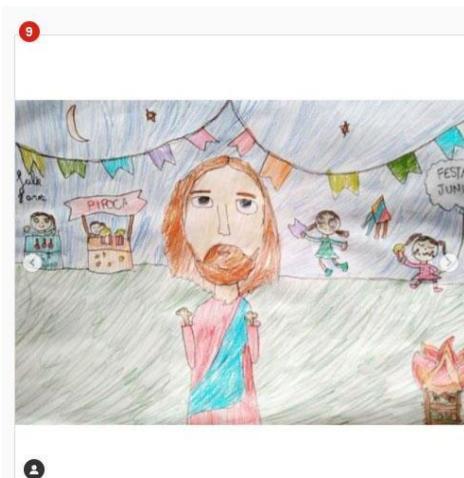


Figura 128 – Desenho 9 referenciado na obra de Jean-Auguste-Dominique Ingres, “Cristo abençoador” - 1834, junho de 2020.

Fonte: MASP Instagram, 2020

(https://www.instagram.com/p/CCCKKL7J1O/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 13 mar. 2022.

A nona obra associada ao projeto da última semana de junho de 2020, é o trabalho da artista italiana erradicada brasileira Anna Maria Maiolino (1942 -) denominado “O herói” (1966/2000). Em contexto, “[...] Maiolino (Itália, 1942) é uma das artistas brasileiras de maior reconhecimento internacional [...] participou do movimento chamado Nova Figuração, distanciando-se das formas tradicionais da arte, como a pintura de cavalete [...]” (MASP, 2020a).

O engajamento político de Maria Maiolino, bem como o caráter coletivo de seus trabalhos imbuídos de uma sensibilidade latente alcançam diversas esferas da sociedade¹³³. A aplicação lisa da paleta da artista projeta na narrativa de sua pintura uma mensagem visualmente acessível. O trabalho “[...] pode ser interpretado como uma denúncia do autoritarismo no Brasil sob o comando dos militares na época. [...] Esta é a segunda versão da obra, com as medalhas originais, pois a primeira foi destruída [...]” (MASP, 2020a). O título da obra, em sua significação, remete a forma irônica e crítica com que a artista elabora o contexto vivenciado pela mesma (Figura 129).

¹³³ Texto disponível em: https://www.instagram.com/p/CCD9xjypGZX/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 14 mar. 2022.

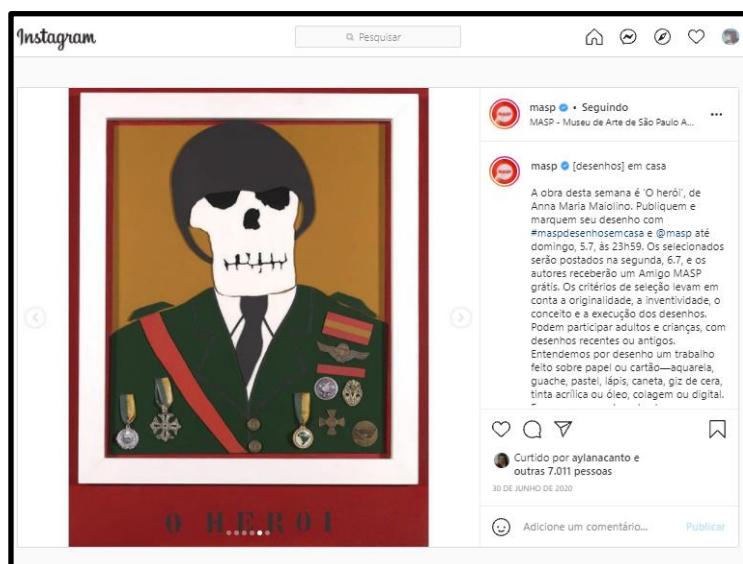


Figura 129 – Nona obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “O herói” (1966/2000) de Maria Maiolino, junho de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020

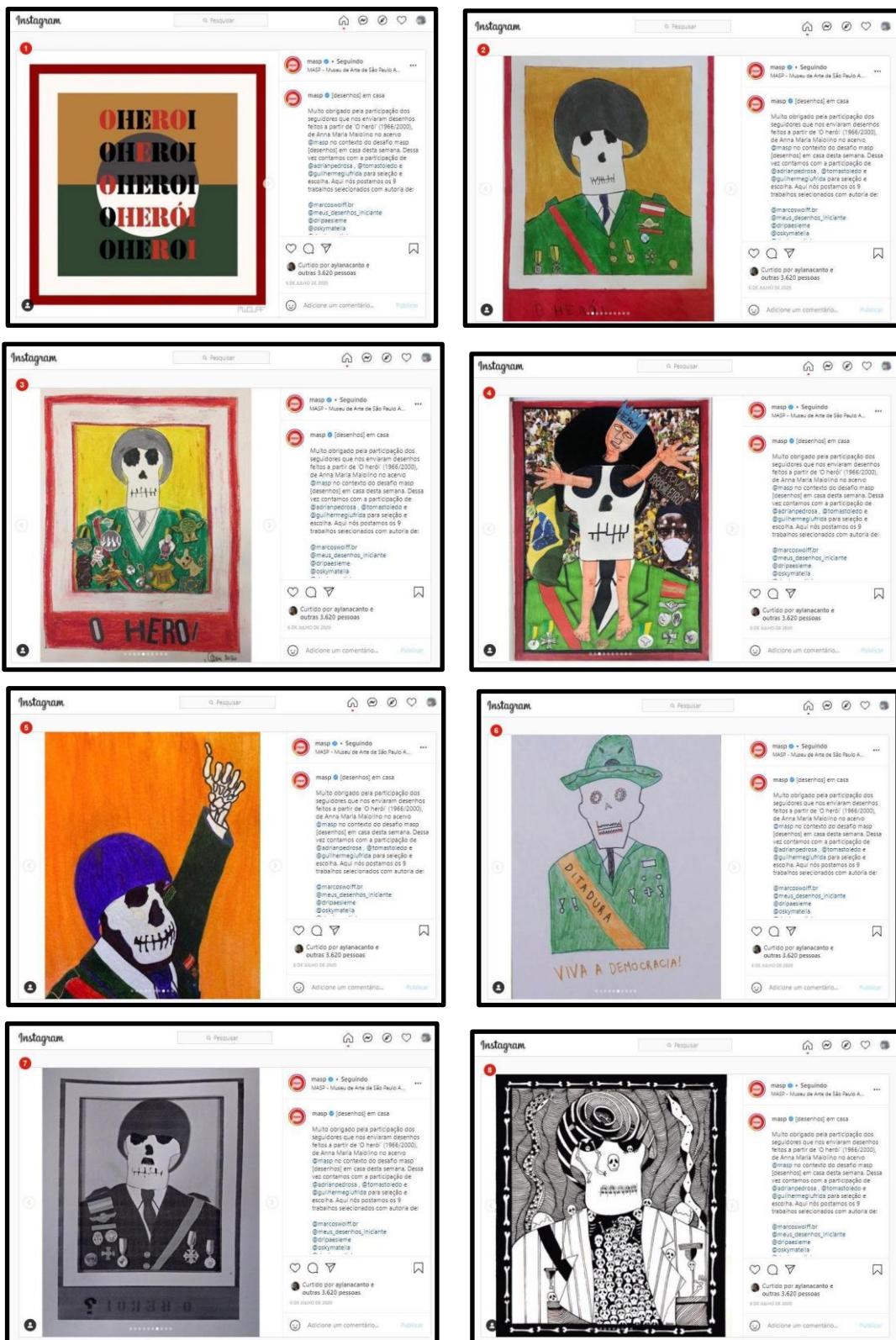
(https://www.instagram.com/p/CCD9xjypGZX/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 13 mar. 2022.

Enquanto complemento pedagógico da ação, na *live* correspondente¹³⁴, as educadoras Júlia Cavazzini e Yasmine da Mata projetam em seu debate sobre Maiolino o contexto em que a pintura foi concebida, bem como questões que circundam o título, a técnica empregada, a representação do arquétipo de herói e as linguagens dispostas na obra. O MASP viabilizou uma segunda transmissão ao vivo com a artista em presença *online*, na rede social *Instagram*.

Neste enquadramento, no que diz respeito ao bloco de desenhos selecionados para o diálogo com “O herói”, nas imagens organizadas a seguir (Figura 130) verificamos a recorrência da representação simbólica, no plano de expressão dos textos, da figura de uma caveira, simbolizando a morte — de acordo com a proposição de Maiolino empregada na obra referenciada e comentada em *live* junto à Lilia Moritz¹³⁵ — de maneira diversa com técnicas diferentes. Os marcadores: medalhas; o fardamento militar; a máscara cirúrgica; a bandeira do Brasil, os dizeres “herói”, “ditadura” e “viva a democracia!”; a placa com o dizer “povo brasileiro”, a interrogação e a escrita ao contrário; e o bigode na caveira; são sinalizações das significações empreendidas pelo público *online* do MASP em conexão com os conteúdos instigantes estruturados e vinculados pelo museu, por meio de seu acervo.

¹³⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CCHILt-pHfu/>. Acesso: 14 mar. 2022.

¹³⁵ Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CCMMP60p95g/>. Acesso em: 14 mar. 2022.



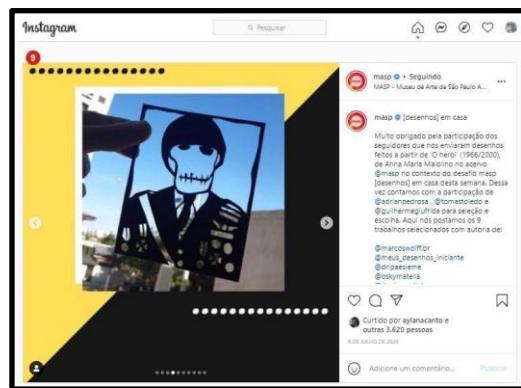


Figura 130 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Anna Maiolino, “O herói” (1966/2000), junho de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/CCUWm5gpoam/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 13 mar. 2022.

Enquanto definições cromáticas, durante nosso exame percebemos uma alteração sutil, porém recorrente na paleta dos desenhos em relação a obra referenciada, ainda que a maioria das produções lançam escolhas cromáticas aproximadas às de Maiolino (Figura 130). Os desenhos em preto e branco (Figura 131), congruente com o que realçamos, quando presentes potencializam a criticidade e dramaticidade da cena narrada, aumentando a tensão e deslocando a atenção do fruidor para outros pontos explicitados, como por exemplo a presença em um dos desenhos de um número considerável de caveiras. O uso do nanquim e do desenho em pequenos formatos compostos em quantidade e detalhadamente são aspectos que evidenciamos nestas imagens (Figura 131).



Figura 131 – Desenhos 7, 8 e 9 referenciados na obra de Anna Maiolino, “O herói” (1966/2000), junho de 2020. **Fonte:** (https://www.instagram.com/p/CCUWm5gpoam/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 13 mar. 2022.

A figura do homem de máscara conduz o observador para o contexto da pandemia, delimitando o momento histórico contemporâneo em que a fruição com o acervo e a ação

educativa decorrem (Figura 132). Por último, sinalizados os objetos utilizados na produção do desenho 3 (Figura 133) em diálogo com o bidimensional, impelindo no desenho objetos pessoais do sujeito-criador, provocando efeitos de relevo tal qual propostos na obra tomada por referência (Figura 129).



Figura 132 – Desenho 4 referenciado na obra de Anna Maiolino, “O herói” (1966/2000), junho de 2020.

Fonte:(https://www.instagram.com/p/CCUWm5gpoam/?utm_source=ig_web_copy_link).

Acesso em: 13 mar. 2022.

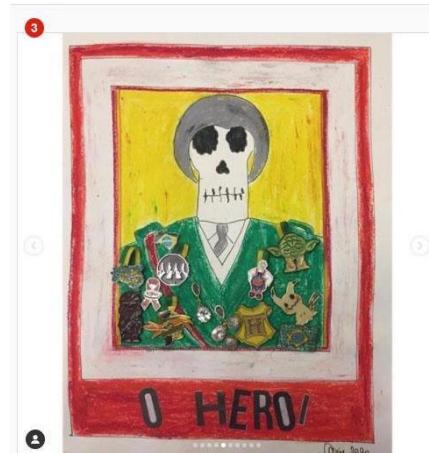


Figura 133 – Desenho 3 referenciado na obra de Anna Maiolino, “O herói” (1966/2000), junho de 2020.

Fonte:(https://www.instagram.com/p/CCUWm5gpoam/?utm_source=ig_web_copy_link).

Acesso em: 13 mar. 2022.

No decorrer do programa *online* da instituição, a décima edição abordou o artista brasileiro Alfredo Volpi (1896-1988) e sua obra “Fachada com bandeiras” de 1959 (Figura 134). Alfredo Volpi “[...] imigrou para o Brasil em 1897 e concluiu sua formação operária na Escola Profissional Masculina do Brás, em São Paulo. Autodidata, foi pintor de paredes e decorador, antes de se dedicar à atividade artística [...]” (MASP, 2020a)¹³⁶.

¹³⁶ Disponível em: https://www.instagram.com/p/CCWM77rJXox/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 15 mar. 2022.

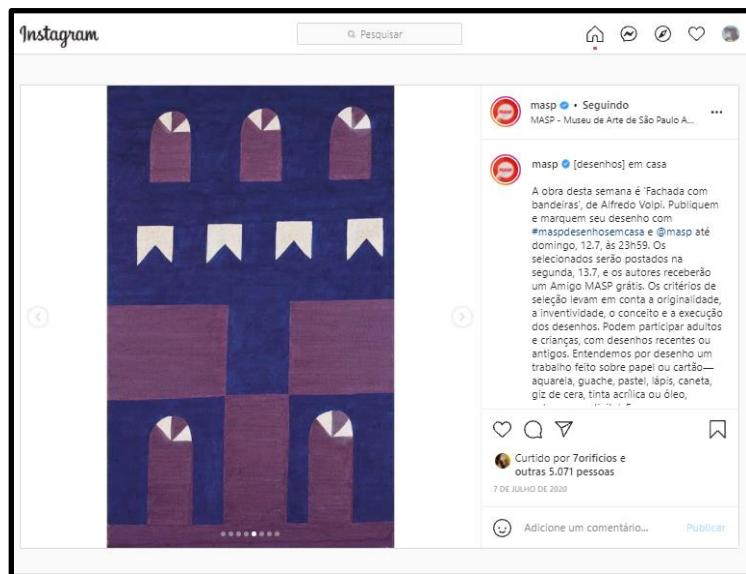


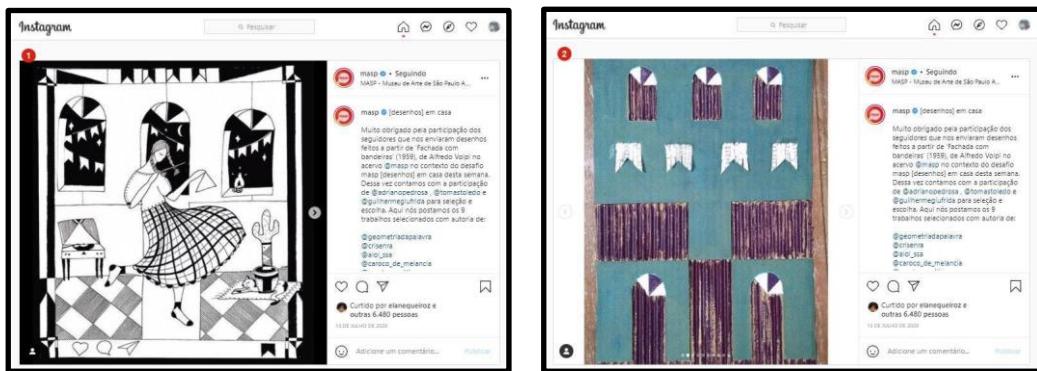
Figura 134 – Décima obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Fachada com bandeiras” - 1959 de Alfredo Volpi, julho de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020

(https://www.instagram.com/p/CCWM77rJXox/?utm_source=ig_web_copy_link).

Acesso em: 14 mar. 2022.

Nessa lógica, a *live* do “MASP Diálogos no acervo” da semana (julho de 2020), o educador Waldiael Braz e o assistente curatorial Guilherme Giufrida dialogam sobre a pintura proposta e seu artista-criador. Ambos referem ao modernismo brasileiro, momento na Arte em que a produção se insere, de modo que as formas exaltadas por Alfredo Volpi formas, paleta, movimentação e técnica estruturaram uma composição autoral extremamente relevante, de acordo com as palavras de Giufrida, criando “um alfabeto formal cromático”¹³⁷.

Diante disso, no bloco de imagens a seguir (Figura 135) estão organizados os registros dos desenhos selecionados pelo MASP e produzidos pelos públicos na primeira semana de julho de 2020.



¹³⁷ Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CCbZnpdpZ78/?utm_medium=copy_link. Acesso em: 15 mar. 2022.

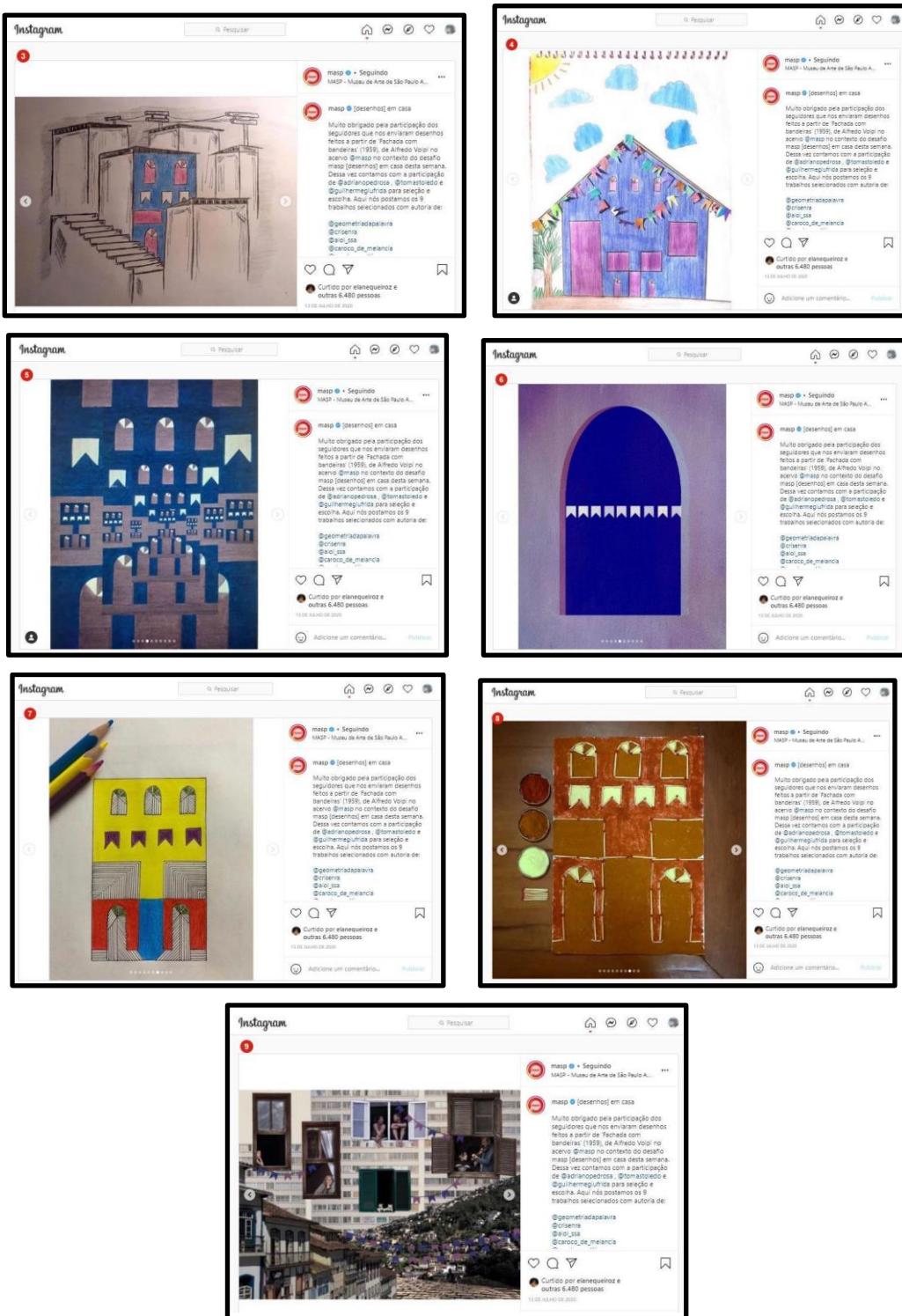


Figura 135 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Alfredo Volpi, “Fachada com bandeiras”, julho de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/CCmUfD2JpDq/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 14 mar. 2022.

Em nossas observações relativas a esse bloco (Figura 135) verificamos a tentativa do público de estabelecer aproximações entre o texto visual de Alfredo Volpi e suas práticas

individuais na construção dos desenhos. Quanto à dimensão cromática destes textos, dos nove desenhos quatro destoam no que cerne a escolha de cores (Figura 136) em relação às cores dispostas na obra referenciada (Figura 134). Em essência, ao examinar o bloco de desenhos (Figura 135) inferimos que estes resgataram o marcador bandeira de maneiras diversas, no entanto com significações similares: o festejo junino (festividade realizada no contexto da cultura popular). A relação com as fachadas das casas se faz presente em todos os desenhos, para tanto, destacamos o plano de expressão do primeiro desenho (desenho 1 da Figura 136), sua composição e textura específica, enquanto composição diferencial entre o grupo, trabalhando os contrastes de forma acentuada, através do preto e branco.

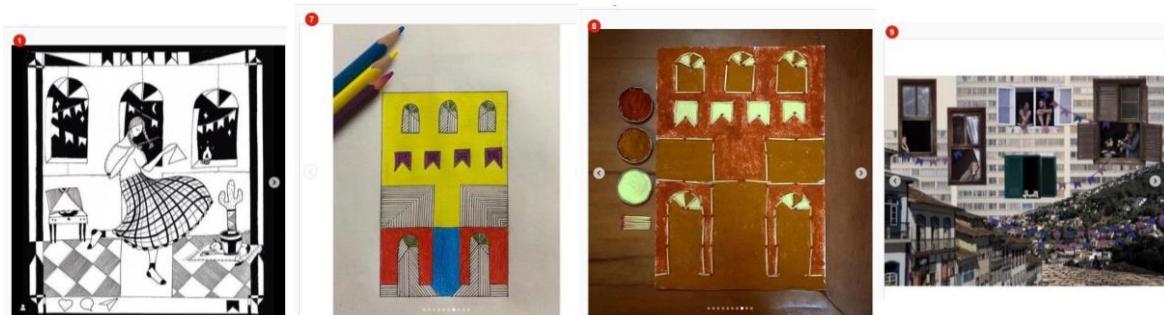


Figura 136 – Desenhos 1, 7, 8 e 9 referenciados na obra de Alfredo Volpi, “Fachada com bandeiras”, julho de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/CCmUfD2JpDq/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 14 mar. 2022.

Finalizando a programação da semana, a *live* entre Tomás Toledo, o curador chefe do MASP e o membro fundador do Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna, Pedro Mastrobuono, o intelectual cuida do acervo e da divulgação das obras do pintor modernista ítalo-brasileiro. Mastrobuono detalha, com minúcia, fragmentos do cotidiano de Volpi, os vícios técnicos que o artista desenvolvia e experimentações elaboradas, explicitando a arte “volpista” como uma pintura descompromissada com o real em verdadeiras harmonias cromáticas¹³⁸.

Na semana seguinte, trabalhou-se a décima primeira obra junto ao projeto “MASP [Desenhos] em casa”, de autoria do pintor e escultor brasileiro Rubem Valentim (1922-1991), sua “Composição 12” de 1962 (Figura 137). Rubem Valentim, “[...] se apropria da linguagem da abstração geométrica para construir complexas composições que redesenham e reconfiguram símbolos, emblemas e referências afro-atlânticos em pinturas, esculturas e

¹³⁸ Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CCeFbksJppj/>. Acesso em: 15 mar. 2022.

gravuras" (MASP, 2020b, p.110/111). Nesta pintura em específico, através das formas delimitadas e da paleta de cores, Rubem concebe um estilo próprio, difundindo sua linguagem poética autoral. Assim, em Composição 12 “[...] pinta elementos geométricos estruturados de maneira quase simétrica. Uma das figuras centrais evita uma balança, ligada a Exu, que está representada no centro da tela” (MASP, 2020b, p.110/111).

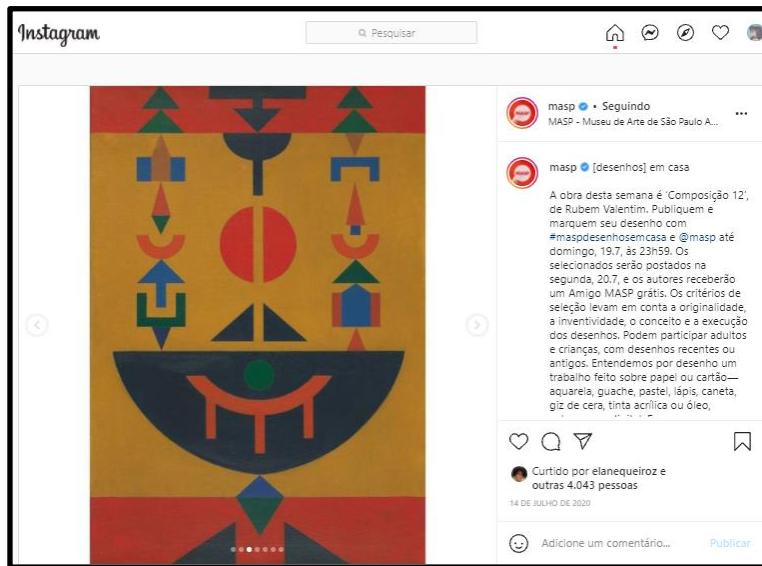


Figura 137 – Décima primeira obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Composição 12” -

1962 de Rubem Valentim, julho de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020

(https://www.instagram.com/p/CCoUIZ2phrP/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 15 mar. 2022.

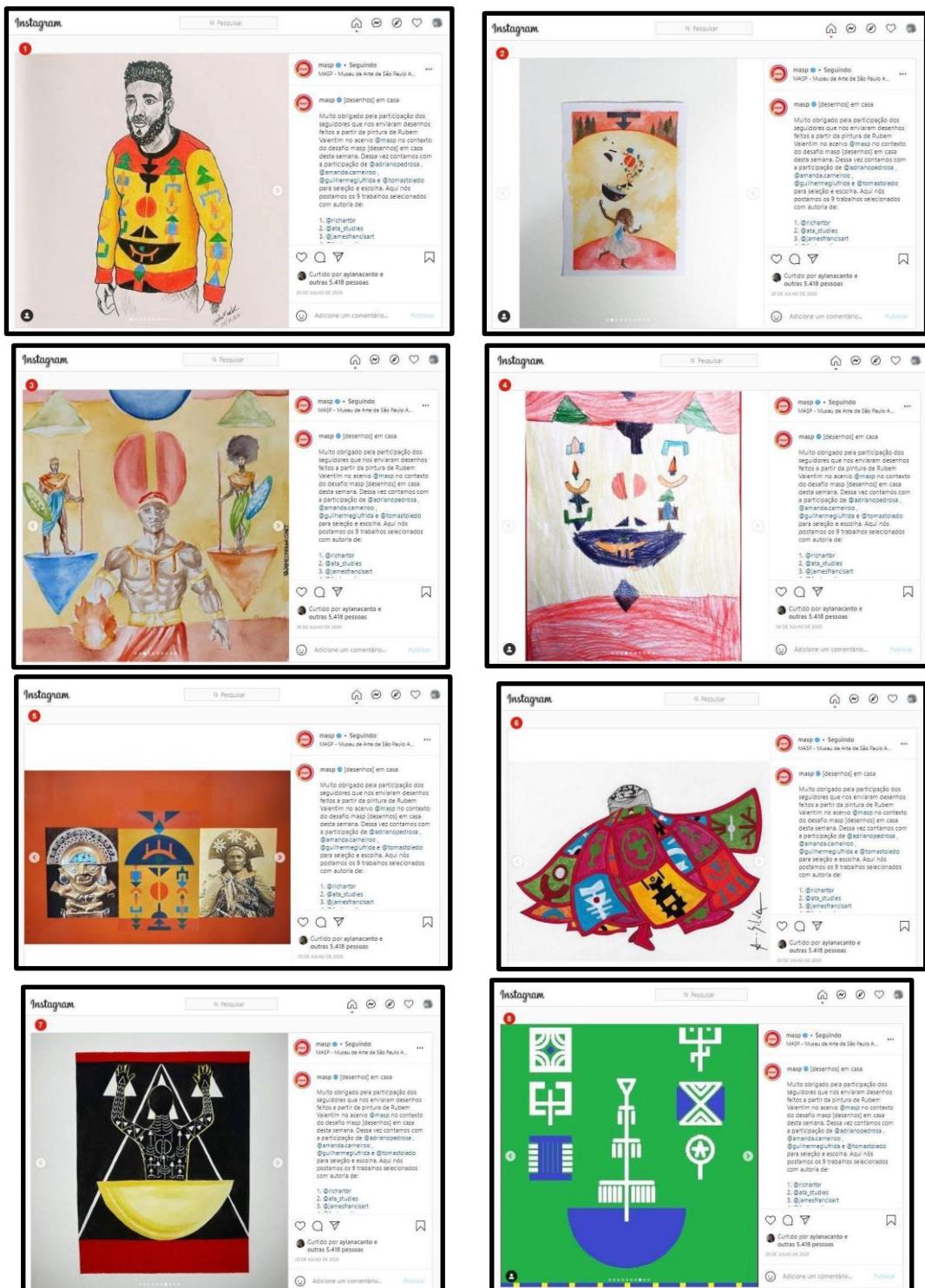
Duas *lives* mediadoras pautadas no diálogo (julho de 2020), geralmente entre dois colaboradores da equipe MASP ou por vezes na companhia de colaboradores convidados, foram lançadas e dispostas ao público *online* através da *Internet*, bem como figuram publicadas na memória das redes sociais institucionais do MASP. A primeira mediação *online*¹³⁹, entre os colaboradores Amanda Carneiro e Waldiael Braz, aborda o diálogo entre ambos ao explanar sobre a técnica do artista, a abstração geométrica em seu fazer na composição de signos e emblemas afro-atlânticos, posto que a cultura afro-brasileira é forte referência do trabalho de Rubem Valentim compondo uma síntese formal dos elementos dos orixás — conforme Carneiro (MASP, 2020a). A segunda transmissão¹⁴⁰, conduzida pela historiadora da Arte, Renata Bittencourt e o curador Fernando Oliva, onde dialogam sobre as relações da obra do artista e a religiosidade afro-brasileira, bem como acerca da capacidade intelectual de Rubem Valentim em relação a Arte internacional, comentando a forma

¹³⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CCrN4jfpxnf/>. Acesso em: 16 mar. 2022.

¹⁴⁰ Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CCwSFXSJGdu/>. Acesso em: 16 mar. 2022.

preconceituosa com que o campo da crítica da Arte brasileira considerou a procedência do trabalho de Rubem, o circunscrevendo em um regionalismo marginalizado.

Em interlocução com a obra utilizada como referência (Figura 137), os públicos do MASP compartilharam seus desenhos, de modo que o bloco de nove desenhos a seguir (Figura 138) elucida as conexões estabelecidas entre museu e público diante da ação educativa.



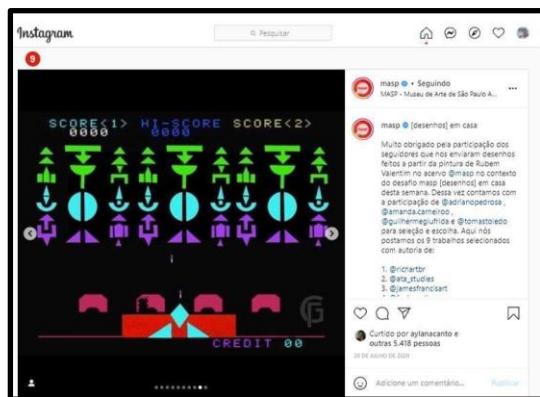


Figura 138 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Rubem Valentim, “Composição 12” - 1962, julho de 2020. **Fonte:** MASP *Instagram*, 2020 (https://www.instagram.com/p/CC4b5fNpSV7/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 15 mar. 2022.

Em seus planos de expressão, os desenhos projetam associações cromáticas com a pintura de Rubem, a recorrência do emprego de símbolos presentes na “Composição 12” está exposta em todos os desenhos, bem como a representação dos orixás da religião afro-brasileira. Destacamos a presença acentuada da cor preta em dois desenhos (desenhos 7 e 9 da Figura 139), ressaltando as formas geométricas compostas nestes e também a relação com a indumentária trabalhada no primeiro desenho (desenho 1 da Figura 139), onde as formas vertem-se na camisa usada pelo sujeito.

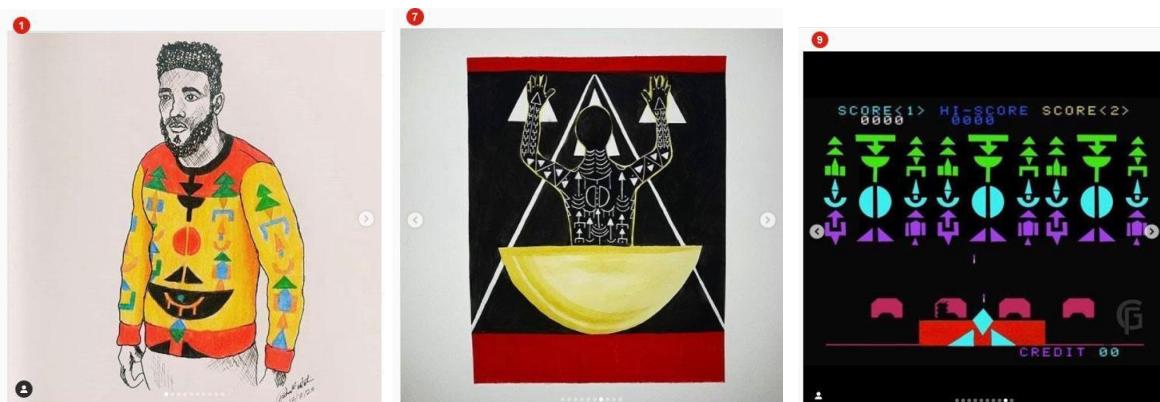


Figura 139 – Desenhos 1, 7 e 9 referenciados na obra de Rubem Valentim, “Composição 12”- 1962, julho de 2020. **Fonte:** MASP *Instagram*, 2020 (https://www.instagram.com/p/CC4b5fNpSV7/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 15 mar. 2022.

Neste segmento, a décima segunda obra do acervo MASP trabalhada no “MASP [Desenhos] em casa” é de autoria do pintor realista britânico Thomas Lawrence (1769-1830), a pintura “Os filhos de sir Samuel Fludyer” de 1952 (Figura 140). Lawrence foi um pintor

que produzia por encomenda, geralmente para as classes mais abastadas da sociedade de sua época. Assim, na pintura observamos a presença de três figuras, as “[...] crianças posam no que parece ser um palco de teatro, enquadrado por uma cortina vermelha, cujo fundo abre para uma paisagem natural. Se as duas crianças mais jovens encaram diretamente o espectador, a filha mais velha repousa sobre um perdigueiro” (MASP, 2020a).

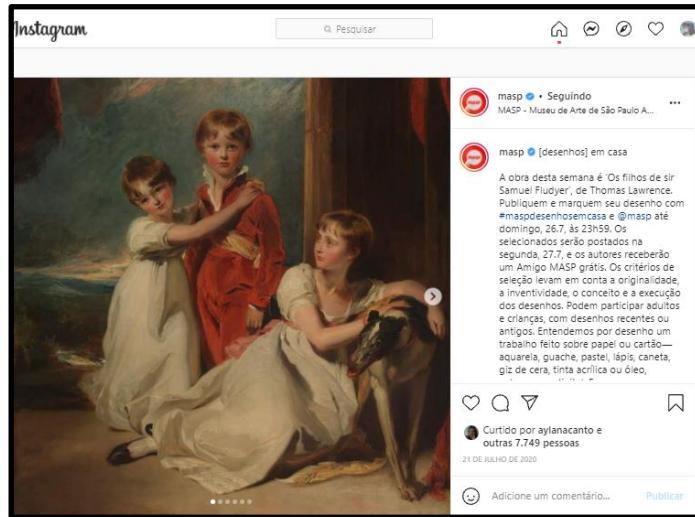
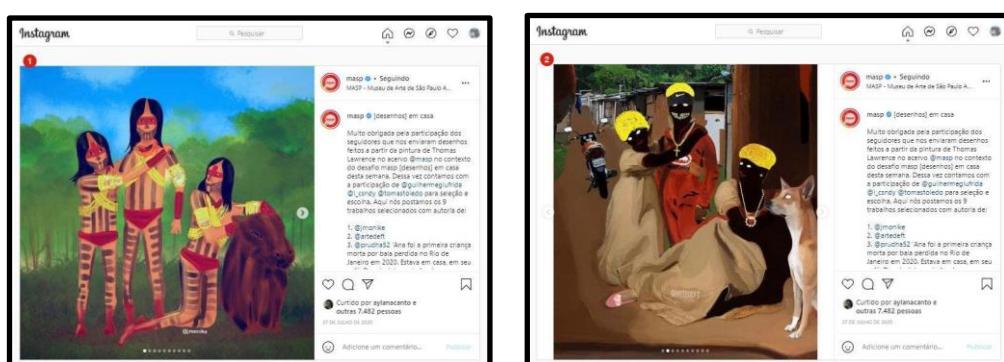


Figura 140 – Décima segunda obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Os filhos de sir Samuel Fludyer” - 1952 de Thomas Lawrence, julho de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/CC6AGSmJctw/?utm_source=ig_web_copy_link0). Acesso em: 17 mar. 2022.

As imagens a seguir elucidam os desenhos selecionados pelo MASP nesta edição semanal do projeto (Figura 141). Podemos empreender, através do exame do plano de expressão dos desenhos, as formas e figuras sendo representadas em consonância com a obra de Thomas Lawrence (Figura 140) — as duas crianças e o animal — ainda que a variação cromática seja um aspecto diferencial que aborda e enfatiza o tema da representatividade, especialmente nos desenhos 1, 2, 6, 7 e 8 (Figura 141).



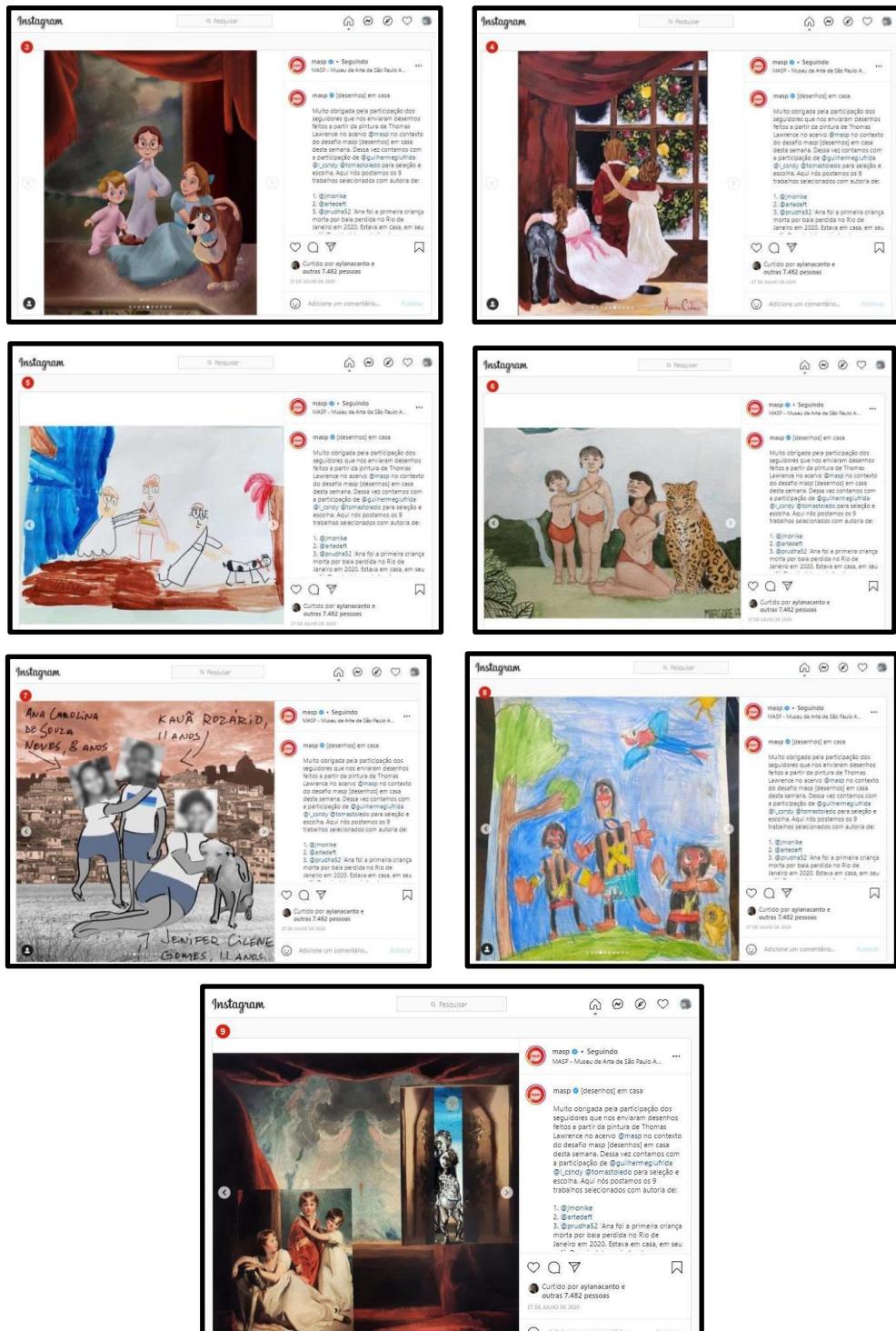


Figura 141 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Thomas Lawrence, “Os filhos de sir Samuel Fludyer” - 1952, julho de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/CDKawjVpI1j/?utm_source=ig_web_copy_link).
Acesso em: 17 mar. 2022.

Desse modo, os marcadores: indumentária indígena, floresta, onça pintada, leão, arara, touca, jóias, favela e árvore de natal delimitam-se enquanto diferenças entre os textos e a obra

referenciada (Figura 140), relativos a outras formas de significar, caracterizando sujeitos de outras topologias geográficas e classes sociais, por meio das dimensões cromática, eidética e matérica.

Dois desenhos são bastante elucidativos para a pesquisa, pois demonstram as conexões e aprendizados estabelecidos pelos sujeitos-criadores e a ação *online*: o primeiro (Figura 142) projeta no plano de expressão do texto traços extremamente similares à animação de uma grande produtora infantil, demonstrando que o idealizador do desenho conseguiu abordar a pintura do acervo MASP junto ao seu contexto e repertório pessoal, circunscrevendo-se em uma nova narrativa; e na segunda imagem (Figura 143), o criador costura a narrativa de seu desenho adicionando camadas da pintura de dois artistas, tais quais Thomas Lawrence e Cândido Portinari — cujo último também foi utilizado no projeto (13º edição).



Figura 142 – Desenho 3 referenciado na obra de Thomas Lawrence, “Os filhos de sir Samuel Fludyer” - 1952, julho de 2020.

Fonte: MASP Instagram, 2020
https://www.instagram.com/p/CDKawjVpI1j/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em:
 17 mar. 2022.

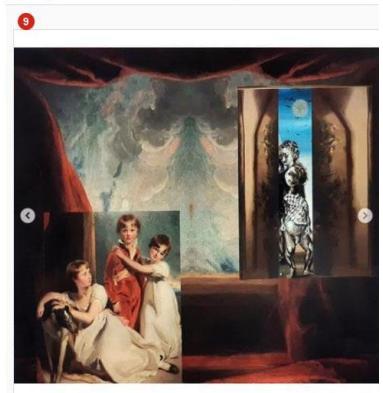


Figura 143 – Desenho 9 referenciado na obra de Thomas Lawrence, “Os filhos de sir Samuel Fludyer” - 1952, julho de 2020.

Fonte: MASP Instagram, 2020
https://www.instagram.com/p/CDKawjVpI1j/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em:
 17 mar. 2022.

Para finalizar a programação da semana, na *live*¹⁴¹ mediadora desta edição e obra de arte (julho de 2020), a curadora - assistente no MASP, Laura Coseney e Guilherme Giufrida comentam sobre a pintura, seu criador e o contexto em que estava inserido, referindo-se ao gênero do retrato no romantismo. O diálogo que ambos estabelecem instiga o público a lançar diversas perguntas durante a transmissão seguidamente são respondidas ao vivo pela dupla.

¹⁴¹ Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CC9OwcipCmi/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 18 mar. 2022.

Nessa lógica, a obra de arte do acervo do MASP que foi pormenorizada na décima terceira edição do projeto “MASP [Desenhos] em casa” é de autoria do artista Cândido Portinari, a pintura “Retirantes” de 1944/1945 (Figura 144). Quanto ao trabalho de Portinari, “[...] Sua obra sintetiza, no campo da arte, os contrastes que marcam a cultura brasileira: se, por um lado, retratava a elite dominante, por outro, pintava a classe trabalhadora[...]” (MASP, 2020b, p. 28/29). No que cerne o artista, o mesmo destaca-se enquanto nome de importância na arte moderna brasileira, nesta pintura “[...] as faces têm a mesma forma e dimensão da Lua: os ossos e os relevos do corpo são semelhantes a pedras [...] A família de retirantes caminha descalça e aglomerada, seguida pelos urubus” (MASP, 2020b, p.28/29).

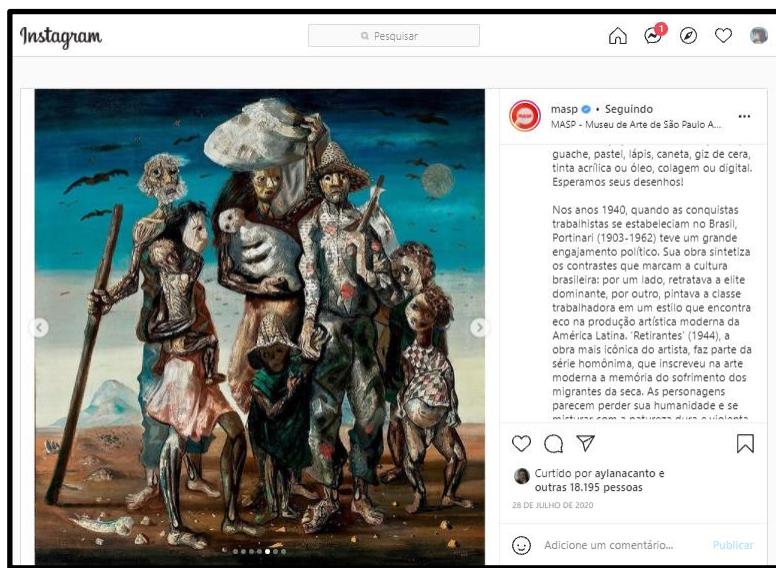


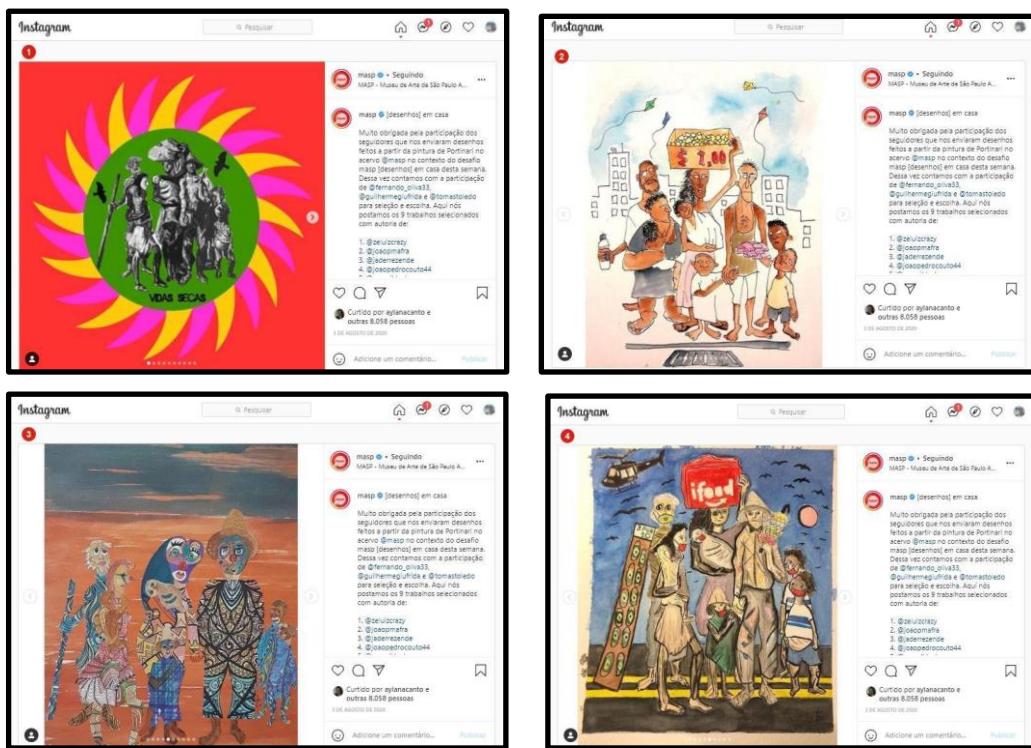
Figura 144 – Décima terceira obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Retirantes” - 1944/1945 de Cândido Portinari, julho de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (<https://www.instagram.com/p/CDMbY7VJ4rS/>). Acesso em: 19 mar. 2022.

Na *live*¹⁴² (julho de 2020), recurso mediador de conteúdos educativos por parte da equipe de curadoria e educação do museu, realizada nesta semana por Laura Cosendey e Waldiael Braz, os colaboradores dialogam sobre a pintura de Portinari decompondo detalhes da mesma e explicitando informações que poderiam auxiliar os públicos *online* a participar do convite ao desenho, além de lançar a devolutiva das perguntas ao vivo e sinalizar os diversos recursos educativos dispostos pelo MASP — como o “MASP Áudios”, cujo qual já comentamos — de modo a instigar a criticidade e interesse nos públicos.

¹⁴² Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CDPP5lkpjQ9/>. Acesso em: 19 mar. 2022.

Em uma segunda *live*¹⁴³ (julho de 2020), por sua vez, Adriano Pedrosa, diretor artístico do MASP, conversa com o filho de Cândido Portinari, professor e escritor brasileiro, João Cândido Portinari, debatendo e se detalhando o engajamento político de Portinari e da revisita anual em seu trabalho da recorrência da temática social e do tema dos retirantes. João Cândido Portinari relaciona as obras do pai à atualidade da sociedade contemporânea, em que ao atravessar a pandemia é forçada a olhar para si como um todo e repensar sua atuação coletiva. E complementa, explicando sobre o “Projeto Portinari”¹⁴⁴ (1979) e sua parceria com o *Google* na divulgação e acesso a obras de Cândido Portinari. Na mesma *live*, Pedrosa se refere ao recurso *stories* do *Instagram*, ferramenta onde é divulgado, juntamente com o projeto “MASP [Desenhos] em casa”, a sistematização de conteúdos educativos e didáticos sobre a obra eleita.

Nas narrativas propostas pelos públicos através do desenho, associações com especificidades são apreendidas no bloco a seguir (Figura 145), essa informação é depreendida por intermédio do plano de expressão dos desenhos, na medida em que os marcadores família, pipas, pássaro e cidade são retratados, denotando a migração para áreas urbanas realizada pelos retirantes, em busca de melhores condições de vida.



¹⁴³ Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CDUoNohJIu4/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 19 mar. 2022.

¹⁴⁴ Para acessar o projeto e o conteúdo do artista no *Google*, disponível em: <http://www.portinari.org.br/> e <https://artsandculture.google.com/story/xwUh8AbYFB7VLg?hl=pt-BR>. Acesso em: 19 mar. 2022.

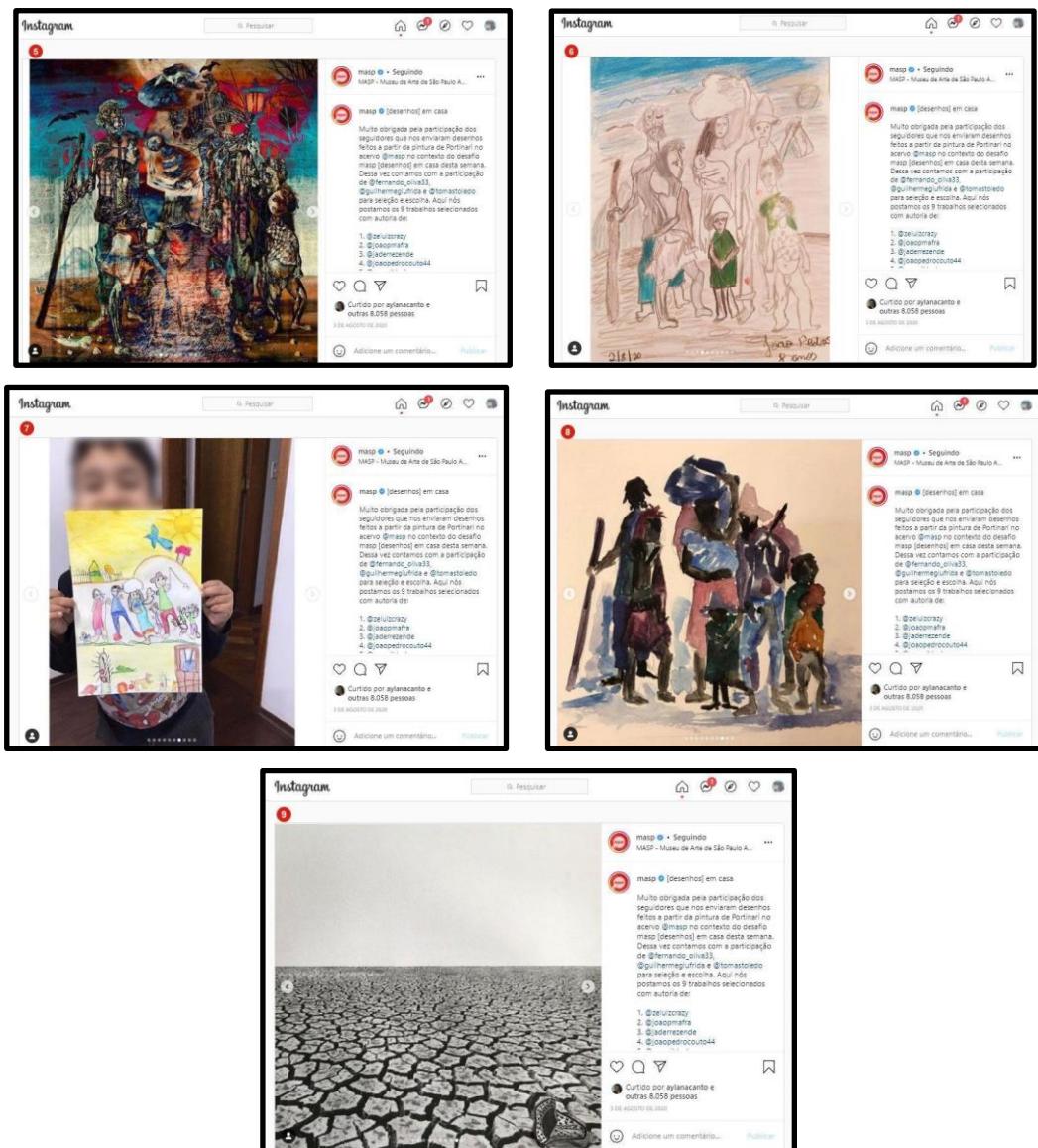


Figura 145 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Cândido Portinari, “Retirantes” - 1944/1945, julho de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (<https://www.instagram.com/p/CDcdU1HJPCV/>). Acesso em: 19 mar. 2022.

O contexto das produções dialoga com o cenário de pandemia, tal como na obra referenciada (Figura 144) — como podemos observar através dos marcadores caixa de produtos com o valor por escrito (um real), balas e máscaras para à venda e o destacado carregador de comida com o dizer “*ifood*” (conhecida empresa entregadora de comida adquirida via compra). A maioria dos sujeitos do desenho (Figura 146) estão usando uma máscara vermelha, representativa na conjuntura da contaminação pelo vírus global que vivenciamos desde 2020.

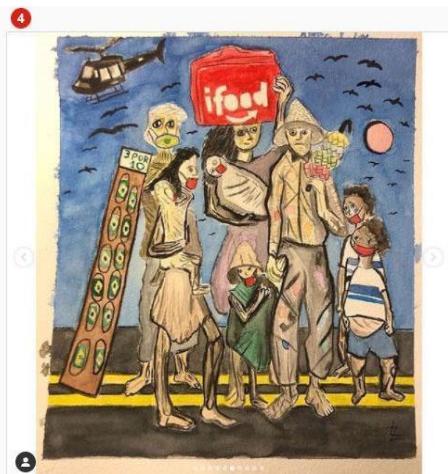


Figura 146 – Desenho 4 referenciado na obra de Cândido Portinari, “Retirantes” - 1944/1945, julho de 2020.

Fonte: (<https://www.instagram.com/p/CDcdU1HJPCV/>). Acesso em: 19 mar. 2022.

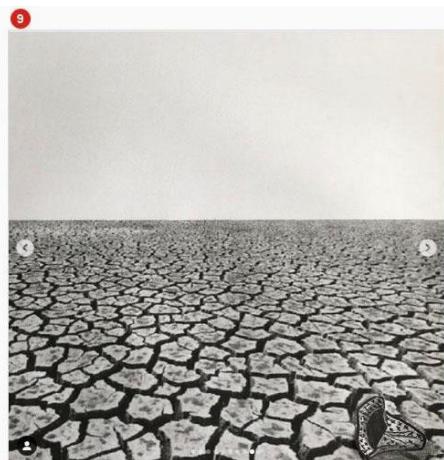


Figura 147 – Desenho 9 referenciado na obra de Cândido Portinari, “Retirantes” - 1944/1945, julho de 2020.

Fonte:

(<https://www.instagram.com/p/CDcdU1HJPCV/>). Acesso em: 19 mar. 2022.

Evidenciamos a última imagem (Figura 147) enquanto texturas e rugosidades alcançadas pelo emprego do contraste entre preto e branco potencializando a dramaticidade da imagem, projetando os sentidos de vazio, silêncio e seca. Em perspectiva, a décima quarta obra do acervo MASP partícipe de sua programação educativa, tem a autoria não identificada: as peças denominadas “Ibeji”, sem data (Figura 148). “Os ibejis são estátuas ceremoniais produzidas pelos Iorubá.

A dupla escolhida para o desafio masp [desenhos] em casa é proveniente da cidade de Ajasse, região dos Igbominas, Nigéria. Neste caso, destaca-se os dentes bem aparentes e a presença de sandálias plataforma” (MASP, 2020a). As peças estão circunscritas dentro da cosmologia africana, especificamente entre os iorubá, contexto em que o nascimento de gêmeos é visto como sagrado, considerando que ambos compartilham a mesma alma. Para essa cultura, “[...] Entre eles, os gêmeos são tidos como seres extraordinários, protegidos por Xangô, divindade dos raios e trovões, conhecido no Brasil também como o orixá da justiça.” (BEVILACQUA e SILVA, 2015, p.21).

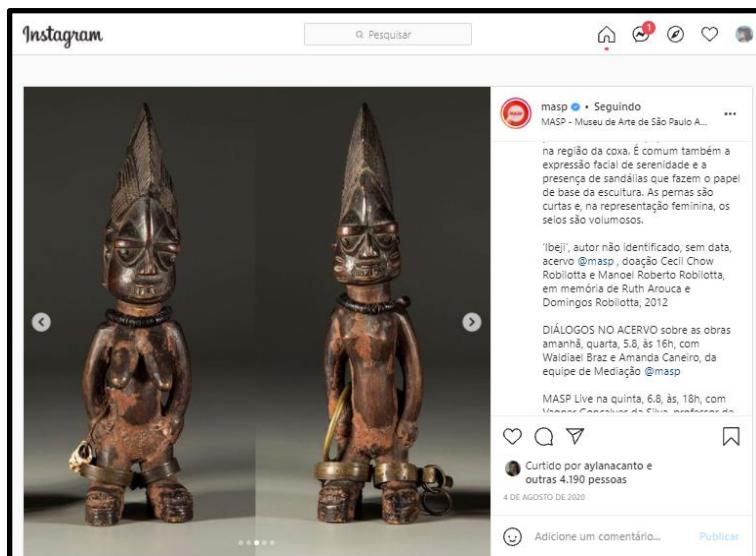


Figura 148 – Décima quarta obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Ibeji” (sem data) de autoria desconhecida, agosto de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (<https://www.instagram.com/p/CDeWwaJp78g/>). Acesso em: 19 mar. 2022.

Quanto à terminologia e denominação das peças, “Ibeji é a mistura de duas palavras: ibi, nascido, iji, dois, duplos. Apesar da diversidade de Ibejis, as estátuas têm elementos comuns [...]” (MASP, 2020a). Estas esculturas, concebidas através da materialidade da madeira, simbolizam a cosmologia cultural transmitida pela Arte Africana, cuja qual enquanto sociedade devemos aprofundar em pesquisas futuras.

Em transmissão ao vivo¹⁴⁵ (agosto de 2020) referente às peças, realizada entre Amanda Carneiro e Waldiael Braz, a curadora elucida informações sobre a Arte Africana, explicando por exemplo, a terminologia “ateliê de sorriso arcaico”, originada pela observação da expressão de sorriso presente nas peças com base em uma “genealogia do ocidente” — de acordo com Amanda Carneiro — assim como esclarece acerca das estatuetas enquanto ceremoniais, produzidas por artistas no contexto do povo Iorubá, tendo em sua estrutura e história especificidades pictóricas, tal como no âmbito dos adornos que os compõem — destacando a aparência dos dentes das peças, por exemplo. A dupla de colaboradores do MASP destaca para o público a possibilidade de consultar outros projetos do museu para obter informações mais detalhadas e acuradas sobre o tema debatido, tais como as programações: no “MASP Seminários”, no “MASP Escola” e no “MASP Áudios”. Em uma

¹⁴⁵

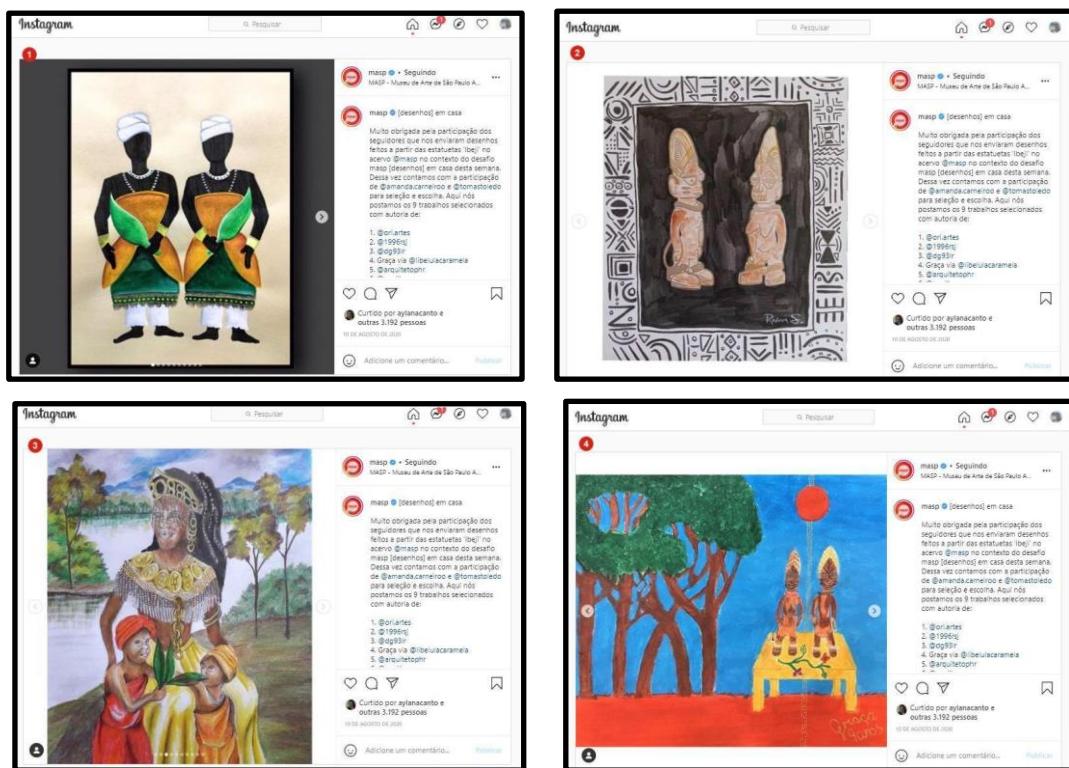
Disponível

em:

<https://www.instagram.com/tv/CDhTFyxBdU3/m/tv/CDhTFyxBdU3/>. Acesso em: 21 mar. 2022.

segunda *live*¹⁴⁶ (agosto de 2020), Amanda Carneiro conversa com o antropólogo Vagner Gonçalves da Silva acerca da coleção de objetos de cultura material e Arte Africana da instituição, a respeito de sua experiência com a antropologia urbana e a etnografia das populações afro-brasileiras, além de sua vasta produção escrita — reforçando o papel dos museus como espaços pedagógicos em relação a movência, salvo-guarda e apresentação de peças em suas especificidades culturais.

As interpretações do público, à sua maneira, constroem narrativas distintas e relativamente aproximadas, simultaneamente. Os desenhos a seguir (Figura 149) demonstram as conexões estabelecidas pelos sujeitos-criadores e os conteúdos educativos dispostos *online* pelo MASP implicando, dessa forma, no fazer plástico dos mesmos. Essas conciliações podem ser verificadas no exame do plano de expressão e de conteúdo dos textos correntes.



¹⁴⁶ Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CDmvi3cJVub/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 21 mar. 2022.

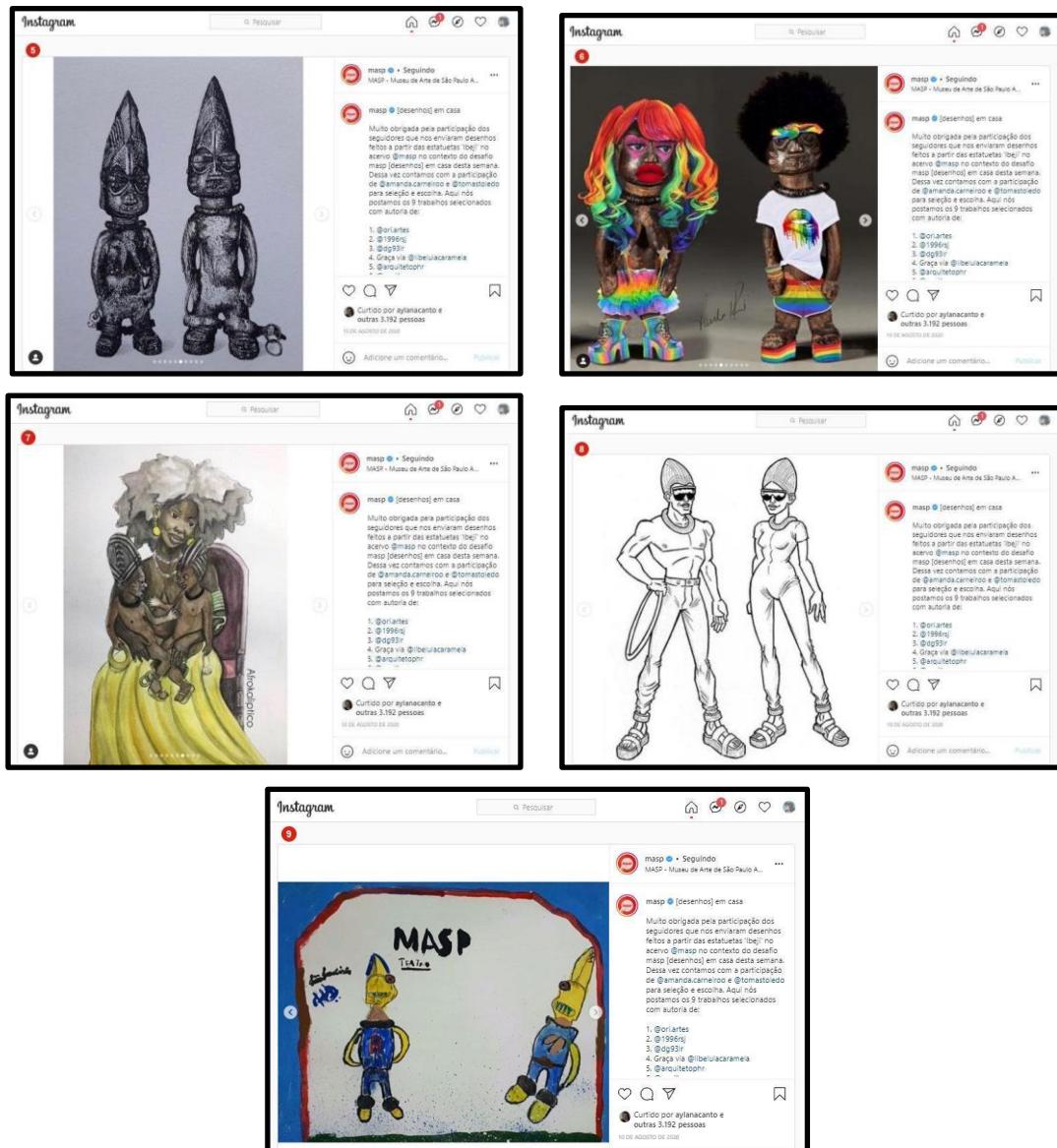


Figura 149 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra “Ibeji” (sem data) de autoria desconhecida, agosto de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (<https://www.instagram.com/p/CDt7halJICp/>). Acesso em: 19 mar. 2022.

Todos os desenhos abordam a presença das duas figuras e em sua maioria relacionam a representação desta dupla na cosmologia da religião afro-brasileira, bem como podemos observar no plano de expressão dos textos, através dos marcadores indumentária e mulher anciã, por exemplo. Ressaltamos os dois últimos desenhos (desenhos 8 e 9 da Figura 150) que relacionam as peças a uma realidade idealizada e de cunho heróico em que as figuras humanizadas estão trajando uniformes e, por último, apresentam-se no teatro — de acordo com o texto escrito no último desenho do bloco (desenho 9). No desenho 6 (Figura 150) percebemos, pela dimensão cromática, a busca da significação referente ao movimento

LGBTQIA+¹⁴⁷ que se pronuncia pela indumentária das peças, na cor de suas roupas e acessórios.



Figura 150 – Desenhos 8, 9 e 6 referenciados na obra “Ibeji” (sem data) de autoria desconhecida, agosto de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (<https://www.instagram.com/p/CDt7halJlCp/>).

Acesso em: 19 mar. 2022.

Nesta altura da sistematização e explicitação dos desenhos, estamos detalhando a cronologia das ações educativas correlatas, publicadas pelo MASP no ano de 2020. Ao particularizar as ações e as detalhando em conjunto, elegemos a ordem cronológica para exibir e analisar os efeitos das estratégias educativas correlatas, no que cerne a pertinência do tema abordado, na consecução de nossa abordagem teórica. Deste modo, a décima quinta obra trabalhada é de autoria do artista francês Pierre Auguste Renoir (1841-1919), a pintura nomeada “Rosa e azul - As meninas Cahen d’Anvers” de 1881 (Figura 151). Este trabalho de Renoir, versa sobre o ciclo impressionista da história da arte, de modo que expõe a figura humana em dupla, duas crianças brancas, meninas, trajando vestidos ornamentados com cores diversas entre si: rosa e azul. A pintura “[...] destaca-se, no conjunto, pelo detalhamento excepcional dos vestidos, pelos relevos em branco que formam os babados e pelo cetim reluzente” (MASP, 2020b, p. 104/105).

¹⁴⁷ O desenho faz referência as cores da bandeira LGBTQIA+ — sigla definida para designar diversas minorias sexuais e de gênero conforme as demandas contemporâneas da comunidade (composta por lésbicas, gays, bissexuais, travestis, trans, queers, pansexuais, agêneros, pessoas não binárias e intersexo).

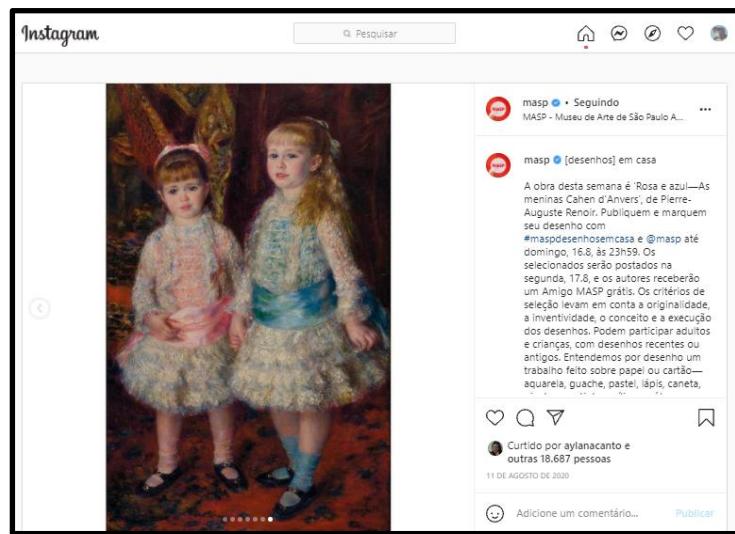
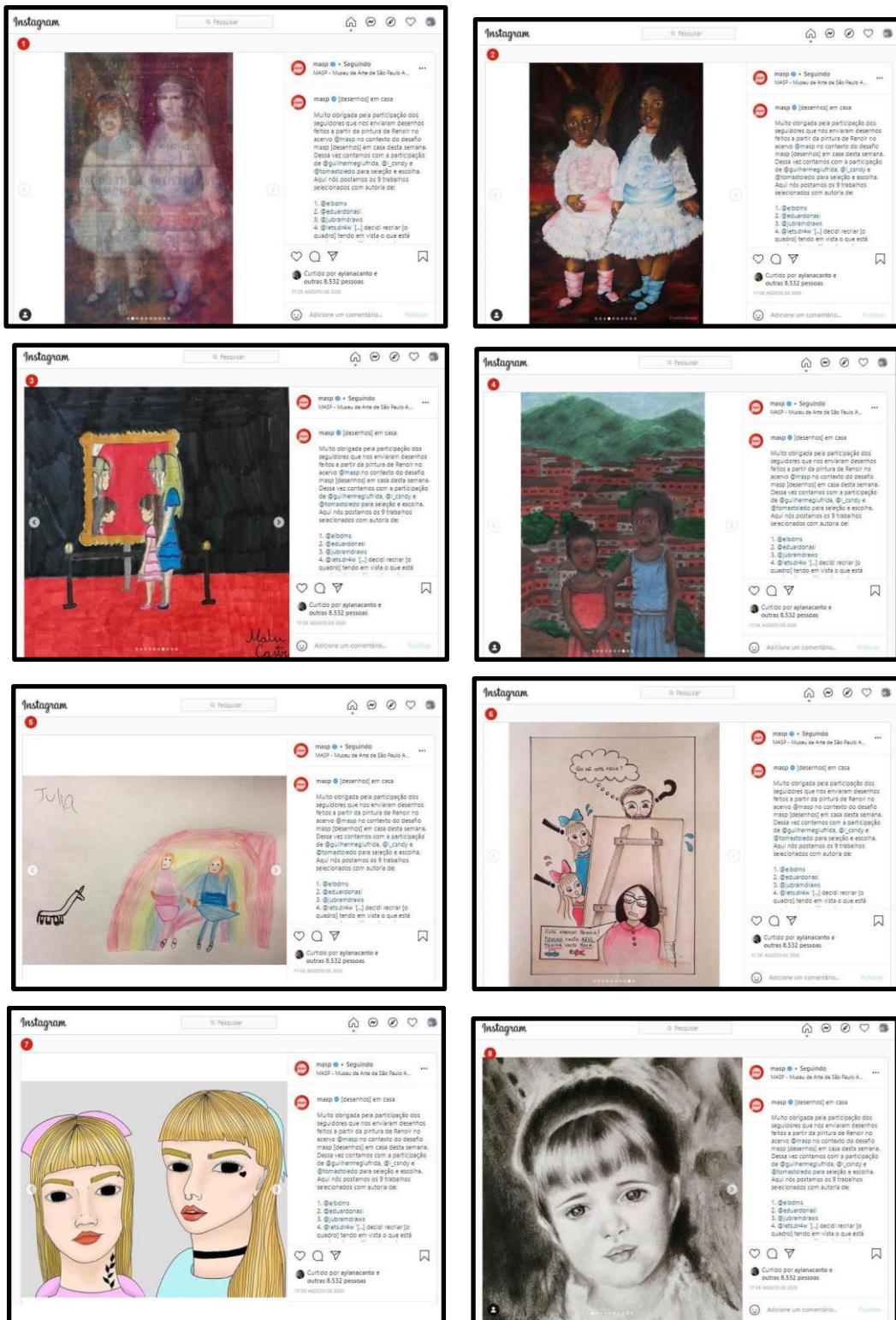


Figura 151 – Décima quinta obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Rosa e azul - As meninas Cahen d'Anvers” - 1881 de Pierre Auguste Renoir, agosto de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (<https://www.instagram.com/p/CDwJBxnpqIM/>). Acesso em: 20 mar. 2022.

Durante a mediação ao vivo¹⁴⁸ (agosto de 2020), o pesquisador, crítico de arte e de música Lorenzo Mammi comenta sua pesquisa e publicação tangente ao trabalho de Renoir, onde apura as significações da pintura, além da sua leitura formal, enveredando no encalço do contexto e narrativa da obra, encontrando a história das duas crianças retratadas e as especificidades que envolvem o processo de produção da referida pintura. Nesse âmbito, por intermédio da transmissão de vídeo e composição do diálogo *online* junto ao curador Guilherme Giufrida, o MASP instigou em seus públicos o movimento de uma triangulação (BARBOSA, 2014), ou seja, o ensejo de enveredar além da superfície das vastas informações dispostas nas obras e na programação educativa do MASP, perscrutando portanto, as narrativas individuais remotas (no virtual) em um movimento investigativo e de descoberta de outras formas de interpretação da obra referenciada (Figura 151).

O bloco que organizamos a seguir (Figura 152) compõem os desenhos selecionados pelo museu, os mesmos foram enviados pelos públicos através das redes sociais, tão logo, na dinâmica *online*.

¹⁴⁸ Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CD4WC6dpqY6/>. Acesso em: 21 mar. 2022.



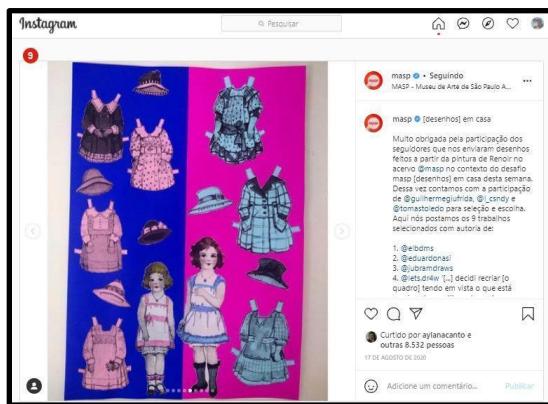


Figura 152 – Publicação do MASP contendo nove interpretações referenciadas na obra de Pierre Auguste Renoir, “Rosa e azul - As meninas Cahen d'Anvers” - 1881, agosto de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (<https://www.instagram.com/p/CEAAckxJgUB/>). Acesso em: 20 mar. 2022.

Nos primeiros desenhos (Figura 152), enquanto narrativa e plano de expressão destes, podemos inferir uma aproximação em relação à presença de uma dupla de figuras: as meninas e os vestidos (desenhos 1 e 2 da Figura 153). No entanto, os marcadores espelho, cor da pele, favela, morro, cavalete de cristal e cavalete de pintura, sinalizam instâncias distintas no âmbito da dimensão topológica dos textos, em que as duas crianças se encontram: no museu, em uma favela, no campo ou mesmo com um fundo da cena indeterminado. Estas narrativas elucidam o objetivo e esforço de significar, no plano de conteúdo, a contextualização do sujeito-criador na trama do desenho.

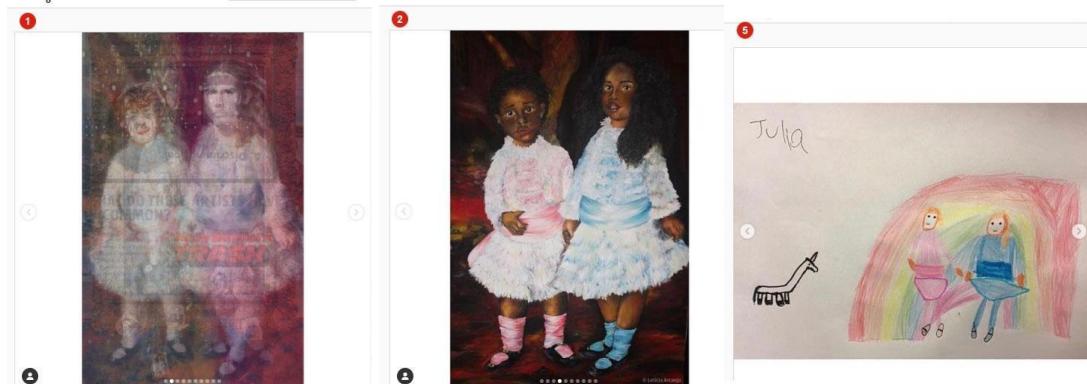


Figura 153 – Desenhos 1, 2 e 5 referenciados na obra de Pierre-Auguste Renoir, “Rosa e azul - As meninas Cahen d'Anvers” - 1881, agosto de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (<https://www.instagram.com/p/CEAAckxJgUB/>). Acesso em: 20 mar. 2022.

Com efeito, destacamos a presença singular de um unicórnio em um dos desenhos (desenho 5 da Figura 153) denotando a capacidade criativa e imaginativa de quem o concebeu, bem como dois deles em particular que enfocam o rosto das crianças de forma pormenorizada (desenho 7 e 8 da Figura 154), assim como a representatividade das crianças

(desenhos 3 e 4 da Figura 155) e o último desenho que aborda uma brincadeira infantil bastante difundida entre gerações (desenho 9 da Figura 155).

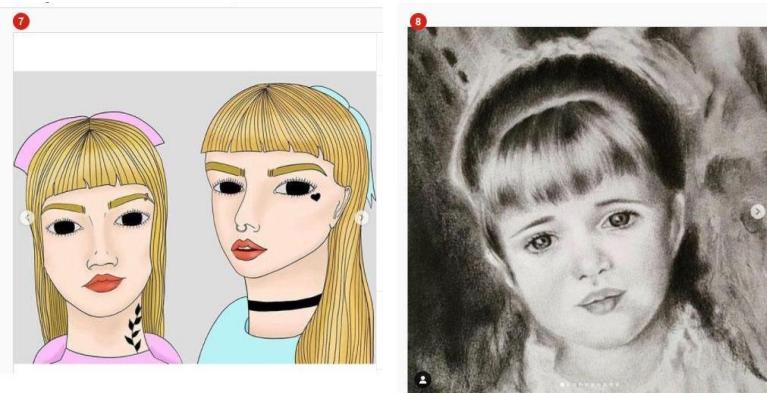


Figura 154 – Desenhos 7 e 8 referenciados na obra de Pierre Auguste Renoir, “Rosa e azul - As meninas Cahen d'Anvers” - 1881, agosto de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (<https://www.instagram.com/p/CEAAckxJgUB/>). Acesso em: 20 mar. 2022.

Por fim, a crítica que um dos desenhos (desenho 6 da Figura 155) se debruça sobre o cenário político brasileiro, referente a uma fala dicotômica e equivocada — episódio em que ex-ministra estabeleceu paralelos extremos entre cor e gênero — é sutil e delineadamente significativa para o apontamento nesta análise¹⁴⁹.

Em uma segunda mediação em vídeo¹⁵⁰ (agosto de 2020) — no “MASP Diálogos no Acervo” da semana — de modo a complementar as informações conectadas seus projetos educativos *online*, Laura Cosendey e Adriano Pedrosa debatem sobre o percurso de produção de Renoir, a partir da apresentação de outras pinturas dele, destacando a questão da figura humana e a forma como a mulher é retratada em seu trabalho.

¹⁴⁹ Publicação no site G1 sobre a frase dita ex-ministra da Família e dos Direitos Humanos está disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/01/03/em-video-damares-alves-diz-que-nova-era-comecou-no-brasil-meninos-vestem-azul-e-meninas-vestem-rosa.ghtml>. Acesso em: 22 abril. 2022.

¹⁵⁰ Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CEKLp9eJkwU/?utm_medium=copy_link. Acesso em: 22 mar. 2022.

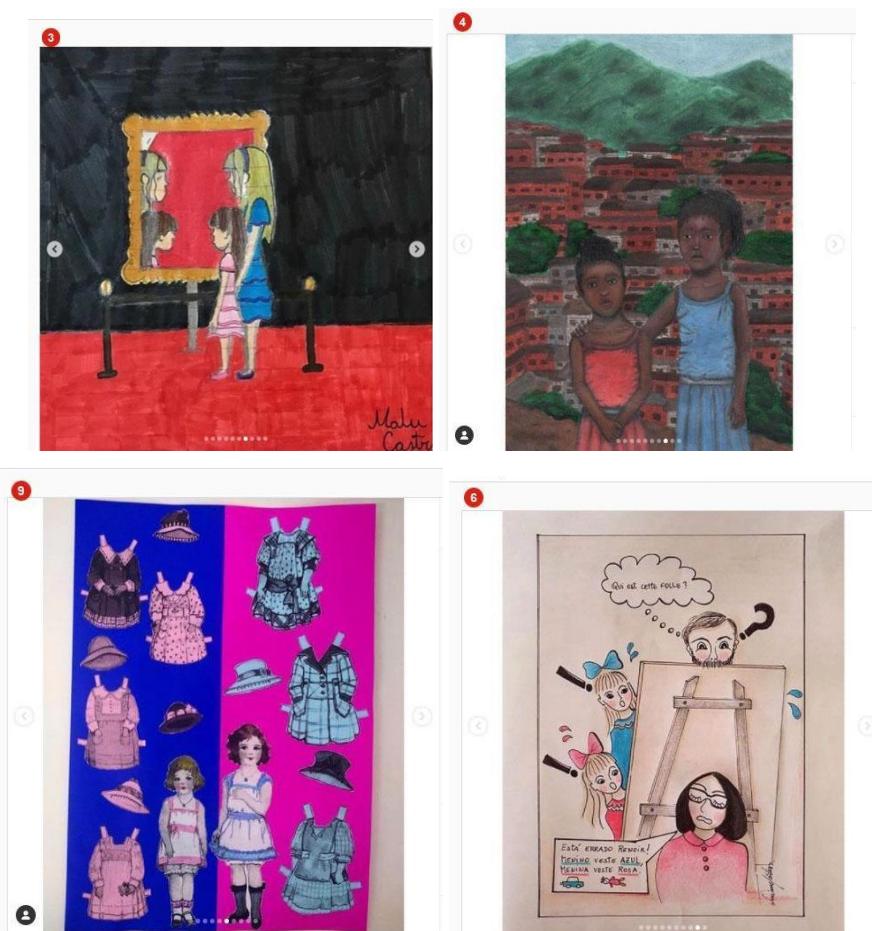


Figura 155 – Desenhos 3, 4, 6 e 9 referenciados na obra de Pierre Auguste Renoir, “Rosa e azul - As meninas Cahen d'Anvers” - 1881, agosto de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (<https://www.instagram.com/p/CEAAckxJgUB/>). Acesso em: 20 mar. 2022.

Seguindo o ritmo das ações do “MASP [Desenhos] em casa”, a décima sexta obra eleita pelo projeto é a fotografia “Vendedor de amendoim” - 1990 (Figura 156) do fotógrafo brasileiro (Belenense) Luiz Braga (1956-). Braga “[...] é conhecido pelo uso intenso da cor inspirado pela cultura das periferias do Pará e pela natureza da Amazônia. Seus trabalhos representam os modos de vida, as pessoas, a arquitetura e a presença do rio na economia e na cultura dessa região” (MASP, 2020a). A linguagem da fotografia, em sua potencialidade, evoca dimensões que culminam em interpretações variantes no fruidor, levando-se em conta as variáveis que o envolvem e a relação com a prática artística.

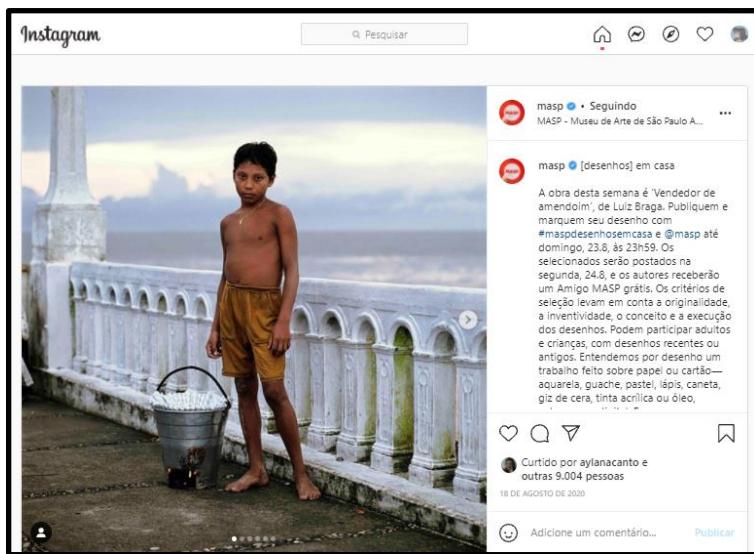


Figura 156 – Décima sexta obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Vendedor de amendoim”
- 1990 de Luiz Braga, agosto de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020

(https://www.instagram.com/p/CECE_NMpWpY/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 23 mar. 2022.

Nesta fotografia (Figura 156), no plano de expressão de seu trabalho, Braga exalta a dramaticidade da cena cotidiana, a paleta de cores adere à superfície da imagem imprimindo uma significação demarcada. O menino no centro do registro posa para o fotógrafo com seus objetos de venda (um balde de alumínio com um micro forno para a venda de amendoim aquecido) objetos estes que lhe conferem a sobrevivência na sociedade ao qual está inserido. Assim, “[...] Nota-se a melancolia de seu olhar, os seus pés descalços e os saquinhos e o carrinho de amendoim, revelando o trabalho infantil, ao mesmo tempo, há uma força e altivez em seu semblante” (MASP, 2020a).

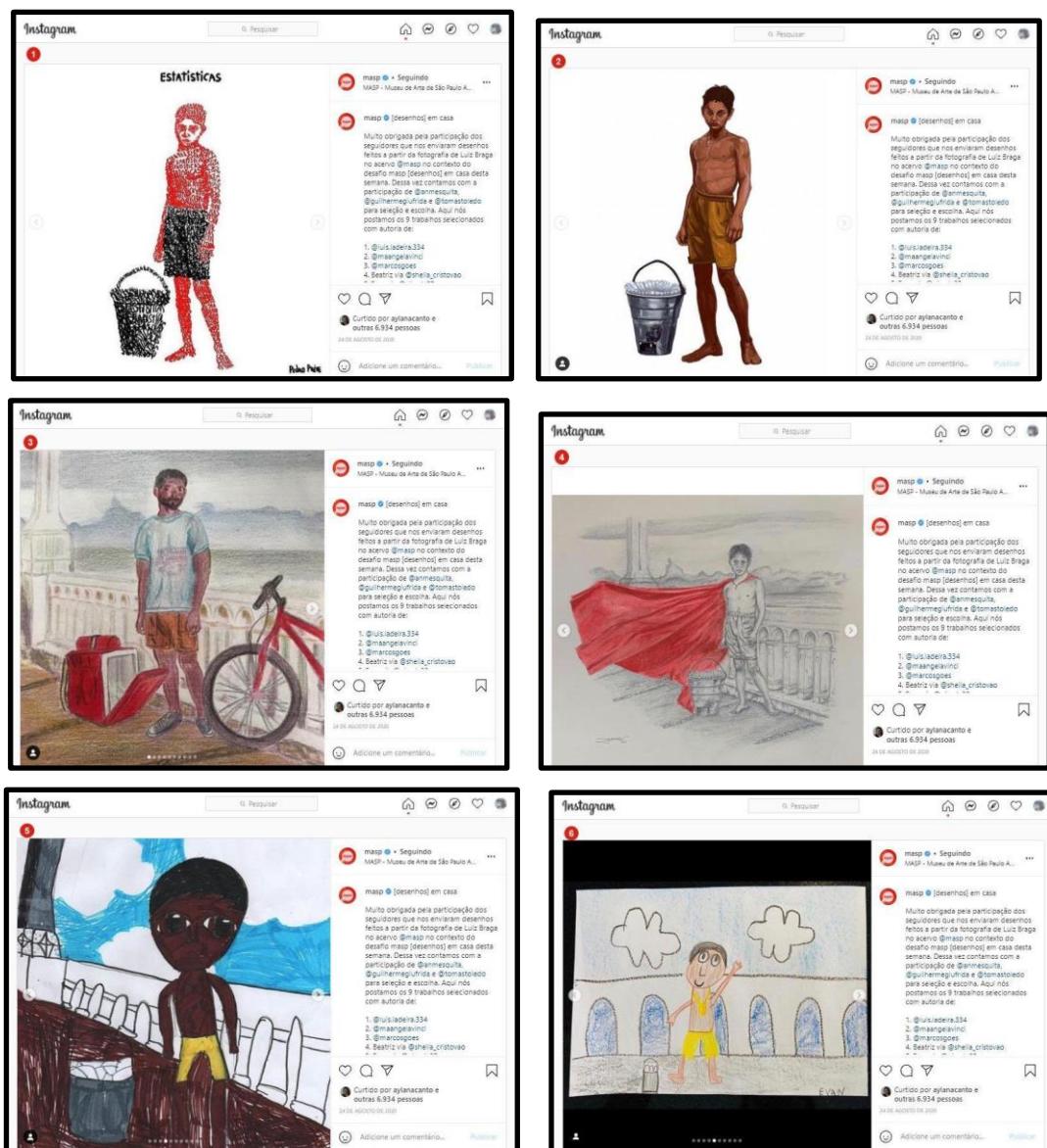
Em conversa, na transmissão de vídeo ao vivo no “MASP Diálogos do acervo”¹⁵¹ (agosto de 2020), Waldiael Braz e Guilherme Giufrida conversam sobre as camadas cromáticas do trabalho do fotógrafo, em sua relação com o cotidiano amazônico e a arquitetura. E posteriormente, Tomás Toledo dialoga em *live*¹⁵² (agosto de 2020) com Luiz Braga sobre as histórias de suas fotografias, a questão da escolha de cores, a subjetividade pictórica, geometrizada de suas imagens e sua trajetória. Todos estes conteúdos fomentam a programação educativa do MASP para esta semana.

Nas imagens produzidas pelo público *online* (Figura 157), percebemos no exame das quatro primeiras em específico uma relação diferenciada com a sistematização das cores

¹⁵¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CEFWJXWp87a/>. Acesso em: 23 mar. 2022.

¹⁵² Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CEKfImGpxSW/>. Acesso em: 23 mar. 2022.

relativas ao menino (especificamente nos desenhos 1 e 2 da Figura 158, com o emprego do vermelho). Os desenhos seguintes (2 e 4 da Figura 158), por sua vez, inscrevem a figura do garoto no cenário similar ao da fotografia referenciada, ainda que variando a paleta, destacando três objetos: a bagagem utilizada por motoqueiros para entregar produtos aos clientes, a bicicleta e a capa (Figura 158). Estes objetos demarcam as significações no plano de conteúdo dos textos imagéticos, constatando-se a ideia de heroísmo *versus* vilania como associada ao trabalho e sobrevivência digna respectivo à venda de amendoim na rua.



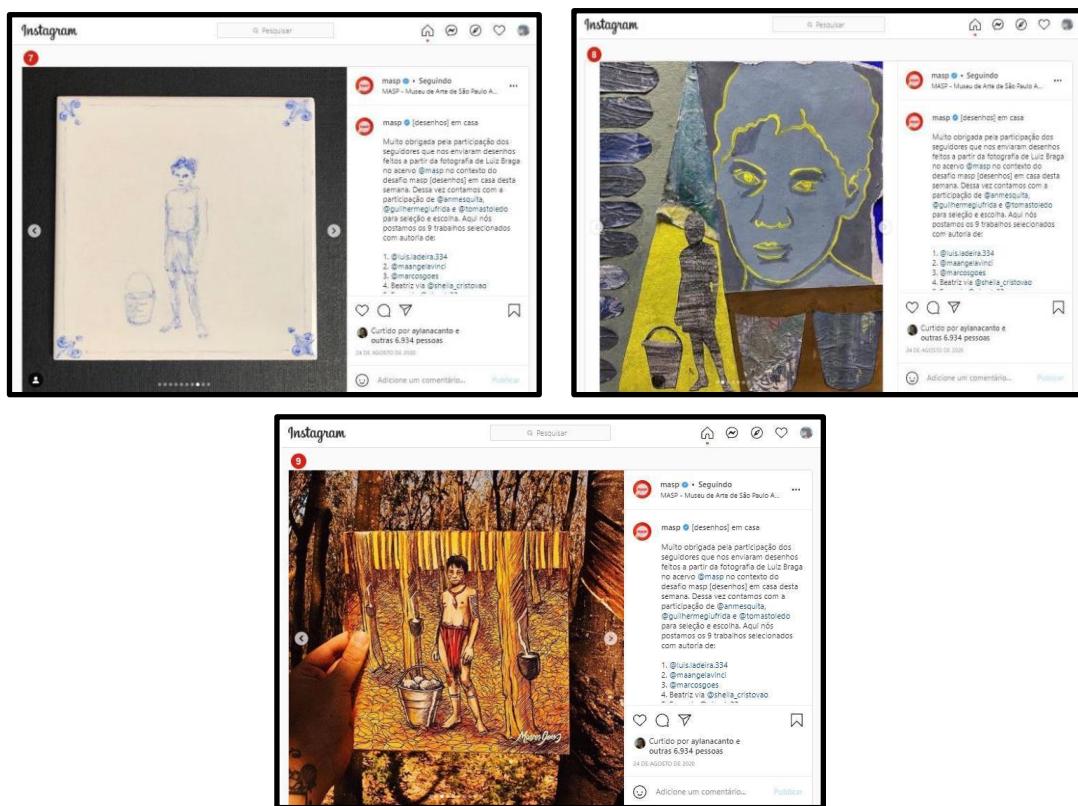


Figura 157 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Luiz Braga, “Vendedor de amendoim” - 1990, agosto de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/CER_eNLJ4xJ/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 23 mar. 2022.

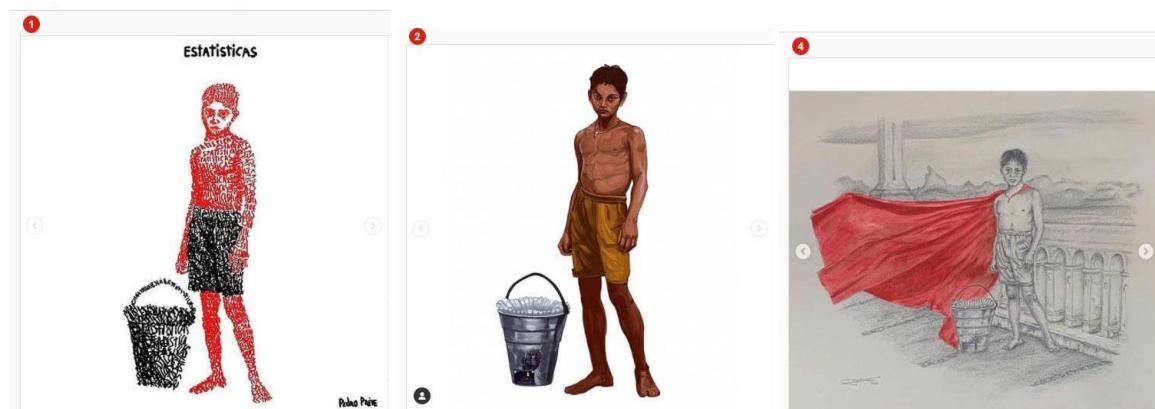


Figura 158 – Desenhos 1, 2 e 4 referenciados na obra de Luiz Braga, “Vendedor de amendoim” - 1990, agosto de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/CER_eNLJ4xJ/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 23 mar. 2022.

As últimas imagens (desenhos 5, 6, 7, 8 e 9 da Figura 159), que registram os desenhos dos públicos do MASP, demonstram a diversidade técnica e a tentativa de aproximação com a fotografia de Luiz Braga, em suas rugosidades e potência cromática (enfatizando o amarelo e

o azul), ainda que na última imagem a espacialidade da cena transporte o menino para um cenário diferenciado (desenho 9 da Figura 159). Salientamos o uso de palavras no primeiro desenho (desenho 1 da Figura 158), o emprego do texto escrito é adotado para fortalecer os sentidos pretendidos pelo sujeito — a palavra “estatísticas” formam a composição corporal do menino.

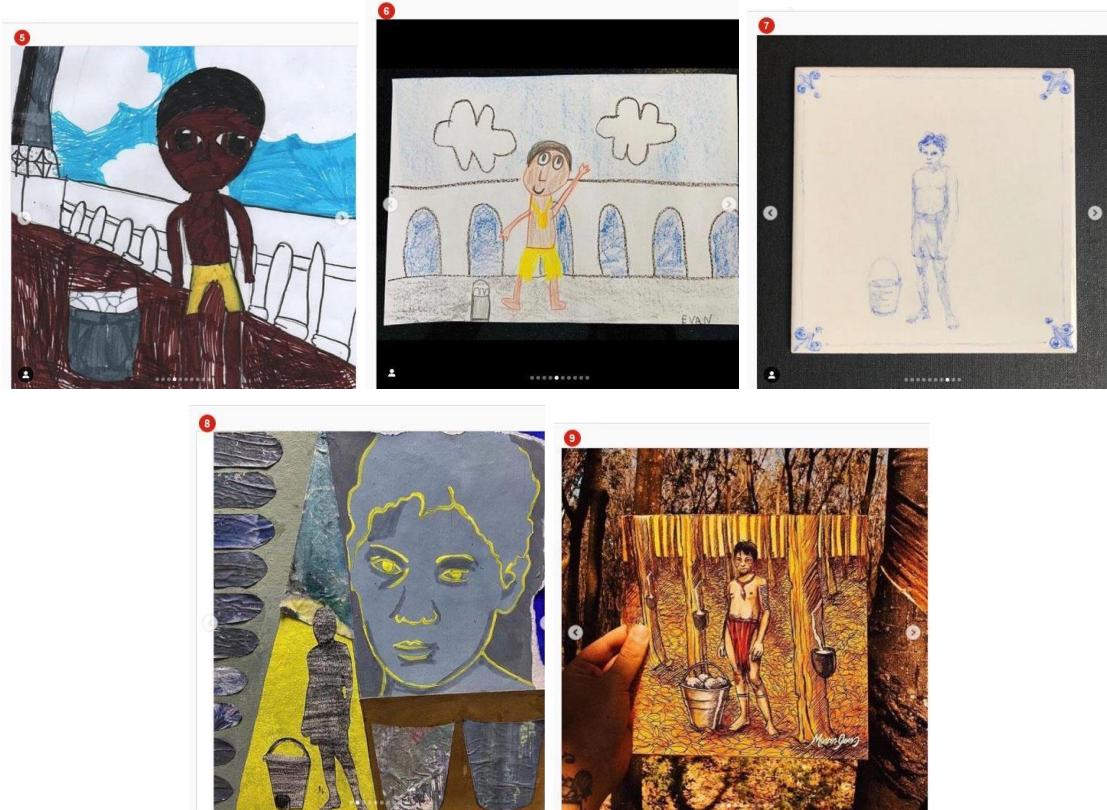


Figura 159 – Desenhos 5, 6, 7, 8 e 9 referenciados na obra de Luiz Braga, “Vendedor de amendoim” - 1990, agosto de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/CER_eNLJ4xJ/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 23 mar. 2022.

A décima sétima obra do acervo MASP é de autoria do pintor Jean Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779), a obra “Retrato de Auguste Gabriel Godefroy” de 1741 (Figura 160). O sujeito da pintura é uma criança, “[...]ele observa o pião girar, distraindo-se dos estudos e deixando de lado os livros, o tinteiro e o pergaminho sobre a escrivaninha” (MASP, 2020b, p.74/75), projetando para o fruidor um retrato de gênero relativo ao cotidiano e as brincadeiras infantis da época.

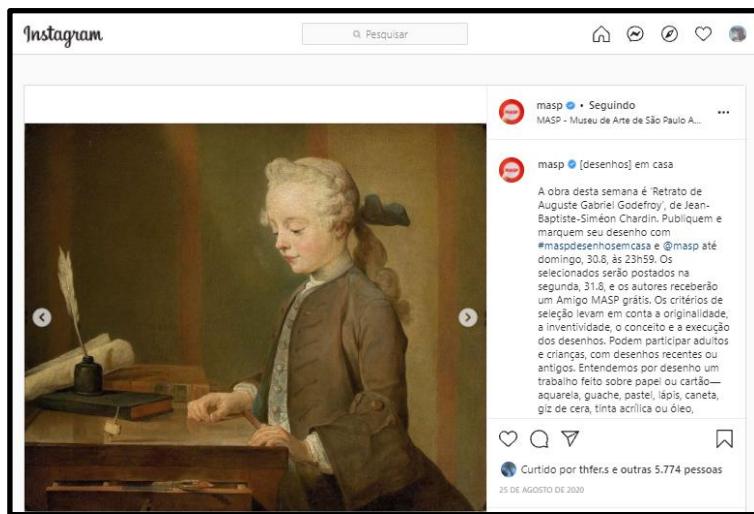


Figura 160 – Décima sétima obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Retrato de Auguste Gabriel Godefroy” (1741) de Jean Baptiste-Siméon Chardin, agosto de 2020.

Fonte: MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/CEUIpw_p7H-/). Acesso em: 23 mar. 2022.

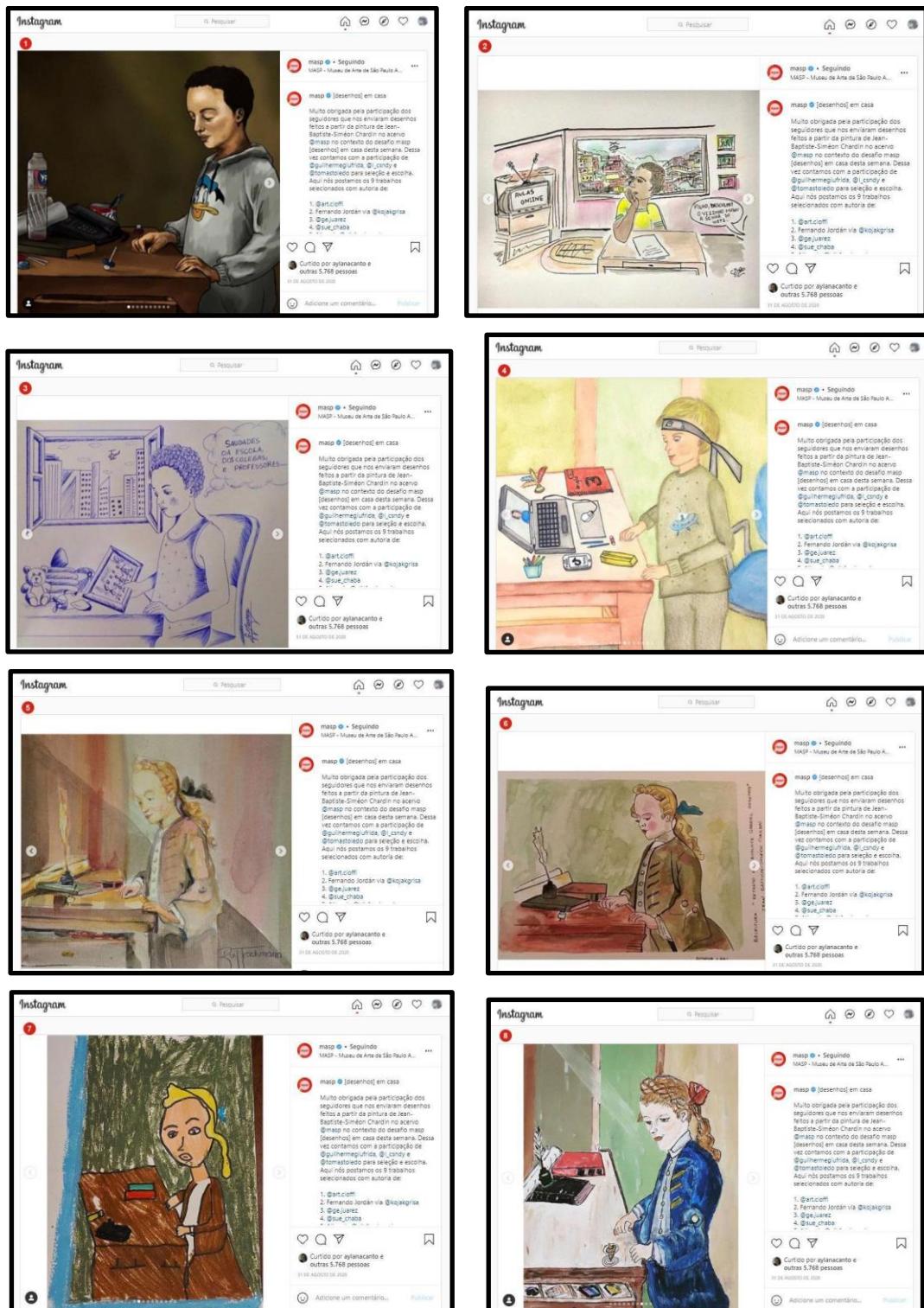
Na *live* mediadora¹⁵³ disposta nas redes sociais do MASP (agosto de 2020), Laura Coseney e a também curadora-assistente do MASP, Olivia Ardui, dialogam sobre as nuances da pintura do artista. As curadoras detalham de modo descritivo o plano de expressão do texto visual, em se tratando de uma cena em plano fechado, denotando em certo aspecto, a interioridade pretendida pelo criador. Ambas comentam, de forma enfocada, os detalhes da obra, tais quais: o pião (brinquedo infantil, geralmente de madeira ou plástico) e seu movimento, a posição das mãos do menino, o aspecto interior do enquadramento, a gaveta entreaberta, o olhar da criança, sua representação enquanto “pequeno adulto” (aprofundando sobre a questão de infância da época) e a peruca portada (circunscrevendo-o em uma época e classe social específica). Ainda sobre a peça do acervo, as colaboradoras do MASP explicitam a trajetória pictórica de Chardin¹⁵⁴.

De modo a dialogar com o conteúdo disposto pelo museu durante a semana de programação do “MASP [Desenhos] em casa”, no que cerne os textos difundidos pela instituição, sendo eles escrito, visual, sonoro, audiovisual — ou seja, sincréticos — os desenhos expõem a apreensão destes conteúdos e produção de sentidos dos públicos/usuários *online* do museu. Por razão do cenário pandêmico, que explicitamos copiosamente em nossa

¹⁵³ Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CEXXRhpGuu/>. Acesso em: 24 mar. 2022.

¹⁵⁴ Interessante pontuar sobre o acesso ao aplicativo “MASP Áudios”, endereço que possibilita escutarmos o relato de crianças detalhando suas interpretações desta obra. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/retrato-de-auguste-gabriel-godefroy>. Acesso em: 25 mar. 2022.

pesquisa, as imagens a seguir (Figura 161) estão inseridas em um contexto atípico, de enfermidade, isolamento social e intensa atividade *online*. Logo, é compreensível e até mesmo pressuposto que a leitura e interpretação da obra de Chardin (Figura 160) repercutem camadas mais densas no sentido dos enquadramentos elencados.



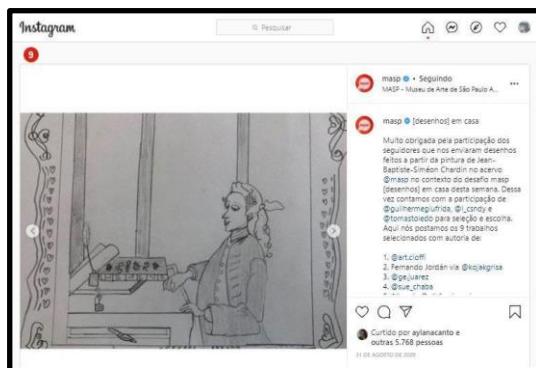


Figura 161 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Jean Baptiste-Siméon, “Retrato de Auguste Gabriel Godefroy” (1741), agosto de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (<https://www.instagram.com/p/CEkQscJpgvQ/>). Acesso em: 23 mar. 2022.

Isto posto, todos os desenhos deste bloco (Figura 161) dialogam com a proposição de Chardin (Figura 160): um menino em frente a uma mesa estudando e brincando. No entanto, reservando os contextos dos respectivos sujeitos criadores e fruidores da obra inscritos no ano de 2020, os marcadores presentes no plano de expressão e de conteúdo — a mesa, o telefone, o peão improvisado com a tampa de garrafa plástica e canudo, a garrafa de sabão quase vazia, a lata de achocolatado para armazenar os lápis e canetas, a estampa da camisa com um personagem de animação infantil (o Pato *Donald* criado em 1931 pelo produtor, diretor e roteirista Walt Disney), a variação de cabelos dos meninos, outros brinquedos (como urso, bola, avião e peteca), o quadro com a fotografia dos colegas da escola, a janela, o computador, o celular, os livros, canetas e lápis, a televisão, o helicóptero e a variação de indumentária do menino — dos textos acima produzem sentidos através da dicotomia isolamento *versus* aglomeração.

Ainda que observemos a tentativa de aproximação com a narrativa referenciada (Figura 160) nos cinco últimos desenhos (5, 6 7 8 e 9 da Figura 162), de outro modo, nas primeiras quatro interpretações (desenhos 1, 2, 3 e 4 da Figura 163) verificamos a recorrência da sinalização de uma janela e um helicóptero, remetendo em uma delas (desenho 2 da Figura 163) as favelas brasileiras, bem como a constante operação policial na área e em outra (desenho 3 da Figura 163) observamos uma aeronave sobrevoando a cidade urbana.

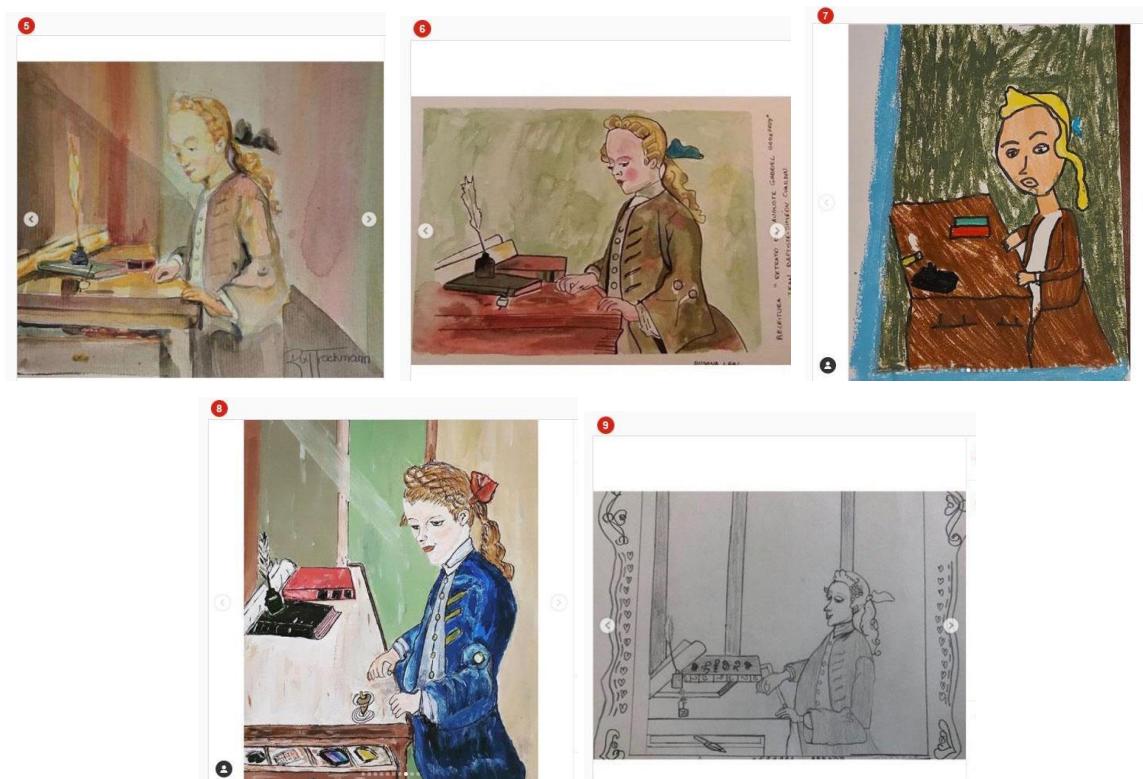


Figura 162 – Desenhos 5, 6, 7, 8 e 9 referenciados na obra de Jean Baptiste-Siméon, “Retrato de Auguste Gabriel Godefroy” (1741), agosto de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (<https://www.instagram.com/p/CEkQscJpgvQ/>). Acesso em: 23 mar. 2022.



Figura 163 – Desenhos 1, 2, 3 e 4 referenciados na obra de Jean Baptiste-Siméon, “Retrato de Auguste Gabriel Godefroy” (1741), agosto de 2020. **Fonte:** (<https://www.instagram.com/p/CEkQscJpgvQ/>). Acesso em: 23 mar. 2022.

Salientamos a presença, em duas narrativas a seguir (desenhos 2 e 4 da Figura 163) da temática das aulas *online*, cotidiano enfrentado por muitas crianças durante a pandemia da Covid-19. Os desenhos abordam uma crítica enfática à problemática da democratização da *Internet*, agenda imprescindível para que as crianças brasileiras estejam presentes nas aulas *online*, uma vez que a constante falta de acesso a esses recursos impossibilitou muitos grupos da população a frequentar aulas *online* (como no desenho 3 da Figura 163).

Assim, três desenhos (desenhos 1, 2 e 3 da Figura 163) criticam o acesso e dinâmica das aulas *online* como uma dificuldade para crianças de baixa renda, através dos dizeres “Saudades da escola, dos colegas e professores...”, “Aulas *online*” e “Filho, desculpa! O vizinho mudou a senha do *wifff*...”, respectivamente. Em contraste, uma outra narrativa (desenho 4 da Figura 163) aborda o tema de uma forma diversa, demonstrando que a criança dispõe de tecnologia e *Internet* para usufruir do seu direito à educação.

Em segmento a ação educativa, a pintura “Okê Oxóssi” - 1970 (Figura 164) do artista e ativista negro brasileiro Abdias do Nascimento (1914-2011) é a décima oitava obra pertencente à programação do “MASP [Desenhos] em casa”. Nesta obra do artista Abdias compõe sobre a relação entre forma e cor, sobre o lugar da cor no seu trabalho e a aproximação da bandeira brasileira com o orixá Oxóssi (MASP Áudios, 2019)¹⁵⁵, desse modo, “[...] Oxóssi é o orixá caçador, aquele que captura sua presa com uma flechada só, o guardião das matas e seus povos, a divindade da caça, da fartura e do alimento” (MASP, 2020b, p.8/9). Os dizeres “Okê okê okê” substituem a expressão “ordem e progresso” contida na bandeira do Brasil (referente a fundação da República de 1889) e alude à saudação declamada entre os filhos de Oxóssi. As formas mantidas e transpostas por Abdias trajam a pintura de um caráter de ressignificação por meio do plano de expressão do texto, em suas formas e cores.

¹⁵⁵ O aplicativo está disponível em: <https://masp.org.br/audios>. Acesso em: 26 mar. 2022.

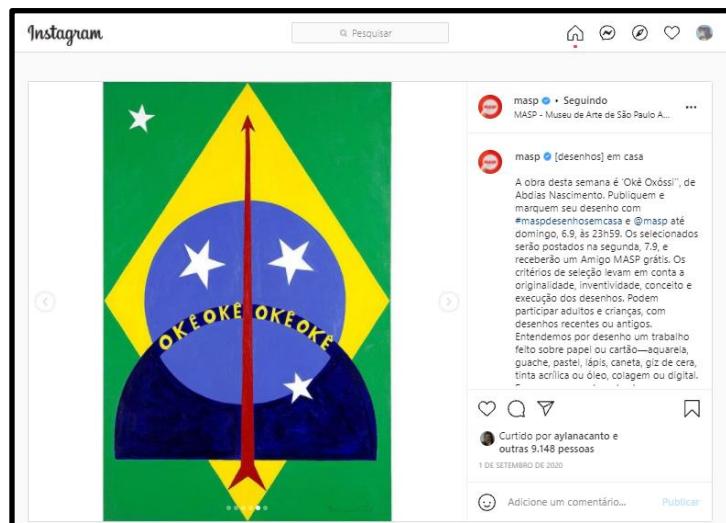


Figura 164 – Décima oitava obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Okê Oxóssi” (1970) de Abdias do Nascimento, setembro de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/CEmCNDOp8e6/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 25 mar. 2022.

Durante a *live*¹⁵⁶ (setembro de 2020) que complementa as informações *online* do MASP, Amanda Carneiro conversa com a escritora e cofundadora, Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (Ipeafro), Elisa Larkin Nascimento, a respeito de Abdias Nascimento. No que tange a conversa em *live* e os assuntos abordados, está a trajetória e o detalhamento da expressão artística Nasciment em diversas linguagens, bem como o engajamento do artista no movimento negro. Não obstante, a primeira transmissão ao vivo¹⁵⁷ realizada em dias anteriores por Amanda Carneiro e Tomás Toledo apresentou intercorrências constantes, problemas que envolvem o sinal de *Internet* dos colaboradores em interlocução, prejudicando o andamento e sistematização da mesma.

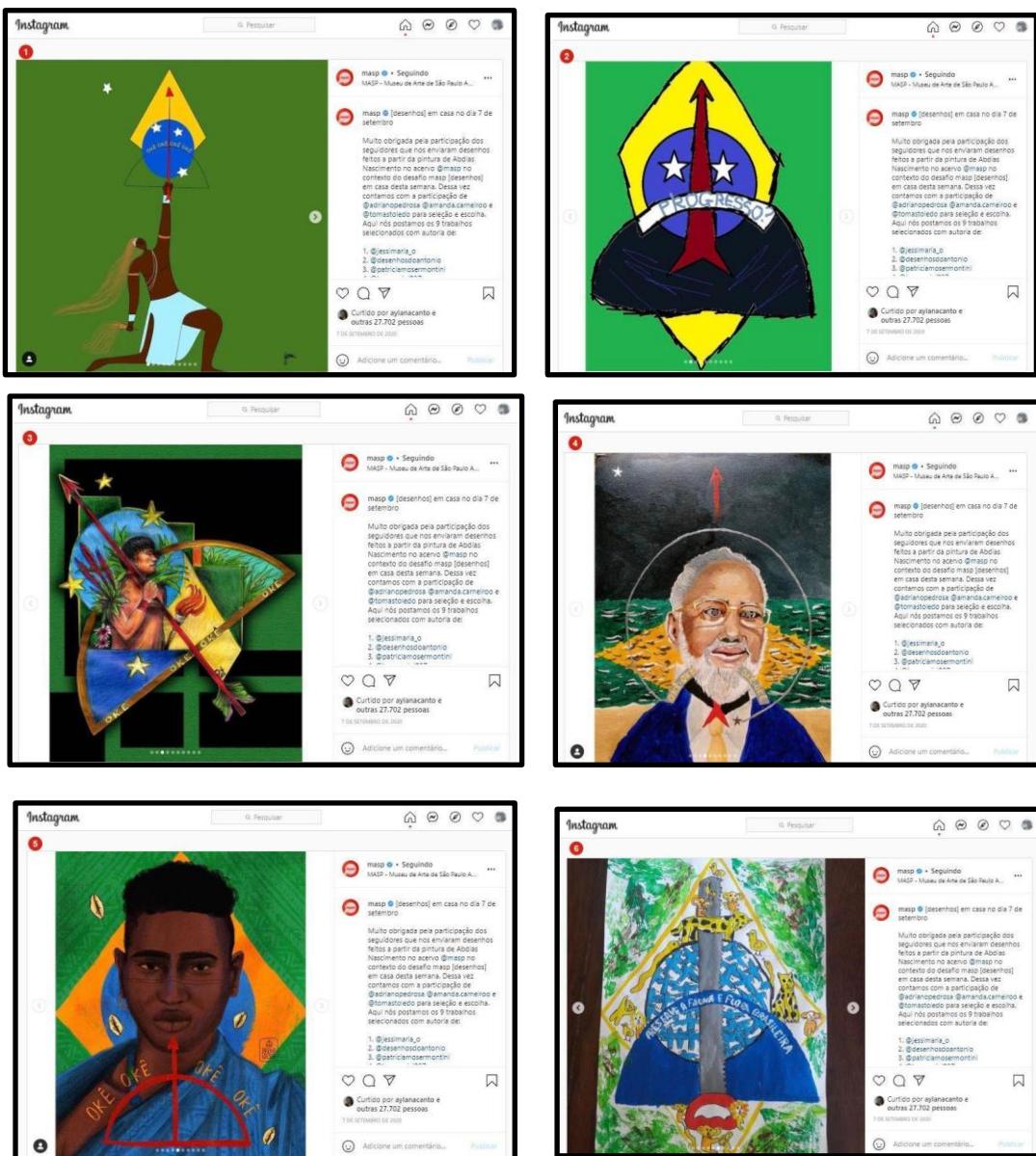
No entanto, é de suma importância pontuar a partir dessa observação em investigação, que os profissionais pertencentes a equipe do MASP e, sobretudo, os profissionais que mencionamos enquanto difusores das ações educativas *online* do museu realizaram as *lives* diversas vezes, de seu ambiente residencial ou em um contexto estrutural que não envolvia o museu, por razão do isolamento social que além dos públicos, os colaboradores do MASP também estavam enfrentando. De modo que, no sentido do ensino-aprendizagem e da comunicação proposta pela instituição, cuja vitrine transcorreu no *Instagram*, por meio dos discursos e figura dos profissionais referidos, é constitutivo de um processo de formação e elucidação de estratégias educativas da Educação Museal, explicitar as intercorrências, êxitos

¹⁵⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CE4tofUJ7UW/>. Acesso em: 26 mar. 2022.

¹⁵⁷ Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CE4MXHKpmJ-/>. Acesso em: 26 mar. 2022.

e insucessos das proposições, visto que estes entraves envolvem questões densas, estruturais e recorrentes na dinâmica *online*, cuja qual a sociedade passou a enfrentar de forma urgente desde o ano de 2020 — alguns problemas dessa natureza versam sobre a queda da transmissão e interrupção da fala de uma das partes em razão do sinal de *Internet*, em certos momentos, nas mediações *online*. As duas *lives* (setembro de 2020) permanecem anexadas no *Instagram* do MASP para a revisita, na interface “vídeos”¹⁵⁸.

Esclarecido esse aspecto das ações observadas, no que diz respeito às imagens selecionadas pelo MASP (Figura 165), estas expõem desenhos diversos, tangentes as técnicas empregadas e a formação de sentidos evidentes nas cores e símbolos compostos nos planos dos textos.



¹⁵⁸ Disponíveis em: <https://www.instagram.com/masp/channel/>. Acesso em: 26 mar. 2022.

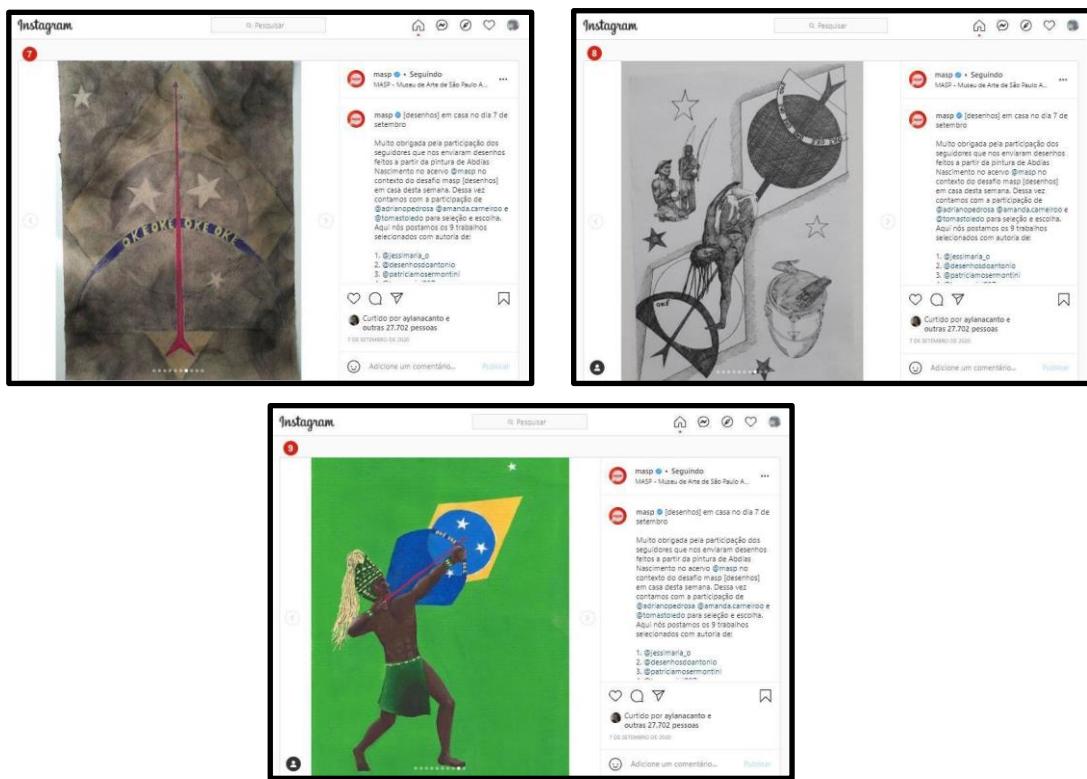


Figura 165 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Abdiás Nascimento, “Okê Oxóssi” (1970), setembro de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/CE18sfgpQze/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 25 mar. 2022.

Nesse sentido, ainda que duas produções em específico trabalhem o uso de uma cor ou uma escala cromática reduzida (desenhos 7 e 8 da Figura 166), nos demais desenhos observamos a recorrência das cores verde, amarelo e preto que se relacionam com a paleta da bandeira nacional e uma significação patriota em ambos os planos do texto, de expressão e de conteúdo (desenhos 1, 2, 3, 4, 5, 6 e 9 da Figura 167). Assim como as cores azul e vermelha fazem alusão ao orixá referenciado. Os marcadores: arco e flecha, animais, movimentos de capoeira, o berimbau (instrumento de corda utilizado nas rodas de capoeira), a indumentária, as estrelas, a figura de Abdiás e os dizeres “Okê okê okê okê”, “preservar a fauna e flora brasileira” e “progresso?” enfatizam as ressignificações alcançadas pelos sujeitos-criadores dos textos.

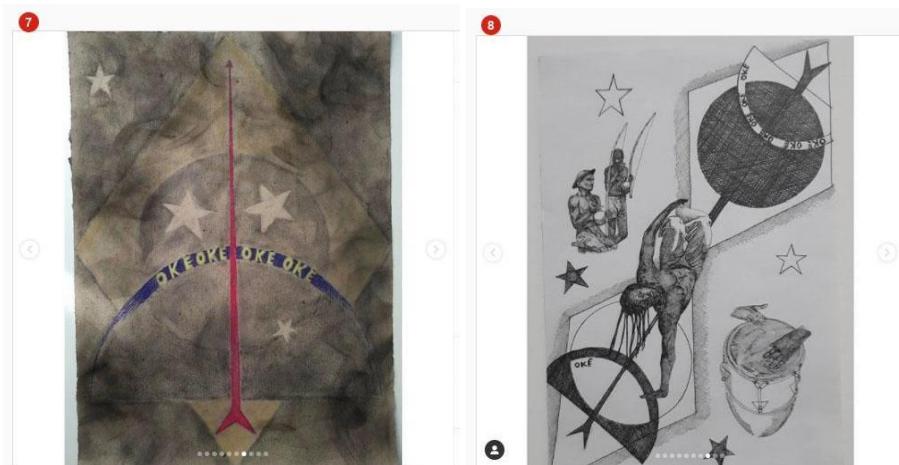


Figura 166 – Desenhos 7 e 8 referenciados na obra de Abdias Nascimento, “Okê Oxóssi” (1970),

setembro de 2020. **Fonte:**

(https://www.instagram.com/p/CE18sfgpQze/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 25 mar. 2022.

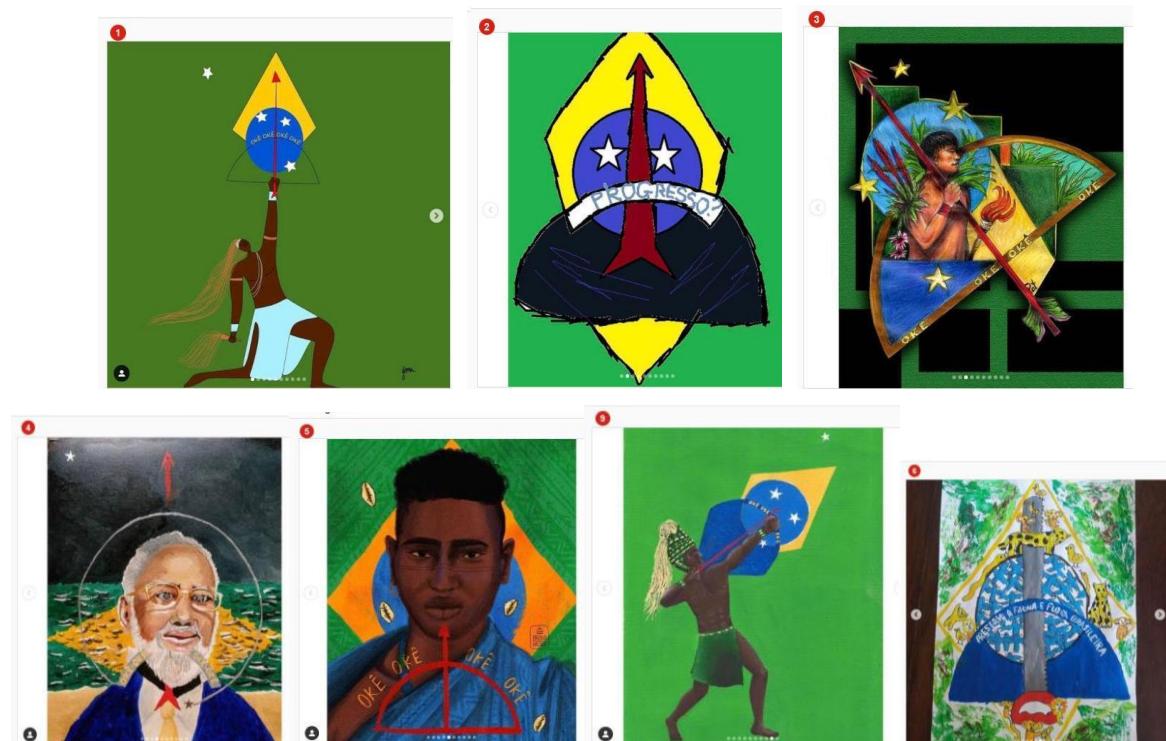


Figura 167 – Desenhos 1, 2, 3, 4, 5, 6 e 9 referenciados na obra de Abdias Nascimento, “Okê Oxóssi”

(1970), setembro de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020

(https://www.instagram.com/p/CE18sfgpQze/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 25 mar. 2022.

Na sequência, a décima nona obra do acervo do museu de autoria do pintor francês Fernand Léger (1881-1955) é nomeada “A compoteira de peras”, 1923 (Figura 168). Na composição da pintura verificamos o emprego de formas geométricas, bem como uma paleta

cromática saturada em seu plano de expressão — onde as cores vermelho, verde e preto se destacam, nesse contexto. Os detalhes nos objetos revelam padrões que desvelam formas, tais quais o círculo e o retângulo, assim como a volumetria pretendida por meio da técnica empregada. Quanto a Fernand Léger, ele estudou “[...] na École des Arts Décoratifs e na Académie Julian, em Paris. O cubismo de Léger foi marcado por linhas fortes que delineiam os objetos, preenchidos por áreas monocromáticas e pelo sombreamento que lhes confere volume” (MASP, 2020a).

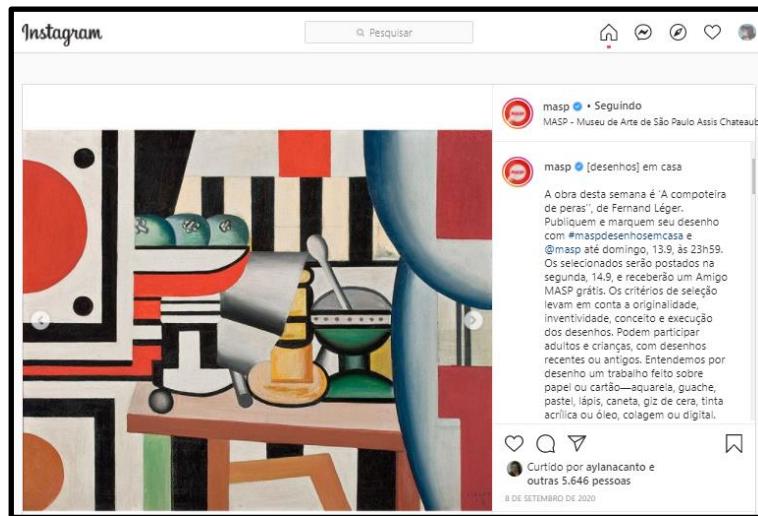


Figura 168 – Décima nona obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “A compoteira de peras”, 1923 de Fernand Léger, setembro de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020

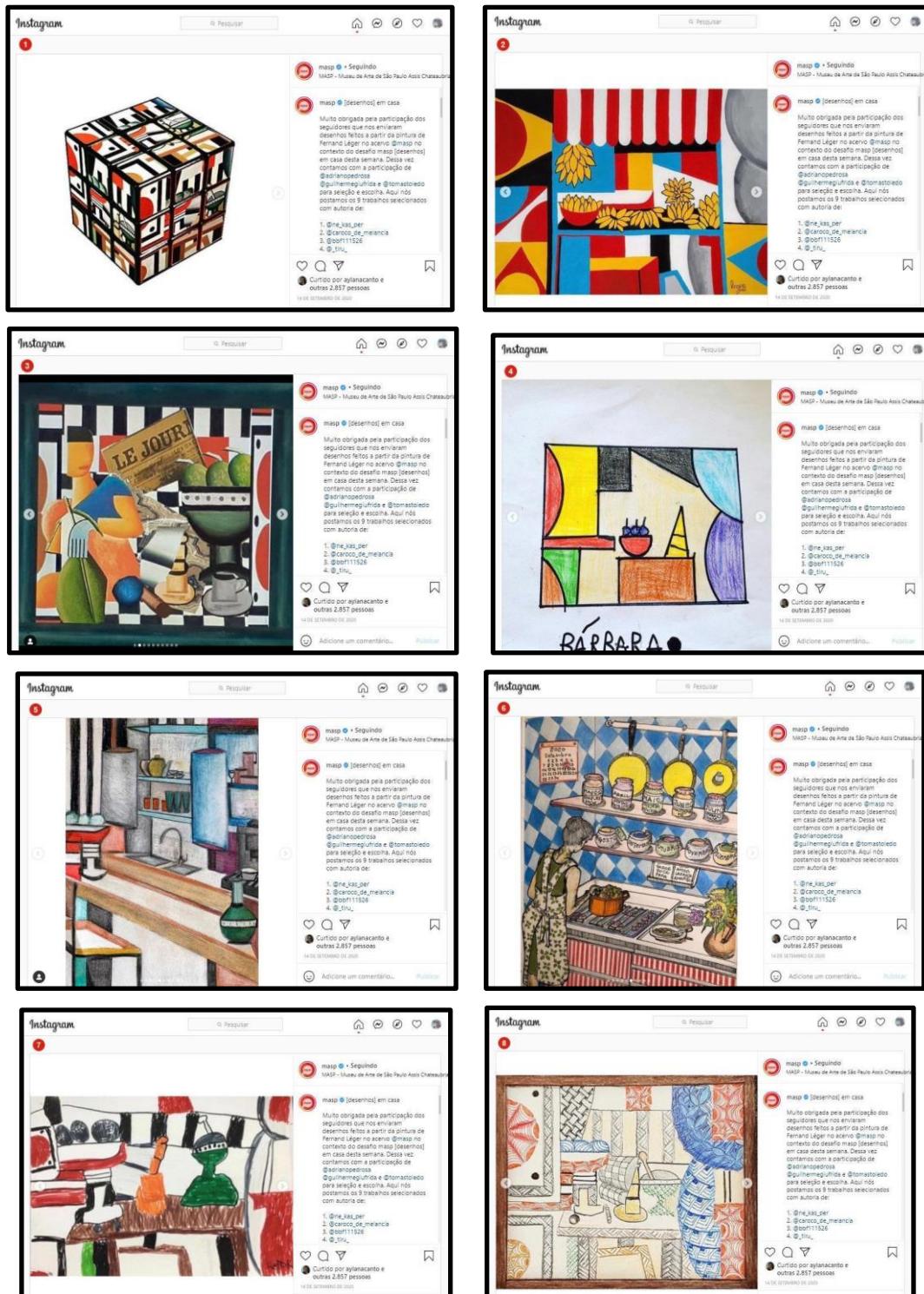
(https://www.instagram.com/p/CE4bWiTpOoh/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 26 mar. 2022.

Em uma única *live*¹⁵⁹ (setembro de 2020) para o programa da semana, Laura Coseney e Guilherme Giufrida comentam acerca da obra do artista, exibindo para o público *online* outras pinturas realizadas por Léger durante a vida. As formas simplificadas e geométricas, os objetos mecânicos, as cores primárias e saturadas estão presentes nas composições de Léger. No que tange o percurso educativo lançado, os colaboradores são propositivos com a audiência virtual, instigando a ressignificar a pintura de referência (Figura 168) no contemporâneo, seja através da utilização de técnicas variadas, ou por meio de problematizações atuais emergentes no processo de interpretação.

Os desenhos selecionados nesta edição (Figura 169) potencializam, em conformidade com a referência inicial (Figura 168), no aspecto da cromática em suas superfícies. As formas

¹⁵⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CE7a0aepKzG/>. Acesso em: 26 mar. 2022.

propostas pelos públicos em suas produções se referem ao cotidiano culinário, tal como as ambiências de cozinha e da feira livre, respectivamente.



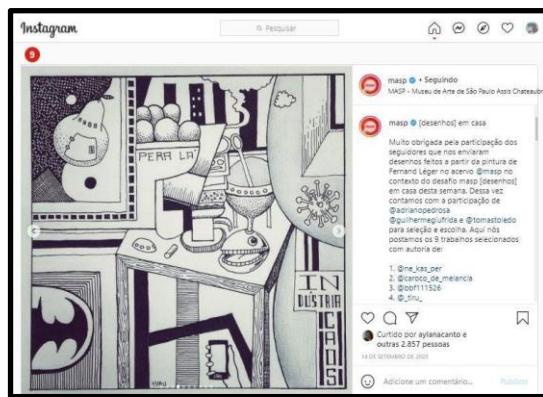


Figura 169 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Fernand Léger, “A compoteira de peras” - 1923, setembro de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/CFIRO7ypmTE/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 28 mar. 2022.

No entanto, algumas formas potencializam significações específicas, formando os seguintes marcadores: frutas (como banana e pêra), eletrodomésticos de cozinha (como uma batedeira), panela, fogão, potes para armazenar temperos, arranjo de flores, comida, louças, calendário, o símbolo de uma franquia de herói (Batman, criado em 1939 por Bob Kane), o arquétipo convencionado desde 2020 como sendo o vírus causador da pandemia e *smartphone* — marcações que denotam certas diferenças entre os textos publicados e em relação a pintura de Léger, costurando sentidos referentes a problemas contemporâneos, à exemplo da crise sanitária global (Figuras 170).



Figura 170 – Desenhos 6 e 9 referenciados na obra de Fernand Léger, “A compoteira de peras” - 1923, setembro de 2020.

Fonte:

(https://www.instagram.com/p/CFIRO7ypmTE/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 28 mar. 2022.

A vigésima obra do acervo do museu, eleita para o projeto, é a pintura “Moema” - 1866 (Figura 171) do pintor do Brasil Império, Victor Meirelles (1832-1903). O artista foi um pintor presente na história inicial do Brasil, durante o “[...] reinado de D. Pedro II (1841-

1889), estudou na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, onde conquistou o prêmio de viagem à Europa em 1853, estudando em Roma, Florença e Paris" (MASP, 2020a). A pintura retrata a história de um afogamento, no centro é representada uma mulher desfalecida e com o corpo nu exposto, a tentativa de compor feições indígenas na jovem é pronunciada na superfície da pintura ainda que de maneira romantizada na perspectiva do colonizador. Trata-se do contexto da colonização do Brasil, envolvendo a relação entre homens europeus e os povos originários que habitavam e possuíam o território usurpado pelos colonizadores.

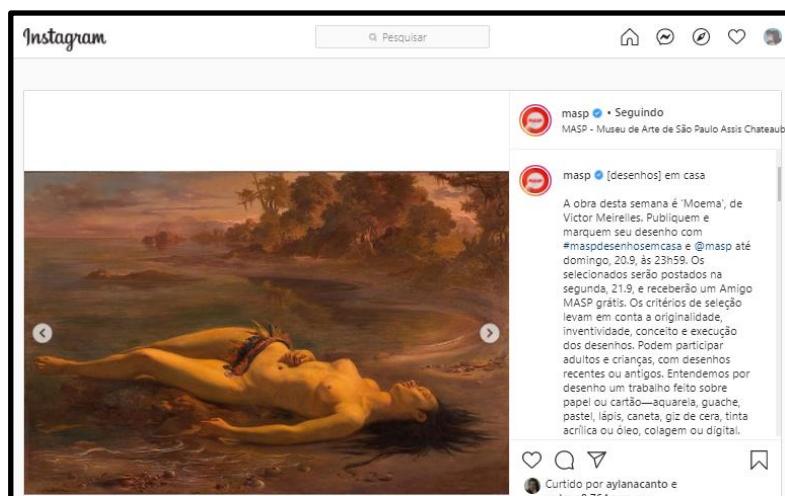


Figura 171 – Vigésima obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Moema” -1866 de Victor Meirelles, setembro de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020

(https://www.instagram.com/p/CFKsp5mJweT/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 26 mar. 2022.

No processo de mediação proposto, por intermédio da vídeo chamada transmitida ao vivo pelo MASP para seus públicos e usuários *online*, é comentado sobre o pintor histórico que Victor Meirelles delineava-se no percurso brasileiro. Laura Cosenvey e Guilherme Giufrida reúnem-se novamente no “MASP Diálogos no acervo”¹⁶⁰ (setembro de 2020) para elucidar algumas questões que permeiam a obra de arte correlata em sua superfície, contexto histórico, potencial criador e tessituras significantes.

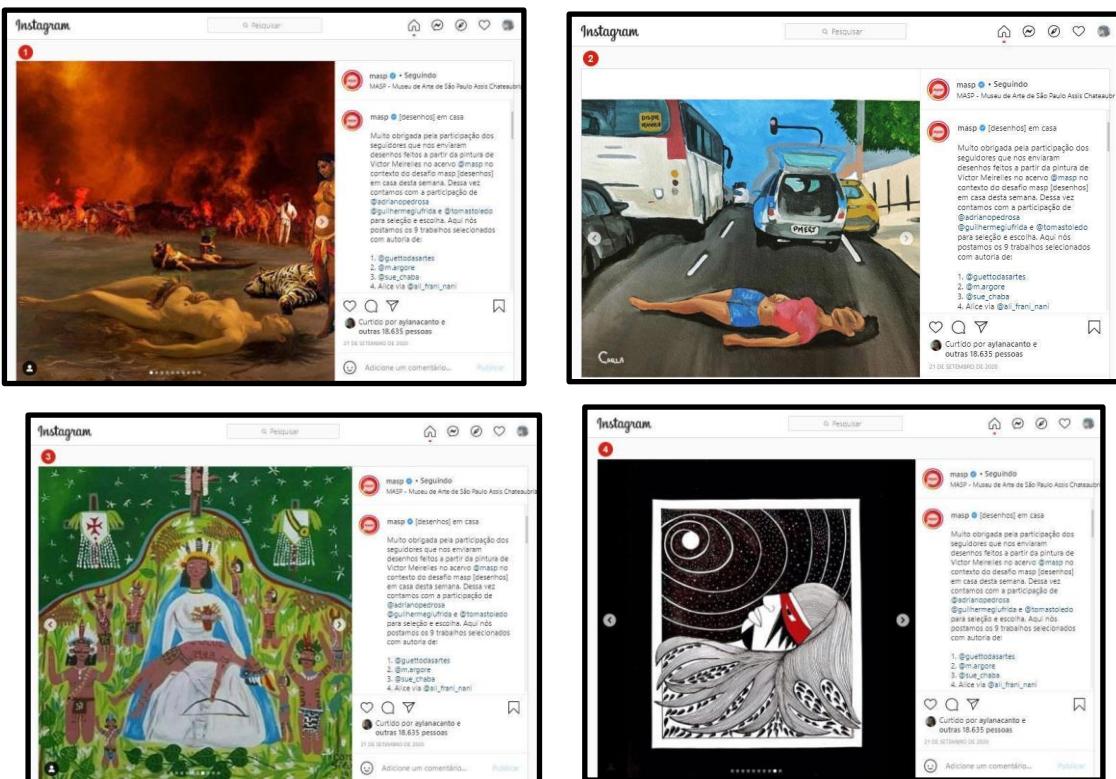
Na segunda *live*¹⁶¹ relativa à pintura de Meirelles (setembro de 2020), Lilia Moritz dialoga com a indígena pesquisadora e ativista Guarani, Sandra Benites. As pesquisadoras e curadoras fomentam o debate acerca da narrativa colonial empregada na obra, no tecer de uma história que silencia as vozes indígenas, sobretudo, a voz e perspectiva da mulher indígena. Moritz menciona a violência histórica que a pintura simboliza, conjuntura em que a

¹⁶⁰ Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CFNcfidJak6/>. Acesso em: 28 mar. 2022.

¹⁶¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CFaUL3Jpanb/>. Acesso em: 29 mar. 2022.

personagem feminina é erotizada e objetificada aos olhos do homem branco europeu. A historiadora convida os públicos a interpretar essa peça do acervo MASP em uma perspectiva decolonial, reconhecendo, portanto, seu caráter romântico e as problemáticas de sua natureza indigenistas. A proposta de ressignificação narrativa instigada pelo MASP por intermédio da estratégia educativa *online* é uma forma de revisitar certos textos e pensá-los com as lentes atuais, desprovidas de ingenuidade e envoltas na perícia que perspectivas diversas e mais abrangentes podem alcançar. Ainda sobre a conversa, Sandra Benites refere sobre sua pesquisa de doutorado — como o povo guarani enxerga o corpo feminino — ocupando-se do corpo indígena feminino e da presença dessas vozes na investigação sobre a história de seus povos.

Entre o bloco de desenhos publicados pelo MASP nesta edição, observamos a vasta percepção dos sujeitos-criadores e a diversidade de posições ocupadas pela personagem Moema nos desenhos (Figura 172). Os planos de expressão dos textos carregam um potencial dramaticidade na medida em que potencializam e reconfiguram a cromática da pintura referenciada (Figura 171), no emprego marcante das cores vermelho e azul, por exemplo.



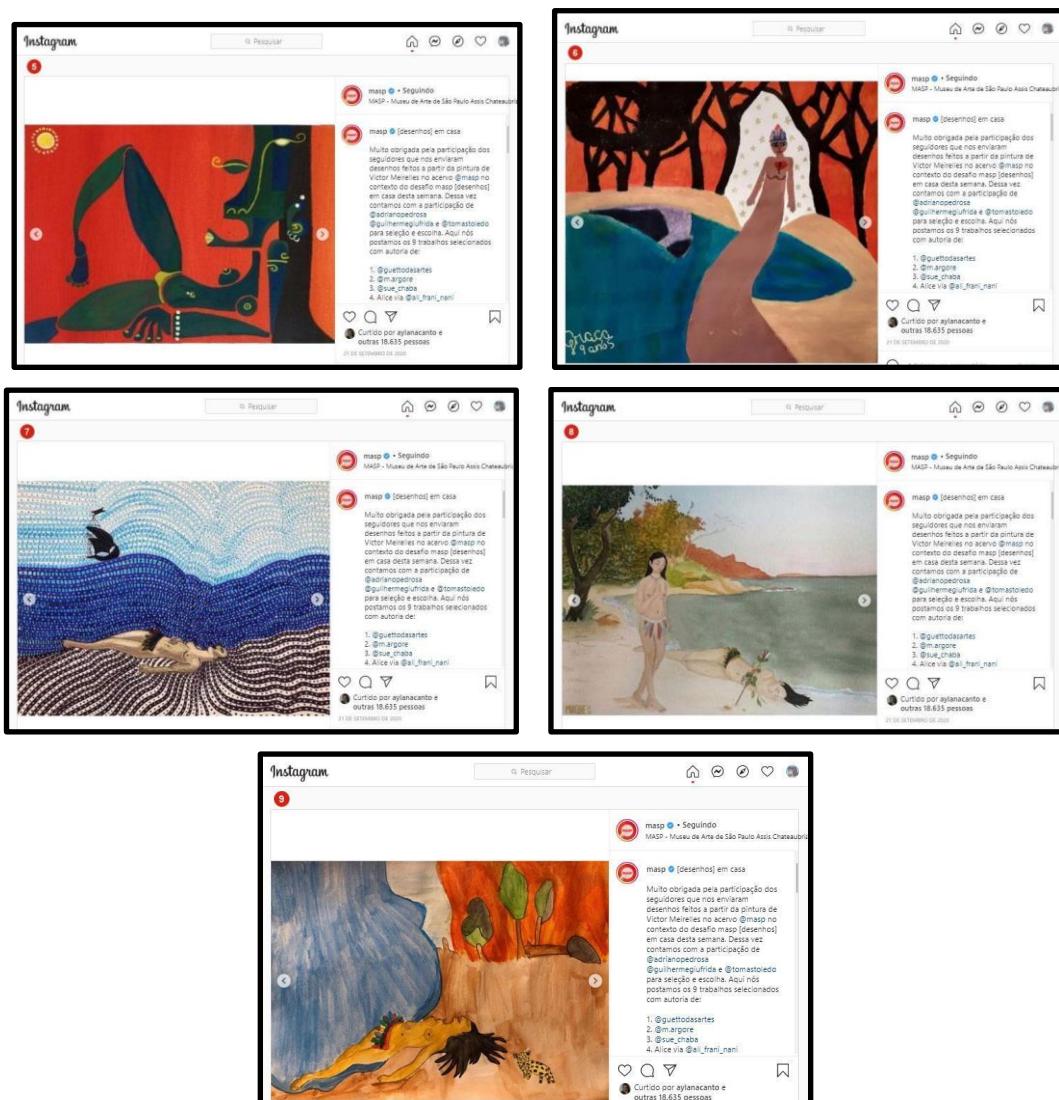


Figura 172 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Victor Meirelles, “Moema” - 1866, setembro de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020. (https://www.instagram.com/p/CFZ_3--pUXy/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 26 mar. 2022.

A mudança espacial que expõe a dimensão topológica dos desenhos é alterada e ressignificada, através dos marcadores: incêndio, onça, automóveis, rua asfaltada, sinal de trânsito, indumentária urbana e indígena, estrelas e embarcação; podemos inferir esse entendimento. Destacamos a decomposição das formas (desenho 5 da Figura 173) e a técnica empregada em um dos desenhos (desenho 7 da Figura 173) possibilitando a percepção de texturas e movimento na produção, bem como a figura de mulheres próximo ao corpo de Moema (desenho 1 e 7 da Figura 173) e a mudança do ponto de vista da mulher no desenho (desenho 4 da Figura 173).



Figura 173 – Desenhos 5, 7, 1 e 4 referenciados na obra de Victor Meirelles, “Moema” - 1866, setembro de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020. (https://www.instagram.com/p/CFZ_3--pUXy/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 26 mar. 2022.

Ainda no mês de setembro de 2020, a vigésima primeira obra a ser escolhida e projetada para fazer integrar a programação do projeto é de autoria do txana, mestre dos cantos na tradição do povo huni kuin, Ibã Huni Kuin (Isaías Sales) e do artista integrante do MAHKU, Mana Huni Kuin, Movimento dos artistas Huni Kuin (MAHKU), classificada enquanto “Sem título” sem data (Figura 174). A pintura extremamente policromática, compõe diversas informações simultâneas que correlacionam o humano e a natureza.

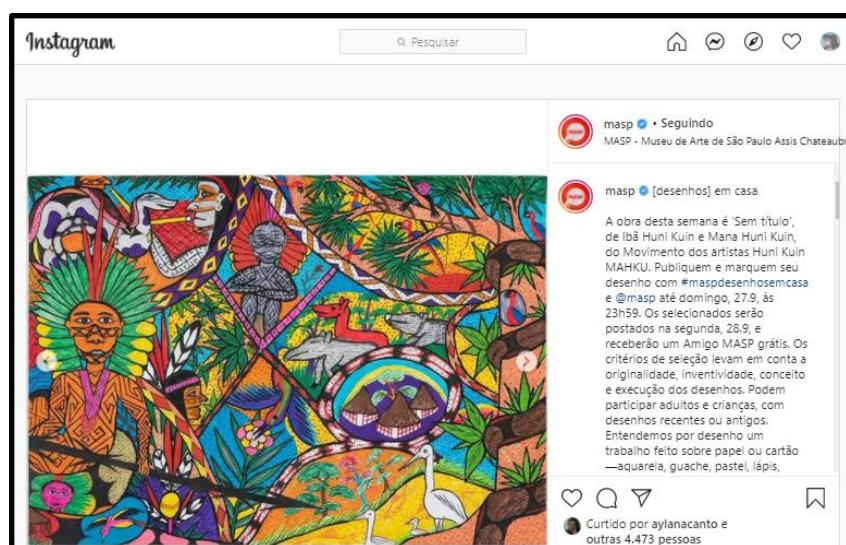


Figura 174 – Vigésima primeira obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Sem título” sem data de Ibã Huni Kuin| Mana Huni Kuin, Movimento dos artistas Huni Kuin (MAHKU), setembro de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/CFcXczCpycA/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 30 mar. 2022.

Duas *lives* foram lançadas para complementar o programa da semana (setembro de 2020). Na primeira¹⁶², é estabelecido o diálogo entre Waldiael Braz e o curador do MAC-Niterói e professor, Raphael Fonseca. O pesquisador comenta sobre a técnica empregada pelo coletivo, em uma perspectiva colaborativa na produção do desenho e sua pintura, revelando inclusive a utilização de caneta hidrocor e dos espaços brancos do papel como marcações do MAHKU — instigando que o público *online* trabalhe de forma coletiva também. Citando o termo “Miração”, onde o corpo está em outro estado de abertura para a *Ayahuasca*¹⁶³, justificando, portanto, a explosão cromática e cinestésica do plano de expressão do texto, assim como a presença de uma narrativa não linear no desenho. As grafias no corpo, as figuras humanas, a natureza e os animais formam uma atmosfera de aproximação e harmonização entre estas instâncias e existências.

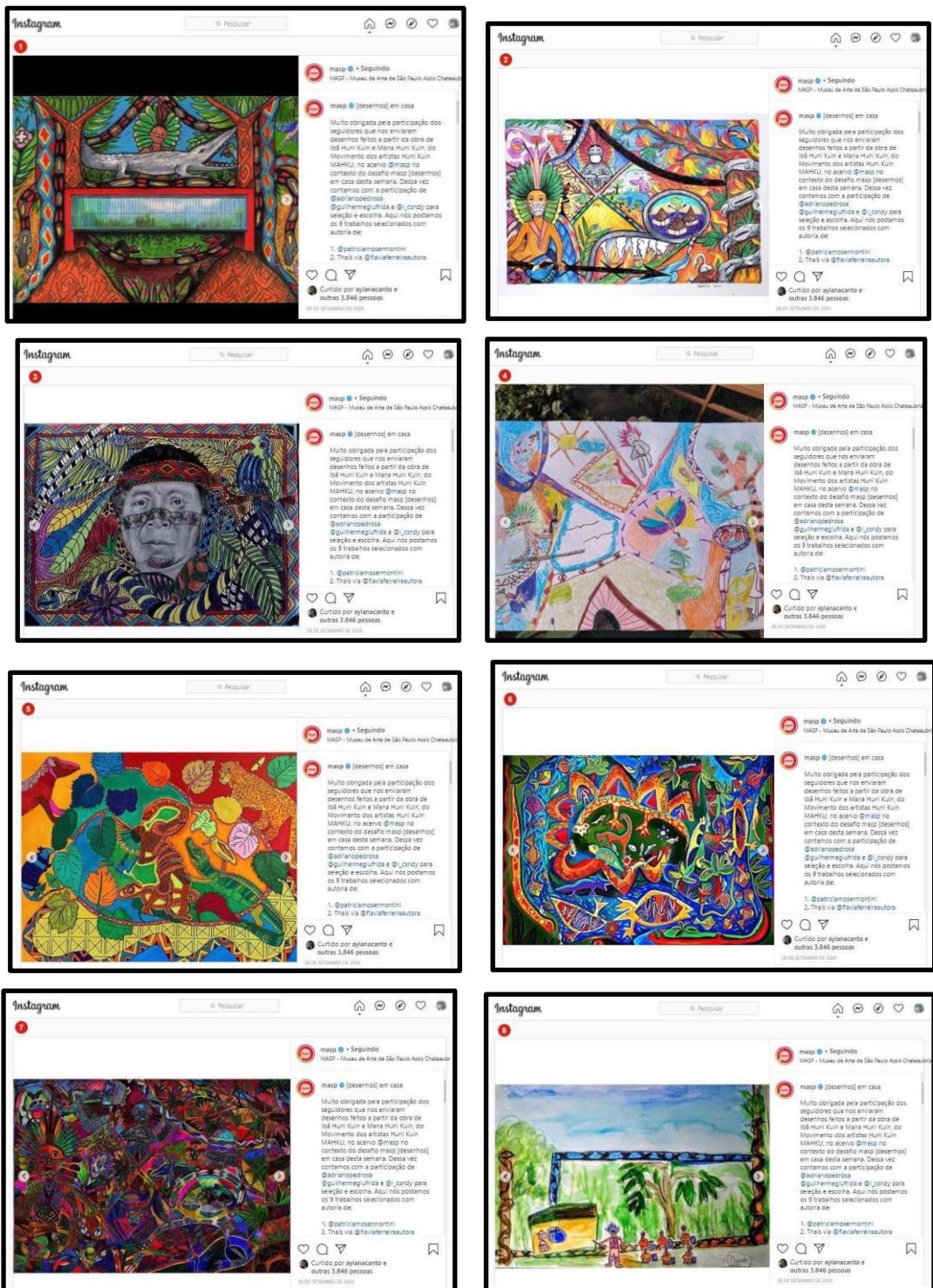
Em uma segunda transmissão ao vivo¹⁶⁴, no qual o público *online* pôde assistir, interagir e consultar posteriormente se assim desejarem, Tomás Toledo conversa com Ibã Huni Kuin, integrante do MAHKU, sobre a obra da semana. O indígena e pensador detalha sobre o chá *Ayahuasca*, concebido a partir da água, o cipó (força/anestesia) e da folha (luz/respiração), operando no corpo e pensamento de quem a consome, ou seja, a “Miração” — Ibã classifica três tipos de sentido de “Miração”; a do vislumbre do passado, a visão do presente e a experiência do futuro, bem como relata que a experiência possibilita a visualização de diversas cores para além do espectro conhecido — posto que, esta bebida é amplamente empregada para a cura dos parentes originários. Ibã Huni se refere ainda a três músicas que executa enquanto está no processo de “Miração” e concebendo as artes coletivas junto à Mana Huni, em um percurso sincrético de narrar e desenhar: a música para chamar a luz (“força de luz”), a música de “Miração” (dentro da luz) e a música de cura.

As imagens a seguir (Figura 175) portam em suas composições a construção de sentidos pretendida pelos públicos do MASP, envolvidos pela programação educativa *online*.

¹⁶² Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CFfblcWgvLh/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 31 mar. 2022.

¹⁶³ Alucinógeno capaz de provocar alterações na consciência por tempo determinado.

¹⁶⁴ É possível ter acesso ao vídeo em: https://www.instagram.com/tv/CFkeVp0J_uZ/. Acesso em: 31 mar. 2022.



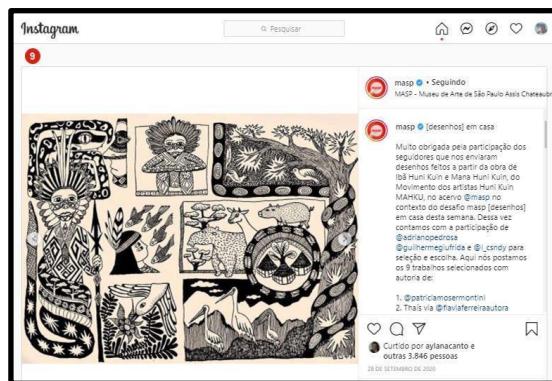


Figura 175 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra do coletivo MAHKU, “Sem título” sem data, setembro de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/CFsHz1VJhiK/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 30 mar. 2022.

De modo que a dimensão cromática é acentuada pela vasta paleta, na maioria dos desenhos, excetuando um destes (desenho 9 da Figura 176) que trabalhou com o uso de uma cor em variações tênuas e traços finos, em uma técnica apurada e delicada. A figura de um dos artistas criadores da pintura/desenho é delineada com realismo (desenho 3 da Figura 176), ao passo que as formas e cores vibrantes na maioria dos desenhos estabelecem pontes com obra referenciada (Figura 174).

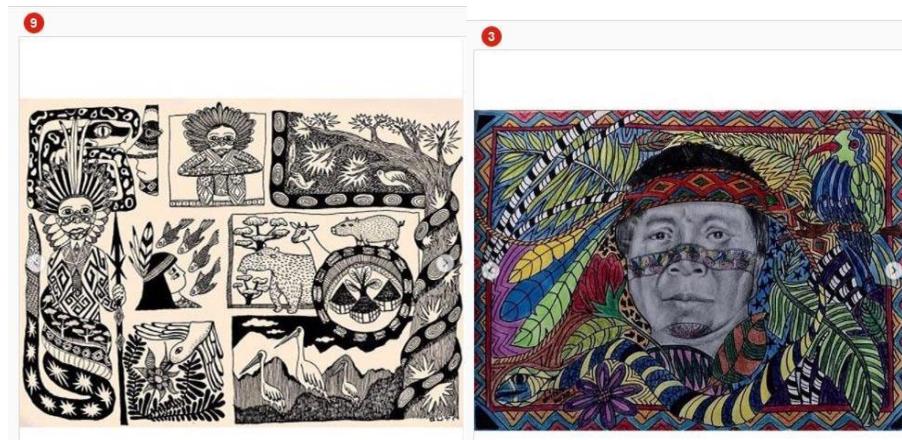


Figura 176 – Desenhos 9 e 3 referenciados na obra do coletivo MAHKU, “Sem título” sem data, setembro de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/CFsHz1VJhiK/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 30 mar. 2022.

Os marcadores: MASP, jacaré, indígena, jiboia, vegetação, indumentária e instrumentos indígenas, traços e padrões de grafia indígena, máscara cirúrgica, incêndio e outros animais (como tatu e pássaros), performam significações que denotam nos desenhos o recorte temporal em questões inseridos, momento no Brasil em que enfrentamos incêndios em nossa floresta, verdadeiras questões de violência contra as etnias originárias e, sobretudo, a

perversa crise sanitária global que acarretou ações de emergência e diversas mortes brasileiras e mundiais.

Em sequência, a vigésima segunda obra pertencente ao cronograma do “MASP [Desenhos] em casa”, é nomeada “Rochedos em L’Estaque” - 1882/1885 (Figura 177) do artista francês Paul Cézanne (1839-1906). Nesta pintura, Cézanne expressa com a composição das cores eleitas, formas rochosas e o ambiente natural em sua totalidade e ação da luz. A textura na superfície da pintura confere destaque ao estilo do artista, de modo que as formas e sobreposição das cores se projetam na obra, assim como as pinceladas desvelam o relevo local pretendido (Figura 177).

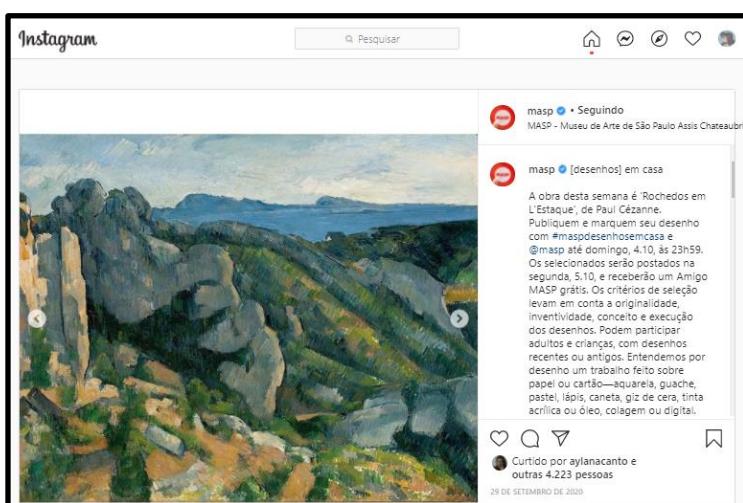


Figura 177 – Vigésima segunda obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Rochedos em L’Estaque” (1882-1885) de Paul Cézanne, setembro de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/CFuT9I6JOuy/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 31 mar. 2022.

Dessa forma, na mediação *online* proposta pelo MASP¹⁶⁵ (setembro de 2020) para essa pintura e trajetória artística, Laura Cosendey e Waldiael Braz engajam o debate sobre Cézanne, seu percurso de experimentação e estilo, bem como a respeito da obra referenciada (Figura 176), utilizada como fonte disparadora para instigar o público a produzir desenhos.

Nas respostas do público, por sua vez, observamos ostensivas aproximações com as escolhas cromáticas de Paul Cézanne. Os desenhos deste bloco (Figura 178) estão particularmente em relação com a proposição e técnica de Cézanne, onde os traços curtos e o emprego das cores azul, amarelo e verde são perceptíveis — excetuando o último desenho

¹⁶⁵ Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CFxfrVoJQgs/?utm_medium=copy_link. Acesso em: 01 abr. 2022.

(desenho 9), em preto e branco, que explora potencialidades monocromáticas do plano de expressão.

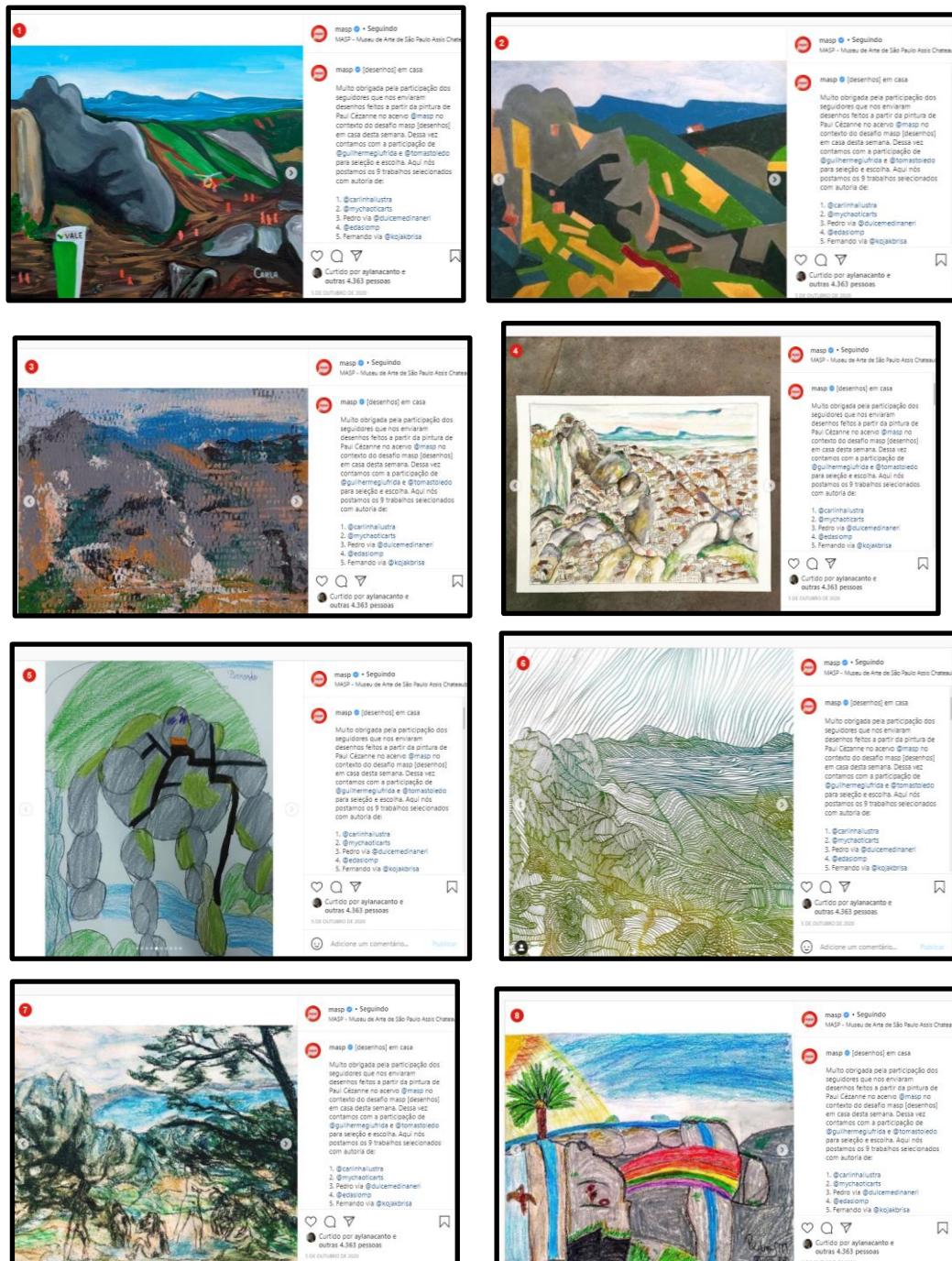




Figura 178 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Paul Cézanne, “Rochers à l'Estaque” (1882-1885), setembro de 2020. **Fonte:** MASP Instagram,

2020 (https://www.instagram.com/p/CF-S05Jppo0/?utm_source=ig_web_copy_link).

Acesso em: 31 mar. 2022.

Os marcadores: dejetos, o dizer “Vale”, o helicóptero, pessoas trajando laranja, favela, vegetação, arco-íris, pássaros e punho fechado, no plano de expressão dos desenhos conferem aos textos visuais sentidos diferenciados e pronunciados em direção as ressignificações almejadas, relativas ao contexto recente do Brasil em que acidentes em hidrelétricas tornam-se um perigo e são noticiados com frequência, ceifando diversas vidas humanas. As moradias da favela, bem como a vegetação local denotam pelos públicos a localização dos sujeitos-criadores, abrangendo problemáticas do Brasil atual, uma vez que, lamentavelmente não podemos pressupor que a pandemia seja o único problema enfrentado pela população contemporânea. Nesse prisma, sinalizamos dois desenhos deste bloco, de modo a sistematizar nossas análises diante do quantitativos de desenhos coletados, neste observamos a forma como o criador incorporou no sujeito do desenho (5 da Figura 179) as rugosidades e formas da pintura de referência (Figura 177), de modo que as pedras tomaram nuances humanizadas e pronunciadas (desenho 9 da Figura 179).

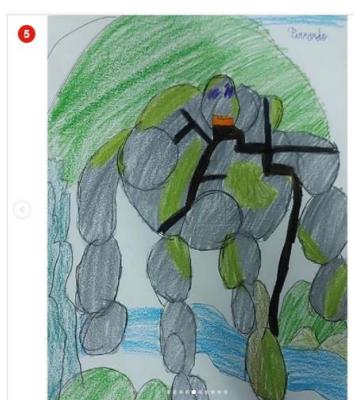


Figura 179 – Desenhos 9 e 5 referenciados na obra de Paul Cézanne, “Rochers à l'Estaque” (1882-1885), setembro de 2020. **Fonte:** (https://www.instagram.com/p/CF-S05Jppo0/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 31 mar. 2022.

A vigésima terceira obra de arte alcançada pelas ações educativas da instituição é de autoria do pintor e desenhista autodidata José Antônio da Silva (1909-1996), chamada “Lindo lindo lindo” de 1976 (Figura 180). A pintura é uma obra de grande formato que remete à temática do campo, o ritmo e a profundidade da plantação de algodão são potencializados e harmonizados pelo pintor. José Antônio da Silva foi um artista autodidata que concebeu trabalhos abrangendo o tema do campo como um lugar idealizado, mas também real, a violência nessa região e as queimadas, por exemplo, abrange seus motivos artísticos. O título da obra denota uma autorreferência, assim como reiteram a consideração lançada pelo artista-criador sobre seu próprio trabalho, no sentido de juízo de valor, tanto da paisagem como da representação que constrói da mesma.

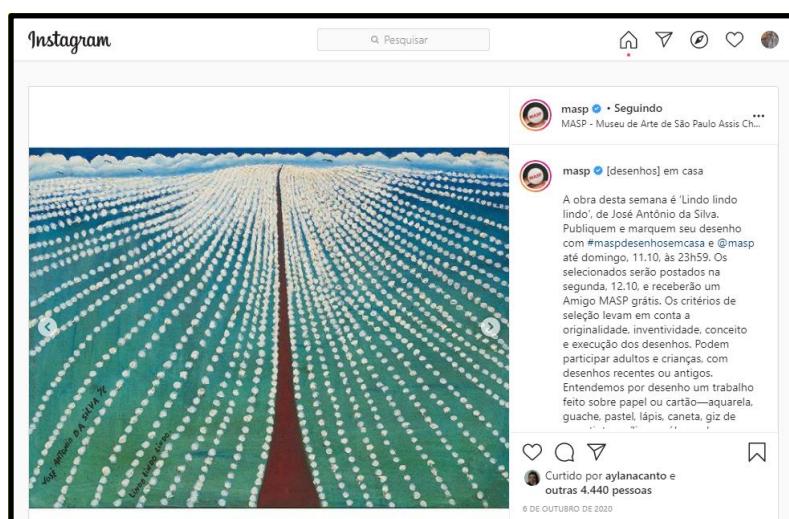


Figura 180 – Vigésima terceira obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Lindo lindo lindo” - 1976 de José Antônio da Silva, outubro de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/CGAoYyFJ8g9/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 4 abr. 2022.

Esta obra inicia uma nova rotina nas ações educativas que estamos detalhando, em especial no “MASP [Desenhos] em casa”, uma vez que a flexibilização das medidas sanitárias nacionais e a possibilidade de abrir o museu presencialmente com um número menor da capacidade, delineou-se. Dessa forma, a partir do mês de outubro de 2020 a ação do projeto e o conteúdo difundido nas redes institucionais do MASP passa a ser mensal, se estendendo em uma semana inteira do mês apenas, na primeira semana de cada mês. Essa nova dinâmica persiste até o momento em que o projeto é descontinuado, como detalharemos nos próximos parágrafos — até agosto de 2021.

O vídeo de mediação¹⁶⁶ de outubro (2020), portanto, aconteceu a partir da conversa entre os curadores Guilherme Giufrida e Fernando Oliva, os pesquisadores comentaram sobre a origem biográfica do artista, bem como suas tematizações e aplicações técnicas. Em “Lindo lindo lindo”, Oliva discorre sobre os ritmos da pincelada e harmonização das formas pintadas, em uma perspectiva ascensional. Além de mencionar a auto-referência e a atuação autodidata de José Antônio da Silva. Em uma segunda *live*¹⁶⁷ (outubro de 2020), por sua vez, Fernando Oliva dialoga com a curadora Denise Mattar comentando algumas curiosidades da obra do artista, sua relação com o mercado da Arte e com o trabalho autoral que executava.

É importante evidenciar nesta investigação o ritmo que as ações educativas relatadas alcançaram, visto que, instigaram na audiência o desejo de contribuir por meio de linguagens, audiência esta que por sua vez, passou a ser ativa, construir textos visuais e novas significações para narrativas estabelecidas. O contato com as obras do acervo MASP disponibilizado por esse movimento educativo contribuiu para o processo de aprendizagem das partes envolvidas. Desde os primeiros lançamentos dos projetos na dinâmica virtual, os públicos se engajaram e permaneceram no fluxo da rotina estipulada pelo museu mediante as adaptações acordadas no percurso. Com a abertura e em meio a flexibilização presencial, passamos a observar mudanças na atuação dos diversos indivíduos partícipes no processo correlato. Ainda assim, as interações dos públicos por via dos desenhos continuaram a se fazer presentes nas redes sociais da instituição a partir de um ritmo de participação diferenciado¹⁶⁸.

Nesse contexto, o conjunto de imagens a seguir (Figura 181), organiza os desenhos lançados no mês de outubro (2020) pelos públicos e usuários *online* do MASP. A composição cromática e identidade visual dispostas na obra referenciada (Figura 180) é reinterpretada com diferentes variações e significações nos nove desenhos abaixo.

¹⁶⁶ Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CGDhC48JhoA/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 4 abr. 2022.

¹⁶⁷ Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CGIgC_VpDIE/. Acesso em: 4 abr. 2022.

¹⁶⁸ Vide ao relatório anual de atividades do MASP (MASP, 2020).

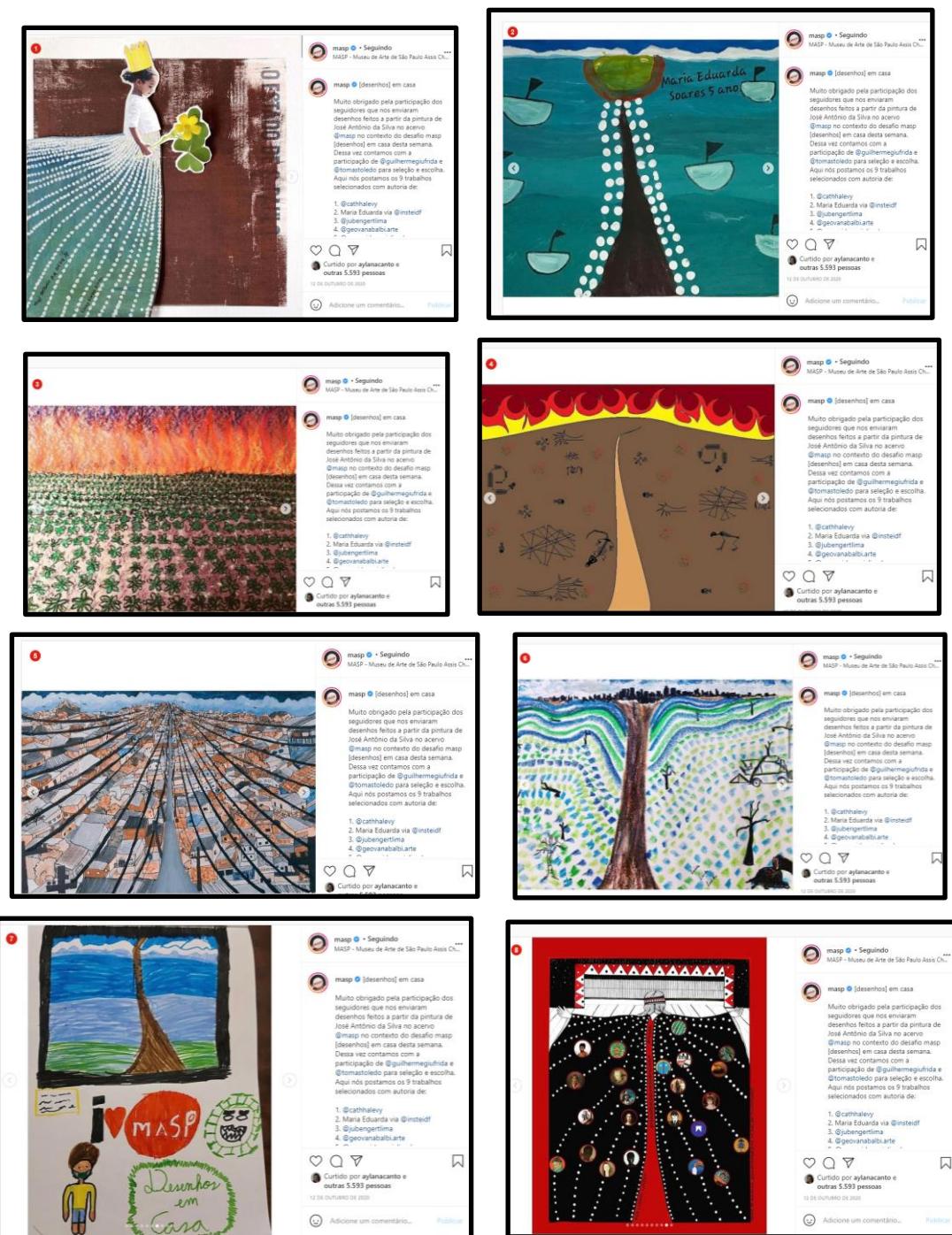




Figura 181 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de José Antônio da Silva, “Lindo lindo lindo” - 1976, outubro de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/CGQ-KHRptwO/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 4 abr. 2022.



Figura 182 – Desenho 1 referenciado na obra de José Antônio da Silva, “Lindo lindo lindo” - 1976, outubro de 2020.

Fonte: (https://www.instagram.com/p/CGQ-KHRptwO/?utm_source=ig_web_copy_link).

Acesso em: 4 abr. 2022.

Os marcadores: coroa, vestido, flores, menina, embarcações, águas, céu, plantação, sol, trabalhador rural (desenhos 1 da Figura 182 e os desenhos 2 e 8 da Figura 183) denotam a aproximação com a vida humana em conciliação com a natureza, a presença diminuta do céu nestes desenhos e até mesmo sua ausência relacionam diretamente o foco a vegetação e as águas assim como na pintura de Silva.

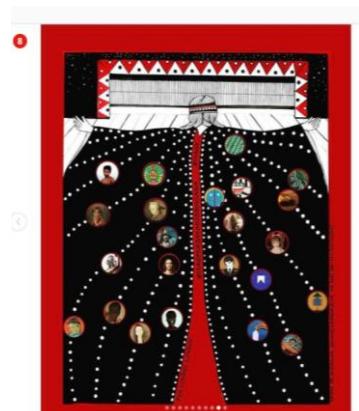


Figura 183 – Desenhos 2 e 8 referenciados na obra de José Antônio da Silva, “Lindo lindo lindo” - 1976, outubro de 2020.

Fonte: (https://www.instagram.com/p/CGQ-KHRptwO/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 4 abr. 2022.

Em alguns desenhos (3, 4, 5 e 6 da Figura 184) os marcadores: incêndio, floresta, fauna e flora destruídos, a cidade e a favela, almejam criticar a relação humana com a natureza e o movimento de destruição da mesma, reflexo do crescimento da população e da falta de planejamento na expansão das cidades. Destacamos a potência do plano de expressão de dois desenhos (desenhos 5 e 7 da Figura 184) deste bloco, que por intermédio da cor vermelha e preta, bem como das marcações vírus, máscara, MASP, obras do acervo do museu, tela de exposição, legenda e os dizeres “MASP em casa” e “I love MASP” circunscrevem a estratégia educativa na conjuntura contemporânea e atípica sanitária, social e estrutural em que o museu passa a retomar suas atividades presenciais gradativamente.



Figura 184 – Desenhos 3, 4, 5, 6 e 7 referenciados na obra de José Antônio da Silva, “Lindo lindo lindo” - 1976, outubro de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/CGQ-KHRptwO/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 4 abr. 2022.

Em paralelo, a vigésima quarta obra presente na programação mensal e virtual do MASP é a pintura “Músicos” - 1950 (Figura 185) do pintor e compositor brasileiro Heitor dos Prazeres (1898-1966). Esta obra aborda de forma rítmica dois sujeitos dançando e tocando instrumentos (atabaque e afoxé), no plano de expressão a dimensão cromática potencializa o movimento rítmico. Através de sua obra, Heitor dos Prazeres “[...] sugere um gingado próprio de uma musicalidade e corporeidade afro-brasileira [...] potência gerada pela sincronicidade

musical e gestual, os detalhes como as alinhadas vestes rosa, azul e cinza em belo contraste [...]” (MASP, 2020a). Prazeres foi um artista multifacetado, seu envolvimento com a música, a composição e o carnaval estabeleceram-se constante na trajetória e produção.



Figura 185 – Vigésima quarta obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Músicos” (1950) de Heitor dos Prazeres, novembro de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020

(https://www.instagram.com/p/CHF0l05gFa_/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 4 abr. 2022.

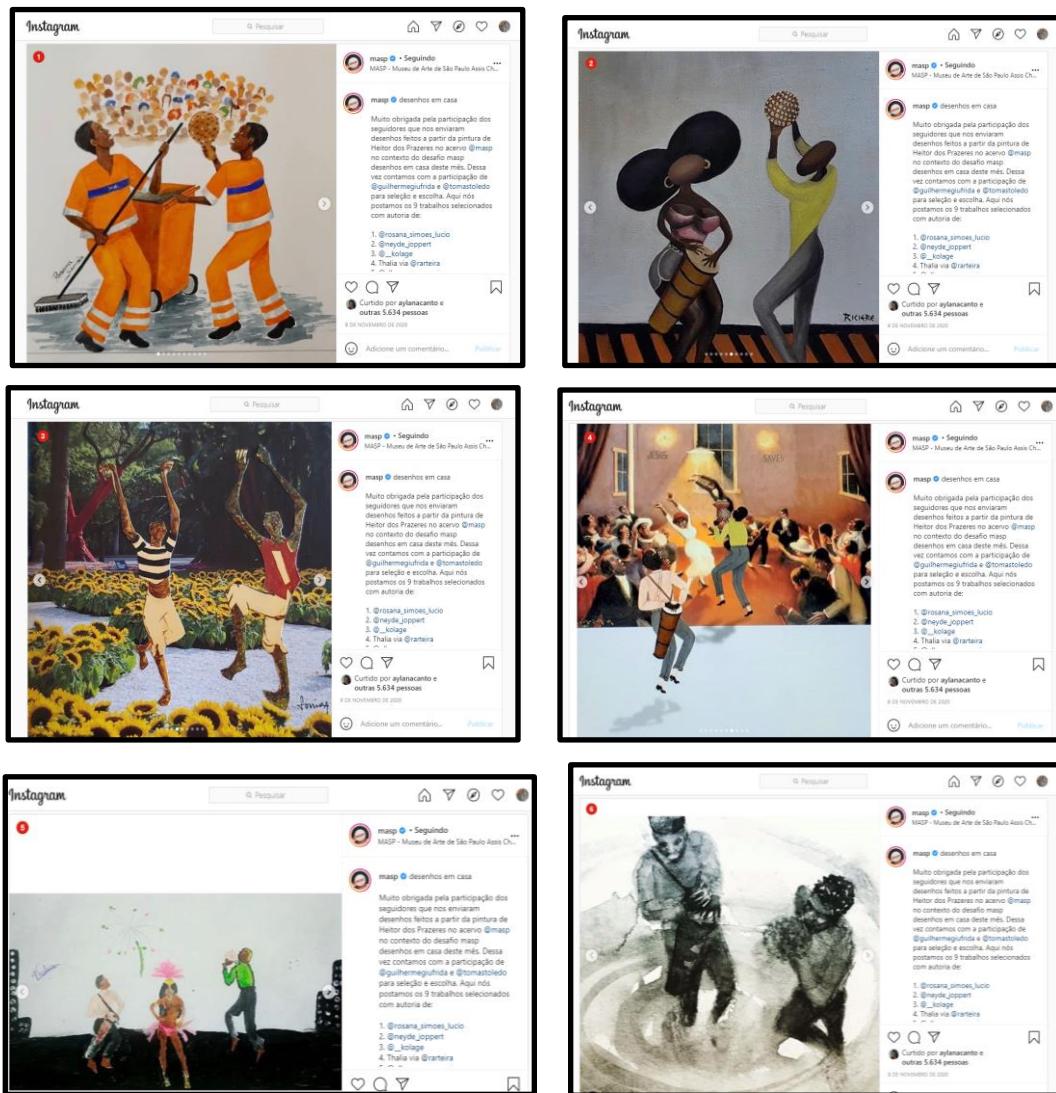
Duas *lives*¹⁶⁹ mediadas por curadores, educadores e pesquisadores foram lançadas pelo MASP (novembro de 2020), a primeira contou com o diálogo entre Laura Coseney e Waldiael Braz, ambos abordaram as recentes modificações nos projetos “MASP Diálogos no acervo” e “MASP [Desenhos] em casa” no sentido da rotina e ocorrência, assim como debateram a trajetória artística de Heitor dos Prazeres em suas especificidades, como as nuances das formas expostas, os pés dos personagens pintados e as linhas da obra — indicando inclusive os demais conteúdos educativos dispostos no “MASP Áudios” e “MASP Palestra”¹⁷⁰ para complementar a experiência de fruição. A segunda intervenção por meio de vídeo educativo se deu através da fala da educadora e supervisora de Mediação e Programas Públicos do MASP, Glaucea Helena de Britto, mediada por Guilherme Giufrida. A pesquisadora se dedica ao trabalho do Heitor dos Prazeres e pormenoriza curiosidades sobre a vida e obra do artista, explicitando os detalhamentos pictóricos e os referenciais de matrizes africanas que atravessam a produção de Heitor, reafirmando a sua importância para a música

¹⁶⁹ Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CHLnSFapkSv/?utm_source=ig_web_copy_link e https://www.instagram.com/tv/CHOaMeWJ_5/. Acesso em: 06 abr. 2022.

¹⁷⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X9elDIYFYU0>. Acesso em: 06 abr. 2022.

e cultura brasileira. Glaucea comenta e compartilha com os públicos *online* os cinco movimentos em que a intelectual divide esta pintura em específico, incorporando a musicalidade no texto visual em um movimento sincrético e cinestésico, uma vez que para a mesma ao fruir com a pintura depreendemos a sensação do som, e da dança.

As interpretações enviadas em diálogo com esta obra (Figura 186) são extremamente potentes e transportam variações cromáticas, denotando a assimilação diferenciada dos públicos com base nos conteúdos expostos, no contato com o acervo do museu a partir da experiência individual, na produção pictórica e no acesso *online* às estratégias educativas.



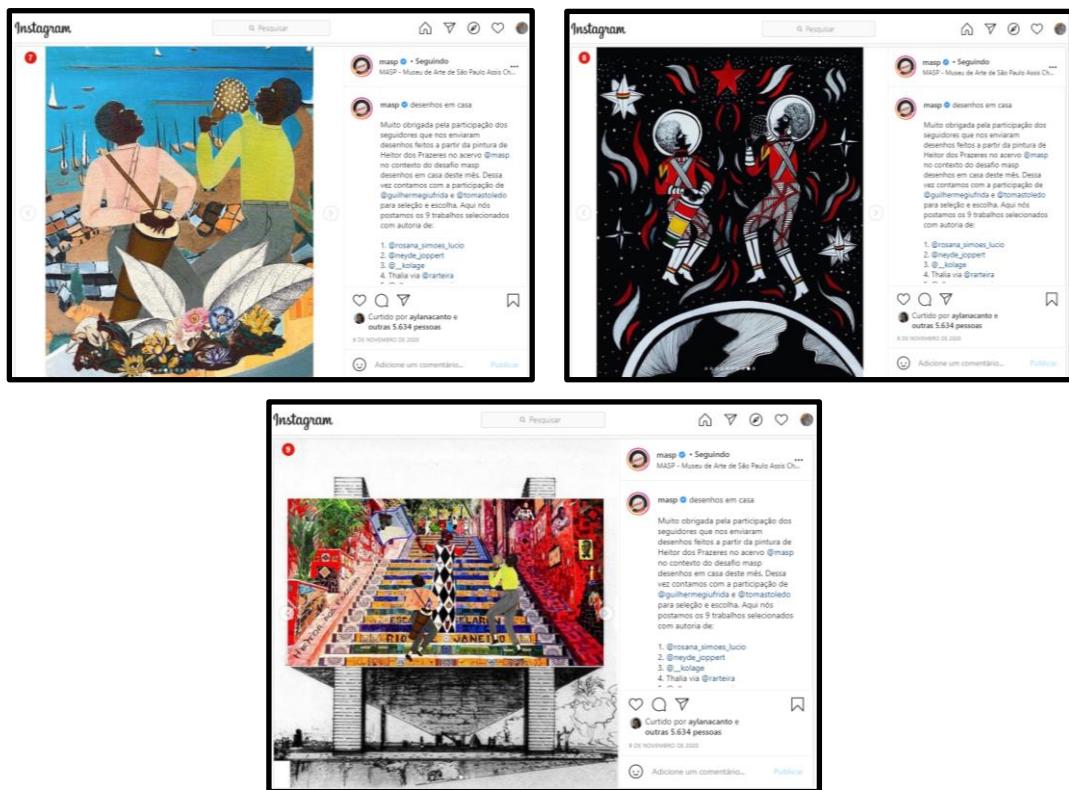


Figura 186 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Heitor dos Prazeres, “Músicos” (1950), novembro de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/CHYKBgwJLvM/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 4 abr. 2022.

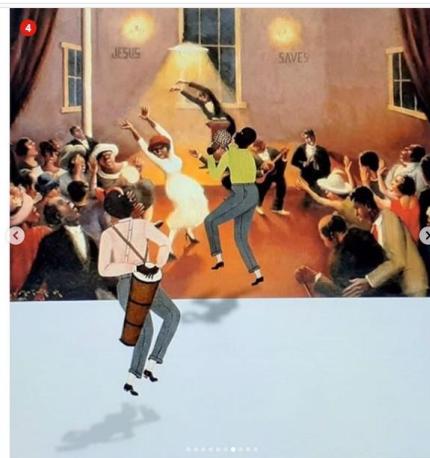


Figura 187 – Desenho 4 referenciado na obra de Heitor dos Prazeres, “Músicos” (1950), novembro de 2020.

Fonte: (https://www.instagram.com/p/CHYKBgwJLvM/?utm_source=ig_web_copy_link).

Acesso em: 4 abr. 2022.

Nos desenhos observamos dois sujeitos dançantes (Figura 186), porém em lugares diversos, percebemos, portanto, a versatilidade das narrativas propostas circunscritas no contemporâneo. No plano de expressão dos textos, os marcadores: uniforme e equipamento de gari, instrumentos musicais, salão, cabelo *Black* (penteado identitário criado e utilizado pela comunidade negra), vegetação e especialmente girassóis, salão, roda de samba, embarcações, águas, indumentária de Carnaval, indumentária de astronauta, universo, planeta, nave, o MASP e uma

famosa escadaria no Rio de Janeiro (Escadaria Selarón pintada pelo artista Jorge Selarón e 1990) complementam composições variantes em suas significações e escolhas cromáticas.



Figura 188 – Desenho 8 referenciado na obra de Heitor dos Prazeres, “Músicos” (1950), novembro de 2020.

Fonte:(https://www.instagram.com/p/CHYKBgwJLvM/?utm_source=ig_web_copy_link).
Acesso em: 4 abr. 2022.

Destacamos de forma detida o desenho em que os sujeitos do quadro de Heitor dos Prazeres se fundem em uma outra cena, na especialidade de um salão de dança formando uma imensa festa junina, extravasando os limites bidimensionais e intertextuais dispostos (Figura 187), bem como o transporte dos sujeitos dançantes e instrumentistas para o espaço sideral, projetando o sentido de que a musicalidade e o ritmo da imagem transcendem os limites do planeta, acima da tela e do papel no desenho (Figura 188).

A vigésima quinta obra eleita para compor as ações *online* é a obra “Bailarina de catorze anos” -1880 (Figura 189) do pintor e escultor Edgar Degas (1834 -1917). Seus temas aprofundaram uma visão peculiar e espetacularizada do cotidiano de cenas no balé. Esta peça, uma escultura em bronze após sua morte e contemplada com vestimentas em tecido, movimento de subversão de Degas em relação aos cânones de época ao usar a cera e o tecido como aditivos para a forma pretendida. Em parte da trajetória artística de Edgar Degas, “[...] Ele não prezava a pintura de paisagem ao ar livre; preferia estudar o movimento da figura humana e dos animais, utilizando, de forma pioneira, os recursos ópticos da fotografia.” (MASP, 2020b, p.40/41). O MASP detém um conjunto de setenta e três esculturas de Degas.

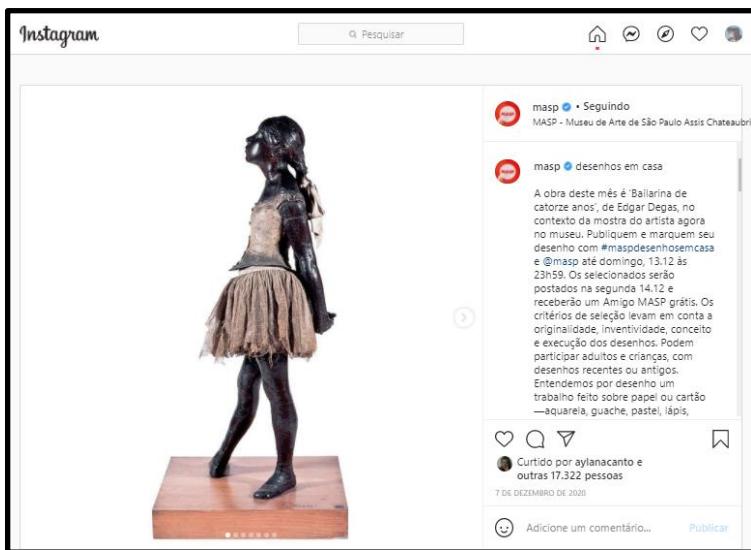


Figura 189 – Vigésima quinta obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Bailarina de catorze anos” - 1880 de Edgar Degas, dezembro de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/Clf7navJRtc/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 8 abr. 2022.

Em *live*¹⁷¹ (dezembro de 2020), a dupla Waldiael Braz e Laura Coseney comentam questões que atravessam a obra eleita, materializada na linguagem da escultura. Laura remete ao quantitativo de obras do artista pertencentes ao acervo MASP com a temática, em verdadeiros estudos constantes que circundam a bailarina e o cotidiano do balé. Como rotina, nos minutos finais das *lives* é delimitado um tempo espontâneo para os públicos *online* lançarem comentários e questões. Algumas questões levantadas pelo público virtual durante a transmissão de vídeo — que, como explicitado anteriormente, permanecem disponíveis na plataforma do *Instagram* do museu e do seu *Youtube* — remetem a peculiaridade da indumentária em tecido da bailarina e a delicadeza do acabamento de Degas, a presença das obras expostas durante o vídeo (*live*) nas exposições do MASP, a disponibilidade e possibilidade de se revisitar o vídeo posteriormente e a proposição, via comentário, de uma narrativa feminista a partir da escultura de Edgar Degas. Bem como a pergunta recorrente sobre a dinâmica de abertura presencial do museu durante a pandemia.

O educador e a curadora provocam os públicos com informações instigantes, como o fato intrigante da faixa etária das bailarinas registradas pelas narrativas de Edgar Degas através das linguagens da pintura e escultura. Coseney menciona, em perspectiva, a crítica feminista sobre o olhar do artista em relação as jovens menores de idade representadas em suas produções. Ao contextualizar a obra os colaboradores do museu incrementam e

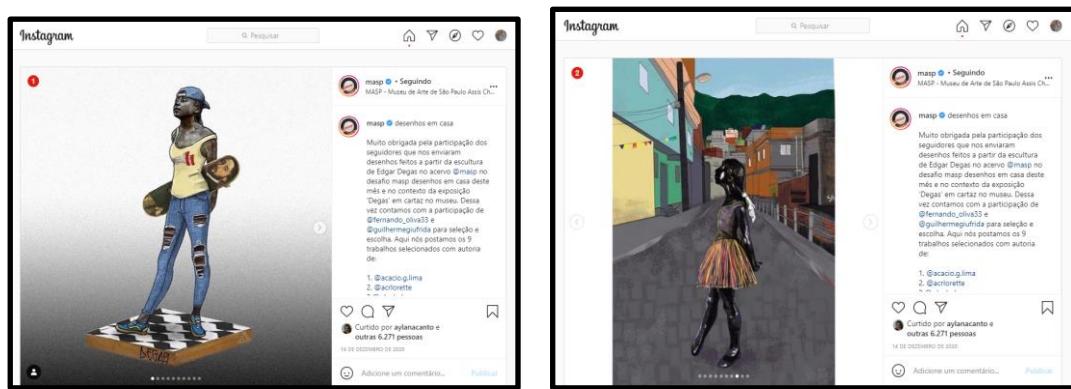
¹⁷¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/ClIvcIBpENw/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

potencializam nos públicos motivos, questões e caminhos para a ressignificação posterior por intermédio do desenho.

Em seguida, na mediação subsequente¹⁷² (dezembro de 2020), o curador Fernando Oliva conversa com a Profª. Drª Ana Magalhães sobre sua tese detida em Degas. A pesquisadora comenta o intenso interesse de Edgar Degas no contexto das bailarinas, detalhando curiosidades como a reação do sistema da arte da época reativa às escolhas do artista no emprego da materialização em escultura, assim como o fato de considerar a fundição de bronze da escultura como uma espécie de assepsia.

Os vídeos que são lançados primeiramente como *lives* compreendem a temporalidade total de sessenta minutos, em geral. Ou seja, a programação dos debates é articulada previamente pela equipe do MASP de modo a usufruir e dispor de aproveitamento no âmbito do tempo que a rede social dispõe para essa interação sincrética. É possível acompanhar este planejamento prévio por intermédio das imagens eleitas para complementar o diálogo dos envolvidos que, muitas vezes, remetem a fragmentos em perspectiva das obras de arte sistematizadas pelo projeto. Infelizmente, intercorrências acontecem durante algumas transmissões e sobretudo nesta, problemas decorrentes da dinâmica remota que envolve a conexão com a *Internet*, de modo que o vídeo deste mês (dezembro) apresentou engasgos na imagem e no som, prejudicando seu aproveitamento completo pelos usuários *online*.

As interpretações em desenho para a obra de Degas (Figura 190) abordam, através das ressignificações, novas formas de representar a bailarina, mobilizando-a em diversos contextos.



¹⁷² Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CIohZPipBng/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 08 abr. 2022.

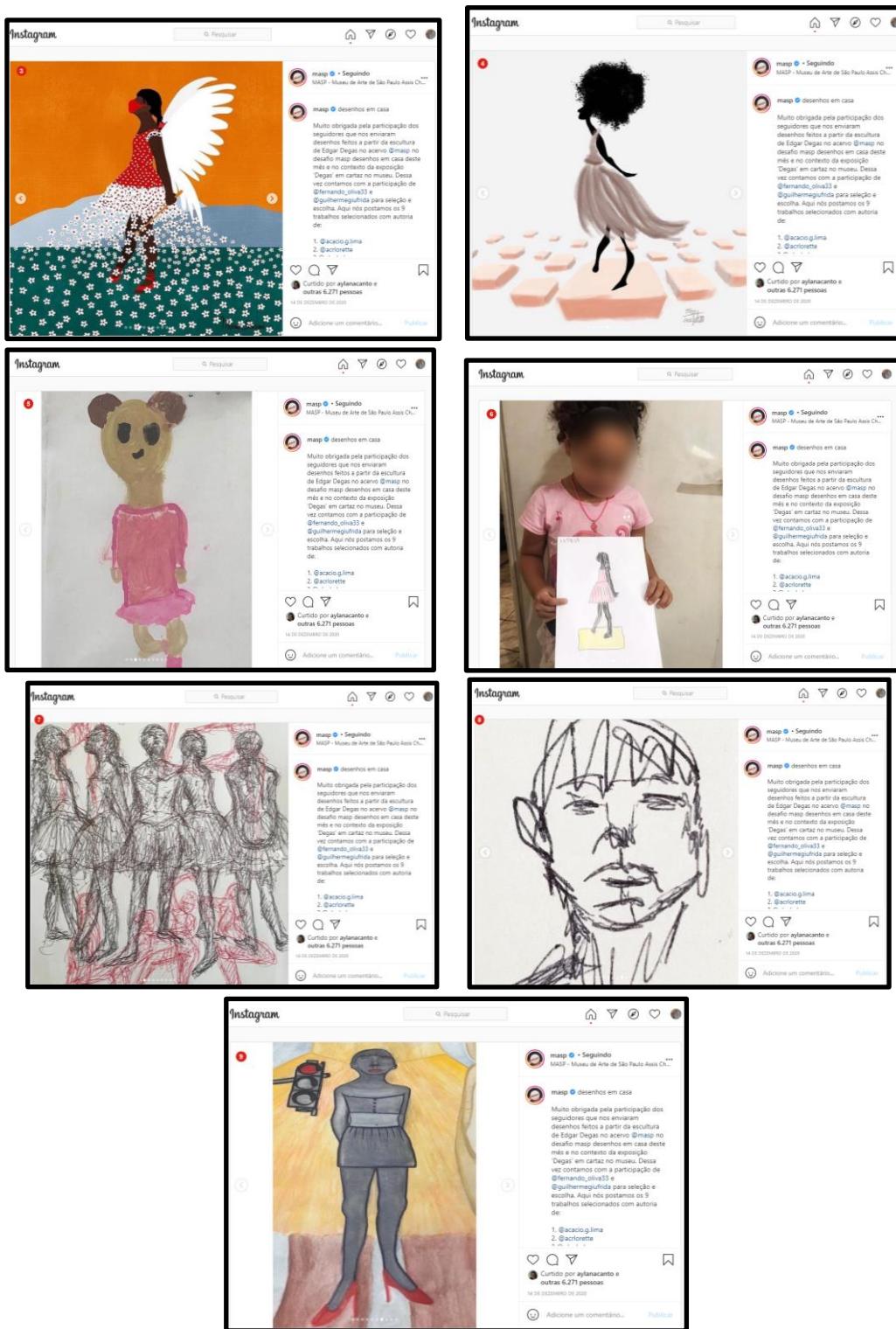


Figura 190 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Edgar Degas, “Bailarina de catorze anos” - 1880, dezembro de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/ClybhjKpi3q/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 8 abr. 2022.

Os marcadores: *skate*, boné, tênis, grafite, indumentária, bandeirinhas, ruas urbanas, favela, vestidos, sinal de trânsito, asas, ursa, flores e salto vermelho denotam as aproximações

alcançadas pelos públicos do MASP, contextualizando a obra e por intermédio do contato com a ação educativa proposta, estabelecendo pontes entre os seus repertórios individuais. Enquanto a dimensão cromática, as cores rosa e vermelho destacam-se dentre os seguintes desenhos (2, 3, 4, 5 da Figura 189 e 9 da Figura 191), nessa perspectiva, salientamos o caráter de esboço de dois desenhos deste grupo (7 e 8 da Figura 192), projetando o aspecto de estudo e explicitando, através da curadoria das equipes MASP, as expectativas que a proposição do “MASP [Desenhos] em casa” deseja instigar.



Figura 191 – Desenhos 2, 3, 4, 5 referenciadas na obra de Edgar Degas, “Bailarina de catorze anos” - 1880, dezembro de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/ClybhjKpi3q/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 8 abr. 2022.

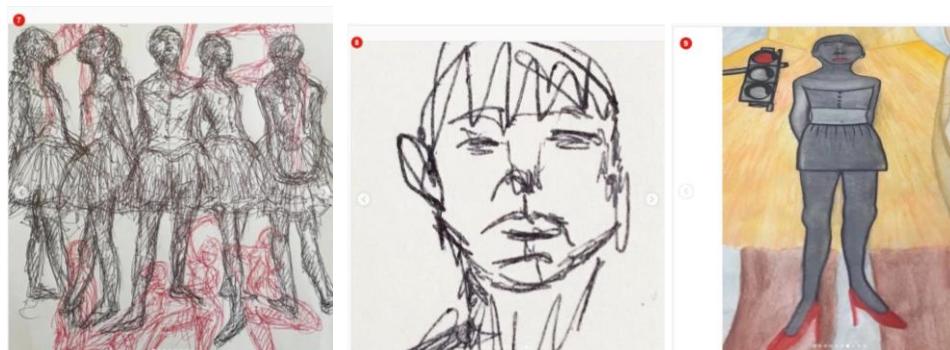


Figura 192 – Desenhos 7, 8 e 9 referenciados na obra de Edgar Degas, “Bailarina de catorze anos” - 1880, dezembro de 2020. **Fonte:** MASP Instagram, 2020 (https://www.instagram.com/p/ClybhjKpi3q/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 8 abr. 2022.

O primeiro desenho (Figura 193), em suas especificidades, transporta uma narrativa diferenciada quando traja a bailarina com roupas diversas da indumentária habitual, adicionadas ao boné e ao *skate*. Este texto visual é extremamente elucidativo no sentido de trazer à tona outras formas de ver e ser no mundo, significando que qualquer menina pode ser uma bailarina — o rosto do artista na estamparia do *skate* e o MASP na estampa da camisa são detalhes pontuais que acrescentam camadas e sentidos no desenho.

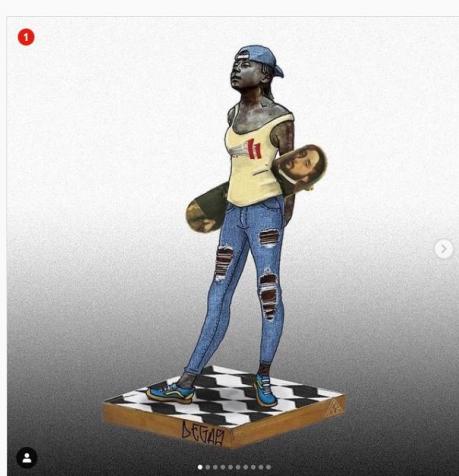


Figura 193 – Desenho 1 referenciado na obra de Edgar Degas, “Bailarina de catorze anos” - 1880, dezembro de 2020.

Fonte:(https://www.instagram.com/p/ClYbhjKpi3q/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 8 abr. 2022.

Nesse segmento, o projeto “MASP [Desenhos] em casa” passa a atravessar mais um ano (2021) na continuidade mensal sistematizada desde outubro de 2020. Para compor o cronograma do projeto, a vigésima sexta peça da coleção do museu abordada pelas equipes do MASP é a pintura nomeada “Venha dançar – convidou a natureza gentilmente” de 2019-20 (Figura 194), da artista nascida na República Dominicana Hulda Guzmán (1984 -).

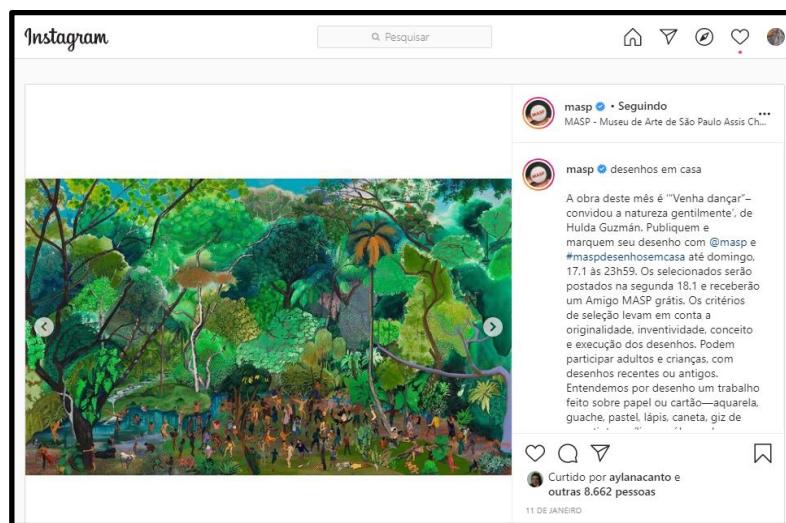


Figura 194 – Vigésima sexta obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Venha dançar – convidou a natureza gentilmente” (2019-20) de Hulda Guzmán, janeiro de 2021. **Fonte:** MASP Instagram, 2021 (https://www.instagram.com/p/CJ6IfUQJC85/?utm_source=ig_web_copy_link).

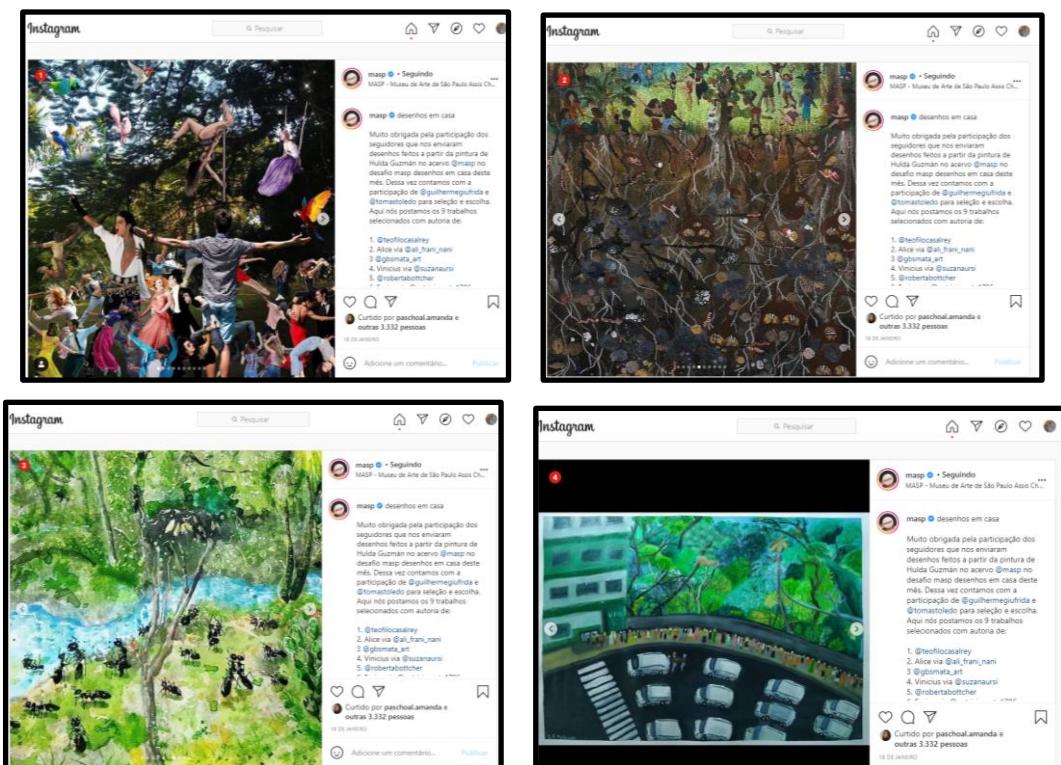
Acesso em: 12 abr. 2022.

A artista concatena a arquitetura modernista e a natureza tropical nos cenários compostos por suas narrativas pictóricas, seus trabalhos “[...] têm inspiração na arte popular e no realismo mexicanos e apresentam quase sempre uma paleta de cores intensas e vibrantes” (MASP, 2020b, p.66/67). De modo que, esta obra em específico, evoca uma atmosfera de comunhão entre humano e natureza, em uma relação com o tempo e ritmo diversos da vida na

cidade, “[...] Os participantes da festa são parte de um todo maior e, como indica o título, são convidados a juntar-se a uma dança em estreita reciprocidade com o seu entorno [...]” (MASP, 2021a).

Para este mês no projeto, a mediação virtual lançada primeiramente ao vivo¹⁷³ (janeiro de 2021) e disponibilizada em seguida nas redes sociais do museu, compartilha a conversa entre Laura Coseney e Guilherme Giufrida, ocasião em que ambos comentam a pintura de Hulda, bem como outras produções concebidas pela artista, das quais algumas estão presentes no acervo do museu. Os curadores referem a relação que Hulda Guzmán estabelece em suas pulsões pictóricas, aproximando objetos, arquitetura e a figura humana, bem como sobre o caráter convidativo, de festividade do trabalho e de uma composição narrativa proposta por Guzmán na pintura correlata (Figura 194).

Os desenhos de janeiro de 2021 (Figura 195), selecionados pelo MASP e enviados pelos públicos, projetam o teor de festividade e ritmo presentes na obra referenciada (Figura 192), bem como a cor verde no plano de expressão é imperativa, concebendo a composição e simbolização da natureza do conjunto de imagens.



¹⁷³Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CJ_2-bApIaH/. Acesso em: 12 abr. 2022.

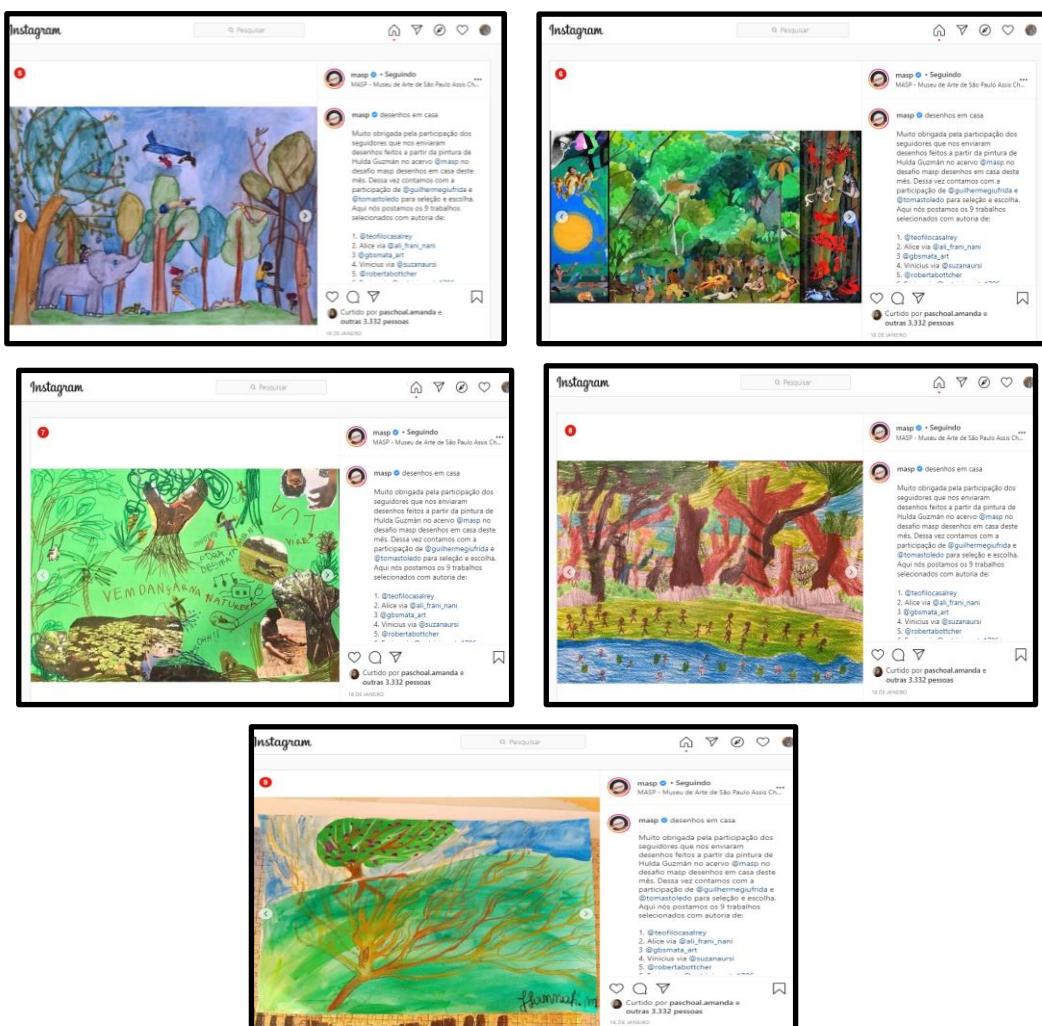


Figura 195 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Hulda Guzmán, “Venha dançar – convidou a natureza gentilmente” (2019-20), janeiro de 2021.

Fonte: MASP Instagram, 2021

(https://www.instagram.com/p/CKMzfBj_eB/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 12 abr. 2022.

Certos elementos adicionam camadas à construção das narrativas propostas, tais como os marcadores: multidão de pessoas, pessoas famosas (como Michael Jackson dançando, Ryan Gosling e Emma Stone em sua dança referência ao filme que contracenaram juntos)¹⁷⁴, árvores, raízes, ruas, automóveis, formigas e outros animais e os dizeres “Vem dançar na natureza e “fora o desmatamento”. Destacamos de forma sistemática, o diálogo entre a linguagem da colagem e desenho estabelecidos em algumas produções. Bem como a conexão entre as formigas e pessoas em um movimento de aglomeração e comunhão, visto que são animais extremamente cooperativos e praticantes de um senso coletivo peculiar da espécie. O

¹⁷⁴ O filme “*La la land*”, dirigido por Damien Chazelle e lançado em 2017.

momento de pandemia (entre 2020 e início de 2021) deixa a sociedade desejosa que retomemos esse movimento de encontro com muitas pessoas, embora não seja possível na conjuntura decorrente, para evitar a contaminação da doença. As narrativas lançadas ao projetar em suas concepções produzem um sentido de saudosismo nas audiências e criadores dos desenhos.

A vigésima sétima obra difundida pelo “MASP [Desenhos] em casa” é de autoria da artista Rosina Becker do Valle (1914-2000) — “[...] Participou de diversos salões nacionais, de duas bienais de São Paulo, entre outras exposições internacionais. Apesar disso, é escasso o material disponível para pesquisa em torno de sua vida e produção” (MASP, 2021a) — a pintura “Índio na floresta (Caboclo)”, 1963 (Figura 196). A artista “[...] trabalhou com temas como as festas populares, a religiosidade afro-brasileira e a diversidade étnica e cultural do país [...]” (MASP, 2021a). A atmosfera da pintura combina aspectos da indumentária dos povos originários desta terra, bem como acrescido à elementos afro-brasileiros e de origem africana.

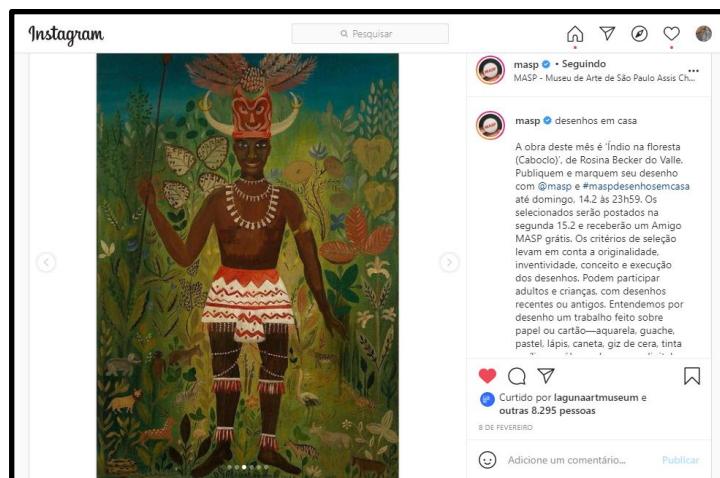


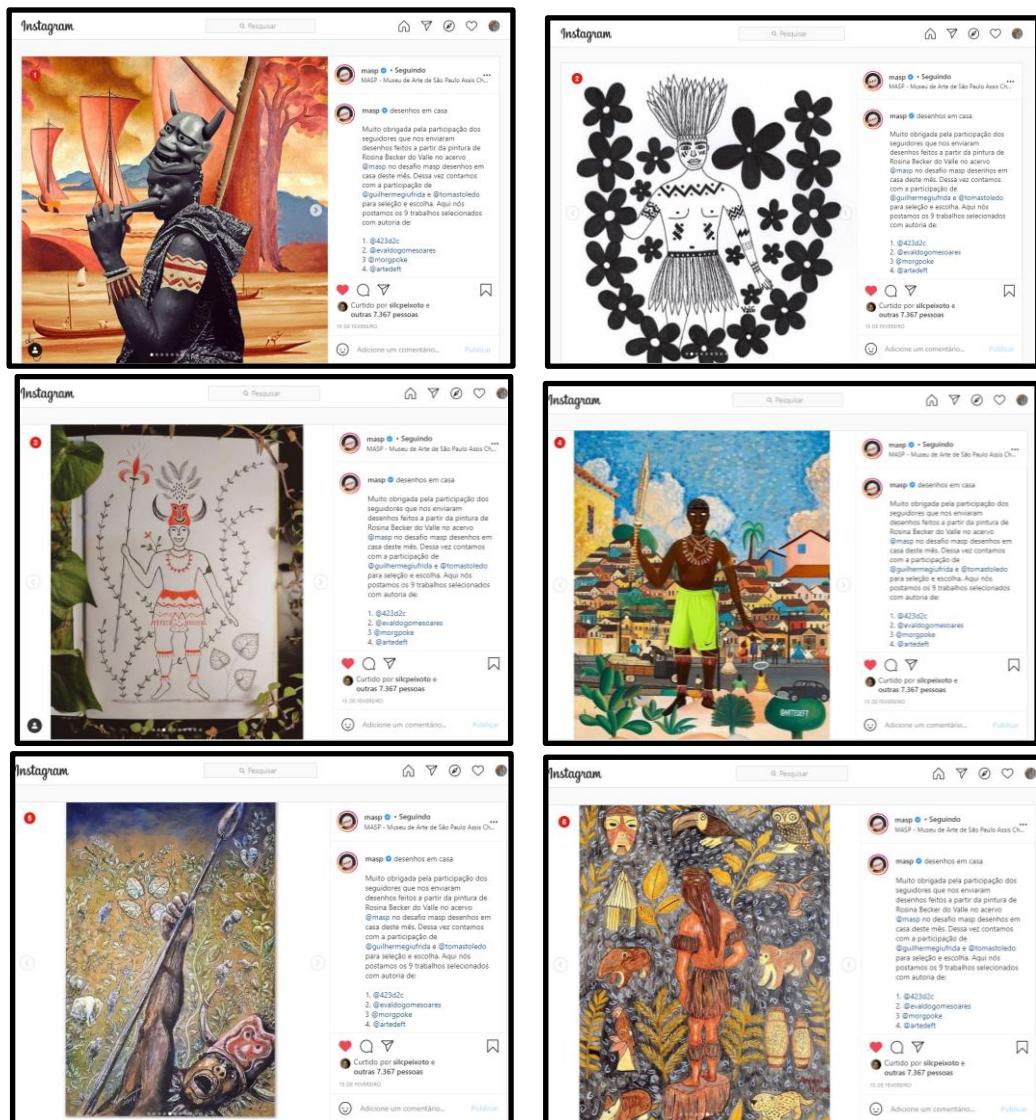
Figura 196 – Vigésima sétima obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Índio na floresta (Caboclo)”, 1963 de Rosina Becker do Valle, fevereiro de 2021. **Fonte:** MASP Instagram, 2021 (https://www.instagram.com/p/CLCKsVtpIJK/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 13 abr. 2022.

Na *live*¹⁷⁵ mediada por Guilherme Giufrida e Laura Coseney (fevereiro de 2021), os colaboradores comentam a escassa biografia disponível sobre Rosina Becker, dialogam ainda sobre as demais obras da artista, suas especificidades cromáticas, temáticas, técnicas e artigos de jornal sobre a recepção do sistema da arte da época em relação aos trabalhos de Rosina. A figura da coruja torna-se recorrente em suas pinturas, conforme a curadora Coseney refere.

¹⁷⁵ Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CLH9HAKpt7k/>. Acesso em: 15 abr. 2022.

Nesse sentido, sobre a obra de Becker escolhida pelo MASP para compor o projeto em fevereiro de 2021, ambos debatem acerca da figura central da pintura e os elementos escolhidos por Rosina para representar na obra. No que diz respeito ao “MASP [Desenhos] em casa”, perguntas foram lançadas durante a transmissão de vídeo-mediação, as maiores dúvidas versam sobre a abertura do museu e a participação no “concurso”¹⁷⁶ de desenhos.

Os desenhos enviados (Figura 197) permeiam escolhas cromáticos vividas (vermelho e amarelo) e preservam alguns elementos da pintura referenciada (Figura 194), tais quais: a figura masculina central, que por vezes usa um adereço na cabeça e colares no pescoço, portando um instrumento em uma das mãos, variando de uma lança a uma flauta, por exemplo.



¹⁷⁶ Forma como alguns colaboradores e mesmo os públicos se referiram, em alguns momentos, sobre o projeto.

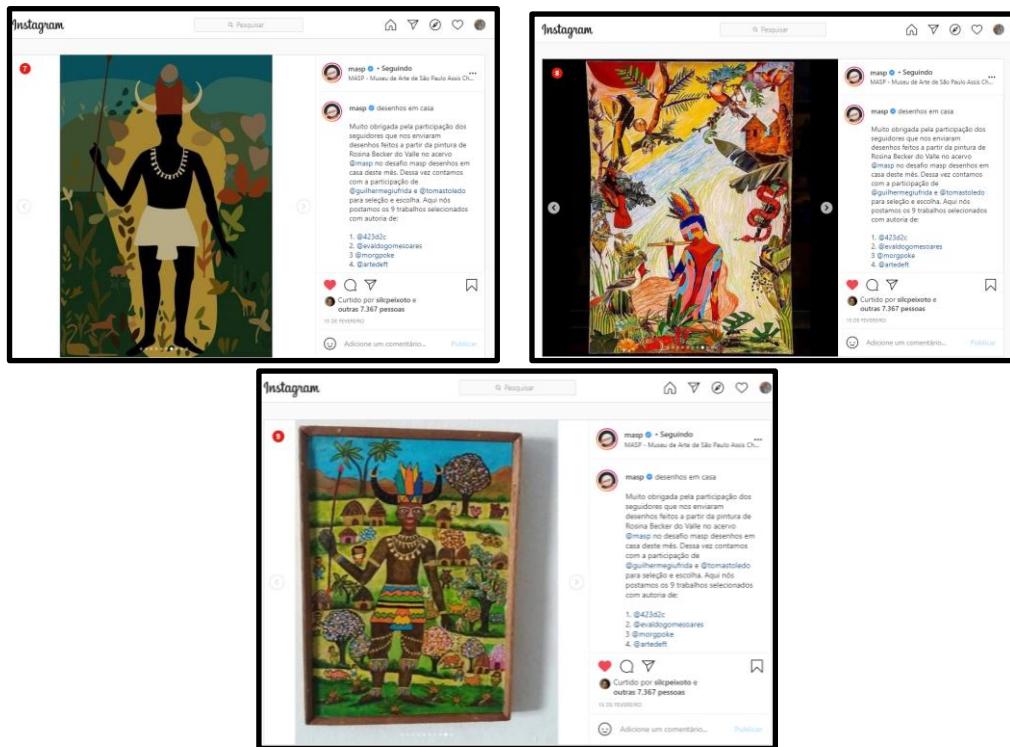


Figura 197 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Rosina Becker, “Índio na floresta (Caboclo)” - 1963, fevereiro de 2021. **Fonte:** MASP Instagram, 2021 (https://www.instagram.com/p/CLU0iKzpNdO/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 13 abr. 2022.

Alguns desenhos projetam em seus planos de expressão cores saturadas, como a cor laranja (1 e 3 da Figura 198), o verde (desenho 4 da Figura 198), o amarelo (desenho 7 da Figura 198) e o vermelho (desenho 8 da Figura 198). É recorrente observar mudanças significativas no plano de expressão dos textos no que cerne o sujeito central, sendo concebido com traços variados que remetem a origem africana e especialmente indígena de nosso país. Os marcadores: indumentária, instrumentos, flores, embarcações, cidade, floresta, fauna e moradias indígenas retificam a pluralidade de significados pretendida e alcançada na releitura proposta pelos públicos *online* do MASP frente às ações educativas relativas.

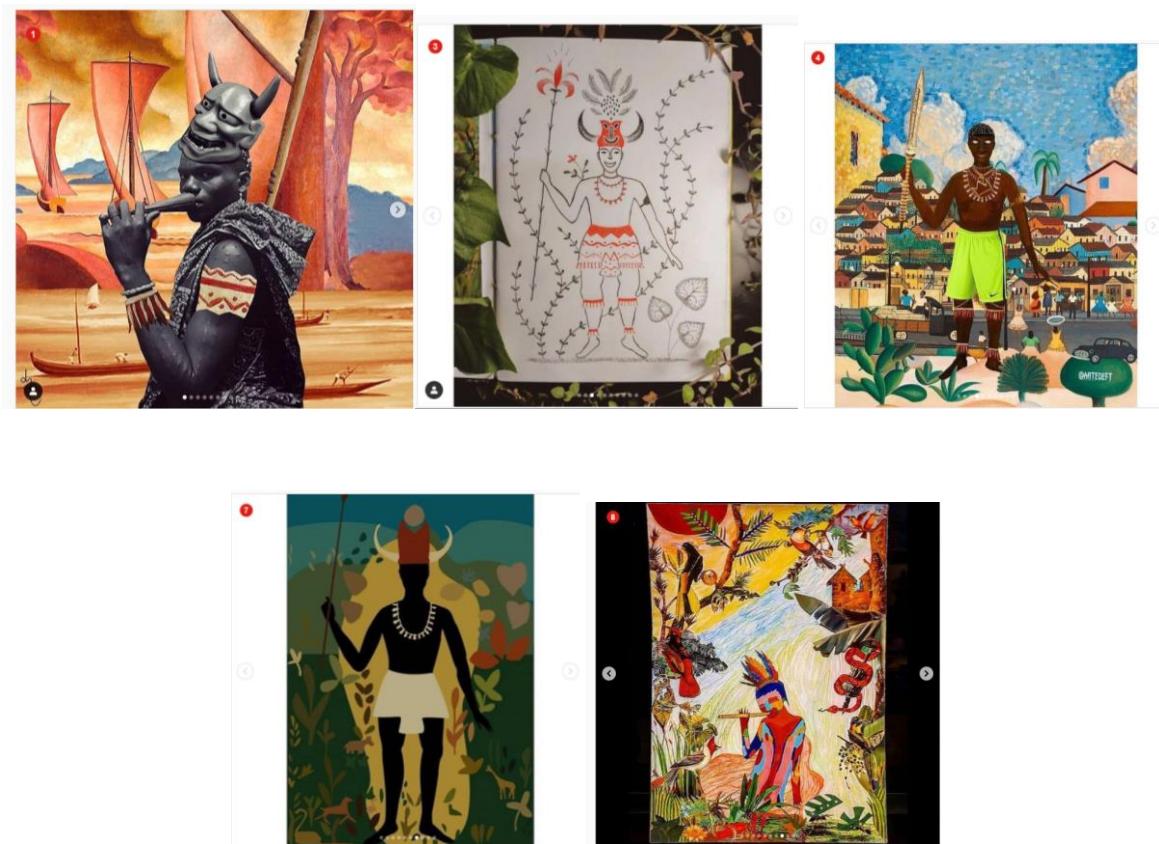


Figura 198 – Desenhos 1, 3, 4, 7 e 8 referenciados na obra de Rosina Becker, “Índio na floresta (Caboclo)” - 1963, fevereiro de 2021. **Fonte:** MASP Instagram, 2021

(https://www.instagram.com/p/CLU0iKzpNdO/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 13 abr. 2022.

A vigésima oitava obra da pintora, gravadora e colagista Beatriz Milhazes (1960-). Sua obra se caracteriza pelo uso da cor e de estruturas geométricas, bem como o uso de diferentes técnicas e materiais na relação entre as linguagens da pintura e escultura — nomeada “Avenida Paulista”, 2020 (Figura 199). Esta pintura em específico, é extremamente cromática e vivida, as formas eleitas e evidenciadas aglomeram detalhes que atraem a atenção do fruidor, extrapolando o excesso de informações de diversas naturezas na superfície da pintura. Conforme o MASP detalha na postagem de convocação para o “MASP [Desenhos] em casa”, esta obra:

[...] é um ponto de inflexão no trabalho: o distanciamento social durante a pandemia reduziu as idas ao ateliê, e Milhazes intensificou o uso de croquis feitos à distância para executar processos na tela, introduzindo a caneta de tinta acrílica Molotow, que permitiu a criação de áreas de fino detalhamento. A composição multicolorida e intrincada inclui elementos abstratos (círculos, quadrados, triângulos) e figurativos (um sol japonês, ondas do mar, flores e suas pétalas). Se alguns elementos sugerem uma paisagem à beira mar, distante da cidade, as listras paralelas em violeta escuro e cru evocam pinturas geométricas de Luís Sacilotto (1924-2003), expoente do concretismo paulistano. Assim, o índice paulista de ‘Avenida Paulista’ surge tão processado pela artista, cujo trabalho é identificado com a exuberância

carioca, com uma referência da história da arte local — o concretismo. (MASP, 2021a).

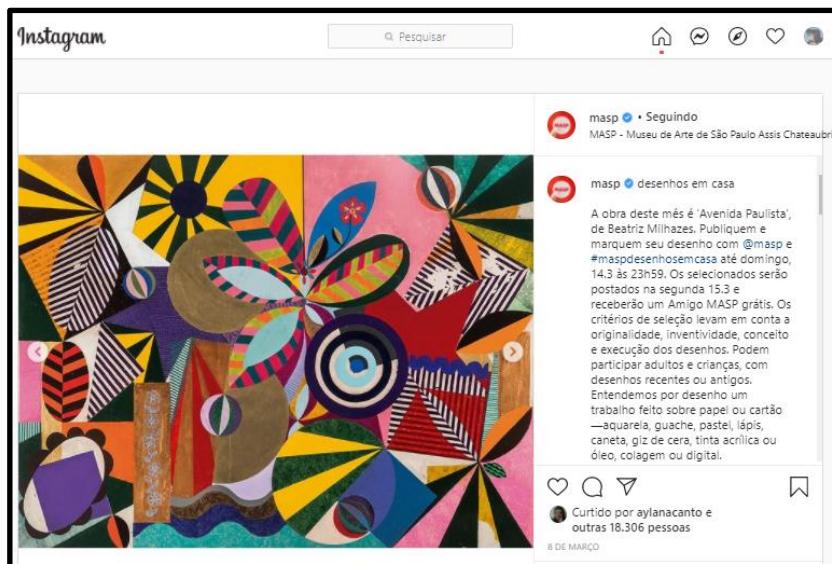


Figura 199 – Vigésima oitava obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Avenida Paulista” - 2020 de Beatriz Milhazes, março de 2021. **Fonte:** MASP Instagram, 2021

(https://www.instagram.com/p/CMLcL5dhdRB/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 17 abr. 2022.

O “MASP Diálogos no Acervo”¹⁷⁷ referente a esta edição da ação educativa foi apresentada unicamente pelo educador Waldiael Braz (março de 2021), um fator específico justifica esta dinâmica diferenciada — visto que, como acompanhamos e explicitamos neste capítulo todas as *lives* mediadas, ou seja, vídeos educativos concebidos pelo MASP sobre as obras de seu acervo, aconteceram em dupla, uma maneira dialógica e democrática de abordar os conteúdos, sistematizar elucidações, projetar imagens e responder o público *online* participe da transmissão — uma vez que a plataforma *Instagram* passou por alterações de ordem estrutural na forma como projeta os vídeos ao vivo e as funções disponíveis nessa nova versão, impactando na organização das ações educativas *online* da instituição e das estratégias educativas do museu. Outro aspecto relatado por Braz e percebido durante o vídeo são os efeitos da pandemia no Estado de São Paulo, tal qual no Brasil, em que o estágio ou fase vermelha¹⁷⁸ dizem respeito a um alto índice de contaminação e o retorno mais incisivo das medidas restritivas de isolamento social, naquele período.

¹⁷⁷ Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CMQEaOLntCC/>. Acesso em: 17 abr. 2022.

¹⁷⁸ As medidas restritivas de São Paulo (sede do MASP) sofreram alterações no ano de 2021, esta informação está disponível em:

Em relação a obra do mês, de autoria da artista Beatriz Milhazes, o educador explana sobre o representativo título da obra e a relação das exposições com trabalhos de Milhazes que estavam no ar no MASP e em outra instituição próxima, símbolos da avenida Paulista. Waldiael Braz pontua ainda acerca da diversidade técnica presente na pintura, funcionando como um disparador das novas interpretações a serem produzidas pelos públicos, abrangendo a possibilidade de outras linguagens que sejam bidimensionais como a colagem, por exemplo. Na mesma transmissão de vídeo, Waldiael comenta a relação entre o figurativo, ao abstracionismo geométrico e o concretismo carioca no fazer de Beatriz Milhazes, de modo que as escolhas cromáticas da artista não protagonizam uma cor em detrimento às outras, do contrário, suas composições harmonizam a dimensão cromática de seus textos visuais, impulsionam texturas diversas, bem como evidenciam formas expressivas por ela pintadas.

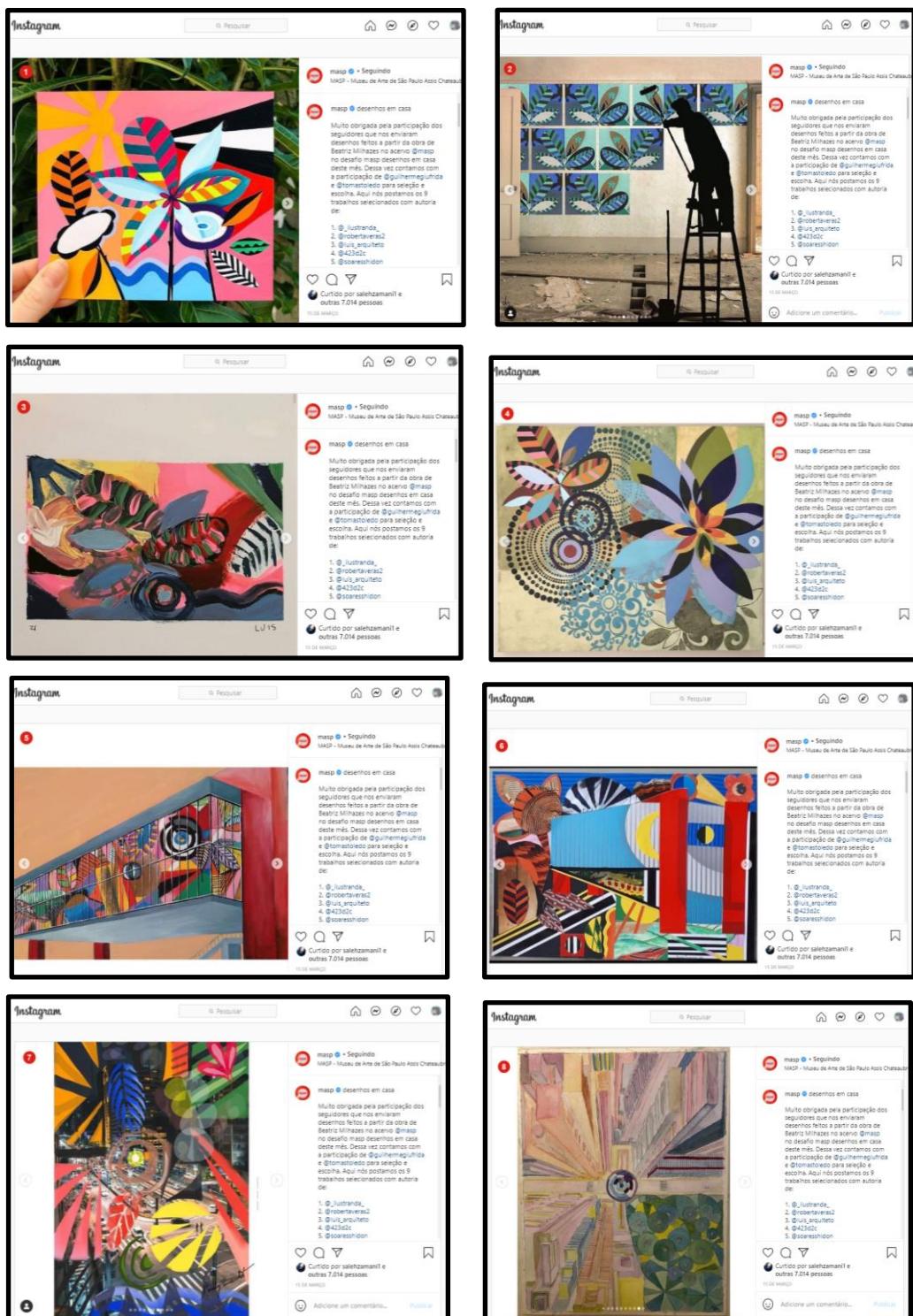
As perguntas lançadas pela audiência durante a mediação em *live* cernem sobre o fechamento do museu na fase vermelha, as técnicas que podem ser empregadas nos desenhos e a respeito dos requisitos para a participação no projeto. Ao finalizar a mediação, o educador lança questões a serem desenvolvidas e elaboradas pelos públicos durante a produção dos desenhos — como exemplo a pergunta “teríamos aqui uma paisagem?”.

Em uma segunda *live*¹⁷⁹, entre Adriano Pedrosa com a artista Beatriz Milhazes (março de 2021), ambos conversam acerca da trajetória acadêmica de Milhazes, sua relação com a Arte, a técnica “monotransfer” que desenvolve e as exposições, tanto anteriores, quanto as duas em cartaz no período (2021), mesmo diante do retorno à fase vermelha e ao isolamento social no Brasil.

Nessa conjuntura, os desenhos lançados pelos públicos para compor o projeto (Figura 200) exaltam em suas superfícies paletas cromáticas que se conectam com a obra referenciada (Figura 199).

<https://www.saopaulo.sp.gov.br/noticias-coronavirus/sp-volta-para-fase-vermelha-em-todas-as-regioes-com-piora-da-pandemia-2/>. Acesso em: 17 abr. 2022.

¹⁷⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CMS1jxTpVZo/>. Acesso em: 19 abr. 2022.



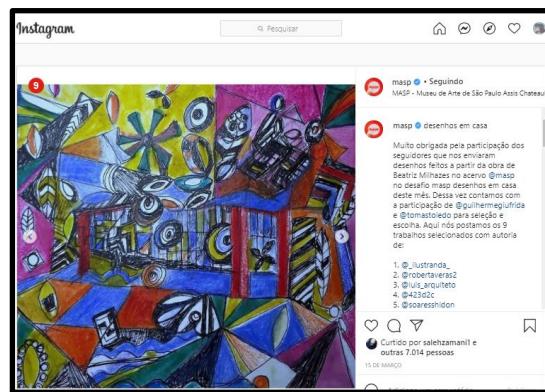
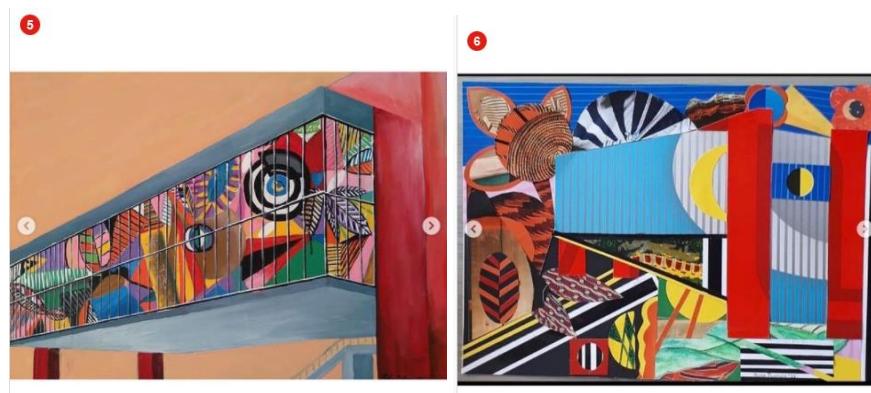


Figura 200 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Beatriz Milhazes, “Avenida Paulista” - 2020, março de 2021. **Fonte:** MASP Instagram, 2021 (https://www.instagram.com/p/CMcnpE9L3vE/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 17 abr. 2022.

Os elementos geométricos, a composição de formas e cores se faz presente nos desenhos, de modo que os marcadores: flores, folhas, sol, lua, as águas, escada, material de pintura, espirais, edifícios, bosque e o símbolo do MASP enquanto estrutura projetam sentidos que se relacionam com a pintura de Milhazes, especialmente em sua congruência entre o título e o logradouro do museu: a Avenida Paulista. O enfoque dado ao MASP em alguns destes desenhos (5, 6, 8 e 9 da Figura 201), remete a relação simbólica e arquitetônica que o museu tem com a localidade, logo, com a cidade de São Paulo. Enfatizamos ainda, a relação entre a linguagem da colagem e do desenho nas produções seguintes, potencializando a projeção de texturas e composições — em uma das imagens observamos a integração entre a linguagem do desenho e da fotografia (desenho 7 da Figura 201).



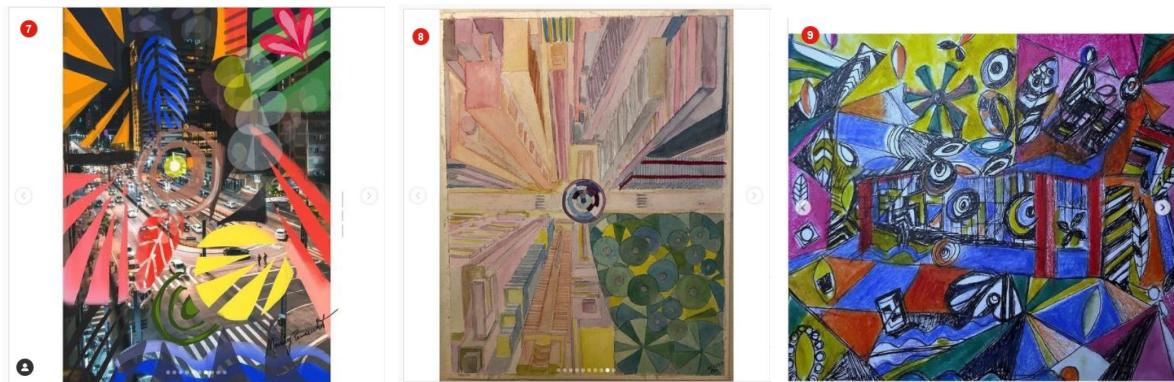


Figura 201 – Desenhos 5, 6, 7, 8 e 9 referenciados na obra de Beatriz Milhazes, “Avenida Paulista” - 2020, março de 2021. **Fonte:** MASP Instagram, 2021

(https://www.instagram.com/p/CMcnpE9L3vE/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 17 abr. 2022.

Nesse segmento quanto aos projetos educativos evidenciados, a vigésima nona obra eleita para compor o “MASP [Desenhos] em casa” foi concebida pelo artista espanhol, escultor e pintor Pablo Picasso (1881-1973). Um dos grandes nomes da arte de vanguarda europeia — a pintura “Busto de homem (o atleta)” de 1909 (Figura 202). O trabalho de Picasso atravessou fases expressivas, bem como esteve conectado às referências que o mesmo entrou em contato durante a vida — como os artistas Paul Cézanne, Paul Gauguin (1848-1903) e Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901). No que se refere ao seu processo artístico, através dos nomes citados, tal como de “[...] referências da produção artística dos povos da África e da Oceania, Picasso desenvolveu uma original síntese formal entre objeto e ambiente, que culminaria na criação do cubismo” (MASP, 2020b, p.94/95). Nesta pintura observamos a presença das formas simplificadas e construções espaciais ousadas que marcam o estilo do artista. A figura do homem é projetada em meio às pinceladas geométricas que alteram e compõe ao bidimensional a ideia de tridimensionalidade.

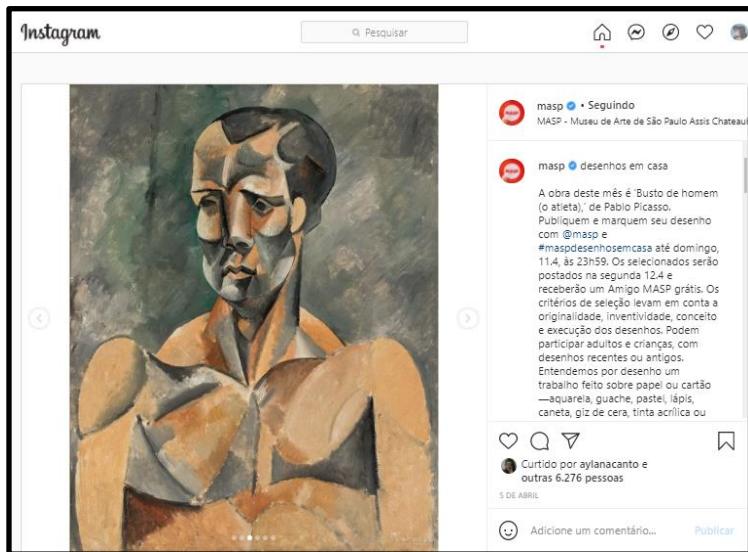


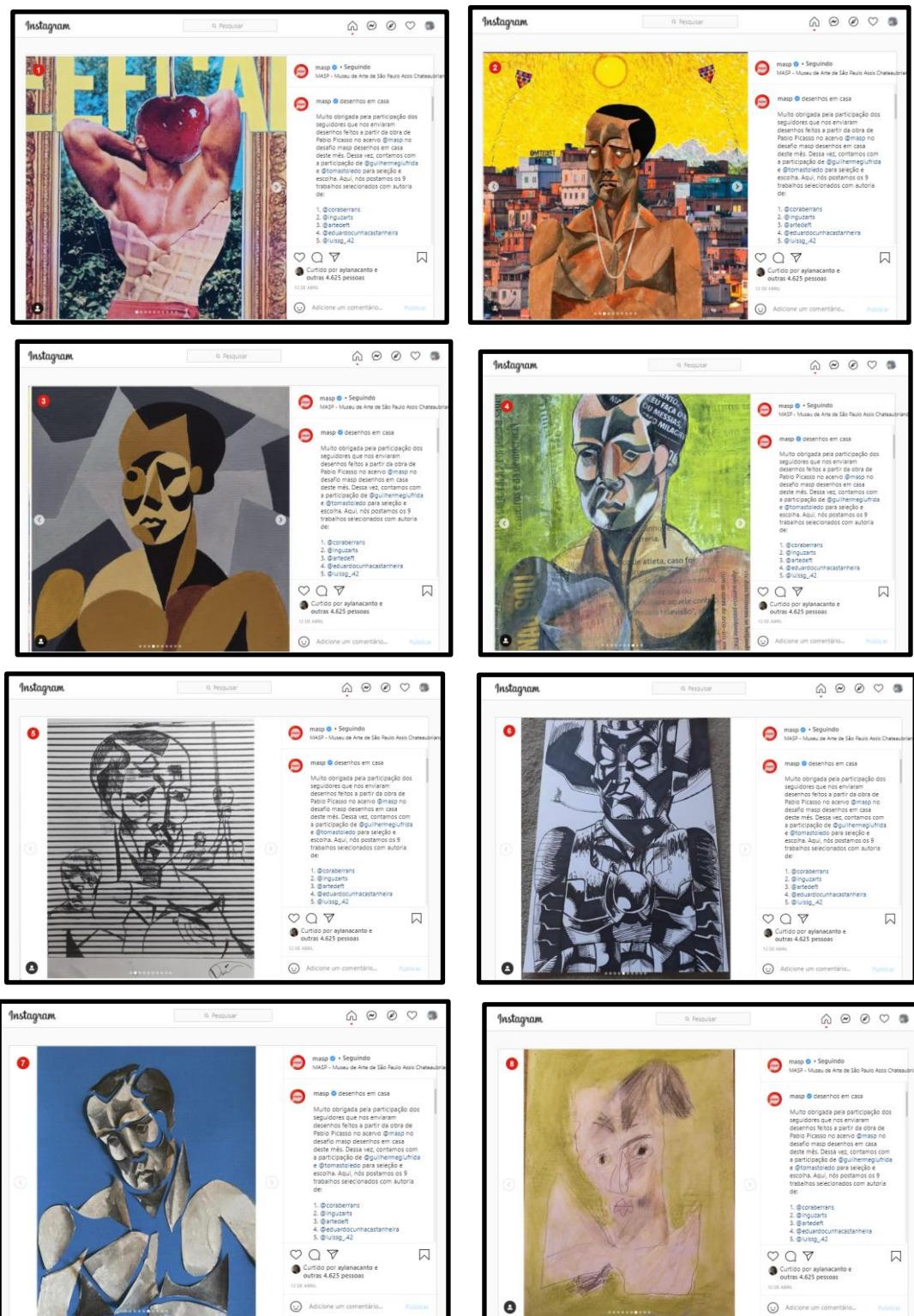
Figura 202 – Vigésima nona obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Busto de homem (o atleta)” - 1909 de Pablo Picasso, abril de 2021. **Fonte:** MASP Instagram, 2021

(https://www.instagram.com/p/CNSaJ66rE8V/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 18 abr. 2022.

Na transmissão ao vivo¹⁸⁰ sobre a pintura de Picasso (abril de 2021), Laura Cosendey detalha alguns aspectos da trajetória, fases (azul e rosa), estilo do artista e outras obras memoráveis de Pablo Picasso. Laura refere acerca da dinâmica da transmissão, justificando que por mudanças estruturais na plataforma, as *lives* passaram a ser individuais, sendo então destituídas do caráter de diálogo entre equipe pretendido pelo “Diálogos no acervo”, no entanto, contando com a interação via comentários dos públicos *online*, em uma vertente sincrética (vídeo, escrita e som).

Nesta edição de abril, os desenhos enviados pelos públicos do museu como forma de participação no projeto (Figura 203) evidenciaram a figura central do sujeito representado, assim como em Picasso (Figura 202), contudo, estas interpretações projetaram técnicas e formas diversas de se entender e expor a figura mencionada.

¹⁸⁰ Disponíveis em: https://www.instagram.com/tv/CNYJ9bIJgm5/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 22 abr. 2022.



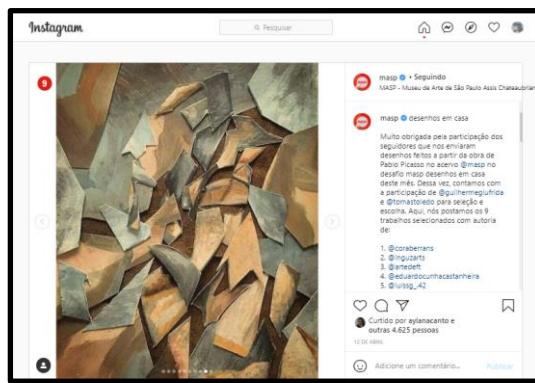


Figura 203 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Pablo Picasso, “Busto de homem (o atleta)” - 1909 de Pablo Picasso, abril de 2021. **Fonte:** MASP Instagram, 2021 (https://www.instagram.com/p/CNIBTXLrvqn/?utm_source=ig_web_copy_link).

Acesso em: 18 abr. 2022.

Através da colagem, da pintura em outros suportes, do desenho e dos pigmentos de lápis de cor observamos no seguinte grupo de imagens organizados a sistematização (Figura 204 e desenhos 3 e 4 da Figura 205), os estudos (desenhos 5 e 6 da Figura 206) e a decomposição da forma (desenhos 7, 8 e 9 da Figura 206). Os marcadores: sorvete, cereja, moldura de quadro, floresta, favela, pipas e formas geométricas adiciona densidade às camadas de sentidos objetivadas pelos públicos nos planos de expressão e conteúdo dos textos. Em nível de análise, destacamos a desconstrução da forma, evidenciada nos últimos desenhos (desenhos 7, 8 e 9 da Figura 206), aproximando-se da pintura referenciada, bem como relativizando através dos fragmentos e recortes, o plano, o volume, a bidimensionalidade, tridimensionalidade e o uso do texto como suporte (desenho 4 da Figura 203).



Figura 204 – Desenho 1 referenciado na obra de Pablo Picasso, “Busto de homem (o atleta)” - 1909 de Pablo Picasso, abril de 2021.

Fonte: (https://www.instagram.com/p/CNIBTXLrvqn/?utm_source=ig_web_copy_link).

Acesso em: 18 abr. 2022.

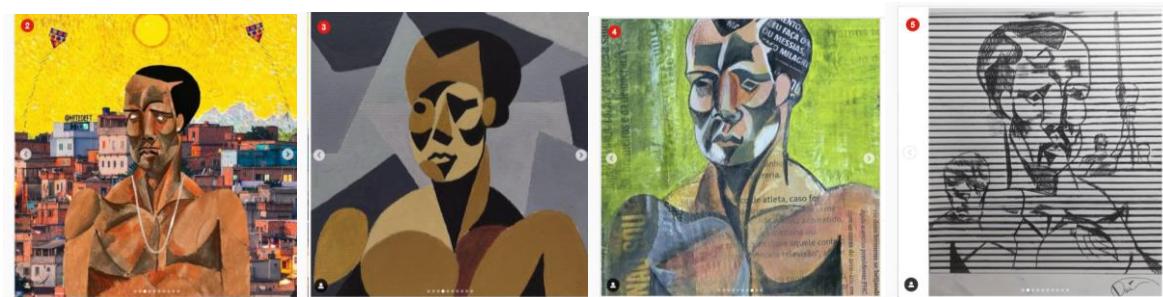


Figura 205 – Desenhos 2, 3, 4 e 5 referenciados na obra de Pablo Picasso, “Busto de homem (o atleta)” - 1909 de Pablo Picasso, abril de 2021. **Fonte:** MASP Instagram, 2021

(https://www.instagram.com/p/CNIBTXLrvqn/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 18 abr. 2022.



Figura 206 – Desenhos 6, 7, 8 e 9 referenciados na obra de Pablo Picasso, “Busto de homem (o atleta)” - 1909 de Pablo Picasso, abril de 2021. **Fonte:** MASP Instagram, 2021

(https://www.instagram.com/p/CNIBTXLrvqn/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 18 abr. 2022.

A trigésima obra escolhida pelo projeto é o “Estudo preliminar - Esculturas praticáveis do Belvedere do Museu de Arte Trianon” - 1968 (Figura 207) de Lina Bo Bardi (1914-1992) — nesse sentido, no que tange a cronologia da ação educativa objeto de nossa investigação. estamos tratando do mês de maio de 2021, em uma das últimas ações do “MASP [Desenhos] em casa” difundidas pelo museu para/com os seus públicos. A obra em questão é um desenho aquarelado e finalizado com nanquim realizado por Lina Bo Bardi no sentido de dialogar com o ideário da arquiteta e de seu marido sobre os objetivos iniciais da fundação e projeto do MASP enquanto museu brasileiro. O desenho remete a um contexto de ditadura militar na história do Brasil e, portanto, podemos perceber a ausência do vermelho nas pilastras do museu, ainda que estivessem previstas no projeto inicial a conjuntura política refletiu essa realização na estrutura do MASP naquele momento, de modo que o desenho acaba por resgatar essa memória da história real de nosso país que envolve a cor e o controle político. Os detalhes priorizados por Lina exaltam a estrutura do museu em uma localização central, a

vegetação do entorno e o Parque Trianon (Parque Tenente Siqueira Campos - 1892), em um ponto de vista diferenciado ao habitual: a vista da Avenida Paulista.

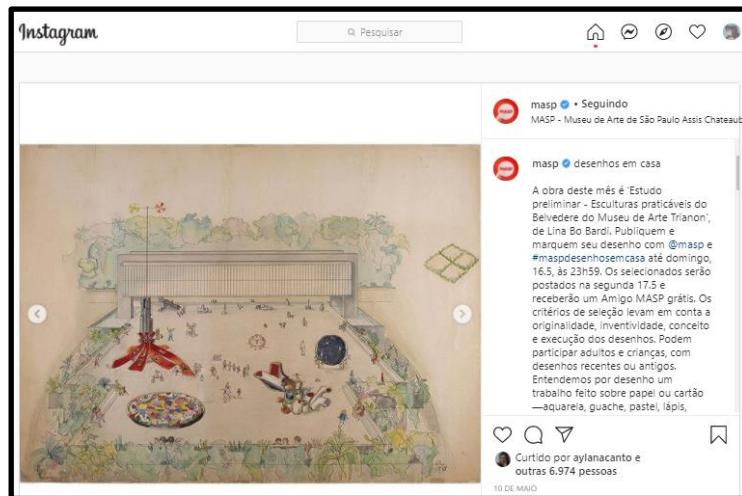


Figura 207 – Trigésima obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Estudo preliminar - Esculturas praticáveis do Belvedere do Museu de Arte Trianon” (1968) de Lina Bo Bardi, maio de 2021. **Fonte:** MASP Instagram, 2021

(https://www.instagram.com/p/COsilrznQHI/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 25 abr. 2022.

Nesse sentido, na *live* mediadora¹⁸¹ (maio de 2021), Waldiael Braz destaca o trabalho de Lina Bo Bardi, escolhido para ser comentado e participar no projeto “MASP [Desenhos] em casa” no que cerne suas potencialidades de expressão e significação. Na ocasião, como acompanhamos desde o início do projeto nesta vertente *online*, o educador apresentou algumas questões e curiosidades a esse respeito — novamente, desta vez em uma transmissão individual, diferentemente dos diálogos em dupla realizados na maioria das edições pregressas. Braz relaciona a cromática do desenho de Lina ao momento histórico que acometia o Brasil, contextualizando o trabalho no cenário em que foi concebido, ou seja, na ditadura militar. À medida que explora os detalhamentos evidenciados por Bardi, o educador refere à artista, sua relação com o MASP, com Pietro Bardi e a idealização de museu enquanto um organismo vivo que pretendiam (MASP, 2017, p.12).

De forma didática, por meio de ferramentas disponíveis na plataforma *Instagram*, o educador exibe recortes ampliados do desenho de Lina, enfatizando aspectos no plano de expressão que pretendem projetar sentidos a partir da conexão dos elementos, como exemplo Waldiael Braz cita o movimento presente na obra, o elemento ciranda de crianças enquanto

¹⁸¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/COySY2YnGBt/>. Acesso em: 27 abr. 2022.

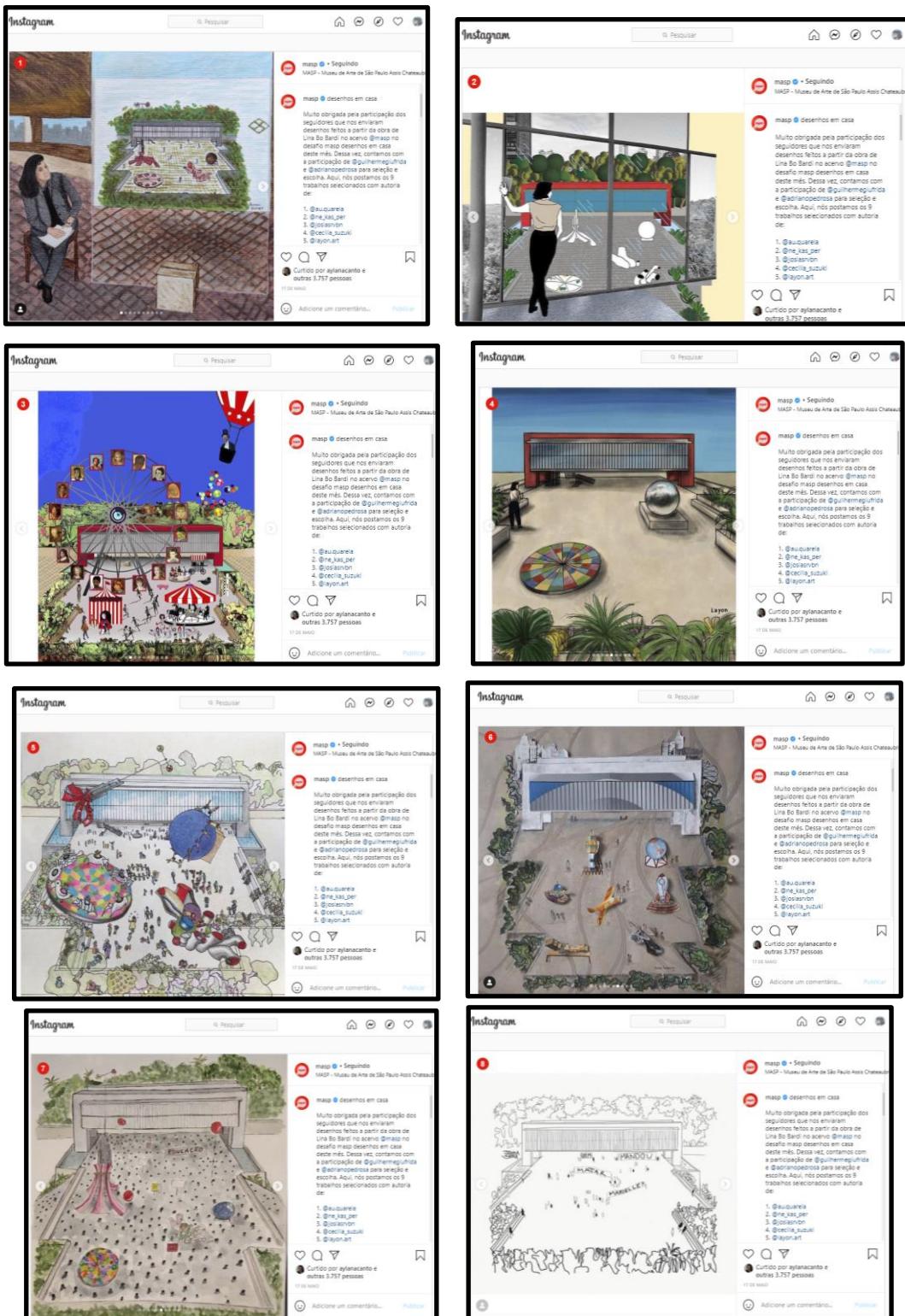
uma brincadeira infantil, a reunião do grupo de pessoas e a relação com as esculturas interativas, suas formas e cores demonstrando, por fim, a ideia de ocupação do vão livre idealizada por Lina Bo Bardi.

Em um segundo encontro¹⁸² (maio de 2021), por intermédio da ferramenta *live* possibilitada pela rede social referida, Guilherme Giufrida conversa com o artista e professor Zeuler R. Lima a respeito de sua vasta pesquisa que abrange a obra e vida da arquiteta Lina Bo Bardi. Zeuler é responsável por diversos escritos sobre a Lina, bem como a mais recente biografia publicada por uma editora renomada que se aprofunda, em específico, em sua vasta produção de desenhos. Nesse sentido, tangenciando à proposta do projeto “MASP [Desenhos] em casa”, que protagoniza a linguagem do desenho em suas conexões com a ação educativa *online* e a expressão dos públicos do museu, o diálogo dos pesquisadores estabelece apontamentos sobre as fases e processo plástico do desenho de Bo Bardi. Desde a conexão com o vermelho, suas primeiras experimentações infantis a seus grandes trabalhos arquitetônicos, dos quais o MASP e o Sesc Pompéia (Centro Cultural Paulista - 1982), são grandes destaques e realizações. Através da conversa *online* proposta, somos mediados pelos aspectos mais densos de uma vida e nas realizações de Lina. Ao final da transmissão de vídeo o autor faz recomendações para que os públicos acessem o *site* do Instituto Lina Bo e Pietro M. Bardi¹⁸³ para pesquisar em profundidade os desenhos da artista.

Nesse segmento, no que diz respeito à devolutiva dos públicos à proposta educativa *online*, as interpretações lançadas por estes grupos (Figura 208) tendo o desenho de Lina como referência apresentam delineamentos e elementos baseados nos propostos por Bo Bardi em sua aquarela.

¹⁸² Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CO1EP4apSqn/>. Acesso em: 31 maio. 2022.

¹⁸³ Para aprofundar a pesquisa, recomendamos a consulta ao *site* mencionado, disponível em: http://www.institutobardi.com.br/obras_desenhos.asp. Acesso em: 1 de jun. 2022.



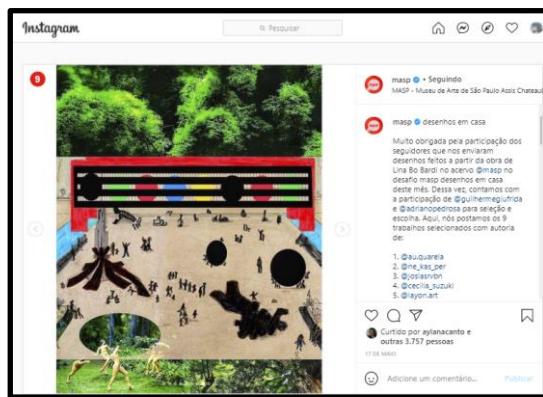


Figura 208 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Lina Bo Bardi, “Estudo preliminar - Esculturas praticáveis do Belvedere do Museu de Arte Trianon” (1968), maio de 2021. **Fonte:** MASP Instagram, 2021 (https://www.instagram.com/p/CO-8rYGHKGU/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 25 abr. 2022.

A figura da artista (Figuras 209, 210 e 211) e do MASP enquanto estrutura são representados nos desenhos a seguir (em todos os desenhos da Figura 208), variando em alguns detalhes e certamente a dimensão cromática é bastante elucidativa, no tocante ao plano de expressão destes textos. A cor vermelha é emblemática e traduz-se como um elemento de significação, pois a presença ou ausência da mesma na estrutura das variadas representações de MASP dos desenhos refere-se à assimilação apreendida pelos produtores desses textos visuais em contato com a ação educativa *online* do museu. Avaliamos que alguns elementos contribuem para a análise e devem ser destacados por apresentarem aspectos que produzem sentidos pronunciados tangentes às ações do MASP durante a pandemia, bem como ao contexto do Brasil nos últimos dois anos. Como já explicamos, devido ao número extenso de desenhos analisados entre o período de 2020 e 2021 relativos aos projetos “MASP [Desenhos] em casa”, entendemos que os destaque durante o exame dinamizam a leitura da pesquisa no âmbito dos textos sincréticos e da Abordagem Triangular, fornecendo indícios da realização e contribuição efetiva das ações *online* do MASP para a Educação Museal, nesta conjuntura.



Figura 209 – Desenho 1 referenciado na obra de Lina Bo Bardi, “Estudo preliminar - Esculturas praticáveis do Belvedere do Museu de Arte Trianon” (1968), maio de 2021.

Fonte: (https://www.instagram.com/p/CO-8rYGHKGU/?utm_source=ig_web_copy_link).

Acesso em: 25 abr. 2022.

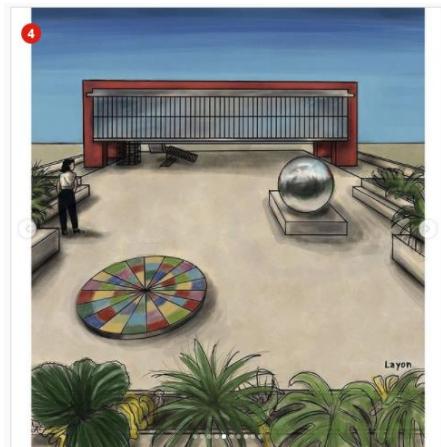


Figura 211 – Desenho 4 referenciado na obra de Lina Bo Bardi, “Estudo preliminar - Esculturas praticáveis do Belvedere do Museu de Arte Trianon” (1968), maio de 2021.

Fonte: (https://www.instagram.com/p/CO-8rYGHKGU/?utm_source=ig_web_copy_link).

Acesso em: 25 abr. 2022.

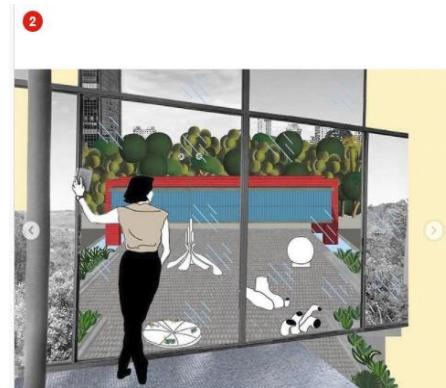


Figura 210 – Desenho 2 referenciado na obra de Lina Bo Bardi, “Estudo preliminar - Esculturas praticáveis do Belvedere do Museu de Arte Trianon” (1968), maio de 2021.

Fonte: (https://www.instagram.com/p/CO-8rYGHKGU/?utm_source=ig_web_copy_link).

Acesso em: 25 abr. 2022.

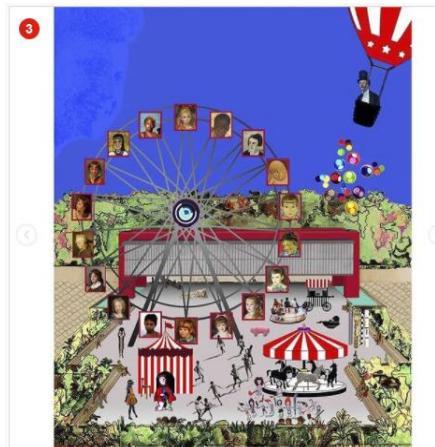


Figura 212 – Desenho 3 referenciado na obra de Lina Bo Bardi, “Estudo preliminar - Esculturas praticáveis do Belvedere do Museu de Arte Trianon” (1968), maio de 2021.

Fonte: (https://www.instagram.com/p/CO-8rYGHKGU/?utm_source=ig_web_copy_link).

Acesso em: 25 abr. 2022.

A roda gigante impõe-se em um dos desenhos (3 da Figura 212) através de sua dimensão espacial e por aportar em suas cabines obras do acervo do museu utilizadas nas ações educativas *online*, essa minúcia e detalhe projeta o sentido de que aquele produtor do desenho segue acompanhando os conteúdos educativos do museu. Os elementos: Lina, MASP, vegetação, Parque de esculturas, pessoas em grupo, roda gigante, brinquedos,

cavalete de cristal e as placas com os dizeres “educação”, “quem”, “mandou”, “matar”, “Marielle?” circunscrevem os sentidos dos desenhos no contexto atual em que o ensino remoto se tornou uma prática frequente, por razão do isolamento social, assim como denunciam crimes sem solução e a projeção de protesto e insatisfação social instaurada. O cavalete de cristal ao lado de Lina em uma das imagens (Figura 209) pretende-se enquanto um símbolo da criação e realização da artista e arquiteta, posto que essas estruturas são uma marca registrada da expografia do MASP. Por fim, no âmbito deste grupo de imagens analisadas o uso da colagem enquanto técnica combinada com o desenho foi bastante explorada na ação deste mês de maio de 2021 (Figura 208).

No seguimento da ação educativa que estamos analisando, a trigésima primeira obra do acervo do museu escolhida para receber destaque junto às estratégias educativas propostas é de autoria do pintor francês Claude Monet (1840-1926) a pintura “A canoa sobre o Epte”, 1890 (Figura 213). Com efeito, Monet “[...] iniciou suas experimentações na representação dos reflexos da luz na água, que levaram a formulação de uma nova relação entre pintura e natureza, da qual derivou o impressionismo” (MASP, 2020b, p.32/33). Nesta pintura em específico são evidenciados três elementos contundentes: as moças, as águas e a barca. Das pinceladas pronunciadas e rítmicas à escolha de cores, em “[...] seus esforços para capturar efeitos de luz momentâneos em vez de detalhes precisos, ele produzia inúmeras pinturas [...] usando cores vivas e aplicando a tinta como se fizesse um esboço” (HODGE, 2018, p.110).

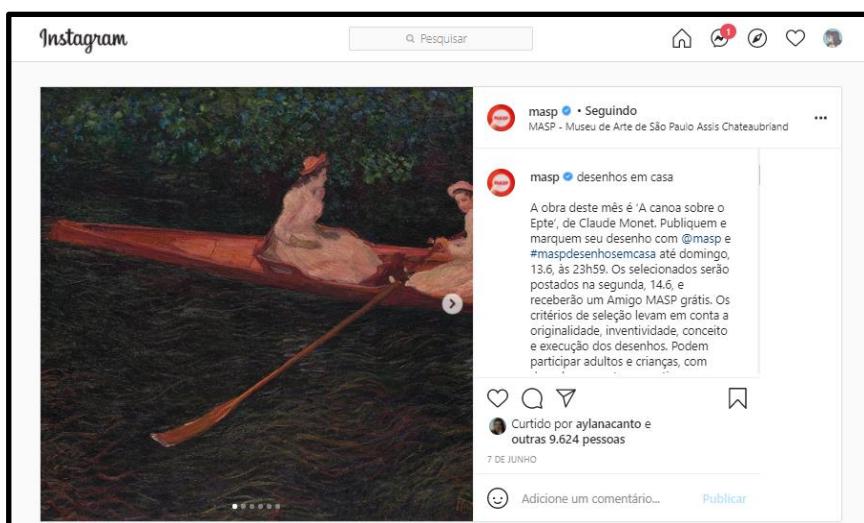


Figura 213 – Trigésima primeira obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “A canoa sobre o Epte” (1890) de Claude Monet, junho de 2021. **Fonte:** MASP Instagram, 2021 (https://www.instagram.com/p/CP0vqj4n34F/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 02 jun. 2022.

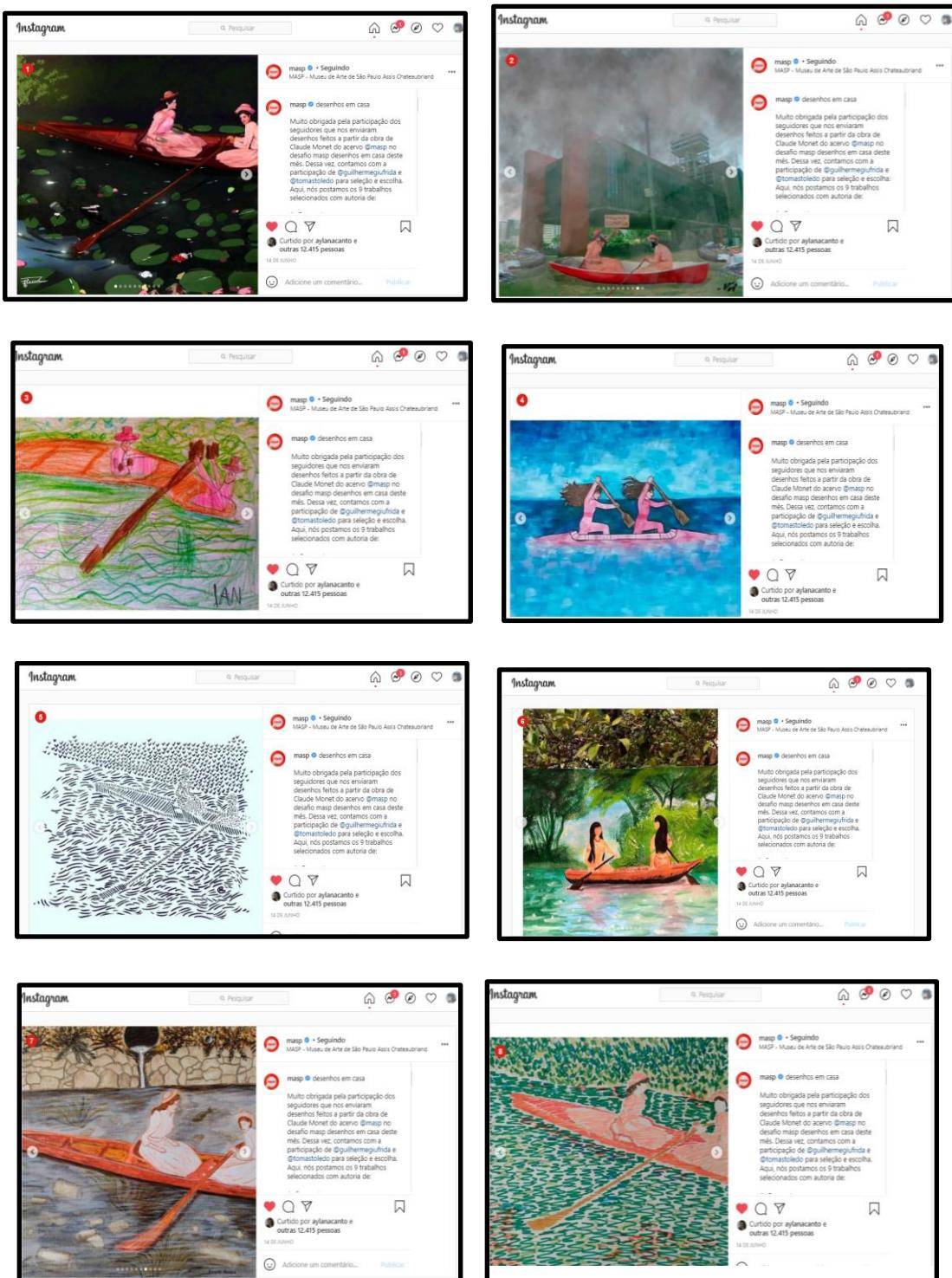
Em mediação, na *live* do projeto “MASP Diálogos no acervo”¹⁸⁴ (junho de 2021), Waldiael Braz difunde através de sua fala e do recurso do uso de imagens na plataforma *Instagram*, exibindo, portanto, recortes da pintura de Monet, bem como estudos anteriores em que o artista detém como seus objetos de estudo pictórico as águas, as barcas e as mulheres. O educador relata detalhes da vida, referências e técnica de Monet pontuando as texturas presentes na pintura protagonizada pelo projeto “MASP [Desenhos] em casa”. Baz menciona ainda um projeto recente para aquele período, lançado pela instituição em seu *Instagram*, intitulado “MASP Clipes”¹⁸⁵ (junho de 2021) que consiste em uma mediação roteirizada e gravada em vídeo disponibilizado nas redes sociais do museu, recomendando o acesso e pesquisa do público que representou a audiência de sua mediação *online*. Neste vídeo podemos acompanhar com maiores detalhes informações complementares sobre Monet e seu trabalho pictórico, além de conseguirmos através dos enquadramentos da câmera visualizar o museu internamente, bem como a pintura exposta no segundo andar do museu.

Sobre a assiduidade e continuidade dos projetos “MASP [Desenhos] em casa”, “MASP Diálogos no acervo” e “MASP Live” o profissional da equipe de Mediação e Programas Públicos afirma que a intenção do museu sobre as ações correlatas é manter nesta dinâmica até meados do final de 2021, ainda que seja desejo da instituição retomar as ações no presencial em 2022, ou seja, anunciando que a interrupção dos projetos *online* poderia estar em vias de ocorrer. Essa informação, está presente na entrevista com o educador Waldiael Braz (APÊNDICE B), foi revisada pelo MASP e adiantada, uma vez que as ações analisadas passaram a ser descontinuadas e o último registro das mesmas na dinâmica *online* datam de agosto de 2021, marco temporal dos recortes de nossa pesquisa e período em que deixamos de acompanhar o projeto “MASP [Desenhos] em casa”.

As interpretações na linguagem do desenho dos usuários (OLIVEIRA, E., 2020) *online* do museu para esta edição do projeto (Figura 214) se relacionam aos objetos da pintura de Monet: as águas e as mulheres.

¹⁸⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CP6aKizHDeM/>. Acesso em: 02 jun. 2022.

¹⁸⁵ Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CP53ZpzHhiS/>. Acesso em: 02 jun. 2022.



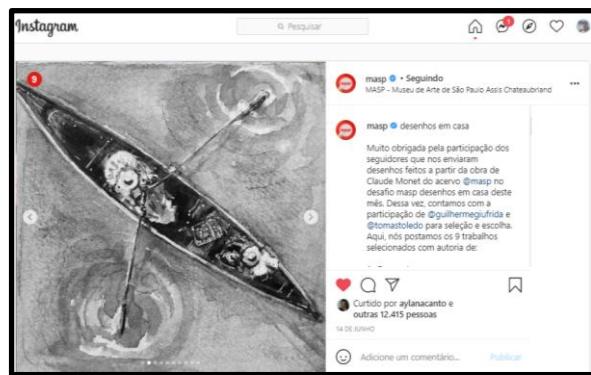


Figura 214 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Claude Monet, “A canoa sobre o Epte” (1890), junho de 2021. **Fonte:** MASP Instagram, 2021 (https://www.instagram.com/p/CQG4Fj8LhrV/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 02 jun. 2022.

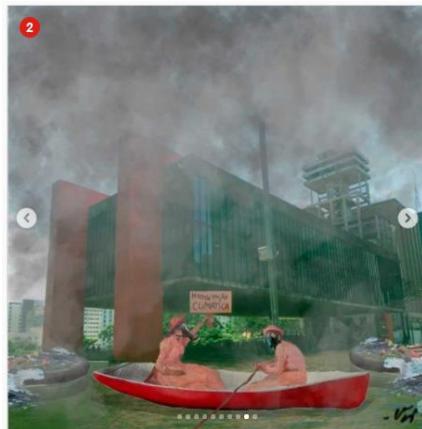


Figura 215 – Desenho 2 referenciado na obra de Claude Monet, “A canoa sobre o Epte” (1890), junho de 2021.

Fonte: (https://www.instagram.com/p/CQG4Fj8LhrV/?utm_source=ig_web_copy_link).

Acesso em: 02 jun. 2022.

No entanto, os desenhos abordaram em seus planos de expressão elementos que tangenciam a sociedade atual em suas problemáticas e especificidades. Como exemplo, o elemento fumaça no desenho (2 da Figura 215) objetiva produzir sentidos de crítica à forma como a humanidade assume a questão ambiental e a situação das cidades brasileiras como São Paulo, uma metrópole gradativamente poluída pelo descontrole humano, no âmbito da preservação da flora da terra.

Para corroborar com esse desejo e significação, as figuras representadas neste desenho (Figura 215) usam em seus rostos máscaras capazes de possibilitar a respiração e sobrevivência, esse cenário distópico projetado no plano de expressão do texto acontece em frente ao MASP, em uma avenida Paulista alagada e poluída — a placa com os dizeres “mobilização climática” potencializa essa dimensão da expressão do texto. Outros desenhos elencados abaixo (1 e 7 da Figura 216) também exibem em suas composições, através de objetos boiando na água e o encanamento de esgoto ao fundo da cena, sentidos que tangenciam para a denúncia da poluição das águas e das cidades.



Figura 216 – Desenhos 1, 7 e 3 referenciados na obra de Claude Monet, “A canoa sobre o Epte”

(1890), junho de 2021. **Fonte:** MASP Instagram, 2021

(https://www.instagram.com/p/CQG4Fj8LhrV/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 02 jun. 2022.

De modo geral, no que se refere ao grupo de imagens (Figura 214) os elementos: lixo, água suja, flora, mulheres, barco, encanamento de esgoto, remos, MASP, indumentária indígena e placas destacam-se como elementos compositores dos planos de expressão e conteúdo destes textos para produzir sentidos. Por fim, um desenho (3 da Figura 216) dentre os que exibimos a seguir evidencia o nome de seu realizador, “Ian”, com características de traços de uma criança, essa inferência se dá pelo fato de que em suas postagens o MASP frequentemente marca as páginas originais dos realizadores das interpretações, no entanto quando estes são crianças um adulto responde especificando que o desenho foi produzido por uma criança — em todas ocorrências de desenhos infantis durante o projeto o MASP e os responsáveis procederam desta forma.

Referente ao mês de julho, a trigésima segunda obra do acervo MASP escolhida para ser difundida no “MASP [Desenhos] em casa”, foi concebida pela escultora nascida no Rio Grande do Sul, Conceição dos Bugres (1914-1984): o díptico “Sem título” de 1970 (Figura 217). Quanto ao trabalho da artista, em sua obra podemos observar o emprego de materiais e formas que se comunicam perfazendo um traço único e diferenciado nas linhas e volumes de suas esculturas, a personalidade e variedade de Bugres é um diferencial em sua obra. No que tange sua especificidade e técnica, a artista foi “[...] reconhecida pela produção dos chamados ‘bugres’ — trabalhos em geral esculpidos em madeira e cobertos por cera de abelha ou parafina e tinta, mas que também podem ser feitos em pedra sabão e arenito” (MASP, 2021a). Verificamos que a trajetória da ação educativa gradativamente diminui o ritmo de ocorrência, assim como inferimos que as equipes engajadas nessas ações projetaram e experienciaram as abordagens desde 2020, de modo que a adequação e alteração das mesmas é evidente durante

o processo de investigação e acompanhamento que empreendemos, culminando, como veremos muito em breve, na descontinuação da ação referida.



Figura 217 – Trigésima segunda obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Sem título”

(1970) de Conceição dos Bugres, julho de 2021. **Fonte:** MASP Instagram, 2021

(https://www.instagram.com/p/CQ8r-8MH7cP/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 05 jun. 2022.

Para esta edição do projeto, no mês de julho de 2021, o MASP lançou duas *lives* no formato vídeo em que discutiu com mais especificidades o tema e a obra de Conceição. Na primeira delas¹⁸⁶ (julho de 2021), realizada pelo educador Waldiael Braz, frequente presença nas ações educativas *online* do museu, o mesmo explanou sobre Bugres e seu processo artístico, além de referir-se acerca do planejamento institucional desse biênio em que o MASP tem dedicado suas ações e exposições ao tema de Histórias Brasileiras enfocando mulheres, Braz enfatiza ainda que uma mostra de Conceição dos Bugres estava em cartaz naquele período¹⁸⁷. Conforme a pesquisa de Waldiael, a escultura migra com sua família ainda na infância por razão de suas origens indígenas, o educador menciona em complemento sobre a escolha do nome artístico “Bugres” por parte de Conceição, uma escolha política e identitária em resposta a forma pejorativa em que uma parcela da sociedade se dirigia às populações indígenas brasileiras, concernente a um processo maior de uma política de embranquecimento do Brasil. Essa nomenclatura, “bugres”, era adotada pela artista para também nomear as peças que esculpia.

¹⁸⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CRChEbHntuC/>. Acesso em: 06 jun. 2022.

¹⁸⁷ Para acessar mais detalhes sobre essa informação, recomendamos a consulta ao *site* do MASP, disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/conceicao-dos-bugres>. Acesso em: 06 jun. 2022.

Em detalhe, o educador exibe a imagem da obra de Conceição, trata-se de duas peças de tamanhos diversos, são esculturas que se projetam em uma angulação sinuosamente curvada, suas cabeças e braços se assemelham, tal como as cores empregadas nas formas vertem-se, no entanto diferenciadamente, nas manchas, marcas, proporções dos olhos, bocas e suas dimensões gerais sugerem a intenção de diferenciação. Por fim, o educador projeta uma série de produções de esculturas em madeira respeitando o traço e identidade de Conceição dos Bugres, no entanto perfazendo uma variação robusta em cores, escalas, gestos e formas.

Na segunda *live*¹⁸⁸ para esta edição do projeto (julho de 2021) — a penúltima, conforme acompanhamos — os curadores Amanda Carneiro e Fernando Oliva tangenciam suas falas sobre a importância de Conceição dos Bugres, a falta de reconhecimento da artista pelo sistema da Arte por suas origens indígenas, bem como detalhes de suas peças, materiais e ferramentas empregadas na prática da escultora. As incisões precisas na madeira, o tempo extenso de pesquisa autodidata e extra academia demandado pela artista em sua prática, assim como o uso do formato da madeira como matriz e forma originária, constantemente mantida por Conceição na vasta produção de suas peças, são aspectos enfatizados pelos curadores na mediação *online*.

Diante disso, por meio do convite e proposição do MASP, tangenciado em seus projetos educativos, os públicos interagiram com os conteúdos *online* e produziram desenhos a partir do par de peças de Bugres. No total, os nove desenhos selecionados estão organizados no grupo a seguir (Figura 218) — no entanto, vale salientar que em cada edição inúmeros desenhos participavam do “MASP [Desenhos] em casa” chegando a números mensais próximos a quatrocentos no primeiro ano — vertem sobre aspectos protagonizados pelas peças referenciadas para a realização dos desenhos, tanto no que cerne as formas e figuras, quanto na representação de Conceição dos Bugres enquanto mulher e artista (desenho 1 da Figura 218).



¹⁸⁸Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CRFP1ieHooD/>. Acesso em: 06 jun. 2022.

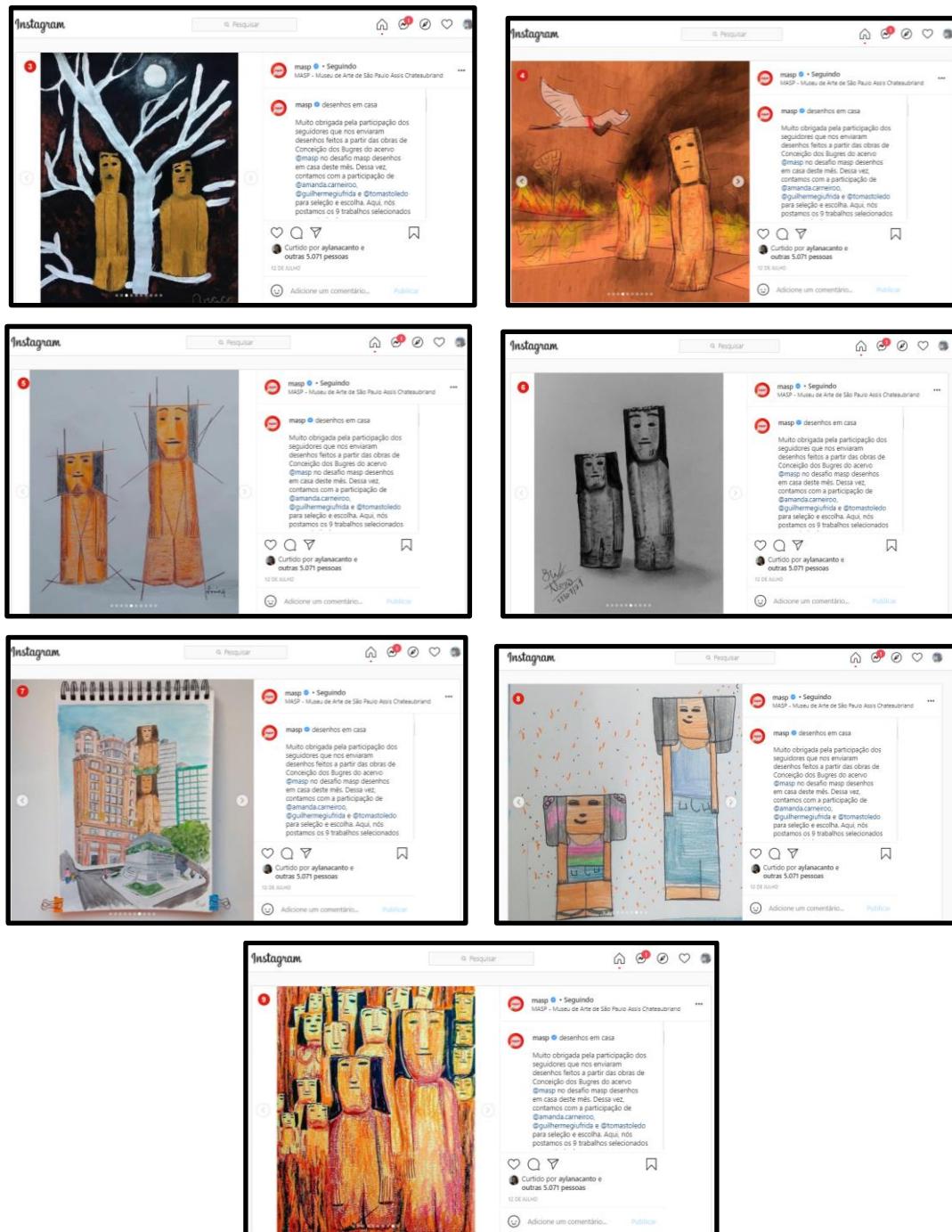


Figura 218 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Conceição dos Bugres, “Sem título” (1970), julho de 2021. **Fonte:** MASP Instagram, 2021 (https://www.instagram.com/p/CRPAooFHPvN/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 05 jun. 2022.

Os desenhos distribuem em seus planos de expressão diferentes escolhas cromáticas, formas e elementos, no entanto pretendem-se enquanto significação a partir da leitura das obras de Conceição, em alguns destes desenhos as formas se mantêm acrescidas de cores

diversas (Figura 218), compondo desenhos em preto e branco (desenhos 2 e 6 da Figura 219), trabalhando a textura da madeira, a volumetria e repetição (desenhos 2, 5, 6 e 9 da Figura 219). Dois desenhos diferem e atualizam o discurso do texto visual, uma vez que trabalham elementos que conferem contemporaneidade aos trabalhos, como o elemento indumentário nas peças (8 da Figura 219) e a projeção monumental das esculturas em uma espécie de praça (desenho 7 da Figura 219). A aproximação entre escultura e desenho é evidenciada no grupo.

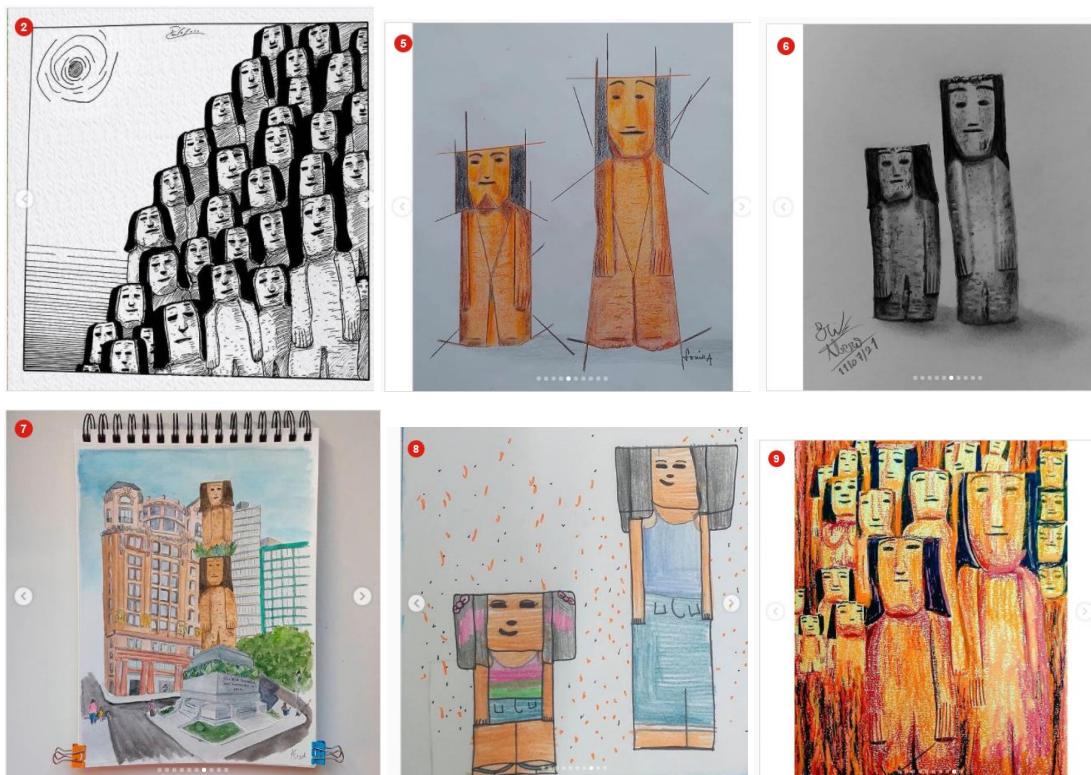


Figura 219 – Desenhos 2, 5, 6, 7, 8 e 9 referenciados na obra de Conceição dos Bugres, “Sem título” (1970), julho de 2021. **Fonte:** MASP Instagram, 2021

(https://www.instagram.com/p/CRPAooFHPvN/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 05 jun. 2022.

Por último, para a edição final do “MASP [Desenhos] em casa”, a trigésima terceira obra escolhida pelas equipes do museu foi a pintura “Cinco moças de Guaratinguetá” de 1930 (Figura 220), produzida pelo artista e ilustrador brasileiro Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976). Esse trabalho verte acerca do movimento de expressão que o artista produziu enquanto obra, as cores vivas e pronunciadas referentes a cada figura pintada, as formas, posicionamentos e volumes pretendidos e executados na pintura conferem ao seu trabalho uma projeção equilibrada e firme. Di Cavalcanti foi “[...] um dos maiores nomes do

modernismo brasileiro [...] um dos idealizadores da Semana de Arte de 1922¹⁸⁹” (MASP, 2020b, p.48/49).

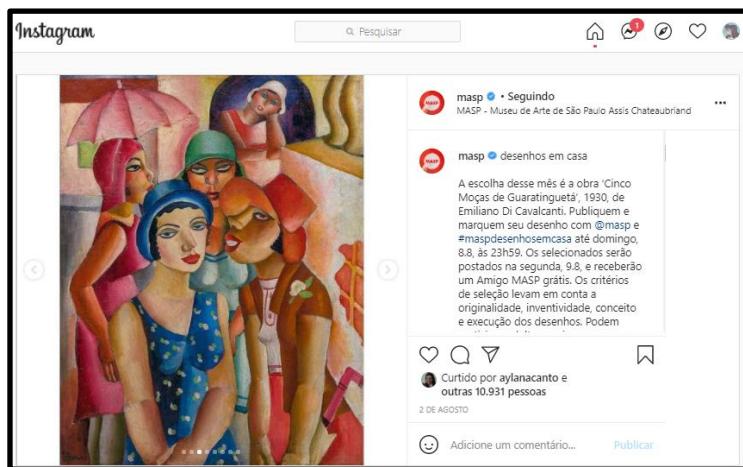


Figura 220 – Trigésima terceira obra utilizada no “MASP [Desenhos] em casa”, “Cinco moças de Guaratinguetá” (1930) de Emiliano Di Cavalcanti, agosto de 2021. **Fonte:** MASP Instagram, 2021 (https://www.instagram.com/p/CSE1TfUNIna/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 09 jun. 2022.

Desse modo, na *live* relativa ao “MASP Diálogos no acervo”¹⁹⁰ (agosto de 2021), o Assistente Curatorial do Núcleo de Mediação e Programas Públicos David Ribeiro assumiu a responsabilidade de detalhar informações acerca desta última obra projetada pelo “MASP [Desenhos] em casa”. Ribeiro convida o público para o acesso ao “MASP Clipes” de agosto de 2021¹⁹¹, conteúdo educativo disponibilizado na aba *IGTV* do *Instagram* do MASP, recurso que complementa as ações correlatas, inclusive a sua fala mediada em *live*. De forma didática, o curador assistente aborda as nuances da vida de Di Cavalcanti complementada com imagens do artista e ilustrador, suas produções que versam sobre o trabalho pictórico, gráfico e editorial do mesmo (como a revista “Fon-fon!” e “O Pirralho”), bem como sua participação e importância no contexto da semana de 22 e a relação com outros artistas.

Ao sinalizar a atenção para as cores e temas nacionais presentes nos trabalhos de Di Cavalcanti, o assistente curatorial contextualiza o modernismo brasileiro e os atravessamentos na vastidão de sua obra. O olhar das quatro mulheres, as suas personalidades diferenciadas impressas através das cores eleitas pelo artista para compor as indumentárias, assim como a profundidade da pintura e o volume das formas são aspectos detalhados por David Ribeiro,

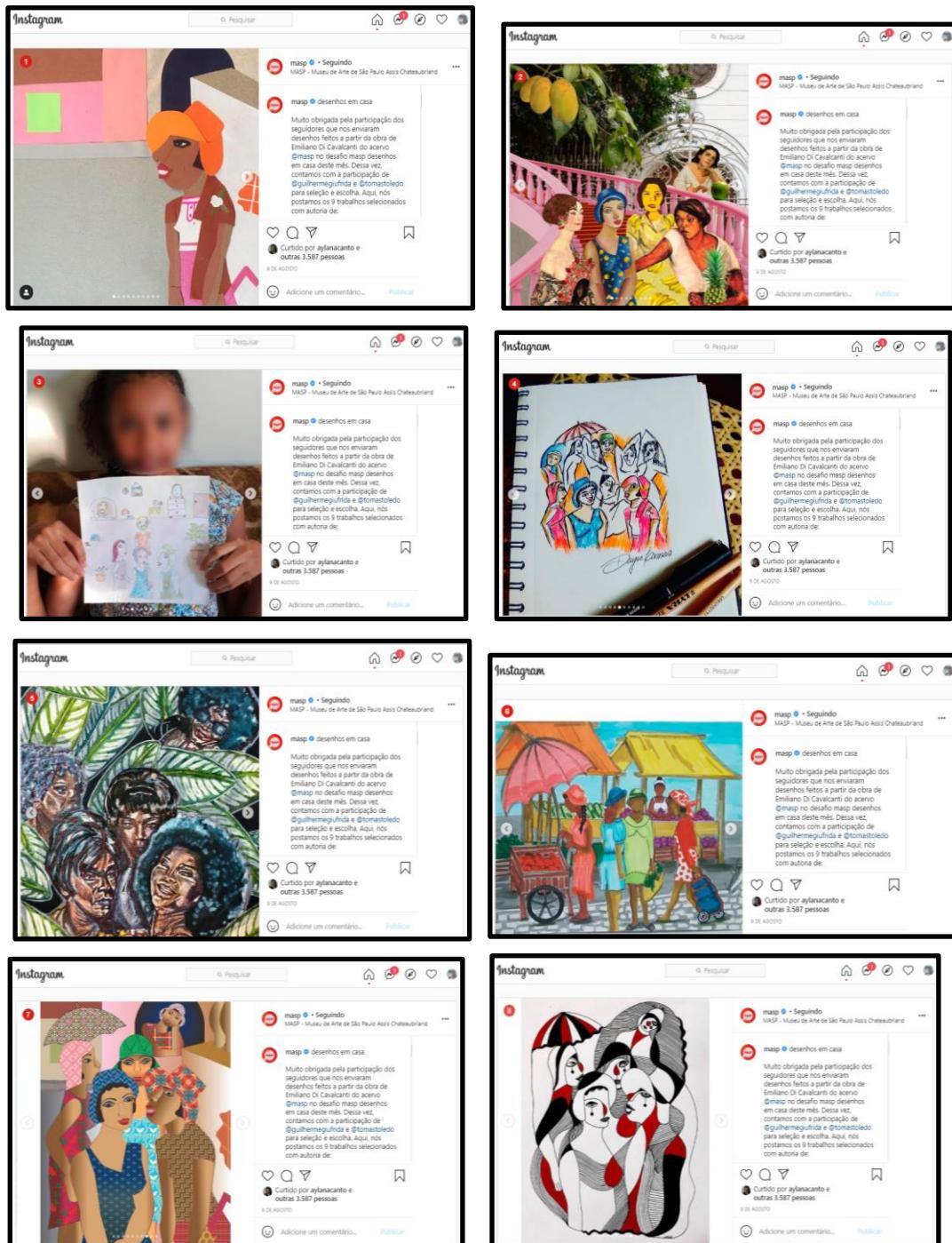
¹⁸⁹ Semana de Arte Moderna que aconteceu entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 1922.

¹⁹⁰ Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CSKIPQIHbsV/>. Acesso em: 09 jun. 2022.

¹⁹¹ Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CSIGG2OLEA_. Acesso em: 09 jun. 2022.

assim como destacados na mencionada mediação em vídeo disponível para o acesso ao público — o “MASP Clipes”.

O grupo de imagens a seguir (Figura 221) exibe as nove interpretações na linguagem do desenho enviadas pelos públicos do MASP, através do *Instagram*, pelo disparador #maspdesenhosemcasa.



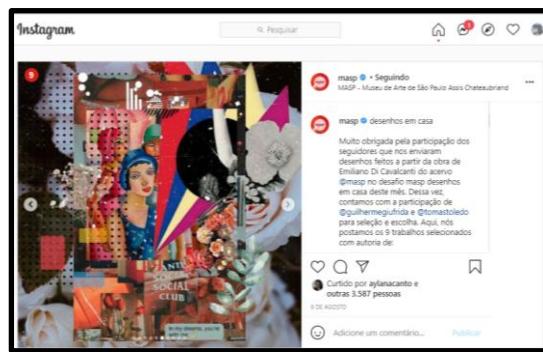


Figura 221 – Publicação do MASP contendo nove interpretações do público referenciadas na obra de Emiliano Di Cavalcanti, “Cinco moças de Guaratinguetá” (1930), agosto de 2021. **Fonte:** MASP Instagram, 2021 (https://www.instagram.com/p/CSXH_-7nOFa/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 09 jun. 2022.

Desse modo, os desenhos reproduziram a presença das quatro mulheres da obra referenciada (Figura 220), no entanto a vastidão técnica possibilitou experimentações diferenciadas, onde percebemos a presença da colagem combinada ao desenho (1, 2 e 9 da Figura 222) e o uso de soluções materiais, cromáticas e texturizadas específicas (desenho 8 da Figura 222 e desenho 7 da Figura 223) potencializando as nuances do plano de expressão dos textos. A aplicação nas produções de elementos — tais como: mulheres, flores, frutos, indumentária colorida, nariz de palhaço, os dizeres “*nobody does it*” (“ninguém faz”), “*anti social social club*” (“anti social clube”) e “*In my dreams, you’re with me*” (“Nos meus sonhos, você está comigo”) — conferiram aspectos de revisita às camadas de sentidos dos textos visuais difundidos pelo público *online*, projetando dessa forma ressignificações, instigadas em amplo sentido pelos discursos lançados na ação educativa, pelos planos de expressão e conteúdo da pintura de Di Cavalcanti e por meio do repertório individual de cada sujeito circunscrito na atualidade.

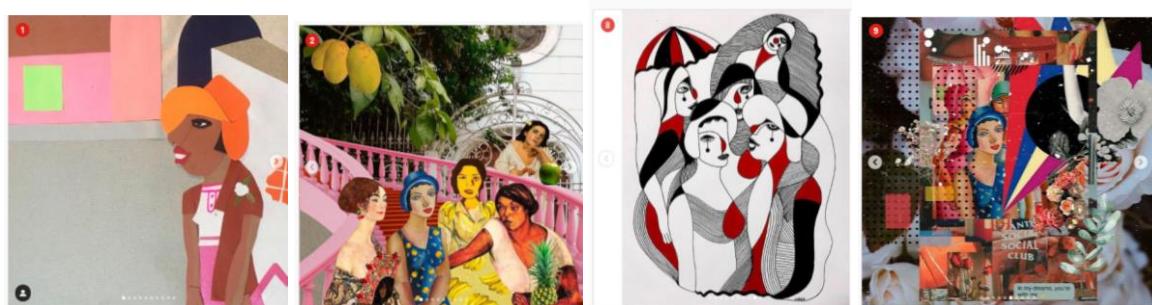


Figura 222 – Desenhos 1, 2, 8 e 9 referenciados na obra de Emiliano Di Cavalcanti, “Cinco moças de Guaratinguetá” (1930), agosto de 2021. **Fonte:** MASP Instagram, 2021 (https://www.instagram.com/p/CSXH_-7nOFa/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 09 jun. 2022.

Ainda sobre o último conjunto de desenhos (Figura 221), salientamos o emprego de cores e texturizado nas indumentárias das moças enfatizando suas personalidades, especialmente, por meio da paleta e formas (Figura 223), tal como o vermelho como um marcador definidor de força e ritmo no desenho (8 da Figura 222). Em um dos desenhos (5 da Figura 224) podemos verificar a recorrente representação da importante mulher brasileira, em quatro versões, a cantora Elza Soares, como forma de aproximar as quatro mulheres da pintura da mulher brasileira atual, uma mulher negra, forte e representativa.



Figura 223 – Desenho 7 referenciado na obra de Emiliano Di Cavalcanti, “Cinco moças de Guaratinguetá” (1930), agosto de 2021.

Fonte:(https://www.instagram.com/p/CSXH_-7nOFa/?utm_source=ig_web_copy_link).
Acesso em: 09 jun. 2022.

Portanto, em nossas análises deste último bloco de imagens (Figura 221), bem como em diferentes momentos que nos dedicamos às trinta e duas edições anteriores do “MASP [Desenhos] em casa”, consideramos que a combinação de referências pictóricas e estilos engajou o fruidor na busca de nomes da história da arte pertencentes ou não ao acervo do MASP, aproximando os públicos da Arte e sua história através de um viés de criticidade

Analogamente, a mistura de elementos de outros trabalhos — como no caso do desenho de número 2 (Figura 224) em que a produtora, através da colagem no desenho, estabeleceu aproximações entre Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Gustav Klimt, Rubens Gerschman e José Ferraz de Almeida Junior¹⁹² e do desenho 4 (Figura 224) em que a pintura de Pablo Picasso¹⁹³ foi combinada as camadas da produção plástica na linguagem do desenho — assim como o emprego de técnicas e experimentações próprias compôs nesses desenhos e

¹⁹² As obras referenciadas e incorporadas no segundo desenho do bloco de imagens (Figura 120) são: “A Boba” (1915-1916) e “Tropical” (1917) de Anita Malfatti, “Mulher com leque” (1917) de Gustav Klimt, “A Bela Lindonéia” (1966) de Rubens Gerchman e “Moça com livro” (sem data) de José Ferraz de Almeida Júnior. A postagem original da produtora está disponível em: <https://www.instagram.com/p/CSVCxexnjHc/>. Acesso em: 14 jun. 2022.

¹⁹³ A obra “Les demoiselles d’Avignon” (1907).

produções um material vasto para acesso, análise, pesquisa e desdobramento, em âmbito interno e externo ao museu.



Figura 224 – Desenhos 4 e 5 referenciados na obra de Emiliano Di Cavalcanti, “Cinco moças de Guaratinguetá” (1930), agosto de 2021. **Fonte:** MASP Instagram, 2021

(https://www.instagram.com/p/CSXH_-7nOFa/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 09 jun. 2022.

Conforme observamos na pesquisa, por razões que não podemos afirmar e investigá-las além do nível de pressuposição, esta edição definiu-se enquanto a última difundida pelo projeto “MASP [Desenhos] em casa” no formato *online* e na frequência estabelecida pela instituição. Em razão disso, depreendemos que o acúmulo de funções e instâncias a serem operadas na relação dos projetos que acompanhamos na dinâmica virtual — especialmente o “MASP desenhos em casa”, o “MASP Diálogos no acervo” e o “MASP Live” — demandava um extenso tempo de dedicação das equipes de Curadoria e de Mediação e Programas Públicos do MASP, de modo que, com a abertura do museu na flexibilização do isolamento social da pandemia, essas ações tornaram-se inviáveis de ocorrer, no que tange às atribuições e carga horária das equipes a partir do segundo semestre de 2021.

Ademais, acrescido a esse fato, percebemos uma exaustão por parte dos públicos, logo, usuários das redes sociais e da *Internet* de modo geral. À medida que as programações ao vivo (e não apenas de natureza museal) se multiplicaram desenfreadamente e, com o interesse dos públicos decaindo, o engajamento dos projetos *online* do MASP que detinham ocorrência semanal passa a diminuir, justificando, portanto, a alteração dos mesmos para a frequência mensal até o seu encerramento. Com o MASP aberto, os públicos voltam a ocupá-lo presencialmente, uma vez que depois de muitos meses fechados os museus alcançam um engajamento diferenciado em seus públicos assim que se definiu a possibilidade de reabertura, dado o contexto sanitário brasileiro (MASP, 2021).

No que cerne o encerramento do projeto (“MASP [Desenhos] em casa”) esperamos que o MASP eleja um desdobramento devido e fundamentado, tangente a sua missão e função enquanto instituição museal brasileira, posto que, de acordo com os acompanhamentos da pesquisa empreendemos que o material coletado e compartilhado pelos públicos (usuários *online*) partícipes dos projetos e presentes nas ações *online* são textos sincréticos comprobatórios de um trabalho engajado e consistente da Abordagem Triangular.

Ao projetar conteúdos educativos sobre os seus acervos, o MASP possibilitou uma fruição digital dos públicos, ainda que diferente da experiência presencial, esta foi capaz de produzir sentidos, inquietações, reflexões e novos textos. O fazer do usuário *online* se deu a partir da contextualização estabelecida, primeiramente por educadores e curadores nas mediações *online* — via vídeo, texto, áudio, ou seja, sincréticamente — assim como, de forma continuada e autônoma, pelos sujeitos produtores, contextualizando suas realidades circunscritas no Brasil de uma pandemia através de seus desenhos.

A Abordagem Triangular, a Pedagogia da autonomia, da escuta e a transgressão discursiva, foram efetivas e difundidas a partir da iniciativa educativa do MASP em convidar seus públicos a construir conjuntamente aos discursos que produz e difunde, tendo como ponto de partida as obras de arte de seu acervo. Essa postura assertiva e instigadora provocou nos públicos uma devolutiva diferenciada, ao passo que mobilizou o museu e suas equipes a mudanças, reformulações e transformações. A teoria e a prática conferiram aos projetos que investigamos uma atuação contínua, atrativa e efetiva, contributos que potencializaram a Educação Museal neste período.

A potência destas produções analisadas neste capítulo está ancorada na forma como os sujeitos envolvidos no processo da Abordagem Triangular presente nas ações educativas *online* do MASP apreenderam, refletiram e elaboraram a produção de sentidos resultante do contato com os textos sincréticos referidos. De modo que, ao materializar essas percepções, sensibilizações e conteúdo, o público do museu tornou-se para além de um usuário de acesso rápido, se transformando em agentes ativos na produção discursiva e textual atrelada ao MASP em projeção para a sociedade em geral.

Finalmente, para encerrar este capítulo, esperamos com esta pesquisa e, especialmente, com as construções e textos analisados, refletidos e debatidos a partir de vertentes teóricas definidas, contribuir para a Educação Museal e para a Arte Educação. Especialmente, desejamos que esta dissertação visibilize o campo, a metodologia, o conceito e, sobretudo, a atuação de Mediação que durante os anos mais críticos da pandemia (no isolamento social) representou a instância do museu que difundiu seus discursos e presenças,

ultrapassando as barreiras da presencialidade e perpetuando no *ciberespaço* uma Educação Museal *Online* (MARTI, 2021), a vida e sobrevida do museu, sua desconstrução, reinvenção e essência: a função educativa.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o período em que estabelecemos nossa empreitada de pesquisa, os desafios e enfrentamentos foram extremamente maiores do que pressupomos no projeto inicial. A ocorrência da pandemia do Covid-19 e, sobretudo, o impacto da doença em nossas vidas, acarretando diversas incertezas em termos pessoais e profissionais, incidiu, portanto, diretamente na ação de fazer pesquisa em 2020 e 2021. A necessidade de adaptação atravessou a natureza pessoal e se intensificou no coletivo, uma vez que, potencialmente, as ações individuais poderiam prejudicar de forma direta a saúde e vida do outro. O isolamento social obrigatório, certamente, destaca-se como um dos maiores desafios que enfrentamos no decorrer da investigação, perpetrando inquietações e impedimentos físicos em muitos aspectos das práticas desta dissertação e da vida desta pesquisadora.

De modo que, salientamos a extrema dificuldade de realizar pesquisa em meio a uma crise sanitária global, momento em que perdemos colegas, familiares, amigos e nos deparamos com uma intensa fragilidade emocional e mental, bem como uma crise financeira de grandes proporções.

A Mediação Cultural, desde as linhas iniciais desta dissertação — e anterior a ela, no anteprojeto de pesquisa — sempre foi considerada uma importante vertente na atuação museal e da Arte Educação. De modo que optamos por dissertar, exaltar e valorizar essa atuação, conceito e metodologia sem limitar seu escopo e significação, tampouco comparar sua importância frente à outras competências que envolvem as instituições museológicas. Em conformidade com as linhas teóricas deste escrito, a mediação é a ponte e acesso, extremamente necessária e edificante para a educação em museus, no entanto sem ela não existe ausência ou subtração. Posto que a mediação é o terceiro espaço entre dois, daqueles que se encontrariam de forma autônoma, tendo em mente que esse suporte quando exequível, pode fornecer um potencial recurso pedagógico aos partícipes do processo. Em outras palavras, a Mediação Cultural se dá em um processo que envolve coletividades, trocas e escutas, sendo uma importante ferramenta para o processo de ensino-aprendizagem no contexto museal.

De certo, o fato de deter uma conceituação fluida e ser moldada a partir da metodologia e prática de cada profissional e instituição determinada, é um agravante para a Mediação Cultural ser mal compreendida e impraticada em diversos museus brasileiros. Mediar não é dizer o que significa é, de outro modo, provocar o desejo de entendimento,

fuição, estesia, partilha. É adicionar em um copo cheio de líquido, permeando esse copo com outros objetos, cores e conteúdo em uma mistura diversa. O silêncio media, bem como o discurso e o gesto. Consonantes com as inflexões e diálogos estabelecidos entre a dissertação e as linhas teóricas eleitas, a mediação não é doutrinação, o mediador não detém a verdade absoluta, de outro modo, é um processo dialógico que envolve instâncias educativas estruturadas, em termos práticos e teóricos, que potencializam, portanto, a autonomia dos indivíduos e possibilite o acesso às mais variadas culturas.

Infelizmente, na leitura desta dissertação, a Mediação Cultural enquanto campo profissional é extremamente fragilizada e desvalorizada. No contexto de nosso estudo de caso, podemos afirmar que esta atuação é constantemente precarizada. Sobretudo, durante o período de observação em que os profissionais de educação dos museus foram demitidos em massa com o fechamento das instituições, como se a valorização da educação em museus fosse diminuta em relação a outras instâncias profissionais da sociedade, denotando a sua desvalorização, especialmente, durante a crise sanitária enfrentada. Por essa razão os objetivos disparadores desta escrita versaram sobre a valorização do campo e atuação enquanto abordagem pedagógica possível e eficaz.

Demonstramos na pesquisa que, para contornar a problemática relativa à presença dos museus pautada em uma materialidade, durante o isolamento social obrigatório, muitas instituições e, sobretudo o museu que elegemos, reinventaram suas práticas, estruturando e reformulando as estratégias comunicativas e educativas em uma dinâmica digital e *online*. Explicitamos, no movimento do estudo de caso, o conceito de Educação Museal *Online* (MARTI, 2021) no que cerne o MASP e as ações educativas da instituição que acompanhamos e analisamos na dissertação.

A fim de responder questões de pesquisa e estudar a Mediação Cultural na conjuntura exposta, por meio da metodologia que adotamos para as análises do material coletado no estudo e acompanhamento das ações educativas *online* — a Abordagem Triangular sistematizada pela Prof^a Dr^a Ana Mae Barbosa — pressupomos ter realizado este percurso investigativo, com algumas considerações que serão evidenciadas neste fechamento. Por intermédio da Abordagem Triangular examinamos e explicitamos em nosso terceiro capítulo a resposta dos públicos a partir da aproximação com os projetos educativos lançados pelo MASP e a relação com o seu acervo, definindo-se, portanto, a partir do prisma da Triangulação do ver, do fazer e do contextualizar.

O projeto educativo que elegemos para priorizar na investigação, tratou-se do “MASP [Desenhos] em casa”, ação que promovia o convite à criação conjunta de novas narrativas a

partir do acervo do museu, enfocando a linguagem do desenho. As imagens produzidas, como verificamos, demonstram a apreensão e produção de sentidos por parte do público *online* da instituição. Com efeito, a teoria semiótica do texto (enfatizando o conceito de textos sincréticos), enquanto teoria basilar de nosso percurso em conciliação com a Abordagem Triangular, nos auxiliou no exame das imagens para compreendermos os efeitos de sentidos projetados nos textos visuais produzidos pelos públicos a partir das ações educativas *online* do museu (textos sincréticos), que podemos afirmar, realizou-se de forma autônoma e contínua no período que delimitamos — de março de 2020 à agosto de 2021. Estas análises se presentificam em nosso terceiro capítulo.

Nessa lógica, dois fatores nos chamaram atenção durante o processo de acompanhamento: a autonomia possibilitada aos públicos do museu, por advento, especialmente, da dialogicidade difundida pelos educadores e curadores nas mediações *online*; bem como, a repetição e continuidade das ações que potencializaram a revisita *online* dos conteúdos correlatos, adicionando densidade às narrativas produzidas pelos públicos por meio da linguagem do desenho. Depreendemos igualmente que, a descontinuidade dos projetos de caráter *online* deve-se ao fato da ocorrência da crise sanitária global, no que cerne seu agravamento e diminuição, bem como também diz respeito à exaustão dos usuários *online* depois de uma sobrecarga de dois anos de informações no ambiente digital — para a população que dispunha de *Internet*. O retorno às atividades presenciais, certamente influíram na mudança estratégica do museu no que se refere aos seus projetos educativos *online*, desde meados de março de 2020, quando o MASP decidiu adaptar o *modus operandi* de suas projeções digitais.

De fato, acreditamos que essa mudança emergencial que, assim como o MASP, muitas instituições sofreram durante 2020 e 2021, impactou de forma estrutural a Educação Museal como se constituiu. As tecnologias possibilitaram uma extensão da presença extremamente efetiva que, pressupomos, mudará a atuação da educação em museus nos próximos anos, no caráter de atuações híbridas em uma relação complementar entre presencial e *online*.

Enquanto considerações finais, acrescentamos às nossas análises e reflexões sobre aspectos pontuais e característicos do estudo de caso que empreendemos. O primeiro aspecto trata-se de considerarmos as ações *online* da instituição concretas enquanto produção de sentido e recursos que potencializaram o ensino-aprendizagem com/na Educação Museal em uma conjuntura adversa. Para tanto, afirmamos essa acepção através das abordagens em

análise utilizadas: a pedagogia da autonomia, a Abordagem Triangular, a semiótica do texto e a Educação Museal *Online* (EMO).

O segundo aspecto que gostaríamos de pontuar nesta finalização é o fator recursos humanos e financeiros como contributos para a ocorrência de uma prática educativa efetiva, que concilie as identidades dos sujeitos relacionando com o discurso e narrativas que o museu pretende conservar, difundir e ressignificar, por intermédio da ação educativa. O MASP se destacou, na percepção de nosso estudo de caso, dentre as instituições que produziram ações dessa natureza potencializadas, especialmente, pelos recursos que dispunham, difusões que não foram realizáveis por todas as instituições brasileiras. Podemos citar como exemplo para corroborar esta afirmação, a assiduidade e descontinuação do “MASP [Desenhos] em casa” considerando os recursos que o museu dispunha para a realização e cumprimento das agendas educativas pretendidas. Isto é, a pesquisa demonstrou a efetividade da Educação Museal *Online* tendo em vista a instituição referida (o MASP) no âmbito do estudo de caso realizado, reiteramos, portanto, o distanciamento e a despretensão em fazer um exame comparativo entre museus brasileiros, posto que cada instituição se encontrou imbuída de especificidades e problemáticas diversas no enfrentamento da pandemia.

O terceiro fator que a investigação pontua é a dinâmica articuladora com que as equipes do MASP trabalharam suas especificidades, funções e missões, posto que, conforme detalhamos nos dois últimos capítulos, a instituição difundiu os projetos “MASP [Desenhos] em casa”, “MASP Diálogos no acervo”, “MASP *live*”, “MASP Clipes” e “MASP Áudios” de forma integrada, autônoma e dialógica. A esta mobilização, creditamos a recepção exitosa dos públicos e usuários *online* em relação ao museu, estimulando a criação de novas narrativas e aproximando os sujeitos e o MASP por meio das redes sociais e do *site* institucional. O sentimento de pertencimento e controle da narrativa foi percebido ao examinarmos os desenhos enviados pelo público por meio do *Instagram* e repostados pela instituição, o “MASP [Desenhos] em casa” estimulou a composição e difusão de uma quantidade considerável de produções imagéticas, das quais neste estudo de caso detivemos o enfoque no agrupamento das nove selecionadas em cada edição do projeto, somando trinta e três edições entre 2020 e 2021.

Outro fator, se refere a evidência a partir do acompanhamento e exame que empreendemos da projeção geográfica alcançada pelo MASP, por intermédio das plataformas digitais que a instituição gerencia e fomenta na *Internet*. A maneira com que o museu passou a se comunicar com a parcela da população que interage nas redes sociais, acreditamos ter estabelecido o contato assíduo e fidelizado entre os sujeitos e o discurso educativo

pretendido. Potencializando, dessa forma, a difusão pedagógica da instituição por intermédio da mediação *online*.

A pesquisa, além disso, sinaliza e reitera a importância das ações educativas estudadas, sobretudo no contexto que detalhamos nestas linhas, em que a ocorrência da Educação Museal se deu através de iniciativas *online*. Ainda assim, é salutar pontuarmos a finalização sem avisos e descontinuidade dos projetos na dinâmica referida, dos quais alguns retomaram suas instâncias presenciais (como o exemplo do “MASP Diálogos no acervo”), muito embora outros, como o “MASP [Desenhos] em casa”, permaneceram descontinuados.

Nessa lógica, durante o período de investigação empreendemos contato com as equipes MASP em vistas de descobrir os interesses efetivos da instituição sobre os desdobramentos educativos concebidos, especialmente no que tange os desenhos produzidos pelos públicos, que somam em um cálculo estimado, cerca de 400 desenhos por edição (conforme os relatórios anuais de 2020 e 2021 do museu).

O material produzido nesses quase dois anos do projeto “MASP [Desenhos] em casa” é extremamente vasto e potencial quanto a produção de sentidos, poética e narrativas. Constituem-se registros de um momento histórico do país, especialmente no âmbito da Educação Museal brasileira, em que os sujeitos, sejam os públicos ou profissionais de museus e as instituições, estavam elaborando as sensibilidades e angústias que envolvem vida e morte. A força destes textos (visuais, plásticos e sincréticos), conforme observamos, se relaciona intimamente com o acervo do museu, produzindo narrativas atuais de diversos contextos e realidades brasileiras, processo que se constituiu potencializado pela Mediação Cultural *online* do MASP. Até o fim dessa pesquisa, ainda que desejosas de que a resposta da instituição sobre o planejamento e uso desses trabalhos em publicações ou exposições futuras se procedesse positivamente, não recebemos nenhuma devolutiva ou resposta nesse mérito. Contudo, acreditamos, em última análise, que esse material é passível de ser utilizado pelo MASP futuramente — também gostaríamos de sinalizar nestas considerações finais o agradecimento à disponibilidade do educador do MASP, Waldiael Braz, que contribuiu para esta pesquisa por meio de entrevista disponibilizada em nossos documentos finais (APÊNDICE B), assim como agradecemos as devolutivas da instituição aos nossos questionamentos e todas as equipes pertencentes ao museu com a qual dialogamos.

Nessa entrevista, transcrita e disponibilizada nos arquivos finais desta dissertação, o educador compartilha a instrumentalização que as equipes realizaram, primeiro de forma individual e posteriormente, no âmbito das trocas e experimentações conjuntas realizadas. Como no caso da usabilidade do aplicativo para fazer videochamadas ao vivo que todos

estavam aprendendo, de maneira experimental, a operá-lo da melhor forma — a projetar imagens, responder comentários, por exemplo. Waldiael explicou, com riqueza de detalhes, muitos processos que ocorreram entre as equipes do museu, a partir do relato de sua experiência. Revelando, inclusive, que o primeiro projeto a ser publicado no *Instagram* nessa nova versão para o meio digital foi uma ação do “MASP Diálogos no acervo”.

Ademais, pontuamos a importância da conversa semiestruturada com um integrante da equipe MASP para esta pesquisa, respondendo questões que a inquietava em sua constituição e andamento. Em certo momento, o educador nos revelou que uma das ações ao vivo — a ação de maio de 2020, a quinta edição do projeto “MASP [Desenhos] em casa” com a obra do acervo realizada por Tarsila do Amaral, ocasião em que o conteúdo em vídeo do “MASP Diálogos no acervo” contabilizou mais de três mil visualizações no *Instagram* (verificar tabela do segundo capítulo) — contabilizou um enorme número de visualizações e, de modo a perceber a potência da *Internet* naquele momento, a gestão considerou projetar ações formuladas com esse perfil e foco. Ao evidenciar que a ideia da gestão do museu, além de adaptar ações conhecidas pelo público que ocorriam presencialmente, era de viabilizar a criação de ações específicas para o momento da pandemia, concernente a uma dinâmica *online*, o educador ratificou pressuposições de nossas observações no estudo de caso.

Outro esclarecimento fornecido por Braz (APÊNDICE B), versa sobre a interlocução dos projetos entre as plataformas *Instagram*, *Youtube* e *Facebook*, assumida pelo profissional como uma iniciativa da gestão do museu através da comunicação, da curadoria e assim, da educação. Conforme percebemos, cada rede social tem sua especificidade textual, para tanto, é necessário um conteúdo específico a ser veiculado nas mesmas, com a fala do educador podemos concluir que o MASP se preocupou com esse fato de modo a fornecer conteúdos diferenciados aos públicos e usuários *online*. Ainda que nos dediquemos ao estudo de caso dos conteúdos educativos dispostos pela instituição em uma única rede social, reconhecemos o uso de outras plataformas além do *Instagram* na prática educativa do museu. E, do mesmo modo, percebemos enquanto observação, a natureza diversa idealizada pela instituição para cada um de seus projetos, sejam eles adaptados ou criados para o contexto digital, bem como Waldiael Braz elucida, ao ponderar que “[...] a ideia é que você tenha o máximo de liberdade e diversidade de leituras, de leituras diferentes.” (Entrevista com o educador do MASP, 2021, p.13, Apêndice B).

Com relação a lógica da rede social e do tempo, nessa conjuntura, Braz comenta a relação de outros setores com o da comunicação, tal qual o educativo, explicitando que em momentos pontuais “[...] dependíamos de especialistas para nos preparar, mas não tínhamos e

contamos com o setor de comunicação que tinha bastante familiaridade [...] muito mais no ambiente do virtual [...] a relação com a comunicação foi fundamental." (Entrevista com educador do MASP, 2021, p.9, Apêndice B). Nesse sentido, sobre as estratégias de comunicação empreendidas pela instituição, o educador elucida sobre a relação com o público que "[...] você primeiro precisa capturá-la com dispositivos, com estratégias que são do campo do marketing. Através da imagem, através da síntese da imagem em forma de tópicos, com termos sucintos, com tempos de vídeos muitos menores, na lógica da rede social." (Entrevista com educador do MASP, 2021, p.9, Apêndice B). A importância e critério conferido à imagem, bem como aos diferentes textos projetados pelo MASP, consideramos, se destacou como potencial na realização de suas práticas educativas *online*.

A relação do "MASP [Desenhos] em casa" e a coleção de desenhos infantis do MASP, pensando em uma possível aquisição dos desenhos dos públicos, o que segundo o educador seria difícil e burocrático, foi mencionada durante a entrevista. A colocação de Waldiael Braz reiterou a potência e objetivo do projeto de convite ao desenho ser pensado em uma presença outra, destituída da materialidade, para essa interlocução apenas *online* e emergencial, diante do isolamento social obrigatório. Muito embora, o educador não descarte a possibilidade de uma publicação em formato catálogo com os desenhos do público *online*, hipótese na qual esta pesquisa se abastece.

É importante salientar momentos sensíveis na conversa (APÊNDICE B), em que o relato do educador reflete o contexto de muitos profissionais da área, bem como dialogamos em nosso primeiro capítulo. Braz refere às dificuldades do *home-office* e do retorno presencial em fluxos na pandemia, afirmando que em muitos momentos o tempo de estudo para pesquisa não é viável para a realização de algumas programações pensadas naquele contexto, comenta também a questão dos cortes e demissões na crise sanitária, ocorrência que no MASP não foi de forma diferente, destacando os quantitativos desligados no setor do qual faz parte. Uma outra pauta levantada por Waldiael Braz, certamente nos surpreendeu, pois acreditávamos que a instituição detinha setores bem definidos, dentre os quais o setor educativo conforme é recomendado na PNEM (IBRAM, 2018), contudo, o educador menciona que esse setor de fato não existe — em alguns momentos utilizando o termo "orientadores de público" — e cita o setor de Mediação e Programas Públicos como um equivalente, mesmo não sendo o ideal.

Uma outra questão que pressupomos sensível no documento referido (APÊNDICE B), trata de uma ferramenta específica e necessária para o realizador das *lives*, ou seja, aquele profissional que empreendia as ações educativas *online*, por meio de vídeo e ao vivo, uma

vez que só era possível projetar imagens com esse tipo de recurso mencionado por Braz. O recurso é um *Smartphone (Iphone)* específico para projetar imagens no *Instagram*, aparelho que muitos colaboradores não detinham para proceder as ações remotas. Ao enfatizar os percalços recorrentes no período de intenso isolamento na pandemia, salientando ainda a importância da relação entre o setor de comunicação e curadoria com o setor de educação do MASP, o educador nos fornece indícios de que nossas pressuposições sobre a relação dialógica entre as equipes da instituição realmente ocorria. Sobre todo o contexto do MASP durante o fechamento, em tom de desabafo o educador declara que “[...] estou falando e apontando para vários lugares para poder ir te contextualizando no que significou estar em um museu de portas fechadas. Para você entender o que é do Virtual [...]” (Entrevista com educador do MASP, 2021, p.7, Apêndice B).

Decerto que, está dissertação considerou as ações *online* do museu destacado dentro de um prisma de êxito, sobretudo, a partir dos desenhos concebidos pelos públicos e coletados pela investigação para a análise. No entanto, consideramos importante visibilizar o discurso de um integrante da equipe, sujeito que viveu os enfrentamentos que narrou na mobilização da formulação e realização das ações remotas, uma vez que com essa entrevista empreendemos a leitura de como estes profissionais se sentiam frente aos desafios impostos pelo Covid-19, especialmente como esses impactos influíram na Educação Museal brasileira.

Assim, o educador compartilhou na entrevista, expectativas da instituição para o ano de 2022, mediante balanços intra-equipes e projeções relativas ao fluxo da pandemia. O MASP, assim como a pesquisa, considera exitosa a programação *online* que difundiu, sobretudo no primeiro ano de isolamento, porém, através da entrevista com Waldiael Braz, passamos a refletir sobre a continuidade do “MASP [Desenhos] em casa”, acerca do seu benefício e engajamento de qualidade. Essa é uma resposta que tanto esta dissertação, quanto o museu não detém, muito embora, pelo relato de Braz inferimos a importância da equipe de comunicação na coleta e tratamento de dados quantitativos para melhor avaliar a dinâmica do projeto. Esse entendimento explica, por exemplo, a frequência das ações *online* que passaram de semanais à uma frequência mensal a partir de outubro de 2020. Sobre o planejamento do MASP para 2022, o profissional explicita que “[...] pretendemos ter as primeiras experiências de retorno de cursos para o presencial, em meados de 2022, a depender, claro, das sinalizações da pandemia, mas justamente por isso, a programação *online* funcionou (muito).” (Entrevista com educador do MASP, 2021, p.8, Apêndice B).

Ao compartilhar algumas inquietações e, como nomeou, “ansiedades” que a equipe carrega em relação às estratégias *online* da instituição, o educador questiona o significado do

engajamento quantitativo coletado pela própria plataforma, quando o usuário assiste uma *live* do *Instagram* do MASP, por exemplo. Ele reflete com esta dissertação ao ponderar que “[...] Então tem, tem sim saldos positivos. Porém não se deve deslumbrar com os números, no sentido de se tecer a crítica do que é o fenômeno “redes sociais” (Entrevista com o educador do MASP, 2021, p.11, Apêndice B). Dessa forma, ao ser enfático nesse aspecto, o profissional elucida o distanciamento que estabelecemos entre o quantitativo de desenhos produzidos pelo público e a potencial significação dos textos visuais realizados, em termos de qualidade, para revelar de forma efetiva os efeitos acarretados pelas ações educativas correlatas nos sujeitos. De outro modo, não foi pelo viés quantitativo que presumimos o êxito do “MASP [Desenhos] em casa”, e tampouco este não foi o filtro utilizado pelo museu e suas equipes para formular, difundir e dar continuidade às ações *online* desse período.

Por conseguinte, algumas informações da entrevista (APÊNDICE B), do mesmo modo, nos surpreenderam. Como a afirmação de que a integração entre o “MASP Áudios”, o “MASP Professores”, o “MASP Seminários” e o “MASP Palestras” está diretamente relacionada ao “MASP [Desenhos] em casa”, tanto quanto o “MASP Diálogos no acervo”, em uma programação relacionada e coesa é uma informação de suma importância para esta investigação. Salientando, ainda, que o “MASP Escola” — ainda que com mais autonomia dentre os seguintes projetos — também sofreu adaptações na pandemia, com a ocorrência frequente de cursos *online* em uma plataforma específica, amplificando quantitativamente seu alcance. E o esclarecimento por parte do educador de que as oficinas não foram adaptadas para o *online*, sendo pausadas até o momento.

Finalmente, no saldo do documento destacado (APÊNDICE B), concebido a partir do diálogo entre esta pesquisadora e o educador do MASP, Waldiael Braz, percebemos também que o fenômeno do esgotamento por parte dos públicos em relação às programações *online* foi uma realidade que se estende até 2022 e que, a decisão de descontinuar o projeto e, antes disso, diminuir sua frequência, pautou-se nessa constatação do resultado esperado pela instituição.

Para esta investigação, o êxito dos projetos *online* do MASP ultrapassa a estrutura numérica da análise quantitativa, versam sobre a qualidade dos conteúdos programados e lançados aos públicos. Bem como o educador reflete conosco, “[...] No sentido qualitativo, o que isso significa? O que de fato se depreende? O que que esses números astronômicos em uma live significam?” (Entrevista com o educador do MASP, 2021, p.10, Apêndice B). Ainda que o “MASP [Desenhos] em casa” fosse pensado dentro de um aspecto da pontualidade, a medida que a instituição estudava sua recepção frente aos objetivos desejados, consideramos

que este projeto, a partir da Abordagem Triangular e da leitura semiótica greimasiana dos textos produzidos pelos públicos, apresenta uma potencialidade de execução, importância e construção metodológica, no que cerne a Mediação Cultural e a Educação Museal, sejam elas propostas presencial ou *online*.

Em seguimento e última instância, o quinto fator que devemos salientar sobre nossas considerações finais de pesquisa, se refere a problemática que perpassa a sociedade e que do mesmo modo impactou esta dissertação, tal como o campo da Educação Museal, sobretudo durante a pandemia. Trata-se da democratização da *Internet* e a falta de acesso de ampla parcela da população brasileira, que no contexto do isolamento social esteve apartada da comunicação e projeção educativa *online*. Nos primeiros meses da pesquisa uma de nossas preocupações estruturais permeou, copiosamente, em torno do seguinte par de questões: os museus e seus discursos permanecerão silenciados no isolamento social obrigatório? E a relação público-museu será constituída em que via? Nesse âmbito, realizamos a elucidação e pesquisa de estratégias de Educação Museal *Online* concatenadas pelo MASP em um estudo de caso, em razão disso, assumimos a incapacidade de abordarmos essa questão tão cara e extensiva que envolve instâncias que não desejamos alcançar, posto que não seria possível. Em resumo, bem como observamos entre as instituições e profissionais da área, a problemática da democratização da *Internet* não foi superada durante a pandemia, legando à sociedade brasileira a exclusão de ampla parcela da população ao acesso à educação de qualidade, ao discurso e interação com os museus durante o fechamento no ciclo mais intenso e grave da crise sanitária acarretada pelo Covid-19.

Portanto, a pesquisa considera que este fator precisa ser enfrentado, debatido e pensado, do ponto de vista de estratégias com vistas a solucionar essa mazela que afeta as populações mais pobres do Brasil. Somente quando a democratização da *Internet* se tornar uma agenda concreta nas políticas públicas e pautas poderemos, efetivamente, discorrer com profundidade sobre a Educação Museal *Online* para todos.

Vale por fim ressaltar, como fator preocupante e passível de ser aprimorado e não apenas no âmbito da instituição observada, trata-se da pesquisa não considerar o aspecto da inclusão de uma ampla diversidade de públicos enquanto bem-sucedido nas ações realizadas pelo museu. Em se tratando da democratização, estendemos essa possibilidade para além do prisma da conexão com a *Internet*, entendendo que a mobilização educativa profícua e cuidadosa deve ser proporcional em relação à conteúdos inclusivos destinados a demandas de públicos cegos e surdos, por exemplo, bem como os demais grupos diversos da sociedade. Ação que não verificamos transcorrer, uma vez que durante todo o decurso da pesquisa o

MASP se manteve à margem do diálogo e aproximação por meio de estratégias educativas com o escopo de especificidade dos grupos correlatos. Pensar ações que dialoguem com todos os públicos é a função constitutiva de um museu.

Em conclusão, a pesquisa realizou — seguindo em consonância com o objetivo inicial desta investigação — o acompanhamento e análise das ações educativas e estratégias metodológicas em Mediação Cultural *Online* desenvolvidos pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP), por intermédio da análise das produções concebidas pelo público nesse processo, assumindo a atuação no virtual como contributo para a Educação Museal brasileira, no contexto da pandemia e do isolamento social (de acordo com o recorte temporal de março de 2020 a agosto de 2021).

Neste momento e para o estudo de caso que esta investigação apresentou, evidenciamos as possibilidades e capacidade educativa da Mediação Cultural *online* e de estratégias de Educação Museal *Online* para os campos da Museologia e da Arte como exequíveis e potencializadoras de uma atuação integrada entre museu e comunidade, assim como viabilizadoras da ressignificação de discursos e narrativas a partir de outros olhares, lugares de fala e identidades. A forma híbrida com que a Educação Museal *Online* foi mobilizada pelo MASP demonstra um bom exemplo para projetos futuros de educação em museus em contextos outros. Presencial e *online*, conforme entendemos, não são contraditórios, de outro modo funcionam como instâncias complementares que podem ser utilizadas para o mesmo fim, neste caso, em benefício da Educação Museal.

Finalmente, esperamos e pretendemos que esta dissertação edifique contribuições para a Educação Museal, documentando um momento extremamente trágico de enfrentamento, em que a vida se delineou muito mais efêmera, assim como a pandemia do Covid-19 acarretou uma crise de credibilidade dos museus, logo, em sua função educativa, nos seus profissionais compositores e ações educativas. Visando fornecer subsídios teóricos e práticos para a literaturas tangentes aos campos, tema e objeto estudado, empreendemos a relação entre a semiótica greimasiana e a Abordagem Triangular, na leitura das ações *online* do MASP, vislumbrando a potencialidade dos textos visuais produzidos pelos indivíduos-públicos em contato com o processo educativo que o museu formulou e difundiu na *Internet*. A pergunta que partilhamos no fim desse percurso de pesquisa é: seria então o momento chave em que a Educação Museal vai assumir, de forma híbrida, a cultura digital nas ações de caráter educativo? Esperamos que esta pesquisa vislumbre o início significante dessas reinvenções práticas e teóricas relativas. Pressupomos, portanto, que somente a partir da democratização da *Internet* isso será viável.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Adriana M.; JUNQUEIRA, Fernanda M.; CASTRO, Fernanda S. R. de; MARTINS, Luciana C; NASCIMENTO, Mona. Mobilização na Pandemia de Covid-19: passos na luta pela profissionalização da Educação Museal no Brasil. In: MUSEU HISTÓRICO NACIONAL (BRASIL). **Gestão, financiamento e reconhecimento da função educativa dos museus & a questão da profissionalização** / organizadores: Andréa Costa, Fernanda Castro, Ozias Soares. Reconhecimento de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2020. p. 68-78. il. - (Educação Museal: conceitos, história e políticas, 2).
- BARBOSA, Ana Mae. COUTINHO, Rejane Galvão (Org). **Arte/educação como mediação cultural e social**/Ana Mae Barbosa e Rejane Galvão Coutinho (orgs.). — São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos Utópicos** /Ana Mae Barbosa. - Belo Horizonte: C/Arte, 1998.
- BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos** / Ana Mae Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2014. - (Estudos; 126/dirigida por J. Guinsburg).
- BARBOSA, Ana Mae. **Redesenhando o desenho [livro eletrônico]: educadores, política e história** / Ana Mae Barbosa – São Paulo: Cortez, 2015. 62,5 Mb; PDF. ISBN 978-85-249-2366-1.
- BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Vitória (org.). **Mulheres não devem ficar em silêncio: arte, design, educação** / Ana Mae Barbosa, Vitória Amaral (org.). — São Paulo: Cortez, 2019.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. 2005. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Editora Ática.
- BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva; SILVA, Renato Araújo da. **África em Artes**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015. 56 p.: il.; 31 cm.
- BRASIL. **Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009**. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, 2009. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm. Acesso em: 05 ago 2020.
- BRITTO, Rosangela M. de (org.). **Hiperconectados: museus, estratégias e conexões** / Rosangela Marques de Britto (Org.). – Belém: PPGArtes / UPPA, 2019. – 165 p.: il. color.

BARBOSA, Ana Mae. (1989). **Arte-educação em um museu de arte**. Revista USP, (2), 125-132. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i2p125-132>. Acesso em: 05 ago 2020.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira; ARAÚJO, Marcelo Mattos; COUTINHO, Maria Inês Lopes. **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. [S.l: s.n.], 2010.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Waldisa R. C. Guarnieri: reflexos de uma trajetória profissional**. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. v.1. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado de Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010a. p.69-77.

CABRAL, Maria Izabel Rêgo. **Lina Bo Bardi, architetto e designer [recurso eletrônico]: um estudo de caso sobre a fase italiana (1939 -1946)** / Maria Izabel Rêgo Cabral. – Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019.

CAIXA CULTURAL SALVADOR. **Gente Arteira**. c2021. Página do projeto. Disponível em: <http://www.caixacultural.com.br/SitePages/unidade-downloads.aspx?uid=7>. Acesso em: 10 mar 2021.

CAILLET, Elisabeth. **Políticas de emprego cultural e o ofício da mediação**. In: BARBOSA, Ana Mae. COUTINHO, Rejane Galvão (Org). Arte/educação como mediação cultural e social/Ana Mae Barbosa e Rejane Galvão Coutinho (orgs.). — São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 71- 83.

CANTO, Aylana T. P., **O Fantástico Mundo de Bobby: a formação de sentido no episódio The Hero** / Aylana Teixeira Pimentel Canto. Monografia (Curso de Artes Visuais) - Faculdade de Artes Visuais, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará. Belém, Pará. 2013.

CANTO, Aylana T. P. **A animação “The Hero”: a significação na sala de aula** / Aylana Teixeira Pimentel Canto. Monografia (Curso de Artes Visuais) - Faculdade de Artes Visuais, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará. Belém, Pará. 2015.

CANTO, Aylana T. P.; DUARTE, A. H. da S. D. Semiótica na pandemia: análises e reflexões a partir do projeto #MASPDESENHOSEMCA CASA proposto pelo museu em 2020. **XXVII Ene cult – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura promovido pelo Centro**

de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT), 2021. Disponível em:
<http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/131234.pdf>. Acesso em: 13 set. 2021.

CANTO, Aylana T. P.; DUARTE, A. H. da S. D. 2021a. *The MASP online: The educational strategies from the museum in the pandemic. III Conference in Practice-Oriented Research in Art & Design - Link 2021*. Auckland, Vol. 2, N.1, 2021a. Disponível em:
https://pt.linksymposium.com/_files/ugd/1a42c3_cbdeb5e6df624783a1374a617f5d2ed5.pdf. Acesso em: 02 set. 2022.

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

CANAS, Adriano T. **MASP: Museu Laboratório. Projeto de museu para a cidade, 1947-1957**. São Paulo: FAU-USP, 2010. (tese de Doutorado).

CÁRDENAS, Alexandra Silva. **Masp: estrutura, proporção e forma** / Alexandra Silva Cárdenas. – São Paulo: ECidade, 2015. 140 p.; il. ; 25 cm. (Obras Fundamentais; v.1).

CARNEIRO, Amanda e MESQUITA, André. Entre o visível e o não -dito: uma entrevista sobre histórias e curadoria com Lilia Moritz Schwarcz. In: **MASP Afterall - Arte e Descolonização**. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e os autores. São Paulo, 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-itvQHku7C75b73oJSTIG.pdf>. Acesso em: 19 dez. 2021.

CECA BR. Carta Aberta dos educadores museais brasileiros sobre os efeitos da Pandemia de Covid-19 na educação museal no Brasil. Disponível em:
<https://www.icom.org.br/?p=1928>. Acesso em: 20 nov 2020.

CHAGAS, Mário. **Imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Programa de Pós-

graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

CORTINA, Arnaldo; SILVA, Fernando Moreno da (orgs). **Semiótica e Comunicação: estudo sobre textos sincréticos** / Organizado por Arnaldo Cortina e Fernando Moreno da Silva — Araraquara, SP: Cultura Academica, 2014.

COUTINHO, Rejane Galvão (Org.) **Estratégias de mediação e a abordagem triangular.** in: BARBOSA, Ana Mae. COUTINHO, Rejane Galvão (Org). **Arte/educação como mediação cultural e social**/Ana Mae Barbosa e Rejane Galvão Coutinho (orgs.). — São Paulo: Editora UNESP, 2009. p.171/185.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**/André Desvallées e François Mairesse, editores; Bruno Bralon Soares e Marília Xavier Cury, tradução e comentários. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.100 p.

FIGARO, Roseli. **Comunicação é o lugar de encontros e de conflitos, onde se constituem os discursos e os diferentes pontos de vista.** São Paulo: Paulus, 2010 (Entrevista com José Luiz Fiorin).

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso/José Luiz Fiorin.** 15.ed. 1^a reimpressão – São Paulo: Contexto, 2013.

_____. Modalização: da língua ao discurso. In FIORIN, José Luiz. **Em busca do sentido: estudos discursivos**/ José Luiz Fiorin. – 2. ed., 2^a reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2019.

FREIRE, Paulo, 1921-1997. **Educar com a mídia [recurso eletrônico]: novos diálogos sobre educação** / Paulo Freire, Sérgio Guimarães. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

FREIRE, Paulo (1921-1997). **Pedagogia da autonomia: saberes necessários para a prática educativa**/ Paulo Freire - 58º es - Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2019.

FREELAND, Cynthia, 1951 -. **Teoria da arte: uma breve introdução** / Cynthia Freeland; tradução Janaína Marcoantonio. — 1. ed. — Porto Alegre: L&M, 2019.

GOB, André. **A museologia: história, evolução, questões atuais** / André Gob, Noémie Drouquet; tradução Dora Rocha e Carlos Alberto Monjardim. — Rio de Janeiro: FGV Editora, 2019.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1983.

GREIMAS, Algirdas J. **Sobre o sentido I**. RJ: editora Vozes, 1975.

_____. **Da Imperfeição**. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 1a ed., 2017.

GUMBRECHT, Hans Ulrich, 1948- **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir?** Hans Ulrich Gumbrecht; tradução Ana Isabel Soares. - Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HODGE, Susie. **Breve História da arte: um guia de bolso dos principais movimentos, obras, temas e técnicas** / Susie Hodge; [tradução Maria Luisa de Abreu Lima Paz]. — São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade** / bell hooks; tradução de Marcelo Brandão Cipolla. — 2. ed. — São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

IBRAM. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal**. Brasília, DF: IBRAM, 2018.

KRENAK, Ailton. **O amanhã não está à venda**. EDITORA SCHWARCZ S.A. - São Paulo, 2020.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Cibercultura/ Pierre Lévy; tradução de Carlos Irineu da Costa. — São Paulo: Editora 34, 2010 (3a edição). 272p.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** / Pierre Lévy; tradução de Paulo Neves. — São Paulo: Editora 34, 2011 (2a Edição). 160p.

LISPECTOR, Clarice, 1920-1977. **A paixão segundo G.H.** / Clarice Lispector. - 1a ed. - Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

MAGALDI, Monique B.; BRULON, Bruno; SANCHES, Marcela. **Cibermuseologia: as diferentes definições de museus eletrônicos e a sua relação com o virtual.** In: MAGALDI, Monique B. BRITTO, Clóvis Carvalho (Org.). Museus & museologia: desafios de um campo interdisciplinar. Brasília: FCI UnB, 2018. p. 135-155.

MARTI, Frieda Maria; SANTOS, Edmá Oliveira dos. **Educação Museal Online: a Educação Museal na/com a Cibercultura.** Revista Docênciа e Cibercultura, [S.l.], v. 3, n. 2, p. 41-66, set. 2019. ISSN 2594-9004. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/re-doc/article/view/44589>. Acesso em: jul. de 2020.

MARTI, Frieda Maria. **A educação museal online: uma ciberpesquisa-formação na/com a seção de assistência ao ensino (SAE) do Museu Nacional-UFRJ** / Frieda Maria Marti. – 2021.

MARANDINO, Martha (org). **Educação em museus: a mediação em foco/** Organização Martha Marandino — São Paulo, SP: Geenf / FEUSP, 2008.

MASP. **Relatório Anual de Atividades MASP 2015.** São Paulo: MASP, 2015.

_____. **Entre nós: antologia. A figura humana no acervo do MASP** / organização editorial, Adriano Pedrosa, Luciano Migliaccio — São Paulo: MASP, 2017. 144p. il.

_____. **MASP: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand** — São Paulo: Instituto Cultural J. Safra, 2017. — (Coleção museus brasileiros).

_____. **Plano de conservação do Museu de Arte de São Paulo.** Elaboração: Equipe Getty-MASP. 2018.

_____. **Histórias das mulheres, histórias feministas: antologia: vol. 2 antologias/** organização Adriano Pedrosa, Amanda Carneiro e André Mesquita — São Paulo: MASP, 2019. 528 p. il.

- _____. **Relatório Anual de Atividades MASP 2019.** São Paulo: MASP, 2019.
- _____. **MASP de bolso.** Adriano Pedrosa (organização); Laura Coseney (colaboração). São Paulo: MASP, 2020b. 124p.: il.
- _____. **Relatório Anual de Atividades MASP 2019.** São Paulo: MASP, 2020.
- _____. **Entre nós: antologia. A figura humana no acervo do MASP** / organização editorial, Adriano Pedrosa, Luciano Migliaccio — São Paulo: MASP, 2017. 144p. il.
- _____. **Relatório Anual de Atividades MASP 2020.** São Paulo: MASP, 2020.
- _____. **Relatório Anual de Atividades MASP 2021.** São Paulo: MASP, 2021.
- MEDEIROS, Afonso. **Museu e Hiperlink.** In: BRITTO, Rosângela Marques. Hiperconectados [Recurso Eletrônico]: museus, estratégias e conexões / Rosângela Marques de Britto (Org.). – Belém: PPGArtes / UFPA, 2019. 165 p.: il. color. p. 136 - 141.
- MOTTA, Renata Vieira da. Comunicação oral - Ação Cultural do Museu de Arte de São Paulo: 1947 - 1957. (Apresentação de Trabalho/ Seminário). **XXIV Colóquio do CBHA.** Belo Horizonte, 2003. Disponível em:
http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/93_renata_vieira_motta.pdf. Acesso em: 17 dez. 2021.
- MUSEU HISTÓRICO NACIONAL (Brasil). **Educação museal: conceitos, história e políticas** / organizadores: Fernanda Castro, Ozias Soares, Andréa Costa. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2020. 69 p.: il. – (História da educação museal no Brasil & prática político-pedagógica museal, 1).
- MUSEU HISTÓRICO NACIONAL (BRASIL). **Gestão, financiamento e reconhecimento da função educativa dos museus & a questão da profissionalização** / organizadores: Andréa Costa, Fernanda Castro, Ozias Soares. Reconhecimento de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2020. 82 p.: il. - (Educação museal: conceitos, história e políticas, 2).

NASCIMENTO, Mona; e GONÇALVES, Leane Cristina Ferreira. **Educação Museal em Rede: surgimento e atuação das redes de educadores em museus no Brasil.** Revista Docência e Cibercultura, v. 3, n. 2, mai-ago, 2019, p. 140-154. DOI: <https://doi.org/10.12957/redoc.2019.39944>.

NÚCLEO EDUCATIVO DO MUSEU DO FUTEBOL. Museu do futebol para todos: volume 3 / Núcleo Educativo do Museu do Futebol; ilustração Bernardo França. — São Paulo: IDBrasil Cultura, Educação e Esporte, 2019.

OLIVEIRA, José Cláudio A. O museu digital: uma metáfora do concreto ao digital; **Comunicação e Sociedade**, vol. 12, 2007, PP.147-161.

OLIVEIRA, Vânia Dolores Estevam de. **A “imaginação museal” dos folcloristas.** Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.9, n.2, p. 171-191, nov. 2012.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. O museu no Instagram: arte, exposição e a visibilidade de práticas museológicas. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 9, 2020, p. 103–131, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/31740>. Acesso em: 20 out. 2021.

ORLANDI, Eni Puccinelli, 1942- **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos** / Eni Puccinelli Orlandi. – 6a ed. – Campinas, SP; Editora da Unicamp, 2007.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**/ Fayga Ostrower. 30ed. - Petrópolis, Vozes, 2014.

PAUSINI, Adel Igor Romanov. **Modernidade e Provincianismo: MASP, MAM- SP e a Campanha Nacional de Museus Regionais no Nordeste brasileiro.** Lisboa: 2020. 480 p. Tese (Doutorado em Museologia) – Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

PINTADO, Ricardo Luis Sampaio. **A imaginação museal de Lina Bo Bardi: expografias (1947-1968)** / Ricardo Luis Sampaio Pintado; Francisca Ferreira Michelon, orientadora. — Pelotas, 2018. Pin282 f.: il.

PILLAR, Analice Dutra. **O sincretismo em desenhos animados da TV: o Laboratório de Dexter.** 2a edição, n° 30. 123 -142p, 2005. Disponível em:

<http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/12419/7349>. Acesso em: 13 mar. 2021.

POULOT, Dominique. **Museu e museologia**/ Dominique Poulot; tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. — Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. — (Coleção Ensaio Geral).

PRIMO, Judite Santos. “**Pensar contemporaneamente a museologia**”. *Cadernos de Sociomuseologia*. Lisboa, ULHT, No 16, p. 5-38, 1999.

PUIG, Carla P. **Modos de pensar museologias: educação e estudos de museus**. Trad. Christiane de Souza Coutinho Orloski. In: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane G. (Org.) *Arte/educação como mediação cultural e social*. São Paulo: Ed. Unesp, 2009. p.53-70.

REM BAHIA. **Carta de Princípios e Regimento Interno**. 2018. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1jbWl-sK1I0k0dJ5Xe4FjSs1nLC8AfFL7/view>. Acesso em: 23 maio. 2021.

SANSI-ROCA, Roger. De armas do fetichismo a patrimônio cultural: as transformações do valor museográfico do candomblé em Salvador da Bahia no século XX. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (Orgs.). **Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas**. Rio de Janeiro: Garamond, MINC/IPHAN/DEMU, 2007. Disponível em: http://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/capitulos/21-museus-colecoes_e_patrimonios-narrativas_polifonicas.pdf. Acesso em: 21 mai. de 2021.

SANTOS, Maria Célia T. Moura. Museu e educação: conceitos e métodos. In: **Encontros museológicos**: reflexões sobre a museologia, a educação e o museu. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN/DEMU, 2008.

SANTOS dos SANTOS, Melissa. **Concepção e desenvolvimento do museu (virtual) dos graffiti feitos por mulheres** / Melissa Santos dos Santos. — Salvador, 2018.

SCHENKEL, Camila. Em quarentena: apontamentos sobre educação em museus em tempos de pandemia. Porto Arte: **Revista de Artes Visuais**. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, jan-jun, 2020; V.25; N.43 e-ISSN 2179-8001. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.108108>. Acesso em: 14 fev. 2022.

SILVA, Rita de Cassia Maia da. A concepção de museus em espaços digitais: sobre as possibilidades de musealização online. In: SEBRAMUS. **III Seminário Brasileiro de Museologia** - novembro, 2017. Universidade Federal do Pará Belém-PA. Disponível em: <http://www.sebramusrepositorio.unb.br/index.php/3sebramus/3Sebramus/search/authors/view?firstName=Rita&middleName=de%20Cassia%20Maia%20da&lastName=Silva&affiliation=&country=>. Acesso em: 22 dez. de 2021.

SILVA, Susana Gomes da S. **Para além do olhar: a construção e a negociação de significados pela educação museal**. In: BARBOSA, Ana Mae. COUTINHO, Rejane Galvão (Org). Arte/educação como mediação cultural e social/Ana Mae Barbosa e Rejane Galvão Coutinho (orgs.). — São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 121 - 139.

SILVA, Joana Angélica Flores. **A representação das mulheres negras nos museus de Salvador: uma análise em branco e preto** / Joana Angélica Flores Silva. – 2015. 113 f.: il.

SILVA, Cintia Maria da. **Mediador Cultural: profissionalização e precarização das condições de trabalho**. 2017a. Dissertação - Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/151538>. Acesso em: 14 fev 2022.

SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à teoria da cor** / Luciana Martha Silveira. – 2. ed. – Curitiba: Ed. UTFPR, 2015. 169 p.: il. color.

STUDART, Denise Coelho. Conceitos que transformam o museu, suas ações e relações. In: DOSSIÊ CECA-Brasil. **MUSAS** – Revista Brasileira de Museus e Museologia/ Instituto do Patrimônio Artístico Cultural, Departamento de Museus e Centros Culturais. Vol.1, n.1, (2004). Rio de Janeiro: IPHAN, 2004a.

_____. Educação em museus: produto ou processo? In: DOSSIÊ CECA-Brasil. **MUSAS** – Revista Brasileira de Museus e Museologia/ Instituto do Patrimônio Artístico Cultural, Departamento de Museus e Centros Culturais. Vol. 1, n.1, (2004). Rio de Janeiro: IPHAN, 2004b.

TOJAL, Amanda P. da F. Ação educativa inclusiva e comunicação museológica: mudança de paradigmas. In: GRIESER, Annelise; GONÇALVES, Daniel; MARQUES, Paulo R. F. O. (Org.). **Acessibilidades e linguagens**. (Cadernos tramas da memória - Memorial da Assembleia Legislativa do Ceará Deputado Pontes Neto; Instituto de Estudos e Pesquisas sobre o Desenvolvimento do Estado do Ceará, n. 3). Fortaleza: INESP, 2013, p. 15-39. Disponível em: http://arteinclusao.com.br/wp-content/uploads/2019/01/caderno_tramas_da_memoria.pdf. Acesso em: 10 nov. 2020.

WONG, Wucius. **Princípios de forma e desenho** / Wucius Wong; [tradução Alvamar Helena Lamparelli]. – São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ZUBARAN, Maria Angélica; MACHADO, Lisandra Maria Rodrigues. **Representações e pedagogias culturais: o que se ensina sobre o negro nos Museus do Rio Grande do Sul**. X ANPED SUL. UDESC/Florianópolis-SC, outubro de 2014. Disponível em: http://xanpedsul.faed.udesc.br/arq_pdf/1205-1.pdf. Acesso em: 13 nov. de 2020.

SITES CONSULTADOS:

CAIXA CULTURAL SALVADOR. Salvador, 2020. **Página inicial**. Disponível em: <http://www.caixacultural.com.br/SitePages/unidade-home.aspx?uid=7>. Acesso em: 13 ago. 2020.

CAIXA CULTURAL SÃO PAULO. São Paulo, 2020. **Página inicial**. Disponível em: <http://www.caixacultural.com.br/SitePages/unidade-home.aspx?uid=9>. Acesso em: 13 ago. 2020.

CCBB. Arte&Educação, 2020. **Página inicial**. Disponível em: <https://www.ccbbeducativo.com/>. Acesso em: 13 ago. 2020.

FREIRE, Mariana. Lotação de trens e metrô cresce em SP, e passageiros temem o coronavírus. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 21 de out de 2020. Disponível em: <https://agora.folha.uol.com.br/sao-paulo/2020/10/lotacao-de-trens-e-metro-cresce-em-sp-e-passageiros-temem-o-coronavirus.shtml>. Acesso em: 01 fev. 2021.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. São Paulo, 2020. **Página inicial**. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/>. Acesso em: 03 jul. 2020.

MARTINS, Antônio. Coronavírus: quatro crônicas do fim do mundo. **Outras Palavras**. São Paulo, 13 de mar de 2020. Disponível em: <https://outraspalavras.net/pos-capitalismo/coronavirus-quatro-cronicas-do-fim-do-mundo>. Acesso em: 03 fev. 2021.

MASP. São Paulo, 2020. **Página inicial**. Disponível em: <https://masp.org.br/>. Acesso em: 01 ago. 2020.

MASP. São Paulo, 2020a. **Instagram**. Disponível em: <https://www.instagram.com/masp/?hl=pt/>. Acesso em: 16 mar. 2020.

MASP. São Paulo, 2021a. **Instagram**. Disponível em: <https://www.instagram.com/masp/?hl=pt>. Acesso em: 01 jan. 2021.

MUSEU DA MISERICÓRDIA. Rede social **Instagram**, 2020. **Página inicial**. Disponível em: <https://www.museudamisericordia.org.br/>. Acesso em: 02 ago. 2020.

MUSEU AFRO-BRASILEIRO UFBA. Salvador, 2020. **Página inicial**. Disponível em: <http://www.mafro.ceao.ufba.br/>. Acesso em: 13 ago. 2020.

MUSEU DE ARTE SACRA UFBA. Salvador, 2020. **Página inicial**. Disponível em: <https://mas.ufba.br/>. Acesso em: 13 ago. 2020.

MUSEU DO ESTADO DO PARÁ. Belém/PA, 2020. **Página inicial**. Disponível em: <https://museudoestadodopara.wordpress.com/>. Acesso em: 13 ago. 2020.

SENADO, BR. Coronavírus: Senado aprova auxílio emergencial de R\$600. **Senado, Br.** Brasil, 30 de mar de 2020. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2020/03/30/coronavirus-senado-aprova-auxilio-emergencial-de-r-600>. Acesso em: 01 fev. 2021.

UNIVERSIDADE LUSÓFONA DE HUMANIDADES E TECNOLOGIAS. Portugal, 2020.
Página inicial. Disponível em: <https://www.ulusofona.pt/doutoramentos/museologia>. Acesso em: 10 ago. 2020.

ZIBELL, Matías. Mortos em casa e cadáveres nas ruas: o colapso funerário causado pelo Coronavírus no Equador. **BBC News Mundo no Equador**. Equador, 01 de abr de 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-52129845>. Acesso em: 01 fev. 2021.

APÊNDICE A – Termo de consentimento livre e esclarecido do educador do MASP

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Declaro, por meio deste termo, que concordei em ser entrevistado(a) e/ou participar na pesquisa de campo referente a pesquisa intitulada **A Mediação Cultural Online como estratégia educativa: um estudo de caso no Museu de Arte de São Paulo - MASP** desenvolvida por **Aylana Teixeira P. Canto**, a quem poderei contatar / consultar a qualquer momento que julgar necessário através do telefone nº (71) 9 [REDACTED] ou e-mail aylanacanto@hotmail.com.

Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Fui informado(a) dos objetivos estritamente acadêmicos do estudo, que, em linhas gerais é estabelecer relações entre as ações educativas e estratégicas metodológicas em Mediação Cultural *Online* desenvolvidos pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP), por intermédio da análise das produções concebidas pelos públicos do museu nesse processo, assumindo a atuação no virtual como contributo para a Educação Museal brasileira, no contexto da pandemia e do isolamento social.

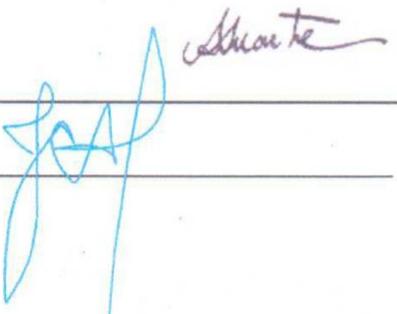
Minha colaboração se fará de forma consentida, por meio de entrevista semi-estruturada (textual e verbal), coleta, exame, análise [a ser coletada a partir da assinatura desta autorização]. O acesso e a análise dos dados coletados se farão apenas pela pesquisadora e a orientadora da pesquisa. Fui ainda informado(a) de que posso me retirar dessa pesquisa a qualquer momento, sem prejuízo para meu acompanhamento ou sofrer quaisquer sanções ou constrangimentos. Atesto recebimento de uma cópia assinada deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Salvador, 25 de julho de 2022.

Assinatura do(a) participante: 

Aylana T. P. Canto

Assinatura da pesquisadora: 

Assinatura da orientadora: 

Assinatura do Coordenador do PPGMUSEU: 

APÊNDICE B – Transcrição da entrevista semiestruturada com o educador do MASP
em novembro de 2021

Entrevista com Waldiael Braz - educador do MASP (25/11/2021)

Pesquisadora: Eu comecei a gravar, você autoriza que eu utilize essa gravação na pesquisa?

Waldiael Braz: Autorizo. Eu Waldiael Braz autorizo esta gravação.

Pesquisadora: Muito obrigada. Pode continuar falando que eu vou adaptando.

Waldiael Braz: Tranquilo. A programação *online*, um dos primeiros experimentos, digamos assim, partiu da nossa equipe, embora não houvesse um diálogo entre os setores de curadoria e programas públicos nesse primeiro momento do que faríamos, se faríamos algo em conjunto: uma programação mais pensada em conjunto. A gente primeiro começou a pesquisar como nos adaptaríamos, nisso fomos pesquisando, claro, plataformas, mídias, para a gente entender, porque como eu te disse antes, nenhum de nós tinha um perfil muito de... Bem, duas meninas tinham, inclusive uma delas paraense também, talvez vocês tenham se formado até na mesma Universidade, a Yasmin. Ela era educadora da Casa de Vidro e depois virou educadora do MASP, ela tem mestrado em games e tudo mais. E ela sentiu mais familiaridade, inclusive, parte dela bastante da pesquisa (enfim) de plataforma porque no começo foi tudo muito difícil. Se precisava de um outro aplicativo para poder fazer ponte, porque um aplicativo só não recebia, porque tinha que subir a imagem, enfim, uma série de questões. Inclusive até hoje só *iPhone* consegue girar o rolo de imagens para apresentação no *Instagram*, o sistema Android não consegue e tem várias questões assim pragmáticas e de ordem material.

Mas quem realmente começou a postar coisas foi realmente o setor de mediação, na verdade, foram os “MASP Diálogos no acervo” mesmo, o primeiro foi para o Figari. Inclusive se você abrir a aba do *IGTV* do *Instagram* você consegue ver, de baixo para cima, a ordem certinha do que é postado e você vai entender pelos nomes das programações quais são elas. E aí eu vou te dizer quais dessas foram adaptações das que já eram programas públicos, logo, do meu setor e o que foram coisas (novidades) criadas para esse âmbito. Entende? Porque, no caso, como eu te disse, “MASP Diálogos no acervo” já existiam.

Pesquisadora: Sim, ótimo.

Waldiael Braz: A primeira iniciativa foi essa. Então você vai ver aí Pedro Figari. Fica bastante diferente do que era o do presencial, como eu te disse, mas a gente por um bom tempo seguiu fazendo semanal, várias edições e tudo mais. Inclusive, na época, houve a

exposição de Tarsila do Amaral e fui eu que fiz o de Tarsila do Amaral que você vê aí e foi assim surpreendente para o número de acessos, foi assustador, inclusive, em um primeiro momento. Porque tem o número de participação quando você fecha a *live* e os números que você vai atualizando mês a mês de visualizações que seguem acontecendo. O número de participantes no dia foi assim algo... meu Deus!

O diretor se entusiasmou e ficou confiante para pensar uma programação para ambiente *online*. Então além de adaptar as programações, das quais eu vou descrever para você agora, para o ambiente *online*, ele se entusiasmou em criar mais. Então tiveram coisas como... no começo não tinha um pensamento como um programa específico, eu acho que eles ficaram apostando em coisas diferentes, por exemplo, falar de obras mais icônicas, nesse caráter (né?) meio que de parceria entre comunicação e curadoria que você vai ver, como se fosse algo quase promocional, mas que você tem um desdobramento textual e curatorial. No começo falava-se de algumas obras específicas ou de algumas exposições específicas, depois inclusive, até pediu-se para ter depoimentos de públicos, de funcionários (eu mesmo fiz um depoimento meu). Você vai encontrar todas essas iniciativas aí, são formatos, geralmente, para textos, nesse começo (com imagem e com textos).

Pesquisadora: Entendi. Existia uma escala para vocês participarem, tanto para a curadoria quanto aos outros núcleos, para a realização das ações?

Waldiael Braz: Olha, o que tinha a ver, como eu te disse, com artistas, exposições, eram iniciativas dos curadores com o pessoal de comunicação. Mas quando eles vão expandir para depoimentos, por exemplo, aí são vários setores diferentes, inclusive não só funcionários. Eu não lembro de cabeça agora se tem algumas outras iniciativas que contemplam outros perfis que não só curadoria. Mas digo isso que é para você entender que uma coisa é a programação que já existia antes (e foi para o meio virtual) e o que foi temporária, que surge para ocupar as outras datas no meio da semana, porque você tem um museu fechado. Para você ter sempre uma programação acontecendo para substituir. Inclusive fizeram exposições virtuais, é possível encontrar no *site* daquilo que já estava encaminhado e não seria possível apresentar para o público presencial, foi adaptado para o virtual. E tem exposição virtual lá, acho que do Hélio Oiticica, por exemplo (não me lembro de cabeça agora).

Das nossas, “MASP Seminários Internacionais” foram adaptados, as palestras foram adaptadas, esses dois... No começo os “MASP Seminários” ficaram no *YouTube* e no *Facebook*, mas depois acharam que não vale a pena o *Facebook* e ficou só no *YouTube*. O “MASP Professores” você vai encontrar uma *playlist* no canal do *YouTube*, porque o “MASP Professores” como ele é limitado e não é aberto, são selecionados um número x de professores para participarem, ele foi na plataforma fechada, na plataforma *Elos*, que é a plataforma na qual temos uma parceria, onde as aulas da Escola acontecem (do “MASP Escola”). Existe o “MASP Escola” (que é a única programação paga) e existem os programas públicos, o “MASP Professores” é um programa público, embora tenha um formato similar com o “MASP Escola” (nesse contexto). Mas ele está mais para um seminário, na verdade.

Enfim, se você quiser saber mais depois eu te explico melhor. Você consegue assistir às conferências, que ao final de cada curso do “MASP Professores” houve conferências que foram transmitidas no *YouTube* também, então você consegue ter acesso às conferências lá no canal, tá? Os “MASP Diálogos no Acervo” eu já falei, daí do nosso núcleo, o que foi criado para o ambiente *online* foi o “MASP Clipes” (eu não sei se você já conseguiu ver também?), ele foi justamente o “parar para pensar” o que está sendo esse “MASP Diálogos no Acervo” (o que descaracterizou os princípios do “MASP Diálogos do Acervo”), enfim... e surgiu a ideia do “MASP Clipes” que está dando super certo (isso, do nosso setor). E paralelamente, no setor de curadoria, surge o desafio do “MASP [Desenhos] em casa”.

Aí você me fez a pergunta de qual é a perspectiva para os desenhos selecionados. Enfim, eu não tenho condições de te responder com precisão porque daí é mais o Guilherme (Giufrida), eu acredito que ficou com o ganhador mesmo, não foi pedido a obra para ser incorporada no acervo. Se sim eu acredito que foi como, eu traria uma analogia para ti na nossa coleção de desenhos infantis, porque desde a fundação do MASP essas ações educativas... Não tinham esse termo “MASP Escola” na época, mas as ações educativas que existiam já tinham a intenção de criar um acervo, de constituir um acervo com desenhos de criança como resultante dos trabalhos com as crianças. Isso foi interrompido por um bom tempo, mas foi retomado nesta diretoria. Desde o primeiro ano, que foi dedicado inclusive às histórias da infância, existe essa iniciativa de seguir expandindo essa coleção de desenhos de crianças. Só que claro, pedagogicamente falando, isso tem que ter um cuidado muito grande, porque você não pode criar uma atmosfera em que a criança acho que ela tem que fazer para dar... Nada disso! Você tem que criar toda mais estratégia e uma atmosfera, se a criança se sentir confortável e desejar, enfim, apresentar, que o desenho dela fique no acervo e tudo mais, ela deixa. Geralmente o que acontece é que elas fazem mais de um para não ficar: “ah, eu não vou levar um para mim?”. Geralmente fazem mais de um, os mais bonitos levam, e deixa um segundo lá “não é porque se eu vou dar para minha mãe”, “esse eu tenho que mostrar para o meu pai”, é bem legal, mas tem umas que gostam e falam “não, não eu quero!”.

Pesquisadora: Então vocês já detém um acervo de desenhos infantis anterior à pandemia?

Waldiael Braz: Desde a fundação do MASP! Não o MASP Avenida Paulista, o MASP de lá da década de 50. Uma iniciativa da Lina Bo Bardi. Tem desenho que hoje a pessoa é avô e leva. No “Histórias da Infância”, no caso, que foi em 2016, que trouxe esse acervo a público, então vieram avô e neto para ver os desenhos expostos dos mesmos, do avô e do neto. Isso é muito legal!

Pesquisadora: Nessa lógica, se fosse um desejo de acontecer, seriam mais os desenhos materializados que poderiam ser solicitados para o público que participou do “MASP [Desenhos] em casa” ou é só uma hipótese?

Waldiael Braz: Isso, eu estou fazendo essa analogia porque o que foi pedido... As superfícies, o que considerariam como desenho e foi orientado na comunicação do “MASP [Desenhos] em casa” foi o mesmo dos desenhos infantis, das oficinas infantis, então eu

deduzo que, se pediram (se entraram em contato com as pessoas para pedirem para incorporar os desenhos), a burocracia e os caminhos foram os mesmos. Tem todo o indicativo porque existe uma condição específica de acondicionamento e conservação, que aí você vai ter de fato dentro daquele espaço reservado para conservar e guardar aqueles desenhos, aquelas mídias, aquilo que seja naquela materialidade. Enfim, não dá para abrir para artistas contemporâneos que podem trazer terra, pena de galinha e sei lá o quê... que você tem que dar conta de acondicionar isso, não é essa a questão.

As oficinas infantis, que sou eu que cuido inclusive, eu sou responsável pela programação de oficinas hoje (hoje não, porque nós não podemos fazer oficina agora, está suspensa a nossa programação), mas quando estão acontecendo, as oficinas infantis, tem uma certa medida, um limite da produção do desenho, tem que ser bidimensional, enfim, e aí existe esse acervo e se houver a ideia de pedir seria realmente muito legal porque saíram coisas muito boas. Mas de cada edição foram mais ou menos dez eleitos em cada uma, eu sei que teve artista que ganhou (meio que um deslize, mas teve), como que seria a burocracia, sabe? É muito diferente de pessoa para pessoa, vai ter desde criancinha até uma pessoa que vai ter muita vontade de expor no MASP, de isso acontecer e de entender aquilo como uma “porta para”. Eu acho que é um pouco mais complexo, não sei se iriam aceitar.

Pesquisadora: Aproveitando esse caminho, surge uma pergunta. Porque, para além desse desdobramento que você falou de ter elas no acervo, pensei em publicações também, uma vez que o MASP tem produzido bastante antologias. Não seria viável uma publicação direcionada a esse projeto ou a essa produção? Visto que foi uma produção bastante volumosa: foram trinta e três (33) obras do acervo, 9 interpretações selecionadas, mas na verdade muita gente participou, mais de 400 por edição, às vezes. É muita coisa!

Waldiael Braz: Acredito que sim, viu? Eu precisaria confirmar com Guilherme (Giufrida) como foi feita a catalogação dessa programação. Porque como eu te disse, a comunicação está mais atribulada do que o nosso setor, inclusive, mas como o Guilherme é curador eu acho que esse tipo de coisa ele tem que fazer. Mas não sei se já realizou de fato. Eu acredito que a curto/médio prazo não, eu te responderei aqui não. Até mesmo pelo planejamento, o MASP tem um planejamento a longo prazo, têm coisas de cinco anos para frente que nós já estamos trabalhando. Geralmente são dois anos, trabalhamos com dois anos de antecedência, porque inclusive, os seminários internacionais são, por exemplo, uma sedimentação que vai fomentar (fundamentar) eixos temáticos de dois anos para frente. Por exemplo, “Histórias Afro-Atlânticas” de 2018 (o título), foi resultante da crítica do movimento negro organizado de 2016, quando a primeira intenção era de fazer as “Histórias da Escravidão”. E a galera dizia: estamos em outra. Foram buscando outras conotações até chegar a essa ideia de “Histórias Afro-Diaspóricas”. Para te dar um exemplo da dinâmica de relação e por isso a diferença de não ser um educativo, não é um Setor Educativo, tem características muito particulares que definem um setor como realmente em um outro formato. Embora, invariavelmente, nós tenhamos que desempenhar papéis, às vezes, como mediadores (no sentido do termo mais tradicional) mesmo não tendo condições de dedicar horas de pesquisa e preparação metodológica para isso.

Pesquisadora: Sim, infelizmente muitos museus não têm Setor Educativo.

Waldiael Braz: Houve uma época que teve bastante, mas teve uma queda.

Pesquisadora: Bem, eu falo mais da experiência de Salvador já que estou há seis anos aqui. Muitos museus nos quais trabalhei não tinham Setor Educativo e eu trabalhei bastante, inclusive.

Waldiael Braz: Além da conta de como remediar isso, né? No caso do MASP, eu não vou dizer que seja por precarização do setor, porque se propõe como metodologia de fato. É um aporte dessa diretoria. Porque antes dessa diretoria havia o formato mais tradicional, existia Educativo como em outras instituições. Apesar de que coincidiu também com período onde houve, digamos assim, a queda do “período áureo” dos Educativos, por que com os cortes no setor de Cultura pública, eu acredito que os educadores de exposições foram os profissionais mais afetados, posto que teve um “boom” que atraiu muita gente. Falando de São Paulo, a Bienal formou batalhões. Era muita gente! E muitos estudantes de Ciências Humanas e Artes deslumbrados e empolgadíssimos com esse campo (essa área), com o que parecia promissor, no sentido de regime de trabalho e de objeto de estudo. E quando interrompe de uma vez, fica uma série de “órfãos”, né? Bem, coincidiu com esse período.

Então, se essa diretoria já tinha uma tendência a trabalhar mais com essa parte de programas públicos, ou seja, no que cerne a publicação, a pesquisa se materializar em publicações, os encontros resultarem em pesquisas, quando me refiro a encontros estou falando de encontros entre instituições, entre teóricos e entre artistas, propiciar esses espaços de construção e formação de público. Se fosse para resumir eu diria que tem mais essa característica do que aquela questão da Arte Educação, da relação direta. Tanto que chamamos de mediação direta e indireta. Mas só para um entendimento nosso, não é um conceito que é trabalhado (ainda, pelo menos, não que eu saiba) em nenhum lugar, mas é só para entendermos na hora de distribuirmos as atribuições. Quando dizemos mediação direta, é o que seria aquilo que realmente significa mediação no sentido tradicional e não dá para correr, porque é um *chanceler* ou um patrono, um patrocinador que pede, uma escola, ou uma ONG...

Pesquisadora: E você trabalha no MASP há quantos anos? Desde antes da pandemia?

Waldiael Braz: Desde 2018, eu entrei para “Histórias Afro-atlânticas”.

Pesquisadora: E todos, da curadoria e dos outros núcleos, do “MASP Escola”, do “MASP Oficinas”, vocês fazem mediação? Ou são pessoas específicas que fazem a Mediação Cultural?

Waldiael Braz: Olha, era para...mas acaba sendo só os que têm mais tempo. Nesse contexto de pandemia, inclusive, nos últimos meses, ficou quase tudo para Laura Cosenvey. Hoje de assistente somos três somente: a Laura Cosenvey, o Davi Ribeiro e eu, Waldiael Braz.

E eu tenho esclerose múltipla e fui um dos primeiros a ser dispensado para *home office* e a questão do presencial quando abre o museu foi uma questão, porque muita gente estava empolgada para voltar, os patronos pediram, mas só tinha a Laura, o David estava ainda na contratação...foi quando o David e a Glaucea (Britto) estavam entrando. Ou seja, por um tempo, estávamos em três pessoas.

Porque logo que houve a primeira crise mesmo da pandemia o MASP demitiu por volta de 45 (quarenta e cinco) pessoas, se não me engano. Acho que foram 30 (trinta) primeiro e depois 15 (quinze), dessas, duas foram do nosso setor que só éramos cinco (a paraense e uma que veio do Tomie Ohtake). Nós três éramos os assistentes que teríamos que dar conta destas questões de mediação direta e da programação em si. E ficou apenas eu por um tempo, mas eu saí por causa da pandemia e, enfim, tinha só a Laura mesmo. Mas são poucas coisas, na verdade, de que seria prima de ações de Educativo. As pessoas confundem muito porque tem um perfil específico dos orientadores de público que parecem educadores, porque são jovens, é misto, a maioria é da terceira idade, mas tem muito jovens em sua maioria de ciências humanas e com perfil de educador, com aquele visual fora da curva e a galera acha que tem Educativo no MASP. Mas eles nem são da diretoria artística, eles respondem pela diretoria executiva, as atribuições deles são completamente diversas, no que cerne as questões artísticas e socioeducativas de fato. Embora tenhamos como uma das atribuições do nosso setor a formação deles. Fazemos formação aberta para outros funcionários, mas prioritariamente a eles porque eles atendem o público.

Então, invariavelmente, o público vai fazer perguntas e é claro que ninguém vai dizer: eu não sou educador, não me faça perguntas. Não é assim! Nós os preparamos para conseguir atender essas abordagens dentro do escopo de trabalho deles, para além e de outras coisas que eles têm responsabilidades como salvaguarda de obra, tá? Eu estou falando e apontando para vários lugares para poder ir te contextualizando no que significou estar em um museu de portas fechadas. Para você entender o que é do Virtual.

Pesquisadora: Certo, então você e as outras pessoas referidas, a maioria, estão de forma híbrida ou já retornaram presencialmente?

Waldiael Braz: Alguns grupos, desde que abriram as portas, precisaram voltar totalmente no presencial, porque, por exemplo, orientadores de público são perfis que precisa ser totalmente presencial. Outros que já desde quando estávamos de portas fechadas tinham que, obviamente, como seguranças, bombeiros... Todos esses pertencem, inclusive os orientadores de público, por exemplo, ao setor de operações. Então, digamos que o setor de operações não parou. Outros setores, como o de arquitetura, precisam ir para questões de manutenção e da infraestrutura. Mas nós, dos setores mais administrativos e de concepção, a maioria foi para o *home office* e agora a maioria está na forma híbrida, sobretudo quem tem que cuidar de coisas

que se materializam, como exposições, por exemplo. Então, finalmente as instituições entenderam que o proletariado não vai se aproveitar do *Home Office* (e ver televisão), pelo contrário ele vai trabalhar mais. Uma vez que entendeu-se isso, logo, esse privilégio de poder ler, estudar e criar em um lugar tranquilo... mediadores e curadores estão conseguindo (em parte) e em outras partes do dia ou dias específicos da semana vão ao MASP para acompanhar a produção das exposições, por exemplo, ou teste de publicações, mas é mais característico desses setores. O nosso, embora tenha uma parte que estejam indo presencialmente, o nosso setor tem uma característica de ter se adaptado muito bem ao *online*, inclusive, é um balanço que nós precisamos fazer para decisões em 2022. Embora nós já tenhamos decidido, na verdade, que em 2022 segue igual a 2021 até metade do ano, ou seja, prioritariamente *online*. E pretendemos ter as primeiras experiências de retorno de cursos para o presencial, em meados de 2022, a depender, claro, das sinalizações da pandemia, mas justamente por isso, a programação *online* funcionou (muito). Até mesmo para o que é cobrado, claro você precisa ter muito mais cursos a serem oferecidos para conseguir chegar no valor que é o curso presencial. Mas ao mesmo tempo os custos não são os mesmos. Eu não sei te dizer números, mas acredito que ficou “elas por elas”, ficou assim algo próximo. Eu posso te dizer que funcionou bastante.

Quanto aos relatórios... Bom, é porque (assim) os recursos são híbridos, uma instituição privada de características filantrópicas ela tem um conjunto de patronos (de patrocinadores), mas também depende de fomento (de editais). Então quando é fomento você precisa responder à burocracias. Para patrocinadores também, mas geralmente são relatórios mais simples ou em outros formatos, os mais burocráticos e mais complexos são de editais concorridos, como a Lei *Rouanet*, por exemplo. No geral, os números foram muito satisfatórios para eles. O “MASP Mídias” tem um grande alcance internacional além do Nacional.

A nível de exemplo, temos o “São Paulo iniciativa” na Avenida Paulista (ela se constituiu como um corredor cultural) uma iniciativa que se chama “Paulista cultural” que é uma colaboração entre instituições sociais da paulista, que são instituições de peso como Itaú Cultural, o Sesc, a FIESP, o Instituto Moreira Salles, são vários. E bem, ter o MASP como parceiro estratégico, no sentido de divulgação é o “poder de ouro”. O MASP acaba sendo uma das instituições que puxa (arrasta) as outras quando fazemos programas conjuntos. Eu acredito que esses foram um dos pontos.

Se formos tentar juntos desmistificar as formas de sucesso, porque ainda que estivéssemos inseguros, mesmo achando que estávamos atrasados, eu diria que existia um terreno propício, uma característica da diretoria já inclinada para uma curadoria que se estende para um pensamento curatorial nos ambientes do Virtual, nas escolhas de design e comunicação, de design e publicações, tudo muito bem imbricado, isso é muito característico dessa curadoria. O que é muito positivo, nesse sentido. É uma curadoria muito atenta a uma estética coesa, a decisões coesas e nos desdobramentos resultantes disso, tanto o MASP ser icônico quanto ter os seus canais já muito bem assentados. Então as pessoas já esperavam, o que tínhamos que

fazer era responder à altura. Com isso ele é bem exigente e a galera teve que “suar a camisa” e fazer dentro de um cronograma apertado ser viável.

Pesquisadora: Nesse sentido, a instrumentalização de equipe aconteceu em blocos? Tanto no sentido das plataformas digitais, quanto para entender esse processo, por exemplo, de março (2020) até outubro (2020), que foi uma realidade diferente de outubro (2020) até agora (novembro de 2021), onde temos uma outra realidade. E agora, principalmente em São Paulo, está bem diferente, por conta da flexibilização referente a pandemia.

Waldiael Braz: Sim. Eu não lembro de ter tido consultoria nenhuma. Falando pelo meu setor, eu sou de uma geração que não tem tanta afinidade com...eu sou bastante da tecnologia mas no sentido de usuário, sabe? Não tenho tanta afinidade e curiosidade como têm as novas gerações do que vai além da experiência de usuário. A sorte foi que naquele contexto, naquele momento, tínhamos na equipe a Yasmin que tem um mestrado no campo (na área) então conseguimos, com certa rapidez, chegar em formatos que funcionavam e a soluções rápidas. Porque por exemplo, a maioria de nós não possuía *iPhone* e tinha que ser por *iPhone* porque precisava ser no ambiente do *Instagram* e já estava divulgado, inclusive foi uma loucura porque eram coisas que já estavam em divulgação e precisávamos, rapidamente, conseguir o aparelho (*iPhone*), porque eu estava afastado. E como eu não podia me deslocar precisou-se mandar por correio o *iPhone* do MASP e enfim... São questões por trás dos bastidores, digamos assim, só para você ter uma noção que tem percalços que não esperávamos. Algumas questões em que dependíamos de especialistas para nos preparar, mas não tínhamos e contamos com o setor de comunicação que tinha bastante familiaridade porque o profissional de comunicação se desdobra muito mais no ambiente do virtual, por isso a relação com a comunicação foi fundamental. Porque é uma linguagem de comunicação que acaba segurando o público, mesmo que você queira atrair a pessoa para materiais mais densos, que discorre mais sobre o assunto, você primeiro precisa capturá-la com dispositivos, com estratégias que são do campo do marketing. Através da imagem, através da síntese da imagem em forma de tópicos, com termos sucintos, com tempos de vídeos muitos menores, na lógica da rede social.

Eu acho que isso foi uma virada que veio para ficar e que muda tudo, além dos regimes de trabalho que vão ficar com esse caráter híbrido, as programações via *online* também, e essa coisa de entender que o ambiente virtual é um ambiente para a produção cultural hoje e, em instância, para os museus que não pode ser negada. Tanto para o bem quanto para o mal, porque existem prós e contras. Dos prós, nós vimos essa questão do alcance, mas nos contras, do ponto de vista do (não sei se estou sendo conservador enquanto educador), tem as suas limitações, inclusive desse *ethos* que se dá nesse novo tempo da mensagem rápida.

Ter que adaptar, para isso... vou te dar um exemplo concreto do que aconteceu essa semana: vamos começar uma nova iniciativa que é o “MASP Ensino” e a gente começou uma nova experiência com o novo patrocinador que é um colégio particular (que eu acho que tem na Bahia também) e eu fui dar as primeiras aulas (eles pediram um formato “aula”). Eu não sou educador tradicional e não sou professor, para mim é estranho porque tem a questão de 50

minutos e depois do jovem mudar de sala, até sentarem e você conseguir aceitar aquela energia do jovem, tem todo um ritmo específico que já é completamente diferente do tempo e do espaço do museu, do tempo do educador, do espaço ritualístico que conseguimos abrir ali. E foi um pedido de última hora, para eu conseguir lembrar o que significa uma sala de aula (o terror de estar em uma sala de aula) e eu me preparar para dar, conforme me pediram, uma visita *online* para a turma. Mas enfim, eu acho que consegui chegar no planejamento em 10 imagens, por tópicos, para elas serem o meu guia, só que eu mesmo traí o meu planejamento porque foi tentador ser o educador-mediador de museus na hora mais “errada”, por que os jovens estavam no celular, ainda chegando e o tempo passando voando, eu cheguei na segunda imagem de 10 imagens propostas. Fiquei super frustrado com a primeira turma e aí eu pensei: gente eu sabia que seria assim, eu estudei em colégios com esse formato, inclusive. É um formato quase “apresentador de palco”, animador de palco, com microfone, inclusive. O terror do educador! Como ensinar nessas condições? Claro que, obviamente é um colégio de peso, com profissionais altamente treinados para isso, eles têm condições para isso. Eu digo, o quanto isso é ruidoso para nós (nós educadores de museus).

De todo modo, eu já tenho experiência por muitos anos no campo (na área), não tanto com mediação, mas se você me perguntasse qual é o meu perfil de fato, porque nós damos conta de um setor que é uma amalgama de duas áreas (mediador é uma coisa e programador é outra), eu sou programador, eu não tenho licenciatura e sou bacharel em Artes Visuais, eu tenho experiência pragmática na área, porém sabemos que Educativos de museu não tem esses pré-requisitos, então são caminhos que se desenvolvem e se seguem. Mas, mesmo assim, dada a minha experiência, eu sei que não é o ideal (o nosso ritmo). Eu estou falando isso para dividir contigo ferramentas para uma crítica do que isso significa no aspecto quantitativo e qualitativo. No sentido qualitativo, o que isso significa? O que de fato se depreende? O que é que esses números astronômicos, em uma *live*, significam? Tudo bem, nós tínhamos uma divulgação de Tarsila do Amaral, como eu estava te falando, ali naquele começo (acho que a segunda *live* foi de Tarsila do Amaral) em que o público estava assim “Nossa, Tarsila do Amaral é a Frida brasileira!”, quem não sabia quem era Tarsila estava ali tentando tirar o *selfie*, nesse fenômeno midiático das redes sociais que é um lugar característico. O que significa então você produzir um conteúdo educativo para esse ambiente? E essa adesão, o que significa essa adesão? Quando são lugares de passagem, inclusive, *lives* são lugares de passagem. Não tenho um compromisso, como por exemplo, em uma plataforma *online* em que vamos ministrar uma formação de professores (ainda que tenha suas limitações por ser no virtual também), mas é um acordo que está posto com aqueles que já seguiam o formato presencial nos nossos auditórios, de uma cultura que já estava posta, em um espaço relativamente controlado, porque você tem os números, é uma plataforma fechada, você tem recursos de controle de interação direta com essas pessoas, ainda sim ela (a pessoa) pode fechar a tela dela e continuar falando com alguém, ou de repente chamar mais pessoa para assistir de sua tela (o curso). Mas ainda assim, você tem mais parâmetros ou mais indicadores de avaliação, talvez?

Eu digo isso porque não temos uma resposta para ti, são balanços que nós ainda não conseguimos fazer, ansiedades que carregamos e que eu trago até agora. Obviamente, que

pelo número de alcance você tem uma porcentagem rica e positiva e se deduz, claro, com números tão exorbitantes que existe um número expressivo de pessoas que tiveram um proveito bom daquilo, tendo um desdobramento positivo. Inclusive, com a possibilidade de usar esses conteúdos, porque eles ficam alocados e disponíveis para esses perfis de professores que não conseguem. Muitos nos escreveram com coisas que nós não esperávamos, relatando que usam esse conteúdo como material didático. Tem lugar que é muito crítico, em termos de recursos, tanto de formação continuada quanto de materiais específicos para ministrar as aulas e ter, de forma resumida, informações (de 5 a 10 minutos no máximo), para você utilizar como recurso extra nas aulas, para muitos professores faz bastante diferença. Então tem, tem sim saldos positivos. Porém não se deve deslumbrar com os números, no sentido de se tecer a crítica do que é o fenômeno “redes sociais”.

Pesquisadora: A Educação Museal *Online* (EMO) tem essa projeção da forma autônoma em que os públicos podem acessar esse conteúdo. Portanto, estando disponíveis tanto as *lives* quanto os vídeos produzidos permanecem na plataforma *Instagram*, que podem continuar a ser mediados mesmo que vocês (mediadores e educadores) não estejam lá no momento “agora”.

Dante disso, você acha que esses desenhos que foram produzidos pelos públicos, de alguma forma, foi um retorno a toda essa interação educativa, essa mediação? Você considera como Mediação Cultural? Porque observamos na pesquisa que muitas participações são de crianças, usando perfis de adultos (responsáveis).

Waldiael Braz: Sim. Isso era uma escolha deliberada, ter uma participação expressiva de crianças, tendo uma valoração diferencial.

Como eu te falei, os primeiros possuíam recursos... Eu não vou conseguir te dizer especificamente o tempo e quantos foram exibidos, publicados aliás, dos desafios “MASP [Desenhos] em casa”, sem ter ainda os “MASP Diálogos no acervo” suplementando. Mas a ideia era que estivesse concatenado a semana toda, então a curadoria pensava a semana como recursos todos combinados. A *live* em que os curadores entrevistavam o artista da semana estava ligada, ou com a obra daquele artista ou estava ligada de uma forma indireta (nos primeiros momentos era possível fazer isso, mas nem sempre dá para coincidir a programação da semana toda confluindo em um cerne, é muito difícil conquistar isso, inclusive).

Porém, no que cabe a nós, profissionais da casa, é possível, claro (estamos ali, o material de pesquisa está ali, a obra de arte está ali). Mas as programações seriam a mediação dos “MASP Diálogos no acervo”, sobretudo quando ele passa a ficar diretamente ligado ao “MASP [Desenhos] em casa” que dão esse estofo, esses recursos a mais...

Inclusive, falando por mim, na minha abordagem, eu procurava fazer... Se você fizer um levantamento de quais são os “MASP [Desenhos] em casa”, se fizer um comparativo, como eu te mostrei, na aba *IGTV*, quais são os “MASP Diálogos no acervo” para aquela obra, o

título vai ser o mesmo, o título do desafio (“MASP [Desenhos] em casa”) é o mesmo título do “MASP Diálogos no acervo” da semana, por esse motivo. Porque antes de submeterem os desenhos as pessoas precisavam ver primeiro a explanação, uma primeira aproximação com a obra (do acervo). Claro, a “telinha” do *smartphone* é pequena, um recorte do *Instagram* fica menor ainda, então é necessário fazer *closet* pequeno, ou seja: complexo. Embora o MASP conte com um recurso legal também que é o acervo *online* do *site*, em que as obras estão em alta resolução e geralmente nós recomendamos ao público que acompanhe lá também, mas nem todas as obras estão lá (*site*).

Enfim, quando é o “MASP Diálogos no acervo” nós temos uma abordagem diferente para focar, sobretudo no diálogo do acervo e priorizar essa diretriz de que crianças são uma presença importante. Então, tanto a linguagem quanto às escolhas e abordagens são diferentes para o “MASP Diálogos no acervo” especial desenhos em casa (“MASP [Desenhos] em casa”) quanto a abordagem de análise de descrição da obra, porque você vai descrever pensando em quem vai fazer uma releitura, se ater um pouco mais a técnicas, ter um cuidado maior com reinterpretação (a palavra) porque daí pode interferir no processo de criação, questão que temos um pouco mais de liberdade no projeto e tentamos constantemente deixar claro que faz parte do formato do projeto (“MASP Diálogos no acervo”) essas proposições, leituras nossas para criar os elos empáticos de fruição e, enfim... Fazer esse espelho, do tipo “não é porque eu tenho uma bagagem para, qualquer um de nós, a partir do nosso repertório, tem condições de criar e aferir leituras”. Então, esse é um aspecto que tem que ser evitado em uma programação como essa, porque a ideia é que você tenha o máximo de liberdade e diversidade de leituras, de leituras diferentes.

Quanto a relação dos desenhos em casa (o projeto) eu acho que o que eu poderia te dizer é isso. Lá no canal do *YouTube* do MASP se você quiser fazer um comparativo entre as programações você vai encontrar outras também. Agora nós estamos tendo novas experiências com o “MASP Acessibilidade” que é uma programação em que estamos dando os nossos primeiros passos, atualmente. Eu posso citar também, uma temporária que teve uma sobrevida curta regular, porque ela foi quase de uma encomenda de um patrocinador que foi o “MASP Diálogos Plurais”, no entanto houve um corte do patrocínio e não se conseguiu há tempo outro. São curiosidades e formatos diferentes que você pode observar. Coisas que já existiam e que precisaram ser adaptadas, coisas que foram pensadas para aproveitar esse lugar que se apresentou e ocupar essa programação na semana (os sete dias) e coisas que foram experimentadas, mas não deram certo. Acredito que o momento agora é de balanço do que faz sentido seguir-se dentro dessas autocríticas.

Pesquisadora: Você mencionou sobre os acertos e desacertos e, embora nós tenhamos focado no “MASP [Desenhos] em casa”, que será aprofundado com maior propriedade, ainda sim nós iremos falar sobre o “MASP Diálogos no Acervo” e o “MASP Áudios”, por exemplo. E gostaria de saber, sobre o “MASP Áudios”, se ele já existia antes da pandemia?

Waldiael Braz: Desde 2016.

Pesquisadora: Nós o estamos (o “MASP Áudios”) entendendo como um complemento à essa mediação *online*. Nossa pesquisa está focando bastante no *Instagram*, mas nós percebemos que o MASP tem dialogado com as interfaces de forma similar, não é?

Waldiael Braz: Tem sim. É que o *Instagram* realmente é um investimento altíssimo, seria a “menina dos olhos”, mas temos sim, o *Facebook*, o canal do *YouTube*, o *soundcloud* e tem um aplicativo também.

O “MASP Áudios” também é um recurso muito usado, curiosamente, muito utilizado por professores, ele funciona muito bem, inclusive nós estamos pensando por intermédio do “MASP Acessibilidade” nas áudio descrições, nós iremos ativar bastante esse recurso do áudio e talvez *podcast* também, não sei... Mas sim, ele funciona desde 2016 que foram as captações de leitura de obras por crianças aqui, é muito legal inclusive. Funcionou muito, houve um investimento grande até certo momento, mas com esses cortes da pandemia foram programações que sofreram cortes muito grandes. O “MASP Áudios” foi uma delas.

No geral, do nosso setor, além das programações temos as publicações que você já comentou, as antologias, catálogos só quando pessoas do nosso setor que curam as exposições por quê a metade das pessoas da nossa equipe são também da curadoria, são metade da mediação e metade da curadoria. As oficinas, como eu te disse, não foram adaptadas para o *online*, embora eu tenha realizado oficinas para outros setores que não da diretoria artística. Por exemplo, o “amigo MASP” é uma iniciativa de relações institucionais, então tem programações que são específicas para esse público financiador e patrocinador do museu. O projeto palestras, o projeto seminários, o “MASP Professores” eu já mencionei, e o “MASP Diálogos no acervo” você tem que trabalhar porque ele está ligado diretamente ao projeto (“MASP [Desenhos] em casa”).

Pesquisadora: O “MASP Escola”...

Waldiael Braz: E o “MASP Escola”, como eu te falei, é do nosso setor, mas é como se fosse uma instituição autônoma, a logística e tudo acaba sendo diferente porque ela não depende de fomento. Então não participa do orçamento, portanto a prestação de conta é diferente (relatórios), é tudo diferente porque ela se autossustenta, os cursos são pagos... Existem as bolsas para professores de rede pública, professores negros, enfim, existem vários perfis de bolsa. Mas em sua maioria são pagas. As aulas se adaptaram, foi o mais forçado para que se adaptasse para modalidade *online*, gerando receita e resultados rápidos.

Os professores que são parceiros nossos nos cursos de longa duração, que são os cursos de história da arte, geralmente são professores da casa porque quando está funcionando continua os mesmos pontos. Para os estudos críticos como são aportes específicos e pontuais, geralmente relacionados aos eixos temáticos, são pessoas que vão e vêm, mas esses professores da casa se adaptaram muito rápido ao contexto *online* e funcionou muito bem. Os professores também angariaram muitos públicos, porque eles são profissionais de renome que

circulam, sobretudo, em São Paulo, então isso também ajudou a garantirmos salas cheias por bastante tempo.

O fenômeno do esgotamento foi tomando todas as instâncias, inclusive o “MASP Escola” e fica bem difícil divulgar e fechar turmas. É difícil.

Pesquisadora: Você fala do esgotamento do sentido das pessoas estarem cansadas do virtual ou do esgotamento no sentido do quantitativo e procura?

Waldiael Braz: Isso, do cansaço do virtual.

Pesquisadora: Nesse sentido, nós percebemos também que a própria movimentação do “MASP [Desenhos] em casa” seguiu a movimentação das adaptações do virtual em relação à pandemia. E agora, no ano de 2021, no geral, nós estamos mais cansadas e cansados dessa dinâmica (*online*) - aqui também na UFBA. E, com isso, os museus adaptaram suas ações e seus públicos diminuíram a interlocução com os museus que estavam trabalhando dessa forma, até porque muitos museus estão abrindo.

Vou te fazer mais três perguntas, para não tomar todo o teu tempo, e aí qualquer coisa a gente vai se falando (por escrito).

Como você falou essa questão de usar os desenhos do público, talvez de ter uma burocracia para conseguir as autorizações, se o MASP for fazer isso, como nós estamos, na pesquisa, trabalhando com o “MASP [Desenhos] em casa”, especificamente, e nós iremos trabalhar com essas produções (leituras), eu teria que solicitar a autorização de imagem para o MASP para os registros de *Instagram*?

Waldiael Braz: Eu acredito que você teria que pedir autorização para a pessoa.

Pesquisadora: E o MASP que pediu autorização para repostar as produções (dos públicos)?

Waldiael Braz: Eu teria que ver com o jurídico se ela se estende a fim de terceiros. Porque tudo depende de como está descrita a autorização de imagem. Só que isso aí seria mais Guilherme Giufrida que poderia ver isso para ti.

Pesquisadora: Tá. É porque como estamos trabalhando mais precisamente com o “MASP [Desenhos] em casa” nós precisaremos fazer análise daquelas postagens do projeto, com as imagens dos públicos e as imagens das obras. Eu sei que no *site* do MASP tem o endereço para solicitar a autorização por cada obra que foi trabalhada no projeto...

Waldiael Braz: O pessoal de comunicação vai ter condições de te dizer isso, porque eu acho que é muito mais simples, na verdade. Você tem umas brechas para a comunicação, por exemplo a captura de tela, certa distância ou observações que você discorre sobre a finalidade, às vezes, você se esquia dessa necessidade burocrática. Então, como o Guilherme

Giufrida está na comunicação, se não for ele que vai te responder vai ser muito mais fácil ele te indicar quem possa.

Pesquisadora: Não sei se você sabe dessa informação, além do relatório anual de 2020 e acompanhando também o projeto, que o MASP está agora em um momento de entender se vai haver continuidade os irá haver outros. De todo modo, o “MASP [Desenhos] em casa” foi interrompido no mês de agosto (2021), então ele provavelmente não vai continuar em 2022 da forma que estava?

Waldiael Braz: Aí vem a parte complexa das relações trabalhistas, porque tem coisas que eu fico sabendo e outras que não. E eu sou assistente também não é da minha alçada (algumas coisas), mas até onde eu participei havia sim a intenção de continuidade porque estavam muito empolgados. E quando precisaram diminuir o ritmo, e até mesmo pelo conselho da comunicação, porque a comunicação é um setor que está mais atento ao estudo desses indicativos, o que isso significa, porque nos estudos eles sabem que você pode ter queda de engajamento quando você infla e coloca muita programação, quando você exagera na divulgação uma mesma coisa em várias instâncias, quando manda muito e-mail (a pessoa vai colocar no *spam*) e etc.

Então têm vários estudos do ponto de vista da comunicação, um pensamento totalmente diferente do nosso (educativo)... existe uma indicação da comunicação que aquilo não está funcionando. Eu diria que não é nem um esgotamento, um cansaço nosso (equipe) porque a gente depende daquele espaço (do virtual), já que não estávamos trabalhando no presencial uma série de outras coisas deixamos de fazer, até coisas braçais mesmo, então ficamos muito na dependência da tela (computador, celular). Mas por conselho da comunicação foi se decidindo, por cada vez menos, no sentido da frequência. Eu não sei se primeiro ficou dois por mês (se eu não me engano), porque primeiro era semanal e depois um só por mês, uma coisa assim (pelo menos os “MASP Diálogos no acervo”). O desafio (“MASP [Desenhos] em casa”) eu acho que foi toda primeira segunda-feira e depois ficou bimestral, ele realmente parou “de vez”. Esse “de vez” eu tô sabendo por você, não sabia.

Pesquisadora: Exato. E eu até falei para a Glauce (Britto), no começo, que a nossa pesquisa havia feito um recorte de março de 2020 a dezembro de 2021, porém como nós acompanhamos e não vimos mais essa interlocução desde agosto de 2021, nós recortamos novamente para agosto. Então essa pergunta é mais para sabermos se haverá continuidade, mas de todo modo, nós vamos analisar esse material até agosto conforme nosso recorte.

Waldiael Braz: Então, essa pergunta é pragmática para o programador específico, que no caso é o Guilherme Giufrida ou o superior dele, que é o Tomás Toledo. Só ele poderia dizer se ele pode compartilhar essas informações.

Pesquisadora: Tranquilo Waldiael, eu vou transcrever tudo, te passo em *word* aberto, o que você quiser editar você pode editar, e depois autorizar esse depoimento, ok?

Waldiael Braz: Tá.

Pesquisadora: E por fim, eu acho que eu já perguntei tudo, mas não tenho certeza, se faltar alguma coisa... Mas eu acredito que sim.

Waldiael Braz: Você pode me chamar de novo também, tranquilo.

Pesquisadora: Certo, eu vou dar uma olhada nesse material. Mas como você se referiu a essa questão híbrida, então, para planejamento de vocês (se você puder falar a respeito), talvez vocês só voltem com escolas, no presencial, em 2022?

Waldiael Braz: Sim, nós estávamos querendo para o início de 2022, mas assim... Por mais que outras instituições estejam abrindo....São muitos vetores a serem considerados, porque não é só a segurança que a cidade esteja oferecendo, não é só isso, tem todos os fatores de repercussão internas que são de ordem prática, o balanço de caixa, recursos, o número de profissionais e previsão de contratação, entende? Se surgem novas demandas e novos contextos que apresentem essas demandas se tornam atribuições que ficam, se elas ficam elas vão se somar a outras, teríamos braço para isso, teremos espaço para isso? A cultura, inclusive, que se colocou com a relação com o público, o público pagante, o público não pagante, o público que consome produtos, o público que vem em programação gratuita, a cultura que se colocou para esses diferentes públicos, será que é simplesmente abrir as portas que eles voltam? Será que criou-se novas expectativas perante o museu e perante a programação? São muitas perguntas a serem feitas com respostas que venham, talvez, de um processo mais lento, mais cuidadoso. Então essas decisões precisam ser tomadas com muita antecedência. Por conta de impasses assim é difícil tomar decisões, pois nós já chegamos em novembro rapidamente para daqui a pouco em fevereiro decidir, entendeu?

Mais que isso, se fosse para ter oficinas eu já teria (em janeiro) oficinas infantis, porque são oficinas de férias, então eu já teria que estar com elas prontas agora, como eu poderia dar certeza disso em um contexto que eu não sei? Eu li uma reportagem hoje que existe uma nova cepa na África do Sul que é muito perigosa. No Brasil sabemos que a contaminação chega muito rápido porque aqui as coisas são mais complexas, um contexto complexo.

Em síntese, eu acho que o MASP tem uma responsabilidade muito grande, nesse sentido, de porta para fora, mas é bastante complexo também de porta para dentro. Então, eu diria que, e eu digo “diria” por que não é da minha alçada ter acesso a decisões concisas e também a autoridade para dar respostas de coisas que sejam certezas e permanentes. Eu não seria portavoz, nesse sentido. Mas a priori, do ponto de vista da mediação (programas públicos) não trabalharão com presencial no primeiro semestre todo de 2022. Isso implica em que: o “MASP Professores”, o “MASP Escola”, “MASP Palestras”, “MASP Seminários”, agendamento de grupos (o que é um volume muito grande e muito importante das nossas responsabilidades, com cobranças enormes, expectativas enormes e que nós não podemos nos responsabilizar agora, grupos escolares e outros tantos grupos que estão na nossa

responsabilidade)... Por dois fatores primordiais, o mais importante é a segurança, nós queremos ter uma segurança redobrada e triplicada, não é porque teremos uma sinalização de um protocolo oficial que seguiremos, mas seguiremos além, essa é uma decisão interna, uma diretriz interna. E a outra é administração de orçamento para você tomar esse tipo de decisão, mas tem que tomar em um tempo em que as distâncias pragmáticas se mobilizem para possibilitar a materialização da coisa no sentido de recursos humanos, recursos materiais e espaciais.

Nós estamos em um biênio que tem se dedicado às histórias do Brasil nos próximos dois anos, que tem um planejamento curatorial específico, tem uma perspectiva a longo prazo de inauguração de uma nova unidade, tudo isso implica balanços para pensar programação, curadoria e o que isso significa para esse novo formato (esse novo espaço). Como eu te disse, ciclo de exposições pensados há 5 anos à frente estão sendo trabalhados, são decisões que uma instituição desse porte não tem condição de trabalhar nesse tempo, é uma responsabilidade de um tempo alargado. Portanto, se funcionou ou não funcionou nós iremos trabalhar em cima do que funcionou e se as pessoas se esgotarem ainda mais de tela (*online*), então nós iremos ter que contar com outras estratégias porque é o que teremos para o próximo semestre também.

Mas o “MASP [Desenhos] em casa”, eu acredito, que foi pontual e se voltar retorna com outro formato, eu diria.

Pesquisadora: Waldiael, muito obrigada! Se você quiser falar ainda alguma coisa, eu estou gravando, mas eu vou interromper (a gravação). Eu acredito que você respondeu muitas das nossas questões de pesquisa nesse decorrer de observação. Eu vou alterar as perguntas do *Google Forms*, mas acredito que a sua contribuição aqui foi bastante volumosa. Muito obrigada.

Entrevista com Waldiael Braz – Assistente do Núcleo de Mediação e Programas Públicos do MASP (25/11/2021).