

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**UM RIO DE MUITAS MARGENS: SOCIABILIDADE,  
INTERAÇÕES SIMBÓLICAS E PRÁTICAS DE APROPRIAÇÃO DA ARTE**

**CLÓVIS DA ROLT**

São Leopoldo-RS  
Dezembro de 2008

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**CLÓVIS DA ROLT**

**UM RIO DE MUITAS MARGENS: SOCIABILIDADE,  
INTERAÇÕES SIMBÓLICAS E PRÁTICAS DE APROPRIAÇÃO DA ARTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais – Área de Concentração em Políticas e Práticas Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Édison Luís Gastaldo

São Leopoldo – RS

Dezembro de 2008

## AGRADECIMENTO

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo subsídio financeiro indispensável à realização desta pesquisa.

Ao orientador, Prof. Dr. Édison Luís Gastaldo, por sua perspicácia e entusiasmo na condução das atividades de orientação.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Unisinos, pelas amizades firmadas.

Aos colegas, pela partilha de experiências.

À Maristela Simon, secretária do PPG em Ciências Sociais da Unisinos, pelo dinamismo profissional e agilidade na comunicação.

À Marta Magnus e à Mariana Vargas, da Fundação Bienal do Mercosul, pela intermediação em algumas etapas da pesquisa.

Ao amigo Rachid Zogbi, pelos diálogos e aventuras pelo mundo das idéias.

Ao amigo João Claudio Arendt, por me mostrar que “sem o grito não existe nascimento.”

À Eneida Tremea, pelo estímulo e presença constantes.

E, especialmente, à minha família, pelo apoio incondicional.

*ποταμῷ οὐκ ἔστιν ἐμβῆναι δις τῷ αὐτῷ.*

*“Não se pode entrar duas vezes no mesmo rio.”*

*(Heráclito - Fragmentos)*

*“Quando um rio corta, corta-se de vez  
o discurso-rio de água que ele fazia”(...)*

*(João Cabral de Melo Neto – Rio sem discurso)*

## **RESUMO**

Esta pesquisa propõe como objeto de investigação as interações de sociabilidade entre participantes de um contexto de exposição de artes visuais do tipo Bienal, tendo como campo empírico a 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, evento ocorrido em Porto Alegre-RS, de 1º de setembro a 18 de novembro de 2007. Amparado nas premissas conceituais da teoria do interacionismo simbólico, o estudo busca discutir como se estruturam alguns aspectos relativos à sociabilidade, às práticas de apropriação, às representações e aos usos sociais da arte contemporânea num contexto expositivo de arte visuais do tipo Bienal.

Palavras-chave: sociabilidade, arte, interações simbólicas, Bienais de arte.

## **ABSTRACT**

This research proposes an investigation of sociability interactions among participants, who are situated in a context of a Biennial art exhibition type. The empirical field is focused in the 6<sup>th</sup> Mercosul Biennial, which happened in Porto Alegre, Rio Grande do Sul (Brazil), from September 1<sup>st</sup> to November 18<sup>th</sup>, 2007. Supported by the premises of the symbolic interaction theory, the study intends to discuss the structure of certain aspects related to sociability, to art appropriation practices, to representations and to social uses of the contemporary art in a context of the Biennial art exhibition type.

Key-words: sociability, art, symbolic interaction, Biennial art exhibitions.

## LISTAS

### LISTA DE UADROS

	P
- Números gerais relativos às seis edições da Bienal de Artes Visuais do Mercosul, de 1997 a 2007.....	23
- Números gerais relativos às seis edições da Bienal de Artes Visuais do Mercosul divididos por edição.....	24
- Artistas participantes da 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul por países de representação.....	28
- Datas e horários da coleta de dados junto ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul.....	101
- Datas e horários da coleta de dados junto ao Santander Cultural.....	101
- Datas e horários da coleta de dados junto aos Armazéns do Cais.....	101
- Disposição dos informantes da pesquisa por grupo.....	102

### LISTA DE IGURAS

	P
- Vista aérea do campo empírico abordado.....	30
- Vista externa do prédio do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Foto: Anônimo).....	31
- Vista interna do MARGS (Foto: Eduardo Seidl/indicefoto.com).....	31
- Vista interna do MARGS (Foto: Eduardo Seidl/indicefoto.com).....	31
- Vista interna do MARGS (Foto: Eduardo Seidl/indicefoto.com).....	31
- Vista interna do MARGS (Foto: Eduardo Seidl/indicefoto.com).....	31
- Planta-baixa com projeto expográfico da Mostra Monográfica de Francisco Matto (Projeto: HEstúdio).....	32
- Planta-baixa com projeto expográfico da Mostra Monográfica de Öyvind Fahlström (Projeto: HEstúdio).....	32
- Vista externa do prédio do Santander Cultural (Foto: Cristiano Sant'Anna/indicefoto.com).....	33
- Vista interna do Santander Cultural (Foto: Clóvis Da Rolt).....	33
- Vista interna do Santander Cultural (Foto: Clóvis Da Rolt).....	33
- Vista interna do Santander Cultural (Foto: Clóvis Da Rolt).....	33
- Vista interna do Santander Cultural (Foto: Clóvis Da Rolt).....	33
- Planta-baixa com projeto expográfico da Mostra Monográfica de Jorge Macchi (Projeto: HEstúdio).....	34
- Planta-baixa com projeto expográfico da Mostra Monográfica de Jorge Macchi (Projeto: HEstúdio).....	34
- Vista externa dos Armazéns do Cais do Porto (Foto: Eduardo Seidl/indicefoto.com).....	35
- Vista interna dos espaços de exposição nos Armazéns do Cais do Porto (Foto: Eduardo Seidl/indicefoto.com).....	35
- Vista interna dos espaços de exposição nos Armazéns do Cais do Porto (Foto: Cristiano Sant'Anna/indicefoto.com).....	35

– Vista interna de um módulo expositivo com obras de Leopoldo Estol	35
(PoxiPics) (Foto: Eduardo Seidl/indicefoto.com).....	
– Vista interna dos espaços expositivos nos Armazéns do Cais do Porto	
(Foto: Clóvis Da Rolt).....	35
– Planta-baixa com projeto expográfico da Mostra Conversas, nos Armazéns	
do Cais. (Projeto: HEstúdio).....	36
– Planta-baixa com projeto expográfico da Mostra Zona Franca, nos Armazéns	
do Cais. (Projeto: HEstúdio).....	36
– Planta-baixa com projeto expográfico da Mostra Três Fronteiras, nos	
Armazéns do Cais. (Projeto: HEstúdio).....	37
– “A fé move montanhas” (2000-2002), versão documental. Obra de Francis	
Allys, em colaboração com Cuauhtemoc Medina e Rafael Ortega.	
(Foto: Divulgação 6ª Bienal do Mercosul).....	38
– “Marulho” (1997), obra de Cildo Meireles. (Foto: Clóvis Da Rolt).....	38
– “Canção suspensa” (2005), obra de Jorge Macchi. (Foto: Clóvis Da Rolt).....	38
– Obra de Anibal López (Foto: Cristiano Sant’Anna/indicefoto.com).....	38
– “A Lot(e)” (2007), obra de Nelson Leirner. (Foto: Clóvis Da Rolt).....	38
– “Continente Nuvem”, obra de Rivane Neuenschwander.	
(Foto: Cristiano Sant’Anna/indicefoto.com).....	38
– “When stars become words” (2007), obra de Steve Roden	
(Foto: Clóvis Da Rolt).....	38
– “Fonte” (2006), obra de Jorge Macchi. (Foto: Clóvis Da Rolt).....	38
– “Cubo de nylon” (1990), obra de Jesús Rafael Soto.	
(Foto: Cristiano Sant’Anna/indicefoto.com).....	38
– “Vênus com linhas vermelhas” (1992), obra de Francisco Matto	
(Foto: Fábio Del Re / Vivafoto).....	38
– “Construção circular” (1979), obra de Francisco Matto	
(Foto: Fábio Del Re / Vivafoto).....	38
– Curador-geral Gabriel Pérez-Barreiro proferindo palestra.	
(Foto: Cristiano Sant’Anna/indicefoto.com).....	60
– Coordenadora Pedagógica esclarece tópicos do projeto	
pedagógico da Bienal. (Foto: Eduardo Seidl/indicefoto.com).....	60
– Mediador dá as instruções iniciais para a visita de um grupo agendado.	
(Foto: Clóvis Da Rolt).....	60
– Coordenadores dos mediadores conversam enquanto aguardam a chegada	
de grupos agendados. (Foto: Clóvis Da Rolt).....	60
– Coordenadora recebe um grupo de visitantes com agendamento.	
(Foto: Clóvis Da Rolt).....	60
– Funcionária da limpeza recolhe o lixo. (Foto: Clóvis Da Rolt).....	60
– Seguranças controlam o acesso à obra “A Lot(e)”, de Nelson Leirner.	
(Foto: Clóvis Da Rolt) .....	60
– Oficineira realiza atividades com visitantes. (Foto: Eduardo	
Seidl/indicefoto.com).....	60
– “A liberdade guiando o povo” (1830), obra de Eugène Delacroix (Foto:	
Anônimo).....	92
– “Jovem com sombrinha japonesa” (1909), obra de Ernst Kirchner (Foto:	
Anônimo).....	92
– “Fonte” (1917), obra de Marcel Duchamp (Foto: Anônimo).....	92
– “Ritmo outonal nº 30” (1950), obra de Jackson Pollock. (Foto: Anônimo).....	93
– “True Rouge” (1998), instalação do artista brasileiro Tunga.....	93
– “Carlos X distribuindo os prêmios aos artistas ao término do Salão de 1824”	
(1824), obra de François Joseph Heim. Óleo sobre tela, 173 x 256 cm. Museu do Louvre,	
Paris, França. (Foto: Anônimo).....	121
– “Fonte” (2006), obra de Jorge Macchi apresentada no Santander Cultural	
(Foto: Clóvis Da Rolt).....	121

– Participantes durante visita à Mostra Monográfica do artista Jorge Macchi, no Santander Cultural (Foto: Clóvis Da Rolt).....	131
– Participantes durante visita à Mostra Monográfica do artista Jorge Macchi, no Santander Cultural. (Foto: Clóvis Da Rolt).....	131
– Participantes durante visita à Mostra Monográfica do artista Jorge Macchi, no Santander Cultural (Foto: Clóvis Da Rolt) .....	131
– Participantes durante visita aos Armazéns do Cais do Porto (Foto: Clóvis Da Rolt).....	131
– Participantes durante visita aos Armazéns do Cais do Porto (Foto: Clóvis Da Rolt).....	131
– Participantes durante visita à Mostra Monográfica do artista Francisco Matto, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Foto: Cristiano Sant’Anna/indicefoto.com).....	131
– Participantes nas escadarias internas do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Foto: Cristiano Sant’Anna/indicefoto.com) .....	131
– Participantes durante visita aos Armazéns do Cais do Porto (Foto: Cristiano Sant’Anna/indicefoto.com).....	131
– Fachada do Museu de Arte do Rio Grande do Sul com vista da porta de acesso. (Foto: Anônimo).....	144
– Vista do revestimento branco polido nas alas laterais do MARGS. (Foto: Eduardo Seidl/indicefoto.com).....	144
– Vista da Mostra Monográfica de Öyvind Fahlström, cuja concepção expográfica optou por tons violáceos nas paredes. (Foto: Cristiano Sant’Anna/indicefoto.com).....	144
– Segurança em atuação no MARGS. (Foto: Clóvis Da Rolt).....	144
– Marcações no chão do MARGS (Foto: Clóvis Da Rolt).....	144
– Placa com orientação quanto ao uso do flash das máquinas fotográficas no MARGS (Foto: Clóvis Da Rolt).....	144
– Placa com proibição quanto ao uso de máquinas fotográficas no MARGS (Foto: Clóvis Da Rolt).....	144
– Vista da fachada externa do Santander Cultural com destaque para a porta de acesso. (Foto: Cristiano Sant’Anna/indicefoto.com).....	145
– Vista interna do Santander Cultural na penumbra (Foto: Clóvis Da Rolt).....	145
– Segurança durante atuação no Santander Cultural (Foto: Clóvis Da Rolt).....	145
– Vista interna do Santander Cultural com ênfase nas tonalidades claras da pintura interna (Foto: Clóvis Da Rolt).....	145
– Videoinstalação “Máquina do tempo”, do artista Jorge Macchi, apresentada no Santander Cultural (Foto: Eduardo Seidl/indicefoto.com).....	145
– Participante em contato com uma obra do artista Jorge Macchi, no Santander Cultural (Foto: Eduardo Seidl/indicefoto.com).....	145
– Participantes em contato com a obra “Un charco de sangre”, do artista Jorge Macchi, no Santander Cultural (Foto: Cristiano Sant’Anna/indicefoto.com) .....	145
– Vista da entrada principal dos Armazéns do Cais (Foto: Clóvis Da Rolt).....	146
– Vista dos Armazéns do Cais do Porto a partir do Rio Guaíba (Foto: Eduardo Seidl/indicefoto.com).....	146
– Módulos expositivos instalados no interior dos Armazéns do Cais do Porto (Foto: Clóvis Da Rolt) .....	146
– Participantes no interior de um dos módulos expositivos instalados nos Armazéns do Cais. (Foto: Clóvis Da Rolt).....	146
– Circulação de participantes nos espaços externos dos Armazéns do Cais. (Foto: Cristiano Sant’Anna/indicefoto.com).....	146
– Placa afixada nos acessos aos Armazéns do Cais contendo orientações sobre condutas e procedimentos proibidos. (Foto: Clóvis Da Rolt).....	146
– Seguranças e funcionárias da limpeza conversam junto ao portão de acesso a um dos Armazéns do Cais do Porto. (Foto: Clóvis Da Rolt).....	146

– Uma segurança esclarece dúvidas sobre a obra Marulho, do artista Cildo Meireles, a uma visitante. (Foto: Clóvis Da Rolt).....	146
– Participantes durante visitação à Mostra Monográfica do artista Francisco Matto, no MARGS. (Foto: Clóvis Da Rolt).....	155
– Participantes durante visitação à Mostra Monográfica do artista Francisco Matto, no MARGS. (Foto: Clóvis Da Rolt).....	155
– Participantes durante visitação à Mostra Monográfica do artista Francisco Matto, no MARGS. (Foto: Clóvis Da Rolt).....	155
– Participantes durante visitação à Mostra Monográfica do artista Francisco Matto, no MARGS. (Foto: Eduardo Seidl/indicefoto.com).....	156
– Participantes durante visitação à Mostra Monográfica do artista Francisco Matto, no MARGS. (Foto: Eduardo Seidl/indicefoto.com).....	156
– Participantes durante visitação à Mostra Monográfica do artista Francisco Matto, no MARGS. (Foto: Eduardo Seidl/indicefoto.com).....	156
– Participantes manuseiam uma das obras do artista Jorge Macchi, no Santander Cultural (Foto: Eduardo Seidl/indicefoto.com) .....	157
– Participante em contato com uma obra do artista Jorge Macchi, no Santander Cultural (Foto: Eduardo Seidl/indicefoto.com).....	157
– Participantes seguem orientação do mediador e caminham, em círculo, em torno da obra “Fonte”, de Jorge Macchi, no Santander Cultural (Foto:Clóvis Da Rolt).....	157
– Participante aproxima sua cabeça de um dos monitores que compõem uma videoinstalação do artista Jorge Macchi, no Santander Cultural (Foto: Eduardo Seidl/indicefoto.com).....	158
– Participantes em momento de visitação à Mostra Monográfica do artista Jorge Macchi, no Santander Cultural (Foto: Eduardo Seidl/indicefoto.com).....	158
– Participantes em contato com a obra “Música incidental”, do artista Jorge Macchi, no Santander Cultural (Foto Eduardo Seidl/indicefoto.com).....	158
– Participantes em contato com a obra “Marulho”, do artista Cildo Meireles, nos Armazéns do Cais do Porto. (Foto: Clóvis Da Rolt).....	159
– Participantes em contato com a obra “Marulho”, do artista Cildo Meireles, nos Armazéns do Cais do Porto. (Foto: Clóvis Da Rolt).....	159
– Participantes em contato com a obra “Marulho”, do artista Cildo Meireles, nos Armazéns do Cais do Porto. (Foto: Clóvis Da Rolt).....	159
– Participantes em contato com uma obra de Jesús Rafael Soto, nos Armazéns do Cais. (Foto: Eduardo Seidl/indicefoto.com).....	160
– Participantes em contato com uma obra de Steve Rohden, nos Armazéns do Cais. (Foto: Clóvis Da Rolt) .....	160
– Participantes voltam seus olhares para o teto no interior do módulo que contém a obra da artista Rivane Neuerschwander, nos Armazéns do Cais. (Foto: Eduardo Seidl/indicefoto.com) .....	160
– Participantes observam, de baixo para cima, o interior de uma obra de Steve Rohden que emite sons. (Foto: Eduardo Seidl/indicefoto.com).....	161
– Participantes em contato com uma obra de Francis Alÿs (em colaboração com Cuaumhtemoc Medina e Rafael Ortega), no interior de um dos módulos dos Armazéns dos Cais do Porto. (Foto: Clóvis Da Rolt).....	161
– Participantes em contato com uma obra de John Baldessari, nos Armazéns do Cais do Porto. (Foto: Clóvis Da Rolt).....	161
– Grupo de participantes do Projeto Pescar da Vonpar, Memphis e Stemac, identificados com uniforme. (Foto: Eduardo Seidl/indicefoto.com).....	171
– Grupo de participantes identificados com camiseta da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em visita à Mostra Monográfica do artista Jorge Macchi, no Santander Cultural (Foto: Clóvis Da Rolt).....	171
– Grupo de participantes do Colégio Militar de Porto Alegre durante visita à obra “Torres gêmeas”, do artista Osvaldo Salerno, nos Armazéns do Cais. (Foto: Eduardo Seidl/indicefoto.com).....	171

<ul style="list-style-type: none"> <li>– Grupo de participantes “As gurias do calendário”, identificado com camiseta vermelha, realiza visita as Mostras Monográficas do MARGS. (Foto: Cristiano Sant’Anna/indicefoto.com).....</li> </ul>	171
<ul style="list-style-type: none"> <li> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Grupo de crianças de um projeto social, identificadas com uma camiseta preta, percorrem os espaços externos dos Armazéns do Cais do Porto. (Foto: Clóvis Da Rolt).....</li> </ul> </li> </ul>	171
<ul style="list-style-type: none"> <li> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Grupo de participantes identificados com crachás do 2º Congresso Brasileiro de Jornalismo Ambiental realizam visita às mostras sediadas nos Armazéns do Cais. (Foto: Eduardo Seidl/indicefoto.com).....</li> </ul> </li> </ul>	171
<ul style="list-style-type: none"> <li> <ul style="list-style-type: none"> <li> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Grupo de participantes da CEEE, identificados com crachá, realizam visita às mostras sediadas nos Armazéns do Cais do Porto. (Foto: Eduardo Seidl/indicefoto.com).....</li> </ul> </li> </ul> </li> </ul>	171
<ul style="list-style-type: none"> <li> <ul style="list-style-type: none"> <li> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Grupo de participantes que integram a Associação de Lesados Medulares do RS fazem visita à Mostra Monográfica do artista Jorge Macchi, no Santander Cultural (Foto: Eduardo Seidl/indicefoto.com).....</li> </ul> </li> </ul> </li> </ul>	171

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>1 FLUTUAÇÕES DO RIO – ARTE, SOCIEDADE E SOCIABILIDADE: UMA REVISÃO TEÓRICA..</b>	<b>19</b>
1.1 CONTEXTOS E CONTEÚDOS: A BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL .....	21
1.2 A 6ª BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL: A TERCEIRA MARGEM .....	24
1.3 UMA TRÍADE DE FORMATOS EXPOSITIVOS: GALERIAS, MUSEUS E BIENAS DE ARTE...39	
1.4 ARTE E SOCIABILIDADE: NA VAGAÇÃO, NO RIO, NO ERMO.....	48
1.5 ESTAR ENTRE E ESTAR DENTRO: INTERACIONISMO E PRÁTICAS DE APROPRIAÇÃO DA ARTE.....	61
1.6 MUNDOS DA ARTE, MUNDOS À PARTE: NESSA ÁGUA QUE NÃO PÁRA.....	72
1.7 ARTE CONTEMPORÂNEA: NO LANÇO DA CORRENTEZA.....	78
<b>2 ENTRANDO NO RIO – SOBRE METODOLOGIA OU COMO CONSTRUIR PARA SI UMA CANOA .....</b>	<b>94</b>
<b>3 O TRANSBORDAR DO RIO – UMA ANÁLISE .....</b>	<b>107</b>
3.1 PRIMEIRA MARGEM: ARTE PARA CONHECER OU PARA DIVERTIR? .....	108
3.2 SEGUNDA MARGEM: A ARTE CONTEMPORÂNEA ENTRE ARMADURAS E PROVOCAÇÕES.....	122
3.3 TERCEIRA MARGEM: ESPAÇOS DA ARTE .....	132
3.3.1 Espaços institucionais .....	134
3.3.2 Linguagens corporais.....	150
3.4 QUARTA MARGEM: PARA QUE SERVE UMA BIENAL DE ARTE?.....	162
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>172</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>179</b>

## INTRODUÇÃO

“ *ai, o sen or me leva unto, nessa sua canoa ’*  
( *uimarães Rosa – terceira margem do rio*)

Esta pesquisa propõe como objeto de investigação as interações de sociabilidade entre participantes de um contexto de exposição de artes visuais do tipo Bienal, tendo como campo empírico a 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, evento ocorrido em Porto Alegre-RS, de 1º de setembro a 18 de novembro de 2007. Amparado nas premissas conceituais da teoria do interacionismo simbólico, o estudo busca discutir como se estruturam alguns aspectos relativos à sociabilidade, às práticas de apropriação, às representações e aos usos sociais da arte contemporânea num contexto expositivo de artes visuais do tipo Bienal.

Uma aproximação inicial em relação ao nosso objeto de investigação pontua algumas questões: é possível falar de sociabilidades instauradas por meio do campo artístico, no que se refere, especificamente, às interações ocorridas num espaço de exposição de artes visuais do tipo Bienal? De que forma as interações entre os participantes do campo investigado, no âmbito dos papéis sociais arrolados no interior da organização investigada participam do balizamento das percepções sobre a arte?

Partindo do pressuposto de que a arte contemporânea vem promovendo uma pulverização das linguagens artísticas e dos conceitos estéticos a ela associados, o objeto proposto parece assumir uma importância central. Somam-se a ele as diversas estratégias de interpretação, análise e circulação das artes visuais, as quais perpassam os segmentos da crítica, da curadoria, das instituições museológicas, dos diferentes espaços de exposição, dos órgãos públicos financiadores da cultura e das empresas patrocinadoras.

A complexidade com que se estrutura o campo artístico na atualidade suscita, ainda, outras questões: de que forma os participantes ligados ao campo artístico atribuem significação à arte quando situados no interior de lógicas hierárquicas, laborais ou que confrontam diferentes situações interacionais? Que representações elaboram sobre as artes visuais para que dela extraiam alguma possibilidade de compreensão?

Ao sinalizarmos uma discussão que vincula interações simbólicas, sociabilidade e exposições de arte do tipo Bienal, temos a intenção de buscar uma maior compreensão sobre o fenômeno em questão, mais especificamente sobre os usos sociais da arte cotejados mediante a análise empírica do campo investigado, o qual, de acordo com nossa compreensão, associa-se à modalidade do estudo de caso. Interessa-nos, também, investigar como tomam forma as ações normativas, os entrelaçamentos decisórios e os discursos e posicionamentos institucionais fixados através de interações entre os informantes abordados.

Além de avaliar as diferenças, tensões e proximidades surgidas a partir das representações sobre a arte no interior dos processos interacionais inerentes à 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, o confronto entre as quatro categorias (descritas a seguir), nas quais pautaremos nossa análise, prevê a possibilidade de mobilizar dados que aludem à sociabilidade, no que se refere aos entrelaçamentos sociais entre os participantes abordados em relação às obras de arte expostas, através da exploração de elementos atrelados à noção de jogo e interação simbólica.

Dentre os objetivos orientadores deste estudo, destacam-se :

- investigar as interações de sociabilidade no contexto de um espaço expositivo de artes visuais do tipo Bienal, tendo como eixo a 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul;

- analisar aspectos das representações sobre a arte contemporânea, surgidas por meio da leitura constituída pelos participantes descritos no plano metodológico;

- identificar, a partir das técnicas e métodos de pesquisa selecionados, algumas formas de apropriação e de usos sociais da arte contemporânea.

A experiência estética proporcionada pela arte pode ser assemelhada àquela vivida pela personagem de Guimarães Rosa, a qual manda construir para si uma canoa, a fim de adentrar um rio e nele permanecer, por longos anos, imersa

num combate arrebatador com o desconhecido. Pai de família, a personagem se despede dos três filhos e da esposa e desliza com sua canoa em direção ao meio do rio, infligindo-se a condição de viver em uma margem impossível, que constitui o signo da imprecisão, do desafio e da mudança. O rio se faz o demiurgo da vida da personagem, impondo-lhe sua condição de insondável mistério. Após transcorridos vários anos, o pai retorna para que um dos filhos tome o seu lugar na canoa. Porém, o filho, tomado pela covardia, agonia e medo, evade-se do intento e foge, levando consigo o silêncio do rio como um estigma, o qual também não poupara o pai, de quem nunca mais se soube notícias.

O conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, constitui uma metáfora que nos reveste com seu alcance mito-poético. A renúncia ao convívio pode ser encarada como a renúncia ao mundo? Não será ela, contrariamente, no contexto do referido conto, a aceitação mais profunda de si mesmo? No tocante ao intento proposto com esta pesquisa, não nos cabe a análise dos rompantes imagéticos e literários do texto roseano. Nossa proposta é adentrar o campo das artes visuais, especialmente como experiência socialmente significativa e articuladora de elementos que constituem formas de sociabilidade. Contudo, o conto de Guimarães Rosa desenha o pano de fundo que mobilizou nossas análises e interpretações, tendo inspirado, inclusive, a metáfora temática que norteou a 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul: “A terceira margem.”

No momento em que entramos em contato com a arte em suas inúmeras formas de expressão e linguagem, lançamo-nos à experiência de imersão numa margem improvável, da qual nos fala Guimarães Rosa. Tal qual a personagem engendrada pelo escritor, somos lançados em direção a uma zona nuclear, desafiadora e poética, na qual construímos possibilidades de contato com uma dimensão estética da vida. Como o próprio título deste estudo sugere, extrapolaremos a imagem central da narrativa roseana para propormos uma nova metáfora: “Um rio de muitas margens”, a qual alude à idéia de que, orientados por diferentes formas e práticas, nos apropriamos simbolicamente de objetos socialmente designados como obras de arte.

A teoria do interacionismo simbólico propõe que a construção de um sentido para um objeto, uma situação, uma prática, é sempre fruto de acordos, intercâmbios e negociações entre os participantes atrelados a um determinado contexto. A realidade que nos contém, portanto, é fruto de tratativas constantes que

nos habilitam a negociar sentidos, enriquecer conceitos, transformar julgamentos e criar as condições de nossa existência. Cada um de nós, indistintamente, ao nos referirmos à sociedade ou à realidade, tem em mente modelos ideais, concebidos por nossa experiência de contato com outras pessoas, objetos, instituições e idéias. Além de ideais, tais modelos são também provisórios, pois estão sempre se modificando, a fim de incrementarem as possibilidades de compreensão dos fenômenos que nos cercam.

Conduzimos nosso estudo de forma a tratar as obras de arte expostas na 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul como objetos simbólicos, sem negarmos, contudo, sua materialidade, mas privilegiando suas potencialidades comunicativas, no sentido da mobilização de participantes que uma estrutura expositiva como uma Bienal demanda. A 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul surgiu, portanto, como um suporte apropriado para realizarmos nossa pesquisa, pois trata-se de um evento que apresenta produções artísticas contemporâneas e envolve um grande contingente de participantes que, ao atuarem coletivamente, mediante a instauração de processos interacionais, constituem, também, formas de sociabilidade. Interessava-nos, portanto, descobrir como tais processos interacionais poderiam agir sobre os participantes, de modo a orientar suas práticas de apropriação da arte.

No 1º Capítulo, apresentamos os principais elementos teóricos que constituem nosso referencial de pesquisa, promovendo uma interlocução entre autores que consideramos essenciais à nossa discussão. Neste capítulo, procuramos discutir os pontos centrais que nos conduziram durante a elaboração do panorama metodológico da pesquisa, seus objetivos e sua problemática abordada, bem como a análise dos dados empíricos.

No 2º Capítulo, oferecemos uma explanação relativa à nossa metodologia de trabalho, considerando o campo empírico investigado, os métodos e técnicas aplicados, a forma de coleta, tratamento e interpretação dos dados.

No 3º Capítulo, apresentamos quatro categorias (denominadas “margens”) discutidas pormenorizadamente. Este capítulo constitui o cerne da pesquisa, visto que apresenta nossas interpretações sobre o objeto de estudo investigado e nossas contribuições à pesquisa científica, especificamente nas áreas das Ciências Sociais e das Artes Visuais.

Os resultados alcançados com esta pesquisa referem-se a dois anos de atividades curriculares e extracurriculares inerentes ao Programa de Pós-Graduação

Stricto Sensu – Mestrado em Ciências Sociais da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, cuja área de concentração propõe uma ênfase nos estudos relativos às políticas e práticas sociais. Vinculado à Linha de Pesquisa “Identidades e Sociabilidades”, o estudo é resultado de inquietações que nos acompanham há muito tempo, especialmente relacionadas à produção artística contemporânea e seus modos de apropriação simbólica. Nesse sentido, os resultados que apresentamos têm como objetivo oferecer um panorama sobre o objeto de estudo proposto, considerando nossa opção por uma abordagem de natureza qualitativa, mediante a qual pudemos aprofundar nossa compreensão sobre alguns aspectos, experiências e práticas evidenciados ao longo de nossa imersão no campo empírico investigado.

Uma série de fatores criaram as condições ideais que pautaram nossa escolha em relação ao fenômeno abordado. Dentre estes fatores, mencionamos a própria Bienal de Artes Visuais do Mercosul, pela visibilidade que o evento vem alcançando desde sua 1ª edição, em 1997, e por considerarmos que o evento em questão constituía um espaço privilegiado para efetivarmos nosso plano metodológico e estarmos em contato com os participantes da pesquisa. Ressaltamos que não se trata de um estudo “sobre” a Bienal de Artes Visuais do Mercosul, pois este não foi, em nenhum momento, o nosso objetivo. Não nos interessava elaborar uma compilação estrutural do evento ou reconstituir sua história, o que soaria redundante, especificamente devido a duas publicações recentemente lançadas (por Gaudêncio Fidélis e Gabriela Motta, ambas descritas na bibliografia) e que cumprem muito bem esta finalidade. Esclarecemos, portanto, que a 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, ao nosso ver, oferecia as condições ideais para a execução da nossa pesquisa, não apenas pelo número expressivo de visitantes que aportaram ao evento, mas também pela relativa facilidade de acesso à sua estrutura organizacional e à execução dos registros etnográficos.

Creemos que a elaboração deste texto dissertativo não teria sido possível sem o acompanhamento, direto ou indireto, dos professores que compõem o quadro docente do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, especialmente do entusiasmado e perspicaz Prof. Dr. Édison Luís Gastaldo, que o acompanhou desde sua fecundação até sua conclusão, na condição de orientador.



## LUTUAÇÕES DO RIO ARTE, SOCIEDADE E SOCIABILIDADE: UMA REVISÃO TEÓRICA

*“Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte.  
e escutava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio.”  
( Guimarães Rosa – terceira margem do rio)*

São muitas e controversas as teorias, filosofias e ciências que tomam a arte como foco de investigação. Não obstante as diferenças na abordagem do fenômeno, na sua forma de tratamento teórico e nos interesses que assumiram, diversos campos do saber humano abordaram e ainda abordam o fenômeno da criação, distribuição e consumo artísticos a fim de interpretá-los e compreendê-los.

De forma genérica, pode-se dizer que todas as sociedades ou grupos humanos, a partir do momento em que constituíram uma linguagem, foram capazes de produzir objetos dotados de valores simbólicos, mediante os quais criaram uma relação íntima entre o mundo dos fenômenos físicos e seus impulsos subjetivos e emocionais. Inicialmente atrelados às manifestações rituais, à magia, aos mitos e às formas rudimentares de religiosidade, os objetos simbólicos produzidos no seio das culturas antigas sofreram drásticas transformações, tanto no que diz respeito às intenções subjacentes à sua produção, como também no que se refere às suas finalidades e usos. “Em sua origem”, diz Fischer,

a arte foi magia, foi um auxílio mágico à dominação de um mundo real inexplorado. A religião, a ciência e a arte eram combinadas, fundidas, em uma forma primitiva de magia, na qual existiam em estado latente, em germe. Esse papel mágico da arte foi progressivamente cedendo lugar ao papel de clarificação das relações sociais, [...] ao papel de ajudar o homem a reconhecer e transformar a realidade social.<sup>1</sup>

Não é tarefa fácil situar o momento em que a produção de objetos simbólicos pelo homem passou a constituir um campo de atividades distinto e autônomo em relação a outras esferas da vida social. Isso se deve, sobretudo, à forte relação que os objetos simbólicos nas culturas antigas guardavam com a totalidade dos fenômenos da natureza, ligando-se a eles por meio de formas

---

<sup>1</sup> FISCHER, Ernst. A necessidade da arte. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. p.19.

plásticas que se propunham a captar seus mistérios. Se aceitarmos a hipótese de que os rudimentos plasticamente elaborados desde épocas remotas constituem o germe dos objetos simbólicos atualmente produzidos no âmbito de uma prática denominada “arte”, deveremos considerar a historicidade que há neste processo de transformação, na sua temporalidade e nos fatores que condicionaram ou determinaram sua produção ao longo da história.

Os objetos, formas e experiências que atualmente apreendemos como “obras de arte” ou como signatários de um estatuto artístico nem sempre foram produzidos da mesma forma, com os mesmos materiais, sob as mesmas condições econômicas e com base nas mesmas motivações. Mudanças substanciais marcaram a produção de arte ao longo da história. Tais mudanças não afetaram apenas a figura do artista ou de um grupo de produtores de arte, mas, pelo contrário, mobilizaram sempre um grande contingente de envolvidos.

Ao conduzirmos nosso estudo pelo viés de uma prática que se estabelece mediante a ação de diversos participantes em torno de um mesmo contexto, tencionamos abordar nosso objeto de investigação segundo uma premissa de Durkheim, para quem “as representações coletivas traduzem a maneira como o grupo se pensa nas suas relações com os objetos que o afetam.”<sup>2</sup> Sob tal enfoque, poderíamos dizer que o desenvolvimento histórico da criação de objetos artísticos, bem como de sua circulação e consumo, angariaram um contingente diferenciado de participantes desde contextos sociais remotos até à atualidade. Isso nos faz crer que o objeto artístico isolado de uma estrutura que o promove, distingue e consagra, apresenta uma configuração distinta daquela apresentada por obras de arte que aderem ao fluxo dos mecanismos e agentes socialmente designados a tal função.

Nosso estudo, portanto, está pautado por um tipo de produção artística integrada a um fluxo de práticas coletivas. Assim, pretendemos verificar de que forma os sentidos atribuídos às obras de arte podem ser alternados, especificamente mediante a atuação de um grande contingente de participantes que interferem na dinâmica das significações relativas à obra de arte. O objeto artístico, sob tal enfoque, não pode ser compreendido somente como algo voltado a si mesmo, hermeticamente fechado em sua auto-significação, mas, pelo contrário, deve ser encarado como entidade aberta, que sofre as modulações de sentido e as

---

<sup>2</sup> DURKHEIM, Émile. As regras do método sociológico. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p.79.

interferências estéticas de um grupo de participantes socialmente situados em diferentes zonas de interação. Isso quer dizer que, num contexto público de leitura e apreciação de arte, cada participante interfere nos desígnios das obras de acordo com os papéis sociais desempenhados, ou seja, é mediante a noção de um empreendimento coletivo que se estabelecem relações entre a arte e um sujeito apreciador.

É importante atentarmos ao fato de que estamos desenvolvendo nossa argumentação sobre um modelo expositivo do tipo Bienal, e isso, por certo, requer distinções em relação a outras configurações expositivas, das quais ofereceremos um breve panorama, logo após apresentarmos alguns dados referentes à Bienal de Artes Visuais do Mercosul como um todo, bem como à 6ª edição do evento.

## **CONTE TOS E CONTE DOS: A BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL**

A Bienal de Artes Visuais do Mercosul é um evento cultural na área de artes visuais que, desde o ano de 1997, a cada dois anos, reúne obras de arte numa grande exposição coletiva aberta ao público, na cidade de Porto Alegre, capital do Estado do Rio Grande do Sul.

Surgida a partir de um empenho coletivo, do qual tomaram parte, desde sua primeira edição, profissionais da área das artes visuais, patrocinadores, produtores culturais, políticos, empresários e diversos outros incentivadores, a Bienal de Artes Visuais do Mercosul constitui, atualmente, o segundo maior evento na área de artes visuais no Brasil, ficando atrás apenas da Bienal de São Paulo, cuja primeira edição aconteceu no ano de 1951.

Vem se tornando comum entre pesquisadores, críticos e outros agentes do campo artístico mencionar a posição geográfica singular que a Bienal de Artes Visuais do Mercosul ocupa em relação aos demais países latinos, o que privilegia a constituição de um ponto referencial para discussões sobre as produções contemporâneas em artes visuais e sua relação com o cenário cultural, geográfico e estético em que está inserido o evento. Tal aspecto, é claro, também constitui o foco de divergências, tendo em vista a história recente em que está envolvida a grande mostra e as poucas edições até agora realizadas. Podemos dizer, sem receio de

equivocos, que a Bienal de Artes Visuais do Mercosul é ainda prematura se comparada com outras Bienais internacionais sediadas em outros países. Assim, talvez não seja o momento de evocar o aspecto identitário da segunda maior Bienal brasileira, visto que a constituição desta faceta demanda um grau de envolvimento de longo prazo num círculo de relações que estruturam o campo artístico.

Como antecedentes da Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Fidélis aponta uma série de acontecimentos e programas institucionais que possibilitaram um estágio mais evoluído de profissionalização do meio artístico, bem como serviram para alavancar a idéia de que a cidade de Porto Alegre poderia sediar uma grande mostra internacional de arte latino-americana. Os programas e projetos desenvolvidos pelo Instituto Estadual de Artes Visuais, a fundação do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, a estruturação da Secretaria de Estado da Cultura e os Encontros Latino-Americanos de Artes Plásticas, segundo Fidélis, compõem um quadro fecundo para situar os antecedentes da Bienal de Artes Visuais do Mercosul.<sup>3</sup> Outro aspecto fundamental para a realização, em 1997, da 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, foi a criação da lei estadual de incentivo à cultura no ano de 1992, que, pelo fato de não ter sido regulamentada, acabou sendo engavetada. Contudo, no ano de 1995, sob os auspícios do então Governador do Estado, Antônio Britto, um novo projeto foi enviado à Assembléia Legislativa gaúcha e aprovado por unanimidade dos deputados em 1996, resultando na Lei nº 10.846, de 19 de agosto de 1996.<sup>4</sup>

A questão da integração latino-americana, não apenas no âmbito dos acordos econômicos e políticos engendrados pela formalização legal do Mercosul, esteve presente com grande vigor nos Encontros Latino-Americanos de Artes Plásticas. As reivindicações por uma maior integração cultural e por intercâmbios efetivos que pudessem destacar a produção de arte latino-americana foram sendo sistematicamente lançadas na agenda das discussões do Encontro que, a cada edição, manifestava seu anseio por uma grande exposição, na qual a arte latino-americana estivesse em evidência.

Ao longo de uma década de existência, a Bienal de Artes Visuais do Mercosul alterou a paisagem artística gaúcha. Pontos positivos e negativos advêm

---

<sup>3</sup> FIDÉLIS, Gaudêncio. Uma história concisa da Bienal do Mercosul. In: Histórias da arte e do espaço. Projeto Editorial da 5ª Bienal do Mercosul. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005/2006. CD-ROM. p.29.

<sup>4</sup> FIDÉLIS, Gaudêncio. Op. cit. p.36.

deste fenômeno. Contudo, não nos cabe advogar em relação a tais aspectos, já que não estamos nos propondo a pesquisar a “instituição” Bienal do Mercosul.<sup>5</sup> Resignamo-nos a crer que, semelhante a um rio, a arte também sofre com os períodos de estiagem que afetam os mecanismos políticos e econômicos que lhe servem de suporte, bem como afetam outras medidas e práticas que precisam ser tomadas para que a Bienal aconteça.

O quadros 1 e 2 permitem visualizar alguns dados e números gerais relativos às seis edições da Bienal de Artes Visuais do Mercosul até hoje realizadas, por meio dos quais pode-se verificar e comparar alguns resultados alcançados e transformados ao longo da recente história do evento.

**Quadro 1** – Números gerais relativos às seis edições da Bienal de Artes Visuais do Mercosul, de 1997 a 2007

Total de visitas	3.616.556
Agendamentos escolares	919.723
Metragem de espaços expositivos preparados e adaptados para as mostras	165.229 m <sup>2</sup>
Obras permanentes deixadas para a cidade de Porto Alegre	16
Obras de arte expostas	3.131
Artistas participantes	923
Dias de exposições abertas ao público	399
Mediadores de visitação envolvidos	1.048
Patrocinadores e apoiadores	128
Exemplares de material didático produzido para escolas, professores e alunos	252.800

**Fonte:** Relatório de Responsabilidade Social da 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Disponível em <[www.bienalmercosul.art.br](http://www.bienalmercosul.art.br)> Acesso em 10/08/2008

**Quadro 2** – Números gerais relativos às seis edições da Bienal de Artes Visuais do Mercosul divididos por edição

	<b>1ª Bienal 1997</b>	<b>2ª Bienal 1999</b>	<b>3ª Bienal 2001</b>	<b>4ª Bienal 2003</b>	<b>5ª Bienal 2005</b>	<b>6ª Bienal 2007</b>
<b>Período de realização</b>	02/10/1997 a 30/11/1997	05/11/1999 a 09/01/2000	15/10/2001 a 16/12/2001	04/10/2003 a 07/12/2003	30/09/2005 a 04/12/2005	1º/09/2007 a 18/11/2007

<sup>5</sup> Para um aprofundamento pormenorizado em relação à Bienal do Mercosul, sugerimos a leitura do texto de MOTTA, Gabriela. Entre olhares e leituras. Uma abordagem da Bienal do Mercosul. Porto Alegre: Zouk, 2006. Nesta obra, a autora apresenta relatos da participação de vários artistas ao longo das primeiras cinco edições do evento.

<b>Artistas participantes</b>	275	200	136	76	173	67
<b>Área total</b>	30.421 m2	17.000 m2	65.000 m2	13.000 m2	29.000 m2	14.549 m2
<b>Visitantes</b>	291.167	294.287	603.682	1.065.234	1.100.000	508.353
<b>Visitas agendadas escolas/ grupos/ individual</b>	149.350	100.000	116.834	199.488	203.000	156.587
<b>Obras apresentadas</b>	842 (mais 11 obras efêmeras)	370 (mais 3 perform. Mais 1 intervenção urbana)	400 (mais 18 perform. Mais 13 intervenções urbanas)	588	326	334
<b>Artista homenageado</b>	Alejandro Xul Solar	Iberê Camargo	Rafael França	Saint Clair Cemin	Amílcar de Castro	Mostras monográficas: Jorge Macchi Francisco Matto Öyvind Fahlström

**Fonte:** Site da Fundação Bienal do Mercosul. Disponível em <[www.bienalmercosul.art.br](http://www.bienalmercosul.art.br)> e Relatório de Responsabilidade Social da 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul.

## **A BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL: A TERCEIRA MARGEM**

A 6ª edição da Bienal de Artes Visuais do Mercosul<sup>6</sup> ocorreu no período de 1º de setembro a 18 de novembro de 2007, totalizando setenta e nove dias ininterruptos de exposição com entrada franca. A grande mostra esteve distribuída em três espaços expositivos: Armazéns do Cais do Porto (Av. Mauá, 1050), Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli<sup>7</sup> (Praça da Alfândega, s/nº, Centro) e Santander Cultural (Rua Sete de Setembro, 1028).

Nos Armazéns A3 e A4 do Cais do Porto esteve em cartaz a Mostra Conversas. Nos Armazéns A5 e A6, a Mostra Zona Franca pôde ser apreciada pelo público, como também a Mostra Três Fronteiras, no Armazém A7. O MARGS recebeu as Mostras Monográficas dos artistas Francisco Matto e Öyvind Fahlström. Já no Santander Cultural, a Mostra Monográfica do artista Jorge Macchi ocupou os dois pisos da instituição, numa espécie de exposição retrospectiva da carreira do artista argentino.

<sup>6</sup> A partir deste ponto, usaremos a sigla **BAVM** para nos referirmos à 6ª edição do evento.

<sup>7</sup> A partir deste ponto, usaremos a sigla **MARGS** para nos referirmos a esta instituição.

O projeto da 6ªBAVM foi orçado em doze milhões de reais e contou com patrocínio e apoio de vinte e duas empresas, além de apoios institucionais e governamentais. Os recursos para a realização da Bienal foram captados através da Lei Rouanet (79,38%) e da LIC – Lei de Incentivo à Cultura (6,83%). A Bienal também recebeu cerca de 7,61% de recursos sem incentivo e 6,18% através de permutas. O evento teve como patrocinadores *master* as empresas Gerdau, Petrobras e Santander Cultural. O Projeto Pedagógico foi patrocinado pela REFAP, com apoio do Grupo RBS e do FNDE - Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação. O Bannisul foi o patrocinador da mostra Zona Franca. Em relação à Mostra Monográfica de Jorge Macchi, à Mostra Conversas e à Mostra Três Fronteiras, ambas foram patrocinadas, respectivamente, pelas empresas Gerdau, Petrobras e CEEE – Companhia Estadual de Energia Elétrica. A Habitasul patrocinou o Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul.

Apoiaram especialmente o evento as empresas Copesul, Fibraplac, Randon, Serasa, Lojas Pompéia e Renner, além de apoio do CIEE - Centro de Integração Empresa Escola, ICBNA - Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano. O apoio institucional foi avalizado pela UNESCO, através do projeto Escola Aberta para a Cidadania, pela Superintendência de Portos e Hidrovias do RS, ONG Parceiros Voluntários, Prefeitura Municipal de Porto Alegre (através de diversas secretarias como a da Cultura, da Educação, SMOV, SMAM e DMLU). As Embaixadas do México e da Argentina e o Centro Cultural de Espanha também envolveram-se com a 6ªBAVM, através de apoio governamental.

Tendo como curador-geral Gabriel Pérez-Barreiro, a 6ªBAVM apostou num novo modelo curatorial que privilegiasse o diálogo entre artistas e permitisse o início de um processo de internacionalização da mostra. É com o sentido de extrapolar as fronteiras geopolíticas que a metáfora “A terceira margem” – extraída do conto “A terceira margem do rio”, do escritor brasileiro Guimarães Rosa –, surgiu para estimular o rompimento de leituras conflitantes ou dualistas da situação econômica, política e cultural da América Latina. Pérez-Barreiro esclarece que trata-se de “uma Bienal feita desde aqui, do Mercosul, mas que não se encerra em si mesma”. E, ao aludir à metáfora que norteou a 6ªBAVM, o curador-geral argumenta que ela reflete uma posição a ser adotada por parte do público em relação à arte. Segundo Pérez-Barreiro, “o diálogo deve ser um gerador de alternativas, fruto de

constante negociação entre artista e arte, objeto e espectador e espectador e o ambiente ao seu redor".<sup>8</sup>

Além das exposições, a 6ªBAVM enfatizou as ações do projeto pedagógico articulado pelo curador pedagógico Luis Camnitzer, que é um dos grandes diferenciais da Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Inúmeras ações prévias à visita aos espaços expositivos da mostra foram desenvolvidas, no sentido de articular o projeto pedagógico à configuração geral da Bienal. Tais ações envolveram a comunidade escolar pública e privada, através do acompanhamento às exposições, realização de ciclos de conferências e mesas-redondas, inserção do projeto da 6ªBAVM no calendário escolar da Rede Pública de Ensino/RS, realização de simpósios de arte-educação (nos dias 11 e 12 de abril de 2007, e 17 e 18 de outubro de 2007)<sup>9</sup> e encontros com mais de sete mil e quinhentos professores de trinta e sete cidades do interior dos Estados do Rio Grande do Sul e Santa Catarina, produção e distribuição de material educativo para escolas da rede pública e privada de ensino, transporte gratuito para estudantes da rede pública e instituições carentes (disponível de segunda a sexta-feira, para Porto Alegre e Grande Porto Alegre, em um raio de até 30 km da Capital, com restrição a um máximo de três excursões por escola. Aos sábados, projetos sócio-educativos, ONG's, empresas de Porto Alegre e grupos de professores e estudantes de cidades vizinhas, em um raio de 30 a 100 km da Capital, também puderam utilizar o transporte oferecido pela Fundação).<sup>10</sup>

Quatro roteiros compuseram a estrutura de visita oferecida pela 6ªBAVM, articulados de acordo com a demanda de público e com uma previsão de duração da visita, visando à otimização do tempo disponível pelos grupos e o trabalho coordenado dos mediadores. O Roteiro 1 contemplou a Mostra Monográfica do artista Jorge Macchi, no Santander Cultural; o Roteiro 2 englobou as Mostras Monográficas dos artistas Francisco Matto e Öyvind Fahlström, no MARGS; o Roteiro 3 associou as obras da Mostra Conversas, nos Armazéns A3 e A4 do Cais; o Roteiro 4 contemplou a Mostra Zona Franca, nos Armazéns A5 e A6 do Cais. Por fim, como Roteiro 5, ficou denominada a visita à Mostra Três Fronteiras, no

---

<sup>8</sup> PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. Declarações extraídas do *ress release* divulgado à imprensa através do site da Bienal do Mercosul. Disponível em <[www.bienalmercosul.art.br](http://www.bienalmercosul.art.br)> Acesso em 24/04/2008.

<sup>9</sup> Ao todo, os dois simpósios reuniram 1.715 participantes, distribuídos entre professores, estudantes, artistas e demais interessados. Fonte: Relatório de responsabilidade social da 6ªBAVM. Disponível em <[www.bienalmercosul.art.br](http://www.bienalmercosul.art.br)> Acesso em 10/08/2008.

<sup>10</sup> Uma frota de 12 ônibus percorreu um total de 234 mil km e transportou 57.339 pessoas, uma média de 4.778 pessoas por ônibus. Fonte: Relatório de responsabilidade social da 6ªBAVM. Disponível em <[www.bienalmercosul.art.br](http://www.bienalmercosul.art.br)>. Acesso em 10/08/2008.

Armazém A7 do Cais. Em relação aos grupos agendados para visitação aos roteiros, os dados levantados apontam os seguintes índices: escolas municipais (29,4%); escolas estaduais (41,6%); escolas federais (0,5%); escolas particulares (15,4%); universidades (3,6%); organizações não-governamentais – ONG's (1,9%); projetos assistenciais (2,6%); outros públicos (5%).<sup>11</sup>

Integradas ao Projeto Itinerâncias, algumas Mostras foram individualmente apresentadas em outros Estados e países, com o intuito de ampliar a visibilidade internacional da Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Em dezembro de 2007, o Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, recebeu a Mostra Conversas e a Pinacoteca do Estado de São Paulo apresentou a Mostra Monográfica do artista Öyvind Fahlström. No período entre dezembro de 2007 e março de 2008, a Mostra Monográfica de Jorge Macchi foi apresentada no Blanton Museum of Modern Art, em Austin, nos Estados Unidos. De lá, seguiu para a Espanha, onde ficou em exposição no Centro Galego de Arte Contemporânea, em Santiago de Compostela. A Mostra Zona Franca foi exposta em abril de 2008 no Museu Vale do Rio Doce, em Vila Velha, Espírito Santo.

No que se refere aos artistas participantes da 6ªBAVM, o quadro 3 permite que sejam visualizados seus nomes e países de representação.

---

<sup>11</sup> Dados colhidos a partir do Relatório de responsabilidade social da 6ªBAVM. Disponível em <[www.bienalmercosul.art.br](http://www.bienalmercosul.art.br)>. Acesso em 10/08/2008.

**Quadro 3 – Artistas participantes da 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul por países de representação**

A	P	A	P
William Kentridge	África do Sul	Jennifer Allora	EUA
Alberto Greco	Argentina	John Baldessari	EUA
Cecília Pavón	Argentina	Steve Reich	EUA
Fernanda Laguna	Argentina	Steve Roden	EUA
Jorge Gumier Maier	Argentina	Terrence Malick	EUA
Jorge Macchi	Argentina	Alejandro Paz	Guatemala
León Ferrari	Argentina	Aníbal López	Guatemala
Leopoldo Estol	Argentina	Steve McQueen	Inglaterra
Leticia Obeid	Argentina	Chiho Aoshima	Japão
Liliana Porter	Argentina	Nesrine Khodr	Líbano
Lux Lindner	Argentina	Walid Raad	Líbano
Mauricio Corbalán	Argentina	Cuauhtemoc Medina	México
Pio Torroi	Argentina	Rafael Ortega	México
Francis Alÿs	Bélgica/México	Minerva Cuevas	México
Cildo Meireles	Brasil	Yoshua Okon	México
Katie van Scherpenberg	Brasil	Osvaldo Salerno	Paraguai
Laura Belém	Brasil	Ceal Floyer	Paquistão/R.Unido/Alem.
Milton Dacosta	Brasil	João Maria Gusmão	Portugal
Nelson Leirner	Brasil	Pedro Paiva	Portugal
Öyvind Fahlström	Brasil/Suécia	Annika Ström	Suécia
Rivane Neuenschwander	Brasil	Peter Fischli	Suíça
Waltercio Caldas	Brasil	David Weiss	Suíça
Daniel Bozhkov	Bulgária/EUA	Fernando Lopez Lage	Uruguai
Adolfo Couve	Chile	Francisco Matto	Uruguai
Alvaro Oyarzún	Chile	Sylvia Meyer	Uruguai
Josefina Guilisati	Chile	Alejandro Otero	Venezuela
Magdalena Atria	Chile	Bárbaro Rivas	Venezuela
Pablo Chiuminatto	Chile	Jaime Gili	Venezuela/Reino Unido
Beatriz González	Colômbia	Jesús-Rafael Soto	Venezuela
Guillermo Calzadilla	Cuba	Jose Gabriel Fernández	Venezuela
Sara Ramo	Espanha/Brasil	Juan Araujo	Venezuela
Beth Campbell	EUA	Miguel Amat	Venezuela
Dario Robleto	EUA	Muu Blanco	Venezuela
Harrell Fletcher	EUA		

**Fonte:** Site da Bienal do Mercosul. Disponível em <[www.bienalmercosul.art.br](http://www.bienalmercosul.art.br)>

A fim de melhor situarmos o campo empírico investigado nesta pesquisa, compilamos algumas imagens que permitem visualizar a área geográfica, os prédios institucionais, os ambientes e espaços expositivos das mostras nos quais permanecemos durante a execução de nossa exploração etnográfica, bem como algumas imagens de obras apresentadas durante a 6ªBAVM. Na figura 1 (prancha 1), uma vista aérea permite observar a proximidade entre os prédios em que foi sediada a 6ªBAVM. Nas figuras 2, 3, 4, 5 e 6 (prancha 2), pode-se visualizar o prédio do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, com algumas vistas dos espaços internos, bem como as plantas com o projeto expográfico nas figuras 7 e 8 (prancha 3). Nas figuras 9, 10, 11, 12 e 13 (prancha 4), é possível avistar imagens do prédio do Santander Cultural, bem como algumas vistas dos seus espaços expositivos internos, além das plantas com o projeto expográfico nas figuras 14 e 15 (prancha 5). Nas figuras 16, 17, 18, 19 e 20 (prancha 6), uma vista externa dos Armazéns do Cais pode ser conferida, juntamente com algumas tomadas internas dos espaços expositivos, além das plantas com o projeto expográfico nas figuras 21, 22 e 23 (pranchas 7A e 7B). Algumas obras de arte apresentadas em diferentes espaços expositivos da 6ªBAVM podem ser visualizadas nas figuras 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33 e 34 (prancha 8).

## PRANC A VISTA A REA

Figura 1 – Vista aérea da região de Porto Alegre próxima ao Rio Guaíba, na qual é possível visualizar a proximidade dos prédios que sediaram a 6ª BAVM



Fonte: Imagem capturada pelo software Google Earth em 24/01/2008, às 16h e 15min.

## PRANC A PR DIOS INSTITUCIONAIS

Figuras 2, 3, 4, 5 e 6 – Vistas externa e interna do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, que acolheu as Mostras Monográficas dos artistas Francisco Matto e Öyvind Fahlström



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



## PRANC A PR DIOS INSTITUCIONAIS

Figuras 9, 10, 11, 12 e 13 – Vistas externa e interna do Santander Cultural, que acolheu a Mostra Monográfica do artista Jorge Macchi

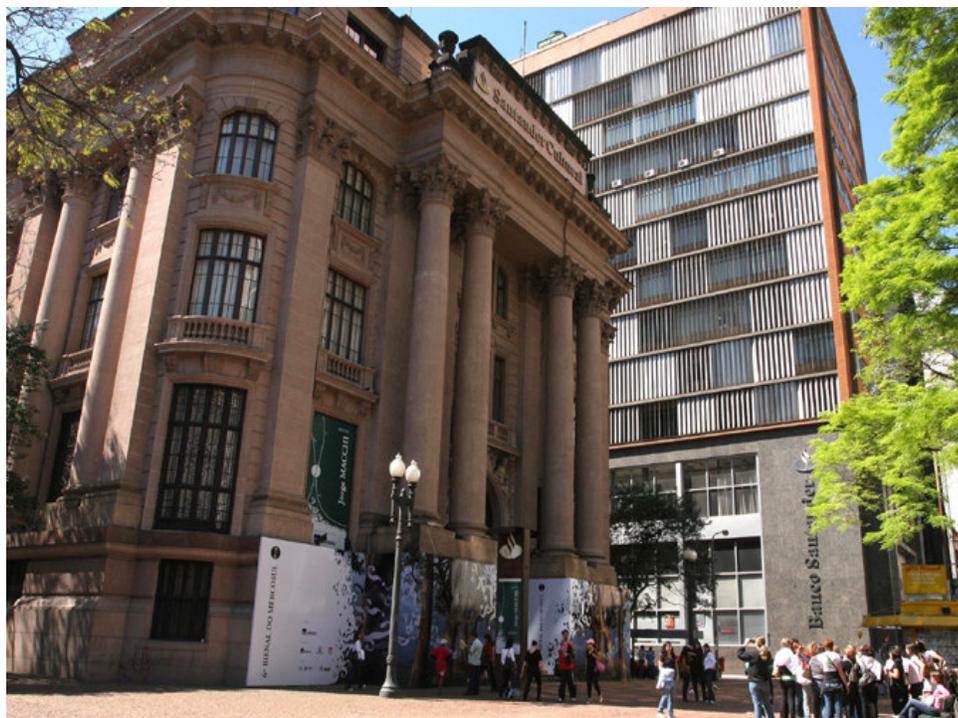


Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



## PRANC A PR DIOS INSTITUCIONAIS

Figuras 16, 17, 18, 19 e 20 – Vistas externa e interna dos Armazéns do DEPREC, no Cais do Porto, que receberam as Mostras Conversas, Zona Franca e Três Fronteiras



Figura 16

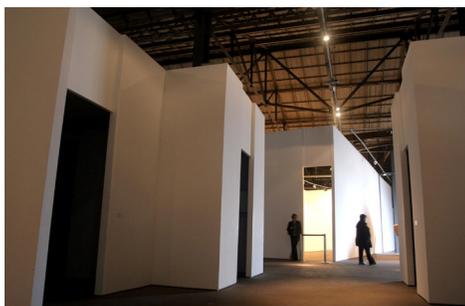


Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20

# PRANC A A PLANTAS

– Plantas dos Armazéns do Cais,  
com o projeto de distribuição das obras de arte

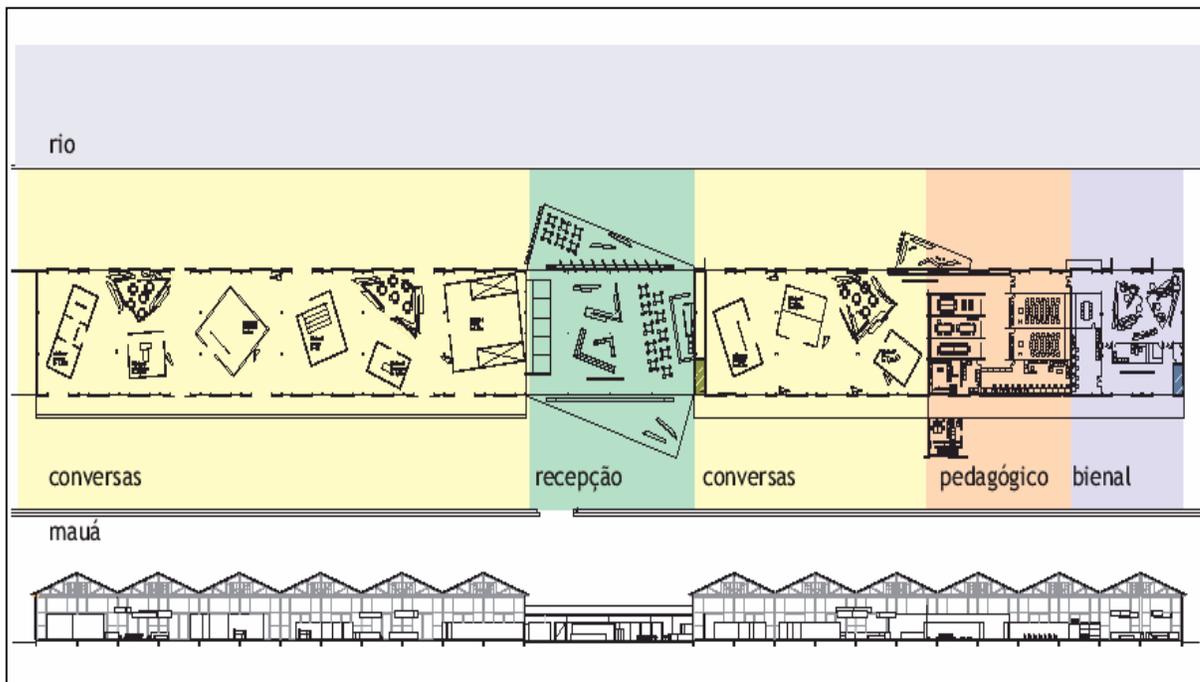


Figura 21

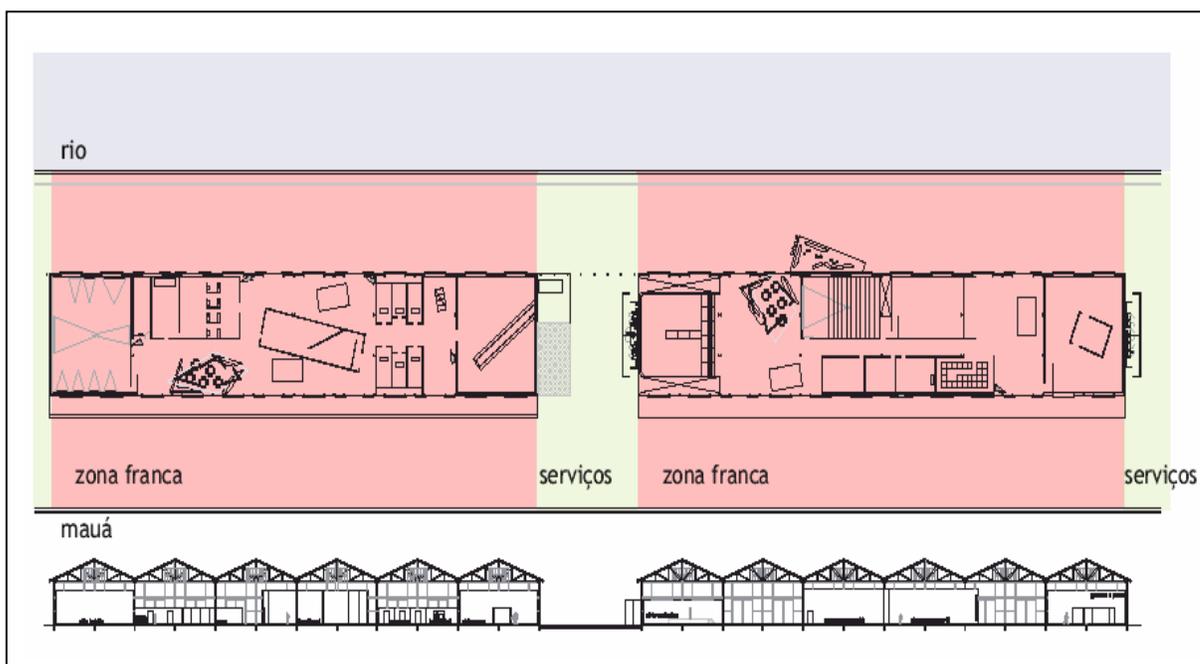


Figura 22

# PRANC A B PLANTAS

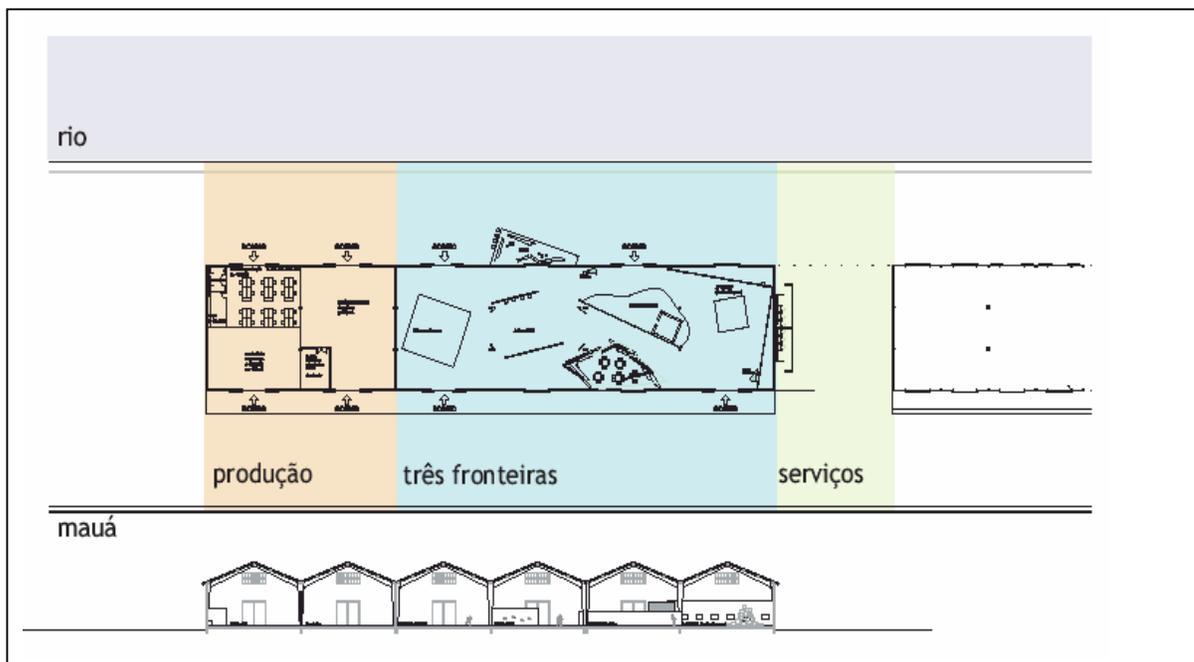


Figura 23

## PRANC A OBRAS

Figuras 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33 e 34 – Algumas obras apresentadas nos três espaços expositivos da 6ªBVM



Figura 24

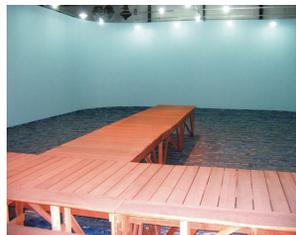


Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 28



Figura 29



Figura 30



Figura 31



Figura 32



Figura 33



Figura 34

## **UMA TR ADE DE FORMATOS E POSITIVOS: GALERIAS, MUSEUS E BIENAIIS DE ARTE**

Um aspecto proeminente em relação à aproximação proposta entre sociabilidade, interações simbólicas e práticas de apropriação da arte reside no fato de que a arte deve ser buscada, ou seja, ela não vem até nós, somos nós que vamos até ela. De acordo com essa premissa, participar de uma exposição de arte exige o acionamento da vontade pessoal, da mobilidade corporal e de uma intenção nelas presente.

A conduta relativa à busca por experiências capazes de ativar campos simbólicos pode ser visível em outras instâncias da vida humana, não apenas na arte. Basta que atentemos a outras situações que exigem a participação da vontade, da mobilidade corporal ou mesmo de uma intenção latente ou declarada. É o caso da busca à espiritualidade no ambiente das igrejas e templos, da justiça nos tribunais, da educação nas escolas e universidades, ou mesmo da busca pelo restabelecimento da saúde nas instituições hospitalares. Somados à busca pela arte ou por um contato direto com obras de arte, os exemplos citados aderem ao sentido da busca por algo que está em constante processo de mutação e precisa ser revisitado, de forma a incitar novas percepções que contribuam com a atualização das práticas humanas. Podemos inferir, a partir de tais colocações, que certas expressões simbólicas ocupam um espaço físico na sociedade. Tais expressões simbólicas possuem formas de representação que não são apenas subjetivas ou abstratas, mas também objetivas, sólidas e geograficamente posicionadas, as quais são materializadas pelos espaços institucionais das galerias, museus e bienais de arte, pelos prédios da igreja, do templo, do tribunal de justiça, das escolas e do hospital.

No que se refere à nossa pesquisa, é preciso destacar que os espaços físicos que comportam exposições de arte podem apresentar formas diferenciadas, as quais, por certo, correspondem às diferentes finalidades e objetivos que estão na base da atuação das instituições que promovem exposições. Julgamos pertinente, portanto, abordar três formatos expositivos que, atualmente, constituem espaços nos quais é possível emprendermos experiências de contato com obras de arte. Embora os três formatos expositivos que destacaremos a seguir não sejam os únicos, cremos que eles são os mais visíveis em termos de apropriação coletiva de

bens simbólicos, além de demandarem a participação de agentes especializados, em maior ou menor grau. Neste sentido, soa pertinente lembrar que, conforme aponta Fidélis,

exposições não são, como se sabe, eventos de simples veiculação da produção. Estas o fazem lançando mão de um complexo aparato conceitual e material que tem um impacto determinante na maneira como vemos esses objetos e como nos reportamos a eles como reflexo de uma determinada perspectiva cultural que temos em mente.<sup>12</sup>

As bienais de arte operam dentro de um sistema diferente daquele que pode ser verificado nas galerias e nos museus. As galerias de arte são instituições de natureza pública ou particular. No caso das galerias particulares, seus proprietários definem a forma como circulam os objetos artísticos pautados na dinâmica do mercado da arte, nos interesses dos clientes e nas demandas do consumo artístico. Tais galerias exibem obras de arte de acordo com seus próprios interesses, os quais, essencialmente, estão ligados a um público consumidor específico, além de contarem com agentes que facilitam a comercialização de obras mediante a intermediação do gosto, como fazem, por exemplo, alguns arquitetos e decoradores. Em suma, o foco principal de uma galeria particular é intermediar as relações entre o artista, os objetos artísticos e seus consumidores, sem que haja considerações mais relevantes sobre uma arte que transcenda as diretrizes do mercado ou da circulação econômica.<sup>13</sup>

Galerias de arte mantidas pelo poder público apresentam outro formato, diferente daquele que se apresenta na galeria particular. As galerias de arte mantidas por instituições públicas municipais, estaduais ou federais delimitam uma forma de atuação que tem sua natureza atrelada ao campo político. Trata-se de espaços de exposição de arte que estão inseridos numa profusa gama de contradições, jogos de poder, variações e nebulosidades quanto à compreensão de

---

<sup>12</sup> FIDÉLIS, Gaudêncio. Uma história concisa da Bienal do Mercosul. In: Histórias da arte e do espaço. Projeto Editorial da 5ª Bienal do Mercosul. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005/2006. CD-ROM. p.26.

<sup>13</sup> Ver MOULIN, Raymonde. O mercado da arte. Mundialização e novas tecnologias. Porto Alegre: Zouk, 2007. Num dos trechos da obra, a autora elabora uma distinção entre as galerias destinadas à figuração tradicional e as galerias de arte contemporânea. Em relação àquelas, segundo aponta a autora, “na seleção que operam dos artistas a representar, excluem o risco associado à inovação. A escolha dos artistas é efetuada em função das expectativas e dos meios de aquisição da clientela. Submissão à demanda contra fabricação da demanda; rotatividade rápida do estoque contra capitalização dos não-vendidos; técnicas comuns de *marketing* contra o estabelecimento de uma rede de valorização cultural.” p.24.

seus objetivos. Galerias públicas operam mediante a vigilância de tendências político-partidárias, estatutos, editais e processos de seleção inseridos numa lógica operativa completamente diferente daquela que circula na galeria particular. Por dependerem de investimentos oriundos de verbas públicas, não é raro ver tais espaços depreciados, sem a manutenção necessária para a fixação de um calendário de exposições, ou mesmo sem uma proposta formulada por profissionais detentores de um conhecimento específico para a área. Outro ponto importante é que as galerias de arte mantidas pelo poder público servem, como ocorre com freqüência, para a consagração ou o coroamento da atuação pública de membros de um corpo político, que podem emprestar seus nomes para tais espaços. Geralmente atreladas às Secretarias de Cultura ou outras esferas institucionais, as galerias públicas têm em sua essência uma performance legada dos entrelaçamentos políticos que as mantêm, os quais primam por manifestar um discurso democrático que, na prática, pode não estar de acordo com as inúmeras carências vividas por estes espaços de exposição, especialmente no contexto do sistema de exposições brasileiro.

No que tange aos museus de arte, muito já foi escrito e ponderado.<sup>14</sup> De uma forma geral, o museu é a instituição pública ou privada que conserva saberes, tradições e objetos que se encontram num constante estado de tensão em relação às suas marcações temporais. O museu é o detentor de elementos culturais compreendidos como legítimos e que precisam ser protegidos, como forma de garantir a manutenção de uma identidade planetária que reflita as práticas materiais e simbólicas da humanidade. Cabe ao ICOM (International Council of Museums) a orientação oficial sobre o conceito de “museu”, mediante um conjunto de normatizações que passam por processos regulares de avaliação. Segundo o ICOM, um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exhibe, para fins de estudo, educação e lazer, evidência material das pessoas e de seu meio ambiente.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Ver CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do museu. São Paulo: Martins Fontes, 2006; MARSTINE, Janet. New museum: theory and practice. An introduction. Oxford: Blackwell, 2006; WEIBEL, Peter; BUDDENSIEG, Andrea (Eds.). Contemporary art and the museum. A global perspective. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2007; PINHEIRO, Marcos José. Museu, Memória e Esquecimento. Um projeto da modernidade. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.

<sup>15</sup> Conforme definição retirada de LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. Webmuseus de arte: aparatos informacionais no ciberespaço. Ciência da Informação. Brasília, v. 33, n. 2, 2004.

A origem do termo “museu” remonta à antigüidade clássica. O uso do vocábulo permaneceu, até o século 19, associado às coleções de livros, catálogos e enciclopédias. Contudo, já no século 19, o termo “museu” associa-se ao ambiente físico de um prédio que pode abrigar diversos tipos de coleções, desde livros, vestuário, obras de arte, veículos ou qualquer tipo de manifestação cultural reconhecida como necessária à preservação.<sup>16</sup> Loureiro aponta que,

ao abordarmos o conceito de “museu”, deparamo-nos muito freqüentemente com metáforas espaciais como gabinete, câmara, palácio, templo, fórum, armazém, laboratório, mausoléu - que servem quer para definir atitudes relativas ao fenômeno, quer para embasar modelos, quer para estabelecer posturas críticas. A origem mitológica do nome museu remete ao “templo” (das musas), o que o associa ao fenômeno da sacralização, apontado por inúmeros autores. Da crítica à sacralização, surgiria a proposta do modelo “fórum”, que, por sua vez, remete também a um espaço - não de consenso ou reverência, mas de debates.<sup>17</sup>

Crimp propõe uma reflexão sobre as coleções públicas disponíveis à apreciação em museus a partir do projeto crítico de Benjamin, para quem a figura do colecionador particular configura a antítese da instituição pública. Segundo aponta Crimp, o colecionador mantém uma relação afetiva com os objetos que estão sob sua guarda a partir do momento em que deles subtrai o caráter utilitário e os retira do circuito das mercadorias subservientes às lógicas capitalistas. Pautado nas premissas de Benjamin, Crimp alerta para o fato de que o genuíno colecionador é diferente do proprietário particular, para quem os objetos colecionados só existem para ele próprio, na medida em que os possui e ostenta sua posse.<sup>18</sup> Benjamin alude, diz Crimp, “à visão convencional e não-dialética do museu como um acontecimento histórico progressista”<sup>19</sup>, mediante a qual as tensões e contradições do jogo social são apagadas, com vistas à celebração de uma história cultural neutralizada e de fácil digestão. É desta forma que Crimp se refere ao museu:

Ele arranca os objetos de seus contextos históricos originais não como um ato de celebração política, mas com o objetivo de criar a ilusão do conhecimento universal. Ao expor os produtos de histórias

---

Disponível em <www.scielo.br> Acesso em 05/09/2008. O citado artigo é fruto da tese de doutorado da autora, "Museus de Arte no Ciberespaço: uma abordagem conceitual", apresentada, em 2003, ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação (IBICT/UFRJ), em que explora a relação comunicacional entre museus virtuais disponíveis na WEB e museus situados em prédios físicos.

<sup>16</sup> LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. Op. cit.

<sup>17</sup> LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. Op. cit

<sup>18</sup> CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.178-180.

<sup>19</sup> CRIMP, Douglas. Op. cit. p.180.

particulares em um *continuum* [grifo do autor] histórico reificado, o museu os fetichiza.<sup>20</sup>

Em relação à contemporaneidade artística, os museus de arte atravessam um período conturbado relativo ao seu campo de ação. Belting elabora uma crítica às instituições museológicas a partir da própria arte contemporânea que, incapaz de formar um consenso sobre si mesma, permite a reivindicação da entrada de qualquer obra no museu.<sup>21</sup> Para Belting, “onde nenhum museu é mais capaz de satisfazer todas as reivindicações, cada museu se socorre com exposições alternadas, que dão a palavra a tais expectativas inconciliáveis numa sucessão de todas as teses concebíveis.”<sup>22</sup> Loureiro defende que,

por força de seu caráter físico, os objetos, de modo particular as obras de arte, são impelidos a ocupar um espaço. Longe de ser simples continente ou receptáculo neutro, no entanto, o museu está em inevitável e incessante interação com a obra, conformando-a e modificando-a, ao mesmo tempo em que é conformado e modificado por ela.<sup>23</sup>

É neste campo de acomodações e desacomodações – tanto em relação às qualidades expressivas do objeto artístico quanto às finalidades institucionais do museu –, que podemos situar as discussões que vêm sendo promovidas nas últimas décadas, especificamente a partir das novas configurações materiais e físicas da obra de arte contemporânea, as quais demandam a reavaliação de todo o campo do saber museológico em relação a uma nova percepção sobre o fenômeno artístico na atualidade.

Os museus de arte conservam trajetórias estéticas, estilísticas e formais plasmadas em obras de arte que correspondem às pontuações temporais das práticas artísticas humanas. Foco de inúmeras contradições e de constantes conflitos entre historiadores, críticos de arte, museólogos e demais profissionais, o museu de arte guarda a célebre discussão sobre a legitimidade das obras que comporta frente à pluralidade de expressões que compõem a criatividade e a inventividade humanas. Ainda segundo a avaliação de Belting sobre tais questões, é oportuno destacar a transformação por que passaram as instituições museológicas, desde sua criação, em meados do século 19, até o contexto atual, em

---

<sup>20</sup> CRIMP, Douglas. Op. cit. p.181.

<sup>21</sup> BELTING, Hans. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.136.

<sup>22</sup> BELTING, Hans. Op. cit. p.136.

<sup>23</sup> LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. Op. cit.

que o museu “cada vez mais se equipara ao teatro com sua diversificada programação de espetáculos.”<sup>24</sup> O cardápio cultural oferecido pelos atuais museus de arte sofreu uma guinada radical em comparação à orientação cultural oferecida por tais instituições nas tramas da modernidade. Ocorre que, segundo Belting, os museus passam por uma crise em relação à nova condição artística fixada pela arte contemporânea, que não mais reconhece na obra de arte uma validade atemporal e universal típicas das prerrogativas do Iluminismo.<sup>25</sup>

Confrontos de natureza conceitual como o vivido pela interface entre obras eruditas e populares, cultura “superior” e “inferior”<sup>26</sup>, expressões autênticas e camufladas, têm ocupado grande parte das discussões e da literatura voltadas a discutir o processo de formação dos museus em sua trajetória histórica e seu lugar simbólico na sociedade atual, em que a arte apresenta-se cada vez mais marcada pelo rompimento com as tradições e pela desmistificação dos cânones e esquemas representacionais pré-concebidos. O poder distintivo que o museu confere aos objetos nele expostos tende a ser mais arbitrário na medida em que permanece a insistência em atribuir ao próprio objeto os fatores que deflagram sua distinção. Assim, de acordo com Bourdieu,

o museu requer o olhar propriamente estético capaz de aplicar-se a qualquer coisa designada como digna de ser apreendida esteticamente, ou seja, capaz de exercitar-se mesmo diante de objetos que não tenham sido produzidos a fim de suscitar tal apreensão.<sup>27</sup>

Num amplo estudo orientado por Bourdieu e realizado na Europa, na década de 1960<sup>28</sup>, a análise dos dados empíricos permitiu aos pesquisadores envolvidos interpretações notáveis sobre o perfil dos visitantes de museus de arte na França, Espanha, Polônia, Grécia e Holanda. A amplitude dos dados coletados através de métodos combinados permitiu, por exemplo, que se verificasse que os visitantes oriundos de classes com menor poder aquisitivo e escolarização associavam o ambiente de um museu de arte ao ambiente de uma igreja, além de evidenciar que os visitantes de maior poder aquisitivo e escolarização preferiam

---

<sup>24</sup> BELTING, Hans. Op. cit. p.136.

<sup>25</sup> BELTING, Hans. Op. cit. p.144.

<sup>26</sup> Ver CHAUI, Marilena. Cultura e democracia. O discurso competente e outras falas. São Paulo: Cortez, 2001. Nesta obra, a dicotomia entre cultura “superior” e “inferior” é discutida pela autora mediante a noção do discurso competente, da burocratização e do discurso do especialista.

<sup>27</sup> BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2005. p.275.

<sup>28</sup> BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Ed. da USP: Zouk, 2003.

fazer visitas sem acompanhantes e, preferencialmente, nos horários de menor fluxo de visitantes.

Diferente das galerias e dos museus, que detêm um alcance público tópicos e limitado, as Bienais de arte constituem um verdadeiro fenômeno da vida contemporânea, o qual tem exigido um olhar mais apurado que dê conta de adentrar seus reais interesses e suas reais formas de participação e interferência no seio da vida social. Dependentes de uma grande estrutura financeira, espacial, publicitária, funcional e executiva, as Bienais de arte vêm operando como ambientes que demandam uma estrutura altamente especializada e que atendem a uma necessidade de publicização e a um discurso de popularização e educação para a arte.

Segundo avalia a historiadora e crítica de arte brasileira Aracy Amaral, as Bienais proliferaram e constituem um objeto de análise em constante transformação. Sempre atenta aos movimentos de contrabalanço da Bienal de São Paulo, Amaral traça um panorama político das esferas institucionais envolvidas na formatação da grande mostra sediada no Brasil, sem isentar-se de apontar excessos e incongruências, quer seja por parte das equipes curatoriais, da imprensa, dos críticos ou mesmo dos artistas. Amaral elabora um panorama referente à presença das Bienais na sociedade atual, não hesitando em dizer que elas muitas vezes se perdem em meio à espetacularização e à falta de interlocução entre promotores, realizadores e público. “Hoje se exibem grandes produções e não mais realizações reflexivas ou revolucionárias.”<sup>29</sup> A avaliação de Amaral encontra um eco nos apontamentos de Canclini, para quem a arte, cada vez mais dependente dos mecanismos da indústria cultural, vem sofrendo uma crise evidenciada pela diminuição de seu potencial criativo e de sua força inovadora. Segundo Canclini, os produtores de arte

baseiam a reflexão sobre o seu trabalho na descentralização dos campos, nas dependências inevitáveis com relação ao mercado e às indústrias culturais. É o que se vê não apenas nas obras, mas no trabalho de museógrafos, organizadores de exposições internacionais e bienais, diretores de revistas, que encontram nas interações do artístico com o extra-artístico um núcleo fundamental do que deve ser pensando e exibido.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> AMARAL, Aracy. Textos do trópico de Capricórnio. Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006. p.100.

<sup>30</sup> CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Ed. da USP, 2008. p.64.

As avaliações de Amaral e Canclini são sagazes em apontar uma das características centrais das Bienais de arte: seu caráter de evento cultural espetacular. Quando acossadas por finalidades obscuras e falta de unidade discursiva, as Bienais de arte correm o risco de se converterem em espaços controversos, tanto no que se refere ao rito público de consagração de um conjunto de obras de arte e artistas, como também à formação de uma cultura de visitação e apreciação à arte pautadas por dispositivos ideológicos, mediante os quais mais vale o caráter quantitativo do que qualitativo em relação à participação do público.

O modelo expositivo do tipo Bienal surgiu em 1895 com a 1ª edição da Bienal de Veneza, na Itália. Inscrita num contexto de acentuadas transformações na dinâmica do campo artístico, a Bienal de Veneza marcou o cenário da arte ocidental com seu formato expositivo até 1951, quando surge, no Brasil, a Bienal de São Paulo. Sobre o surgimento da 1ª Bienal de Veneza, um ponto acentuado por Motta chama atenção, ou seja, o fato de que tal modelo expositivo permitiu a fusão de noções e princípios inerentes à cultura e à indústria.<sup>31</sup> Com isso, a ligação do modelo expositivo do tipo Bienal ao entretenimento e ao lazer cultural, foi operada pelo processo de industrialização que marcou a cultura europeia ao longo do século 19, fazendo surgir uma ligação íntima entre a arte, a cultura, a indústria, a tecnologia e a necessidade de experimentá-las num contexto modificado em relação às prerrogativas tradicionais que minavam o ambiente dos Salões Oficiais, os quais consagravam o gosto burguês, afeito à ortodoxia dos cânones clássicos. Motta sugere que

a disponibilidade social diante do novo e o gosto pela experiência, bem como o desenvolvimento de uma indústria cultural, onde essa predisposição pela experiência é explorada a ponto de exigir novas reflexões acerca das concepções de cultura, estão na raiz do surgimento das bienais.<sup>32</sup>

À primeira vista, as Bienais tendem a fazer um movimento oposto àquele realizado pelos museus de arte. Enquanto as Bienais primam por um foco centrado nas tendências, nas atualizações, na mobilidade da construção dos saberes artísticos, no intercurso de posições variadas de leitura e nas migrações estéticas, os museus de arte visam à manutenção da regularidade do discurso daquilo que se

---

<sup>31</sup> MOTTA, Gabriela. Entre olhares e leituras. Uma abordagem da Bienal do Mercosul. Porto Alegre: Zouk, 2007. p.10.

<sup>32</sup> MOTTA, Gabriela. Op. cit. p.10.

consolidou e resistiu ao tempo como matéria simbólico-expressiva significativamente genuína e exemplar, não obstante as tentativas de reformulação de tais premissas diante da produção artística contemporânea. No museu não há tendência; nele, respiramos as reminiscências daquilo que o tempo não consumiu, não deteriorou e, movido por processos e lógicas seletivas operadas numa engrenagem de contradições, não desintegrou por completo do eixo da cultura. As Bienais de arte, ao contrário, são imprevisíveis, operam mediante a expectativa do novo, da desfamiliarização, do desregramento e da perspectiva da presença interacional de um público quantitativamente mais numeroso e de uma estrutura organizacional mais volumosa.

Acerca do formato expositivo do tipo Bienal, Motta adverte que as Bienais, quando não cumprem uma função necessária ao ambiente cultural em que são sediadas, podem se converter em eventos anêmicos, digeridos pela indústria cultural e sem qualquer dimensão estético-educativa socialmente influente. Ao evocar uma análise elaborada pelo crítico de arte Mário Pedrosa – e parafraseando seu pensamento com o ajuste que a temática demanda –, Motta sugere que, atualmente, a incidência de Bienais pode estar constituindo um modismo, visto que, desde a década de 1980, é possível identificar a criação de mais de vinte eventos expositivos de artes visuais do tipo Bienal ao redor do mundo.<sup>33</sup>

Elaborada esta breve distinção, cremos que ficará mais acessível pontuar nosso interesse em relação à interface entre sociabilidade e práticas de apropriação da arte, visto que, se são muitas as possibilidades e as contingências que atuam sobre a criação de uma obra de arte por um artista, também são diversas suas possibilidades de circulação e exposição para a fruição do público. Entendemos que a distinção proposta é necessária para uma tentativa de delimitarmos o espaço físico e interacional que acomodou os papéis sociais desempenhados pelos informantes que contribuíram com suas manifestações, opiniões e julgamentos para a consolidação dos dados empíricos da pesquisa. Se há distinções na operacionalização da arte como um produto da cultura que entra em circulação na sociedade mediante formas expositivas distintas, certamente há diferenças nos usos sociais que recaem sobre ela.

---

<sup>33</sup> MOTTA, Gabriela. Op. cit. p.24.

No âmbito da distinção anteriormente sugerida, o público de uma Bienal de artes visuais precisa ser motivado, chamado à participação e à interação. A Bienal de arte deflagra uma centelha que circula nervosamente entre os labirintos da sociedade e que, com o apoio de um forte aparato publicitário, faz com que ganhe amplitude a idéia de que a arte está em um lugar específico. Quem deseja, portanto, participar dos seus desígnios, precisa estar, obrigatoriamente, neste mesmo lugar onde ela é celebrada, legitimada e reconhecida publicamente. É assim que abordamos a idéia de sociabilidades constituídas a partir da arte, ou seja, mediante o surgimento de formas interacionais entre participantes de uma estrutura focalizada na destinação pública de leitura de obras de arte.

### **ARTE E SOCIABILIDADE: NA VAGAÇÃO, NO RIO, NO ERMO**

Da forma como a compreendemos, a arte, quando apresentada num espaço público de apreciação – como é o caso de uma Bienal –, resulta de um empenho coletivo, mediante o qual os participantes do campo artístico atuam diretamente na transformação de conceitos, juízos e formas de apropriação dos objetos artísticos destinados à fruição coletiva.

A obra de arte em si, tanto em sua materialidade quanto em suas feições subjetivas e estéticas, não possui o poder de alterar a si mesma, pois ela cristaliza a forma e o conteúdo que lhe destinaram as forças criativas e simbólicas de um artista situado em um determinado contexto histórico-social. A obra de arte é um produto da ação e da criação humana combinadas e situadas no tempo. Por meio delas, a obra de arte interioriza, avalia e comunica os anseios, dramas, contradições e dilemas de uma determinada época, produzindo um tipo de avaliação crítica do real capaz de problematizar a existência humana. Inscrita num circuito de práticas sociais complexas, sobretudo frente às emanções éticas do capitalismo, a obra de arte pode ganhar o status de mercadoria, mediante o qual suas prerrogativas estéticas podem ser desfeitas ou dissimuladas, com vistas à sua introdução em operações mercadológicas, cujo interesse sobre a obra de arte reside apenas em seu valor de troca e de trânsito monetário. Não é sobre este aspecto, contudo, que nos deteremos neste momento, visto que nossa investigação concentra-se,

especificamente, no caráter simbólico dos objetos artísticos e em suas possibilidades de apropriação. Nesse sentido, nossa abordagem em relação à arte está concentrada numa espécie de poder agregador que sobre ela é investido e que, por meio do qual, diversos participantes travam contato num espaço público, com vistas à sua celebração.

Na condição de matéria construída, a obra de arte permanece atada à circunstância histórica da qual é produto. O mesmo não acontece com sua parcela simbólica e com o resíduo humano que ela contém e perpetua, mediante a interface temporal que ela é capaz de operar. É em relação a este aspecto que podemos argumentar que uma obra de arte tem sempre algo novo a dizer, porque embora ela esteja situada num âmbito material e formal, ela se refaz no interior de um processo de transformações sociais, as quais vão agregando à obra noções e percepções que ela, originalmente, não possuía. A migração dos impulsos estéticos e sua carga de transmutação temporal estão na base do que sugere Danto ao mencionar que

as experiências com a arte são imprevisíveis. Elas são contingentes em algum estado mental anterior, e a mesma obra não afetará duas pessoas diferentes da mesma maneira, nem mesmo a mesma pessoa da mesma maneira em diferentes ocasiões. É por isso que sempre voltamos às grandes obras: não porque nelas vemos algo novo a cada vez, mas porque esperamos que elas nos ajudem a ver algo novo em nós mesmos.<sup>34</sup>

Conforme também aponta Fischer “a arte jamais é uma mera descrição clínica do real. Sua função concerne sempre ao homem *total* [grifo do autor], capacita o “Eu” a identificar-se com a vida de outros, capacita-o a incorporar a si aquilo que ele não é, mas tem possibilidade de ser.”<sup>35</sup> Observemos que Fischer admite uma possibilidade de mudança do ser humano a partir do contato com a arte, que pode operar uma aproximação entre o “homem fragmento” (o eu) e o “homem total”, um experimentando o outro como forma de criação de vínculos identitários.

Para formularmos uma reflexão que vincule arte e sociabilidade, reforçamos o fato de que estamos nos referindo a um contexto público de exposição, no qual um arranjo de obras selecionadas e dispostas em nichos conceituais específicos<sup>36</sup> criam uma atmosfera artística pautada por tensões, jogos de poder,

---

<sup>34</sup> DANTO, Arthur C. Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odisseus, 2006. p.199.

<sup>35</sup> FISCHER, Ernst. Op. cit. p.19.

<sup>36</sup> Referimo-nos, especificamente, às nomenclaturas associadas aos espaços expositivos que compuseram a estrutura da 6ª BAVM, ou seja, Mostra Monográfica Jorge Macchi, Mostra Monográfica

lógicas seletivas e hierarquias profissionais. No caso específico de uma Bienal de arte, é prudente não nos posicionarmos inocentemente diante das obras apresentadas, com uma pretensa certeza de que todas elas constituem o que existe de melhor ou mais representativo num determinado momento da criação histórica e cultural. Um evento como uma Bienal de arte traz em seu bojo a marca da contradição e da arbitrariedade, visto que as obras de arte, na condição de objetos simbólicos, são apresentadas mediante sua sujeição às lógicas operativas, seletivas e distintivas de um corpo de participantes que atuam mediante uma profusão de pontos de vista, de percepções estéticas e de modulações do gosto artístico. No caso específico da 6ªBAVM, um exemplo pontual de nossa argumentação refere-se ao fato, por exemplo, de que seis curadores definiram aquilo que foi apreendido como arte genuína e exemplar por mais de quinhentas mil pessoas.<sup>37</sup> E por mais que se tente argumentar que uma Bienal de arte existe para que as obras apresentadas sejam foco de debates e intercâmbios de idéias e juízos sobre a arte que se produz atualmente, isso muitas vezes é vetado pela aceitação sumária de que aquilo que está na Bienal é arte, indiscutivelmente. Muitos posicionamentos observados em nossa abordagem etnográfica permitem uma argumentação voltada a este aspecto.

De acordo com nossas análises, num contexto de exposição de arte do tipo Bienal, a sociabilidade corporifica-se mediante a ação coordenada dos participantes, os quais atuam sob variadas percepções e avaliações pessoais relativas à arte, geralmente ligadas a qualidades estéticas, pedagógicas, sociais e éticas. Conforme descrição pormenorizada de nosso plano metodológico, aos participantes abordados durante o desempenho de papéis sociais no âmbito da 6ªBAVM estão conectadas certas práticas ou condutas típicas de um trabalho conjunto. Isso quer dizer que, no interior das lógicas estruturais da 6ªBAVM, um corpo de procedimentos protocolares é acionado por seus participantes, a fim de determinar ou garantir a eficácia dos processos que sustentam o evento. Um exemplo relativo a este aspecto pôde ser observado na atuação dos mediadores de visitação e de seus supervisores. Enquanto os supervisores recebem os grupos com visitação agendada, orientando-os em rela o ao tempo de visitação e a uma série

---

Francisco Matto, Mostra Monográfica  yvind Fahlstr m, Mostra Zona Franca, Mostra Conversas e Mostra Três Fronteiras.

<sup>37</sup> Os números relativos   visita o, nas seis edi oes da Bienal de Artes Visuais do Mercosul, podem ser conferidos no Quadro 1,   pág. 23.

de condutas que devem ser observadas (que o grupo permaneça unido, que preste atenção às orientações do mediador, que as dúvidas sejam sanadas), os mediadores, por sua vez, conduzem os visitantes no interior dos espaços expositivos mediante roteiros<sup>38</sup> pré-definidos, os quais, em algumas situações, são reorganizados caso haja acúmulo de visitantes.

Um aspecto interessante observado na atuação dos mediadores é que alguns deles negociam entre si os grupos que irão mediar, pois, de acordo com algumas declarações, surgem preferências pela mediação de crianças, jovens, idosos ou grupos formados por profissionais do campo artístico, como críticos, artistas, professores de arte ou estudantes da mesma área. Trata-se, portanto, de acordos tácitos, sem uma dimensão construída previamente, mas que vão ocorrendo espontaneamente, através de olhares e sinais entre os mediadores, que articulam a viabilidade dos roteiros, o tempo de duração das visitas, sempre considerando o grau de envolvimento e interesse do grupo mediado. Nesse sentido, as pantomimas, acenos, movimentos e trocas de olhares, constituem signos de uma linguagem articulada entre os mediadores como forma de organizar suas atuações.

Se tomarmos como referência as concepções de Becker, veremos que a existência de um evento como uma Bienal de arte só é possível mediante a reunião de participantes que fixam, mediante suas práticas, as fronteiras de um mundo da arte.<sup>39</sup> De acordo com Becker, “toda obra artística, como toda atividade humana, envolve a atividade conjunta de um número geralmente grande de pessoas.”<sup>40</sup> O autor ainda defende que “a obra sempre mostra os sinais desta cooperação. As formas da cooperação podem ser efêmeras, mas frequentemente tornam-se mais ou

---

<sup>38</sup> Foram cinco os roteiros oferecidos aos visitantes, mediante agendamento prévio. Roteiro 1 – Exposição Monográfica Jorge Macchi, no Santander Cultural; Roteiro 2 – Exposições Monográficas Francisco Matto e Öyvind Fahlström, no MARGS; Roteiro 3 – Mostra Conversas, nos Armazéns A3 e A4 do Cais do Porto; Roteiro 4 – Mostra Zona Franca, nos Armazéns A5 e A6 do Cais do Porto; Roteiro 5 – Mostra Três Fronteiras, no Armazém A7 do Cais do Porto. A duração de cada roteiro foi de, aproximadamente, uma hora e vinte minutos.

<sup>39</sup> O conceito de “mundo da arte” é recorrente nas análises sociológicas de Howard Becker. A mesma expressão também é utilizada por Arthur Danto para aludir às particularidades conceituais das diversas esferas da vida social, da qual a arte constitui uma instância peculiar.

<sup>40</sup> BECKER, Howard. *Art worlds*. California: University of California Press, 2008. p.1. Em inglês no original: “All artistic work, like all human activity, involves the joint activity of a number, often large number, of people.” Tradução livre.

menos rotineiras, produzindo padrões de atividades coletivas que podemos chamar de mundo da arte.”<sup>41</sup>

Os padrões de atividades coletivas produzidas nos mundos da arte são compreendidos por Becker a partir das performances realizadas por diversos participantes que atuam, direta ou indiretamente, na fixação dos registros estéticos da obra de arte, os quais, segundo Becker, modificam-se constantemente. Nesse sentido, se aplicarmos tais considerações ao campo interacional dos participantes que atuaram na 6ª BAVM, veremos que a realização do evento, como um todo, só se torna possível mediante um trabalho coordenado, que define um campo de atuação para cada participante, mediante algum tipo de especialidade. Desta forma, todos os participantes contribuem, em maior ou menor grau, na constituição de um evento como uma Bienal de arte. Na prática, isso pode ser referendado pela demanda de profissionais de diversas especialidades que são necessários e indispensáveis para que o evento aconteça.

O arranjo coordenado de atividades dos participantes inseridos em padrões operativos, no âmbito de uma estrutura expositiva, constitui uma forma de organização baseada na divisão de tarefas, as quais agem diretamente sobre a obra de arte em sua dimensão pública de leitura. Para os curadores, por exemplo, as obras de arte convertem-se em objetos que podem ser pinçados do interior de diferentes grupos culturais humanos, geograficamente dispersos ou com trajetórias históricas divergentes, e reunidos em um mesmo espaço expositivo, sob uma mesma perspectiva temática ou conceitual. Por sua vez, os participantes que atuam na concepção da expografia captam as qualidades formais da obra de arte de uma maneira completamente distinta, ou seja, não lhes compete selecionar obras ou avaliar sua qualidade, mas dispô-las num ambiente espacial, organizando-as de forma a delas extrair as condições ideais de apreciação. Aos mediadores de visita não compete a seleção de obras, tampouco a sua disposição no espaço expositivo; sua função no interior do campo investigado consiste em reproduzir um discurso educativo que seja capaz de elucidar alguns aspectos das obras apresentadas, mediante o acionamento de recursos verbais e retóricos geralmente

---

<sup>41</sup> BECKER, Howard. Op. cit. p.1. Em inglês no original: “...the work always shows the signs of that cooperation. The forms of cooperation may be ephemeral, but often become more or less routine, producing patterns of collective activity we can call an art world.” Tradução livre.

protocolares, os quais captam alguns pontos centrais relativos a duas variáveis: como determinada obra de arte foi feita e o que o artista quis transmitir ao produzi-la.

Em nossas observações de campo, pudemos avaliar a criação, por parte de um grande número de mediadores, de uma espécie de roteiro verbal previamente construído e reproduzido com cada grupo ou visitante individual mediado. Nesse sentido, a observação de Heidegger constitui um ponto nodal de nossa argumentação, pois o filósofo alemão questiona: “É a obra de arte alguma vez acessível em si? Para tal se conseguir, seria preciso retirar a obra de todas as relações com aquilo que é outro que não ela, a fim de a deixar repousar por si própria em si mesma.”<sup>42</sup> Ocorre que, na condição de um uso social, a arte acaba integrando um circuito de relações entre participantes do campo artístico que, conforme entendemos, não manipulam apenas a obra na sua dimensão material e física, mas também alteram suas dimensões significativas, comunicativas e estéticas, mediante a manipulação dos conceitos subjetivos ligados à obra. Isso se torna visível, por exemplo, quando abordamos objetos artísticos no âmbito de uma Bienal de arte, em que as obras apresentadas são pautadas por uma série de relações, prerrogativas e demandas que estão situadas numa zona externa às próprias obras.

Nesse sentido, determinados participantes precisam elaborar projetos para captar recursos financeiros que garantam o transporte e o seguro das obras ou mesmo sua elaboração exclusiva para o evento, como acontece com alguns artistas; os curadores precisam selecionar as obras a serem apresentadas; o espaço expositivo precisa ser planejado e concebido dentro de certos acordos entre as equipes curatoriais, num trabalho que demanda não apenas um empenho intelectual, mas também braçal, mediante a participação de carpinteiros, pintores e demais operários que atuam neste estágio; um projeto pedagógico precisa ser constituído de forma a gerar materiais instrucionais dirigidos aos educadores que apresentarão as obras em sala de aula, através de imagens impressas; os mediadores de visitação precisam ser selecionados para, posteriormente, participarem de cursos, palestras e oficinas que abordam aspectos gerais da história da arte, especialmente das produções artísticas contemporâneas; um corpo de participantes ligados à imprensa precisa ser constituído para divulgar a Bienal e criar

---

<sup>42</sup> HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. Lisboa: Edições 70, 1990. p.31.

um discurso amplo, aberto e acessível, capaz de atingir diferentes públicos e criar expectativas em torno da visitação às obras apresentadas; participantes que atuam na área de vigilância e limpeza dos espaços da mostra precisam ser contratados e orientados em relação às suas atividades. Evidentemente, o circuito de sociabilidade em que uma Bienal de arte se inscreve não se resume a estes poucos exemplos, visto que há outros participantes não mencionados que cumprem funções necessárias à realização do evento. Nossa intenção em chamar a atenção para este aspecto – a ação conjunta de diversos participantes –, justifica-se pelo fato de que a sociabilidade observada em relação ao campo empírico investigado se estrutura, assim entendemos, mediante estágios ou zonas de interação distintas que, de certa forma, dependem uma da outra para o caráter global do evento.

Gurvitch estabelece que “decompor a realidade social em seus dados mais simples equivale a buscar as formas de sociabilidade.”<sup>43</sup> É no sentido de uma célula social mínima que a sociabilidade, segundo Gurvitch, compõe quadros interacionais que agem diretamente na organização da vida social. Assim, uma Bienal de arte constitui uma soma de práticas desenvolvidas por diversos participantes que têm em comum um trabalho orientado em direção à celebração da arte. Contudo, de acordo com a concepção heideggeriana, não estamos falando de uma “arte em si”, ou seja, de uma arte voltada para si mesma, mas de uma determinada compreensão localizada do que seja a arte, uma compreensão que se apresenta de maneira tópica, contingente, social e culturalmente condicionada por uma estrutura de participantes agindo, alternadamente, na modificação dos valores estéticos das obras apresentadas. Para Heidegger,

as obras encontram-se e estão penduradas nas coleções e nas exposições. Mas estarão elas, porventura, aqui em si próprias, como as obras que elas mesmas são, ou não estarão antes aqui como objetos do funcionamento das coisas no mundo da arte (kunstbetrieb)? As obras tornam-se acessíveis ao gozo artístico público e privado. As autoridades oficiais tomam a cargo o cuidado e a conservação das obras. Críticos e conhecedores de arte ocupam-se delas. O comércio de arte zela pelo mercado. A investigação em história da arte transforma as obras em objetos de uma ciência. Mas, no meio de toda esta diversa manipulação, vêm as próprias obras ainda ao nosso encontro?<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> GURVITCH, George. Las formas de la sociabilidad. Ensayos de sociología. Buenos Aires: Losada, 1941. pág. 14. Em espanhol no original: “...descomponer la realidad social en sus datos más simples equivale a buscar las formas de la sociabilidad.” Tradução livre.

<sup>44</sup> HEIDEGGER, Martin. Op. cit. p.31.

A sociabilidade aciona a perspectiva do encontro de participantes que atuam num determinado contexto, absorvidos por determinadas motivações ou interesses. Simmel chama de “socição” a

forma (que se realiza de inúmeras maneiras distintas) na qual os indivíduos, em razão de seus interesses – sensoriais, ideais, momentâneos, duradouros, conscientes, inconscientes, movidos pela causalidade ou teleologicamente determinados –, se desenvolvem conjuntamente em direção a uma unidade no seio da qual esses interesses se realizam.<sup>45</sup>

A sociabilidade, na perspectiva de Simmel, evoca uma espécie de forma social específica, cuja pertença ao âmbito da interação é dada por fatores que precisam acentuar a fusão dos participantes, de forma homogênea, diante de um determinado contexto. Trata-se, segundo Simmel, de um “mundo artificial, construído a partir de seres que desejam produzir exclusivamente entre si mesmos essa interação pura que não seja desequilibrada por nenhuma tensão material.”<sup>46</sup> Sociabilidade é, portanto, interação. E na condição de uma forma interativa, a sociabilidade cria as condições de manutenção das relações e das trocas simbólicas entre participantes imersos em tal forma social.

Os participantes imersos em uma situação de sociabilidade não se tornam suspensos da realidade, como se pode facilmente pensar. A realidade é o que os contorna, naquilo que Goffman denomina “enquadre” (*frame*).<sup>47</sup> Contudo, segundo a noção simmeliana, a sociabilidade guarda relações íntimas com a noção de jogo, ou seja, de uma espécie de faz-de-conta que motiva os seus participantes a nivelarem-se sob os auspícios de uma forma social democrática por excelência. “Cada qual”, diz Simmel, “só pode obter para si os valores de sociabilidade se os outros com quem interage também os obtenham.”<sup>48</sup> A realidade não é anulada pela sociabilidade. Pelo contrário, ela é intensificada de forma a mostrar a possibilidade de nivelamento humano diante de uma forma pura de contato e alteridade. Tal pressuposto também pode ser encontrado na elaboração teórica de Gurvitch sobre o assunto, para quem

---

<sup>45</sup> SIMMEL, Georg. Questões fundamentais da Sociologia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 60-61.

<sup>46</sup> SIMMEL, Georg. Op. cit. p.70.

<sup>47</sup> Ver GOFFMAN, Erving. Frame analysis. An essay on the organization of experience. Boston: Northeastern University Press, 1986.

<sup>48</sup> SIMMEL, Georg. Op. cit. p.71.

todos os elementos da realidade social se interpenetram, e as formas de sociabilidade concretamente ativas levam, inevitavelmente, a marca dos “fenômenos sociais totais” aos quais estão integradas, assim como dos momentos históricos concretos e irrepetíveis em que se manifestam.<sup>49</sup>

Arte e sociabilidade aproximam-se a partir do momento em que um corpo de participantes trava contato entre si, com vistas à celebração da arte num espaço público de leitura e apreciação. Se há, por parte de seus participantes, motivações claras e definidas que determinam os objetivos de uma Bienal de arte, podemos admitir que, em algum momento, surgirão situações de sociabilidade no interior das lógicas estruturais do evento, quer seja pela dimensão de jogo social que ela é capaz de instaurar, quer seja pela neutralidade dos valores materiais que poderão se dissipar a fim de garantir uma forma pura e momentânea de contato humano. Ainda conforme sugere Simmel,

todas as formas de interação e sociação entre os seres humanos – como o desejo de superar o outro, a troca, a formação de partidos, o desejo de ganhar, as chances de encontro e separação casuais, a mudança entre oposição e cooperação, o engodo e a revanche –, tudo isso, na seriedade da realidade, está imbuído de conteúdos intencionais. No jogo, esses elementos têm uma vida própria, são movidos exclusivamente pela sua própria atração. [...] O jogo da sociedade tem um duplo sentido profundo, a saber: não somente joga na sociedade aquele que a mantém externamente, mas com ele “joga-se” de fato “a sociedade.”<sup>50</sup>

Conforme pontua Gastaldo, as noções de “sociabilidade” e “jogo” não se equivalem nos mínimos detalhes. De acordo com sua análise,

um paralelo entre elas permite pensar a sociabilidade como uma espécie de ‘jogo da vida social’, um momento lúdico [...], de prazer, distinto das coisas ‘sérias’ da vida cotidiana, este frágil refúgio das agruras do mundo do trabalho, da economia e da política.<sup>51</sup>

Relacionada à noção de jogo, a sociabilidade se desprende das prerrogativas de um mundo mecânico em que cada indivíduo se encontra previamente inscrito num nicho específico em que pode atuar, mediante expectativas em relação às funções a serem por ele desempenhadas. O jogo, como

---

<sup>49</sup> GURVITCH, George. Op. cit. pág. 21. Em espanhol no original: “...todos los elementos de la realidad social se interpenetram, y las formas de la sociabilidad concretamente activas llevan inevitablemente la impronta de los ‘fenómenos sociales totales’ en los que están integradas, así como de los momentos históricos concretos e irrepitibles en que se manifiestan.” Tradução livre.

<sup>50</sup> SIMMEL, Georg. Op. cit. p.72.

<sup>51</sup> GASTALDO, Édison. “O complô da torcida”: futebol e performance masculina em bares. In: Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, v. 11, n. 24, dez. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br>> Acesso em 12/11/2008.

diz Duvignaud, “abre uma brecha na continuidade real de um mundo estabelecido, e essa brecha desemboca no campo vasto das combinações possíveis ou, em todo caso, distintas da configuração sugerida pela ordem comum.”<sup>52</sup>

O jogo opera um desprendimento em relação à instrumentalidade das operações que posicionam os seres humanos em seus espaços interacionais no plano da vida cotidiana. Na condição de um “intervalo” frente à vida ordinária, Huizinga vê no jogo uma espécie de ornamento que amplia a vida e estabelece uma função vital ao indivíduo e à sociedade, “devido ao sentido que encerra, à sua significação, a seu valor expressivo, a suas associações espirituais e sociais, em resumo, como função cultural.”<sup>53</sup> Sem desempenhar uma função moral, o jogo evade-se da “vida ‘real’ para uma esfera temporária de atividade com orientação própria”, diz Huizinga, pois, “dentro do círculo do jogo, as leis e costumes da vida quotidiana perdem validade. Somos diferentes e fazemos coisas diferentes.”<sup>54</sup>

A obra de arte, na perspectiva de Becker, é fruto de um esforço coletivo de criação, execução, circulação e apropriação. Pelo simples fato de uma obra de arte possuir um caráter material e uma existência física (no caso específico das artes visuais), os produtores de materiais necessários à execução da obra são também incluídos no mundo da arte, pois cumprem uma função importante no sentido de produzirem os artefatos, matérias-primas, ferramentas e outros elementos indispensáveis à fabricação do objeto artístico.

No caso de um ambiente expositivo de artes visuais como uma Bienal de arte, as prerrogativas da sociologia beckeriana podem ser adotadas como forma de elucidar alguns aspectos do circuito de sociabilidade articulado pelos participantes do campo empírico avaliado. Com isso, podemos inferir que a obra de arte tem seus impulsos simbólicos alocados no interior de uma rede de práticas manejadas por diversos participantes, cada qual interpretando de forma diferente a própria obra e também o espaço expositivo onde ela é apresentada. Becker esclarece que

em princípio, todas as pessoas que participam da elaboração da obra têm algum efeito sobre a escolha final da “obra em si mesma”. Dependendo das circunstâncias, qualquer pessoa que participa tem alguma influência, e a

<sup>52</sup> DUVIGNAUD, Jean. El juego del juego. México: Fondo de Cultura Económica, 1982. p.86. Em espanhol no original: “El juego abre una brecha en la continuidad real de un mundo establecido y esa brecha desemboca en el campo vasto de las combinaciones posibles o en todo caso distintas de la configuración sugerida por el orden común.” Tradução livre.

<sup>53</sup> HUIZINGA, Johan. Homo ludens. O jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.12.

<sup>54</sup> HUIZINGA, Johan. Op. cit. p.11-15.

escolha geral da convenção pela qual as obras serão reconhecidas resulta de um processo político que é contínuo e nunca ajustado.<sup>55</sup>

Considerada em sua dimensão comunicativa, a obra de arte “por ela mesma” é um tipo de produção simbólica que, segundo Becker, dificilmente deixa à mostra os sinais de sua conclusão. Atividades simbólicas constituem campos complexos e em permanente atividade de reorganização. Há um caráter indeterminado na constituição de objetos artísticos que impede a fixação de um ponto no tempo, mediante o qual se possa afirmar que a obra está concluída, plenamente acabada. E isso se deve, por certo, à imersão da obra de arte em determinadas práticas sociais – como uma Bienal de arte, por exemplo – que dependem da atualização estético-simbólica da obra de arte como forma de garantir a contínuo movimento do campo artístico. Becker analisa as condições de produção, circulação e consumo da arte de acordo com o que ele denomina “Princípio da Indeterminação Fundamental da Obra de Arte.”<sup>56</sup> Segundo o autor, “é impossível, em princípio [...] falar da ‘obra em si mesma’ porque isso não existe. Há apenas as muitas ocasiões nas quais uma obra aparece ou é executada, lida ou apreciada, e cada uma das quais pode ser diferente de todas as outras.”<sup>57</sup>

As figuras 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41 e 42 (prancha 9), permitem visualizar situações de interação que estruturaram o campo empírico investigado. Na Figura 35, por exemplo, vemos o curador-geral da 6ªBAVM no momento em que profere uma palestra. Na figura 36, a coordenadora pedagógica oferece esclarecimentos sobre questões ligadas ao plano pedagógico. Um mediador recebe um grupo de visitantes e dá as instruções iniciais em relação à visitação na figura 37; o uso de um colete amarelo o distingue dos supervisores, que usam um colete de cor bege. Por meio da figura 38, pode-se avistar um grupo de coordenadores dos mediadores no

---

<sup>55</sup> BECKER, Howard. The work itself. In: BECKER, Howard; FAULKNER, Robert R; KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara (Orgs.) Art from start to finish. Chicago: The University of Chicago Press, 2006. p.24. Em inglês no original: “...in principle, all of the people who participate in making the work have some effect on the final choice of the “work itself.” Everyone who participates has, depending on the circumstances, some influence, and the general choice of the convention by which works will be recognized results from a political process that is continuous and never settled for good. Tradução livre.

<sup>56</sup> BECKER, Howard. op. cit. p.23. Em inglês no original: “Principle of the Fundamental Indeterminacy of the Artwork.” Tradução livre.

<sup>57</sup> BECKER, Howard. op. cit. p.23. Em inglês no original: “...it is impossible, in principle, [...] to speak of the ‘work itself’ because there is no such thing. There are only the many occasions on which a work appears or is performed or read or viewed, each of which can be different from all the others.” Tradução livre.

momento que antecede a chegada dos grupos com visitas agendadas. A figura 39 mostra uma coordenadora dos mediadores recebendo um grupo para visita. Uma funcionária da limpeza aparece recolhendo o lixo na figura 40. A presença de tais participantes nos ambientes da mostra, especialmente nos Armazéns do Cais do Porto, foi constante. Em inúmeros momentos de nossas observações de campo, pudemos acompanhá-las durante a varrição dos espaços expositivos, a coleta de lixo e a retirada de manchas dos módulos brancos que continham as obras de arte, ocasionadas pela pressão das mãos dos visitantes ao se apoiarem nos módulos. Na figura 41, pode-se visualizar a presença de dois seguranças controlando o acesso dos visitantes à obra *A Lot(e)*, do artista Nelson Leirner. Por fim, na figura 42, uma oficina conduz as atividades com visitantes agendados em um atelier nos Armazéns do Cais.

A unidade das imagens apresentadas na prancha 9 consiste no fato de que os participantes abordados – embora estejam em contextos, situações, funções e níveis hierárquicos diferentes uns dos outros, bem como no desempenho de papéis sociais distintos –, conjugam suas práticas em direção a um resultado comum, ou seja, tendo a arte como elemento aglutinador de suas experiências. As figuras citadas, como um todo, dão a idéia de um circuito de sociabilidade a ser cumprido por etapas, mediante o desenvolvimento de atividades que vão conferindo um sentido às práticas dos participantes envolvidos. Contudo, o circuito de sociabilidade envolve outras ações não analisadas por meio de nossa pesquisa. Após o encerramento da Bienal, os espaços expositivos precisam ser desmontados, as obras precisam ser enviadas novamente aos seus locais de origem, relatórios precisam ser elaborados a fim de prestar contas sobre o uso de verbas públicas, pronunciamentos oficiais e institucionais precisam ser efetuados em momentos solenes, estatísticas de visita precisam ser auferidas e, na medida do possível, tais estágios precisam ser noticiados e divulgados à imprensa como forma de dar visibilidade ao evento.

## PRANC A PARTICIPANTES

Figuras 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41 e 42 – Participantes da 6ªBVM abordados no plano metodológico. Atividades coordenadas e papéis sociais representados.



Figura 35



Figura 36



Figura 37



Figura 38

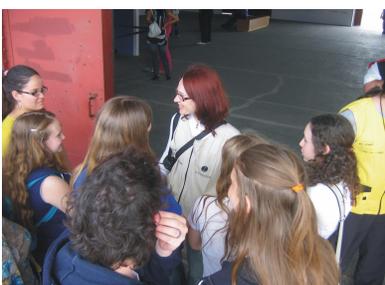


Figura 39



Figura 40



Figura 41



Figura 42

## **ESTAR ENTRE E ESTAR DENTRO: INTERACIONISMO E PRÁTICAS DE APROPRIAÇÃO DA ARTE**

O filme *Ensaio de Orquestra*, do cineasta italiano Federico Fellini, pode ser um exemplo pertinente para iniciarmos nossas considerações sobre o interacionismo no âmbito da nossa pesquisa. No referido filme, um grupo de músicos reúne-se em uma antiga capela, a fim de realizar um ensaio que será gravado por uma emissora de televisão. O teor político do filme elabora uma crítica aos sistemas autoritários de governo e à coerção que operam sobre as individualidades. A imagem da orquestra pode ser seminal para compreendermos a proposta de análise sociológica das pesquisas de viés interacionista. Ocorre que, no filme em questão, cada músico da orquestra declara ser o possuidor de talentos especiais, como se cada um tivesse sido predestinado a tocar o seu instrumento. O estopim do caos e da desorganização da orquestra não está apenas relacionado ao autoritarismo do maestro, mas, também, à própria falta de senso de coletividade entre os músicos, que se apresentam como personagens envaidecidas e auto-suficientes. O paradoxo presente na obra de Fellini associa-se ao fato de que não pode haver uma orquestra sem que haja cooperação entre seus constituintes, assim como não pode haver sociedade ou grupo humano sem o balizamento constante das ações e aspirações de seus integrantes. Assim, a interação surge como possibilidade de unidade e integração, na medida em que, por meio dela, avaliam-se as condições de contato entre participantes de um determinado contexto, por meio da circulação de símbolos, posições éticas e subjetividades que compõem a estrutura social.

Assim como a proposta estética do filme de Fellini, a metáfora temática que norteou a concepção da 6ª BAVM apresenta uma imagem fortemente ligada às prerrogativas do interacionismo simbólico. Se analisada com as lentes daquilo que concebemos como sendo a “realidade”, a terceira margem do rio será apenas o lugar da impossibilidade; contudo, orientada por um grande vigor simbólico, a terceira margem pode representar o quadro atual da arte com a qual convivemos, ou seja, pode orientar-nos em relação à nossa posição individual no quadro dos acontecimentos ligados ao campo artístico e, especialmente, às modificações ocorridas no sistema de produção e recepção artísticas ao longo da história. A imagem da orquestra como uma unidade de atividades coordenadas, associada à imagem da terceira margem de um rio como a mobilidade em um mundo marcado

pela fluidez de seus símbolos, podem nos oferecer um quadro teórico referencial apropriado para adentrarmos o nosso campo de investigação.

A expressão “estar entre e estar dentro” apareceu na fala de um participante entrevistado durante nossa pesquisa de campo, no momento em que se referia à sua forma de imersão no campo investigado, ou seja, no momento em que traduzia, verbalmente, alguns elementos que pudessem definir sua forma particular de extrair significados das obras apresentadas e sua percepção geral sobre a arte contemporânea. Percebemos que a citada expressão poderia ilustrar nossa explanação teórica sobre aquilo que entendemos quando usamos a expressão “apropriação da arte”. As palavras “entre” e “dentro”, quando atreladas à idéia da terceira margem, constituem duas zonas espaciais distintas. Estar entre não é o mesmo que estar dentro. Tudo depende, é claro, das intensidades da experiência provocada pela arte, da elaboração prévia de saberes ligados ao campo em questão, do cultivo de certas práticas que favoreçam uma melhor apreensão simbólica do objeto artístico<sup>58</sup> etc. Ao usar a expressão “estar entre e estar dentro”, o participante entrevistado elaborou uma imagem contundente sobre as variações subjetivas, objetivas, estéticas e éticas que, somadas, constituem a totalidade da Bienal e ainda conferem uma interessante via de acesso para discutirmos alguns elementos ligados à apropriação da arte, à luz da teoria interacionista.

É no espaço da sociedade e dos valores e perspectivas nela construídos que o ser humano focaliza suas experiências, sob a ação das muitas interferências morais, ideológicas e das muitas instituições sociais que intermedeiam as relações humanas. Ao participar de tais relações, ou percebendo-se por elas envolvido, o homem toma consciência de que, ao longo de seu processo evolutivo, uma notável estrutura social foi sendo instaurada e com a qual vê-se confrontado. Ao ser humano é reservada a possibilidade de gerar um complexo sistema de simbolização e dele se apropriar. O símbolo elabora no ser humano um fluxo multidiscursivo, cujo processo de formação constrói significados tanto no plano do indivíduo como em suas práticas coletivas. Considerando que há no homem um processo de geração de símbolos que lhe garante a exploração de um diferencial frente às outras espécies animais, cumpre verificar que, paralelamente a esse processo, há também

---

<sup>58</sup> Ver PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva. 1991. Segundo Panofsky, “a experiência recreativa de uma obra de arte depende, não apenas da sensibilidade natural e do preparo visual do espectador, mas também de sua bagagem cultural.” p.36.

mecanismos conduzidos pela razão que se apropriam dos símbolos e estabelecem, com isso, uma relação de enriquecimento mútuo.

Por meio de um universo simbólico particularizado e inalienável, ao homem é conferida a faculdade de criar uma ampla cadeia de motivações, advindas principalmente de suas experiências com o meio em que vive e que o situam dentro de um determinado grupo de pessoas, estabelecendo com elas uma troca extremamente rica e, ao mesmo tempo, acentuadamente ambígua, devido ao fato de somente ao próprio indivíduo ser facultada a possibilidade de conhecer as singularidades de sua dimensão simbólica e os mecanismos através dos quais ela é instaurada. Ou seja, a intrincada rede de significações que a capacidade de simbolização humana opera, está intimamente relacionada a uma concepção individualizada de mundo, única e intransferível.

Uma abordagem referente ao símbolo, intimamente ligada à linguagem, apóia-se, em especial, na concepção de Ernst Cassirer, que não hesita em propor uma definição do homem desvinculada da concepção cartesiana do *animal rationale*, sugerindo que a definição mais adequada estaria relacionada ao que chamou de *animal s mbolicum*.<sup>59</sup> Partindo deste pressuposto, Cassirer propõe uma filosofia da cultura humana que revista o indivíduo de uma gama de motivações simbólicas surgidas a partir de sua forma de relacionar-se com o mundo. Mito, religião, arte, linguagem e ciência, por exemplo, são posicionadas em um centro difusor das ações humanas no campo social, a partir do qual o homem elabora um universo de experiências que moldam sua natureza identitária, seus parâmetros éticos e suas proposições existenciais. Segundo aponta Cassirer,

sem o simbolismo, a vida do homem seria como a dos prisioneiros na caverna do famoso símile de Platão. A vida do homem ficaria confinada aos limites de suas necessidades biológicas e seus interesses práticos; não teria acesso ao 'mundo ideal' que lhe é aberto em diferentes aspectos pela religião, pela arte, pela filosofia e pela ciência.<sup>60</sup>

Percebe-se, sob a perspectiva de Cassirer, que no símbolo está uma chave para a compreensão do homem. É a capacidade de simbolizar que coloca o homem como um ente diferenciado na natureza, pois através desta faculdade o homem foi capaz de construir idéias, instituições, princípios morais, bem como uma

---

<sup>59</sup> CASSIRER, Ernst. Ensaio Sobre o Homem. Introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

<sup>60</sup> CASSIRER, Ernst. Op.cit. p.72.

série de elementos e impulsos subjetivos em sua relação com o mundo fenomenológico. A capacidade humana de simbolização elaborou, ao longo da história, um sofisticado sistema que permitiu ao homem apropriar-se do ambiente natural, destituindo-o de uma configuração ligada apenas a sua condição de suporte de trocas práticas, usuais e restritas apenas ao campo biológico. Nesse sentido, as formas simbólicas propostas por Ernst Cassirer atuam como centros de divergência quanto aos destinos da sociedade e do projeto existencial humano, visto que operam dentro de sistemas culturais desconectados de uma diretriz universal. O *animal simbolicum* projetado pelo filósofo é, portanto, um conceito de “homem” situado num espaço previamente culturalizado, onde as formas simbólicas não podem ser encontradas em estado puro, mas, pelo contrário, acolhem a cada indivíduo como um novo agente de suas possibilidades de expansão e de sua complexidade.

Para Castoriadis, o destaque às relações imaginárias e simbólicas é um elemento diferencial e de reflexão necessária. Segundo o filósofo,

tudo o que se nos apresenta, no mundo social-histórico, está indissociavelmente entrelaçado com o simbólico. Não que se esgote nele. Os atos reais, individuais ou coletivos – o trabalho, o consumo, a guerra, o amor, a natalidade – os inumeráveis produtos materiais sem os quais nenhuma sociedade poderia viver um só momento, não são (nem sempre, não diretamente) símbolos. Mas uns e outros são impossíveis fora de uma rede simbólica.<sup>61</sup>

O pensamento de Castoriadis parece acenar para uma importante questão referente à organização da sociedade. Embora o autor sugira uma certa rigidez conceitual das instituições e dos desdobramentos políticos a elas relacionados, ele reconhece que a mediação entre os diversos campos da vida social só pode ser processada sob a ação de veículos simbólicos. Castoriadis privilegia o caráter simbólico da sociedade como uma matriz que organiza a atuação das instituições, formula os papéis sociais, mobiliza as instâncias operativas do poder e das ideologias. Ainda em consonância com o pensamento do filósofo,

encontramos primeiro o simbólico, é claro, na linguagem. Mas o encontramos, igualmente, num outro grau e de uma outra maneira, nas instituições. As instituições não se reduzem ao simbólico, mas elas só podem existir no simbólico, são impossíveis fora de um simbólico em segundo grau e constituem cada qual sua rede simbólica. Uma organização dada da economia, um sistema de direito,

---

<sup>61</sup> CASTORIADIS, Cornelius. A instituição imaginária da sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p.142.

um poder instituído, uma religião existem socialmente como sistemas simbólico sancionados.”<sup>62</sup>

O interacionismo simbólico é uma tradição sociológica oriunda, em grande parte, dos estudos de autores ligados ao chamado “pragmatismo americano”, ramo da filosofia situado em fins do século 19, nos Estados Unidos, e que tem como principais expoentes John Dewey e George Herbert Mead, particularmente. Encontramos também uma linha de ação e pesquisa social interacionista na chamada “Escola de Chicago”, através de alguns de seus mais significativos representantes: Robert E. Park, Herbert Blumer, Everett C. Hughes e seus sucessores.<sup>63</sup>

Esta corrente de pesquisa social está calcada em certas premissas gerais que interpelam a sociedade e seus indivíduos constituintes através de uma teia de relações simbólicas entre participantes de um determinado contexto, reunidos em torno de uma determinada finalidade e em processo de interação. A idéia central que ampara a teoria interacionista relaciona-se às aquisições teóricas elaboradas a partir de investigações preponderantemente empíricas, por meio das quais pesquisadores interacionistas sugerem que todo o processo social é construído mediante atividades coletivas que negociam o significado das coisas, dos objetos, das experiências e das relações humanas.

Para os interacionistas, é inevitável pensar que o sentido extraído de determinadas práticas humanas, num dado contexto, sob determinadas condições históricas, advém de uma consideração profunda em relação àquilo que os participantes envolvidos em um campo investigado pensam, ao modo como administram suas experiências, elaboram suas representações ou manifestam seus juízos. A idéia de “estar entre e estar dentro”, portanto, adere às premissas do interacionismo simbólico pelo fato de promover uma mobilidade de conceitos típica dos estudos de viés interacionista, para os quais uma determinada situação pode estar acessível somente quando suas estruturas simbólicas sofrem a interferência de participantes de um contexto específico, como é o caso de nosso estudo, que toma como base as interações de sociabilidade num contexto expositivo de artes visuais do tipo Bienal.

---

<sup>62</sup> CASTORIADIS, Cornelius. Op.cit. p.142.

<sup>63</sup> BECKER, Howard; McCALL, Michal M. (Orgs.) Symbolic Interaction and Cultural Studies. Chicago: The University of Chicago Press, 1990. p.3.

A sustentação dos estudos de viés interacionista está vinculada à noção de que, na organização da vida social, os processos inerentes às atividades humanas precisam ser constantemente balizados e submetidos a um acordo entre participantes de um determinado contexto. A manutenção da vida social é pautada, numa concepção interacionista, por um campo vasto de possibilidades, sem que haja uma determinação prévia, validada universalmente e que possa garantir a regularidade e a previsibilidade dos acontecimentos que se desenrolam no âmbito da vida coletiva. Assim, Becker e McCall esclarecem que,

para os interacionistas simbólicos, processo não é apenas uma palavra. É um conceito abreviado para uma insistência de que os eventos sociais não acontecem todos de uma vez, mas, sim, acontecem em etapas: primeiro uma coisa, depois outra, cada etapa sucedendo a anterior e criando novas condições sobre as quais todas as pessoas e organizações envolvidas devem negociar o próximo passo.<sup>64</sup>

Transpondo os princípios teóricos do interacionismo simbólico para o campo das artes visuais e relacionando-os a uma série de atividades coordenadas e conjuntas desenvolvidas no contexto da 6ªBAVM, é possível perceber como a estrutura de uma organização se move mediante ações alternadas e distintas por parte de seus participantes. A noção de que o desenrolar da vida social está pautado por uma série de estágios sugere, por exemplo, que a apreensão simbólica do objeto artístico pode estar atrelada a um campo de atividades integradas que permitem falar de uma única organização ou evento (neste caso, a 6ªBAVM). O que mais nos interessa no interior de tais estágios é a própria transformação conceitual que o objeto artístico sofre, pois, em cada estágio, ou, para utilizar a expressão sugerida por Becker e McCall, em cada “passo”, a apreensão das qualidades estéticas e subjetivas da obra de arte sofre transformações. Segundo nossa via argumentativa, existem muitas obras de arte dentro de uma mesma obra de arte; isso quer dizer que a configuração simbólica do objeto artístico é de natureza aberta, em estado de permanente dissipação e assimilação de conceitos, sentidos e possibilidade de apropriação.

O sentido do termo “apropriação da arte”, ao qual temos nos referido com bastante ênfase neste estudo, está ligado ao que compreendemos ser uma das

---

<sup>64</sup> BECKER, Howard; McCALL, Michal M. (Orgs.). op. cit. pág.6. Em inglês no original: “...for symbolic interactionists, process is not just a word. It’s shorthand for an insistence that social events don’t happen all at once, but rather happen in steps: first one thing, than another, with each succeeding step creating new conditions under which all the people and organizations involved must now negotiate the next step.” Tradução livre.

possibilidades de relação humana com as obras de arte, não no plano da posse material ou da custódia física do objeto artístico, mas de sua inscrição num conjunto de práticas sociais por ele intermediadas, como é o caso de uma Bienal de artes visuais. Para tanto, no âmbito desta pesquisa, consideramos as obras de arte apresentadas na 6ª BAVM de forma a privilegiar sua condição de objetos elaborados com intenções comunicativas, estéticas e espirituais e que podem ser assimilados, sob diversos aspectos, por participantes que deles extraem sentidos e significados, mediante a avaliação dos códigos estéticos em que a arte se inscreve. Desta forma, Bourdieu sugere que o código da apreciação legítima das obras de arte não é algo que está implícito nas próprias obras, ou seja, a obra de arte não constitui, por si só, o modo socialmente legítimo da apropriação simbólica, que é fruto de processos que circulam no âmbito da dimensão social da abordagem dos objetos artísticos. Para o sociólogo francês,

a distinção entre as obras de arte e os demais objetos elaborados e a definição (dela indissociável) da maneira propriamente estética de abordar os objetos socialmente designados como obras de arte, vale dizer, objetos que exigem e merecem ser abordados segundo uma intenção propriamente estética, capaz de reconhecê-los e constituir-los enquanto obras de arte, impõem-se com a necessidade arbitrária de fatos normativos.<sup>65</sup>

Embora Bourdieu inscreva seu pensamento e sua análise social em zonas notadamente marcadas por um interesse histórico, percebemos que o autor promove uma leitura relativa aos instrumentos e mecanismos socialmente constituídos para a abordagem das obras de arte a partir de suas transformações subjetivas e simbólicas, as quais atuam diretamente na tramitação de um jogo social, isto é, na constituição de classes e estratos sociais, na parcela distintiva do gosto e do julgamento estético, bem como na possibilidade de ingresso nas esferas designadas como genuínas à abordagem das obras de arte. Matéria e forma constituem, para Bourdieu, veículos perceptivos atados a um longo processo histórico, por meio do qual a abordagem e a apropriação simbólica do objeto artístico sofrem mutações. Segundo Bourdieu,

a história dos instrumentos de percepção da obra constitui o complemento indispensável da história dos instrumentos de produção da obra, na medida em que toda obra é, de algum modo, feita duas vezes, primeiro pelo produtor e depois pelo consumidor, ou melhor, pelo grupo a que pertence o consumidor.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> BOURDIEU, Pierre. Op. cit. p.271.

<sup>66</sup> BOURDIEU, Pierre. Op. cit. p.286.

No que tange à discussão proposta, a apropriação simbólica da arte não representa apenas uma conduta superficial por parte dos participantes do campo investigado, mas, como acreditamos, a apropriação simbólica do objeto artístico pode estar diretamente ligada ao sentido mais profundo presente na atuação destes participantes em torno de finalidades comuns, as quais, devido às prerrogativas conceituais do interacionismo simbólico, vão sendo, aos poucos, balanceadas e reorganizadas. Com isso, os papéis sociais desempenhados pelos participantes no interior do campo empírico abordado estão diretamente associados às percepções difusas que demonstram em relação às artes visuais. Isso pode ser percebido da seguinte forma. Enquanto, de um lado, a estrutura – a totalidade do evento 6ªBAVM – é capaz de gerar um tipo de representação social mais universal, global e coesa, do outro lado, temos uma série de participantes que, devido à imersão contínua e diária no campo investigado, percebem certos movimentos, contradições e dilemas que não aparecem na totalidade da estrutura do evento.

A aproximação que Heller propõe em relação ao conceito de “papel social” é dada pela função imitativa dos usos que assimilamos como forma de ingressarmos na história. A função do papel social, segundo a autora, reside em operar um determinado plano de reações mecânicas de imitação a que o ser humano se submete para poder orientar-se em diversos âmbitos sociais. O papel social, para Heller, exige a assimilação de prerrogativas que lhe são inerentes, devido ao fato de nascermos em um mundo “já feito”, em um mundo em que os papéis sociais já estão dados pela maioria dos indivíduos com eles identificados.<sup>67</sup> A autora alerta para o perigo do estereótipo que pode estar associado ao papel social, o que é fruto de um estado de alienação e de aceitação passiva da condição mecânica exigida no desempenho de um papel. “Quanto mais se estereotipam as funções de ‘papel’”, revela Heller, “tanto menos pode ‘crescer’ o homem até a altura de sua missão histórica, tanto mais infantil permanece.”<sup>68</sup>

Grande parte da imagem pública de uma Bienal de arte é construída pelos mecanismos da publicidade e da imprensa que, previamente, agenciam os tópicos considerados mais atraentes ao consumo da notícia. Assim, é comum que a uma Bienal de arte se mostre através da grandiloqüência do número de artistas

---

<sup>67</sup> HELLER, Agnes. O cotidiano e a história. São Paulo: Paz e Terra, 2008. p.116-117.

<sup>68</sup> HELLER, Agnes. Op. cit. p.124.

participantes, das obras apresentadas, da metragem de área construída para a exposição das obras, do prestígio internacional de seus curadores, dos empresários influentes que fazem parte dos Conselhos Administrativos de tais organizações, sem nos esquecermos, é claro, de que a Bienal se inscreve num segmento de práticas sociais que se convencionou chamar de “lazer cultural”. E é este aspecto, especialmente, que abordaremos com mais acuidade na análise dos dados etnográficos, que permitiram constatações que colocam em cheque uma questão central: a arte apresentada num contexto expositivo do tipo Bienal, ao invés de oportunizar reflexões e estruturação de conhecimentos, não estará apenas sendo o suporte para o exercício do lazer, do passeio displicente e descompromissado, bem como de sociabilidades hedonistas vinculadas ao prazer da fruição de um espaço exclusivo e distintivo, sem maiores considerações sobre a arte apresentada?

Conforme aponta Bourdieu,

a obra de arte considerada enquanto bem simbólico não existe como tal a não ser para quem detenha os meios de apropriar-se dela, ou seja, decifrá-la. O grau de competência artística de um agente é avaliado pelo grau de seu controle relativo ao conjunto dos instrumentos da apropriação da obra de arte, disponíveis em determinado momento do tempo, ou seja, os esquemas de interpretação que são a condição da apropriação do capital artístico, ou em outros termos, a condição da decifração das obras de arte oferecidas a determinada sociedade, em determinado momento do tempo.<sup>69</sup>

A competência no que se refere à apropriação da obra de arte pode ser oriunda de vários processos, mas só será eficiente se revelar a um sujeito fruidor as fundações sobre as quais erguem-se as camadas de significado que determinam o grau de envolvimento e intimidade com as obra de arte. Nosso trabalho de campo foi pautado por tais considerações. Desde nossas primeiras anotações sobre o panorama metodológico que poderia ser mais adequado ao nosso objeto de pesquisa, reservamos especial atenção aos conceitos com os quais estávamos trabalhando, a fim de que eles fossem abordados da forma mais clara possível para darmos andamento à pesquisa. “O código artístico”, diz Bourdieu, “como sistema de princípios de divisões possíveis em classes complementares do universo das representações oferecidas a determinada sociedade em determinado momento do tempo, assume o caráter de uma instituição social.”<sup>70</sup> A apropriação dos bens

---

<sup>69</sup> BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. O amor pela arte. Os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Editora da USP: Zouk, 2003. p.71.

<sup>70</sup> BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. Op. cit. p.75.

artísticos é, para o referido autor, constituída de um conjunto de instrumentos de percepção que formam o código artístico que atua diretamente na legibilidade de uma obra de arte. Bourdieu admite que a legibilidade de uma obra de arte depende da unidade entre o código exigido pela obra e a competência do indivíduo em articular códigos socialmente apreendidos como legítimos para a abordagem das obras de arte.<sup>71</sup> Contudo, não estamos abordando nosso objeto de estudo a partir, exclusivamente, de um campo receptor, o que poderia fazer com que absorvêssemos plenamente as posições teóricas de Bourdieu.<sup>72</sup> Ocorre que não estamos interpelando nosso objeto de estudo a partir da experiência de leitura e apreciação de participantes ligados exclusivamente a um grupo que designaríamos como “público”, mas, pelo contrário, estamos trabalhando com uma perspectiva relacional, que convoca nossas atenções a uma série de procedimentos, práticas e interações desenvolvidas por participantes que manejam um conceito complexo como o de “arte” no interior de um campo de atividades conjuntas como uma Bienal de arte. Como exemplo, podemos citar o caso dos seguranças que atuaram na 6ª BAVM. Este grupo de participantes, ao desempenhar uma função de vigilância nos espaços expositivos, acaba por captar o sentido simbólico do objeto artístico como se ele fosse algo frágil, socialmente percebido como uma entidade rara que sofre a ameaça constante de sua integridade física. Com isso, o fato de o objeto artístico poder ser interpretado como um arranjo de formas materiais ameaçadas pela não observância às condutas legítimas da apreciação, faz com que, tanto os juízos elaborados pelos participantes do grupo dos seguranças quanto os juízos elaborados por qualquer outro participante tendam a levar em consideração esta dimensão da obra, ou seja, sua raridade e seu estado constante de alerta em relação a uma possível violação a tais quesitos.

No plano da investigação interacionista, um objeto, uma situação, um dado contexto, um ideal, enfim, qualquer que seja o foco de interesse com capacidade de congrega participantes, levará sempre em consideração o que as coisas significam a partir de um caráter circulatório, maleável, ou seja, conforme avalia Blumer, o interacionismo simbólico, de um modo geral, está pautado em três premissas:

---

<sup>71</sup> BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. Op. cit. p.76.

<sup>72</sup> Aqui é necessário observar que a pesquisa elaborada por Pierre Bourdieu e Alain Darbel em relação aos museus de arte selecionados da Europa refere-se, exclusivamente, ao perfil do público visitante. Este dado difere radicalmente de nossa pesquisa, que opera com o público na condição de mais um grupo dentre outros que participam do campo investigado.

A primeira é que o ser humano orienta seus atos em direção às coisas em função do que estas significam para ele. [...] A segunda premissa é que o significado destas coisas é derivado ou surge como consequência da interação social que cada pessoa mantém com o próximo. A terceira é que os significados são manipulados e modificados mediante um processo interpretativo desenvolvido pela pessoa ao enfrentar-se com as coisas que vai descobrindo em seu caminho.<sup>73</sup>

Outro aspecto central das investigações de viés interacionista está ligado à própria constituição do significado que, conforme estabelece Blumer, tem uma origem que não está atrelada ao objeto em si, tampouco às características psicológicas dos indivíduos que acrescentam ao objeto certas qualidades que não lhe são naturais ou intrínsecas. Desta forma, o interacionismo simbólico “não crê que o significado emane da estrutura intrínseca da coisa que o possui, tampouco que surja como consequência de uma fusão de elementos psicológicos na pessoa, senão que é fruto do processo de interação entre os indivíduos.”<sup>74</sup>

Partindo da idéia da negociação constante que cada indivíduo precisa efetuar em relação aos fenômenos constituintes da realidade que o envolve, acionaremos – a fim de melhor compreendermos os processos de apropriação da obra de arte no campo empírico investigado nesta pesquisa – três conceitos abordados por Gadamer em relação à arte: as noções de jogo, símbolo e festa. Ocorre que, para Gadamer, a arte está destinada a um uso. Isso quer dizer que, pelo fato de a obra de arte ser um objeto intencional, ela é capaz de alcançar um grau de emancipação em relação aos processos materiais que a produziram.<sup>75</sup> Gadamer sugere que o “jogo”, na arte, expressa automovimento, um “jogar-com”. A obra guarda um desafio que espera ser correspondido, além de “exigir uma resposta que somente pode dar quem tenha aceitado o desafio.”<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> BLUMER, Herbert. El interaccionismo simbolico: perspectiva y metodo. Barcelona: Hora S.A. 1982. p.2. Em espanhol no original: “La primera es que el ser humano orienta sus actos hacia las cosas en función de lo que estas significan para él. [...] La segunda premissa es que el significado de estas cosas se deriva de, o surge como consecuencia de la interacción social que cada cual mantiene con el prójimo. La tercera es que los significados se manipulan y modifican mediante un proceso interpretativo desarrollado por la persona al enfrentarse con las cosas que va hallando a su paso.” Tradução livre.

<sup>74</sup> BLUMER, Herbert. Op. cit. p.4. Em espanhol no original: “...no cree que el significado emane de la estructura intrínseca de la cosa que lo posee ni que surja como consecuencia de una fusión de elementos psicológicos en la persona, sino que es fruto del proceso de interacción entre los individuos.” Tradução livre.

<sup>75</sup> GADAMER, Hans-Gerg. La actualidad de lo bello El arte como juego, símbolo y fiesta. Barcelona: Paidós, 1991. p.47

<sup>76</sup> GADAMER, Hans-Georg. Op. cit. p.73

Como “símbolo”, a arte, segundo Gadamer, guarda um sentido de correspondência, ou seja, o fragmento do ser que o símbolo contém corresponde a um outro fragmento que o complementa. Para o filósofo, a obra de arte não é um mero portador de sentido. Ela realiza, através da operação de um insolúvel jogo de contrários, um crescimento no ser, à medida em que “nela está propriamente aquilo a que ela se remete”.<sup>77</sup>

Por fim, mediante o conceito de “festa”, Gadamer mobiliza uma idéia de unidade e suspensão temporal. Na festa, há congregação de pessoas e há também celebração. E a festa, para o referido autor, não significa apenas um “estar junto de”, visto que corresponde à união de seus participantes e os impede de dispersarem-se em vivências individuais.<sup>78</sup>

No subcapítulo a seguir, abordaremos alguns aspectos relativos ao campo investigado, de forma a instaurarmos uma ligação entre as premissas da teoria interacionista e os processos de apropriação da arte em relação ao âmbito institucional da 6ªBAVM.

## **MUNDOS DA ARTE, MUNDOS PARTE: NESSA ÁGUA UE NÃO PÁRA**

Tudo que o ser humano realiza está inscrito em um determinado contexto. Os conteúdos das práticas sociais aderem às formas e aos espaços sociais. Isso quer dizer que a existência humana, no plano das suas realizações sociais, é mediada por instituições, normas, condutas, valores e, especificamente, por participantes de um determinado contexto ou situação que, conjuntamente, definem suas particularidades e especificidades. O agir humano está contingenciado pela estrutura social, historicamente situada, que o cerca. Assim, diversos grupos sociais, em épocas anteriores à nossa, organizaram sua vida coletiva de forma mais

---

<sup>77</sup> GADAMER, Hans-Georg. Op. cit. p.91.

<sup>78</sup> GADAMER, Hans-Georg. Op. cit. p.101. Sobre as configurações e os usos sociais da “festa”, ver também DUVIGNAUD, Jean. Op. cit. p.55. Para Duvignaud, “a festa não dura. É perecível por princípio, visto que se desprende em um segundo deslumbrante da sucessão inevitável e biológica do tempo. Se parece como um momento anistórico na história e inestrutural nas estruturas sociais. Não resulta em nada, senão em si mesma.” Em espanhol no original: “La fiesta no dura. Es perecedera en su principio, puesto que se desprende en un segundo deslumbrante de la sucesión inevitable y biológica del tiempo. Se antoja como un momento a-histórico en la historia y a-estructural en las estructuras sociales. No desemboca en nada sino en sí misma.” Tradução livre.

simplificada e com menor grau técnico e de especialização que os vividos atualmente.

O mundo social se modifica a partir das condições materiais da existência humana em um determinado momento da história. Assim, os problemas advindos da vida em grupo são também pautados pelas determinações das condições materiais em que o grupo se insere. Quando Heráclito diz que “no mesmo rio não há como entrar duas vezes”<sup>79</sup>, cremos que ele está sinalizando a condição de perene mudança que marca a vida individual em seu percurso vivencial. Fluidez é mudança, volatilidade do ser e movimento da matéria. Vem daí a impossibilidade de entrarmos duas vezes no mesmo rio, visto que, a cada vez que entramos, somos diferentes, já não somos mais os mesmos.

Dissemos que às formas sociais correspondem conteúdos sociais. A forma social é algo que interpretamos como sendo uma espécie de extrato ou essência, por meio da qual somos capazes de reconhecer uma determinada prática ou atividade humana em diversos contextos, através de suas particularidades e por meio daquilo que ela expressa, diferentemente, de qualquer outra atividade. A forma social está intimamente ligada ao conceito de sociabilidade. Vimos que, tanto Simmel quanto Gurvitch interpretam a sociabilidade como uma unidade mínima, uma formação (forma + ação), mediante a qual, os participantes em processo de interação definem a situação que comporta e condiciona suas práticas.

A forma social pode ser encarada como uma agregação de participantes que conferem um sentido para aquilo que fazem, conjuntamente, de modo a articularem noções como pertencimento, alteridade, valores morais etc. As inumeráveis formas sociais que compõem a realidade estão intimamente ligadas aos conteúdos que elas expressam, por meio dos quais elas se diferenciam umas das outras. As formas sociais, devido à sua idiossincrasia, podem ensejar aquilo que alguns pesquisadores denominam “mundo social”, ou seja, composições sociais que agrupam participantes profundamente envolvidos com um modo de ser, pensar e agir inscritos num campo de identificações mútuas e espaciais.

---

<sup>79</sup> Extraído de SCHÜLLER, Donald. Heráclito e seu (dis)curso. Porto Alegre: L&PM, 2001. p.133. Schüller oferece uma interpretação do fragmento, dizendo que o rio em que entra Heráclito é sem nome, sem personalidade. Heráclito entrou várias vezes no mesmo rio; na verdade, entrou todos os dias; ou melhor, contemplou-se já dentro do rio, se o rio é o da existência. A entrada deu-se com o abrir de olhos atentos. E, quando se punha a examinar, percebia que, embora o rio fosse o mesmo, outras eram as águas, e ele, que as contemplava, já não era igual a si mesmo. Na obra “Os pensadores originários”. Petrópolis: Vozes, 1991, p.83, Emmanuel Carneiro Leão traduz o mesmo fragmento da seguinte forma: “Não se pode entrar duas vezes no mesmo rio”.

O sentido da espacialidade que marca uma série de representações e de práticas humanas pode ser compreendido de acordo com as considerações expressas por Michel de Certeau. Para este autor, há uma diferença fundamental entre “lugar” e “espaço”. Um lugar “é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. [...] é uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade.” O espaço, por outro lado, existe “sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço [...] é animado pelo conjunto de movimentos que aí se desdobram. [...] Em suma, o espaço é um lugar praticado.”<sup>80</sup>

Numa outra direção, as metáforas cênicas utilizadas por Goffman em sua análise dos espaços sociais (como lugares praticados) constituem um quadro teórico rico em possibilidades analíticas, no sentido de permitirem verificar e compreender determinadas ações humanas – coletivamente organizadas –, sobre uma matriz interacional. Fachada, cenário, auditório, representação e papéis, são alguns vocábulos empregados por Goffman para reunir elementos que dêem conta de adentrar os processos interacionais humanos em sua carga complexa de motivações, experiências, campos simbólicos, subjetividades e padrões de comportamento. Com isso, entendemos que as atividades coordenadas que sustentam um processo de interação entre participantes de uma determinada situação podem ser também focalizadas em seu caráter dramático/perfomático, o que as posicionaria no interior de um “mundo social”, no qual as metáforas cênicas de Goffman cumprem uma função essencial, no sentido de situarem a região de atuação de cada participante em relação ao contexto total da atuação.

Em um determinado “mundo social” fala-se um tipo de linguagem, estabelecem-se hierarquias, atribuem-se postos de comando, elaboram-se crenças coletivas, definem-se as possibilidades de contato de um participante em relação a outro, enfim, cria-se um campo de prerrogativas e protocolos tidos como necessários à manutenção e à preservação das condições interacionais. As relações que os participantes estabelecem entre si, num determinado contexto interacional, emergem como fenômenos que dão sustentação ao desenvolvimento de representações. No caso de nossa investigação, podemos inferir que os participantes que compuseram a 6ªBAVM definiram, por meio de suas práticas, o campo simbólico em que se

---

<sup>80</sup> CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano. 1: Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994. p.202.

inscreveu o citado evento. Os três grupos abordados no nosso plano metodológico constituem equipes de participantes que se distinguem entre si por suas particularidades no desenvolvimento de representações. Assim, o espaço da arte – aqui corporificado nas três instituições onde ocorreu a 6ªBAVM – pode ser interpelado como um espaço imantado por uma história própria, na qual devem ser buscados os pontos de origem das estratégias de consagração da arte, das ideologias que fundamentam o campo da arte, bem como da abordagem socialmente exigida em relação aos objetos artísticos, a partir do contexto em que são apresentados. A problemática é aqui levantada a partir das reflexões de O’Doherty, para quem o próprio espaço da arte – especialmente a galeria<sup>81</sup> – constitui um objeto heurístico pleno em significações. Em sua obra “No interior do cubo branco”, o autor analisa as transformações ocorridas no espaço de exposições que caracterizou as manifestações estéticas do modernismo e de correntes posteriores. Traçando um quadro geral do ambiente expositivo que marcou o século 20, O’Doherty fala da própria galeria de arte como um espaço ideologicamente orientado, no interior da qual a obra de arte

é isolada de tudo o que possa prejudicar a sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores. Um pouco da santidade da igreja, da formalidade do tribunal, da mística do laboratório de experimentos junta-se a um projeto chique para produzir uma câmara estética única.<sup>82</sup>

O tom da argumentação do referido autor é pautado por uma aguda percepção relativa às questões objetivas e subjetivas que contribuíram para sedimentar não apenas as relações entre agentes institucionais do campo da arte, como também as formas de apropriação simbólica do objeto artístico por parte do público. “Sem sombras”, diz O’Doherty, “branco, limpo, artificial – o recinto é consagrado à tecnologia da estética. [...] A arte existe numa eternidade de

---

<sup>81</sup> Advertimos que o termo “galeria”, empregado por O’Doherty, corresponde ao espaço tradicional de exposição de arte, remanescente das prerrogativas técnicas e estéticas do modernismo, ou seja, um ambiente totalmente imaculado, com iluminação especial e neutralidade temporal. Outrossim, nossa investigação, pelo fato de abordar três espaços institucionais distintos (MARGS, Santander e Armazéns do Cais), não aborda o espaço expositivo da 6ªBAVM mediante uma unidade espacial denominada “galeria”, visto que, por sua própria arquitetura, estrutura e planejamento expográfico, as três instituições apresentam naturezas e propostas bastante diferenciadas entre si.

<sup>82</sup> O’DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p.3.

exposição. [...] Essa eternidade dá à galeria uma condição de limbo; é preciso já ter morrido para estar lá.”<sup>83</sup>

Um mundo social, portanto, traz em seu bojo uma série de elementos, práticas, símbolos, espaços institucionais e padrões de conduta que o caracterizam e por meio dos quais os participantes são envolvidos e têm suas atuações previamente sinalizadas por um campo de possibilidades que se inscrevem, especificamente, naquele mundo social. Fazem parte de um mundo social seus participantes, as rotinas interacionais por eles desenvolvidas, os protocolos da conduta ou do comportamento socialmente concebido para aquele determinado mundo, a tensão entre os valores morais em jogo, o capital simbólico investido em sua manutenção etc. As considerações de Gilmore são fundamentais para a delimitação conceitual de um mundo social. Para Gilmore,

num mundo social, a atividade colaborativa das pessoas conjuga-se a um conjunto de relações diretas que tem significado para elas. O grupo de indivíduos que interagem uns com os outros, produz uma agregação de relações relativamente estáveis. Este padrão de relações de significado agregadas representa um mundo social.<sup>84</sup>

Ainda de acordo com Gilmore, o conceito de mundo social traz consigo uma possibilidade interpretativa, segundo a qual provê uma estrutura para que um conjunto de relações agregadas adquiram um significado partilhado entre os participantes. É o significado partilhado, segundo Gilmore, que conduz os interesses e as atividades dos participantes de um determinado mundo social e também regula identidades coletivas.<sup>85</sup> Fruto de desdobramentos teóricos propostos por Becker, as ponderações apresentadas por Gilmore podem nos auxiliar a compreender o conjunto de relações, as condutas e os papéis sociais desenvolvidos, bem como os fatores simbólicos envolvidos na organização e execução de um evento como a 6ª BAVM. Na condição de evento integrante de um mundo da arte, uma Bienal de arte não apenas depende de um corpo de participantes afinados em relação à linguagem específica que esse mundo demanda, como também propicia um espaço capaz de dar continuidade às crenças e aos valores de que o mundo da arte

---

<sup>83</sup> O'DOHERTY, Brian. Op. cit. p.4.

<sup>84</sup> GILMORE, Samuel. Art worlds: Developing the interactionist approach to social organization. In: BECKER, Howard S.; McCALL, Michal M. Op. cit. p.148. Em inglês no original: “in a social world, people’s collaborative activity ties into a set of direct relations that have meaning for them. The cluster of individuals who interact with each other produce a relatively stable aggregation of relations. This pattern of meaningful aggregated relations represents a social world.” Tradução livre.

<sup>85</sup> GILMORE, Samuel. Op. cit. p.150.

necessita para ser reconhecido com tal. Nesse sentido, uma Bienal de arte, por estar inserida em um mundo da arte e com ele dialogar, também é capaz de possibilitar a avaliação sobre o estado das relações humanas que lhe servem de suporte, além de atualizar, modificar ou excluir certos processos ou práticas que não representam mais uma prerrogativa para o mundo da arte.

“Para analisar um mundo da arte”, informa Becker, “olhamos para os seus tipos característicos de trabalhadores e para o pacote de tarefas que cada um executa.”<sup>86</sup> Segundo a argumentação deste autor, cada tipo de arte, ou cada linguagem artística (artes visuais, teatro, música, dança etc) é constituída por um conjunto específico de práticas e agentes que caracterizam sua forma social. Ocorre que, conforme a argumentação beckeriana, a obra de arte é fruto de um longo processo de atividades desempenhadas por uma série de participantes de um determinado mundo artístico. Dizer que a obra de arte é o objeto exposto na galeria, os sons que percebemos numa audição musical ou a representação feita por um ator em um palco não tem muito sentido para a sociologia de Becker. Em cada mundo artístico, há uma série de tarefas a serem desempenhadas e de trabalhadores que as executam, os quais são necessários para que percebamos as peculiaridades mediante as quais determinado mundo artístico está alicerçado. Por trás desta premissa, as convenções que articulam um determinado mundo da arte também entram em questão, no sentido de que elas geram assimilações mais rápidas em relação aos participantes e tornam mais simples e menos onerosas as práticas necessárias à caracterização de um determinado mundo social. Sob o ponto de vista defendido por Becker, “obras de arte não são o resultado de produtores individuais, os ‘artistas’, que possuem um dom raro e especial. Elas são produtos coletivos de todas as pessoas que cooperam através das convenções características de um mundo da arte.”<sup>87</sup>

A situação exposta por Becker pode ser oportuna para atingirmos as zonas centrais de nossa investigação etnográfica. Com os devidos ajustes, já que não estamos falando de um tipo específico de arte ou de uma linguagem artística inscrita em seu mundo próprio (pintura, música, dança), talvez seja possível

---

<sup>86</sup> BECKER, Howard. Op. cit. Em inglês no original: “To analyze an art world we look for its characteristic kinds of workers and the bundle of tasks each one does.” Tradução livre.

<sup>87</sup> BECKER, Howard. Op. cit. p.35. Em inglês no original: “Works of art, from this point of view, are not the products of individual makers, ‘artists’ who possess a rare and special gift. They are, rather, joint products of all the people who cooperate via an art world’s characteristic conventions.” Tradução livre.

compreender as relações dos participantes que sustentaram a realização da 6ªBAVM dentro de um conjunto de práticas integradas e sucessivas, as quais ingressam no mundo da arte devido ao fato de convocarem agentes especializados, protocolos de conduta, um jargão específico e formas convencionais de abordagem.

Mundos da arte são integrados por todas as pessoas cujas atividades são necessárias para a produção de obras que lhe são características, as quais aquele mundo, e talvez outros, definem como arte.<sup>88</sup> Tal proposição relaciona-se diretamente com outra idéia central das concepções sociológicas de Becker em relação à arte: a impossibilidade de falarmos da “obra de arte em si mesma”.

Danto também abordou a idéia de “mundo da arte” em um ensaio publicado em 1964 e intitulado “The Art World”, cujo argumento central é o seguinte: como um objeto adquire o direito de participar, como obra, do mundo da arte?<sup>89</sup> As pesquisas de Danto, inicialmente atreladas à obra Brillo Box, de Andy Warhol, focalizavam a estrutura de participantes agenciados pelo mundo da arte que, em nome deste mundo, elegiam determinados objetos ao ingresso nas esferas da arte. Danto justifica que

ser uma obra de arte significava que certos objetos gozavam de toda sorte de direitos e privilégios de que careciam os objetos comuns – eram respeitados, valorizados, protegidos, estudados e contemplados com reverência. A Brillo Box fazia jus a esses direitos, e as caixas comuns de sabão em pó Brillo não. Como explicar isso?

Para a abordagem interacionista, à qual Becker associa-se, a obra de arte surge mediante uma série de realizações intercaladas – temporalmente diversas e correlacionadas –, e que dependem do reconhecimento das bases conceituais prescritas pela especificidade do mundo artístico no qual a obra se insere.

## **ARTE CONTEMPOR NEA: NO LANÇO DA CORRENTE A**

As indagações humanas em torno da arte, sua origem e finalidades, suas mediações sociais e sua forma de operar o conhecimento, não são tão antigas quanto a própria capacidade humana de criá-la. Num determinado momento da história, o homem percebeu que não apenas produzia arte, mas questionava-se sobre o motivo pelo qual a produzia; atualmente, não nos satisfazemos apenas em

---

<sup>88</sup> BECKER, Howard. Op. cit. p.34.

<sup>89</sup> DANTO, Arthur C. A transfiguração do lugar-comum. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p.16.

criar: queremos descobrir por que criamos. Somente ao homem é reservada a capacidade de produzir objetos simbólicos dotados de sentido, intenções e valores integrados à cultura. Ao longo de um processo historicamente condicionado, muitos desses objetos – aos quais denominamos “arte” – passaram a integrar uma série de outras atividades humanas, ao mesmo tempo em que delas foram se diferenciando devido à sua natureza e especificidade.

De um modo geral, a arte fala de alguma coisa que a ultrapassa. Por isso mesmo, as tentativas de fixar o conceito foram sempre transitórias e contingentes. Isso não é, por certo, exclusividade da arte; inúmeras outras atividades humanas demandam uma constante revisão de seus fundamentos e de suas lógicas operativas. É, pois, perguntando-se, colocando-se o desafio, relacionando-se com a natureza, integrando-se ao dinamismo da vida social, que o ser humano se descobre capaz de integrar a cultura e de se sentir parte de um projeto maior que lhe suscita o fascínio e o ímpeto de desvendar o que ainda não conhece.

A arte demanda um cenário. Cremos que aquilo que hoje compreendemos como sendo “arte”, ou seja, os significados e conceitos que aplicamos para definir obras especialmente produzidas com intenções estéticas e que demandam um tipo de abordagem específica seriam estéreis para justificar a produção de uma obra do século 16. Isso porque, talvez, não surta qualquer efeito a aplicação retroativa das práticas que fundamentam as experiências que hoje travamos com os objetos artísticos, bem como do campo conceitual que atualmente mobilizamos para definir o que são esses objetos. Cada momento da história humana produziu um tipo de arte (mesmo antes da fixação do conceito de arte) ligada às condições materiais da existência humana, aos valores arraigados em diferentes contextos culturais e às prerrogativas do uso social a que a arte se moldava. Jamais apreciaremos uma paisagem de Canaletto como fizeram os venezianos, que podiam fundir as cores das telas aos ares e aromas da Veneza do século 18. As idéias, motivações, mecanismos e interesses que determinam a produção formal das obras de arte, por serem histórica e socialmente condicionados, estão também presentes na forma de abordagem e apreciação das obras, exigidas dentro de um determinado contexto.

A civilização egípcia, por exemplo, produziu um tipo de arte integrada à rigidez dos domínios sócio-hierárquicos. As produções plásticas da cultura egípcia não tinham a função de proporcionar o deleite estético que atualmente podem nos proporcionar. A produção de objetos decorativos, no antigo Egito, integrava um

conjunto de atividades que não possibilitavam qualquer tipo de distinção entre seus produtores. Artistas, carpinteiros, padeiros, todos estavam inseridos em um mesmo conjunto de agentes. Muitas vezes não nos damos conta de que as produções da arte antiga não foram feitas para despertar as experiências que nos despertam hoje, pois, de certo modo, nos apropriamos delas mediante a alteração de seu sentido original, de forma a integrá-las à nossa realidade sócio-histórica.

A forma como hoje, por exemplo, nos apropriamos simbolicamente das obras da arte grega, é muito diferente daquela que existia entre os gregos, para quem a arte deveria expressar a integração do cidadão com a *pólis* e os valores centrais da cultura grega: o verdadeiro, o bem e o belo. Vale lembrar que, surgida no seio da antiga cultura de Atenas, a filosofia estabeleceu sua oposição contra os sofistas, os retóricos e os artistas, estes últimos considerados um gentio menor pelo fato de executar trabalhos manuais. Shusterman esclarece que, pelo fato de os poetas serem estimados como criadores de beleza e fontes de sabedoria, a filosofia estabeleceu sua autonomia e privilégio definindo a arte em termos negativos, através do conceito de *mimesis*. Assim, segundo Platão, cabia à arte imitar a mera aparência formal da realidade, enquanto à filosofia competia oferecer a contemplação das formas mais perfeitas e transcendentais.<sup>90</sup> Na Grécia Clássica, sequer existia o conceito de arte como o apreendemos hoje. O vocábulo *techné*, ligado ao conceito de *poiesis* abarcava um sentido que remetia à técnica e à habilidade em transformar a matéria. Com a ascensão do Império Romano e da conseqüente influência da cultura latina, a palavra *techné* foi traduzida para o latim mediante o vocábulo *ars*, que passou a ser usado para designar a produção de objetos artísticos.

Grande parte da arte produzida durante a Idade Média, no período subsequente à queda do Império Romano<sup>91</sup>, atendeu às prerrogativas morais da Igreja Católica, cujo domínio, no âmbito da cultura ocidental, serviu de substrato para a determinação de um tipo de produção artística ligada à normatização da vida moral e espiritual, mediante uma espécie de pedagogia visual oferecida aos contingentes de iletrados. Não obstante as rígidas estruturas formais e subjetivas

---

<sup>90</sup> SHUSTERMAN, Richard. Vivendo a arte. O pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo, Ed. 34: 1998. pág.23.

<sup>91</sup> Na obra "The image before the era of art", Hans Belting tece uma abordagem relativa à arte cristã ocidental, desde o final do Império Romano até por volta do ano 1400 d.C. O sugestivo título de sua obra, "A imagem antes da era da arte", está relacionado à sua análise da iconografia religiosa, que surgiu numa época ainda destituída do conceito de "arte".

que marcaram a visualidade ocidental ao longo da Idade Média, eclodiu, em meados do século 15, um conjunto de realizações artísticas, aspirações e idéias que sustentaram a revolução cultural operada pelo Renascimento, da qual a ciência também tomou parte, no sentido de derrubar velhos mitos e destronar ideologias fundamentadas em crenças sobrenaturais. A reintegração do homem aos valores ligados à natureza, sob o amparo cada vez mais crescente do discurso científico, levou a um período de enfraquecimento da Igreja Católica, sobretudo com a ação da Reforma Protestante, que, para ser combatida num movimento dialético, encontrou como resposta a estética religiosa do Barroco, com seu arsenal emocional e espiritual exacerbado.

Com o esgotamento do Barroco e a assimilação de novos valores sociais ligados à democracia, ao liberalismo e ao subjetivismo – amplamente sustentados pela Revolução Francesa – a cultura iluminista serviu de pano de fundo para o resgate dos preceitos estéticos da antigüidade clássica, os quais dominaram o cenário artístico, especialmente na França e Inglaterra, até o surgimento do Romantismo. Inserida nesta nova estrutura de valores, a arte servirá à ostentação do prestígio e da articulação política das monarquias, que instituirão as academias de arte e patrocinarão as atividades artísticas, sob a forma do mecenato. Na Figura 43 (prancha 10 A), a imagem da obra de Eugène Delacroix, *A Liberdade Guiando o Povo*, sintetiza o tom apologético da arte romântica, ligada à valorização de estados emocionais relacionados ao despertar de uma nova consciência política.

Contrário à racionalidade e ao cientificismo iluministas, o movimento romântico propunha uma criação estética pautada na subjetividade. A iconografia romântica associou-se à literatura e à poesia, mediante a exaltação do heroísmo, dos dramas amorosos e de um sentimento de nacionalismo, que seriam contestados e desfeitos pelo Simbolismo e pelo Realismo, em fins do século 19, assim como pelo Impressionismo (que inaugurou rupturas radicais em relação às formas de representação ligadas às academias e aos salões de arte). Ao Impressionismo seguiram-se as irrupções de Debussy contra as sensatas harmonias musicais tradicionais, que culminaram, no século 20, num vocabulário musical totalmente novo, bem como a nova expressividade literária, cujo princípio formal tornou-se mais vulnerável e cujas narrativas apresentavam temporalidades desconexas e personagens ambíguas, como é o caso das obras de escritores como Brecht e Kafka.

Muitos historiadores e pesquisadores da arte situam o Impressionismo como um movimento artístico central para as discussões relativas aos movimentos da vanguarda artística que caracterizaram a primeira metade do século 20, principalmente devido ao seu teor antiacadêmico, o qual propôs o abandono das técnicas e dos temas tradicionais, aceitos e administrados pelas instituições oficializadoras do gosto artístico.

As vanguardas artísticas, impulsionadas pelo movimento expressionista alemão, na primeira década do século 20, caracterizaram o cenário artístico por um longo período, trazendo à tona formas de representação, proposições técnicas, variações estilísticas e valores estéticos radicalmente conflitantes em relação a tudo o que, até então, havia sido produzido no terreno das artes visuais. Contrária à tradição, aos cânones acadêmicos e às prerrogativas conceituais que lhe antecederam, a arte moderna operou transformações radicais no campo das artes visuais, as quais foram avalizadas pela velocidade com que os movimentos artísticos se sobrepuseram, contestando os princípios e programas teóricos uns dos outros, e ajustando-se às novas concepções da vida moderna. Movimentos modernos como o Expressionismo, o Fovismo, o Cubismo, o Futurismo e o Dadaísmo<sup>92</sup> desenvolveram-se sobre matrizes ideológicas fortemente ligadas ao descrédito em relação ao passado e a qualquer coisa que pudesse impedir o ingresso da humanidade nas esferas da evolução, da tecnologia e do dinamismo da vida moderna.

Nesse sentido, o expressionismo alemão ocupa uma posição central no que se refere à passagem de uma estrutura estética fortemente ligada à tradição e à herança renascentista para outra, atualizada e disposta a colocar a arte num patamar de realizações diferenciado. Influenciados por Cézanne, pelos impressionistas, pela música de Wagner e pelo espírito niilista das teorias de Nietzsche, os expressionistas dão um passo decisivo rumo ao ingresso da arte no campo moderno.<sup>93</sup> A figura 44 (prancha 10 A) apresenta uma imagem de uma obra expressionista de Ernst Ludvig Kirchner, um dos fundados do Grupo “A Ponte”, formado em 1905, em Dresden, na Alemanha.

---

<sup>92</sup> Ver CHIPP, H.B. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1999; STANGOS, Nikos (Org.) Conceitos da arte moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

<sup>93</sup> JIMENEZ, Marc. O que é estética? São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1999. p.295.

Os movimentos artísticos da arte moderna foram, de um modo geral, os arautos de uma nova condição social vivida nos países da Europa. O avanço da industrialização, a mecanização dos processos produtivos em larga escala, o crescimento das classes burguesas, o hedonismo mundano da nova arte gestada no ambiente dos cabarés parisienses, a consciência da produção do estilo artístico como ferramenta política e discursiva, a efervescência teórica dos manifestos escritos por poetas etc, serviram para situar o fenômeno da arte moderna dentro de um quadro crítico até então desconhecido. Se, por um lado, a arte se libertava dos condicionamentos apregoados pelas instituições religiosas e de oficialização do gosto, por outro, aproximava-se dos sedutores estratagemas do espetáculo e do desprezo com que, não raramente, era recebida. De acordo com Canclini, algumas vanguardas nasceram como tentativas de deixar de serem cultas e modernas. “Vários artistas e escritores dos séculos 19 e 20”, diz Canclini,

rechaçaram o patrimônio cultural do Ocidente e o que a modernidade vinha fazendo com eles. Os avanços da racionalidade e do bem-estar burgueses lhes interessavam pouco; o desenvolvimento industrial e urbano lhes parecia desumanizante. Os mais radicais, tornaram esse rechaço em exílio.<sup>94</sup>

A arte moderna se opôs às realizações artísticas que lhe haviam antecedido. Aos artistas modernos não mais interessava revisitar aspectos culturais antigos ou pautar sua produção nos ensinamentos dos grandes mestres. A consciência do artista em personalizar sua visão de mundo, através do burilamento do estilo, foi fundamental para colocar a arte num *locus* que ela, até então, não havia ocupado. A arte moderna trouxe consigo possibilidades expressivas, de manejo técnico e de uso de materiais nunca antes imaginados como dignos de figurarem num trabalho de arte. Nesse sentido, a obra de Marcel Duchamp – focalizada na eleição de um objeto banal, extraído do mundo dos objetos funcionais e elevado à condição de objeto passível de uma apreciação estética (*read made*) –, pode ser crucial para sinalizar as experiências que lhe sucederiam e que, de um modo geral, ampliaram o leque expressivo do movimento dadaísta (do qual Duchamp participou), mediante uma crítica ao poder das instituições e do próprio campo artístico em referendar o valor estético de uma obra de arte por sua simples aceitação pelos agentes do campo artístico. Na figura 45 (prancha 10 A), pode-se analisar a obra

---

<sup>94</sup> CANCLINI, Néstor García. Op. cit. p.43. Como artistas representantes do exílio voluntário e do rechaço ao patrimônio cultural do Ocidente, o autor cita Rimbaud, Gauguin, Nolde e Segall.

“Fonte”, de Marcel Duchamp. A nova plasticidade das formas estéticas modernas não apenas abriu caminhos para o surgimento da arte contemporânea, como também foi fundamental para destronar os grandes temas históricos, religiosos e morais presentes na arte até meados do século 19.

Inúmeros movimentos, tendências e escolas artísticas sucederam-se até o advento da Segunda Guerra Mundial, cuja ocorrência deixou marcas profundas no cenário social mundial. Com a mesma velocidade com que surgiam, os movimentos artísticos também se diluíam, talvez como sinais da ansiedade do homem moderno diante da aceleração do ritmo de vida, da urbanização cada vez mais crescente e do avanço das lógicas capitalistas em âmbito global. Finda a Segunda Guerra Mundial, ocorre, entre as décadas de 1950 e 1960, num período que já dava sinais de enfraquecimento das tendências modernas, a transferência do eixo artístico de Paris para Nova Iorque, fato que impedirá o avanço da hegemonia européia nas determinações relativas à arte. A partir de então, ocorrerão as experiências artísticas do pós-guerra, que, de um modo geral, não terão mais tanta afinidade com a arte moderna, visto que sinalizarão o seu desgaste e anunciarão uma nova forma de produção artística: a arte contemporânea.

Não há um consenso que permite dizer que a arte contemporânea teve sua origem ligada a um campo específico de acontecimentos, práticas ou teorias fundantes de um determinado grupo de artistas, bem como que tenha sido influenciada pela efervescência cultural de algum país que lhe serviu de suporte e a tenha lançado ao restante do mundo, como foi comum com a arte moderna. Contudo, a arte que se seguiu ao pós-guerra era nitidamente diferenciada da arte moderna em seu conteúdo, em suas aspirações e em sua inserção social. A grande dificuldade em nos aproximarmos de uma conceituação referente à arte contemporânea, ainda que provisória, se deve ao fato do pouco distanciamento histórico de que dispomos. Pensadores, artistas, pesquisadores e filósofos contemporâneos têm lançado um grande número de obras na tentativa de elucidar os pontos centrais da arte contemporânea, de forma a nos proporcionar condições de análise mais seguras.

Ferry elabora uma reflexão sobre a contemporaneidade artística a partir da noção do individualismo, propondo que a pós-modernidade abalou a relação dos indivíduos com o mundo. Enquanto, para os antigos, a obra de arte é compreendida como um microcosmo que lança para fora de si um critério objetivo do Belo, para os

modernos ela ganha sentido referindo-se à subjetividade, tornando-se, para os contemporâneos, expressão pura e simples da individualidade.<sup>95</sup> Para Ferry, a obra de arte contemporânea está ligada a um estilo singular, capaz de criar um mundo interior, no qual o artista se move. O filósofo defende que, atualmente, “não existe mais um mundo unívoco evidente, e sim uma pluralidade de mundos particulares a cada artista; não existe mais uma arte, e sim uma diversidade quase infinita de estilos individuais.”<sup>96</sup> O que caracteriza a arte contemporânea, diz Ferry, é que sua pretensão talvez tenha mudado, pois, para muitos artistas, não se trata mais de descobrir o mundo ou utilizar a arte para o conhecimento de uma realidade estranha, mas, simplesmente, de produzi-la para expressar um prolongamento de si mesmo.<sup>97</sup>

Interpelando um universo mais amplo em relação aos acontecimentos que caracterizam a contemporaneidade, Ferry admite que a cultura, hoje, tende a caminhar em três direções: 1) no campo artístico, as obras de arte personificam mundos perspectivados, que não representam o mundo, mas o estado das forças vitais do seu criador; 2) no campo das ciências exatas, estaríamos vivendo a quebra dos consensos, já que, num plano histórico, a ciência representa o último patamar de nossa relação com a objetividade; 3) por fim, numa outra direção, a história tende a se tornar cada vez mais uma disciplina auto-reflexiva, através da qual nos constituímos indivíduos autônomos.<sup>98</sup>

Conforme mencionamos anteriormente, as estruturas conceituais que fundamentam a arte contemporânea são contraditórias e ainda estão em gestação. Contudo, parece ser possível afirmar que, sob a alcunha de “arte contemporânea”, não estamos mais nos referindo, de um modo geral, apenas à arte que é produzida hoje, mas, também, a uma categoria de obras cujas especificidades formais, técnicas, discursivas e estilísticas podem ter algum tipo de unidade. Danto admite que, em meados da década de 1970,<sup>99</sup> começa a surgir uma consciência que ajuda a definir uma diferença marcante entre a arte moderna e a arte contemporânea. A sensibilidade histórica do presente, diz Danto, está arraigada num sentimento que

---

<sup>95</sup> FERRY, Luc. *Homo Aestheticus. A invenção do gosto na era democrática*. São Paulo: Ensaio, 1994. p.23.

<sup>96</sup> FERRY, Luc. *Op. cit.* p.25.

<sup>97</sup> FERRY, Luc. *Op. cit.* p.27.

<sup>98</sup> FERRY, Luc. *Op. cit.* p.29-30.

<sup>99</sup> Arthur Danto sugere que “o contemporâneo deixou de ser moderno a não ser no sentido do ‘mais recente’, e o moderno passou a parecer cada vez mais um estilo que floresceu de aproximadamente 1880 até algum momento da década de 1960. *Op. cit.* p.13.

situa a arte num âmbito em que ela não mais pertence a uma grande narrativa.<sup>100</sup> Embora admita a dificuldade do intento, Danto estende sua argumentação em relação à fronteira que separa a arte moderna da arte contemporânea, mediante a aplicação do termo “arte pós-histórica” às produções que atualmente figuram no cenário artístico global, as quais teriam sua unidade assegurada pela fragmentação estilística, pela desordem informativa e pela entropia estética.<sup>101</sup>

Sob o ponto de vista de Ortega y Gasset, em sua obra “A desumanização da arte”<sup>102</sup>, publicada em 1925<sup>103</sup>, no interior efervescente das vanguardas artísticas do início do século 20, a arte moderna corresponde a um estado de desumanização, ou seja, a um estado de reorientação de toda uma tradição visual e representacional humanista que, segundo o autor, havia se modificado. A nova arte (a arte moderna) segundo o filósofo espanhol, não tem em sua raiz a necessidade de agradar à maioria do público; pelo contrário, ela o divide entre os que não a entendem – a maioria – e os que a entendem – a minoria.<sup>104</sup> A tese lançada por Ortega y Gasset é a de que a arte moderna, por não ser inteligível para todo mundo, utiliza-se de recursos que “não são os genericamente humanos.”<sup>105</sup> A desumanização operada pela arte moderna não é, de forma alguma, vista por Ortega y Gasset como algo negativo, mas, sim, como um novo vigor artístico que rompe com as prerrogativas da representações anteriores ao modernismo, as quais deveriam amoldar-se a uma premissa básica: não negar a realidade, mas transfigurá-la de modo a ser compreendida sem muito esforço. A condição do “humano” na arte é interpretada por Ortega y Gasset como previsibilidade e como fruição de códigos prescritos dentro de uma tradição artística como, por exemplo, o romantismo, a que o filósofo se refere como “um estilo popular por excelência.”<sup>106</sup> A arte romântica seria, portanto, humana, porque dialogaria com facilidade com um público que pensa que a compreende, mas, na verdade, apenas se vê caricaturizado na vulgaridade da massa a que ela se destina. Ortega y Gasset admite que alcançar a singularidade da obra de arte exige um esforço de acomodação ocular e espiritual, caso contrário, vê-

---

<sup>100</sup> DANTO, Arthur C. Op. cit. p.06.

<sup>101</sup> DANTO, Arthur C. Op. cit. p.15.

<sup>102</sup> ORTEGA Y GASSET, José. A desumanização da arte. São Paulo: Cortez, 2005.

<sup>103</sup> A primeira metade do texto foi publicada inicialmente no diário espanhol El Sol, em 1924. A obra inteira foi editada em livro em 1925.

<sup>104</sup> ORTEGA Y GASSET, José. Op. cit. p.22.

<sup>105</sup> ORTEGA Y GASSET, José. Op. cit. p.25.

<sup>106</sup> ORTEGA Y GASSET, José. Op. cit. p.21.

se apenas uma superfície distorcida.<sup>107</sup> A arte moderna teria conseguido o feito de falar de algo inumano, desconectado da realidade imediata das formas cognoscíveis, para iniciar uma nova abordagem da experiência estética, intimamente ligada ao que a obra é, em si mesma, sem qualquer reflexo no mundo externo a ela. “O objeto artístico”, diz Ortega y Gasset “só é artístico na medida em que não é real.”<sup>108</sup> Ao analisar as considerações de Ortega y Gasset, Bourdieu diz que “rejeitar o ‘humano’ é, evidentemente, rejeitar o que é genérico, ou seja, comum, ‘fácil’ e imediatamente acessível, e, em primeiro lugar, tudo o que reduz o animal estético à pura e simples animalidade.”<sup>109</sup>

De um modo geral, desde a arte moderna, aponta Jimenez,

a arte não reflete mais, como no passado, a imagem harmoniosa de um universo sublimado e colocado sob a transcendência de um belo ideal. Ela se secularizou num mundo submetido à crescente racionalização de todas as atividades humanas, endurecido por clivagens ideológicas conflitivas e sacudido por revoluções de caráter social, econômico e político.<sup>110</sup>

A cena artística do pós-guerra – titubeando entre a possibilidade de dar continuidade às premissas da criação moderna e o ímpeto de alavancar novas estruturas criativas –, torna-se inserida num novo contexto cultural que, de acordo com alguns analistas, será a marca mais evidente da contemporaneidade artística: a ascensão do poder da sociedade de consumo e da civilização dos lazeres,<sup>111</sup> cuja crítica de pensadores como Adorno e Horkheimer permitirá uma avaliação do quadro geral das forças estéticas da segunda metade do século 20.

A projeção da cidade de Nova Iorque como novo centro articulador da arte, a partir da década de 1950, pode ser considerada fundamental para a formação de uma perspectiva diferenciada sobre os rumos da criação artística em relação à

---

<sup>107</sup> Valendo-se da metáfora do vidro de uma janela, através do qual se olha para um jardim do lado externo, Ortega y Gasset tece uma abordagem notável. Reproduzimos aqui, na íntegra, a observação do autor: “Para ver um objeto, precisamos acomodar de certo modo o nosso aparelho ocular. Se a nossa acomodação visual é inadequada, não veremos o objeto ou o veremos mal. Imagine o leitor que estamos olhando um jardim através do vidro de uma janela. Nossos olhos se acomodarão de maneira que o raio da visão penetre o vidro, sem deter-se nele, e vá fixar-se nas flores e folhagens. Como a meta da visão é o jardim e até ele é lançado o raio visual, não veremos o vidro, nosso olhar passará através dele, sem percebê-lo. Quanto mais puro seja o vidro, menos o veremos. Porém, logo, fazendo um esforço, podemos prescindir do jardim e, retraindo o raio ocular, detê-lo no vidro. Então o jardim desaparece aos nossos olhos e dele só vemos uma massa de cores confusas que parece grudada no vidro. Portanto, ver o jardim e ver o vidro da janela são duas operações incompatíveis: uma exclui a outra e requerem acomodações oculares diferentes.” Op. cit. p.27.

<sup>108</sup> ORTEGA Y GASSET, José. Op. cit. p.27.

<sup>109</sup> BOURDIEU, Pierre. A distinção. Crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk. 2007. p.35.

<sup>110</sup> JIMENEZ, Marc. Op. cit. p.299.

<sup>111</sup> JIMENEZ, Marc. Op. cit. p.301.

modernidade. Um movimento de retorno de artistas à cidade de Nova Iorque começa a acontecer após sua migração a Paris, durante as primeiras duas décadas do século 20. A criação de uma nova tendência artística, a *action painting*, tipicamente norte-americana, retoma certas proposições modernas ao mesmo tempo em que, sutilmente, as transgride, afinal, Paris, tradicional berço dos movimentos modernos, havia perdido sua posição no *front* das tendências estéticas que, então, passaram a ser compartilhadas com outros centros, como Londres, Roma e Tóquio.<sup>112</sup> A figura 46 (prancha 10B) permite visualizar uma obra do artista Jackson Pollock, vinculado à *action painting* norte-americana.

Um processo de internacionalização das correntes artísticas pode ser verificado a partir da década de 1960, o que causará uma certa carência de unidade em relação à formação de grupos com idéias ou tendências aproximativas, ou mesmo à elaboração de teorias e programas críticos. Em função da solidificação de um processo de dinamismo estético, não mais arraigado à legitimação de um ou outro agente, as produções subseqüentes à década de 1960 foram direcionadas ao universo íntimo do artista, no sentido de instaurarem uma visão de mundo pessoal, não mais comprometida com uma estrutura externa à própria obra. A quase inexistência de técnicas definidas, métodos de trabalhos ordenados e materiais passíveis de serem compreendidos como “materiais da arte”, impulsionou, talvez, aquilo que Danto chama de “desordem informativa”. Canclini, seguindo uma outra linha interpretativa, admite que o século 20, no campo da arte, foi marcado pelos entrelaçamentos entre a indústria cultural, os veículos de mídia e publicidade e a administração de estratégias enlatadas que pretendiam criar uma pretensa regularidade entre o público das artes. “A arte do último século” revela Canclini,

quis ser o refúgio do imprevisto, do gozo efêmero e incipiente, estar sempre em um lugar diferente daquele em que é buscada. Entretanto, os museus organizam essas buscas e transgressões, os meios massivos nos preparam para chegarmos a elas sem surpresas, situam-nas dentro de um sistema classificatório que é também uma interpretação, uma digestão.<sup>113</sup>

Para Moulin, “as definições da arte contemporânea não se referem a um critério estritamente cronológico e, em sua versão internacional e sua existência de mercado, a arte dita contemporânea não se confunde com a produção dos artistas vivos.” A autora ainda acrescenta que

---

<sup>112</sup> CHIPPI, H.B. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes: 1999. p.509-512

<sup>113</sup> CANCLINI, Néstor García. Op. cit. p.103.

o termo “contemporâneo”, desafio maior e em permanente reavaliação da concorrência artística internacional, se impôs ao longo dos anos 1980. As competições no âmbito do campo artístico não tinham mais, então, a clareza de dois campos – os antigos e os modernos, os figurativos e os abstratos –, como nos anos 1950. Elas também não mais se situavam no setor restrito das vanguardas sucessivas dos anos 1960 e 1970. O fim da visão teleológica das vanguardas modernistas favoreceu a substituição do rótulo de “vanguarda” pelo de “contemporâneo” para designar ao mesmo tempo as criações associadas à tradição moderna de ruptura e as criações pós-modernas, alimentadas por referências a uma história desconstruída, que abriram caminho ao pluralismo cultural. Reconhecendo no artista internacional a encarnação do criador mais diretamente beneficiário da aura da contemporaneidade, registra-se a operação pela qual a extensão no espaço substitui a distância no tempo para validar o artista. Essa validação efetua-se através de debates confusos e conflituosos sobre o rótulo de “contemporâneo.”<sup>114</sup>

Archer tece uma análise da arte contemporânea a partir dos desdobramentos da arte Pop americana, mergulhando no Minimalismo, no Conceitualismo, na Land Art, na Performance, na Body Art, nos Happenings e nas Instalações, manifestações que, segundo o autor, desafiam a narrativa modernista. A abertura para novas zonas de interesse a serem interpeladas pela arte contemporânea, segundo Archer, lançaram o desafio de interpretar questões de cunho identitário, político e social, a partir da década de 1970, englobando, também, teorias psicanalíticas e estudos culturais.<sup>115</sup> É por volta deste período, informa Archer, a partir da arte Pop até as muitas formas e nomes assumidos pela arte até fins da década de 1970, que se evidencia o afrouxamento das categorias divisórias e o desmantelamento das fronteiras interdisciplinares da arte.<sup>116</sup> Na Figura 47 (prancha 10 B), a obra do artista brasileiro Tunga ilustra uma das tantas possibilidades formais assumidas pela produção artística contemporânea.

Na condição de correntes do pensamento contemporâneo sobre a estética e a produção artística como um todo, Jimenez cita as investigações teóricas levantadas por Hans Robert Jauss (estética da recepção), Jürgen Habermas (estética e comunicação), Nelson Goodman (linguagem da arte) e Arthur Danto (teoria interpretativa e institucional)<sup>117</sup>, como as mais influentes em relação à contemporaneidade artística. Contudo, não há garantias de que qualquer uma das abordagens citadas opere mediante um exclusivismo analítico. A arte

---

<sup>114</sup> MOULIN, Raymonde. O mercado da arte. Mundialização e novas tecnologias. Porto Alegre: Zouk, 2007. p.25.

<sup>115</sup> Ver ARCHER, Michael. Arte contemporânea. Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

<sup>116</sup> ARCHER, Michael. Op. cit. p.61

<sup>117</sup> JIMENEZ, Marc. Op. cit. p.361-373.

contemporânea é aquela que conosco dialoga em nosso dia-a-dia. Ela busca sua organização poética amparada numa série de fenômenos – não mais depositários de uma grande experiência com a beleza ou com as aspirações transcendentais e morais de uma época –, com os quais convivemos e que, para nosso próprio espanto, descrédito, perturbação ou êxtase, podem estar reorganizados sob um ponto de vista artístico em uma exposição, numa galeria ou numa Bienal de arte.

Se a arte contemporânea, à primeira vista, parece banal e estéril, talvez seja porque ela articula os signos de uma cultura que a alimenta sem qualquer intenção de entroná-la nas alturas do êxtase religioso, como o fez a arte medieval; elevá-la a uma apoteose humanista como o fez a arte da renascença; relacioná-la aos ideais morais da ciência e da política como o fez o Iluminismo ou armá-la contra a tradição e os arcadismos, como o fez a arte moderna. É provável que ainda seja cedo para tentarmos agrupar um determinado conjunto de produções artísticas dentro de um rótulo, forçando ao enquadre um momento da sensibilidade humana que, talvez, tenha como ponto mais peculiar o fato de não se deixar agenciar de acordo com certas lógicas classificatórias.

De um modo geral, a Bienal de Artes Visuais do Mercosul é um evento devotado à arte contemporânea – dentro de toda a complexidade que o conceito de “arte contemporânea” carrega –, o que também acontece com outras Bienais que, atualmente, acontecem ao redor do mundo. Ocorre que, em muitas dessas Bienais, dependendo dos conceitos e das filosofias administrados pelas equipes curatoriais, inúmeras tendências, estilos, escolas artísticas e movimentos estéticos podem estar agrupados num mesmo contexto, sem grandes diferenciações. É o caso de se pensar, por exemplo, em como os participantes da 6ª BAVM administraram ou foram capazes de articular as diferenças evidentes que fizeram as obras ditas “contemporâneas” figurarem nos Armazéns do Cais, enquanto as obras de artistas consagrados internacionalmente, prestigiados, falecidos e “não-contemporâneos” foram expostas no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. De certa forma, uma Bienal que distribui obras em três instituições radicalmente distintas deve considerar alguns critérios seletivos em relação às obras e em relação aos artistas expositores. No capítulo dedicado à análise dos dados, abordaremos um pouco mais detalhadamente esta questão, no sentido de verificarmos como a apreensão simbólica do ambiente expositivo pode determinar diferentes confrontos com as obras de arte.

## PRANC A A I

Figuras 43, 44 e 45 – Imagens que exemplificam diferentes períodos da História da Arte.



Figura 43 - Eugéne Delacroix  
"A liberdade guiando o povo", 325 x 260 cm, óleo s/ tela, 1830.

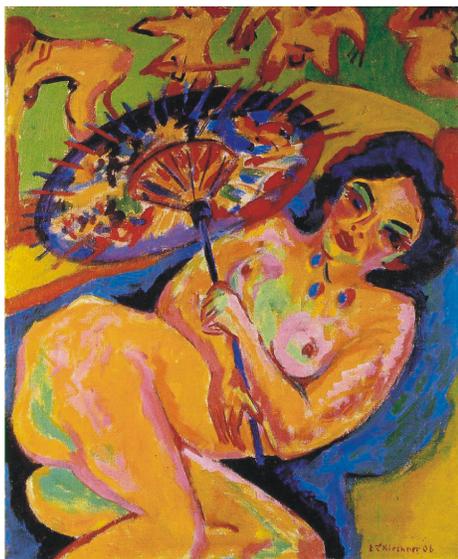


Figura 44 - Ernst Ludwig Kirchner  
"Mulher com sombrinha japonesa"  
92.5 x 80.5 cm, óleo s/ tela, 1909.



Figura 45 - Marcel Duchamp  
"Fonte", ready-made (urinol de porcelana)  
60 cm alt, 1917.

## PRANC A B I

Figuras 46 e 47 – Imagens que exemplificam diferentes períodos da História da Arte.



Figura 46 - Jackson Pollock  
"Ritmo outonal nº 30", esmalte s/ tela, 266.7 x 525.8 cm, 1950.



Figura 47 - Tunga  
"True Rouge", instalação, dimensões variadas, 1998.

## ENTRANDO NO RIO SOBRE METODOLOGIA OU COMO CONSTRUIR PARA SI UMA CANOA

*“ sen or vem, e eu, agora mesmo, quando que se a,  
a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do sen or, na canoa ...  
( uimarães Rosa – terceira margem do rio)*

Neste capítulo, apresentaremos de forma detalhada nosso processo de imersão no campo empírico analisado. Tencionamos, assim, descrever o planejamento adotado para a efetivação das nossas análises, bem como apresentar as técnicas e procedimentos mobilizados, tanto nos estágios prévios quanto na análise dos dados coletados. Nesse sentido, associamos o campo empírico analisado a um rio em processo permanente de mudança, cuja volubilidade, movimento e variação de fluxo correspondem a um jogo também pautado pelas dinâmicas da vida em sociedade. A imersão no rio corresponde ao que, durante nossa prática etnográfica, interpretamos como sendo a nossa imersão num ambiente marcado por características, movimentos e fatores condicionantes próprios.

Nossa investigação concentrou-se em ações diretas *in situ*, mediante pesquisa de campo etnográfica, de caráter qualitativo, durante o período de realização da 6ªBAVM, em Porto Alegre-RS, de 1º de setembro a 18 de novembro de 2007, nas três Instituições que cederam seus espaços para a realização do evento: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Santander Cultural e Armazéns do Cais.

A pesquisa etnográfica apresenta ao pesquisador uma realidade concentrada e problematizada no interior de um corpo de práticas que dizem respeito a um âmbito particular da cultura. Não mais vinculados às teorias evolucionistas do século 19, que condicionavam a pesquisa etnológica a coletar,

registrar e catalogar curiosidades e exotismos de diferentes culturas, os pesquisadores que adotaram a pesquisa de campo etnográfica, na transição do século 19 para o século 20, passaram a tomar contato direto com seus pesquisados, entrando num processo profundamente relativizador de todo um sistema de crenças e valores.<sup>118</sup>

Sem apresentar um quadro fixo ou prescrito que oriente a abordagem de uma dada realidade a ser investigada, na etnografia, segundo Malinowski,

o autor é, ao mesmo tempo, o seu próprio cronista e historiador; suas fontes de informação são, indubitavelmente, bastante acessíveis, mas também extremamente enganosas e complexas; não estão incorporadas a documentos materiais fixos, mas, sim, ao comportamento e memória de seres humanos.<sup>119</sup>

Embora Malinowski refira-se à prática etnográfica junto a grupos tribais inscritos em ritmos de descontinuidade civilizatória ou em níveis evolutivos desconexos em relação a uma globalidade social, a guinada metodológica por ele alavancada influenciou toda a pesquisa social posterior, instituindo um novo paradigma para a coleta de dados e para a elaboração de inferências gerais sobre diversos âmbitos da vida social.

O célebre estudo de Malinowski, *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*, representa um marco na pesquisa de campo. Formulado a partir dos dados etnográficos colhidos durante sua permanência nas Ilhas Trobriand, nos Arquipélagos da Nova Guiné Melanésia, entre 1915 e 1918, em períodos intercalados, o referido estudo aborda o sistema de trocas comerciais dos habitantes das ilhas, denominado Kula. Convivendo com os nativos e mergulhando em sua cultura e em sua forma de organização social, Malinowski observou que o Kula não se restringia apenas a uma troca comercial ou de bens materiais, mas que tal prática estava impregnada de sentidos mágicos, ritualísticos e estéticos. A renovação metodológica aplicada por Malinowski tornou-se amplamente disseminada entre os pesquisados e instituiu o que hoje conhecemos como “observação participante.”

Winkin define a prática exploratória de Malinowski como uma primeira revolução no campo da pesquisa antropológica, que equivale ao momento em que os então etnólogos deixam seus gabinetes, salas e escritórios em universidades

---

<sup>118</sup> DAMATTA, Roberto. *Relativizando. Uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p.144.

<sup>119</sup> MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p.19.

para se aventurarem em pesquisas, munidos de uma nova estrutura metodológica, a etnografia. Uma segunda revolução na etnografia, segundo Winkin, ocorre por volta de 1930/1935, por meio dos estudos de pesquisadores americanos como Lloyd Warner, que realiza pesquisas antropológicas em pequenas cidades como Massachusetts e Illinois, além dos primeiros estudos de campo realizados na cidade de Chicago, vinculados ao Departamento de Sociologia da Universidade de Chicago. Como uma terceira revolução, Winkin aponta as pesquisas da Escola de Chicago, na década de 1950, que, de um modo geral, privilegiaram pesquisas com pessoas que viviam mais ou menos isoladas, devido ao fato de serem cativas ou estarem internadas em hospitais ou, ainda, viverem em regiões afastadas.<sup>120</sup>

Referindo-se aos usos da diversidade cultural, seu estudo, sua descrição, sua análise e compreensão, Geertz defende a etnografia como uma ferramenta facilitadora para a compreensão das particularidades que estruturam a vida social em diferentes contextos. Segundo Geertz,

os usos da etnografia [...] são reais; [...] o que ela facilita, quando o faz, é um contato operacional com uma subjetividade variante. Ela coloca 'nós' particulares entre 'eles' particulares, e coloca 'eles' entre 'nós' onde, como venho dizendo, todos já nos encontramos, ainda que pouco à vontade."<sup>121</sup>

O autor ainda define a etnografia como a “grande inimiga do etnocentrismo, do confinamento das pessoas em planetas culturais em que as únicas idéias que elas precisam evocar são ‘as daqui’, não por presumir que todas as pessoas são iguais, mas por saber quão profundamente não o são.”<sup>122</sup>

Ao abordar um aspecto central da prática etnográfica, Clifford chama a atenção para o fato de que a etnografia está, “do começo ao fim, imersa na escrita. Esta escrita inclui, no mínimo, uma tradução da experiência para a forma textual.”<sup>123</sup> Problematicando, pois, esta premissa, o autor interroga: “Se a etnografia produz interpretações culturais através de intensas experiências de pesquisa, como uma experiência incontrolável se transforma num relato escrito e legítimo?”<sup>124</sup> O ponto a que Clifford faz convergir sua análise da prática etnográfica está centrado na questão da autoridade da interpretação levantada pelo etnógrafo em relação a uma

<sup>120</sup> WINKIN, Yves. A nova comunicação. Da teoria ao trabalho de campo. Campinas: Papirus, 1998. p.130-131.

<sup>121</sup> GEERTZ, Clifford. Nova luz sobre a antropologia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2001. p. 81.

<sup>122</sup> GEERTZ, Clifford. Op. cit. p.81.

<sup>123</sup> CLIFFORD, James. A experiência etnográfica. Antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. p.21.

<sup>124</sup> CLIFFORD, James. Op. cit. p.21

determinada realidade, bem como da validade e da legitimidade que tal interpretação reclama para si.

Nesse sentido, o uso que fizemos da etnografia não se exime de suas contradições. Não a encaramos como a tábua salvadora que nos mostrará uma realidade plena e legítima por si só. Contudo, a ela atribuímos uma possibilidade de captação do real diante da complexidade na qual se insere a vida humana no plano de seus intercursos sociais. Assim, o panorama metodológico desta pesquisa foi planejado de forma a cruzar várias formas de imersão no campo investigado, mediante o uso de técnicas e modalidades investigativas como observação participante, elaboração de diário de campo, entrevistas semi-estruturadas com o uso de gravador, entrevistas fechadas via correio eletrônico e pesquisa bibliográfica.

A base da proposta metodológica consistiu na fixação de três grupos que atuaram na 6ªBAVM de forma distinta, mediante um foco de análise pautado nos papéis sociais desempenhados nos ambientes expositivos da Mostra, de modo que pudéssemos analisar as variações nas formas de apropriação e leitura da arte, bem como nos integrarmos à estrutura interacional constituída pelo campo empírico em questão.

O critério de seleção dos grupos foi definido mediante análise do caráter estrutural do evento, de acordo com suas dinâmicas internas e com suas demandas externas. Isso se explica pela relação díspar entre os participantes situados no espaço interacional da 6ªBAVM, no que se refere à necessidade de maior ou menor especialização no desempenho das práticas e dos papéis sociais articuladores da organização investigada, bem como no maior ou menor grau de envolvimento com a estrutura operativa do evento.

O Grupo 01 (G1) é composto pelos curadores, coordenador pedagógico, coordenador dos mediadores, supervisores dos mediadores, mediadores de visitação, equipe de expografia/museografia, oficinairos, pessoal administrativo (Fundação Bienal do Mercosul), imprensa e patrocinadores. Os integrantes deste grupo atuaram mediante uma perspectiva que denominaremos “função total”, no sentido de desenvolverem suas atividades sob um alto grau de especialização em relação ao fenômeno investigado, bem como, por estarem em contato com a 6ªBAVM desde os estágios preparatórios e até mesmo posteriores à realização do evento. Tais participantes atuaram diretamente no planejamento da Bienal, na sua concepção espacial, estética e temática, bem como no suporte educativo,

pedagógico, midiático, financeiro e na articulação política da Bienal com outras esferas sócio-institucionais externas ao evento. Trata-se, portanto, de um grupo no qual é possível evidenciar a atuação de um corpo de agentes que integram uma equipe dirigente.

Por estarem envolvidos com diretrizes, atividades e processos diretamente ligados à própria existência do evento, entendemos que os participantes deste grupo estão mais expostos a pressões de diversas naturezas, tanto no que se refere às forças e conflitos inerentes às hierarquias internas à Bienal, como também em relação ao caráter público que orienta o evento, no sentido da conservação de uma imagem pela qual zelar, da prestação de contas referente ao uso de verbas públicas e incentivos financeiros da iniciativa privada etc.

Assim, nossa compreensão sobre o contexto no qual inserimos o Grupo 1 está profundamente marcada pela idéia da especialização e da familiarização dos participantes em relação ao campo artístico, mais especificamente no que se refere a alguns elementos constitutivos deste campo, tais como: artistas, produção artística contemporânea, mercado de arte, relações entre críticos e curadores de arte, políticas públicas relativas à promoção da arte e da cultura, instituições culturais, educadores da área de arte, marketing e publicidade etc.

O Grupo 2 (G2) é composto pelos funcionários da limpeza e pelos seguranças que atuaram na 6ªBAVM. Sua distinção em relação ao Grupo 1 (G1) e ao Grupo 3 (G3) justifica-se por se tratar de um corpo de participantes que não têm relação direta com a organização do evento. Tais participantes podem desenvolver suas funções laborais tanto na Bienal quanto numa escola, num supermercado ou num clube esportivo.

Enquanto os participantes constituintes do Grupo 1 (G1) estão familiarizados com o aparato discursivo, técnico e conceitual que envolve a realização da Bienal, os participantes inseridos no Grupo 2 (G2) estão acidentalmente – ou casualmente – participando do evento, já que poderiam estar trabalhando em qualquer outro lugar, sem necessidade de um aprendizado prévio específico para suas atividades – como é o caso dos mediadores de visitação, por exemplo, que participam de cursos preparatórios e devem estar, obrigatoriamente, cursando o terceiro semestre de qualquer curso superior para poderem concorrer à

vaga, mediante um processo seletivo.<sup>125</sup> Isso não quer dizer que os funcionários da limpeza e os seguranças que atuaram na Bienal, e que contribuíram com esse estudo na condição de informantes, não possuam uma especialidade dentro de suas rotinas de trabalho. Eles a possuem, porém, suas funções dentro da Bienal coincidem com o que chamaremos de “função acidental”, menos especializada, casualmente situada, e com um teor de envolvimento limitado em relação às questões normativas e operacionais que movem a Bienal no interior do Grupo 1 (G1), por exemplo.

Não pretendemos sugerir, de forma sumária, que os participantes do Grupo 1 (G1) não possam atuar em outros contextos laborais ou interacionais que não sejam uma Bienal, ou que suas atividades estão condicionadas a serem desenvolvidas somente no campo da arte, em exposições, bienais, salões e instituições ligadas à arte. O foco de unidade do Grupo 1 (G1), no contexto desta pesquisa, diz respeito ao grau de especialização e familiaridade em relação à arte por parte dos participantes, no que se refere ao caráter organizacional e executivo do evento, e é nesse sentido que absorveremos a noção goffmaniana da equipe dirigente.

No que se refere ao Grupo 3 (G3), o mesmo é composto pelo público visitante da 6ªBAVM, o qual compõe-se de participantes que realizaram sua visita aos espaços expositivos da mostra, quer seja como integrantes de um grupo ou individualmente. Nosso plano metodológico privilegiou uma abordagem exclusivamente voltada para adultos de ambos os sexos, que efetuaram sua visita aos espaços expositivos da Bienal em grupos ou como visitantes individuais.

O que diferencia o Grupo 3 (G3) dos outros grupos é, primeiramente, a ausência de qualquer relação laboral ou institucional por parte dos informantes em relação à Bienal. Os participantes que integram o Grupo 3 (G3) têm como ponto em comum sua condição de receptores ou, sob uma outra perspectiva, de consumidores de produtos simbólicos. Os participantes que integraram nossa pesquisa na condição de informantes do Grupo 3 (G3) compõem um grupo dotado do que

---

<sup>125</sup> Cerca de trezentas pessoas participaram do Curso de Mediadores da 6ª Bienal. Destes, duzentos e quarenta atuaram como mediadores nos espaços expositivos da 6ªBAVM. De abril a agosto de 2007, o grupo recebeu aulas sobre Arte Contemporânea, Arte na América Latina, Bienais, atendimento ao público, trabalho prático de mediação, noções sobre percepção, sensibilização, exercícios práticos, museologia e museografia.

denominaremos “função receptiva”. Através desta designação, orientaremos nossa análise dos dados empíricos de forma a considerar que os participantes do Grupo 3 (G3) constituem um corpo integrado a uma esfera receptora, à qual não compete legislar sobre questões ligadas à estrutura operacional e executiva do evento. A tensão que flui entre uma esfera produtora e uma esfera receptora pode, no plano da teoria do interacionismo simbólico, ser muito rica em dados sobre as representações coletivas produzidas no âmbito da 6ªBAVM, motivo pelo qual achamos pertinente trabalhar como um grupo que absorvesse participantes situados na esfera receptora. Concordamos com Canclini quando ele diz que a noção de público é perigosa se for tomada como um conjunto homogêneo e de comportamentos constantes. Segundo Canclini,

o que se denomina público, a rigor, é uma soma de setores que pertencem a estratos econômicos e educativos diversos, com hábitos de consumo cultural e disponibilidade diferentes para relacionar-se com os bens oferecidos no mercado. Sobretudo nas sociedades complexas, em que a oferta cultural é muito heterogênea, coexistem vários estilos de recepção e compreensão, formados em relações díspares com bens procedentes de tradições cultas, populares e massivas.<sup>126</sup>

Um total de 77 (setenta e sete) informantes compuseram o universo de entrevistados, distribuídos nos três grupos. Com exceção de 2 (dois) informantes (um profissional responsável pela expografia/museografia e um patrocinador, os quais foram entrevistados via correio eletrônico, mediante questionário estruturado, nos dias 28/01/2008 e 17/02/2008, respectivamente), os demais informantes foram todos entrevistados através de questionário semi-estruturado e tiveram suas respostas gravadas e, posteriormente, transcritas.

Os quadros 4, 5 e 6 oferecem um panorama geral relativo à coleta de dados, nos quais constam as datas em que realizamos um corpo de ações referentes à etnografia, às entrevistas aos informantes da pesquisa e à coleta de imagens. Como pode ser verificado, os quadros apresentam os horários de nossa entrada e saída dos espaços expositivos, bem como o tempo que permanecemos em cada um deles ao longo das datas, também mencionadas, em que realizamos a coleta de dados. Além da cobertura dos três espaços expositivos abordados, também efetuamos uma visita para observação e entrevistas junto à Sede da Fundação Bienal do Mercosul, à Rua dos Andradas, 1234, sala 1008 (10º andar), no

---

<sup>126</sup> CANCLINI, Néstor García. Op. cit. p.150.

dia 23/10/07, terça-feira, das 13h20min às 16h, perfazendo 2 horas e 20 minutos. O trabalho de coletas de dados totalizou, portanto, mais de 64 horas.

**Quadro 4 – Datas e horários da coleta de dados junto ao Museu de Arte Do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.**

D	M A R G S - MARGS		
	E	S	T
04/09 – terça-feira	14h05min	15h15min	1h10min
10/09 – segunda-feira	13h	14h20min	1h20min
25/09 – terça-feira	12h	12h50min	50min
20/10 – sábado	9h25min	10h50	1h25min
25/10 – quinta-feira	9h30min	10h25min	55min
06/11 – terça-feira	9h10min	11h25min	2h15min
10/11 – sábado	15h30min	16h50min	1h20min
12/11 – segunda-feira	11h	12h10min	1h10min
		<b>TOTAL</b>	

Fonte: Registros de diário de campo.

**Quadro 5 – Datas e horários da coleta de dados junto ao Santander Cultural**

D	S C		
	E	S	T
04/09 – terça-feira	10h10min	11h15min	1h5min
10/09 – segunda-feira	11h55min	12h50min	55min
25/09 – terça-feira	13h10min	14h40min	1h30min
06/10 – sábado	12h05min	13h20min	1h15min
20/10 – sábado	13h10min	15h25min	2h15min
23/10 – terça-feira	11h10min	13h50min	2h40min
10/11 – sábado	14h	15h	1h
16/11 – sexta-feira	11h20	17h	5h40min
		<b>TOTAL</b>	

Fonte: Registros de diário de campo.

**Quadro 6 – Datas e horários da coleta de dados junto aos Armazéns do Cais**

D	A C		
	E	S	T
04/09 – terça-feira	15h35min	16h55min	1h20min
10/09 – segunda-feira	14h40min	16h	1h20min
25/09 – terça-feira	15h10min	16h40min	1h30min
06/10 – sábado	13h40min	16h15min	2h35min
09/10 – terça-feira	9h50min	16h	6h10min
17/10 – quarta-feira	11h50min	16h50min	5h
20/10 – sábado	15h50min	16h50min	1h
25/10 – quinta-feira	10h50min	17h	6h10min
06/11 – terça-feira	12h30min	17h20min	4h50min
10/11 – sábado	17h	18h30min	1h30min
12/11 – segunda-feira	13h	17h30	4h30min
		<b>TOTAL</b>	

Fonte: Registros de diário de campo.

Como elemento central de nosso plano metodológico, optamos por ouvir os informantes em situações de trabalho/interação, sempre privilegiando entrevistas que pudessem ter como entorno as obras de arte e o movimento dos participantes, evitando isolar os informantes em outros ambientes fora da Bienal para colher seus depoimentos. O Quadro 7 oferece uma visão geral dos informantes abordados, considerando o campo empírico investigado.

**Quadro 7 – Disposição dos informantes por grupos**

	<b>N</b>
<b>G</b>	
1-Curador	1
2-Coordenador pedagógico	1
3-Coordenador geral dos mediadores	1
4-Supervisores dos mediadores	1
5-Mediadores	14
6-Imprensa	3
7-Museografia	1
8-Oficineiros	1
9-Patrocinaadores	1
10-Pessoal administrativo (Sede da Fundação Bienal)	3
<b>TOTAL</b>	
<b>G</b>	
11-Funcionários da limpeza	8
12-Seguranças	17
<b>TOTAL</b>	
<b>G</b>	
13-Público visitante	25
<b>TOTAL</b>	
<b>TOTAL GERAL DE ENTREVISTADOS</b>	

Fonte: Registros de diário de campo.

A análise das entrevistas constituiu a principal fonte de dados sobre os quais inclinamos nossa avaliação e interpretação. Como fontes auxiliares, e não menos importantes, o estudo atento ao diário de campo e às muitas anotações efetuadas durante a imersão no campo estudado também constituíram formas de relacionar dados, flexibilizar análises e conferir um maior dinamismo à investigação. Um acervo em torno de duzentas e cinquenta fotografias também foi acionado para pontuar observações relativas à distribuição das obras de arte nos espaços expositivos, à participação e à movimentação dos participantes em relação ao campo investigado.

Após a realização de todas as entrevistas gravadas, procedemos a transcrição e a distribuição das mesmas nos três grupos previamente estipulados. Todas as entrevistas receberam um número de seqüência e um nome fictício para cada informante. Assim, as entrevistas ficaram distribuídas em três arranjos: o Grupo 1 (G1) contém as entrevistas de nº 01 a nº 27; o Grupo 2 (G2) contém as entrevistas de nº 28 a nº 52, e ao Grupo 3 (G3) correspondem as entrevistas de nº 53 a nº 77. Para efeito de citação dos informantes no corpo do texto de avaliação e interpretação dos dados, usaremos sempre a mesma forma de indicação, assim exemplificada: G1/18 (entrevista nº 18 do Grupo 1); G2/41 (entrevista nº 41 do Grupo 2); G3/66 (entrevista nº 66 do Grupo 3).

Como forma de procedermos uma abordagem inicial dos dados empíricos levantados, reunimos todas as imagens fotográficas que havíamos produzido durante as atividades de campo, bem como empreendemos uma coleta de imagens extras a partir da página da web<sup>127</sup> da 6ª BAVM. De posse destas imagens e das anotações de campo, detivemo-nos numa exploração detalhada das informações visuais de que dispúnhamos, procurando reconstruir algumas situações presenciadas durante a realização do evento. Nossa intenção em relação às imagens era construir uma narrativa temporal referente ao evento, que pudesse contribuir para uma melhor análise do diário de campo e das entrevistas.

Em relação às entrevistas, nossa primeira abordagem analítica, após sua transcrição, consistiu em separá-las nos três grupos previamente definidos. Com isso, pretendíamos verificar qual o tom dos depoimentos colhidos e de que modo as falas dos informantes relacionavam-se aos grupos, sem, no entanto, nos preocuparmos em cruzar os dados entre eles, mas apenas em buscarmos uma coerência interna em relação a cada uma deles. Neste primeiro contato, procuramos identificar a estrutura das falas dos informantes, especialmente atentando à construção dos juízos, da elaboração semântica das falas, da familiaridade no uso da língua e dos pontos que considerávamos nodais dentro dos depoimentos colhidos. Para isso, atentamos especialmente à elaboração de críticas, opiniões, ponderações e demais elementos que pudessem traçar um quadro de referência no interior de cada um dos três grupos.

---

<sup>127</sup> Imagens coletadas a partir do site [www.fundacaobienal.art.br](http://www.fundacaobienal.art.br)

Tal procedimento inicial constituiu o primeiro contato com os dados totalmente reunidos, a partir dos quais traçamos algumas considerações gerais:

a) o Grupo 1 (G1) foi o que apresentou maior extensão de texto transcrito a partir dos depoimentos gravados. Por estarem imersos naquilo que chamamos de “função total”, os informantes deste grupo apresentaram uma boa articulação no uso do vocabulário, familiarização com os termos e vocábulos utilizados nos círculos artísticos, além de fazerem referência, em suas falas, ao trabalho estrutural relativo à 6ªBAVM (cursos, simpósios, palestras, projeto pedagógico).

Trata-se de um grupo de informantes que estão, na sua grande maioria, ligados ao campo artístico não apenas no período em que ocorre a Bienal, mas também em outros contextos de trabalho, direta ou indiretamente associados ao mundo da arte. Suas falas concentraram maior ênfase na experiência coletiva, na relação da Bienal com o público e na intensificação da experiência estética com vistas a uma coletivização dos saberes artísticos. Também é proeminente na fala dos informantes a noção de que a Bienal é um evento ligado à indústria cultural e, como tal, apresenta pontos positivos e negativos. No que se refere ao grupo de informantes do segmento G105 a G118 (mediadores de visitação), é notável a aderência de suas falas ao questionamento em relação à proposta educativa da Bienal, como também ao questionamento sobre a função social de uma Bienal.

De um modo geral, percebemos que os participantes deste grupo estão cientes das contradições que permeiam o campo investigado, no que se refere à variação de leituras, opiniões e juízos sobre a arte contemporânea e sobre sua inserção na sociedade atual. O tom das falas dos informantes ouvidos está marcado pela familiaridade em relação aos processos organizacionais inerentes à elaboração da Bienal e ao desempenho de papéis específicos dentro do campo investigado.

b) o Grupo 2 (G2) foi o que apresentou menor volume de texto escrito na transcrição das respostas dos informantes. Na sua quase totalidade, os participantes responderam de forma sucinta, resoluta e, muitas vezes, estanque, como se hesitassem na escolha de um ou outro vocábulo para suas respostas. As respostas reducionistas dos informantes desta categoria imprimem uma dissonância considerável em relação ao Grupo 1.

A análise das respostas permite identificar uma exígua familiarização com o meio artístico em relação às linguagens, suportes, técnicas, estilos e tendências, elementos que, sumariamente, foram reduzidos à condição de “essas artes”. No

transcorrer do trabalho de realização das entrevistas, foi notável o incômodo que as perguntas causaram aos informantes. Talvez, essa atitude se deva à falta de especialização desses informantes em relação ao ambiente onde estavam trabalhando, ou mesmo pela surpresa que demonstravam em participar de uma entrevista.

Todos os informantes foram ouvidos no momento em que atuavam no interior dos espaços expositivos da Bienal, ou seja, no momento em que varriam o chão, recolhiam lixo, limpavam os banheiros químicos ou tiravam marcas de dedos e mãos das paredes (no caso do serviço de limpeza), ou no seu turno de vigiância (no caso dos seguranças). De um modo geral, as respostas dos participantes concentraram-se na relação pessoal com as obras de arte expostas e no desempenho de suas tarefas na Bienal.

c) o Grupo 3 (G3), composto pelo público visitante, constitui um arranjo heterogêneo de participantes, visto que, conforme mencionado no plano metodológico, nossa intenção consistia em abordar adultos de ambos os sexos no momento em que realizavam sua visita aos espaços expositivos da mostra. A heterogeneidade se dá pela relação direta destes participantes com o evento, ou seja, pelos variados níveis de familiaridade com o ambiente da arte e pela diversidade de experiências anteriores em relação à visita de exposições de artes visuais, assim como pela dinâmica pessoal destes participantes em relação à apropriação dos objetos simbólicos da arte, considerando interesses pessoais, estilos de vida, práticas distintivas de um habitus de classe, níveis sócio-educacionais etc.

A análise das falas dos participantes deste Grupo permitiu constituir um quadro polarizado entre os informantes, o qual varia desde os que se declararam completamente leigos em matéria de arte (a ponto de responderem de forma muito sintética às questões lançadas) até aqueles que se expressaram com desenvoltura sobre questões técnicas, estilísticas e estéticas inerentes às obras expostas. Conforme previsto no plano metodológico, as questões lançadas a essa categoria privilegiaram a relação do informante com as obras de arte expostas e com o ambiente expositivo da Bienal como um todo, de forma a produzir dados que pudessem aludir à experiência de visita, apreciação e apropriação das obras, bem como à relação com outros participantes e com o próprio ambiente espacial da Bienal.

Todas as entrevistas foram colhidas no momento da visitação dos participantes, de modo a privilegiar o contato direto dos mesmos com as obras expostas e com a movimentação de visitantes nos espaços expositivos. Conforme planejamento prévio, abordamos informantes que realizaram sua visitação individualmente ou em grupo. Alguns informantes permitiram que os acompanhássemos durante a visitação, tanto individualmente quanto em grupo, o que permitiu um contato direto com julgamentos e verbalizações que surgiram espontaneamente.

Após uma análise geral das entrevistas separadas por grupos, empreendemos uma nova análise pormenorizada, a fim de localizarmos os elementos mais recorrentes nas falas dos informantes. Nesta etapa da análise, não nos preocupamos com a separação das entrevistas de acordo com as quatro categorias propostas, pois nossa intenção era traçar um quadro geral das respostas, a partir do qual pudéssemos extrair questões que configurassem categorias a serem explorados com mais detalhamento. Tais categorias (as quais denominaremos “margens”, em alusão à metáfora temática da 6ªBVM “A terceira margem” e ao título desta pesquisa “Um rio de muitas margens”), constituem esferas específicas referentes às formas de apropriação e aos usos sociais da arte no contexto do campo empírico investigado.

## O TRANSBORDAR DO RIO UMA ANÁLISE

*“ s tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos.”  
( Guimarães Rosa – terceira margem do rio)*

Reunidas as entrevistas em um único arranjo e analisadas pormenorizadamente, os dados mobilizados a partir das mesmas permitiram estabelecer quatro categorias analíticas, cuja recorrência nas falas dos informantes estabeleceu quatro pontos centrais, por meio dos quais elaboramos a abordagem textual a seguir.

Embora a estrutura da Bienal tenha um cuidado concentrado em relação ao caráter pedagógico e educacional, tais elementos não apareceram com maior relevância nas falas dos informantes quando questionados sobre o motivo que levaria as pessoas a visitarem o evento. Por outro lado, há uma profusa menção ao despreparo do público em relação às prerrogativas julgadas necessárias para uma boa apreciação das obras de arte, bem como uma referência constante aos elementos considerados indispensáveis a uma boa visitação, os quais, segundo os informantes, quando negligenciados, conspiram para um decréscimo qualitativo da experiência estética.

Juntamente com as respostas dos informantes, a análise das fotografias produzidas, as observações realizadas e as anotações do diário de campo constituem a base de dados sobre a qual produzimos as interpretações a seguir. Como encontra-se referendado no título deste capítulo, a abordagem dos dados e suas interpretações constituem “uma” possibilidade de análise, já que o fenômeno investigado não se esgota mediante um único movimento interpretativo. Procuramos, na medida do possível, concentrar nossa análise dos dados nas

categorias que se mostraram mais relevantes e eloqüentes, e que poderiam promover uma análise mais segura em relação ao nosso objeto de estudo.

As quatro categorias descritas a seguir oferecem um panorama geral referente aos usos sociais da arte contemporânea. Trata-se de categorias que não foram escolhidas ou previamente delimitadas, visto que surgiram durante nossa permanência nos espaços expositivos da 6ªBAVM, ou seja, trata-se de registros recorrentes que se projetaram com mais visibilidade e incidência ao longo de nossa exploração etnográfica.

Os dados levantados, considerando as amostras pesquisadas, permitem elaborar algumas inferências gerais em relação ao campo estudado, as quais, assim entendemos, poderão ser úteis para outros pesquisadores e para que tenhamos mais clareza sobre a produção de artes visuais na atualidade e suas formas de integrar-se à sociedade.

## **PRIMEIRA MARGEM: ARTE PARA CONECER OU PARA DIVERTIR**

A primeira margem evidenciada através da análise geral dos dados permite criar um panorama das intenções e das motivações em relação aos visitantes, os quais, segundo as falas dos informantes, têm suas práticas de visitação determinadas pela questão do entretenimento, do lazer e do ócio, muito mais do que pela busca de um conhecimento em relação à arte. Esse aspecto é central se considerarmos a mobilização que a estrutura executiva da Bienal promove em relação ao trabalho pedagógico com escolas, professores e alunos.<sup>128</sup>

Não obstante a ênfase num direcionamento educativo – expresso com clareza por Bernardo (G1/01) que diz que “eu nunca vi uma Bienal que se preocupasse tanto com o público” –, a análise geral dos dados permite referendar uma prática, por parte do público, que não está ligada propriamente à questão educativa ou ao aprimoramento de faculdades crítico-interpretativas em relação à arte, mas à busca de lazer e entretenimento, numa prática descompromissada ou tida como “não-séria”. “O nosso público não é como o europeu, que tem uma

---

<sup>128</sup> Vale lembrar que a 6ªBAVM foi pioneira em apresentar a figura do curador pedagógico, profissional que atua na promoção de relações de contato entre a Bienal e o público, bem como no envolvimento de escolas na visitação, nos projetos de itinerância e descentralização da Bienal.

tradição de freqüência aos museus e exposições”, diz Carla (G1/03), cuja declaração expõe uma idéia recorrente quando comparamos a situação da arte e da cultura nacionais em relação às estrangeiras, especificamente à européia. Argumentos que comparam a situação de consumo cultural do Brasil com outras realidades tendem a destacar o despreparo do público e sua condição de não-conformidade frente às práticas reconhecidas como “culturalmente superiores” em outras sociedades. Esse aspecto parece direcionar os julgamentos sobre uma faceta bastante conturbada em relação à apropriação simbólica dos bens artísticos, ou seja, o fato de apelar para o público europeu como um modelo a ser atingido acaba por referendar condições de desnível tanto no que se refere à qualificação dos participantes em decifrar os códigos da apreciação da arte, quanto no que se refere à toda a estrutura do campo artístico. A freqüência de participação em eventos de caráter artístico, vinculados a uma tradição cultural historicamente orientada, parece determinar, segundo pensa a informante, o modo socialmente legítimo para a absorção de bens simbólicos como as obras de arte. O ingresso nas esferas exemplares da apreciação e da educação para a arte constitui um campo complexo, discutido com acuidade por Pierre Bourdieu, cujo pensamento focaliza a experiência de constituição dos saberes artísticos, principalmente através de conceitos como *abitus* e distinção social. Tais conceitos são assinalados por Bourdieu para trazer à luz determinados mecanismos que servem de suporte e orientam a participação individual na vida cultural de um determinado grupo social, como por exemplo: a atuação familiar na orientação do gosto, a convivência com círculos cultivados, as práticas de consumo simbólico determinadas por aquisições e programas éticos propriamente ligados às classes sociais e suas ferramentas de distinção etc. Papel central neste processo, segundo Bourdieu, é desempenhado pelo sistema de ensino, o qual

cumprir inevitavelmente uma função de legitimação cultural ao converter em cultura legítima, exclusivamente através do efeito de dissimulação, o arbitrário cultural que uma formação social apresenta pelo mero fato de existir e, de modo mais preciso, ao reproduzir, pela delimitação do que merece ser transmitido e adquirido e do que não merece, a distinção entre as obras legítimas e as ilegítimas e, ao mesmo tempo, entre a maneira legítima e a ilegítima de abordar as obras legítimas.<sup>129</sup>

A falta de contato freqüente com a arte, seja na forma de Bienais ou qualquer outro tipo de formato expositivo, é apontada como fator central do

---

<sup>129</sup> BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2005. pág.120.

despreparo em relação à apreciação, bem como das condutas consideradas inadequadas no âmbito apreciativo, conforme aponta Estela (G1/04) ao manifestar que

há professores que vêm à Bienal só pelo passeio, porque o ônibus é gratuito, para sair do colégio. Acho que, em sua grande maioria, as pessoas vêm passear. Eu vejo até no movimento do corpo das pessoas que passam por aqui, como se elas estivessem andando num shopping. É a coisa da cultura de massa.

Ao apelar para um campo rico em análises e teorias, a informante menciona a cultura de massa como um entrave à participação social consciente e reflexiva em relação às esferas artísticas, pois a cultura de massa surge para justificar uma relação precária de apropriação simbólica da arte. A cultura de massa, conforme apontamento da informante, atua como uma ideologia neutralizadora dos reais desígnios da arte frente à sociedade. É notável considerar, neste depoimento, que a informante pauta a sua análise na presença corporal dos visitantes, no seu jeito de caminhar pelos espaços expositivos e na mobilidade corporal como indícios de uma apropriação incorreta ou deficiente da arte. Nesse sentido, é importante ressaltar que muitos informantes manifestaram que prestam atenção à mobilidade corporal, à gestualidade e à postura dos participantes como indícios que podem estar ligados à relação entre o apreciador e as obras de arte expostas. “Se você passa rapidamente por uma obra, você não vive ela”, diz Cíntia (G1/08). Em algumas entrevistas, os informantes deixam clara a idéia de que o ambiente da arte – no caso desta pesquisa, uma Bienal –, demanda, por parte dos participantes que nele estão inseridos, um tipo de postura ou corporalidade capazes de neutralizar os signos mundanos que marcam suas atuações fora do ambiente da arte. Assim, a alusão que alguns informantes fizeram ao corpo, à gestualidade, à postura e à movimentação dos participantes nos espaços expositivos do evento em questão aciona um campo que poderia ser explorado à luz de um foco histórico. Com isso, seria possível reconstituir a trajetória das exposições, das Bienais, das galerias de arte e das instituições museológicas, como forma de pontuar, no interior de cada um desses espaços, a relação entre o ambiente em que a arte é apresentada para uma destinação pública de apreciação e as mudanças registradas no processo de participação do público.

A figura 48 (Prancha 11) ilustra a nossa argumentação. Nela, é possível visualizar a disposição de obras de arte no interior do espaço que acolheu o Salão

de Paris de 1824. O plano de fundo da imagem mostra como eram distribuídas as obras ao longo de toda a superfície das paredes, tanto no sentido vertical, quanto no horizontal. Sabe-se que, em função das disputas acirradas entre os artistas que almejavam o reconhecimento através dos Salões oficiais, havia um critério de distribuição das obras que levava em consideração a notoriedade do artista. Com isso, era muito comum que artistas novatos, menos experientes ou com menor grau de projeção tivessem suas obras afixadas nos espaços menos privilegiados das paredes, ou seja, mais próximas do teto ou do chão.<sup>130</sup> Por outro lado, aos artistas com maior projeção ou notoriedade eram reservados os melhores espaços, geralmente os que ficavam à altura dos olhos do observador.

A disposição das obras de arte nos Salões oficiais era notadamente marcada pelos interesses dos artistas e não do público. Pontuamos, a partir disso, algumas questões: Como se portavam os visitantes dos Salões naquela época? Andavam vagarosamente, com displicência ou demonstravam atenção profunda às obras apresentadas? Talvez saltitassem para tentar ver uma obra próxima ao teto ou agachavam-se para apreciar um retrato rente ao chão. Vemos, assim, que a movimentação e a gestualidade do corpo dos visitantes podem ter emitido, ao longo da história, os sinais da apreciação mais adequados ao momento.

O dilema travado no interior da primeira margem, de acordo com os dados analisados, está situado num ponto que vem sendo bastante discutido atualmente, ou seja, as transformações sociais ocorridas na contemporaneidade em relação ao modo de vida moderno. O que queremos dizer com isso é que o próprio formato expositivo de tipo Bienal pode ter cumprido uma determinada função que estaria em fase de esgotamento. Desde sua criação, em fins do século 19, as Bienais viram transcorrer uma série de tendências, estilos e escolas artísticas, bem como diversas modificações na atuação dos agentes do campo artístico. Porém, parece-nos que a presença do público, bem como as dinâmicas e lógicas que determinam ou condicionam sua participação, não acompanharam as mudanças internas que fazem com que uma Bienal, atualmente, seja muito diferente do que já foi há quatro ou cinco décadas. Eventos como estes – ainda mais quando financiados por verbas públicas –, costumam ser reféns de estatísticas que não fazem mais do que reduzir o público a um algarismo, pouco importando se há ou

---

<sup>130</sup> Ver GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

não um avanço qualitativo em relação às faculdades críticas e interpretativas relativas à arte. Um aspecto que nos pareceu bastante singular durante nossa pesquisa de campo permite dizer que a estrutura de participantes que atuaram na 6ªBAVM (no que se refere aos três grupos destacados em nosso plano metodológico) dificilmente poderia ser nivelada a partir de valores e crenças fixados verticalmente, de cima para baixo, considerando a idéia de uma equipe dirigente como o topo desta relação. Em vários momentos de nossa exploração etnográfica, as competências teóricas e estéticas, as assimilações históricas e as expectativas que os participantes ligados profissionalmente ao campo artístico revelaram, estiveram muito próximas da decepção. Isso nos fez perceber, em várias situações de interação, discursos e conversas, uma completa falta de equalização entre o que a 6ªBAVM propunha como uma amostra da produção artística contemporânea e aquilo que o público estava interessado em ver, se é que (de acordo com grande parte dos informantes) o público estava interessado em ver alguma coisa. Talvez o que esteja em jogo e precise ser discutido e avaliado em relação às Bienais na atualidade é sua própria inserção em um determinado núcleo social. Isso requer que sejam pensadas, em profundidade, uma série de questões que estão na base de um evento como este, ou seja, seu caráter ainda elitista, seu formato relativamente fechado e centrado na figura de inúmeros especialistas, os quais orientam publicamente uma leitura da arte concebida estritamente dentro de suas concepções estéticas, as discrepâncias entre o que o público “vê” e aquilo que ele “espera ver”, a reavaliação do percurso histórico das Bienais e sua contraposição aos entrelaçamentos sociais contemporâneos, por meio dos quais a arte também sofre modificações não apenas em suas formas de produção como também de apropriação e visibilidade pública (no caso de exposições de grande porte). Talvez, o que os informantes quiseram manifestar em relação à displicência observada no interior dos espaços expositivos da 6ªBAVM seja o reflexo de uma nova estrutura social, organizada sob novas concepções de fruição artística que não mais toleram a digestão de certos preceitos que precisam ser revistos.

A arte contemporânea é inédita por natureza. No que se refere, especialmente, à arte contemporânea, nunca se sabe, ao certo, o que encontraremos numa Bienal. Contudo, é possível que a própria arte contemporânea – ou aquilo que entendemos que seja a arte contemporânea – tenha contribuído para essa postura evidenciada pelos informantes em relação ao público, ou seja, no

que se refere à displicência e à não-formalização da apreciação artística através de um padrão gestual ou corporal. Uma pergunta que nos fazemos pode ser pertinente. Não estará no próprio âmago da arte contemporânea a desacomodação e conseqüente dessacralização de toda a estrutura do campo artístico anterior a ela? Se sim, isso poderia justificar o descrédito que vem acometendo as instituições museológicas desde a década de 1960, a profissionalização da crítica de arte – atualmente constituída como mecanismo interventor e digestivo estético para os “não-iniciados” ou os incapazes de “receber a graça artística”<sup>131</sup> –, a proliferação das Bienais de arte, a ênfase em teorias que afirmam o fim da arte e o fim da história da arte etc.

Nossa incursão no campo investigado com vistas à execução das análises etnográficas permitiu que presenciássemos diversas situações. Muitas delas, talvez sua grande maioria, poderiam referendar os depoimentos colhidos entre alguns informantes desse estudo. Momentos de profundo silêncio e vazio nos espaços expositivos podiam ser confrontados, minutos depois, com o barulho de dezenas de ônibus chegando, trazendo alunos de escolas e grupos de turistas. Em alguns momentos, os espaços expositivos ficavam impregnados de pessoas, gerando até mesmo um certo acúmulo. Nestes momentos, pudemos presenciar pessoas correndo, gritos, conversação intensa, grupos de alunos completamente desatentos e alheios às orientações dos mediadores, professores repreendendo alunos devido à algazarra, rostos cujas expressões variavam da surpresa à indignação, seguranças agitados etc. Paralelo a isso, não foi incomum ouvir declarações sarcásticas ou irônicas, como a de uma visitante que, ao ver um caminhão passar ao lado das rampas de acesso aos Armazéns do Cais carregando banheiros químicos na carroceria, indagou: “Isso também é uma obra de arte?”, e gargalhou com algumas pessoas próximas.

O depoimento de Adriana (G1/07) alinhava um julgamento preponderantemente essencialista no que se refere à problemática discutida no âmbito da primeira margem, pois, segundo a informante, “o povo brasileiro ainda não tem educação para a arte, então, muitas pessoas vêm à Bienal para lazer ou para descansar.” Parece ser capcioso um juízo que coloca todos os habitantes de um país numa mesma categoria, segundo a qual todos são despreparados e

---

<sup>131</sup> Ressaltamos que tais expressões são recorrentes na teoria sociológica de Pierre Bourdieu.

desprovidos de elementos que podem ser adquiridos por processo formais de educação, como é o caso da apreciação artística. Os escassos registros que apontam para a idéia de que uma exposição de artes visuais do tipo bienal constitui um espaço de construção de conhecimento atenuam a grande maioria dos informantes que revelaram juízos contrários. É relevante observarmos que, em muitos casos, os informantes criaram cisões entre o público, como forma de pontuar um comportamento que não é totalizante, mas que se torna evidente e cuja constatação se dá pelo convívio e pela familiaridade que os informantes vão adquirindo no contato diário com participantes do campo investigado em processos de interação. Marli (G1/09), por exemplo, delimita dois tipos de visitantes. Segundo ela “há algumas pessoas que vem para um passeio, como se o espaço aqui fosse uma loja, um shopping, como se passassem por uma vitrine. Mas há pessoas atentas, que sabem o que vêm buscar.” Uma opinião semelhante é partilhada por Cristina (G1/21), que argumenta: “vamos separar em dois grupos, os que conhecem arte e o público em geral”, e por Cláudio (G1/18), que diz que “temos basicamente dois públicos: um que é interessado na arte e outro que vem para passear”, e reforça seu julgamento dizendo que “o que se percebe, especialmente nas escolas, é que o interesse maior é o passeio, até mesmo por parte dos professores. Eu não percebo, na maioria das pessoas, um interesse efetivo pela arte, mais é lazer.” Para problematizarmos as falas dos citados informantes, precisaríamos do cruzamento de diversos campos teóricos que dessem conta de interpretar os registros culturais, éticos e políticos que estão presentes nas entrelinhas de tais declarações. Por este caminho, chegaríamos, talvez, a uma leitura mais precisa sobre o incômodo que a dimensão do lazer, da pouca “seriedade” e do desinteresse pela arte causaram na maioria dos informantes abordados.

O desinteresse do público em relação à arte, apontado pelos informantes, demandaria que revisássemos cenários históricos que constituíram o campo artístico em períodos distintos, não apenas no que se refere aos públicos da arte, mas também à própria inserção da arte na vida social, através de suas instâncias teóricas, de legitimação e consagração, como também através do papel da educação artística oferecida nas escolas, da influência da educação familiar e dos círculos cultivados.<sup>132</sup> Nesse sentido, concordamos com os preceitos teóricos de

---

<sup>132</sup> Um estudo exemplar sobre tais aspectos pode ser conferido através da leitura de HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Bourdieu, mediante os quais a formação das competências artísticas demandam investimento, práticas de manutenção e uma série de prerrogativas que o indivíduo dificilmente adquire por si só, mas que geralmente encontra num círculo cultivado que lhe permite ser iniciado e ter acesso aos bens simbólicos e culturais. Nossa intenção, neste momento, não é nos lançarmos na discussão histórica do fenômeno, o que exigira, por certo, um esforço laboral e intelectual que transcende aos nossos objetivos. De qualquer forma, acreditamos que a análise histórica pode ser uma ferramenta eficiente para trazer à tona questões contraditórias que criaram a tensão que ora estamos apresentando, ou seja, a percepção de que, no caso do campo empírico avaliado, mais vale o passeio, a descontração e a perambulação pelos espaços expositivos da mostra do que propriamente uma experiência de contato com obras de arte, das quais se poderia apreender algum tipo de conhecimento ou alguma reflexão mais aprofundada sob questões diversas.

Em certos momentos, o desapontamento de alguns informantes em relação à indiferença que presenciavam por parte dos visitantes da Bienal ficou visível. Luíza (G1/22) diz que “muito do público visitante vem por curiosidade e passa às pressas pela Bienal, sem interesse em arte.” Sob um mesmo viés de desatenção ou desinteresse em relação a um contexto de exposição de arte, Flávia (G1/06) revela que “nós vemos pessoas que vêm a passeio, só circulam pelo espaço, sem atenção”, enquanto João (G1/05) menciona o fato de que, na Bienal,

há um público que não está acostumado com a arte contemporânea, não tem hábito de freqüentar [exposições]. Então o que eles buscam? Não buscam mais do que diversão. Estão passeando pelo Gasômetro<sup>133</sup>, querem tomar chimarrão aqui dentro, apenas observam e não têm tempo para uma contemplação da obra de arte.

Da mesma forma, Leonora (G1/10) manifesta sua opinião dizendo que “algumas pessoas vêm só para dizer que vieram, só para passear” e Jaqueline (G1/11) acha que “no geral, as pessoas vêm só para dar uma olhada e ‘passam batido’. As pessoas, na minha opinião, vêm à Bienal buscando entretenimento.”

---

<sup>133</sup> A Usina do Gasômetro é uma instituição pública do Município de Porto Alegre-RS e funciona como um centro cultural. Está localizada às margens do Rio Guaíba, ao lado dos Armazéns do Cais. O prédio foi construído em 1928 com a finalidade de abrigar uma usina de geração de energia elétrica à base de carvão mineral. Concomitante à realização da 6ª BAVM, de 1º de setembro a 18 de novembro de 2007, o Gasômetro apresentou a exposição “No Ar – 50 Anos de Vida”, mostra comemorativa aos 50 anos do Grupo RBS. Fonte: endereço eletrônico da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre-RS. Disponível em <[www2.portoalegre.rs.gov.br/smc](http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc)>. Acesso em 22/07/2008.

O pensamento de Canclini pode ser crucial para compreendermos as declarações de alguns informantes relativas à falta de “seriedade” durante a visitação aos espaços expositivos da 6ªBAVM. Ocorre que, para Canclini, o problema deve ser avaliado segundo uma proposta vigente que pretende oficializar o gosto artístico, mediante a orientação didática das práticas apropriativas que impregnam museus e instituições culturais (neste caso, uma Bienal de arte pode estar incluída na análise do referido autor). Nestes locais que expõem obras para fruição pública, é possível encontrar placas e sinais com orientações, textos escritos que situam a obra num contexto histórico, relatos biográficos da vida do artista, monitores que realizam visitas guiadas (às vezes em mais de um idioma), catálogos etc<sup>134</sup>. Mas tudo isso, afinal, é de interesse do público? Ou melhor, tais estratégias correspondem às prerrogativas mais apropriadas para se criar um canal entre arte e público?

O que parece saltar aos olhos, numa abordagem mais impressionista, é o fato de que as expectativas construídas no âmbito político da equipe dirigente podem não se realizar no momento em que o público se apropria dos espaços expositivos de uma exposição de artes visuais. Ao apontarem para a forma como percebem certas práticas, condutas e usos relativos à apropriação simbólica das obras de arte, diversos participantes revelam seu desapontamento por não perceberem a efetivação de códigos de apropriação sofisticados ou que atribuam ao “espaço da arte” uma identidade singular, rara e sem qualquer resquício de mundanidade. Conforme esclarece Dabul,

divertir-se em uma exposição, dando continuidade a experiências e práticas sociais, e por meio de interações sociais importantes, traz para o centro da arte o namoro, a brincadeira, o estudo, a conversa, e tantas outras e tão heterogêneas vivências que em geral preferimos classificar como distantes ou mesmo inadequadas se o assunto são objetos que acreditamos serem dotados da capacidade de suscitar sensações, *insights* ou conhecimentos excepcionais.<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> CANCLINI, Néstor García. Op. cit. p.136-137.

<sup>135</sup> DABUL, Lígia. Museus de grandes novidades: Centros culturais e seu público. In. Horizontes Antropológicos – Antropologia e Arte. Ano 14, nº 29. Porto Alegre: PPG Antropologia Social (UFRGS), 2008. p.275. Embora o texto da autora verse sobre análises etnográficas em Centros Culturais, há semelhanças entre as práticas de apropriação evidenciadas pela autora em seus territórios empíricos e aquelas por nós analisadas em relação à 6ªBAVM. Os estudos da autora focalizam-se nos formatos expositivos enquadrados dentro da estrutura física dos chamados “Centros Culturais”, instituições que, conforme explica a autora, surgiram com grande ênfase a partir da década de 1970 e criaram um tipo de consumo cultural até então inexistente.

Outro depoimento que retorna à questão do sentido da visitação e da participação do público é o de Débora (G1/12), que acha importante o investimento em educação para a arte, especialmente quando este investimento é capaz de aproximar as pessoas da arte e das instituições culturais que com ela trabalham. No entanto, Débora deixa claro que

as crianças de escolas não estão optando, pois elas estão vindo por uma imposição da escola. Não se pode dizer que esse público é espontâneo, que vem por vontade própria. Eu acho que os professores querem uma aproximação, mas uma coisa eu me pergunto: por que trazer crianças de 1ª série para a Bienal? Para ver bacias? (referindo-se à obra “Fonte” – figura 49, Prancha 11, do artista Jorge Macchi, exposta no Santander Cultural) Coisas que não fazem sentido?”

O depoimento de Débora (G1/12) evoca uma contradição profunda, da qual pudemos nos aproximar em várias circunstâncias a fim de compreendermos as interações ocorridas nos espaços expositivos da mostra. A contradição, segundo entendemos, está associada àquilo que a equipe dirigente define como arte legítima e aquilo que, de fato, é captado pelos participantes, individualmente, ou em situações de interação. Ocorre que, no caso do depoimento de Débora (G1/12), a própria informante não vê um sentido em levar alunos de escolas para verem bacias na Bienal. Se ela, na condição de mediadora de visitação, não consegue absorver o sentido artístico de alguns objetos simbólicos expostos, como pode ser operada a construção de um sentido juntos aos visitantes? Que repertório é acionado pela informante para justificar a consagração de uma obra à qual ela mesma reluta em conferir o status de objeto de arte?

Talvez, no depoimento de Ana (G1/19) haja um indício que possa colaborar para a análise do problema. A informante admite que “nas artes plásticas, você divide: estudantes, artistas, críticos.” Contudo, se há uma divisão prévia e consensual em relação aos agentes que compõem o campo artístico, isso nos leva a crer que há uma divisão também nos modos de apropriação da obra de arte e na construção do sentido da obra no âmbito de uma exposição. Ana (G1/19) cita um interesse tópico despertado pela Bienal, que se estende a agentes que se interessam pela arte ou acompanham eventos artísticos, como arquitetos e estudantes de artes plásticas. Segundo Ana (G1/19), “a Bienal não é de um público só”, pois é preciso considerar também aquelas pessoas que vêm à Bienal motivadas por outras circunstâncias, como pela possibilidade de estarem perto do Rio Guaíba,

por exemplo. “A gente mora aqui, mas são raros os momentos de estar tão perto do rio. Há pessoas que não vêm para ver as obras, vêm tomar café, ficar perto do rio.” Este depoimento particulariza de forma exemplar os espaços expositivos dos Armazéns do Cais, nos quais a circulação de participantes foi mais intensa e concentrada.

O âmbito da sociabilidade se inscreve, em alguns casos, nas práticas descompromissadas observadas pelos informantes da pesquisa. As análises que ora apresentamos tendem a dissociar de um plano solene os processos de fruição da arte em espaços públicos, bem como tendem a dissociá-los de uma prática que exige compenetração e assimilações dos códigos (às vezes complexos) presentes nas obras de arte. Ainda em relação às questões que estamos abordando no interior do que definimos como primeira margem, outros depoimentos relacionam-se de forma direta às motivações que, segundo os informantes, aderem ao público visitante. Na opinião de Alberto (G2/36), “as pessoas que não conhecem arte vêm para a Bienal apreciar o que não podem apreciar nos museus”. É notável, no depoimento em questão, a idéia de que a Bienal compõe um espaço mais democrático e que pode ser assimilado, inclusive, por quem não domina as ferramentas consideradas legítimas para a abordagem legítima das obras de arte, as quais, segundo o informante, compõem um repertório acessível apenas às pessoas que podem entrar nos museus. O depoimento de Rogério (G2/43) faz eco ao de Alberto (G2/36), ao afirmar que “na Bienal é possível apreciar a cultura e saber mais sobre ela.” Nos dois depoimentos, percebe-se que os informantes manifestam uma possibilidade de ingresso num círculo privilegiado de sujeitos capazes de assimilar as prerrogativas do gosto socialmente legítimo. No tocante às esferas socialmente privilegiadas pela facilitação do acesso ao consumo de bens artísticos e sua fixação como entidades autênticas e que precisam ser reproduzidas, o depoimento de Daniela (G2/52) aciona um juízo exemplar: “acho que algumas pessoas vêm à Bienal por curiosidade, outras por conhecimento, para aprender, porque é importante.” A importância argumentada pela informante é rechaçada, contudo, por Mário (G2/44), que diz que “as pessoas acham que vão ver uma coisa, mas o comportamento é diferente. Outro dia, ouvi dizer que é uma perda de tempo vir para a Bienal.” A afirmação de Mário (G2/44) inaugura uma discussão pertinente quando abordamos participantes de um campo em processo de interação. Nosso intuito é avaliar suas opiniões e tentarmos construir um quadro referencial que indique

aspectos de sua participação num determinado contexto. Assim, um juízo abrupto e taxativo como o de Mário (G2/44) pode estar relacionado a um certo revanchismo em função de alguma situação em que o próprio informante tenha sido menosprezado ou desconsiderado dentro de suas funções ou do papel social desempenhado. Especialmente neste caso, o informante desabafa: “alguns jovens debocham da gente, ironizam.” Não seria esse o motivo gerador do juízo negativo de Mário (G2/44), mediante o qual o informante manifesta que ouviu pessoas dizerem que é uma perda de tempo visitar a Bienal? Ao acentuar esse aspecto, o informante não estaria desdenhando de uma prática social (a visitação à Bienal) como forma de conferir menor importância àquilo que as pessoas que debocharam dele fazem?

Um dos focos essenciais desse estudo relaciona-se àquilo que as pessoas, quando reunidas num grupo ou num núcleo coletivo, fazem com a arte. Nossa intenção não segue uma abordagem ligada ao consumo material das obras de arte. Está fora de nosso objetivo qualquer vinculação desse estudo a uma relação de consumo material, até mesmo porque, as Bienais não constituem espaços de comercialização de obras ou de transações comerciais entre artistas, compradores ou instituições culturais. Abertamente, isso não ocorre, embora saibamos que as Bienais operam como espaços de consagração e legitimação pública do valor diferenciado das obras e de seus produtores, os quais podem estar galgando, por meio de sua exposição numa Bienal, patamares ascendentes e distintivos que se refletem no momento de elaborar um currículo artístico ou de solicitar um financiamento através de verbas públicas, por exemplo.

A idéia de um uso social para a arte aparece no depoimento de Estela (G1/04) com um tom melancólico e intimamente ligado à experiência pessoal da informante após transcorridos cinqüenta e cinco dias do evento. Segundo ela,

ou a arte vai se tornar algo inútil, totalmente inútil, ou ela se tornará importante no momento em que ela fizer parte da vida das pessoas quando elas visitarem, quando houver algum tipo de transformação, e não simplesmente passar pelas coisas.

O depoimento de Estela (G1/04) clarifica e orienta nossa discussão no âmbito da primeira margem. Novamente, estamos diante de uma antítese que permeou grande parte dos nossos apontamentos etnográficos, e que poderia ser assim resumida: a arte, no contexto empírico abordado, serve para conhecer ou para divertir? Estabelece uma relação de reflexão ou constitui um espaço de

descontração? Tem uma finalidade sócio-educativa ou encerra relações despreziosas e displicentes? Em seu depoimento, Isabel (G1/14) alerta para uma prática que, segundo ela, pode estar por trás da motivação que leva os visitantes a percorrerem os espaços expositivos da Bienal. A opinião da informante referenda uma prática que pode ser particularmente observada em eventos de natureza espetacular<sup>136</sup>, os quais operam como zonas de visibilidade social ou de distinção de classe, mediante a criação de círculos de sociabilidade restrita aos detentores de determinadas prerrogativas como títulos, fama, nível financeiro, hábitos ou gostos semelhantes. No caso específico do nosso estudo, e considerando o campo empírico abordado, Isabel (G1/14) admite que “há muita gente que vem à Bienal sem qualquer motivo: ‘Ah, eu vou passar na Bienal porque o meu amigo foi e eu não quero ficar diferente!’” No depoimento de Isabel (G1/14) está expresso um elemento oportuno para a discussão no âmbito da primeira margem, pois, segundo nossa avaliação, a visita poderia estar relacionada a uma prática descompromissada, sem uma intenção declarada de visitar ou conhecer obras de arte, mas fadada a reproduzir um determinado comportamento ou conduta (neste caso, visitar a Bienal), com vistas ao pertencimento em relação a um grupo. Desta forma, a visita não estaria isolada ou fechada em sua própria significância por parte do visitante, mas acionaria possibilidades de criar mecanismos de base para novas formas de sociabilidade fora do espaço expositivos da Bienal, ou seja, numa conversa ou num passeio entre amigos, numa sala de aula etc. Quem visita, portanto, passa a gozar de um status diferenciado em relação a quem não visita.

---

<sup>136</sup> O sentido da palavra “espetacular” é aquele articulado por Guy Debord. Ver DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

PRANC A



Figura 48



Figura 49

## **SEGUNDA MARGEM: A ARTE CONTEMPORANEA ENTRE ARMADURAS E PROVOCAÇÕES**

A segunda margem do nosso estudo constitui uma evidência do nosso trabalho de campo, ou seja, surgiu de situações verificadas em atitudes, idéias e conceitos articulados por participantes do campo investigado. Trata-se, portanto, de um eixo analítico constituído através do cruzamento de informações, observações e registros que tornaram necessária uma análise pormenorizada sobre as representações elaboradas pelos participantes em relação às obras de arte expostas, no sentido da apropriação simbólica da arte no contexto da 6ªBAVM.

No âmbito da segunda margem, nossa análise procurará mostrar como os participantes do campo investigado atribuem significado à arte e de que forma negociam sentidos em relação ao contexto expositivo da 6ªBAVM. Os movimentos iniciais de nossa análise demandam um aprofundamento em relação aos termos e conceitos a partir dos quais flexibilizamos nossas interpretações. Isso se deve ao fato de que, no momento em que estamos imersos no campo pesquisado, a realidade que se desenha à nossa frente torna-se muito mais complexa, variando seus nexos, suas lógicas e suas possibilidades numa série de fragmentos acoplados à vida dos participantes do campo. O trabalho do cientista social consiste em oferecer um quadro geral sobre um determinado fenômeno, capaz de compor – o mais substancialmente possível – uma abordagem explicativa e analítica sobre a junção destes fragmentos e sobre o discurso que tal junção cria a partir de uma leitura histórica e culturalmente situada.

Talvez, ao cientista social, especialmente ao etnógrafo, não estejam reservadas provas, mas provações, pois é no contexto atribulado de um campo de pesquisa que estão colocadas em jogo uma série de motivações, crenças, experiências, ideologias e comportamentos que dão suporte ao fenômeno investigado. Assim, as provações são presenças constantes na agenda do pesquisador de campo, para o qual os dados colhidos e interpretados não constituem reducionismos, mas uma tentativa de traduzir o fenômeno a fim de relacioná-lo a outras esferas da vida coletiva.

Nesse sentido, a segunda margem de nosso estudo contempla opiniões, sentenças e juízos manifestados no interior do campo empírico em relação àquilo que a arte oferece como realização humana dotada de intenções. De um modo

geral, surgiram nos depoimentos dos informantes diversas considerações sobre a arte contemporânea, as quais associam-se ao sentido das obras de arte, à atividade dos artistas como produtores de objetos comunicativos, à esfera social em que se insere a Bienal do Mercosul e às prerrogativas consideradas necessárias ou exemplares ao consumo simbólico da arte.

Embora dissonantes e variados, os depoimentos dos informantes fundem-se numa unidade a partir do momento em que se atrelam a uma série de considerações sobre a possibilidade ou a impossibilidade de compreender o que uma obra de arte tem a dizer ou sobre suas finalidades. A unidade analítica da segunda margem, portanto, não é dada pela regularidade ou pela semelhança das opiniões e dos juízos dos informantes, mas pela alusão constante à arte contemporânea como um tipo particular de elaboração formal e estilística de obras de arte, o qual demanda formas de apropriação regidas por um constante processo de mutação.

O título que adotamos para abordar os dados relativos à segunda margem – A arte contemporânea entre armaduras e provocações – soa pertinente como forma de criar uma polaridade, tal qual a observada durante os registros etnográficos. A polaridade é construída mediante a aproximação de duas palavras (extraídas dos depoimentos de dois informantes), as quais julgamos apropriadas para estabelecermos uma via interpretativa dos dados relativos ao contexto investigado. Assim, os termos “armaduras” e “provocações” constituem pólos distintos. A “armadura” evoca a idéia do aprisionamento e da imobilidade, condições pelas quais muitos participantes foram tomados. Já a “provocação” distingue os participantes familiarizados com a arte contemporânea e com uma relação mais íntima com as obras expostas. A armadura poderia ser vista também como retraimento, enquanto a provocação poderia ser encarada como desafio.

Bernardo (G1/01) avalia que a resposta comum da sociedade, muitas vezes, consiste em dizer que “a arte contemporânea é uma brincadeira, que qualquer criança faz melhor, que é um gasto de dinheiro absurdo e que é apenas para as elites.” Esse posicionamento comum da sociedade, segundo Bernardo (G1/01), talvez esteja ligado às exigências da arte contemporânea, pois “o ato de olhar a arte não é uma coisa mágica, é algo que vem com uma bagagem, uma expectativa, uma negociação que precisa ser feita.” O sentido da negociação é o que dá plena liberdade ao participante para que o mesmo possa explorar as muitas

possibilidades de extrair significados das obras de arte contemporânea. Isso talvez esteja ligado ao fato de que a obra de arte contemporânea não é produzida diante de uma estrutura de mundo fechada, capaz de acolher, de forma definitiva, uma série de esquemas e concepções de mundo em vigor. Pelo contrário, a obra contemporânea tem o caráter de obra aberta, sujeita a não referendar qualquer posição interpretativa de caráter definitivo ou impositivo. Eco menciona o conceito de obra aberta como

proposta de um “campo” de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de “leituras” sempre variáveis; estrutura, enfim, como “constelação” de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas.<sup>137</sup>

Uma das dificuldades que ressoam em relação à apropriação simbólica da arte contemporânea está relacionada, segundo Estela (G1/04), ao fato de não termos uma “cultura de conversar com as pessoas para trocar idéias sobre as obras, sobre a arte e ampliar as possibilidades desse encontro da pessoa com a arte.” João (G1/05) menciona o preconceito em relação à arte contemporânea como um mecanismo que pode impedir uma maior assimilação das obras. Para ele “a dificuldade maior das pessoas é ter paciência, parar diante da obra, tentar refletir. Acho que as pessoas também precisam se livrar dos pré-conceitos como primeiro conceito.” João levanta uma questão central em relação à apreensão das esferas estéticas da obra de arte, pois, de acordo com nossas observações, não foram poucos os casos que presenciamos de participantes que percorriam apressadamente os espaços expositivos das mostras, entrando e saindo de salas, a esmo, sem sequer parar diante das obras para tentar algum tipo de análise mais demorada.

Adriana (G1/07) admite que a apreciação de uma obra de arte contemporânea exige um conhecimento prévio em relação à história da arte, ao processo de elaboração da obra e até mesmo em relação ao próprio artista. “É necessário saber alguma coisa sobre as obras que eu vou ver.” Já Débora (G1/12) menciona que “existe um círculo de pessoas que tem esse vínculo com a cultura, a ‘cultura da cultura’, e que buscam, são pessoas que têm um maior entendimento e acabam tendo uma aproximação maior com a arte contemporânea.” Flávio (G1/13)

---

<sup>137</sup> ECO, Umberto. *Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p.150.

acredita que “muitas pessoas ainda têm a noção de obra de arte com pintura, escultura, um quadro. Elas não estão acostumadas com a arte contemporânea.” Isabel (G1/14), por sua vez, diz que “a arte contemporânea é mais vista e sentida do que analisada.” Neste ponto, qualquer ponderação que fizemos sobre a arte contemporânea não estará isenta de trazer consigo antinomias profundas. Se, conforme declara Adriana (G1/07), saber história da arte é fundamental para uma boa assimilação da arte contemporânea, não podemos nos furtar a uma pergunta: quem, atualmente, conhece história da arte a não ser os próprios profissionais do campo artístico ou áreas afins? Quem, atualmente, tem disponibilidade de tempo e dinheiro para investir em formação em história da arte para estar dentro de um grupo considerado preparado para fazer uma leitura em profundidade da obra de arte contemporânea? O depoimento de Flávio (G1/13) evoca um aspecto central em relação à possibilidade de apreensão das categorias estéticas e comunicativas da obra de arte contemporânea, visto que, segundo o informante, a construção formal e técnica da obra de arte contemporânea não está mais pautada em elementos fixos ou condicionados a um eixo de realizações materiais previamente instituídas. Por apresentar o caráter de uma arte “desacostumada”, a arte contemporânea opera em um campo criativo no qual as percepções sobre a obra não estão previamente delimitadas por um arranjo formal que seja específico para configurar uma “obra de arte”, como existia, de certa forma, até a arte moderna. De um modo geral, o campo das artes visuais lidou, historicamente, com duas linguagens ou formas artísticas tradicionais: a pintura e a escultura, ou seja, os planos bidimensional e tridimensional acomodados dentro de uma certa ordem estrutural, compositiva e formal que perdurou por séculos. Porém, a arte contemporânea rompeu com as estruturas formais historicamente guiadas pela rigidez compositiva dos suportes, das técnicas e dos veículos expressivos materiais, inaugurando um cenário artístico em que absolutamente tudo se tornou “material da arte”, “suporte da arte” e “tema da arte”. A fragmentação das fronteiras demarcatórias entre a arte e a vida mundana, entre as elevações espirituais da obra de arte e a cotidianidade humana, permitiu o ingresso do artista num novo paradigma criativo, que alterou não somente a forma da produção de arte, mas também a forma de sua recepção, de sua conservação, de seu ensino e de sua inserção dentro de um campo de atividades sociais.

Os depoimentos de Estela (G1/04), João (G1/05), Adriana (G1/07), Débora (G1/12), Flávio (G1/13) e Isabel (G1/14) colocam em discussão uma série de

atitudes, prerrogativas, conceitos e práticas que, segundo os informantes, tornaram-se exigências da apreciação da obra de arte contemporânea. Note-se que, em relação aos depoimentos de Estela (G1/04) e João (G1/05), estão presentes duas questões que, de certa forma, se inserem no modo de vida contemporâneo. Estela (G1/04) diz que trocar idéias e falar sobre as obras poderia ser uma forma de conferir-lhes significados e de compreendê-las mais profundamente. João (G1/05), por sua vez, credita à impaciência (típica da vida contemporânea) um dos fatores da má assimilação da obra. Nesse sentido, não foram poucas as vezes em que nos deparamos com uma movimentação agitada no interior dos espaços expositivos da 6ªBAVM, com grupos perambulando apressadamente (talvez para cumprir as exigências de tempo para completar o roteiro) e sem estabelecerem uma relação apreciativa mais demorada com as obras apresentadas (sem que isso, é claro, possa ser aceito sumariamente como condição necessária à “correta” leitura da obra de arte). Estela (G1/04) ativa em seu depoimento um conceito que perpassa a relação entre a obra de arte e o seu consumidor simbólico: o encontro. A obra de arte, num ambiente expositivo qualquer, encontra-se fixa num determinado espaço e ali permanece até que seja retirada. Desta forma, ela simboliza uma margem envolta em um espaço, um “lugar praticado”, como diz de Certeau<sup>138</sup>; uma margem que se instaura através de uma gama de possibilidades de interpretação que são dadas pela efetivação do encontro, ou seja, pela fixação de uma segunda margem por um participante. O confronto entre as duas margens instauradas pela obra e pelo participante origina-se num contexto que permite a ação de um fluxo dialético que supera tanto a margem representada pela obra quanto a margem representada pelo participante. Assim, após o contato entre as duas margens, toda a estrutura espacial do encontro modifica-se. A obra de arte, embora continue fixa em sua condição de objeto exposto em um determinado ambiente, operou uma mudança na estrutura da outra margem. O participante, por sua vez, humanizou a margem representada pela obra de arte, conferindo-lhe um status de imagem pessoal e de signo comunicativo transformado, independente de seu nível de leitura mais ou menos sofisticado.

A terceira margem, da forma que a compreendemos em seu vigor poético, poderia ser traduzida como sendo um encontro marcado pelo movimento, pela circularidade e pela não-fixação prévia de qualquer condição necessária à

---

<sup>138</sup> CERTEAU, Michel de. Op. cit.

apreciação da obra. Desta forma, a terceira margem não impõe a condição da apreciação ideal, tampouco legisla sobre as condutas dos participantes em relação às obras. Focalizada na recriação da obra de arte e na reorganização dos conceitos existenciais do participante, a terceira margem representa um encontro que autonomiza a leitura possível do participante num determinado momento, bem como enriquece o caráter simbólico da zona espacial que enquadra a obra de arte.

Ler a arte, como diz Gabilondo, “não é questão unicamente de reconhecimento das qualidades estéticas da coisa, o qual conduziria a afirmações sobre sua maior ou menor beleza, ou o encontro com um produto histórico, ou a mera posse do objeto para si mesmo.”<sup>139</sup> Ler a arte, confirma o autor, é adotar “a forma de um *encontro* [grifo do autor] com outra coisa à qual alguém, paradoxalmente, co-pertence.”<sup>140</sup> Um enfoque individualizado em relação à apreensão simbólica da obra de arte é mencionado por Marta (G1/15), ao referir-se que “cada um tem uma maneira de interagir com os trabalhos, até mesmo em função do seu mundo, do que estuda, com o que trabalha.” Fernanda (G1/17) admite que, atualmente, “a arte não existe para ser bela, pois ela tem outras funções.” Ana (G1/19) acha que “a arte contemporânea é difícil para uma pessoa que não tem conhecimento nenhum.” Um posicionamento semelhante ao de Ana (G1/19) está presente na fala de Ester (G1/25), para quem “há coisas que você precisa aprender para conseguir interpretar uma obra.” Tais depoimentos aderem a um campo de possibilidades interpretativas que vêm se tornando recorrentes em relação à arte contemporânea. Marta (G1/15) acredita que as vivências pessoais são fundamentais para definir a experiência de apropriação simbólica de um trabalho de arte, pois a forma de apreensão de um objeto artístico está ligada a certos condicionamentos definidos no âmbito da vida particular do espectador. Assim, o “mundo” pessoal do espectador precisa encontrar uma conexão com o “mundo” do artista, para que, por meio deste encontro, a obra de arte possa criar um canal comunicativo e emitir seus conteúdos estéticos. Fernanda (G1/17) diz que “ser bela” não é a intenção da arte contemporânea. Embora, no campo das artes visuais, o termo “bela” seja ambíguo

---

<sup>139</sup> GABILONDO, Ángel. In: GADAMER, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Editorial Tecnos, 1996. p.17. Em espanhol no original: “Leer Arte no es cuestión únicamente del reconocimiento de las cualidades estéticas de la cosa, el cual conduciría a afirmaciones sobre su mayor o menor belleza, o el encuentro con un producto histórico, o el mero saberse, que es un tomar el objeto para sí mismo.” Tradução livre.

<sup>140</sup> GABILONDO, Ángel. Op. cit. p.18. Em espanhol no original: “la forma de un *encuentro* con algo otro a lo que uno paradójicamente copertenece.”

e de difícil definição – visto que trata-se de uma propriedade que não é intrínseca ao objeto artístico, mas construída fora dele – Fernanda (G1/17) o aponta como um elemento central em relação à apropriação simbólica da arte. Se a arte contemporânea não tem mais como finalidade ser “bela” (o que, historicamente, em diferentes contextos e níveis de percepção do “belo”, foi atribuição da arte), com que finalidade, então, se produz arte na atualidade? Cremos que o depoimento da citada informante não esteja afirmando que a arte contemporânea é incapaz de produzir beleza ou despertar as sensações do belo em quem a aprecia, mas que ela não é bela como foram as formas clássicas ou modernas, de acordo com o entendimento da informante. Ana (G1/19) e Ester (G1/25) aproximam seus depoimentos devido à importância que conferem à anterioridade do ato apreciativo. Para ambas, a arte contemporânea necessita de certos conhecimentos prévios à abordagem da obra, os quais, segundo pensam as informantes, podem elucidar aspectos da obra que passariam despercebidos sem uma certa bagagem de conhecimentos assimilados.

Almir (G2/29) é taxativo em sua análise: “a arte serve para o artista e para quem entende.” Sandra (G2/30) diz que “há pessoas que olham e acham que nada é arte. Aqui mesmo (em relação à obra A Lot(e), de Nelson Leirner) as pessoas falam: - mas isso é arte? Isso é brinquedo, não é arte!” Renato (G2/33) revela um juízo ligado ao próprio ambiente em que as obras estão expostas, no sentido de que o ambiente opera a legitimação da obra pelo simples fato de contê-la. “Se está aqui [na Bienal], então é arte!” “Para mim”, diz Norma (G2/34), “parece tudo perdido. Se eu faço, vão me chamar de louca, mas como é artista e tem ‘nome’, então é arte para eles, mas para mim não é.” Ivaldo (G2/38) diz que “arte é assunto complicado”. Elisabete (G2/40), diz que “para mim é estranho ficar aqui vigiando essas coisas.” Ivan (G2/42) relata que fica muito atento ao que as pessoas dizem no interior dos espaços expositivos da Bienal e, desta forma, vai percebendo o que as pessoas estão achando das exposições. “As pessoas dizem que nem tudo é arte”, afirma Ivan (G2/42). “Faltaria mais desenhos, pinturas. Aqui tem muito ‘efeito’, câmeras, televisão, imagens.” Mário (G2/44) afirma que “tem coisa aqui na Bienal que eu faço, você faz. Eles dizem que tem um sentido, mas é difícil acreditar que faz sentido.”

Neusa (G2/46) refere-se às obras dizendo que são muito estranhas e que não consegue entendê-las. “Eu não sei o que são essas obras, mas o artista sabe porque ele entende.” Maristela (G3/55) diz que “hoje em dia, quase tudo que se faz pode ser arte ou não. Depende do ponto de vista de cada um. O que importa é o

sentimento. Se a obra passou alguma sensação já está sendo válido como forma de arte.” Odete (G3/57) acredita que é necessário algum conhecimento sobre a arte contemporânea para um entendimento mais aprofundado. Ela diz que “se você tiver mais aportes para fazer associações, a obra vai remeter a mais possibilidades de compreensão.” Ernesto menciona uma dificuldade em compreender a linguagem falada no interior dos espaços expositivos. Ele acredita que “talvez as exposições sejam muito direcionadas, por causa das palavras, dos termos, daquilo que o pessoal fala aqui dentro que até parece uma outra língua.” Jones (G3/61) admite que “algumas obras são interessantes e outras não possuem significado algum. Mas eu acho que, para alguém que estuda artes, as mesmas possuem valor muito maior.” Sílvia (G3/62) refere-se à arte contemporânea dizendo que, em relação às obras apresentadas “não é todo mundo que consegue atribuir um sentido, e talvez seja esse mesmo o objetivo: não ter sentido algum.” Ela ainda acrescenta que, em relação à arte contemporânea, “ainda é difícil fazer uma conexão com o mundo. Acho que é uma questão de saber mais sobre história, uma questão de cultura.” Marilene (G3/64) sintetiza sua percepção sobre a arte contemporânea dizendo que, atualmente, a arte opera “um jogo entre algo muito impactante e espetacular, que vai ao extremo do muito impactante ao muito sutil, quase despercebido.” Ivo (G3/69) remete às experiências individuais do artista a possibilidade de compreensão da arte contemporânea, pois, para ele, “trata-se de uma experiência do artista, do jeito que ele vê o mundo.” Segundo ainda declara o informante, “muitas obra expostas precisariam vir acompanhadas de um discurso para explicar a genialidade do artista. Acredito que esta arte poderia vir sozinha e não acompanhada pela bengala do conceito, da palavra e da frase.” Miriam (G3/75) diz que se sente desafiada diante de uma obra de arte contemporânea, mas admite que “ela exige muito mais do espectador, porque não nos dá as coisas prontas. Na arte contemporânea você busca o que quiser buscar na obra, e só vai achar dependendo do seu esforço.”

De um modo geral, as declarações dos informantes acentuam um aspecto central em relação às suas práticas de apropriação do objeto artístico, ou seja, a questão da interpretação da obra de arte como o caminho que dá acesso à fruição e à apreensão simbólica. Os depoimentos dos informantes evidenciam – através de níveis variados de familiarização com o mundo das artes visuais – o aspecto interpretativo da obra como elemento que possibilita um “descortinamento”, mediante o qual, um objeto estranho e não-familiar pode se tornar compreensível.

Ocorre que, conforme pudemos observar durante nossa exploração etnográfica, tornou-se uma espécie de “lugar-comum” referir-se à arte contemporânea de forma sarcástica, displicente e menosprezada. Ao que tudo indica, esse aspecto é acentuado pela dificuldade dos participantes em penetrar a margem criada pelas próprias obras de arte, nas quais encontram-se os conteúdos simbólicos, os impulsos criativos e os sinais da linguagem artística que precisam ser interpretados para fazerem algum sentido. Novamente, parece-nos que a noção de circularidade precisa ser acentuada como possibilidade de compreensão daquilo que a obra de arte tem a dizer. Tudo o que, no mundo dos fenômenos, pode ser referenciado, sinalizado e percebido, exige uma interpretação. A interpretação, de um modo geral, é uma exigência da interação humana, pois interpretamos os fenômenos que se apresentam diante de nós como forma de criarmos nossas condições de vida em relação às demais pessoas. Assim, a arte demanda interpretações pelo fato de ser uma criação humana que se apresenta como processo e como movimento, visto que ela não se esgota e não basta a si mesma pelo simples fato de existir e de estar no mundo. A obra de arte exige interpretações pois aquilo que ela tem a dizer está inscrito num ritmo circular contínuo de informações, valores e impulsos estéticos, num movimento que descortina, desvela e descobre. Conforme expõe Gadamer,

só se pode interpretar aquilo cujo sentido não está estabelecido, aquilo, portanto, que seja ambíguo. [...] A arte requer interpretação porque é de uma polissemia inesgotável. Não se pode traduzi-la adequadamente para um conhecimento conceitual.<sup>141</sup>

As considerações a seguir, relativas à terceira margem da nossa pesquisa, poderão constituir um caminho possível para nos atermos à questão de como o caráter interpretativo da arte é construído.

---

<sup>141</sup> GADAMER, Hans-Georg. Op. cit. p.76. Em espanhol no original: “Sólo puede interpretarse aquello cuyo sentido no esté establecido, aquello, por lo tanto, que sea ambiguo” [...] El arte requiere interpretación porque es de una multivocidad inagotable. No se le puede traducir adecuadamente a conocimiento conceptual.” Tradução livre.

PRANC A P

’ ’ ’ ’ ’ ’ – Participantes durante visita  
aos três espaços expositivos da 6ªBVM.



Figura 50



Figura 51



Figura 52



Figura 53



Figura 54



Figura 55



Figura 56



Figura 57

### TERCEIRA MARGEM: ESPAÇOS DA ARTE

A partir das explorações efetuadas no campo investigado, uma terceira categoria assumiu grande representatividade em relação à proposta deste estudo. Tendo como foco as falas dos informantes entrevistados, as observações efetuadas e registradas em diário de campo e o acervo fotográfico produzido, a terceira margem procurará explorar as distinções observadas em relação aos três espaços expositivos da 6ª BAVM. Nesse sentido, procuraremos apresentar interpretações que resultam do cruzamento dos dados colhidos, de modo que as mesmas possam contribuir para uma compreensão mais detalhada sobre as práticas de apropriação da arte, no sentido de nos auxiliar a perceber como o ambiente/espaço que contém objetos de arte pode revelar aspectos significativos sobre as práticas executadas por participantes inseridos em tais ambientes/espaços. Uma ênfase especial será dada aos registros fotográficos efetuados durante nossa exploração etnográfica, visto que, de acordo com nosso entendimento, as imagens coletadas contribuem decisivamente com a nossa argumentação, pois criam uma possibilidade de leitura sobre diversas situações enfrentadas pelos participantes abordados em nosso plano metodológico.

Conforme já foi mencionado, a 6ª BAVM foi sediada em três espaços institucionais distintos – Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Santander Cultural e Armazéns do Cais. Desde sua 1ª edição, em 1997, a Bienal do Mercosul não manteve uma regularidade espacial em relação às instituições que cederam seus espaços para a realização das mostras.<sup>142</sup> Esse aspecto, por si só, já impõe uma particularidade em relação às práticas de apropriação simbólica do objeto artístico, visto que a falta de uma unidade espacial demonstra possibilidades distintas de atuação dos participantes envolvidos. O que enfatizamos aqui é especificamente o fato de que a Bienal do Mercosul, conforme vem sendo possível observar, não acontece em um único espaço, em uma única instalação física ou prédio específico. Acentuamos, portanto, o fato de que a 6ª BAVM foi formatada de modo a articular sua identidade e seu campo estético mediante a distribuição de obras de arte em três espaços distintos uns dos outros. Com isso, a partir de nossa exploração etnográfica, é possível tecer considerações sobre os papéis sociais representados pelos participantes abordados nos três espaços expositivos, bem como sobre as

---

<sup>142</sup> Ver MOTTA, Gabriela. Op. cit.

variações, similaridades e diferenças que o espaço opera em relação às percepções e às apropriações simbólicas das obras de arte. Nesse sentido, cumpre verificarmos que os três espaços institucionais que sediaram a 6ªBAVM localizam-se próximos uns aos outros. Em relação ao MARGS e ao Santander Cultural, por exemplo, os prédios avizinham-se, tendo o Memorial do Rio Grande do Sul situado entre eles.

A interpretação dos dados que apresentamos em torno da terceira margem não tem a intenção de criar desníveis entre os espaços institucionais que sediaram a 6ªBAVM, o que poderia esconder julgamentos valorativos em relação às próprias instituições ou especulações em relação à qualidade das obras apresentadas. Nossa intenção está longe de emitir juízos de valor sobre as instituições (MARGS, Santander Cultural e Armazéns do Cais do Porto) ou sobre as obras apresentadas. Tentaremos, sobretudo, mostrar como os espaços ocupados pelos participantes investigados são dotados de uma configuração particular, capaz de acionar códigos de conduta prescritos, imaginários sociais diversificados e performances coletivas variadas.

A partir dos desdobramentos de nossa exploração etnográfica no interior do campo investigado, fomos levados a considerar a dimensão radicalmente particular dos espaços expositivos que sediaram a 6ªBAVM. Isso quer dizer que a diferenciação entre eles ficou evidente não apenas durante o tempo em que permanecemos nesses ambientes, como também nas falas dos informantes e, principalmente, na sua gestualidade, na sua forma de percorrer os espaços expositivos e na participação individual do corpo como fator atuante na leitura da obra de arte.

A fim de proporcionarmos uma maior compreensão das imagens que utilizamos para avaliar nossas considerações em relação à terceira margem, elaboramos breves considerações gerais sobre os três espaços institucionais, de modo a oferecermos um panorama sobre nossas percepções relativas ao impacto causado por sua atmosfera simbólica e física. Alguns dados históricos, a seguir apresentados, poderão auxiliar na compreensão das fronteiras simbólicas que se desenharam entre os três espaços expositivos, bem como poderão ser úteis para situar as trajetórias históricas que os diferenciam.

## ESPAÇOS INSTITUCIONAIS

Construído em 1913 para abrigar a Delegacia Fiscal, o atual prédio do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli possui quase 5.000m<sup>2</sup> e foi projetado pelo arquiteto alemão Theo Wiederspahn. O Museu foi oficialmente inaugurado em 1957, época em que contava com uma coleção de cerca de 100 obras. O prédio foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1981 e foi contemplado, em 1985, com o tombamento definitivo em nível estadual. Em função do restauro por que passou entre 1996 e 1998, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul adaptou-se aos padrões internacionais de museologia. O edifício ganhou novas instalações elétricas e hidráulicas, sistema de climatização para a temperatura oscilar entre 21 e 24 graus em umidade constante, detectores de fumaça, controle de intensidade da luz e impermeabilização do terraço, além de restauração artesanal dos ladrilhos, azulejos e vitrais. Dotado de um ecletismo arquitetônico que combina vitrais, mármore e ornamentos, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul integra-se à paisagem da Praça da Alfândega, no Centro Histórico de Porto Alegre, ao lado de outros dois prédios históricos: o Memorial do Rio Grande do Sul e o Santander Cultural.<sup>143</sup> O MARGS é uma entidade pública, mantida pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul, através da Secretaria de Estado da Cultura.

O edifício do Santander Cultural, atualmente tombado pelo Patrimônio Histórico Estadual, foi construído entre os anos 1927 e 1932. Concebido em estilo neoclássico, o prédio foi sede do Banco da Província, Banco Nacional do Comércio, Banco Sul Brasileiro e Banco Meridional, antes de se tornar, em 2001, uma instituição cultural mantida por uma organização privada: o Banco Santander. O projeto de restauro e adaptação transformou o antigo edifício em um centro cultural, mantendo intactos os espaços originais em diálogo com intervenções contemporâneas. A principal intervenção do projeto foi a criação de um átrio no antigo poço de iluminação dos vitrais, a cerca de 40 metros acima do *all* central. Pela primeira vez, os vitrais podem ser apreciados de cima para baixo. O prédio possui cerca de 5.600m<sup>2</sup> de área construída e apresenta uma programação

---

<sup>143</sup> Dados coletados junto ao site do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Disponível em <[www.margs.rs.gov.br](http://www.margs.rs.gov.br)>. Acesso em 21/10/08.

diversificada nas áreas de artes visuais, cinema e música, bem como congressos, simpósios e cursos voltados ao meio artístico.<sup>144</sup>

Em relação aos Armazéns do Cais, é importante salientar que o conjunto do aterro, cais e edificações portuárias fazem parte das realizações que trouxeram à fisionomia da cidade de Porto Alegre novos padrões de dinamização urbana, higiene e embelezamento. Os armazéns A1, A2, A3, A4, A5, B1, B2, B3 e o edifício sede do DEPREC, juntamente com o Pórtico Central e armazéns A e B (considerados patrimônio cultural nacional desde 1983) fazem parte de um conjunto que foi sendo estruturado por etapas, a partir da construção do primeiro trecho do cais em frente à Praça da Alfândega (1911/13), do Pórtico Central e armazéns A e B (1919/22), dos demais armazéns (1917/27) e da sede administrativa do DEPREC (1947). A estrutura dos Armazéns A1, A2, A3, A4, A5, B1, B2 e B3 é composta por peças metálicas, importada da empresa Daydée, de Paris, e montada no local. A vedação da estrutura é executada em alvenaria de tijolos maciços e o vão livre de cada prédio é de, aproximadamente, 20 metros na transversal e 90 metros no sentido longitudinal. A altura atinge entre 7 e 10 metros, correspondendo a um único pavimento, cuja cobertura compõe-se de cumeeira e calhas dispostas transversalmente, o que dá ao conjunto um coroamento ritmado e contínuo, conformando sucessivos frontões. As gruas para movimentação de cargas, dispostas em trilhos metálicos na base da estrutura do telhado, os guindastes existentes ao longo do cais e a pavimentação em granito são bens integrados às edificações e compõem o conjunto tombado.<sup>145</sup>

A observância de alguns dados históricos relativos à construção dos três espaços institucionais que abrigaram a 6ªBAVM pontua o caráter diferenciado que há entre eles, tanto no sentido da sua origem, como também dos usos atuais a que se destinam tais espaços. A fim de adentrarmos mais profundamente as questões relativas ao apelo simbólico de tais espaços e sua relação com as práticas de apropriação da arte, cremos ser necessário oferecer uma visão geral de nossas análises, a partir dos registros do diário de campo e das observações efetuadas.

O Museu de Arte do Rio Grande do Sul, de certo modo, já está bastante integrado ao cenário geográfico e cultural do Centro Histórico de Porto Alegre. Sobre

---

<sup>144</sup> Dados coletados junto ao site do Santander Cultural. Disponível em <[www.santandercultural.com.br](http://www.santandercultural.com.br)> Acesso em 21/10/08.

<sup>145</sup> Dados coletados junto ao site da Prefeitura Municipal de Porto Alegre (Secretaria da Cultura). Disponível em <[www.portoalegre.rs.gov.br/cultura](http://www.portoalegre.rs.gov.br/cultura)> Acesso em 22/10/08.

este espaço institucional, não se pode negar que ele carrega um imaginário imerso na complexidade conceitual do termo “museu”. Isso faz sentido em relação à orientação elitizada que as instituições museológicas assumiram ao longo de sua trajetória e de sua inserção na modernidade, visto que os museus tornaram-se espaços de distinção de um *abitus* de classe, bem como de celebração e legitimação da raridade de certos artefatos humanos, aos quais os museus conferiram a possibilidade de ingresso nas esferas da chamada cultura “superior”, “genuína” ou “exemplar”.

Infelizmente, em nível nacional, carecemos de um estudo que trace um perfil dos museus de arte mais representativos, o que poderia ser de grande valor para o planejamento das ações de tais instituições e para uma maior compreensão das necessidades de seus diferentes públicos, ou mesmo para se traçar um perfil do campo museal brasileiro. Referimo-nos a este tópico devido ao fato de que os museus de arte ainda representam modelos de sofisticação estética, os quais administram as fórmulas ideais da digestão do gosto artístico. O MARGS, portanto, não está livre de tais contradições. Ainda que ceda suas instalações físicas para a realização da Bienal de Artes Visuais do Mercosul, ele não deixa de ser um museu. Sua “aura”, portanto, permanece atrelada à idéia de que as obras que estão sob sua custódia momentânea possuem algum diferencial que as demais obras não possuem.

O que pretendemos acentuar através dos dados levantados e apresentados nesta terceira margem, é o fato de que a 6ªBAVM (e provavelmente todas as edições que a antecederam) apresentou clivagens internas que, para o grande público, podem ter passado despercebidas, mas que são fundamentais para percebermos como elaboram-se os usos sociais da arte. No interior do MARGS, por exemplo, toda a estrutura espacial a serviço da 6ªBAVM é notadamente diferenciada em relação aos Armazéns do Cais, por exemplo. As distinções são observadas tanto nos detalhes quanto nas evidências de maior proporção. Um prédio relativamente grande como o do MARGS apresenta uma única e pequena porta de acesso para o público, conforme por ser visto na figura 58 – prancha 13 (lembramos, de imediato, da grande circulação de pessoas na maioria dos *shopping centers*, com suas várias e amplas portas de acesso que se abrem automaticamente, e do antagonismo que representam em relação ao público de museus), o que, de certa forma, já constitui uma espécie de limitação à entrada do público não familiarizado com visitas a

museus. Ao entrar no MARGS, o choque que pode ser percebido em relação ao ambiente externo é considerável. Ao adentrarmos o prédio da instituição, sentimo-nos implantados num ambiente que requer um enquadre e uma definição da situação historicamente orientados para captarmos a neutralidade temporal e as emanções estéticas das obras expostas, que a nós chegam como sussurros que demandam o silêncio e a introspecção. Durante nossos registros etnográficos, não foram poucas as vezes em que presenciamos, no interior do MARGS, responsáveis por grupos (professores, auxiliares, monitores) dirigirem-se aos grupos por meio de onomatopéias que pediam silêncio e ordem, como a expressão “xiiii” e o dedo em riste sobre os lábios.

Os protocolos da conduta no interior do MARGS, durante a 6ªBAVM, mesmo se não tivessem sido sinalizados por meio de placas de advertência ou orientações administradas por mediadores e vigilantes, constituem segmentos de informação discursiva que permitem interpretar o ambiente e a ele adequar-se por meio da postura e das reações corporais que são desejadas e esperadas para tal ambiente. Como espaços que pretendem abster-se de qualquer aura de mundanidade, os museus de arte, de um modo geral, apresentam uma série de características espaciais e elementos estratégicos que emitem ao participante que está em seu interior os protocolos de uma postura desejada. No caso do MARGS, o prédio apresenta como diferenciais, além de sua própria arquitetura, uma loja interna e um *bistrot*. A climatização do ambiente interno permite desprender-se dos domínios da rua e de qualquer sinal de movimento externo. Neste ambiente, as pessoas não produzem suor, e o único vestígio de humanidade deve recair sobre as obras de arte (como produtos humanos que são), a fim de que sua esfera quase sagrada não seja agredida. O piso dos espaços internos do MARGS, embora não tenha uma unidade de revestimento, confere uma legibilidade espacial específica em relação ao ambiente interno. O piso do átrio é revestido de um tipo de lajota decorada com motivos geométricos e orgânicos, já as salas laterais ao átrio possuem um revestimento branco polido. Nas demais salas, o chão é revestido com forração (figura 59 – prancha 13). Se essa diferença no revestimento do piso existe, ela certamente é levada em consideração no momento de se planejar a museologia do espaço, o que pode gerar diferenciações no uso de materiais, texturas e cores.

O projeto expográfico da 6ªBAVM, em relação ao ambiente do MARGS, evitou trabalhar apenas com a cor branca na concepção dos espaços internos.

Tonalidades beges, terrosas e violáceas foram usadas como forma de criar um diálogo entre as obras apresentadas e o ambiente do museu (figura 60 – prancha 13). Em relação à atuação dos participantes descritos em nosso plano metodológico, podemos dizer que, no MARGS, as diferenças em relação aos outros espaços também existiram. É o caso, por exemplo, dos seguranças. No MARGS, os seguranças masculinos vestiam terno preto com gravata; as seguranças femininas vestiam terno preto com um lenço preto entornando a gola da camisa, além de estarem com os cabelos presos com um laço preto (figura 61 – prancha 13). O mesmo uniforme foi verificado no Santander Cultural (figura 67 – prancha 14); contudo, em relação aos Armazéns do Cais, o uniforme dos seguranças era diferenciado, o que veremos mais adiante. Em relação à presença de funcionárias da limpeza nos ambientes expositivos, as mesmas não foram vistas no MARGS, tampouco no Santander Cultural, ao contrário do que pôde ser verificado nos Armazéns do Cais, em que foi constante a presença de funcionárias da limpeza circulando pelos espaços das mostras. Quanto ao uso de uniformes para a identificação dos participantes abordados, somente em relação aos mediadores e aos supervisores dos mediadores é que houve uma padronização nos três espaços institucionais (MARGS, Santander Cultural e Armazéns do Cais).

Quanto às restrições à aproximação do público em relação às obras de arte (através do uso de faixas delimitadoras afixadas no chão), o MARGS manteve as prerrogativas tradicionais, que determinam um distanciamento que o apreciador deve manter em relação à obra, a fim de preservar sua integridade física. (figura 62 – prancha 13) Veremos, mais adiante, que no Santander Cultural não havia marcações no chão e que, em relação aos Armazéns do Cais, em algumas obras havia as marcações.

Outro elemento importante a ser considerado em relação ao MARGS refere-se à restrição e à proibição quanto ao uso de máquinas fotográficas para registrar as obras. No piso inferior do MARGS, a restrição era quanto ao uso do *flas* das máquinas fotográficas no âmbito dos espaços ocupados pelas obras do artista Francisco Matto (figura 63 – prancha 13). No piso superior do MARGS, era proibido fotografar as obras do artista Öyvind Fahlström, pois as mesmas estavam protegidas por direitos autorais, segundo informação de um mediador (figura 63 – prancha 13).

O caráter distintivo do MARGS, no que se refere à sua história, às suas características expositivas e aos protocolos de conduta esperados do público

visitante, pode ser a explicação para o fato de que as Mostras Monográficas dos artistas Francisco Matto e Öyvind Fahlström tenham sido realizadas em suas dependências. Por se tratar de dois artistas já falecidos, consagrados e conhecidos internacionalmente, as demandas técnicas para a exposição de suas obras são maiores, os seguros pagos pelas obras são mais caros e o grau de distinção espacial exigida para sediar uma exposição passa a ser maior. Não obstante tais aspectos, ainda acrescentamos outro: o fato de que os museus de arte ainda estão se adaptando às novas poéticas artísticas ligadas à contemporaneidade, as quais exigem novos arranjos técnicos e museológicos ainda inexistentes em instituições de cunho mais conservador. Pelo que pudemos presenciar em relação ao Santander Cultural e aos Armazéns do Cais, as duas Mostras Monográficas apresentadas no MARGS pareciam deslocadas de uma unidade conceitual geral. Isso pode explicar a escolha do MARGS para sediar tais Mostras.

Quanto ao Santander Cultural, de um modo geral, podemos dizer que seus objetivos são bem diferentes dos do MARGS, a começar por seu modelo administrativo, que não está vinculado às hierarquias políticas estatais. Sua característica de “centro cultural” evoca um sentido mais dinâmico e atualizado em relação ao formato mais fechado do “museu”. O grande ponto de diferença entre as duas instituições é, sem dúvida, os seus percursos históricos, visto que o MARGS é uma instituição cinqüentenária, enquanto o Santander Cultural contava apenas seis anos de atividade no momento em que realizamos nossas observações etnográficas. Tal diferença pode não constituir uma questão central em relação aos participantes do campo artístico familiarizados com visitas a exposições ou frequência a espaços culturais; contudo, para o grande público não-familiarizado, a opção por entrar em uma ou em outra instituição pode levar em consideração a imagem amplamente disseminada do museu como um espaço elitizado, onde somente pessoas financeiramente privilegiadas e bem vestidas podem entrar.

O Santander Cultural possui uma entrada principal mais convidativa do que a do MARGS (figura 65 – prancha 14). Recepcionistas podiam ser vistos da área de circulação externa ao prédio e isso pode, assim cremos, ter estimulado alguns participantes a entrarem no prédio. Contudo, logo na entrada, esbarramos com uma situação semelhante à vivida no MARGS. Se, no MARGS, a porta de acesso é pequena e restritiva, no Santander Cultural as portas de acesso logo após o lance de escadas do *all* são tão grandes e pesadas que não podem ser movidas por uma

criança, por exemplo. Ao entrarmos no Santander Cultural, o ambiente que encontramos nos colocou contra a atmosfera da rua, como aconteceu em relação ao MARGS. Experimentamos uma sensação térmica fria e presenciamos uma penumbra assentada nos ambientes expositivos (figura 66 – prancha 14). De um modo geral, percebemos-nos imersos em um ambiente imaculado em que a brancura das paredes conferia uma unidade espacial e perceptiva em relação às obras apresentadas (figura 68 – prancha 14).

O Santander Cultural sediou a Mostra Monográfica do artista Jorge Macchi, cuja obra guarda íntimas relações com as linguagens contemporâneas, como as videoinstalações (figura 69 – prancha 14). Este ponto também pode ter um caráter distintivo em relação ao MARGS, que acolheu obras enquadradas em linguagens mais tradicionais e que não demandaram estruturas expositivas diferenciadas em relação às mostras que, habitualmente, o MARGS realiza em suas dependências. Este aspecto poderia nos levar a crer que, devido à sua identidade (mais ligada à diversidade de linguagens) e à programação de seu calendário de eventos direcionado à arte contemporânea em artes visuais, o Santander Cultural apresentaria um caráter mais propício para sediar a Mostra Monográfica de Jorge Macchi.

Sobre a movimentação, a gestualidade e as dinâmicas corporais dos participantes no interior do Santander Cultural, é oportuno registrar que observamos diferenças em relação ao MARGS e também em relação aos Armazéns do Cais, as quais serão analisadas, pormenorizadamente, mais adiante. Algumas obras apresentadas no interior do Santander Cultural, por terem um caráter interativo e demandarem a participação mais direta da corporalidade dos visitantes, permitiam um tipo de gestualidade diferenciada, como também mais desenvoltura corporal por parte dos participantes (figura 70 – prancha 14).

No interior dos espaços expositivos do Santander Cultural não havia restrições quando ao uso de máquinas fotográficas, que puderam ser utilizadas com acionamento do *flash*. Algumas obras demandavam a manipulação do participante para sua total apreensão estética, o que assegurou uma relação mais próxima dos participantes com as obras. Como forma de acentuar esse aspecto, é necessário registrar que não havia marcações no chão que impedissem os participantes de se aproximar das obras (figura 71 – prancha 14). De acordo com a leitura que fizemos das diversas situações com as quais nos deparamos, podemos inferir que o

Santander Cultural funcionou como um espaço intermediário entre o MARGS e os Armazéns do Cais, como veremos a seguir.

As Mostras sediadas nos Armazéns do Cais permitiram a elaboração de registros etnográficos que, confrontados com os outros dois espaços institucionais que sediaram a 6ªBAVM, permitem elaborar interpretações distintas em relação às práticas de apropriação da arte por parte dos participantes investigados. A estrutura física dos Armazéns do Cais – no que se refere ao seu despojamento e à sua não-orientação propriamente cultural – permite a criação de uma ambiência expositiva mais próxima da vida cotidiana, sem acarretar uma cisão radical entre a esfera mundana e a esfera artística, como ocorre no MARGS e no Santander Cultural. Por não ser um espaço de sociabilidades marcado pela assimilação prévia de procedimentos de conduta, os Armazéns do Cais constituíram uma espécie de antítese do MARGS. Nesse sentido, é relevante considerarmos que, ainda que estejamos abordando um mesmo evento, a 6ªBAVM, é prudente levarmos em conta que a organização espacial e ideológica das três instituições que sediaram o evento contribui para confirmar a força do enquadre institucional em relação aos participantes observados.

Os Armazéns do Cais têm a particularidade de estarem próximos à Av. Mauá, onde se pode verificar um fluxo considerável de veículos. Os Armazéns possuem grandes portões de acesso em ambos os lados (frente à Av. Mauá e frente ao Rio Guaíba), conforme pode ser visto nas figuras 72 e 73 – prancha 15. Esse motivo permite deduzir que, nos Armazéns do Cais, as possibilidades de acesso aos espaços expositivos e às obras de arte permitem aos participantes uma mobilidade espacial mais abrangente (no sentido de que cada participante pode iniciar e finalizar o seu roteiro de visita da forma que melhor lhe convier, no caso de visitação sem agendamento. No caso de grupos agendados, a estrutura expositiva dos Armazéns do Cais – pelo fato de sediar três Mostras – permitia maior liberdade na negociação dos roteiros entre os mediadores em caso de excesso de visitantes). Os grandes portões abertos em ambos os lados dos prédios permitiam a circulação de ar permanente, bem como a entrada de iluminação natural, embora também houvesse iluminação artificial direcionada sobre as obras. Utilizadas como parte da instalação de algumas obras de arte em edições anteriores da Bienal do Mercosul, as grandes áreas internas dos Armazéns do Cais, em relação à 6ªBAVM, foram negadas em função de uma concepção expográfica que optou por instalar módulos

construídos em MDF (com revestimento em tinta fosca branca) no interior dos Armazéns. De acordo com nossas explorações etnográficas, esse contexto expositivo poderia fazer uma alusão aos espaços de exposição mais tradicionais e conservadores, como se, mesmo no interior dos Armazéns do Cais, as equipes curatoriais tivessem a intenção de simular o ambiente típico dos museus, com suas paredes brancas e sua sensação de isolamento e neutralidade. Nas figuras 74 e 75 – prancha 15, é possível conferir uma vista externa e outra interna de um dos módulos instalados no interior dos Armazéns do Cais.

Por ter abrigado docas durante um longo período, o conjunto arquitetônico do Cais, cuja construção aconteceu de forma intercalada, estendendo-se da década de 1910 a 1940, guarda íntima relação com um imaginário ligado ao trabalho e ao desenvolvimento econômico da cidade de Porto Alegre. O piso dos espaços internos dos Armazéns é de argamassa e a estrutura metálica dos telhados permanece à mostra. A proximidade em relação ao Rio Guaíba permite que a dimensão simbólica dos espaços expositivos dos Armazéns do Cais seja percebida como um menor grau de previsibilidade ou de pré-conceitos, como pode ocorrer com o MARGS e com o Santander Cultural. Uma vista com participantes próximos ao Rio Guaíba pode ser observada na figura 76 – prancha 15. Um elemento distinto dos espaços expositivos dos Armazéns do Cais pode ser visualizado na figura 77 – prancha 15; trata-se de placas afixadas em vários pontos dos Armazéns, nas quais constavam indicações relativas aos procedimentos de conduta a serem adotados pelos participantes, especialmente relativos às proibições. A ausência de tais placas informativas no MARGS e no Santander Cultural pode ser facilmente compreendida, pois ambos os espaços, devido à sua própria natureza, exposição social, construção imaginária e crenças dominantes apresentam “regras” ou “enquadramentos” internalizados previamente e admitidos como condição básica de acesso.

Em relação aos participantes situados em nosso plano metodológico, nossas observações etnográficas registraram diferenças substanciais entre as interações de sociabilidade verificadas nos Armazéns do Cais e nos demais espaços institucionais. Conforme expusemos anteriormente, no MARGS e no Santander Cultural os seguranças que faziam a vigilância nos espaços expositivos vestiam-se mais formalmente, o que pode ser justificado como uma exigência de um ambiente mais tradicional e hermético, como é o caso do MARGS. Nos Armazéns do Cais, além de os seguranças vestirem-se menos formalmente – calça preta, camisa

branca e um colete personalizado (para seguranças de ambos os sexos), a presença de funcionárias da limpeza nos ambientes de exposição foi freqüente. Suas atividades, dentre outras, consistiam em recolher lixo, limpar banheiros químicos, varrer o chão, zelar pela limpeza das áreas de circulação externas, retirar o pó e remover manchas de dedos e mãos das paredes dos módulos brancos. Na figura 78 – prancha 15, é possível visualizar seguranças e funcionárias da limpeza. Em algumas ocasiões, presenciamos o que poderia ser identificado como uma troca dos papéis representados, já que registramos três seguranças oferecendo orientações para alguns visitantes sobre questões técnicas e estéticas relativas a algumas obras. Um exemplo pode ser visto na figura 79 – prancha 15.

O dinamismo da movimentação de participantes nos ambientes dos Armazéns dos Cais, sua entrada e saída constante dos Armazéns, seus diálogos num volume vocal mais elevado, suas gestualidades e corporalidades mais desenvoltas, as brincadeiras entre crianças e jovens, enfim, o caráter mais descontraído das sociabilidades evidenciadas no âmbito dos espaços expositivos dos Armazéns do Cais foi marcante e contribuiu para a elaboração das interpretações apresentadas nesta terceira categoria do nosso estudo.

## PRANC A E

– Relações entre espaço institucional e práticas de apropriação da arte - Museu de Arte do Rio Grande do Sul.



Figura 58



Figura 59



Figura 60

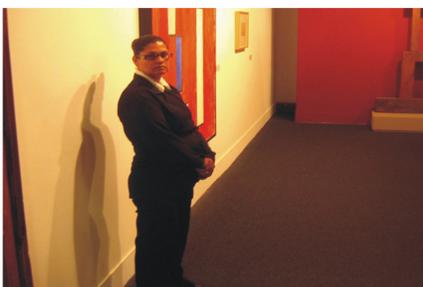


Figura 61

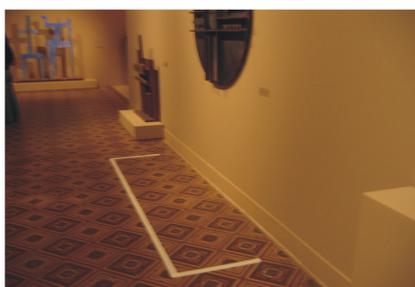


Figura 62



Figura 63



Figura 64

# PRANC A E

da arte – Santander Cultural.

– Relações entre espaço institucional e práticas de apropriação



Figura 65



Figura 66



Figura 67



Figura 68



Figura 69



Figura 70



Figura 71

## PRANC A E

apropriação da arte – Armazéns do Cais.

– Relações entre espaço institucional e práticas de



Figura 72



Figura 73



Figura 74



Figura 75



Figura 76

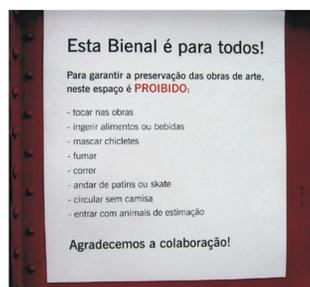


Figura 77



Figura 78



Figura 79

As imagens apresentadas nas pranchas 13, 14 e 15, compõem um mosaico que permite visualizarmos algumas diferenças entre os três espaços institucionais que sediaram a 6ªBAVM, as quais também surgiram nas falas dos informantes abordados mediante entrevistas. Bernardo (G1/01) fala em “situações ideais para a obra e para o público, como áreas de descanso, espaços mais fechado, mais silêncio.” Estela (G1/04) acredita que mediante uma noção de “estranhamento”, o espaço de exposição de arte contemporânea remete a uma possibilidade de apropriação da obra de arte que não acontece imediatamente, mas que demanda um trabalho de depuração. Num sentido semelhante, Flávia (G1/06) diz que “chega uma hora em que a pessoa se satura, os olhos cansam, a percepção cansa.” A informante se refere à grande quantidade de obras acumuladas num mesmo contexto como um fator que pode ocasionar um certo grau de saturação em relação às obras, podendo ocasionar até mesmo indiferença.

O depoimento de Jaqueline (G1/11) é extremamente pertinente no sentido do confronto que permite criar entre o campo simbólico da 6ªBAVM e um evento externo a ela. É o caso, por exemplo, da Mostra RBS. Em relação a isso, a informante manifesta o seguinte pensamento:

A Bienal está competindo com a Mostra RBS. As pessoas vão para a Mostra RBS e depois vêm para cá achando que lá é mais interessante porque aborda o cotidiano delas. A Bienal exige mais reflexão. Talvez aqui, na Bienal, seja muito complexo para o entendimento geral.

Falando especificamente de um aspecto que interessa a essa terceira margem do nosso estudo, Débora (G1/12) declara que “o Santander Cultural é um lugar de passagem; as pessoas vêm e entram meio sem saber onde estão entrando.” Em relação ao depoimento de Isabel (G1/14), entrevistada nos Armazéns do Cais, percebe-se que a informante deixa transparecer a necessidade de se criar uma simulação do espaço como operação necessária à apreensão simbólica do objeto artístico. Segundo a informante,

esse é um local público que foi cedido para a Bienal e não é por isso que não existam normas. As normas da Bienal são as mesmas de um museu, então você não pode correr, não pode comer, não pode tocar nas obras. É como se você estivesse dentro de um museu.

Cristina (G1/21) vê na Bienal uma possibilidade de criar um choque frente ao cotidiano, pois, segundo ela, a Bienal está ligada a uma espécie de fuga da

rotina. “As pessoas querem algo que as leve para uma atmosfera de sonho, imaginação, como se elas fossem assistir a um filme”, diz a informante. Régis (G1/26) diz que é necessário “considerar as demandas técnicas das obras para a realização de um projeto museológico, bem como a disponibilidade de área, as condições oferecidas pelo espaço expositivo, os recursos financeiros disponíveis e, é claro, a palavra do curador.” A tranquilidade nos ambientes de exposição precisa ser assegurada para uma boa visita, acredita Almir (G2/29), enquanto Francisco (G2/32) diz que o trabalho do segurança é “cuidar das obras e não das pessoas.” Tal declaração também foi proferida por Ângelo (G2/35), ao afirmar que “nós estamos aqui para cuidar do serviço e não para prestar atenção nos mediadores e nas obras.” José (G2/39) surpreende-se com o fato de que a Bienal permite que as pessoas vejam coisas que “só podem ser vistas pela televisão”. Daniela (G2/52) deposita no próprio contexto do ambiente expositivo a possibilidade de algo ser ou não ser uma obra de arte, pois a informante declara: “Eu acho que se está aqui na Bienal, então é arte.” Silvana (G3/54) alega que “um ambiente tranquilo e limpo” oferece melhores condições para a apreciação da arte, o que ela pode encontrar na Bienal. Já Pedro (G3/58) avalia que o ambiente da Bienal “é movimentado, lembra uma rua, um lugar aglomerado.” Ernesto (G3/59) aprovou o ambiente “limpo, silencioso e tranquilo”, pois, segundo ele, “é bom para vir com a família e as obras ficam protegidas e seguras.”

Iolanda (G3/60) diz que é a primeira vez que ela entra no MARGS e que a Bienal tem sido um momento de descobertas, especialmente por poder ver as obras de perto. Em seu depoimento ela menciona que “o próprio cheiro que exala aqui dentro [do MARGS] comprova que estamos num mundo à parte.” “Às vezes, dá vontade de tocar nas obras”, arremata a informante. Em relação ao Santander Cultural, o depoimento de Sílvia (G3/62) apregoa um dado relevante em relação à apropriação simbólica deste espaço expositivo, pois a informante declara:

o que eu percebo aqui é um lugar mais austero. Já os Armazéns do Cais lembram coisas mais voltadas ao lazer, por causa do rio, da natureza. Mas eu gosto deste espaço do Santander Cultural, deste cenário. É uma coisa bem separada da realidade, da minha vivência. Você sai do turbilhão do centro, da correria e vem pra cá, parece que você pára no tempo.

Também referindo-se aos espaços expositivos relativos à 6ªBAVM, Marilene (G3/64) admite que o “museu tem um clima, uma história. Tenho alunos

que não entram no museu porque se sentem intimidados.” Felipe (G3/67) considera que o ambiente tem grande influência sobre a obra. Segundo ele, “muitas vezes a obra e o espaço onde ela se encontra instalada tornam-se uma coisa só, é como uma simbiose: um depende do outro.” Alice (G3/68) diz que o clima quente e a temperatura elevada interferiram na assimilação das obras acomodadas nos Armazéns do Cais, pois lá não havia climatização e o espaço não estava adaptado para dias muito quentes. “Pude notar”, diz Alice (G3/68), “que os espaços, além de quentes, estavam sem circulação de ar. As videoinstalações foram as mais prejudicadas, pois ninguém conseguia ficar dentro dos ambientes por muito tempo.” Ivo (G3/69) acredita que “uma arte feita de obras mais ‘sérias’ como pinturas e esculturas pedem um ambiente mais sereno”. Porém, o informante admite que “hoje é tudo muito diferente e as obras parecem mais livres, como se as obras precisassem de um ambiente mais extrovertido.” Paula (G3/76) diz que “gostaria de ver mais arte na rua, em outros lugares, para que ela estivesse mais perto das pessoas comuns.”

Os depoimentos arrolados na descrição acima fundem-se às imagens das pranchas 13, 14 e 15. Assim, a percepção relativa aos ambientes de exposição, manifestada pelos informantes, mostra que as práticas de apropriação da arte podem estar condicionadas a uma série de fatores localizados em esferas externas à própria obra. Neste ponto, é importante retomarmos uma premissa básica que norteia a teoria interacionista, ou seja, a noção de que o “sentido” não é algo intrínseco ao próprio objeto, bem como não faz parte dele como uma essência que precisa ser desvelada. O sentido é construído numa troca, visto que apresenta uma grande maleabilidade, a qual confere à realidade um caráter plástico, em que cada participante de um determinado contexto interfere na construção geral dos sentidos.

Na subseção a seguir, mediante a interpretação do material fotográfico que compusemos, procuraremos mostrar que as obras de arte podem ser abordadas de diferentes maneiras, e que a apropriação simbólica do objeto artístico, quando atrelada a preceitos ligados à sociabilidade, aos espaços institucionais, aos pré-conceitos individuais ou a um imaginário coletivo, pode sofrer variações de leitura substanciais.

## LINGUAGENS CORPORAIS

A aproximação entre os espaços institucionais e os usos sociais da arte poderia ser cotejada sob diversos aspectos. Abordaremos, a seguir, participantes ligados ao Grupo 3, os quais definimos como articuladores de uma “função receptora”. Por meio de uma análise que privilegiará as linguagens corporais dos participantes, pretendemos explorar a relação entre os espaços expositivos da 6ªBAVM e a apreensão do objeto artístico, por meio dos sinais corporais dos visitantes.

De acordo com nossas interpretações, as distinções existentes entre os três espaços institucionais que sediaram a 6ªBAVM permitem aos participantes a instauração de processos apropriativos das obras de arte mediante um conjunto de ritualizações, condutas, expectativas e determinações bastante variadas. De acordo com os registros etnográficos apresentados nesta terceira margem, podemos observar que as variações nos usos sociais dos espaços institucionais atrelam-se às suas constituições históricas e à forma como são interpretados pelos participantes. Assim, nossas observações procuraram captar, em relação à apropriação simbólica das obras de arte, a presença corporal dos participantes em momentos de visitação. Ao prestar atenção a este quesito, pudemos perceber que as práticas de apropriação da arte, no âmbito do campo empírico avaliado, resultam de uma série de procedimentos que demandam a adesão de participantes em processo de intera o. As premissas da teoria interacionista, quando consideradas em rela o ao campo artístico, contribuem para uma compreensão mais pontual do objeto artístico em sua condi o de bem simbólico e de fenômeno socialmente articulado.

Dizer o que   a obra de arte não nos compete, tampouco poderíamos propor argumentos com os dados de que dispomos no âmbito desta pesquisa, cuja finalidade direciona-se a outro objetivo. Entretanto, cremos ser possível sugerir que aquilo que a arte  , aquilo que ela quer dizer e aquilo a que ela se destina, resulta de um processo interacional entre participantes situados num determinado contexto e num determinado ponto do desenvolvimento histórico-social. Desta forma, a arte pode ser muitas coisas; porém, a rela o de uso que com ela estabelecemos   aqui privilegiada para propormos nossas considera es. De acordo com as investiga es de Ortega Y Gasset, o uso   uma espécie de reminiscência, por meio da qual conservamos e reproduzimos registros, práticas e comportamentos coletivamente

produzidos e que vão sendo modificados, burilados ou mesmo descartados com o passar do tempo.<sup>146</sup> O uso se transforma como transformam-se as intenções que o orientam e fixam sua finalidade. Em relação às obras de arte, num primeiro momento, pode ser desalentador tentarmos associá-las à esfera do uso. Isso porque a palavra “uso” está fortemente associada a algo que se desgasta, à matéria que sofre as interferências humanas. Contudo, como aponta Ortega y Gasset, um aperto de mãos também é um uso. Os usos podem estar associados a uma série de atividades e comportamentos que requerem apenas o próprio corpo humano como ferramenta de produção de sentido e de comunicação. Portanto, os usos relativos à arte, da forma como são abordados nesta pesquisa, referem-se a uma questão pontual: O que as pessoas fazem com a arte?

A partir deste ponto, e ainda de acordo com as observações levantadas no âmbito desta terceira margem, apresentaremos alguns dados que nos auxiliarão a melhor compreendermos a esfera dos usos sociais da arte, com base em uma matriz simbólica. Seguindo nossas observações, veremos que o campo artístico, como um todo, funciona mediante a percepção da obra como uso. Isso não quer dizer que a obra de arte seja negligenciada ou tenha seu valor de raridade subtraído. No campo das artes visuais (como em diversos outros campos da atividade humana), o uso, da forma como o compreendemos, é o que permite a criação de agentes específicos, ambientes distintivos, orientações ideológicas, lutas por monopólios etc, já que, conforme explica Bourdieu, “as estruturas objetivas do campo da produção estão na origem das categorias de percepção e apreciação que estruturam a percepção e a apreciação de seus produtos.”<sup>147</sup> Nesse sentido, o curador de uma Bienal de artes visuais deposita sobre as obras de arte a expectativa de que componham um evento que, implicitamente, pode confirmar ou arruinar sua própria reputação. Dos Conselhos que dão suporte às Bienais, geralmente fazem parte agentes do campo político e do meio industrial e empresarial, os quais, mais do que uma atividade cultural, podem encarar a Bienal como mais um negócio em suas pastas de investimentos. Para os mediadores de visitação, a Bienal representa a possibilidade de trabalho temporário remunerado, o que também acontece com seguranças e funcionários de limpeza que, no caso da 6ªBAVM, estavam vinculados a prestadoras

---

<sup>146</sup> Ver ORTEGA y GASSET, José. O homem e a gente. Inter-comunicação humana. Rio de Janeiro: Livro Ibero-americano, 1973.

<sup>147</sup> BOURDIEU, Pierre. A produção da crença. Contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Porto Alegre: Zouk, 2006. p.56.

de serviço terceirizadas. Vemos, com isso, que a arte pode ser abordada pelo viés da relação de uso que os participantes com ela estabelecem, de modo que o uso não constitui uma subtração estético-valorativa ou um empobrecimento das obras de arte, mas, pelo contrário, emite os sinais de que a obra de arte serve a muitas finalidades.

Práticas de apropriação das artes visuais não envolvem apenas campos subjetivos da percepção humana ligados à sensibilidade, à memória ou ao prazer estético. A apropriação do objeto artístico no plano simbólico pode ser equalizada por uma série de fatores, condicionamentos, expectativas e interesses e, mais do que isso, pela participação da linguagem corporal como sinal objetivado da apropriação. Nesse sentido, as imagens apresentadas nas pranchas 16 a 22 oferecem uma visão geral relativa às diferenças nos processos apropriativos das obras de arte, pelo viés de seu contexto expositivo. As pranchas 16 e 17 mostram imagens de participantes durante visitação às Mostras Monográficas dos artistas Francisco Matto e Öyvind Fahlström, no MARGS. As imagens permitem que observemos a regularidade postural dos participantes, mediante as quais reproduz-se um esquema apropriativo típico dos museus de arte não familiarizados com a arte contemporânea, ou seja, gestos mais vagarosos, caminhar lento, postura ereta sem alterações com agachamentos, braços cruzados junto ao peito, mãos nos bolsos etc. O fator condicionante de tal gestualidade é, sem dúvida, a parede, visto que ela determina um tipo de apreciação muito mais fixa do objeto artístico, mediante o estabelecimento de uma relação apreciativa centralizada preponderantemente no sentido da visão, que passa a ser o mais exigido.

No Santander Cultural, conforme pode ser observado nas pranchas 18 e 19, os participantes observados em momentos de visitação apresentaram uma mobilidade corporal um pouco mais desenvolvida em relação ao MARGS. A Mostra Monográfica do artista Jorge Macchi, por não apresentar linguagens artísticas tradicionais, operou nos participantes um tipo de mobilidade corporal desconectada das prerrogativas ligadas ao campo imaginário do museu, ou seja, os participantes moviam-se de forma mais dispersa, mesmo que estivessem em pequenos grupos, bem como podiam manter uma relação mais próxima com as obras, podendo até mesmo tocar em algumas delas. As imagens das pranchas 18 e 19 permitem identificar variações nas posições corporais dos participantes, que não se limitaram à postura ereta e quase monolítica verificada no MARGS. O choque entre uma

concepção moderna e uma concepção contemporânea de apreciação do objeto artístico pode ser o pano de fundo para compreendermos as diferenças nos padrões de mobilidade corporal dos participantes investigados.

As investigações transcorridas nos Armazéns do Cais permitiram que captássemos situações interacionais notadamente diferenciadas dos outros dois espaços institucionais. É o caso, por exemplo, da descontração que os participantes demonstravam em relação ao ambiente dos Armazéns. Sem uma preocupação em conter os dinamismos do corpo nos momentos de apreciação das obras apresentadas, os participantes circulavam pelos ambientes com mais velocidade, intercalavam momentos de maior e menor mobilidade, paravam diante de algumas obras e passavam por outras. No caso de participantes inseridos em grupos, pudemos observar que, nos Armazéns do Cais, houve uma dispersão considerável de participantes de seus grupos, o que exigia mais esforço dos mediadores em manter o grupo unido do que em relação ao MARGS, por exemplo. Inúmeros registros etnográficos apontam para o caráter diferenciado dos Armazéns do Cais como elemento atuante (e talvez determinante) da apropriação simbólica das obras apresentadas neste ambiente.

A dispersão dos grupos; a movimentação mais agitada dos participantes; as sociabilidades menos formalizadas e mais espontâneas; a proximidade com o Rio Guaíba; a ausência de uma orientação cultural historicamente sedimentada em relação aos Armazéns do Cais; o ambiente de relacionamento (Espaço Telheiro, situado no pátio dos Armazéns, em frente ao Rio Guaíba); o uso dos ambientes como suportes para outras atividades (hora do conto, apresentações circenses, apresentação de grupos musicais, set de filmagem) etc, constituem fatores que, de acordo com nossas observações, permitiram que o caráter da apropriação simbólica das obras de arte fosse orientado por uma expressão corporal mais desenvolvida, com movimentos mais amplos e com uma ludicidade mais acentuada. Isso poderia justificar, de acordo com nossas interpretações, a escolha dos Armazéns do Cais para abrigarem obras de arte contemporânea, já que este segmento de produção artística vem demandando uma interatividade com o público muito mais acentuada, tanto no que se refere à exploração de todos os sentidos humanos como veículos de percepção e apreensão estética, como também em relação ao caráter mais coletivizador das experiências de leitura grupais. As pranchas 20, 21 e 22 mostram

imagens capturadas durante momentos de visitação aos espaços expositivos dos Armazéns do Cais.

## PRANCA L

, – Relações entre linguagens corporais e práticas de apropriação da arte – Museu de Arte do Rio Grande do Sul



Figura 80



Figura 81



Figura 82

## PRANC A L

, - Relações entre linguagens corporais e práticas de apropriação da arte – Museu de Arte do Rio Grande do Sul



Figura 83



Figura 84



Figura 85

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)