

Universidade Estadual Paulista – UNESP. Instituto de Artes.  
Programa de Pós – Graduação em Artes.  
Mestrado.

**A RELEVÂNCIA DA PERCEPÇÃO EM ARTE PÚBLICA NO  
ENSINO DE ARTE: O PAPEL DO PROFESSOR NO  
PROCESSO DE MASSIFICAÇÃO DAS OBRAS DE ARTE.**

PAULO JOSÉ CAVALCANTE

São Paulo  
2008

PAULO JOSÉ CAVALCANTE

**A RELEVÂNCIA DA PERCEPÇÃO EM ARTE PÚBLICA NO  
ENSINO DE ARTE: O PAPEL DO PROFESSOR NO  
PROCESSO DE MASSIFICAÇÃO DAS OBRAS DE ARTE.**

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Linha de Pesquisa: Abordagem Teórica, Histórica e Cultural da Arte, sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Claudete Ribeiro, para obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo – 2008

## FICHA CATALOGRÁFICA

CAVALCANTE, Paulo José

A relevância da percepção em arte pública no ensino de Arte: o papel do professor no processo de massificação das obras de arte.

São Paulo, 2008 – 127 páginas.

Dissertação – Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Claudete Ribeiro

Palavras-chave: Percepção – Arte Pública – Arte Contemporânea – Bienal de Artes

“Foi o tempo que dedicaste a tua rosa que fez a tua rosa tão importante.”

(Saint-Euxupery)

## RESUMO

Nos últimos anos tenho observado comentários de alunos e colegas acerca das visitas à Bienal Internacional de Arte de São Paulo. Com base nessas observações, tenho elaborado algumas questões acerca da relação entre alunos, professores e as obras que vêm na exposição. Podem se destacar as seguintes: Os visitantes conseguem identificar o que está exposto como obra de Arte? Há uma observação mais detalhada das técnicas, os métodos, os materiais e os estilos que são utilizados pelos artistas? Há uma reflexão sobre a importância dessas obras para a sociedade contemporânea? Há um preparo durante a formação destas pessoas para este tipo de exposição? A habilitação específica interfere na estimulação dos alunos para a apreciação das obras? Há um trabalho de preparação desses alunos desde o início do ano letivo? Costumam buscar referências sobre os artistas da exposição para conhecimento prévio ou posterior dos alunos? Costumam relacionar as obras e os artistas que se expõem com as obras e os artistas de outras épocas? Conseguem distinguir obra de arte de expressão artística? Conseguem observar obras de Arte em ambientes públicos? Demonstram interesse em visitar outras exposições? Todas estas são questões que têm despertado meu interesse sobre o processo de fruição dos alunos e docentes a respeito das obras de arte.

Acredito que a investigação constante sobre novos métodos e artistas é de grande importância para que se entenda o processo de avanço no mundo das artes nesse início do século XXI.

Meu principal objetivo com este trabalho é transformar os caminhos para essas experiências com obras públicas em algo cada vez mais freqüente, além de refletir e compreender a experiência que esses sujeitos têm em relação a esse acontecimento cultural.

Anseio que esta pesquisa se converta numa grande referência para docentes, estudantes e amantes das Artes Visuais, de tal modo que se transforme em um instrumento para repensar suas ações em respeito ao trabalho com exposições em ambiente público.

Palavras-chave: Percepção – Arte Pública – Arte Contemporânea - Bienal de Arte

Grande Área: Letras, Lingüística e Artes

Área: Artes

## RESUMEN

En los últimos años he observado comentarios de alumnos y colegas acerca de las visitas a la Bienal Internacional de Arte de São Paulo. Tras estas observaciones he elaborado algunas cuestiones acerca de la relación entre alumnos, profesores y las obras que ven en la exposición. Se pueden destacar las siguientes: ¿Los visitantes consiguen identificar qué se expone como obra de arte? ¿Hay una observación más detallada de las técnicas, los métodos, los materiales y los estilos que han utilizado los artistas? ¿Hay una reflexión sobre la importancia de estas obras para la sociedad contemporánea? ¿Hay una preparación durante la formación de estas personas para este tipo de exposición? ¿La habilitación específica interfiere en la estimulación de los alumnos para la apreciación de las obras? ¿Hay un trabajo de preparación de estos alumnos desde el principio del año lectivo? ¿Se suele buscar referencias sobre los artistas de la exposición para conocimiento previo o posterior de los alumnos? ¿Se suele relacionar las obras y los artistas que se exponen con las obras y artistas de otras épocas? ¿Consiguen diferenciar obra de arte de expresión artística? ¿Consiguen observar obras de arte en ambientes públicos? ¿Demuestran interés en visitar otras exposiciones? Todas estas son cuestiones que han despertado mi interés hacia el proceso de fruición de los alumnos y docentes respecto a las obras de arte.

Creo que la investigación constante sobre nuevos métodos y artistas es de gran importancia para que se entienda el proceso de avance en el mundo de las artes en este inicio del siglo XXI.

Mi principal objetivo con este trabajo es transformar los caminos para esas experiencias con obras públicas en algo cada vez más frecuentes, además de reflexionar y comprender la experiencia que esos sujetos tienen hacia este hecho cultural.

Deseo que esta investigación se convierta en una gran referencia para docentes, estudiantes y amantes de las Artes Visuales, de tal manera que se transforme en un instrumento para repensar sus acciones respecto al trabajo con exposiciones en ambientes públicos.

Palabras clave: Percepción – Arte Pública – Bienal de Arte

Gran Área: Letras, Lingüística y Artes

Área: Artes

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura</b>	<b>Página</b>
01 René Magritte – <i>Ceci n'est pas une pipe</i> (1928/29) .....	16
02 Marcel Duchamp – <i>Fountain</i> (1916/17).....	17
03 Tarsila do Amaral – <i>EFCB Estrada de Ferro Central do Brasil</i> (1924).....	24
04 Flávio de Carvalho – <i>Retrato de José Lins do Rego</i> (1948).....	24
05 Tomie Ohtake – <i>Tranqüilidade</i> (1956).....	25
06 Amílcar de Castro – <i>Sem título</i> (1985).....	25
07 César Domela – <i>Sem Título</i> (1942).....	26
08 Joan Miro – <i>Personagem atirando uma pedra num pássaro</i> (1928).....	26
09 Lasar Segall – <i>Perfil de Zulmira</i> (1928).....	27
10 Max Bill – <i>Unidade tripartida</i> (1948/49).....	41
11 Danilo Di Prete – <i>Limões</i> (1951).....	41
12 MAREPE – <i>Guarda-chuvas</i> (2006).....	54
13 Gordon Matta-Clark – <i>Parede de lixo</i> (2006).....	54
14 Antoni Miralda – <i>Sabores e Línguas</i> (2006).....	55
15 Minerva Cuevas – <i>Mejor Vida Corp</i> (2006).....	55
16 MAREPE – <i>Emboladeiras</i> (2004).....	56
17 Ana Mendieta – <i>Série Silhuetas</i> (1973/77).....	56
18 Marcel Broodthaers – <i>A Assinatura</i> (1969).....	57
19 Alberto Baraya – <i>Projeto de árvore de látex</i> (2006).....	57
20 Jaroslaw Kozlowski – <i>Mundo unido</i> (2006).....	58
21 Paula Trope – <i>Projeto Morrinho</i> (2005).....	58
22 Meschac Gaba – <i>Maquete de Açúcar</i> (2006).....	59
23 Vicente Gomes Pereira – <i>Obelisco da Memória</i> (1814).....	61
24 Victor Brecheret – <i>Monumento às Bandeiras</i> (1921/53).....	62
25 Júlio Guerra – <i>Borba Gato</i> (1962).....	62
26 Ettore Ximenez – <i>Monumento à Independência</i> (1922).....	63
27 Francisco Lopoldo e Silva – <i>Índio Pescador</i> (década de 40).....	64
28 Victor Brecheret – <i>O Fauno</i> (1942).....	64
29 Luiz Brizzolara – <i>Anhanguera</i> (1924).....	65
30 Amílcar de Castro – <i>Sem título</i> (1988).....	65
31 Oscar Niemeyer – <i>Mão</i> (1989).....	66
32 Yutaka Toyota – <i>Espaço Cósmico</i> (1979).....	66
33 Jorge Bassani e Lílian Amaral – <i>O Caminho</i> (1991).....	67
34 Alfredo Ceschiatti – <i>José Bonifácio de Andrada e Silva</i> (1972).....	68
35 Domenico Calabrone – <i>Caixeiro Viajante</i> (1991).....	69
36 Tomie Ohtake – <i>Homenagem aos 80 anos de imigração japonesa</i> (1988)	69
37 Gráfico sobre habilitação específica do professor.....	81
38 Gráfico sobre tempo de formação na área de arte.....	81
39 Gráfico sobre Instituição de formação.....	82
40 Gráfico sobre Conteúdo específico de arte contemporânea.....	84
41 Gráfico sobre visitas à Bienal de Artes durante a graduação.....	85
42 Gráfico sobre Bienais visitadas.....	86
43 Gráfico sobre visitas à 27ª Bienal.....	87

44	Gráfico sobre curso de formação para professores.....	88
45	Gráfico sobre visitas com alunos em alguma Bienal de Arte.....	89
46	Gráfico sobre visitas com alunos na 27ª Bienal de Arte.....	90
47	Gráfico sobre preparação dos alunos para visitar a 27ª Bienal.....	90
48	Gráfico sobre uso do material educativo.....	91
49	Gráfico sobre conceitos curatoriais.....	93
50	Gráfico sobre planejamento da visita.....	94
51	Gráfico sobre como trabalha Arte Contemporânea na sala de aula.....	96
52	Gráfico sobre artistas contemporâneos comentados nas aulas.....	97
53	Gráfico sobre informações dos artistas da 27ª Bienal.....	98
54	Gráfico sobre fontes de pesquisa dos artistas.....	99
55	Gráfico sobre relação com outras obras e artistas.....	100
56	Gráfico sobre relação com outras obras e artistas.....	100
57	Gráfico sobre outras exposições visitadas pelos professores.....	101
58	Gráfico sobre outras exposições visitadas pelos alunos.....	102
59	Gráfico sobre formação específica dos professores.....	103
60	Gráfico sobre Arte Contemporânea que os alunos conhecem.....	104
61	Gráfico sobre visitas dos alunos em alguma Bienal.....	105
62	Gráfico sobre recebimento de orientações de professor.....	106
63	Gráfico sobre conceitos da exposição.....	107
64	Gráfico sobre uso do material educativo.....	108
65	Gráfico sobre artistas que participaram da exposição.....	108
66	Gráfico sobre consideração do material exposto.....	109
67	Gráfico sobre obras que chamaram a atenção.....	110
68	Gráfico sobre a importância das obras para a sociedade.....	111
69	Gráfico sobre observação das obras da Bienal.....	112
70	Gráfico sobre diferença entre obra de arte e expressão artística.....	112
71	Gráfico sobre observação em outros espaços.....	113
72	Gráfico sobre interesse em visitar outras exposições.....	114

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
Capítulo I	
A contextualização da Arte Contemporânea e sua relevância no ensino de Arte.....	12
1.1 Arte Contemporânea: um panorama geral do Minimalismo à Arte Conceitual.....	12
1.2 Arte e Tecnologia .....	18
1.3 Arte e Percepção .....	22
1.4 Arte Contemporânea na sala de aula.....	29
Capítulo II	
A Bienal de Arte e a formação Docente.....	37
2.1 Um breve histórico sobre a Bienal de Arte de São Paulo.....	37
2.1.1 Da era dos Museus à era das Curadorias.....	39
2.2 Um panorama sobre a 27ª Bienal de Artes de São Paulo.....	51
2.3 Arte em espaço público.....	59
2.4 Arte Contemporânea e a formação Docente.....	72
Capítulo III	
Relação público e obra de arte na 27ª Bienal de Arte.....	78
3.1 Professores e a 27ª Bienal de Artes.....	79
3.2 Os alunos e a 27ª Bienal de Artes.....	102
Considerações Finais.....	116
Referências Bibliográficas.....	120
Anexos.....	123

## INTRODUÇÃO

Durante os últimos anos, tenho observado o relato de colegas e alunos em momentos distintos com relação às visitas da Bienal Internacional de Arte de São Paulo. Com base nessas observações, tenho feito alguns questionamentos acerca da relação da grande parte dos visitantes com as obras. Entre estas questões, destaco as seguintes:

- os visitantes conseguem identificar o que está exposto como obra de Arte?
- há uma observação mais detalhada sobre as técnicas, métodos, materiais e estilos utilizados pelos artistas?
- refletem sobre a importância dessas obras para a sociedade contemporânea?

Outro ponto relevante é a indagação sobre o papel do professor de Artes nesse processo de massificação das obras pelos questionamentos:

- há um preparo no que se refere a sua formação, para este tipo de exposição?
- a habilitação específica interfere na estimulação dos alunos para apreciação das obras?
- há um trabalho de preparação desses alunos desde o início do ano letivo?
- buscam referências sobre os artistas da exposição, para conhecimento prévio ou posterior dos alunos?
- fazem uma relação com as obras e artistas de outras épocas?

Não obstante, procuro definir se há relevância dessa apreciação na formação cultural desses alunos a partir das questões:

- há uma fruição clara com outras obras de Arte após visitar a exposição?
- conseguem distinguir obra de Arte de expressão artística?

- conseguem observar obras de Arte em ambientes públicos?
- demonstram interesse em visitar outras exposições?

A Educação Pública, fundamentada em interesses peculiares no que se refere à formação continuada dos professores, deixa uma defasagem no estímulo à pesquisa, não estimulando a busca de conhecimento e estudos complementares.

Atuando como docente da rede pública estadual há 16 anos, na última década tenho percebido o amplo número de visitas de alunos desta rede às grandes exposições, como a Bienal Internacional de Arte de São Paulo. Isso me levou a refletir sobre a organização e planejamento das visitas, tanto por parte dos organizadores do evento, quanto dos professores que atuam diretamente com esses alunos.

Alguns aspectos da percepção dos alunos das obras de Arte têm chamado minha atenção, eles se referem ao processo de fruição. Durante às vezes em que acompanhei grupos nas visitas, notei a ausência de valorização dos trabalhos observados e o menosprezo para alguns artistas por meio de comentários feitos pelos estudantes e até por alguns professores.

Em seus planos de trabalho, muitos docentes dão destaque aos artistas renomados e de fama histórica no Brasil e no exterior, dando enfoque, sobretudo à importância desses artistas para a concepção da fragmentação da História da Arte por meio de técnicas e procedimentos empregados em suas épocas.

Ao observar a linha do tempo na História da Arte, nota-se uma dificuldade de orientação quando abrange os artistas contemporâneos. Muitos estudiosos e professores tendem a adequar a Arte contemporânea como uma fragmentação do

estudo da Arte, considerando a sua denominação como peculiar num tempo de permanência determinado.

Os cursos de graduação e licenciatura apontam para uma habilitação específica em Artes Plásticas, Musicais ou Cênicas, deixando muitas vezes um vago destaque para a prática do ensino de Arte. Isso pode levar a uma discrepância na formação do professor no que se refere ao trabalho de orientação dos alunos para perceberem ou se relacionarem com a Arte contemporânea. O trabalho restrito em sala de aula é complementado apenas com visitas a espaços de Arte, visivelmente sem finalidade, deixando os jovens estudantes com uma deficiência em sua formação. A continuidade nos estudos dos docentes é um aspecto proeminente para o entendimento das transformações ocorridas nas últimas décadas.

Acredito que a pesquisa constante sobre novos métodos utilizados e novos artistas seja de suma importância para que se entenda o processo de avanço que vem sofrendo o mundo das Artes nesse início do século XXI.

O objetivo nesta pesquisa é estudar as relações das obras de Arte em espaço público, com a proposta de ensino das aulas de Arte e verificar o reflexo desta aprendizagem no desenvolvimento cultural de uma comunidade de alunos do Ensino Médio.

Espalhadas pela cidade de São Paulo, existem diversas exposições de obras de artistas contemporâneos, que em sua grande maioria passam despercebidas aos olhos dos transeuntes, por aspectos relacionados ao dinamismo da vida cotidiana ou até mesmo por falta de interesse e conhecimento.

A Escola, em seu processo de formação de cidadãos críticos e participativos do meio em que vivem, torna-se uma das principais responsáveis pela baixa condição da percepção e da fruição com essas obras.

Pretendo, por meio de uma investigação, principalmente no que diz respeito ao espaço público como a Bienal Internacional de Arte, mostrar essa discrepância na formação de professores e alunos, com o intuito de incentivar para que os caminhos para essas experiências com obras públicas sejam cada vez mais freqüentes, procurando assim valorizar a importância de artistas e obras de Arte numa conjuntura social e cultural.

Assim, procurarei verificar se alunos e professores conseguem identificar o que está exposto na Bienal de Arte, como os métodos, técnicas, materiais e estilos utilizados pelos artistas e se refletem sobre a importância dessas obras para a sociedade contemporânea. Pretendo acompanhar o preparo dos alunos para assistirem a uma exposição. Pretendo também, refletir sobre a Arte contemporânea, exaltando sua importância para a sociedade em que está inserida e a descoberta de novos talentos por meio do incremento de métodos que estão surgindo a cada dia.

Anseio tornar esta pesquisa numa fonte de referência para docentes, estudantes e amantes das Artes Visuais, no sentido de empregarem esse trabalho como um elemento para repensar suas propostas e planos, dando um enfoque maior para o trabalho com exposições em ambientes públicos, como a Bienal Internacional de Arte.

Acredito que desta forma, será plausível aos interessados na área, buscar uma alternativa, de um ponto de vista acadêmico, mas ao mesmo tempo experimental, de uma vivência que poderá ser sempre discutida.

Procuro observar as características de uma comunidade específica de alunos e professores e a sua relação com obras de Arte, dando ênfase nos registros e correlações dos fatos observados. Considerando a necessidade de estudar essa relação, proponho uma pesquisa com aspectos descritivos e qualitativos. Assim, pretendo refletir e compreender o fenômeno de visitas de alunos do ensino médio em exposições como o espaço da Bienal. Desenvolvo este trabalho com o apoio das técnicas da observação participante, relatos, entrevistas dirigidas e semidirigidas, com o apoio de questionários específicos, pois acredito poder compreender a experiência que esses sujeitos têm em relação a esse acontecimento.

Esta pesquisa teve início pela observação e registro não estruturados das propostas pedagógicas, planos de aula e relatos de experiência de professores e alunos. Houve um acompanhamento das atividades desenvolvidas pelos professores no âmbito de exposições de obras de Artes, principalmente a Bienal, desde a preparação dos alunos sobre o tema até a conclusão do trabalho, oferecendo dados para fazer uma reflexão sobre as últimas exposições e da formação continuada dos professores para propor o desenvolvimento das atividades com os alunos. Foram feitos também leituras e registros de estudos anteriores sobre o assunto, que serão aproveitados como referência para refletir sobre esses dados.

Como base na literatura utilizada, pretendo empregar da obra de Giulio Carlo Argan (2005), aspectos que giram em torno de três importantes conceitos levantados: cidade, objeto e Arte. Segundo o autor, a obra de Arte determina um espaço urbano e o que a produz é a necessidade de quem vive e opera neste espaço, de representar para si de uma forma autêntica ou distorcida da situação espacial em que opera. Argan vê o espaço urbano de uma forma ampla, parte de um todo que abrange, desde o quarto de dormir até a zona rural. Também nos alerta, de forma até mesmo catastrófica, a respeito do que pode acontecer a uma sociedade que não valoriza a história, vendo os seus objetos de Arte como fragmentos do passado e fora de um contexto atual. Segundo o autor, trata-se de comportamento que considera como obras de Arte, apenas aquilo que está dentro dos museus, contribuindo para que cada vez mais os fatos urbanos não sejam vistos como fenômenos artísticos. Ele nos fala sobre cidade real e cidade ideal, afirmando que a relação entre quantidade e qualidade é proporcional no passado, antitética hoje e que está na base de toda problemática urbanística ocidental, ou seja, há uma ruptura entre a cidade histórica e a cidade moderna, gerando um sentido anti-histórico ao núcleo novo da cidade e um caráter somente histórico ao núcleo antigo. Assim, a cidade moderna cresce sem grandes preocupações qualitativas, enquanto que a cidade histórica se torna encerrada e estagnada. Muitas destas estagnações se refletem em falta de preservação e restauração. Portanto, dos dois lados temos a problemática qualitativa, favorecedora para que se compreenda melhor os pontos importantes levantados pelo autor.

Outro aspecto que destaco é a consideração de Omar Calabrese (2002) sobre a Arte como um objeto estruturado, cujo mecanismo interno é passível de

ser apreendido, discute em profundidade pontos de vista das diversas correntes teóricas. Para ele, a semiótica parte do pressuposto de que a qualidade estética e o juízo de valor sobre as obras podem nascer apenas do objeto material, que são as próprias obras. De fato, uma obra possui um universo de significados secundários que dependem da codificação do gosto, da estratificação das leituras e da intencionalidade do artista. Em suma, de sua inserção em um circuito do saber. A experiência da apreciação artística a partir da capacidade inata de entender por meio do olhar, propõe-se a discutir algumas qualidades da visão, objetivando fortalecê-las e dirigi-las.

Nesse contexto, John Dewey (1980) acredita que a vida humana se dá na abertura do indivíduo ao mundo e é composta por experiências profundas que integram ação, sentimento e significação, possuindo um caráter estético lidando ou não com objetos artísticos propriamente ditos, expõe ainda que a experiência estética só é possível mediante uma percepção ativa do apreciador, ou seja, sem um ato de recriação, o objeto não será percebido como obra de Arte.

No fundo, isso acaba sendo justificado por Ana Mae Barbosa (1994), ao discutir a importância da imagem no ensino de Arte, onde argumenta a defesa deste ensino e compara sua importância com a alfabetização. A alfabetização não acontece somente com o ensino da junção das letras, mas é acompanhada de uma alfabetização cultural que colabora com a visualização da palavra. Sem a visualização, a palavra pouco significa. Para pensar na Arte-educação como pesquisa dos modos pelos quais se aprende Arte e como facilitadora da relação

entre Arte e público, é indispensável à inter-relação história da Arte, leitura da obra e fazer artístico.

Produzir com informação e consciência torna possível o aprendizado em Arte. A escola não pretende formar artistas e sim conhecedores, fruidores e decodificadores da obra de Arte. Ao lado de uma produção artística tem que haver a capacidade de entendimento da mesma. O desenvolvimento cultural só existe com o desenvolvimento artístico. Não tem sentido considerar a Arte como uma das mais altas realizações do ser humano, construir museus e salas de concerto para oferecer a apreciação do que se entende de melhor da Arte e não ter público para estudá-lo. Como desenvolver um apreciador se a Arte é desprezada na escola?

Em sua obra, Gasset (2003), ao discutir a impopularidade da nova Arte, acredita que os efeitos sociais desta Arte são, à primeira vista, tão intrínsecos, tão distantes da essência estética, que não se vê como, partindo deles, se pode penetrar na intimidade dos estilos. Convém distinguir o que não é popular do que é impopular. O estilo que inova demora certo tempo para conquistar a popularidade; não é popular, mas tampouco é impopular. Exemplificando, o Romantismo conquistou rapidamente o povo, para o qual a velha Arte clássica nunca havia sido coisa íntima. O Romantismo foi, por excelência, o estilo popular. Em contrapartida, a nova Arte tem a massa contra si e a terá sempre. É impopular por essência; mais ainda, é antipopular. A obra de Arte atua como um poder social que cria dois grupos antagônicos, ela separa e seleciona no amontoado uniforme da multidão duas diferentes castas de homens.

Toda obra de Arte suscita divergências; agrada a uns e a outros não; a uns agrada menos, a outros mais. A questão não é que a obra jovem não agrade à maioria do público, mas agrada sim à minoria. O que acontece é que a maioria, a massa, não a entende.

A nova Arte, pelo visto, não é para todo mundo, como a romântica, mas desde logo é dirigida a uma minoria especialmente cônica de novos conceitos. Quando alguém não gosta de uma obra de Arte, porém a compreende, sente-se superior a ela e não há lugar para a irritação. Mas, quando o desgosto que a obra causa nasce do fato de não tê-la entendido, o homem sente-se humilhado, com uma obscura consciência da sua inferioridade que precisa compensar mediante a indignada afirmação de si mesmo frente à obra.

Apesar desses importantes aspectos, existem outros elementos que precisam ser considerados, como os citados por Miriam Celeste (1998), onde diz que ler uma obra de Arte exige contato com a mesma (original ou reprodução), daí a importância de irmos a museus, exposições, concertos, teatros, etc. Ler é produzir sentido. Cada leitor da obra de Arte interpreta a mesma usando sua história, seus antecedentes sócio-culturais, econômicos e pessoais. Intui-se aquilo que traz em si formas arquetípicas, para compreender a metáfora representacional ali. É pura fruição. Os museus, professores, livros e outros são mediadores entre o público e a obra de Arte. Propor a leitura de uma obra de Arte é o mesmo que atrair a atenção e os sentidos do fruidor, diante da obra. Existem várias formas de ler uma obra de Arte, o importante é que seja um processo significativo para o aluno. É através da provocação que nos vem à tona toda a nossa experiência,

vivências e experimentações no mundo. O mais importante é que fique clara a necessidade da contextualização histórica e cultural da produção artístico-estética da Humanidade, no processo do ensinar-aprender Arte, assim como a necessidade da percepção e construção de conceitos artísticos que fundamentem este contexto.

Este trabalho será dividido em três capítulos. No capítulo I farei uma reflexão sobre a contextualização da Arte Contemporânea e sua relevância no ensino de Arte. Buscarei conceitos que ajudem a definir esse tipo de Arte, principalmente as expostas durante as Bienais. Para tanto, parto de um panorama geral do Minimalismo à Arte Conceitual. Proponho também uma pequena reflexão sobre Arte e Tecnologia. Procuro relacionar aspectos importantes da Arte em espaço público, Outro elemento importante do capítulo é uma discussão sobre a apreciação artística, e finalizo com uma reflexão sobre a Arte Contemporânea na sala de aula. No capítulo II Refletirei sobre a formação dos professores de Arte e sua relação com a Arte contemporânea. Será organizado um breve histórico da Bienal de São Paulo, dando ênfase desde a “era dos museus” à “era dos curadores”, para melhor entender o processo de evolução das Bienais. Será feito também um panorama sobre a 27ª Bienal de Artes de São Paulo realizada de outubro a dezembro de 2006, base principal deste estudo. No Capítulo III busco refletir sobre as visitas de alunos e professores de escolas públicas de Ensino Médio da região Metropolitana, especificamente a que abrange os municípios de Carapicuíba, Cotia, Embu e Taboão da Serra na 27ª Bienal, enfocando a relação entre este público e as obras de Arte e enfatizando a importância dessa

experiência para sua formação cultural. Será discutida neste capítulo a importância do professor para a clareza dos alunos na apreciação das obras, a relevância da formação específica na estimulação desta apreciação e a formação continuada, principalmente na busca constante de referências sobre artistas e obras desta e de outras épocas. Utilizarei como referência neste capítulo a relevância da apreciação das obras para a sociedade contemporânea. O interesse na observação mais detalhada e a extensão da apreciação para outras exposições e outras obras. Pretendo discutir também sobre o processo de análise das obras feita pelos alunos ao visitarem uma exposição, principalmente no que diz respeito à análise formal como a técnica, o material e estilos, próprios dos artistas. Como esta análise pode favorecer o processo de fruição e a importância para entender a sociedade em que vivem.

Enfim, encerro com minhas considerações finais, onde pretendo refletir sobre os assuntos discutidos e enfatizar uma proposta de entendimento do papel do professor nesse processo de massificação das obras de Arte.

# **1 A Contextualização da Arte Contemporânea e sua relevância no ensino de Arte**

## **1.1 Arte Contemporânea: um panorama geral do Minimalismo à Arte Conceitual**

No processo de evolução da História da Arte, passamos muito tempo dando ênfase à estética do belo, conceito inferido desde a Grécia antiga, enfatizado pelas academias de belas artes, que dispunha de uma busca incessante pela beleza ideal, a perfeição e que foi discutido incansavelmente na Filosofia por Platão, Aristóteles e Kant. A difusão das academias ao longo do século XVII, primava pela preservação dessas releituras renascentistas, em busca de um juízo universal, de uma verdade absoluta, inexorável. Essa forma de apreciação, cristalizada durante centenas de anos, classificou as produções humanas em dois patamares: artístico e não-artístico, ou seja, o julgamento e a percepção do que é considerado belo; a produção das emoções pelos fenômenos estéticos, bem como as diferentes formas de Arte e do trabalho artístico, a idéia de obra de Arte e de criação e a relação entre matérias e formas nas artes. Ao classificar desta forma, toda e qualquer produção feita por artistas era preciso que se adequasse aos padrões estabelecidos para que fosse considerada Arte. Apenas em meados do século XVIII houve realmente uma mudança considerável no que se diz respeito à estética das obras de Arte, principalmente com a ebulição em que se encontravam as sociedades européias, com a revolução industrial, a revolução francesa e os reflexos da independência americana. Para isso, alguns artistas se propuseram a

rever seus conceitos e ousaram em técnicas e experimentos para realizar sua produção. Muitos movimentos de vanguarda foram realizados a partir daí, o que causou grande mal-estar na comunidade artística, principalmente em grupos de críticos, que passaram a não reconhecer o que era produzido e a marginalizar essas novas tendências.

De acordo com Archer (2001) muitos conceitos foram criados a partir das produções dos artistas, tendo suas raízes no Minimalismo, nas ramificações do *Pop* e do novo Realismo. Durante esse período houve uma grande facilidade de acesso ao uso das tecnologias de informação e comunicação (TIC), não apenas a fotografia e o filme, mas também o som e o vídeo.

Após o Minimalismo veio o Pós-Minimalismo, que foi definido como Arte Processo, pois os materiais e estágios de manipulação exigidos para executá-la tornavam-se explícitos. Outras vezes era apelidada de antiforma. Os nomes indicam que estava começando a aparecer uma Arte que sucedia cronologicamente o Minimalismo, apoderando-se das liberdades trazidas e reagindo contra a rigidez formal.

Antiforma foi o título dado a um ensaio curto de Robert Morris em 1968, no qual promove uma Arte que toma o processo e “agarra-se a ele como parte da forma final da obra” (ARCHER, 2001, p.68). Muitos artistas estavam nesta época produzindo Arte que, em vez de tomar a forma de objetos distintamente delimitados e separados, envolvia a disposição de vários materiais sobre uma ampla área.

No verão de 1967, num debate que cristalizou em torno do Minimalismo, Sol Le Witt escreveu que na Arte Conceitual:

“A idéia ou o conceito é o aspecto mais importante da obra. Quando um artista utiliza uma forma conceitual de Arte, isto significa que todo o planejamento e as decisões são feitos de antemão, e a execução é uma questão de procedimento rotineiro. A idéia se torna uma máquina que faz a Arte” (LE WITT apud ARCHER 2001, p.56).

Assim, de certa maneira, a Arte Conceitual dá prosseguimento ao que já começou. O Serialismo está ali, assim como o entendimento de que a obra de Arte final não deveria ilustrar ou estar subordinada a nenhuma outra coisa.

Apesar de tudo, permanece o pensamento de que a Arte Conceitual era de algum modo inexpressiva. O crítico Michel Claura observou, em 1967, que uma tática usada por Daniel Buren, Niele Toroni e Olivier Mosset adotando uma padronagem de listras brilhantes como um sinal da presença da Arte, colocava em questão outra pedra angular do edifício artístico construído sobre a necessidade de originalidade e inovação. Ele escreveu: “A fim de discutir uma falsificação, precisamos nos referir a um original. Neste caso, onde está a obra original?” (CLAURA apud ARCHER 2001, p.72).

O entendimento da Arte como um conjunto de produtos pode ser visto aqui como dando lugar à idéia da Arte como um processo que coincide, temporariamente, com a vida do artista e, especialmente, como um mundo em que essa vida é vivida.

Como o empuxo das indagações de Daniel Buren implica numa Arte Conceitual que se ocupava em alto grau de um exame do que era a Arte: quais eram as características necessárias e suficientes para que uma coisa fosse considerada Arte, e como ela podia ser exibida e ter sua curadoria e sua crítica.

Enquanto o Minimalismo tinha achado que o significado de um objeto de Arte jazia, em certa medida, fora dele, em suas relações com seu meio ambiente, o Conceitualismo atraiu as tarefas de crítica e análise para a esfera do fazer artístico.

Muitos artistas começaram a usar a própria linguagem como material. O Conceitualismo é identificado como um período durante o qual a Arte se tornou insubstancial. Onde antes havia pinturas e esculturas, agora havia itens de documentação, mapas, fotografias, listas de instruções e informações nas obras de alguns artistas. Ainda encontramos desconforto com o conceito de Arte como expressão de uma idéia ou emoção pertencente ao artista. Em vez de perguntar o que o que a peça significa, isto é, tentar descobrir o que o artista está tentando dizer, agora era mais apropriado para o receptor considerar de que maneira a informação dada poderia ser significativa.

Joseph Kosuth (1969) definiu o que é ser artista:

*“Ser um artista hoje significa um meio de questionar a natureza da Arte. Se alguém questiona a natureza da pintura, não pode estar questionando a natureza da Arte. Se um artista aceita a pintura (ou escultura), está aceitando a tradição que o acompanha. Isto se deve ao fato de que a palavra ‘Arte’ é geral, e a palavra ‘pintura’ é específica. A pintura é um tipo de Arte. Se se fazem pinturas, já está se aceitando (e não questionando) a natureza da Arte. Assim, está se aceitando que a natureza da Arte é a tradição européia de uma dicotomia pintura-escultura” (KOSUTH apud ARCHER, 2001, p.80-81).*

A Arte Conceitual propunha que as imagens pudessem ser reconhecidas como análogas à linguagem: uma obra de Arte pode ser lida. O inverso também é igualmente verdadeiro: as palavras podem funcionar de um modo análogo ao da imagem. O exemplo mais antigo disso é a pintura de Magritte A tradição das imagens (figura 1). Na imagem em referência, o artista apresenta a figura de um cachimbo e logo abaixo aparecem as palavras “Isto não é um cachimbo”.

Os movimentos da Arte contemporânea surgem a partir da década de 60 e 70, produzidos pela mudança do mundo e nossa relação com o tempo e espaço.



Figura 1: Ceci n'est pas une pipe, 1928/29  
René Magritte

Óleo s/ tela (63,5 x 93,98 cm)  
Museu de Los Angeles

Fonte: <http://www.ugr.es/~jfg/casas/artesplasticas/magrite.jpg> (acessado em 15/08/2007)

Ambiental e Instalação são rótulos que se tornaram correntes desde os anos 70 para dar conta da crescente frequência com que os espectadores achavam que precisavam estar na obra de Arte para poder vê-la e vivenciá-la. As instalações dos artistas americanos Dan Graham e Bruce Nauman, às vezes utilizando circuitos de câmaras de vídeo de exibição retardada a fim de colocar o espectador em dois espaços diferentes ao mesmo tempo, são exemplos dessas vivências. A obra não é meramente algo para se olhar, mas um espaço a ser adentrado e experimentado de um modo físico pleno. Uma das possibilidades da instalação é provocar sensações, como frio, calor, som e odor.

Com a ousadia e criatividade desses precursores, surgem, ao longo da segunda metade do século XX, novas formas de Arte Conceitual, como as Performances, que

assim como o *Happening* possuem ligações com o teatro e em algumas situações com a música.

A *Pop Art* também foi um grande motivo de discussão e de crítica sobre o que é Arte realmente. Crítica que se iniciou com os famosos *ready-mades* (figura 2) de Marcel Duchamp. No período correspondente ao final da Segunda Guerra, alguns artistas começaram a questionar a concepção de Arte e a propor novas formas de expressão, que davam enfoque maior no processo do que na obra em si.



Figura 2: Fountain, 1916/17  
Marcel Duchamp  
Urinol de Porcelana – Ready-made (23,5 x 18 cm)  
Coleção Particular

Fonte <http://i2.photobucket.com/albums/y22/qrash/fontaine.jpg> (acessado em 21/09/2007)

A sociedade de consumo foi um grande fator de inspiração para artistas em suas criações, como Andy Warhol, criticando de forma muitas vezes abusiva a maneira como as pessoas adquiriam objetos ou se submetiam a determinadas situações.

Novas tecnologias estão surgindo e novas tendências artísticas estão sendo criadas. Através dos anos, principalmente a partir do século XX, a ousadia de alguns artistas veio a confrontar as tendências existentes, causando grande furor no meio artístico, predominantemente no que se refere á crítica de Arte. A partir dos anos 60, a Arte assumiu muitas formas e nomes diferentes, como Conceitual, Arte Povera, Processo, Antiforma, *Land*, Ambiental, *Body*, Performance e Política. Boa parte delas com origem no Minimalismo, no *Pop* e no novo Realismo. Convém lembrar, no entanto, que esse tipo de situação é freqüentemente analisada hoje em dia, mas apenas por aqueles que estão envolvidos diretamente com as Artes.

A cada período novos movimentos surgem e transformam a sociedade, permitindo intensificar essa relação com o tempo e espaço, dando aos artistas recursos tecnológicos que propiciam tais transformações.

## **1.2 Arte e Tecnologia**

A Tecnologia faz parte da evolução do homem. Desde os primórdios, com a invenção e utilização dos primeiros equipamentos rudimentares, o homem procurou construir sua história, ao mesmo tempo em que registrava nas paredes das cavernas, representações do seu cotidiano. Com essa evolução, a ciência tecnológica tem avançado e produzido equipamentos sofisticados, que para nossa sobrevivência tornaram-se essenciais. Muitos considerados até vitais. O que seria de nós hoje sem a informática, a televisão, o rádio, o papel, a tinta, o microscópio? Muitas descobertas e invenções aconteceram por acaso, mas sua importância para nossa vida é de primordial relevância como a penicilina, por exemplo. Hoje usamos corriqueiramente

termos que foram criados por meio dessas descobertas e invenções. É comum dizermos que vamos digitar um texto, fazer uma alimentação balanceada, com produtos macrobióticos, enviar um torpedo, um e-mail, usar produtos ecologicamente corretos, pagar contas pela internet, assistir a novelas e filmes, entre outras coisas.

A Arte também evoluiu. Hoje um artista pode utilizar os meios cibernéticos para desenvolver toda sua criatividade e pode inclusive utilizar essa tecnologia como meio de toda sua produção artística, não apenas como elaboração de um projeto.

Para Bianchini (2005), o professor deve ter clareza da presença das tecnologias em seu trabalho docente. Desde as tecnologias simbólicas que intercedem sua comunicação com os alunos às tecnologias organizadoras voltadas para gestão e controle da aprendizagem. Indo mais além, ter a consciência de que outras diferentes tecnologias estão entrando no cenário de sua aula, de seu cotidiano.

Essa consciência é fundamental para o professor de Arte desenvolver seu papel em sala de aula utilizando a tecnologia.

Mas, e as obras de arte, como poderão ser definidas e reconhecidas no espaço virtual?

Antes de qualquer coisa, é preciso entender o conceito de Arte, de obra de arte e da importância do artista para a sociedade, para então desenvolver o conceito cibernético.

Acredito que a escola mudou muito a sua função social. Até a década de 70, a escola era o local onde se encontrava o maior número de informações acerca das ocorrências do mundo. Os livros didáticos, que muitas vezes eram utilizados durante anos, traziam informações estanques e consideradas inalteráveis, ou verdades absolutas. No início da década de 80, com a invenção do PC (*personal computer*)

houve um *boom* de incrementos em tecnologia de todos os tipos e as informações começaram a ser processadas num espaço de tempo muito menor. A escola, em especial da rede pública, infelizmente, não acompanhou esse avanço e os PC só começaram a fazer parte da rotina escolar no final da década de 90. Os alunos nascidos entre essas duas décadas, já possuem um contato maior com essa tecnologia e manusear equipamentos digitais não é mais um problema. Então, os mais velhos usam a famosa frase: “não sei usar esse monte de botões”; “as crianças de hoje tem mais facilidade com a tecnologia”. Não acredito que essa geração seja mais inteligente, mas já convivem com tudo isso desde o nascimento. E a escola? Continua a trabalhar conteúdos programáticos que se ensinavam nas décadas passadas. O giz e a lousa ainda são recursos imprescindíveis para o professor. Enquanto os alunos se comunicam por *orkut* e *msn*<sup>1</sup>, ouvem *mp3*<sup>2</sup> e tiram fotos em seus celulares, os professores se esforçam para ensinar quem descobriu o Brasil, como resolver uma equação do segundo grau, quais são as capitais dos países europeus, o que é uma membrana plasmática e quando uma palavra é proparoxítona. Até quando vamos ignorar as influências da tecnologia na vida cotidiana de nossos alunos?

A escola de hoje, mesmo que não se dê conta, já é envolvida na tecnologia. Desde o trabalho administrativo, pois é possível cadastrar alunos pela Internet, fazer transferência, digitar laudas de conclusão, vida funcional de professores e outras coisas, até um simples rádio utilizado durante o intervalo, ou um projetor de slides, são meios tecnológicos que foram sendo agregados ao longo dos anos no cotidiano escolar. É comum vermos escolas, mesmo de bairros mais distantes com tais recursos,

---

<sup>1</sup> Sites de bate-papo e relacionamento pela internet

<sup>2</sup> Aparelho eletrônico para armazenar dados e ouvir músicas

outras com equipamentos até mais sofisticados. A tecnologia faz parte do dia-a-dia e aos poucos está sendo incluída, mas muitas vezes, quando se trata de novidade, passa-se por um processo de adaptação (aprendizagem e acomodação). Entretanto, muitos educadores ainda são resistentes ao acesso às novas tecnologias. Por pertencerem a uma geração que não nasceu na frente de um computador, relutam em aprender e muitas vezes se sentem inferiorizados por não conhecerem ou por não dominarem tais tecnologias como seus alunos. Ainda estão presos à época em que o professor tinha de saber mais que o aluno. Esse problema diminuirá ao longo dos anos, quando novas gerações utilizarão essa tecnologia de uma forma mais natural.

Acredito que o incentivo para utilização de meios eletrônicos nas escolas, principalmente por parte dos professores, facilitará essa integração da escola com a tecnologia.

Algumas instituições, públicas e particulares, que trabalham pela viabilização das novas gerações, acreditam que a educação de qualidade pode garantir à população infanto-juvenil o desenvolvimento desses potenciais.

De acordo com Bianchini (2005), no atual cenário do mundo globalizado, o acesso às informações e ao conhecimento é cada vez maior e mais rápido, exigindo competências complexas. Por isso, não é mais possível tratar a educação da mesma forma e restringir a formação dos jovens à capacitação técnica e à aquisição de habilidades específicas. É preciso discutir as políticas públicas e os efeitos causados na Educação. Essa discussão, mais precisamente entre Estado e políticas educacionais ainda carece muito de estudos e explicações, sobretudo em realidades como a brasileira, em que a experiência do Estado como promotor de políticas públicas tem alternado períodos de democracia, de descentralização e ampliação de direitos, nesse

caso transformando em políticas públicas e sociais de caráter universal, com considerável nível de participação da sociedade civil. Essas discussões podem e devem partir dos diversos segmentos da sociedade, desde uma roda de conversa entre professores e profissionais da educação, até gestores e grupos de órgãos superiores.

Bianchini (2005) ainda ressalta que alguns desses programas educacionais propiciam, por meio do uso inovador da tecnologia e da cultura, uma formação integral tomando por base quatro aprendizagens fundamentais: aprender a ser, aprender a conviver, aprender a conhecer e aprender a fazer.

A Arte tem evoluído tanto quanto a tecnologia. Ao vivenciar esse processo de adaptação, muitos artistas buscam na tecnologia, meios para diversificar suas produções e como cada vez mais o investimento está no processo criativo, busca-se recursos que valorizem esse aspecto. Isso se dá principalmente nos meios de comunicação eletrônicos, que proporcionam estratégias bem diversificadas.

### **1.3 Arte e Percepção**

Após refletir sobre conceitos como Tecnologia e Arte Contemporânea, torna-se fundamental discutir um pouco sobre a experiência de apreciação artística.

Arnheim (1995) instrumentaliza essa experiência a partir da inata capacidade humana de entender pelo olhar e propõe discutir algumas qualidades da visão, com o objetivo de fortalecê-las. Para o autor é importante delinear o papel da atividade artística como principal instrumento de exploração da personalidade humana, ressaltando ainda, que princípios do pensamento psicológico provêm da *Gestalt* que sempre teve afinidade com a Arte.

Experiências com reproduções fotográficas de obras de Arte são meios interessantes para reforçar essa instrumentalização. Muitos professores trabalham em sala de aula com tais reproduções, através de material impresso (livros, pôsteres, fotografias e revistas) ou virtual (projeção em multimídia ou transparências). Mas muitas vezes, o que percebemos é que há uma certa padronização na escolha das imagens, permeadas, quase sempre, pelas obras de grandes artistas renomados que caracterizam determinados épocas e movimentos artísticos.

Num estudo paralelo, não objeto desta pesquisa, em experiência realizada com alunos de oitava série do Ensino Fundamental, pude perceber a dificuldade em reconhecer obras ou até mesmo técnicas e materiais de artistas modernos e contemporâneos, como a “Estrada de Ferro Central do Brasil” (figura 03) de Tarsila do Amaral, O “Retrato de José Lins do Rego” (figura 04) de Flávio de Carvalho, “Tranqüilidade” (figura 05) de Tomie Ohtake, “Sem Título” (figura 06) de Amílcar de Castro, “Sem Título” (figura 07) de César Domela, “Personagem atirando pedra num pássaro” (figura 08) de Joan Miro e “Perfil de Zulmira” (figura 09) de Lasar Segall. Essa experiência me possibilitou explorar um pouco mais os recursos (pôsteres) em sala de aula, intensificando a análise formal pelos alunos. Essa análise tinha o objetivo de reconhecer os materiais usados pelos artistas e conseqüentemente os estilos utilizados. Ao serem indagados sobre a aparência visual da obra, muitos alunos procuraram em seu repertório, formas de objetos conhecidos. Foi percebida também uma dificuldade na diferenciação do bidimensional e do tridimensional, mesmo tendo as fotografias dos pôsteres uma boa qualidade. Foi sugerido também que os alunos produzissem um texto descritivo, onde pudessem relacionar partes, formas ou estruturas das obras, com a finalidade de transformar a percepção visual em texto escrito.

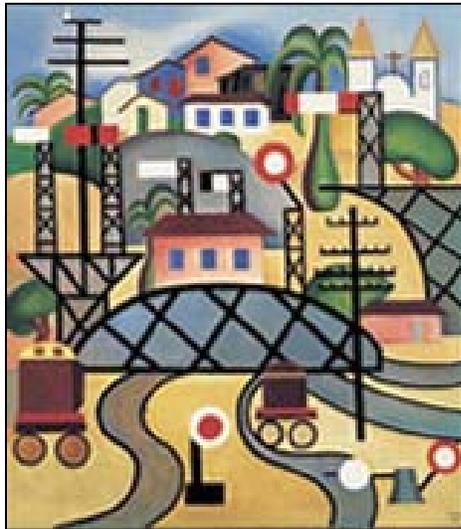


Figura 03: EFCB Estrada de Ferro Central do Brasil, 1924  
Tarsila do Amaral (1886-1973)  
Óleo s/ tela (142 x 126,8 cm)  
MAC – USP

Fonte: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/acervo/uploads/1963.3.392-Mbx.jpg> (acessado em 15/08/2007)

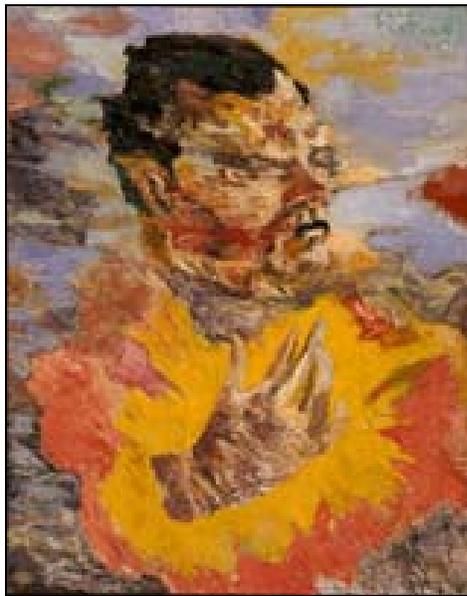


Figura 04: Retrato de José Lins do Rego, 1948  
Flávio de Carvalho (1899-1973)  
Óleo s/ tela (81 x 65 cm)  
MAC – USP

Fonte: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/acervo/uploads/1963.3.439-Mbx1.jpg> (acessado em 15/08/2007)

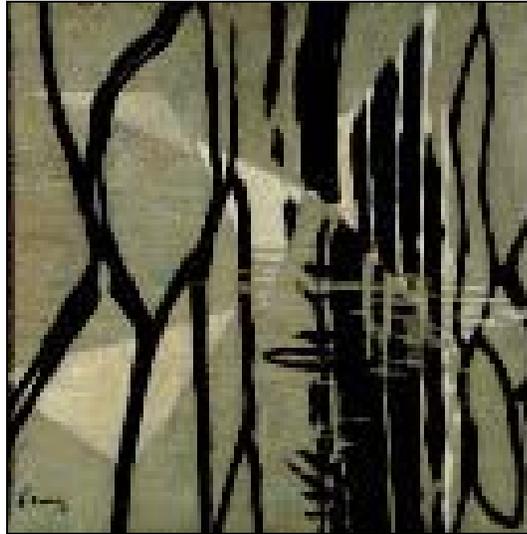


Figura 05: Tranquilidade, 1956  
Tomie Ohtake (1913-)  
Óleo s/ tela (73,2 x 60 cm)  
MAC-USP

Fonte: <http://www.macvirtual.usp.br/MAC/templates/projetos/roteiro/PDF/34.pdf> (acessado em 15/08/2007)



Figura 06: Sem Título, 1985  
Amílcar de Castro (1920-2002)  
Aço (110,0 x 250,0 x 250,0 cm)  
MAC-USP

Fonte: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/acervo/uploads/1988.19-Mbx.jpg> (acessado em 15/08/2007)



Figura 07: Sem Título, 1942  
César Domela (1900-1992)  
Madeira, metal e acrílico (54,2 x 42,6 x 4,3 cm)  
MAC – USP

Fonte: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/acervo/uploads/1963.1.74-Mbx2.jpg> (acessado em 15/08/2007)



Figura 08: Personagem atirando uma pedra num pássaro, 1926  
Joan Miró (1893-1983)  
Guache s/ papelão (56,5 x 72,2 cm)  
MAC-USP

Fonte: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/acervo/uploads/1963.2.15-Mbx.jpg> (acessado em 15/08/2007)



Figura 09: Perfil de Zulmira, 1928  
Lasar Segal (1891-1957)  
Óleo s/ tela (62,5 x 54 cm)  
MAC – USP

Fonte: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/acervo/uploads/1986.4.1-Mbx1.jpg> (acessado em 15/08/2007)

Assim, é possível compreender a percepção estética dos alunos através da experiência gráfica que eles expressam como uma forma de ver o mundo, a partir da estrutura da consciência perceptiva refletida nos textos. Na concepção de Arnheim, o nivelamento é uma tendência que reduz o número das características estruturais e simplifica o padrão visual, ao passo que o aguçamento ativa a estrutura, ampliando esse padrão.

Em alguns momentos, os alunos identificam o artista com facilidade, já que o realismo fotográfico possibilita uma analogia entre a imagem do real com a imagem réplica. As atitudes do artista são invisíveis perante o olhar dos alunos, já que o que está em jogo é a visualidade, a aparência da obra, indicada por elas através das analogias feitas com objetos do cotidiano. Arnheim chama a atenção para a aparência

das coisas que se constrói por sua extensão visual, relacionada ao todo sob a influência das partes. Assim, a visão aproxima-se ou atinge a ausência da estrutura.

Esse trabalho permite pensar sobre a importância dessa percepção dos alunos num processo de apreciação real. Para isso, os alunos tiveram a oportunidade de visitar as referidas obras no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), com a finalidade de ampliar a experiência estética. As obras discutidas em sala de aula foram observadas em seu ambiente real e a percepção dos alunos, principalmente quanto à forma e à estrutura, foi sendo reorganizada. Alguns comentários chamaram a atenção, principalmente quanto ao tamanho das obras, pois uns achavam que eram menores outros maiores que as réplicas. As cores e o volume também foram bastante citados e em alguns casos até o uso dos materiais.

Isso mostra a influência da percepção como experiência estética, e possibilita desenvolver um trabalho adequado enquanto produz um conhecimento cada vez maior nesse aspecto. Mas para que isso ocorra, é necessário ter uma boa noção desses fatores, tanto do ponto de vista psicológico, quanto artístico, para que possa acompanhar a evolução da aprendizagem adquirida.

Por meio destas experiências, os alunos vão se familiarizando com obras que não fazem parte do seu campo de conhecimento, e possibilitam um esclarecimento maior acerca das funções da Arte Contemporânea. A visão do todo, das partes, do que é importante ou do que é interessante, passa a ser desenvolvida pelo professor ao ponto que os alunos incorporam esse conhecimento.

Martins (1998), diz que para uma expedição no ensino da Arte, o educador não poderá perder de vista as intenções de:

- Instigar a percepção estética e a imaginação criadora no exercício do pensamento que se concretiza;
- Despertar o prazer de conhecer, compreender, refletir e aprender também pela troca com seus parceiros;
- Organizar seqüências de situações de aprendizagem, articuladoras da aprendizagem dos códigos e elementos das linguagens artísticas, de modo a potencializar a competência simbólica do grupo de aprendizes;
- Possibilitar o acesso dos aprendizes às obras artísticas de diferentes modalidades e movimentos artísticos que enfocam o mesmo objeto/temática de pesquisa e estudo, para que desenvolvam habilidades, hábitos e atitudes de observação, percepção, julgamento e conhecimento da produção do artista e suas soluções expressivas e;
- Em resumo, aguçar a curiosidade infantil de querer poetizar, fruir e conhecer o mundo e as coisas através das linguagens da Arte.

Com isso, o conhecimento adquirido é incorporado pelo aluno, e sua apropriação se torna inerente às novas aprendizagens que poderão ocorrer por meio de outras experiências estéticas.

#### **1.4 Arte Contemporânea na sala de aula**

Tártari (1990) diz que numa perspectiva educacional construtivista, a Arte e as linguagens verbal e escrita são concebidas como construção e patrimônio do ser humano e, portanto, devem ser apropriadas por todos. Tanto uma como a outra têm em comum, o fato de serem resultantes da articulação de elementos de sistemas simbólicos.

Com a finalidade de desenvolver uma prática consistente, coerente e fundamental em relação à Arte em qualquer série, não se pode perder de vista os três eixos sobre os quais se deve estruturar o trabalho do professor: o fazer artístico, a apreciação estética e a História da Arte.

Esses conceitos educacionais da Arte já eram discutidos no início da década de 90 pelos órgãos governamentais relacionados à Educação. Mas em dezessete anos, o que realmente mudou?

Segundo Argan (2005), a obra de arte determina um espaço urbano produzindo a necessidade, para quem vive e opera neste espaço, de representar para si de uma forma autêntica ou distorcida a situação espacial em que opera. O que, segundo o autor, faz com que se considere apenas como obras de arte aquilo que está dentro dos museus, contribuindo, conseqüentemente, para que cada vez mais os fatos urbanos e virtuais não sejam vistos como fatos artísticos.

Assim, discuto e reflito se alunos e professores conseguem perceber além do que está exposto nos grandes salões, como os métodos, técnicas, materiais e estilos utilizados pelos artistas e se elocubram sobre a importância dessas obras para a sociedade contemporânea. O preparo dos alunos para visitarem a uma exposição e a compreensão da relevância dessa apreciação em sua formação cultural são fundamentais. Um fator importante também é a reflexão sobre a Arte Contemporânea, destacando sua importância para a sociedade em que está inserida e a descoberta de novos talentos por meio do incremento de métodos que estão surgindo a cada dia.

Com o grande avanço da sociedade moderna, a Arte tem acompanhado vários aspectos importantes dessa evolução social. Artistas renomados e outros emergentes têm dedicado seu trabalho na pesquisa de novas tecnologias e materiais específicos

para a realização de sua produção artística. Em consequência disso, cada vez mais encontramos objetos artísticos diferentes daqueles que já estávamos acostumados a ver em museus ou outros tipos de coleções. Só que essa mudança, mesmo ocorrendo ao longo de anos, ainda exerce pouca influência na sala de aula. Talvez, num processo que envolva um aprendizado subliminar ou até mesmo inconsciente, alunos se limitam a reconhecer como Arte, aquilo que está classificado nos conceitos de beleza, referenciado na grande teoria, que consiste nas proporções das partes e suas inter-relações.

Mas, nesse caso, de quem é a culpa, do professor de Arte que também se encontra limitado muitas vezes nesses conceitos?

Para Calabrese (1987), a Arte é como um objeto estruturado onde o funcionamento pode ser apreendido. Para o autor, a semiótica parte do pressuposto de que a qualidade estética e o juízo de valor sobre as obras podem nascer apenas do objeto material que são as próprias obras. De fato, uma obra possui um universo de significados secundários que dependem da codificação do gosto, da estratificação das leituras e da intencionalidade do artista. Em suma, de sua inserção no circuito do saber. A experiência da apreciação artística a partir da capacidade inata de entender por meio do olhar, propõe-se a discutir algumas qualidades da visão, objetivando fortalecê-las e dirigi-las. Essa apreciação pode acontecer de forma natural, inata, ou por meio indutivo, pelo exemplo familiar ou na escola. Nesse caso, um estudo sobre a história da Arte seria fundamental para que o aluno possa verificar a evolução através da Arte e as tendências atuais seguindo padrões esperados, que venham suprir as necessidades da sociedade atual.

Transferindo esse pensamento para a apreciação de obra de Arte, Coutinho (2004) diz que o ato do reconhecimento é um momento anterior à percepção. Quando entramos numa exposição de obras de Arte, olhamos as obras expostas, lemos suas etiquetas, identificamos o artista, o título da obra, as dimensões e as técnicas empregadas. Este é o momento do reconhecimento do que nos é dado a perceber. Daí pode acontecer ou não o desenvolvimento de um processo de percepção mais denso, no qual passamos a absorver e a interagir com as obras. Pode se estabelecer uma atividade de reconstrução, de interpretação, o estabelecimento de relações com as nossas experiências anteriores. A recepção implica a presença do sujeito por inteiro na ação, com todos os seus sentidos envolvidos na atividade, de maneira consciente, portanto é um ato voluntário. É necessária uma disponibilidade, um acolhimento interior nesse processo, pois ele demanda uma energia que tumultua o sujeito provocando algum tipo de comoção interior.

Essa recepção pode ser estabelecida no mundo virtual, mas isso tem de ser feito de uma forma clara e bem estruturada, pois o simples reconhecimento de uma obra no meio cibernético, não garante o processo de fruição e de interpretação.

Para Dewey (1980) a vida humana ocorre pela abertura do indivíduo ao mundo e é composta por experiências que agregam ação, sentimento e significação e possuem modo estético lidando ou não com objetos artísticos.

O autor ainda expõe que a experiência estética só é possível mediante uma percepção ativa do apreciador, ou seja, sem um ato de recriação, o objeto não será percebido como obra de Arte.

Isso me leva a refletir, que não basta ter acesso ao conhecimento, mas buscar outros meios que possam agregar o processo de aprendizagem, principalmente a interpretação e (re) produção artística.

“A educação, dever da família e do Estado, inspirada nos princípios de liberdade e nos ideais de solidariedade humana, tem por finalidade o pleno desenvolvimento do educando, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho”. (LEI 9394/96)

Neste trecho da LDBEN<sup>3</sup> (Brasil, 1996), podemos observar claramente a finalidade da educação: voltada para o desenvolvimento do educando, preparando-o para ser um cidadão que participa ativamente e qualificado para exercer alguma função no campo profissional.

No entanto, para ser um cidadão participativo e apto a exercer algum trabalho, o educando necessita acompanhar o desenvolvimento e as mudanças sociais.

A sociedade, por sua vez, envolvida na cultura e no progresso dos países mais desenvolvidos, sofre grande influência destes. Por isso podemos ver tanto na literatura, meios de comunicação, estabelecimentos comerciais, quanto nas diversas formas de lazer e ambientes ligados à gastronomia, a grande “invasão” da cultura norte americana. Percebe-se até mesmo na nomeação das crianças em nosso país. Como consequência, surgiu a grande necessidade de se aprender a língua inglesa, a qual acabou fazendo parte até mesmo da grade curricular das escolas públicas nacionais.

Não tão aquém dessa realidade, surge recentemente a grande demanda pela informática. Demanda esta, que vem a partir de um *boom* de recursos tecnológicos que

---

<sup>3</sup> Lei das Diretrizes e Bases da Educação Nacional

propiciou a grande chegada ao nosso país de músicas, livros, propagandas, produtos de países do mundo inteiro.

Entretanto, além destas necessidades citadas, no campo profissional e no desenvolvimento do aluno como cidadão, que estão ligadas a uma vida mais exterior á escola, não se pode deixar de lado a sua vida escolar recente.

Numa sociedade permeada pela Arte, é inconcebível pensar o desenvolvimento pleno da nova geração sem o contato inteligente e criativo com os meios de comunicação.

Já se sabe que a Arte, aliada à educação, é uma das ferramentas fundamentais de desenvolvimento de potenciais e pode gerar oportunidades para a formação e transformação de crianças e jovens em cidadãos autônomos, solidários e competentes.

Esses programas educacionais trabalham a idéia de que, em suas várias formas de relação com a melhoria da qualidade da educação, o uso criativo e inovador da Arte nas escolas podem ajudar a desenvolver o potencial das novas gerações e a criar oportunidades concretas de desenvolvimento humano às crianças e jovens do país.

Alguns programas vêm ampliando o acesso à Arte pelos alunos de escolas públicas e oferecem capacitações aos professores participantes com a finalidade de otimizar o uso das potencialidades dos alunos nas escolas.

A impressão que fica é a de que só se atingem determinados objetivos sociais se houver influência de órgãos e instituições específicas que tratam do assunto de maneira adequada, pois é como se esse processo não fizesse parte da função da escola.

A iniciativa desses programas merece aplauso e fortalece a posição de enriquecimento cultural, porém não esgota em possibilidades. A intenção prática das medidas é clara no que se refere ao suprimento de carências educacionais específicas.

É o que acontece freqüentemente com alguns museus, como Pinacoteca, MAC-USP<sup>4</sup> e MAM-SP<sup>5</sup>. Além destes, há projetos educacionais específicos em outras instituições como o Centro Cultural do Banco do Brasil, Itaú Cultural e Fundação Bienal de São Paulo<sup>6</sup>.

Baseado nessas premissas é fundamental que as instituições de ensino e órgãos responsáveis pela educação, preocupem-se com o papel da Arte dentro da escola. Cabe ao professor uma avaliação do que está sendo ensinado e qual a relevância desse ensinamento para a preparação desses alunos para a vida em sociedade.

E a Arte Contemporânea na escola, como é trabalhada?

Muitos professores vêm com essa defasagem na sua formação. Falar de Arte contemporânea em sala de aula, sem ter assimilado conhecimento suficiente em sua graduação em Artes, é semelhante a falar de doces num curso de culinária, por alguém que só aprendeu a fazer salgados. Fica uma grande lacuna nessa explanação. Alguns estilos específicos, como *Assemblage*, *Body Art*, Colagem, Dadaísmo, *Earthwork*, *Frame*, Grafite, *Happening*, Instalação, Intervenção, Litografia, *Looping*, Minimalismo, Neoconcretismo, *Net Art*, Performance, *Ready Made* e *Site Específic*, são obscuros tanto para professores quanto para alunos. Sem conhecimento específico, torna-se mais seguro falar sobre estilos conhecidos popularmente e artistas renomados.

Na pesquisa realizada com alunos de escolas públicas estaduais, verifiquei que apesar de boa parte de seus professores serem formados em Artes Plásticas, uma pequena parte consegue citar pelo menos alguma forma de Arte Contemporânea

---

<sup>4</sup> Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

<sup>5</sup> Museu de Arte Moderna de São Paulo

<sup>6</sup> Esta última usada como parte da fonte de pesquisa, será mais detalhada no Capítulo 2

aprendida ou comentada em sala de aula. A grande maioria não consegue definir e alega nunca ter ouvido falar sobre o assunto.

Considerando que esses alunos estão cursando o Ensino Médio, isso é motivo de preocupação, pois em sua vida escolar já realizaram algumas visitas em exposições de grande porte, como Pinacoteca e Bienal Internacional de Artes de São Paulo.

Nesse caso, como esses alunos podem considerar adequada sua visita à exposição e como classificam os objetos expostos?

Existe grande polêmica entre os professores de Arte, pois alguns acreditam que o fato de darem a oportunidade aos alunos apreciarem uma exposição já é suficiente para complementar os trabalhos em aula. Outros se mostram resistentes ao processo de ensino de Arte (fazer / apreciar / conhecer) e quando organizam uma visita à uma exposição, parece ser pelo simples fato de sair da escola ou propor uma atividade diferenciada, mas nem sempre com objetivos definidos.

Do ponto de vista acadêmico, isso pode ser um fator causado pela má formação dos professores, para a qual proponho uma reflexão mais detalhada no próximo capítulo. A falta de conhecimento em movimentos contemporâneos dificulta uma visão mais abrangente da Arte, principalmente aquela em que os alunos têm mais facilidade de acesso, grandes exposições gratuitas e em espaços públicos.

Entender uma obra exposta em espaço público requer uma boa formação desses alunos e isso não tem sido prioridade ou sequer cogitado pelos professores.

O ensino de Arte se torna restrito em painéis expostos em sala de aula, pesquisas em livros didáticos e específicos, além de pesquisas em meios virtuais, principalmente a internet.

## **2 A Bienal de Arte e a formação Docente**

### **2.1 Um breve histórico da Bienal de Artes de São Paulo**

A Semana de 22 e a Bienal, ambas ocorridas em São Paulo foram decisivas na história da Arte e da cultura brasileiras. Entre estes dois eventos, assistimos a todo um processo de formação histórica em que a Arte e a cultura, intercedendo relações políticas e econômicas de grande importância e sendo mediadas por elas, ocupam papel central.

Isso comprova que questões históricas categóricas antecederam o começo do projeto das bienais. Entretanto, não desejo entrar em minúcias sobre a formação do modernismo pós-semana de Arte Moderna, nem a formação dos museus de Arte de São Paulo, mas pretendo percorrer um caminho que nos oriente sobre a evolução das bienais de Arte de São Paulo, principiando pela “era do museu” e chegando às curadorias.

Durante a era do museu, no que diz respeito às Bienais do MAM-SP, estão de algum modo as duas mais extraordinárias edições e seguramente as mais debatidas e pesquisadas: a primeira e a segunda, que foi a Bienal do IV Centenário de São Paulo. O período que vai da primeira Bienal, em 1951, até a sexta, em 1961 é chamado de “era do museu”, porque nesse momento as diretrizes da mostra eram dadas pela equipe de intelectuais (a maioria vinda do modernismo de 22, como Sérgio Milliet e Mário Pedrosa) e por artistas ligados ao MAM-SP. Nessa primeira fase, a Bienal era obra do MAM e seus pressupostos estavam atrelados aos desdobramentos do

modernismo de 22. Era destaque no campo artístico o debate entre figurativismo e abstracionismo, entre Arte moderna e Arte contemporânea (que persiste no período seguinte), para o qual a Bienal tem papel crucial.

Entre as décadas de 1960 e 1970, se afirma a figura paradigmática (e pragmática) de Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo, e sua esposa Yolanda Penteado. É um período de grande importância para as relações políticas em torno do crescimento do evento diretamente ligado tanto nas mudanças sociais em São Paulo e no Brasil, quanto nas peculiaridades da política das Artes contemporâneas.

Com o crescimento da mostra, e os interesses de Ciccillo, ocorre a separação entre a Bienal e o MAM, surgindo então uma nova organização, por meio de uma fundação mantida e presidida pelo mecenas. Com a separação, o MAM perde força e verbas a ponto de fechar suas portas quando o acervo pessoal de Ciccillo, que se confundia com o acervo do museu, é doado à USP que, com ele, forma o MAC. É um período também em que a Bienal convive com a ditadura militar. Nesse contexto, surge a X bienal, que ficou conhecida como a “Bienal do boicote”. No campo artístico, esse é o período de afirmação e crise do abstracionismo, bem como a afirmação daquilo que genericamente se chama de Arte contemporânea. Em meio a crises políticas, de conceito e de concepção, a XV Bienal, a “Bienal das Bienais”, marca a primeira retrospectiva das exposições.

A “era dos curadores”, a partir da XVI, é enfocada na ascensão da figura do curador, substituindo o crítico ou o diretor artístico, e acompanhando a tendência na Arte contemporânea de modificar o conceito das exposições. Após a passagem de Walter Zanini e Sheila Leirner, o curador passa a receber mais destaque que os artistas programados. Novas e antigas problemáticas são despertadas, como por exemplo, o

conceito da exposição, o discurso poético da exibição versus a apresentação pré-conceituada, o questionamento da forma de apresentação por delegações com Arte-educação, a assinatura do curador substituindo o artista.

As últimas bienais passam a se organizar na forma de mega-exposições, buscando atingir certa massa de espectadores-consumidores da Arte contemporânea. Esse caráter massificante é também bastante criticado no período (mais ou menos como já vinha acontecendo desde os anos 1960), exatamente quando a Bienal atinge números astronômicos de visitação. Nesta nova estrutura, o curador tem seu papel ainda mais destacado e lhe produzem um caráter comercial consoante com tempos neoliberais.

Nesse momento em que a preocupação com a exposição de Arte de vanguarda coexiste com os interesses de massificação e consumo de Arte, a Bienal enfrenta a competição dura por verbas e visibilidade com outras mostras e exposições de grande apelo diante do público e da mídia.

Como se pode ver, a Bienal nunca permaneceu sem amplas controvérsias, que vão do campo artístico como a contestação entre figurativismo e abstracionismo; o papel do crítico e do curador e a diversificação de meios e de suportes, ao organizativo como a relação com o MAM-SP, a figura de Ciccillo, a composição da Fundação e a relação com o público ou com a massa.

### **2.1.1 Da “era dos museus” à “era das curadorias”**

I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, esse foi o título da primeira Bienal Internacional de Arte da América Latina. Idéia de Ciccillo e compartilhada com

sua esposa Yolanda ocorreu em 20 de outubro de 1951, no pavilhão do Trianon e foi inaugurada a mostra com cerca de 1800 obras de vinte países, com predominâncias das tendências abstratas. A Bienal tomou conta da imprensa, tornando-se o assunto principal, fosse publicações contra ou a favor da mostra ou do seu conteúdo. Houve um memorial protesto elaborado por artistas acadêmicos da Associação Paulista de Belas-Artes, considerando a mostra falso credo artístico, anticristão, antilatino e antibrasileiro. Com tudo isso, foi possível realizar a premiação do artista suíço Max Bill, com a escultura “Unidade tripartida” (figura 10), que hoje pertence ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. A premiação mais criticada pelos jornais na ocasião foi relativa à tela “Limões” (figura 11), de Danilo Di Prete. O público estava decepcionado por não ver premiados Lasar Segall, Cândido Portinari e Di Cavalcanti. A maior parte do público que visitava o Trianon, ali estava para defrontar-se, estranhar-se com uma Arte nova que, ao mesmo tempo, já era consagrada em outras partes do mundo.



Figura 10: Unidade tripartida, 1948-49  
Max Bill  
Aço Inoxidável (114,0 x 88,3 x 98,2 cm)  
MAC – USP

Fonte: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/acervo/uploads/1963.3.76-Mbx3.jpg> (acessado em 15/08/2007)

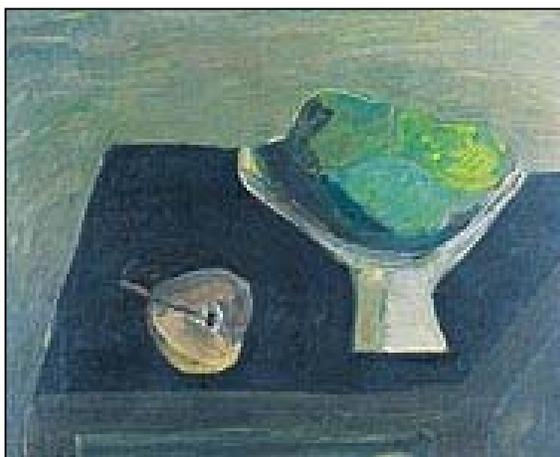


Figura 11: Limões, 1951  
Danilo Di Prete  
Óleo s/ tela (49 x 64 cm)  
MAC – USP

Fonte: [http://www.itaucultural.org.br/bcodelmagens/imagens\\_thumbs/000597006011.jpg](http://www.itaucultural.org.br/bcodelmagens/imagens_thumbs/000597006011.jpg) (acessado em 15/08/2007)

Mas na Bienal seguinte, em 1953, o comando artístico foi assumido pelo então crítico Sérgio Milliet. As alterações ocorreram também com relação ao espaço para a Bienal. Com a confirmação da participação de muitos artistas já consagrados, a Bienal do IV Centenário era aguardada como a grande exposição da década. Para auferir obras de 33 países, a mostra deixa o pavilhão do Trianon, para receber melhores instalações no Parque Ibirapuera. Para tanto, a II Bienal foi inaugurada em dezembro de 1953, estendendo-se até fevereiro de 1954, para calhar com a comemoração do aniversário de São Paulo. Nesta edição, foi constituído o primeiro grupo de monitoria ao público. A Bienal agora não somente se aproximava do grande espetáculo de massas, mas também se incluía na lógica do consumo, da novidade, da moda, com o patrocínio do café brasileiro como *merchandising*.

No ano de 1955, a III Bienal é formada em meio a impressões ambíguas. Ainda que ela tenha exibido quase duas mil obras de 31 países, permeava entre a consolidação do sucesso da Bienal do IV Centenário com a dificuldade de repetir o impacto causado naquela edição. Um ano antes da III Bienal, em 1954, começou a funcionar o Arquivo Histórico da Bienal. Desta vez a polêmica surgiu antes mesmo do anúncio das premiações, já no processo de seleção, onde milhares de artistas do Brasil inteiro ambicionavam participar e apenas uma pequena comissão fazia esse papel, o que acabava dando um caráter amador à organização.

A IV Bienal em 1957 teve como novidade a transferência para o pavilhão das indústrias, ainda no Parque Ibirapuera. Contou com a representação de 49 países, 933 artistas estrangeiros e 172 artistas brasileiros, num total de 3800 obras. Nessa edição a seleção provocaria ainda maiores ruídos, tendo desde o princípio a recusa de artistas respeitáveis que não quiseram se submeter ao atribulado processo de seleção. Talvez

o que foi mais impressionante nessa quarta edição da Bienal é o fato que ela foi de grande importância para a Arte e a cultura brasileiras. Expôs os Drippings de Jackson Pollock, os Japoneses Yukei Tejima e Waichi Tsutaka, além de salas especiais dedicadas a surrealistas históricos como Magritte, Delvaux e Chagall.

A V Bienal parece não ter sido o grande acontecimento de 1959. A Arte brasileira parecia chegar a ordens e caminhos próprios na direção que vinha do modernismo, passava pelo concretismo e se consubstanciava na superação original da vanguarda neoconcreta. Transformações ocorridas como a do nome da exposição de Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo para Bienal de São Paulo não mereceram atenção. Já a sala dedicada a Van Gogh foi um dos grandes acontecimentos dessa exposição. Depois das polêmicas em torno da dura seleção do júri na edição anterior, essa mostra resultou em exposição gigantesca, onde o júri teve a iniciativa de premiar também artistas recusados na IV Bienal.

A VI Bienal aconteceu em 1961, sob o clima da Guerra Fria e da polêmica centralidade. Mas essa Bienal consagra o figurativismo expressionista *sui generis* de Iberê Camargo, consagra também o início de uma corrente que formará um grupo coeso de idéias e procedimentos estéticos que será talvez, o conjunto mais significativo da Arte brasileira da segunda metade do século XX: o neoconcretismo, aqui representado pela premiação de Lygia Clark. Por tudo isso, mais do que apenas uma exposição simplesmente “museográfica”, essa edição da Bienal teve uma importância no contexto dos problemas brasileiros, latino-americanos e mundiais. Mas foi também a última edição feita em conjunto com o MAM-SP.

Separada do MAM, a Bienal sofreu alterações para a sua VII edição em 1963, adquirindo o caráter de fundação autônoma. Nesta edição, aumentou abruptamente o

número de salas especiais. O momento pré-64 permitia, e solicitava boas afinidades com alguns países comunistas, mas tudo isso duraria pouco, pois logo após o término da VII Bienal, o presidente João Goulart seria deposto num golpe militar. A censura do golpe de maneira inevitável afetaria as bienais daí por diante.

A VIII Bienal, inaugurada em 1965, foi a primeira realizada sob o regime militar instalado um ano antes. Essa foi a última edição a distribuir prêmios separados para brasileiros e estrangeiros. Surgiram neste contexto novas exposições polêmicas como a Opinião 65 e Proposta 65, onde argüiam e apontavam a crise dos concretismos que vinha se afigurando, sugerindo uma nova figuração, mais pop, neo-realista.

Na IX Bienal, em 1967, ocorre a idéia de que o melhor de nossa Arte nada devia ao melhor da Arte feita na ocasião. A gravura brasileira evidenciava sua força nessa Bienal. Mas, de fato, o momento era de crise. O esvaziamento político-cultural promovido pelo golpe de 1964 atingia a Arte brasileira. Na terceira edição depois da sua separação do MAM e do exílio de seus pensadores, a Bienal de Cicchillo, sob a ditadura militar e o comando dos negociantes, parecia enterrar toda a fama e o respeito que havia conquistado em mais de vinte anos.

O sucesso da IX Bienal estava no âmago da crise que atingiu a seguinte, a X Bienal. A exposição de 1969 sofreu com a organização de um boicote internacional em função do endurecimento da ditadura, com a AI-5. A censura atingia não apenas a Bienal paulista, mas todo o meio artístico. Foi iniciada uma campanha internacional para boicotar a X Bienal, chegando aos Estados Unidos, França, México, Holanda, Suécia e Argentina, impetrando o apoio de muitos artistas. A mostra de 1967, a IX Bienal, foi considerada como ruim. Sofreu mais explicitamente os efeitos da ditadura,

tendo obras subtraídas da exposição pela Polícia Federal logo após sua abertura, além da intervenção do governo na seleção das obras.

A partir da crise suscitada nessas últimas edições e das graves críticas à participação brasileira, apareceram propostas de se alterar a forma de seleção dos artistas brasileiros, por exemplo, com a realização de uma mostra prévia, somente com artistas nacionais, em que seriam indicados os representantes para a Bienal Internacional. A Pré-Bienal teve sua primeira edição em 1970, e já no ano de 1976 realizou sua última exposição, quando se deliberou sua substituição por outra mostra mais abrangente, a Bienal Latino-Americana.

Em 1971, a XI Bienal ainda sofreu com a repercussão do boicote à edição anterior. Aturando tantos contratemplos, na comemoração dos seus vinte anos, a Bienal optaria por ser menos arriscada e celebraria seu aniversário com uma edição retrospectiva. Na década de 1970, parecia evidente que a estrutura da Bienal estava desgastada. Com vinte anos completos, começava a incomodar o fato da Bienal jamais ter contemplado qualquer artista nacional com o maior prêmio da exposição.

A XII Bienal de 1973 foi preparada com o auxílio do Conselho de Arte e Cultura, que substituiu a comissão técnica e as assessorias. Nessa Bienal, não se fez uso da Pré-Bienal, e escolheu os artistas pelo antigo sistema de inscrições, recusando mais de 90% das obras inscritas. Existiram artistas que, em função do boicote, abdicaram do convite para expor, desfalcando a retrospectiva completa dos premiados nas bienais anteriores, ponto forte desta edição.

A XIII Bienal, em 1975, já inicia com a notícia de que nesse ano Ciccilo deixava a presidência da Fundação Bienal, aos 77 anos de idade. Outro tumulto dessa edição foi em relação a mais nova tendência artística no exterior – a videoArte.

Em 1977, durante a XIV Bienal, ocorreram mudanças expressivas na estrutura da mostra. A grande inovação naquele momento era que, após mais de vinte anos de Bienal, pela primeira vez as propostas contemporâneas podiam ser apresentadas independentemente do suporte utilizado ou da modalidade expressiva a que pertencesse. Se na mostra anterior foi a “Bienal dos vídeos”, esta seria quase que completamente dedicada às instalações.

Passados dez anos da Bienal do Boicote, o Brasil vivia o começo de uma época de abertura e confrontos políticos. A XV Bienal em 1979, que se segue ao falecimento do Cicchillo em 1977, é a última a ser realizada sem a figura do curador, que iria substituir o júri de seleção. A XV Bienal propõe uma tímida exposição retrospectiva, em tributo aos antigos premiados na mostra, permanecendo conhecida como a Bienal das Bienais.

A primeira Bienal da década de 1980 seria lembrada pelo fim do boicote à exposição e pelo início de uma nova estrutura de organização, que é conhecida como a “era dos curadores”. Em 1981, Walter Zanini é a primeira figura representativa da curadoria da Bienal.

A XVII Bienal, inaugurada em outubro de 1983, foi muito movimentada com a apresentação de performances do grupo Fluxos, série apresentada concomitantemente. As obras de mais de duzentos artistas, de 43 países, foram distribuídas sem tantas seções como na edição anterior, de forma que a facilitação dos critérios trouxe benefícios à exposição. Nesta edição também houve a seção retrospectiva, prestando homenagem merecida a Flávio de Carvalho.

Na metade dos anos 1980, o Brasil e a Bienal viviam certa euforia com uma época de abertura e a redemocratização. A XVIII Bienal que aconteceu em 1985,

possibilitou ao lado do contexto político de novas aberturas, a existência da inesquecível mostra Tradição e Ruptura. A Grande Tela, tema desta bienal, acareava e engolia a nova pintura gestual brasileira dentro das tendências pictóricas internacionais. Esta Bienal teve um coração, um corredor onde foram dispostas dezenas e dezenas de pinturas de grandes dimensões, de artistas de diversas partes do mundo. Depois de anos de centralidade no conceitualismo das vanguardas contemporâneas, trouxe a velha linguagem da pintura ao centro do debate. Com isso, a Bienal entra decididamente num novo processo, agora menos internacional do que global. A Bienal de 1985 marcou época. Desde então, conceitos-chave ainda presentes se consolidavam, tornando a reflexão sobre a forma, o sentido e as configurações dessa exposição, fundamentais para a compreensão de todo um processo histórico e cultural que trouxe o curador para o centro do debate artístico.

A XIX Bienal de 1987 – Utopia versus Realidade, veio enfatizar as mudanças que haviam ocorrido na edição anterior, visava abranger a pluralidade da produção em Arte Contemporânea. A Bienal voltava a fazer sucesso, falava-se em um público de mais de 200 mil pessoas. Sem nada parecido com A Grande Tela, essa Bienal aventurou-se menos no território das poéticas curatoriais e conseguiu um resultado que serviria de modelo para as bienais seguintes.

Após mais polêmicas internas e discussões, a Bienal chegou a sua vigésima edição, em 1989, aos cuidados de três curadores. O novo triunvirato curatorial optaria por discurso diferente daquele iniciado no começo da década, e não mais organizaria as obras por semelhança de linguagem. A exposição voltou a ser dividida por nações. Assim, cada um dos países cuidou de preparar os seus artistas nos espaços distribuídos para cada delegação. Depois de tanto tumulto, inovações e

questionamentos e uma retomada do público ao pavilhão das exposições, essa Bienal acabou ficando como contida e mediadora, histórica e contemporânea ao mesmo tempo.

A XXI Bienal de 1991 veio junto com consideráveis turbulências no Brasil. O Plano Collor trouxe à tona denúncias de corrupção, que afetaram várias instituições, incluindo a Bienal. Do ponto de vista da estruturação da mostra, também havia novidades. O sistema de triunvirato curatorial é substituído por uma parceria entre críticos, que não dura muito. Nesta edição as obras de grandes artistas brasileiros, como a instalação do artista catarinense Schwanke, chamada Cubo Cor, foram impactantes e talvez essa bienal seja lembrada por isso. Esta edição da Bienal trouxe obras de 34 países, com a participação de 104 artistas estrangeiros e 79 artistas nacionais, com um total de 1028 obras.

A XXII Bienal de 1993 aconteceu em 1994, antecedida por uma grande retrospectiva chamada Bienal Brasil Século XX. Pela primeira vez mudava de data. Inaugurada em outubro de 1994, teve presença de público acima do esperado, tumultuando o primeiro dia da exposição. Algumas instalações foram danificadas e os portões foram fechados três horas antes do previsto. A Bienal era uma grife de sucesso. Ainda que sua conceitualização fosse direcionada a uma discussão sobre os caminhos da Arte contemporânea, nesta Bienal também voltam as salas especiais. O curador propõe um corte conceitual na organização da mostra, pensada a partir de um tema referente à ruptura, ou crise, com os suportes tradicionais como conceito fundamental para a compreensão da Arte contemporânea. Esta edição trouxe 206 artistas de setenta países e contabilizou 544 mil visitantes, sendo 342 mil estudantes.

A XXIII Bienal veio a público em 1996 e destacou novamente os grandes artistas modernos, mas buscou o contemporâneo através de um desdobramento conceitual do tema da Bienal anterior. A era das mega-exposições e da Bienal para a mídia estava consolidada, e os clássicos e modernos eram as novas vedetes. Esta edição da mostra reuniu 150 artistas de 87 países. O público declarado pela organização foi de cerca de 400 mil pessoas, sendo 74 mil estudantes e professores da rede pública. Com o tema “A Desmaterialização da Arte”, não se explicava, até porque o povo parecia participar – como massa. Para o curador, ‘desmaterialização’ era um conceito que abrangia um movimento que leva a Arte a se afastar das referências naturalistas e desemboca nas correntes contemporâneas, para as quais, o conceito que orienta um trabalho é mais importante que a obra material, ou constitui ele mesmo a própria obra.

A XXIV Bienal de 1998 teve como tema a idéia modernista da antropofagia da contaminação, da devoração e do canibalismo. Ao contrário da idéia de tema central, a curadoria alvitrava “*um conceito norteador: densidade, com seu caráter complexo e compacto na articulação de objetos e idéias*” (HERKENHOFF *apud* ALAMBERT, 2004, p.204). A Antropofagia devia ser entendida como a incorporação dos valores do outro para construir e articular os seus próprios.

Iconografias Metropolitanas foi o tema da 25ª Bienal<sup>7</sup> em 2002, que reuniu 190 artistas de 70 países em cinco segmentos principais: 11 Metrôpoles, Representações Nacionais, Núcleo Brasileiro, Salas Especiais e *Net-Art*.

A exposição *11 Metrôpoles* reuniu a produção artística mundial tendo como ponto de partida as cidades de São Paulo, Caracas, Nova Iorque, Joanesburgo, Istambul, Pequim, Tóquio, Sidney, Londres, Berlim e Moscou. Cada uma foi

---

<sup>7</sup> A partir desta edição, usa-se a numeração arábica para representar a seqüência.

representada por cinco artistas da respectiva localidade. A 12ª metrópole, chamada de *Cidade Utópica*, trouxe idealizações de artistas selecionados pelo curador, formando o *desenho de uma utopia*, segundo Alfons Hug.

O segmento “Representações Nacionais” apresentou obras de artistas convidados de 70 países, sendo um artista por nacionalidade. Alfons Hug procurou reforçar a participação de países africanos e asiáticos que, geralmente, têm pouco espaço em grandes mostras de Arte contemporânea para apresentar a qualidade de seus artistas.

Como parte do núcleo brasileiro, o curador Agnaldo Farias selecionou cerca de 30 artistas de diversos Estados para representar a produção nacional. Segundo ele, trata-se de um mapeamento de um universo tão complexo quanto atraente; a antiga *polis* deflagrada e juntada em versões inacreditáveis. Os 670 mil visitantes tornaram a Bienal de São Paulo a exposição de Arte contemporânea mais visitada do mundo. Além disso, uma ampla ação educativa propiciou, de forma sistemática, o entrosamento de estudantes com a Arte contemporânea.

Território Livre é o tema da 26ª Bienal realizada em 2004 e tem várias dimensões: a físico-geográfica, a político-social e, por fim, a estética, que evidentemente é a que mais interessa no contexto da exposição. Na estética, o território livre começa onde o mundo convencional termina. Designa aquele espaço no qual a realidade e a imaginação estão em conflito. Participaram 136 artistas de 55 países, sendo 56 artistas nacionais. O grande destaque foi a comemoração dos 450 anos da cidade de São Paulo e do centenário de Cândido Portinari. Nesta Bienal, os países participantes indicaram seus próprios curadores, com diversas posições artísticas, mantendo-se ainda as salas especiais.

## 2.2 Um panorama sobre a 27ª Bienal de Artes de São Paulo

A primeira novidade da 27ª Bienal de São Paulo (2006), intitulada “*Como viver junto*” é o fim do segmento tradicional das representações nacionais. Essa mudança revela a sua modernização e sua força num mundo globalizado, onde a Arte rompe com as fronteiras e continua a apoiar uma leitura crítica dos acontecimentos contemporâneos.

De acordo com Gilberto Gil “o individual e o coletivo sempre estiveram próximos nas questões da Arte. Reunir as duas perspectivas em uma Bienal representa um sopro oportuno para o atual momento histórico que transcende o estético. Faz do viver a Arte maior da convivência” (*in* LAGNADO, 2006 p.11).

Nada é mais recente que discutir o “viver junto” – para usar um termo de Roland Barthes, inspiração do título desta 27ª Bienal – principalmente num país com tamanhas diversidades e dimensão do Brasil. Esta temática reforça o debate acerca do multiculturalismo / interculturalismo e reflete o seu sentido em termos da convivência com o outro e do respeito às diferenças.

Nesse sentido, o Brasil tem um papel singular no mundo. Suas grandezas econômica, cultural e ecológica se concretizam como base de sustentação de um projeto pacifista, hoje amplamente representado nas expressões artísticas e culturais do país.

Lagnado (2006) ainda diz que a 27ª Bienal de São Paulo sugere uma abordagem inovadora dentro da tradição da Fundação Bienal, eliminando as chamadas representações nacionais, sem colocar-se sob a legislação da grande máquina geopolítica que rege as decisões dos gabinetes culturais. É uma tendência visível nas

últimas edições, que ajustavam as indicações dos países com convidados do curador. Mesmo assim, permanecia uma espécie de hierarquia ente o artista oficial e o artista convidado. A 27ª Bienal considera cada participação como uma peça fundamental num projeto coeso, intitulado “*Como viver junto*”. Com esta modificação, a Bienal ganhou autonomia e afirma suas independências institucional, cultural e política. Trata-se de um evento propositor.

“Como viver junto” é um título emprestado dos cursos e seminários ministrados por Roland Barthes no *Collège de France* (1976-77); surgiu para amalgamar as questões apresentadas no primeiro esboço teórico apresentado à Fundação. O conceito geral foi paulatinamente se adensando por meio de discussões exacerbadas. Só um debate intelectual livre e aberto permite abarcar o dissenso como um dispositivo necessário para o debate entre idéias heterogêneas. Nesse sentido, o título acabou sendo auto-reflexivo para o próprio processo curatorial. Como resposta a um novo enfoque, foi pedido a todos os artistas para preparar projetos inéditos para a mostra, dando singularidade à 27ª Bienal perante proliferação de exposições internacionais nas quais se verifica certa redundância das mesmas obras, e a presença de suspeitos habituais. Esta edição aposta em nomes pouco ou nada conhecidos, colocando-os no mesmo patamar que histórico-contemporâneos como Broodthaers, Gordon Matta-Clarck, Ana Mendieta, Felix Gonzalez-Torres, Leon Ferrari e Dan Graham. Cada artista exhibe mais de um trabalho, permitindo uma compreensão melhor da abrangência de sua obra.

O conceito da 27ª Bienal situa-se no cruzamento de suas linhas de pensamento que estão na base do Programa Ambiental de Hélio Oiticica: o sentido de construção, próprio da experiência neoconcreta brasileira, e um adeus ao esteticismo. Na

exposição, estas duas linhas se traduzem em “Projetos construtivos” e “Programas para a vida”. O sentido de construtividade não foi reduzido à mera geometria espacial e formal. Esta vertente capaz de abarcar vários “ismos” implica na discussão de qualidade de vida. Operar na dimensão social e dar uma resposta pública aos acontecimentos políticos são características das práticas artísticas contemporâneas. Chega-se a um impasse conhecido: quando o artista coloca seu talento a serviço do ambiente, participando da configuração da vida cotidiana, qual a diferença residual entre Arte e vida, representação e realidade? A plataforma desse enorme trabalho contou com um Projeto Educativo capaz de compreender que, num país como o Brasil, convidar a população ainda é pouco; é preciso ir até as salas de aula e capacitar professores nas áreas periféricas.

A 27ª Bienal foi inaugurada de modo inédito, em janeiro, com um seminário, e não em outubro, com a abertura da mostra. Seis seminários foram organizados e compreendidos como uma estratégia para dilatar um evento pontual e tornar pública a discussão de seus conteúdos simbólicos. Além dessa extensão temporal, o programa de Residências Artísticas teve como objetivo conferir uma extensão geográfica ao projeto. Dez artistas estrangeiros vieram confrontar aqui sua imagem-Brasil, como dizia Hélio Oiticica, mesclando suas experiências com descobertas locais. A matéria-prima do Brasil – o látex de Rio Branco, o açúcar de Recife, a paisagem de São Paulo – aparece nessa troca de vivências. Esta expansão territorial pode ser conferida nas obras fora do Pavilhão: no Parque do Ibirapuera; nas intervenções urbanas; na comunidade do jardim Miriam; nas páginas do livro; na Quinzena de filmes, realizada no Cine Bombril e no Museu Lasar Segall.



Figura 12: Guarda-chuvas, 2006  
MAREPE  
Readymade  
Fonte: registro do próprio autor



Figura 13: Parede de Lixo, 2006  
Gordon Matta-Clark  
Concreto e resíduos urbanos  
Fonte: registro do próprio autor



Figura 14: Sabores e Línguas, 2006  
Antoni Miralda  
Pratos de cerâmica  
Fonte: registro do próprio autor



Figura 15: Mejor Vida Corp, 2006  
Minerva Cuevas  
Látex s/ parede  
Fonte: registro do próprio autor



Figura 16: Emboladeiras, 2004  
MAREPE  
Ready-made  
Fonte: registro do próprio autor



Figura 17: Série Silhuetas, 1973-77  
Ana Mendieta  
Performance  
Fonte: registro do próprio autor



Figura 18: A Assinatura, 1969  
Marcel Broodthaers  
Gravura  
Fonte: registro do próprio autor



Figura 19: Projeto de árvore de látex, 2006  
Alberto Baraya  
Látex de seringueira  
Fonte: registro do próprio autor



Figura 20: Mundo unido: versão utópica, 2006  
Jaroslaw Kozlowski  
Instalação  
Fonte: registro do próprio autor



Figura 21: Projeto Morrinho, 2005  
Paula Trope  
Fotografia (pinhole)  
Fonte: registro do próprio autor



Figura 22: Maquete de Açúcar, 2006  
Meschac Gaba  
Isopor recoberto de açúcar  
Fonte: registro do próprio autor

### **2.3 Arte em espaço público**

Qual o conceito de Arte Pública?

Uma obra de Arte para ser considerada como Arte Pública, precisa ser acessível, democratizada, urbanista, possuir uma relação com a comunidade, ser política, inovadora, e de certa forma, ter um ônus por ser pública. A contar da segunda metade da década de 80 o conceito privilegia a Arte temporária / efêmera. A historicidade do local é um fator importante, a comunidade é necessária para manter a obra.

Existem alguns tipos de Arte Pública, como a Arte Autoral, considerada contemporânea, feita por um especialista, considerada sempre boa, de qualidade, possuindo como autor alguém renomado. Existe a Arte Pública Popular, uma Arte verdadeira, que tem relação direta com a comunidade. Envolve todas as vertentes da

Arte, como a música, a dança e as Artes plásticas. A Arte Pública Urbana, como o grafite e o *hip-hop*, que são menos históricas duram menos. E para finalizar Arte Pública efêmera, que não tem durabilidade. Hoje existem obras particulares que estão disponíveis ao público, com uma função pública (obras que estão públicas). Em seu princípio, a Arte Pública era comemorativa, mas hoje incorpora o elemento comunidade.

Ainda dentro da definição, destaca-se o *Site Specific*, que é um conjunto de fatores relevantes para a apreciação e instalação de uma obra em determinado espaço, como a historicidade do local, pois deve combinar com a história; a singularidade, ser única, de forma clara, com visibilidade à distância, contraste local e cobertura (quantidade de pessoas a quem pode ser exposta à obra). Deve ser avaliada também a frequência, quantidade de vezes que a mesma pessoa pode ser exposta àquela obra.

As obras de Arte pública têm de funcionar em relação a algum lugar e, se elas não têm essa função, de alguma forma fracassaram.

Espalhadas pela cidade de São Paulo, existem diversas obras de Arte. Muitas destas doadas pelos autores, outras adquiridas pelo poder público através de concursos específicos.

Encontram-se registros da existência de obras de Arte pública em São Paulo, iniciando pelo século XVIII, passando pelo século XIX e encerrando no século XX, incluindo os métodos de aquisições de obras para a cidade e os artistas que contribuem ou contribuíram para o grande desenvolvimento da Arte Pública. Existem obras de diversos autores que pertencem ou pertenceram à cidade nesse período.

O que vemos é verdadeiramente surpreendente, pois notamos obras que foram criadas e expostas há mais de um século e em bom estado de conservação, como, por

exemplo, o Obelisco da Memória (figura 23), localizado na Ladeira da Memória, datado de 1814.



Figura 23: Obelisco da Memória, 1814  
Vicente Gomes Pereira e Daniel Pedro Muller  
Obelisco em pedra (8,78 x 1,78 x 1,80 m)  
Localizado na Ladeira da Memória (São Paulo)

Fonte: <http://fotolog.terra.com.br/foto.cgi/j30X6ddNWbZSVLxSdf1IN.Eps73I4-1Z-> (acessado em 15/08/2007)

Artistas famosos e outros pouco conhecidos contribuem para que a cidade de São Paulo tenha destaque em obras que são consideradas verdadeiros símbolos. Afinal, é impossível ver o “Monumento às Bandeiras” (figura 24) de Victor Brecheret e não lembrar do Parque do Ibirapuera, o “Borba Gato” (figura 25) de Julio Guerra e não lembrar da Avenida Santo Amaro, o “Monumento à Independência” (figura 26) de Ettore Ximenez e não lembrar do Ipiranga, e mais das obras de Zani, das de Ferri, de Leopoldo, Wolf, Morrone, Ohtake, Calabrone, Amílcar, Toyota e Vlavianos entre outros espalhados pela cidade.



Figura 24: Monumento às Bandeiras, 1921/1953  
Victor Brecheret

Monumento em bloco de granito (5,15 x 8,30 x 39,31 m)

Localizado na praça Armando Sales de Oliveira – Ibirapuera

Fonte: <http://k43.pbase.com/u46/wcmaguiar/upload/29887065.DSC06852.jpg> (acessado em 15/08/2007)



Figura2 5: Borba Gato, 1962

Júlio Guerra

Escultura em concreto (10,25 x 3,90 x 3,00 m)

Localizado na praça Augusto Tortorello de Araújo – Santo Amaro

Fonte: [http://www.overmundo.com.br/\\_overblog/img/1160418100\\_borba\\_gato.jpg](http://www.overmundo.com.br/_overblog/img/1160418100_borba_gato.jpg) (acessado em 15/08/2007)



Figura 26: Monumento à Independência, 1922  
Ettore Ximenez  
Grupo escultórico em bronze (11,00 x 12,40 x 14,40 m)  
Localizado no Parque da Independência  
Fonte: <http://www.spshow.com/turismo/monumento-independencia.gif> (acessado em 15/08/2007)

Há também registros sobre a Arte efêmera de grupos que tentaram chamar a atenção do público em geral com manifestações polêmicas, como o 3 nós 3, Manga Rosa e Viajou sem Passaporte.

É importante também ressaltar sobre a conservação dessas obras e dos concursos para escolha de obras em homenagem aos cidadãos ilustres da cidade.

Outras obras ultrapassaram a barreira do tempo e permanecem expostas até hoje, como o “Índio pescador” (figura 27) de Francisco Leopoldo e Silva, o “Fauno” (figura 28) de Victor Brecheret, “Anhanguera” (figura 29) de Luiz Brizzolara e outras mais modernas, como a obra “sem título” (figura 30) de Amílcar de Castro (1988), “a Mão” (figura 31) de Oscar Niemeyer, “Espaço Cósmico 80” (figura 32) de Yutaka Toyota e “O Caminho” (figura 33) de Jorge Bassani e Lilian Amaral.



Figura 27: Índio Pescador, década de 40  
Francisco Leopoldo e Silva  
Escultura em bronze (1,87 x 1,20 x 1,10 m)  
Localizada na praça Osvaldo Cruz  
Fonte: registro do próprio autor



Figura 28: O Fauno, 1942  
Victor Brecheret  
Escultura em Granito (3,44 x 1,70 m)  
Localizado no Parque Tenente Siqueira Campos  
Fonte: registro do próprio autor



Figura 29: Anhanguera, 1924  
Luiz Brizzolara  
Escultura em mármore (3,22 x 1,41 x 1,08 m)  
Localizada no Parque Tenente Siqueira Campos  
Fonte: registro do próprio autor



Figura 30: Sem Título, 1988  
Amílcar de Castro  
Escultura em chapa de ferro (1,20 x 2,40 m)  
Localizada no jardim do MAC –USP  
Fonte: registro do próprio autor



Figura 31: Mão, 1989  
Oscar Niemeyer  
Escultura em concreto (7,00 x 5,00 x 0,80 m)  
Localizada no Memorial da América Latina  
Fonte: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/bd/M%C3%A3o-Niemeyer.jpg/800px-M%C3%> (acessado em 15/08/2007)



Figura 32: Espaço Cósmico, 1979  
Yutaka Toyota  
Escultura em Aço Inox (3,10 x 3,10 x 1,30 m)  
Localizada na Praça da Sé  
Fonte: <http://esculturasemsaopaulo.blogspot.com/2007/09/espao-csmico-yutaka-toyota.html> (acessado em 15/08/2007)



Figura 33: O Caminho, 1991  
Jorge Bassani e Lílian Amaral  
Instalação em Alumínio (2,50 x 6,00 x 4,00 m)  
Localizada na Av. Paulista  
Fonte: registro do próprio autor

De acordo com Escobar (1998) o significado de espaço abrange o conhecimento das relações dimensionais, escalares e volumétricas dos objetos e de seu entorno, no âmbito da configuração urbana.

A instalação de uma escultura pode contribuir para a identificação de um lugar, quando o seu tema está relacionado com os valores culturais contidos naquele espaço.

Considerando as obras não figurativas ou as propostas de artistas que pesquisam a escultura contemporânea novas linguagens e novos materiais, verificamos que os valores de identificação obra / lugar, não são advindos do tema, mas criam-se novas relações de significado. A simbologia não é objetiva, decifrável: a escultura propõe a descoberta de novos discursos ressoando no espaço da cidade.

Algumas obras expostas têm o objetivo de homenagem cívica, como “José Bonifácio de Andrada e Silva” (figura 34), de Alfredo Ceschiatti, que mantém uma relação direta e identificadora com o logradouro. O Patriarca da Independência está

situado na Praça do Patriarca. Alguns têm o objetivo de homenagem civil, onde a história do homenageado e o local em que desempenhou suas atividades de homem público estabelecem uma relação de identidade. Existe também a homenagem à profissão, como O “Caixeiro viajante” (figura 35), de Domenico Calabrone, instalada em 1988 sobre um canteiro localizado no passeio da Avenida Paulista, que homenageia a profissão dos comerciantes. Alguns monumentos foram criados para comemoração de data histórica, como “Homenagem aos 80 anos da Imigração Japonesa” (figura 36), de Tomie Ohtake, que fica localizada no canteiro central da Avenida 23 de Maio. Podemos encontrar também monumentos de homenagem étnica, marco de lugares, homenagens civis ligados a edifícios, como da escola normal de São Paulo, da Biblioteca Municipal e da Academia Paulista de Letras. Além de comemoração de fatos históricos.



Figura 34: José Bonifácio de Andrada e Silva, 1972

Alfredo Ceschiatti

Escultura em bronze (3,30 x 0,98 x 0,88 m)

Localizada na praça do Patriarca

Fonte: <http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/arquitetura317.asp> (acessado em 15/08/2007)



Figura 35: Caixeiro Viajante, 1991  
Domenico Calabrone  
Escultura em bronze (2,36 x 0,82 x 0,57 m)  
Localizada na Av. Paulista  
Fonte: registro do próprio autor



Figura 36: Homenagem aos 80 anos de imigração japonesa, 1988  
Tomie Ohtake  
Escultura em concreto armado (5,00 x 10,00 x 42,00 m)  
Localizada na Avenida 23 de Maio  
Fonte: [http://milpovos.prefeitura.sp.gov.br/imagens/4/23maio\\_tomie\\_marco\\_japoneso.jpg](http://milpovos.prefeitura.sp.gov.br/imagens/4/23maio_tomie_marco_japoneso.jpg) (acessado em 15/08/2007)

Quando analiso a questão da escultura e suas inter-relações simbólicas e espaciais, tangencio algumas variáveis concernentes às morfologias urbanas e os significados culturais de seus espaços públicos.

A visão abrangente dos elementos escultóricos dentro da cidade reforça a tentativa de associarmos a forma visível dos espaços públicos aos significados simbólicos e culturais. A leitura do traçado urbano e da configuração volumétrica de seus componentes revela as estruturas compositivas, vestígios dos desenhos recriados, apreendidos através dos fragmentos dispersos e residuais. A escultura, sujeito-objeto artístico nos induz a olhar e registrar as relações espaciais e temporais, delineando o elo entre intenção e gesto.

Spinelli (1999) faz reflexão sobre a transformação de lugares públicos, como praças, ruas, viadutos e avenidas, em objeto de estudo para poetas, intelectuais e artistas, constituindo uma fonte do uso da Arte na sociedade.

A Arte Pública tem sido muitas vezes um referencial da cidade, de uma forma simbólica, ostentando em algumas vezes o poder, como exemplo, os obeliscos, as catedrais góticas e as torres.

O autor referido em sua reflexão destaca ainda, a importância das obras de Arte pública para a cidade, fazendo uma ponderação com a posição de alguns autores sobre o tema. Começa com trecho onde diz que:

*“A complexidade da vida metropolitana atrai poetas, intelectuais e artistas que a transformam num permanente objeto de estudo, de criação estimulante. Para Ítalo Calvino ‘a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimões das escadas’. Para Lílian Amaral, o olhar cotidiano, ‘fragmentado, superficial, descontínuo, lacunar, característico da contemporaneidade, prioriza a velocidade, a mobilidade, é seletivo, mas não reflexivo. A experiência artística provoca a percepção, ver em profundidade, estimula o olhar cuidadoso,*

*apreciativo, crítico e criado'. Walt Witman diz que 'a cidade é a mais compreensível das obras criadas pelo homem', enquanto para Paulo Mendes da Rocha 'a cidade em sua essência, em sua estrutura, em sua capacidade de satisfazer os interesses fundamentais do gênero humano, seria a obra de Arte por excelência'. Giulio Argan diz que 'o problema é justamente o do valor estético da cidade como espaço visual. Não o coloca em termos absolutos: o que é a Arte e se uma cidade pode ser considerada uma obra de Arte ou um conjunto de obras de Arte'" (SPINELLI, 1999, p.6-7)*

Pensando no quão público é este espaço público para os menos afortunados que resistem heroicamente nos arrabaldes das metrópoles, Spinelli discute a dimensão cartográfica da metrópole e as interferências plásticas, que apesar de serem pontuais, permitem múltiplas possibilidades de percursos.

Relata sobre a história dos materiais e técnicas presentes na memória inscrita dos objetos e o olhar contemporâneo que revela, interpreta e ressignifica visual e narrativamente a obra de Arte, que em sua concretude retém marcas, vestígios do tempo.

Completa com a definição de que a Arte pública é, ainda, uma prática social, uma apropriação estética do espaço urbano que pode promover mudanças sociais, interligar e modelar a construção afetiva / coletiva de uma cidade.

Essa Arte tem passado despercebida por muitos cidadãos transeuntes, quiçá até pelos alunos que restringem seu aprendizado a sala de aula.

A Arte exposta em espaço público não serve apenas para homenagear ou enfeitar praças e ruas, serve principalmente para contar a história da cidade. É um

verdadeiro museu ao ar livre que pode ser aproveitado pelo professor de forma a trabalhar conceitos que permeiam a Arte.

#### **2.4 Arte Contemporânea e a Formação Docente**

De acordo com os PCN<sup>8</sup> (1999), conhecer Arte no Ensino Médio significa os alunos apropriarem-se de saberes culturais e estéticos inseridos nas práticas de produção e apreciação artísticas, fundamentais para a formação e o desempenho social do cidadão.

Ao longo do século XX, nem sempre a Arte tornou-se conhecida pelos alunos com maior aptidão e dinâmicas sócio-culturais como se apresenta na vida humana.

O documento ainda afirma que observando a nossa história de ensino e aprendizagem de Arte na Escola, nota-se certo descaso de muitos educadores e organizadores escolares, principalmente no que se refere à compreensão da Arte como um conhecimento humano sensível-cognitivo, voltado para um fazer e apreciar artísticos e estéticos e para uma reflexão sobre sua história e contextos na sociedade humana.

Apesar de tudo isso, ainda há algumas tentativas de progresso do trabalho educativo de Arte nas escolas brasileiras nas últimas décadas do século XX. Com a implantação da Lei 5692/71, que reformou o ensino de 1º e 2º graus no Brasil, a Arte passa a ser tratada como experiência de sensibilização e como conhecimento genérico, mas deixa de ser valorizada como conhecimento humano, histórico e importante na educação escolar. Nas escolas, a Arte passou a ser entendida como mera proposição

---

<sup>8</sup> Parâmetros Curriculares Nacionais

de atividades artísticas, muitas vezes desconectadas de um projeto coletivo de educação escolar e os professores deveriam atender a todas as linguagens artísticas com um sentido de prática polivalente, descuidando-se de sua capacitação e aprimoramento profissional. Esse quadro estende-se pelas décadas de 80 e 90, de tal forma que muitas escolas apresentam práticas reduzidas e quase ausentes de um ensino e aprendizagem de música, Artes visuais, dança e teatro.

Mobilizados pela necessidade de construção coletiva de uma história contemporânea de aprendizagem de diversas linguagens artísticas, foram feitos muitos estudos, pesquisas, discussões, mudanças profundas nos valores, conceitos e práticas que sustentam a presença da Arte, de suas linguagens, de seus modos de conhecer contemporâneos em nossas escolas.

Ao compor a área de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias na escola média, a Arte é considerada particularmente pelos aspectos estéticos e comunicacionais. Por ser um conhecimento humano articulado no âmbito sensível-cognitivo, por meio da Arte revelamos significados, sensibilidades, modos de criação e comunicação sobre o mundo da natureza e da cultura.

Uma particularidade do conhecimento em Arte está no fato de que, nas produções artísticas, um conjunto de idéias é elaborado e aparece no produto de Arte enquanto está sendo feito e depois de pronto ao ser apreciado por outras pessoas. Esse conhecimento é aprendido pelo produtor de Arte ao longo de suas relações interpessoais, intergrupais e na diversidade sócio-cultural em que vive. Com isso, ampliam-se os saberes sobre produção, apreciação e história expressas em música, Artes visuais, dança e teatro.

Com base nisso, é de essencial importância, que observemos a formação desse professor. Que tipo de aprendizagem em Arte contemporânea teve durante sua formação acadêmica e não acadêmica.

Para exercer a função docente, é imprescindível que o Estudante Universitário da Área de Artes, faça um curso específico de Licenciatura. Esse curso tem como papel desenvolver o Artista para o exercício do Magistério, mas este aspecto muitas vezes é dado apenas nas aulas de Didática e de Estrutura e Funcionamento do Ensino. Essas disciplinas têm dado primazia para uma noção geral sobre o funcionamento de aspectos legais e à teorização, ligados à Educação. O mais próximo de uma realidade escolar que um estudante chega, em muitos casos, é o estágio de Licenciatura, com uma carga horária nem sempre é satisfatória para adquirir a experiência necessária para prover suas questões. Muitos estudantes universitários necessitam cumprir atividades empregatícias para se manter durante os estudos e restringem muito seu tempo para a efetivação do estágio. Em outros casos, professores e administradores escolares se incomodam com a opinião que será registrada sobre o seu desempenho e optam por não permitir o cumprimento do estágio, ou quando o consentem, restringem-no a algumas anotações em momentos peculiares. Não há deliberadamente um acompanhamento do processo de ensino e aprendizagem, do planejamento das ações, da seleção de conteúdos e dos objetivos elencados pelos professores para a realização das aulas. Assim, novos professores se formam e reproduzem teorias e metodologias ensinadas pelos docentes de seus docentes. Poucos ousam inovações ou se dedicam a pesquisar sobre novos meios que possibilitam transformações futuras.

Martins (1998) diz que é necessário instigar com idéias germinadoras, nutrir com imagens visuais, sonoras, sinestésicas, cênicas, desafiar a ousadia de buscar novas

perspectivas, novos modos de ver, ouvir e agir, de conhecer outras épocas e culturas. E novas idéias nascerão.

Desafio e ousadia são meios utilizados por desbravadores. Professores de Arte, que passaram em média quatro anos numa Universidade, aprenderam a reproduzir técnicas específicas de aprendizagem de linguagens artísticas. Essas técnicas são fundamentais para adquirir habilidades e competências indispensáveis para realizar determinadas obras. Em sua formação são dadas grandes evidências na produção plástica como desenho, pintura, linguagem bidimensional e tridimensional, processos criativos e áreas mais teóricas como História da Arte, Semiótica, Fundamentos do Ensino de Arte e Psicologia voltada para a Educação. O conhecimento artístico contemporâneo fica limitado em algumas visitas em exposições e exercícios de algumas aulas práticas.

Ao se formar, o professor de Arte chega com essa bagagem em seu estabelecimento de ensino e depara-se com um dos tipos específicos: ou é persuadido a adotar um plano específico já existente na escola, estabelecido por órgãos superiores ou professores mais antigos, ou se vê compelido a criar um plano próprio de trabalho, sem muita analogia com a proposta pedagógica da escola. Neste último caso, é um reflexo muitas vezes da grande rotatividade de professores na rede de ensino e o professor inexperiente se vê com a necessidade de colocar em prática sua aprendizagem acadêmica, mas como transferir essa aprendizagem para a sala de aula?

Em pesquisa realizada com grupo de professores de Arte da rede pública estadual<sup>9</sup>, pude observar essa grande defasagem em sua formação. Em alguns casos, chegam a alegar que tiveram como conteúdo em sua graduação a Arte Contemporânea, mas ao ser solicitado que descrevessem o que foi aprendido sobre o tema, muitos se restringiram a mencionar algumas formas, como fotografia, instalação, Arte conceitual, performance, minimalismo, vídeo-Arte, sem explicações de aplicação. Em outros casos, abordam a Arte Contemporânea apenas como Arte abstrata ou possibilidade de empregar materiais que estão disponíveis em seu cotidiano, como sementes, arames e outros. Mas o que mais chamou atenção foi o fato de muitos não ouvirem falar sobre qualquer processo de produção artística contemporânea. Isso é preocupante, considerando que apenas vinte por cento dos pesquisados não são formados na área específica de Artes Plásticas. Percebe-se também que a dificuldade maior na identificação, pelo menos das formas mais atuais é de professores formados há pelo menos quinze anos. Considerando a Arte como uma forma de linguagem e como área de conhecimento dentro do conceito de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias, de acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais, essa limitação é prejudicial ao desenvolvimento intelectual dos alunos uma vez que estão privados desse conhecimento. Com todo o avanço tecnológico, o acesso dos alunos aos meios de comunicação audiovisuais é muito grande, promovendo o contato com este tipo de conhecimento. Mas esse contato sem uma preparação prévia limita o aprendizado e fornece pouco subsídio para a elaboração de um conhecimento sistematizado.

De qualquer forma, a pesquisa dá indicação de que o ensino de Arte está cada vez mais equacionado, de um lado alunos com acesso ao grande número de

---

<sup>9</sup> Análise mais profunda no capítulo 3

informações oferecidas pelos meios de comunicação e tecnológicos e por outro a defasagem da formação do professor e o entrave tanto no aspecto do domínio da tecnologia, como dos conceitos de formas artísticas atuais. Essa balança tende a pesar ora para o lado do aluno, sempre adquirindo mais informações, ora para o lado do professor, que em muitos casos busca conhecimento por conta própria e uma formação continuada. Essa formação continuada tem se tornado cada vez mais um ponto de apoio para novas estratégias e conhecimentos. Mas o que tem sucedido é uma transferência para esses cursos de formação específica de pequena duração, de forma que a qualidade da graduação ainda anda comprometida. Por outro lado, é inegável o avanço ocorrido nos últimos anos, tanto por parte das instituições de ensino superior, como dos próprios professores, que buscam nessas complementações novas formas de ensinar e aprender Arte.

### **3 – Relação público e obra de Arte na 27ª Bienal de Artes**

Desde sua criação, a Bienal tem como objetivo aproximar o público da Arte Contemporânea. A 27ª edição do evento deu um grande passo rumo à democratização do conhecimento da Arte Contemporânea e da experiência estética por meio do projeto educativo. Com programas desenvolvidos na periferia da cidade, visitas guiadas e cursos preparatórios de professores, monitores e educadores sociais, o projeto visou contribuir para o desenvolvimento de experiências significativas de seu público em relação à arte contemporânea, mas também diminuir as barreiras simbólicas que impedem que a grande massa da população componha o perfil de seus visitantes.

Estruturado em dois programas, Bienal-Escola e Centro-Periferia, o projeto educativo surgiu pela proposta da curadora Lisette Lagnado. Este programa já havia sido realizado em edições anteriores e é importante para garantir um melhor aproveitamento das visitas feitas por escolas. Já o programa Centro-Periferia, foi uma experiência inédita e trouxe para a Bienal uma nova forma de se relacionar com públicos afastados do circuito da arte contemporânea.

Uma série de seminários foi organizada pela equipe desde o início do ano de 2006, trazendo importantes figuras do cenário nacional e internacional para discutir temas relativos a sua proposta curatorial.

As residências realizadas nessa edição foram outra contribuição. Alguns artistas tiveram a oportunidade de permanecer em terras brasileiras (Rio Branco, Recife e São Paulo) e fazer seus trabalhos a partir de uma pesquisa local. É difícil

medir a eficiência de tal experiência, mas se, por outro lado, as residências no Acre não vão por si só criar uma nova vida para a arte contemporânea por lá, alguns dos trabalhos realizados nas residências certamente ajudam a pensar o Brasil com um olhar menos contaminado.

Na 27ª Bienal, há uma interessante safra de trabalhos documentais auto-reflexivos que, voltando-se para os próprios meios de representação, exigem mais do visitante.

### **3.1 – Professores e a 27ª Bienal de Artes**

O programa Bienal-Escola operou com três eixos articulados: produção de material educativo, curso de capacitação para professores e visitas monitoradas para alunos das escolas capacitadas pelo programa.

O material educativo teve como objetivo dar subsídio ao professor para a preparação de seus alunos antes da visita à Bienal e contém imagens de obras de 24 dos 118 artistas da mostra, acompanhadas de um livreto de 116 páginas com orientações didáticas sobre cada artista.

A capacitação dos professores teve início no mês de agosto de 2006 e em outubro foram formadas as últimas turmas. Cerca de 800 professores, 80% de escolas públicas, passaram por um curso com duração de 8 horas, onde aprenderam a elaborar roteiro de aula a partir dos recursos contidos no manual educativo. Houve uma articulação com as redes de ensino para divulgação do curso e cada professor atendido no curso de capacitação teve direito a agendar uma visita monitorada para uma turma de alunos, podendo marcar outras visitas

pela demanda regular de agendamento. Acredita-se que o programa de instrução atingiu diretamente 32 mil alunos que puderam freqüentar esta edição da Bienal.

Já o curso de formação de monitores contou com uma carga de cerca de 80 horas de treinamento. Foi organizado em torno dos conceitos curatoriais e de princípios de educação. Foi ministrado para 200 candidatos, dos quais 121 foram selecionados para a função. Receberam não apenas formação sobre os temas envolvidos na Bienal, mas aprenderam técnicas com fonoaudiólogas para saber usar a voz e se portar adequadamente em público, além de receber orientação para auxiliar pessoas com necessidades especiais.

O professor de Arte pode ser considerado um grande elo entre seus alunos e o processo de fruição numa exposição de Arte. Mas para que isso ocorra, o professor precisa possuir em seu repertório elementos que o ajudem nesse processo.

Trago a seguir relatos e observações emanados de um questionário aplicado em um grupo de 52 docentes da rede pública estadual no período em que se inaugurava a 27ª Bienal de Artes de São Paulo. Algumas questões eram diretas, requerendo uma resposta objetiva, outras eram mais abertas, dando oportunidade de argumentação, inclusive possibilitando mais de uma resposta. Para facilitar o processo de apreciação e análise das respostas, selecionei os quarenta questionários que possuíam o maior número de questões respondidas. Esse critério de seleção foi baseado apenas no número de respostas preenchidas nos questionários, com a finalidade de abranger o maior número de informações e proporcionar uma visão mais ampla.

O primeiro levantamento que considerei importante, foi em relação à formação específica do professor (figura 37) e destes quarenta, trinta responderam que são formados em artes plásticas, sete responderam que são formados em artes cênicas e três responderam outras formações, como música e desenho geométrico.



Figura 37 – Qual sua habilitação específica?

Ao indagar sobre o tempo de formação (figura 38), as respostas variaram entre dois anos e vinte e quatro anos de formação, mostrando uma variação bem extensa quanto ao período em que atuam na área da educação. Mas é importante relatar que um dos professores não respondeu a questão, totalizando 39 respostas.

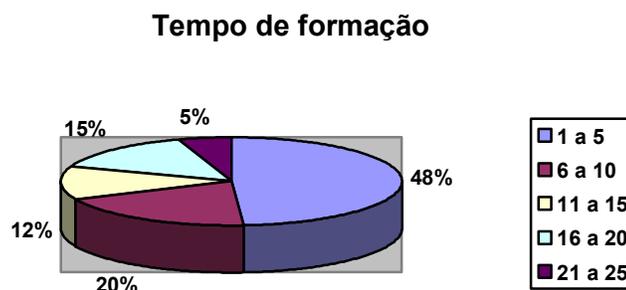


Figura 38 – Quanto tempo tem de formação na área de Artes?

Um fator relevante também observado nas respostas é em relação à instituição de formação (figura 39). A grande maioria dos que responderam ter mais de 10 anos de formação pertencia a instituições como UNESP, FMU e Belas Artes. Já os que variavam com menos de dez anos de formação, em sua grande maioria é formada pela Faculdade Paulista de Arte.

**Instituição de formação**

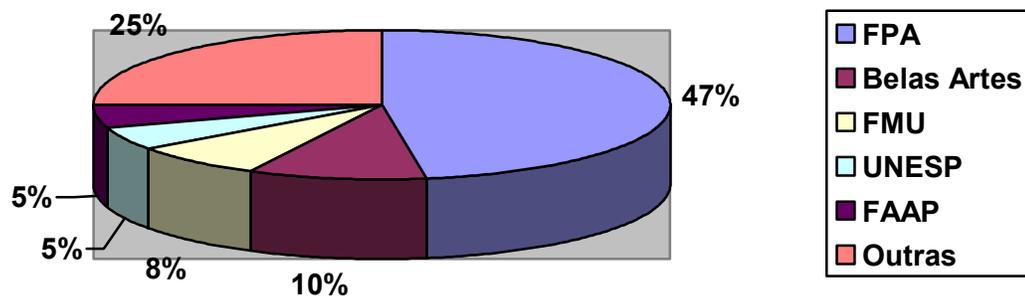


Figura 39 – É formado por qual instituição?

Ao buscar informações sobre a referida instituição, percebi que esta última faculdade possuía um programa de formação complementar para professores licenciados, especialmente da área da Pedagogia, que adaptava seu currículo de forma a propor aos cursistas apenas a realização de disciplinas de habilidades práticas, de acordo com a formação escolhida. Principalmente durante a primeira

metade da década atual<sup>10</sup>, houve uma grande procura por professores com formação em outras áreas, com a intenção de buscar uma habilitação num curso que durava de um ano e meio a dois anos. Grande parte desses professores entrou na área da educação com essa nova formação, vista como grande chance de conseguir uma atribuição de aulas. Numa área que antes possuía um número restrito de pessoas com formação específica, passou a aumentar exageradamente a concorrência e conseqüentemente a diminuição da oferta. De certa forma, isso parece construtivo, uma vez que sana a carência de professores de Arte na rede, mas por outro lado, vimos muitos professores de outras habilitações, que ao realizarem essa formação complementar, adentravam no mundo das artes sem muito preparo e às vezes sem muitas preocupações para superar essa defasagem na formação, em cursos de formação continuada. O reflexo disso poderá ser visto nas análises das respostas dadas nas questões subseqüentes do questionário.

Ao considerar que a Bienal de Artes é uma exposição de Arte contemporânea, aproveitei para verificar a relação que esse grupo de professores tem com essa modalidade. Foram questionados com relação ao conteúdo específico de Arte Contemporânea visto na graduação e quais as formas que aprenderam ou ouviram falar. Dentre as respostas apresentadas, destaco Teatro Contemporâneo, Instalação, Fotografia, Vídeo-Arte, Escultura, Expressão Corporal, Intervenção, Performance, Concretismo, Happening, Arte Cinética, Arte Linear, Gravura, Pop Art, Abstracionismo, Arte Conceitual, Minimalismo, Arte Efêmera (figura 40).

---

<sup>10</sup> Período entre os anos de 2000 e 2005

Não posso deixar de comentar sobre respostas que deixaram uma certa inquietude, como “Volpi, Portinari”, “utilização de materiais que estão ao alcance, pois tudo pode ser Arte”, além de considerar que cerca de 50% não responderam à questão. É relevante considerar que mesmo a grande maioria sendo formada em artes plásticas, ter cerca da metade dos professores com dificuldade em citar formas de Arte Contemporânea pode ser um fator preponderante para entender o processo de formação desses professores e da relação que fazem com a exposição da Bienal.

#### Arte Contemporânea

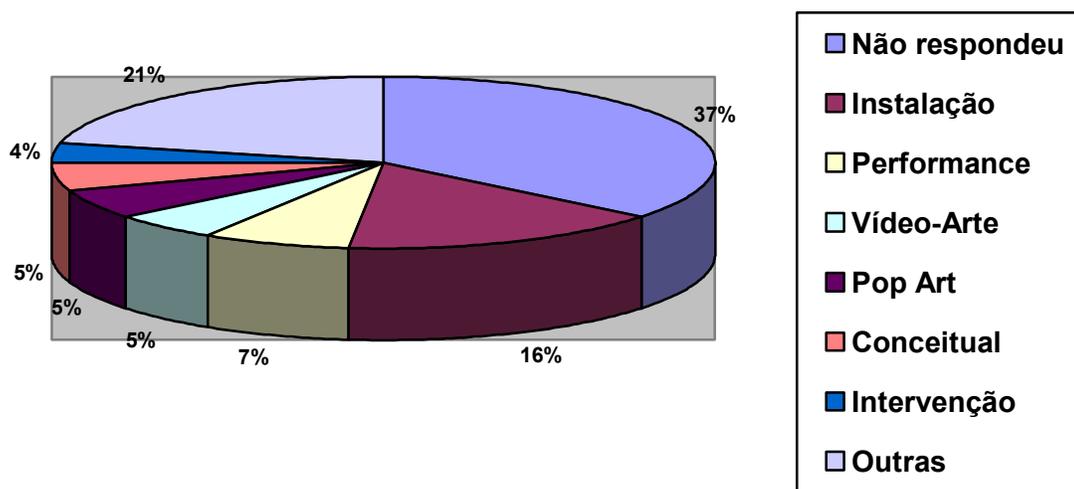


Figura 40 – Conteúdo específico de Arte Contemporânea que conheceu na graduação

A partir deste ponto, entrarei no assunto específico de conhecimento sobre as Bienais de Arte e, com questões mais diretas, procurei saber alguns aspectos

relevantes, como as visitas que fizeram à Bienal de Artes antes ou durante a graduação (figura 41); quais Bienais de Artes lembram de ter visitado (figura 42); se foram à 27ª Bienal de Artes no ano de 2006 (figura 43); se participaram do curso de formação para professores da 27ª Bienal de Artes (figura 44); se levaram os alunos em alguma Bienal de Artes (figura 45); se levaram ou pretendiam levar os alunos para visitar a 27ª Bienal de Artes (figura 46); se os alunos foram preparados para visitar a exposição (figura 47) e se usaram o material educativo oferecido pela fundação (figura 48).

Nas últimas décadas, criou-se um consenso relativo de que a educação básica deve visar fundamentalmente à preparação para o exercício da cidadania, cabendo à escola formar o aprendiz em conhecimentos, habilidades, valores, atitudes, formas de pensar e atuar na sociedade por meio de uma aprendizagem que seja significativa. Ao mesmo tempo, uma análise global da realidade escolar mostra que na prática ainda estamos distantes do discurso sobre formação para a cidadania e, mais especialmente, da aprendizagem significativa.

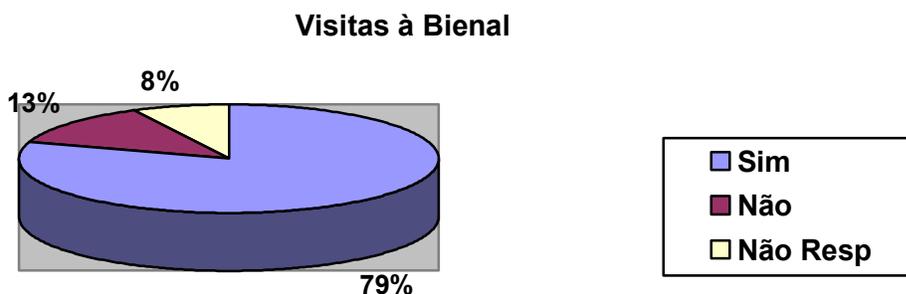


Figura 41 – Visitas à Bienal durante a graduação

Observa-se que uma maioria considerável já visitou a Bienal em algum momento, durante o seu período de formação. Apesar de não constar nas questões específicas, é possível relacionar essas visitas ao período estudantil, como forma de estágio, sugestões de professores, organização de grupos escolares e envolvimento com o mundo das artes de uma maneira mais acadêmica. São experiências que se perderam ao longo do período pós-formação, uma vez que o envolvimento com outros afazeres pode ter restringido esse contato mais direto com exposições.

Partindo do princípio, de acordo com Dewey (1980), de que para uma aprendizagem tornar-se significativa, teríamos de olhar para ela como compreensão de significados que se relacionam a experiências anteriores e vivências pessoais dos estudantes, permitindo a formulação de problemas que os incentivem a aprender mais, como também o estabelecimento de diferentes tipos de relações entre fatos, objetos, acontecimentos, noções e conceitos, desencadeando mudanças de comportamentos e contribuindo para a utilização do que é aprendido em novas situações, é de fundamental importância que haja clareza dessa aprendizagem significativa.

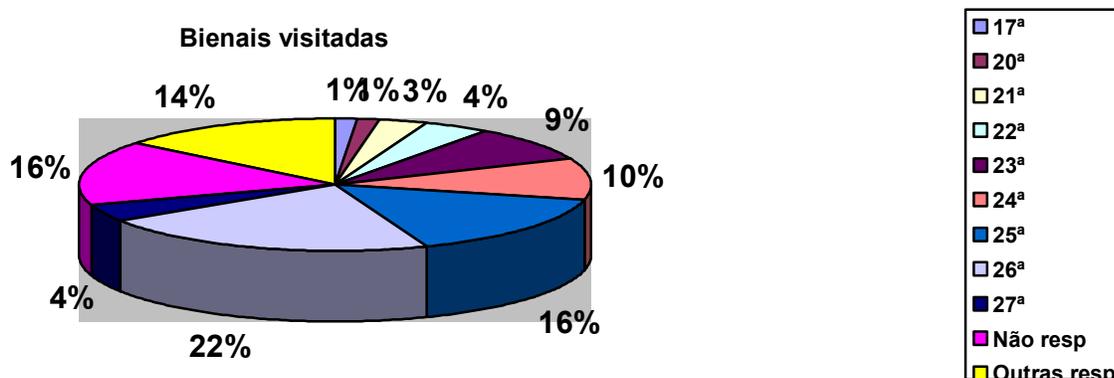


Figura 42 – Quais Bienais voe já visitou?

É possível que o número de visitas às últimas edições da Bienal pode estar relacionado aos aspectos como a gratuidade da entrada e o trabalho educativo, que têm sido grandes atrativos ao público, em especial o escolar. A 26ª edição contabilizou um número de aproximadamente um milhão de pessoas, sendo quase metade desse público proveniente de escolas, o que estabeleceu uma ligação mais direta entre esse público e a exposição.

Evidentemente isso não significa que tudo o que é trabalhado na escola precisa estar sempre ligado à sua realidade imediata, o que poderia significar uma abordagem dos conteúdos de forma bastante simplista. Os conteúdos que a escola explora devem servir para que o estudante desenvolva novas formas de compreender e interpretar a realidade, questionar, discordar, propor soluções, ser um leitor crítico do mundo que o rodeia.

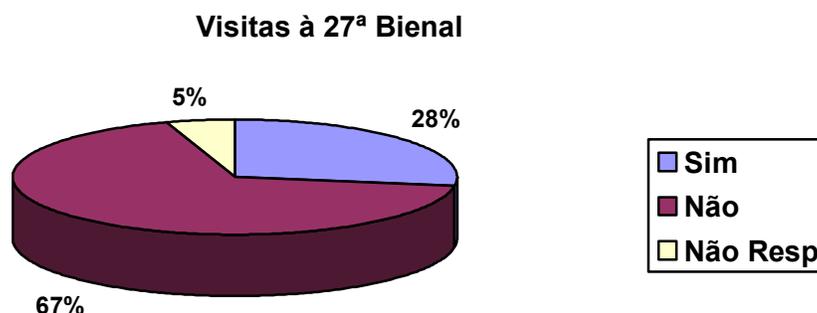


Figura 43 – Foi à 27ª Bienal de Artes (2006)?

Considerando que a pesquisa foi realizada durante o mês de outubro de 2006, mês em que se inaugurava a exposição, o fato de a grande maioria ainda não ter visitado não precisa ser visto necessariamente como aspecto negativo ou como desinteresse pelas obras expostas, mas como uma potencialidade a ser considerada futuramente.

A esse respeito, é possível considerar que o problema não é tanto como aprender, mas sim como construir a cultura da escola em virtude de sua função social e do significado que adquire como instituição dentro de uma comunidade.

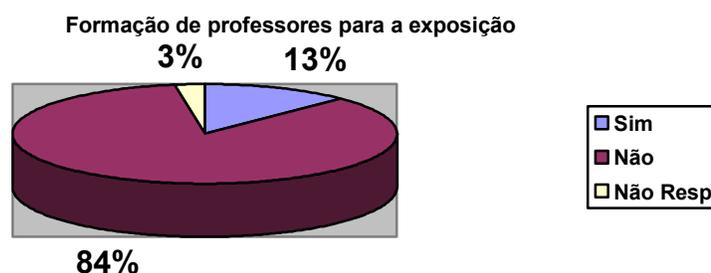


Figura 44 – Fez o curso de formação para professores da 27ª Bienal de Artes?

Apenas 13% dos professores alegaram ter realizado o curso de formação para professores, parte integrante do programa educativo, que visava capacitar os professores em relação às obras que estariam na exposição e também como proposta para o agendamento de uma turma para assistir a exposição. Isso mostra que muitos ainda preferem organizar as visitas diretamente, sem um preparo específico prévio.

Se a aprendizagem significativa é concebida como o estabelecimento de relações entre significados, a organização do currículo e a seleção das atividades devem buscar outras perspectivas, de forma que o conhecimento seja visto como uma rede de significados, em permanente processo de transformação, a cada nova interação, uma ramificação se abre, um significado se transforma, novas relações se estabelecem, possibilidades de compreensão são criadas. Tal concepção pressupõe o rompimento com o modelo tradicional de ensino, do domínio absoluto de pré-requisitos, de etapas rígidas de ensino, de aprendizagem, de avaliação.

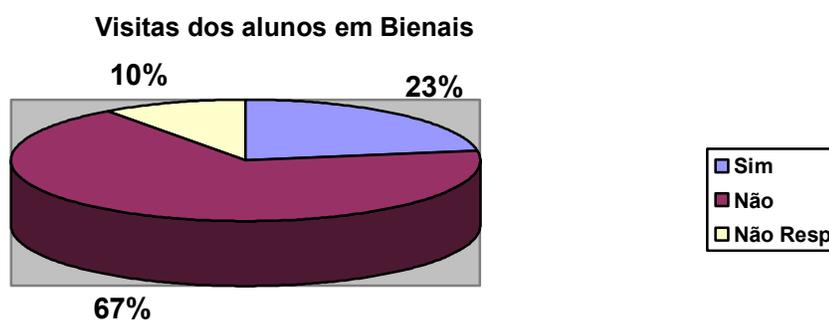


Figura 45 – Já levou alunos em alguma Bienal?

Podemos considerar aqui uma das grandes discrepâncias em relação ao aproveitamento das visitas dos alunos nas Bienais, uma vez que boa parte dos professores, apesar de já ter visitado a exposição e tomarem conhecimento dos temas e propostas dos artistas, através de cursos específicos, não se organizaram para levar seus alunos para assistirem a exposição. Vários fatores podem ser levados em consideração nesses aspectos, como a distância, locomoção, disponibilidade de horário e apoio por parte das instituições.

As relações envolvidas numa perspectiva de aprendizagem significativa não se restringem aos métodos de ensino ou a processos de aprendizagem. Ensinar e aprender Arte, com significado, implica interação, aceitação, rejeição, caminhos diversos, percepção das diferenças, busca constante de todos os envolvidos na ação de conhecer. A aprendizagem significativa segue um caminho que não é linear, mas uma trama de relações cognitivas e afetivas, estabelecidas pelos diferentes participantes.

**Visita dos alunos na 27ª Bienal**

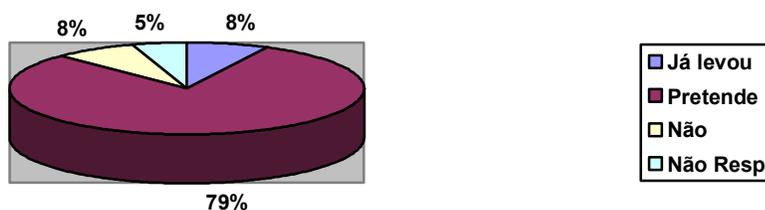


Figura 46 – Já levou ou pretende levar os alunos à 27ª Bienal?

É possível considerar que cerca de 80% dos professores manifestam sua pretensão de levar seus alunos para visitar à Bienal, mas se compararmos com os dados do gráfico anterior, percebe-se que o histórico de visita não corresponde ao que é planejado.

A potencialidade que a exploração de alguns conceitos tem no sentido de permitir ao estudante estabelecer relações entre diferentes áreas de conhecimento é uma contribuição importante para a aprendizagem no processo de organização das expectativas de aprendizagem, cada escola pode organizar seus projetos de modo a atender suas necessidades e singularidades.

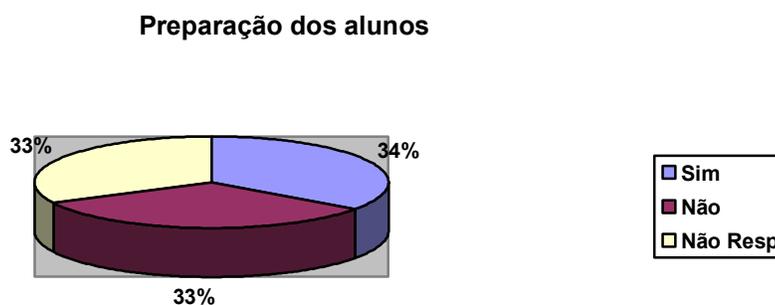


Figura 47 – Os alunos foram preparados para visitar a 27ª Bienal?

Nota-se neste gráfico, que apenas um terço dos professores respondeu que prepararam os alunos para visitar a exposição. Isso mostra que os alunos chegam na Bienal sem muita noção do que vão encontrar e qual o objetivo de assisti-la. A arte contemporânea não pode ser apresentada com conceitos de estética demonstrados nas apreciações das obras do renascimento ao modernismo, comumente trabalhadas em sala de aula. É necessário estabelecer conceitos que

ultrapassem essas barreiras e um trabalho anterior ao de apreciação é fundamental para o bom entendimento das obras.

Aprender não é um ato que resulta da interação direta entre sujeito e objeto, é fruto de uma relação socialmente construída entre o sujeito e o objeto do conhecimento, isto é, uma relação histórico-cultural. Assim, ao analisar uma obra, o sujeito recria ou constrói um quadro de referências em que se estabelecem os parâmetros do contexto de produção no qual se dá a prática discursiva que está necessariamente ligada às condições específicas em que se concretiza.

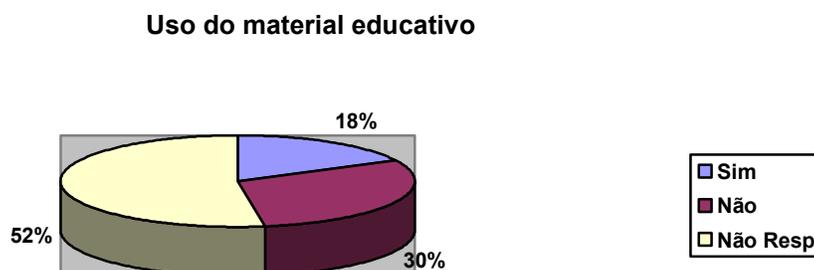


Figura 48 – Usou o material educativo?

Observando esses dados, é possível verificar que a defasagem em relação à visita das Bienais já acontece desde o período de graduação, estendendo-se ao trabalho direto com o preparo dos alunos para tal visita. Muitos professores demonstram conhecimento sobre a exposição, chegando a preparar os alunos de maneira precária, sem participar do curso para formação de professores e utilização do material educativo, mas com grande pretensão de levá-los à exposição. Em alguns comentários, chegam a alegar que a exposição coincide

com o final do ano letivo e isso se torna um fator que dificulta tal projeto e, que muitas vezes causa uma diminuição de possíveis visitas.

Ao levar em conta que o grupo educativo da 27ª Bienal organizou cursos de formação para professores das redes estaduais e municipais, onde eram desenvolvidas atividades que esclarecessem os conceitos curatoriais, percebi que muitos professores não realizaram o curso e em suas respostas conseguiram apenas citar o tema da exposição: “Como vier junto”, sendo poucos os que conseguiram pelo menos comentar algo além do tema (figura 49).

Um critério que não pode ser desconsiderado é o da acessibilidade e adequação aos interesses dos estudantes. Uma expectativa de aprendizagem só faz sentido se ela tiver condições, de fato, de ser construída, compreendida, colocada em uso e despertar a atenção do aluno.

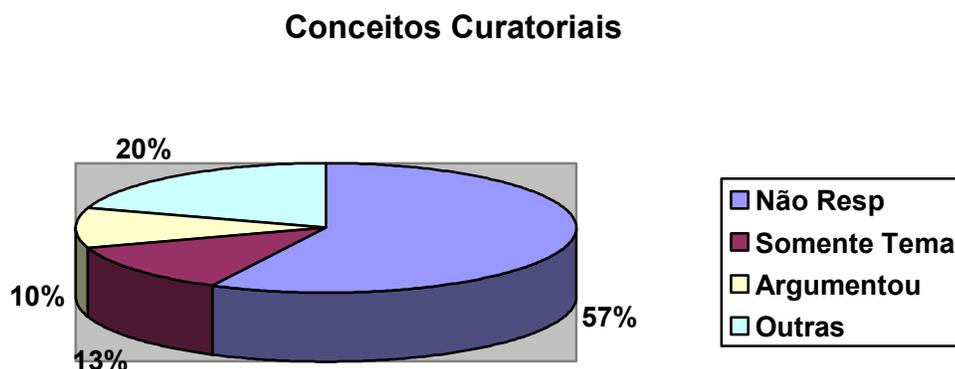


Figura 49 - Conceitos curatoriais

Com o intuito de relacionar a visita o planejamento de aulas, foi perguntado também se constava em seus planos anuais a visita à 27ª Bienal, uma vez que os

períodos da exposição já são conhecidos e em especial desta edição foram amplamente divulgados por meio de seminários desde o início do ano (figura 50).

Uma vez selecionadas as expectativas de aprendizagem, elas precisam ser organizadas de modo a superar a concepção linear de currículo em que os assuntos vão se sucedendo sem o estabelecimento de relações. Essa organização também precisa ser dimensionada nos tempos escolares (bimestres, anos letivos), o que confere ao projeto de cada escola e ao trabalho dos professores importância fundamental.

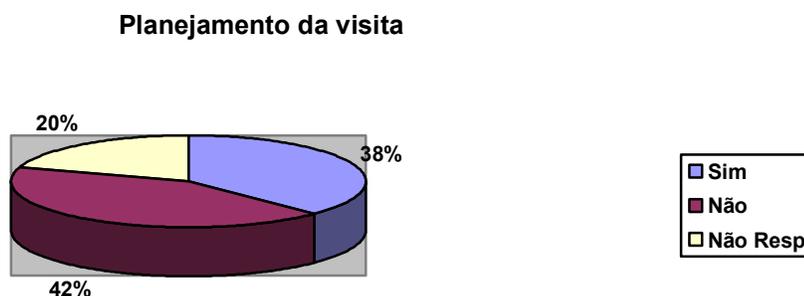


Figura 50 – Planejamento da visita desde o início

Com base nessas informações, acredito que seja importante também relacionar o trabalho com a sala de aula. Para isso, um dos pontos relevantes da pesquisa foi saber como os professores trabalham a Arte Contemporânea em sala de aula (figura 51), citando alguns artistas comentados (figura 52). O que se percebe nessa relação é que alguns professores ainda confundem Arte modernista com a contemporânea e, em muitos casos conseguem apenas citar alguns artistas, sem especificar a maneira de trabalhar em sala de aula. Outro

fator relevante é o fato de citarem artistas como Tarsila do Amaral, Cândido Portinari, Anita Malfati e Almeida Junior, mostrando a dificuldade da clareza com os movimentos expressos na História da Arte.

*“Mudou a Arte, mudou a criança, mudou o modo como pensamos, sentimos e vemos o mundo, mas os métodos de ensino da Arte para o enriquecimento da percepção pouco mudaram. A ênfase estática, que o desenho de observação empresta às qualidades do objeto, já não satisfaz às nossas necessidades perceptivas, vinculadas à ambigüidade intrínseca do ato perceptivo, que permite ao mesmo tempo a abstração da complexidade do real em direção à globalização (teoria da forma) e à exploração integrada (teoria da exploração).” (BARBOSA, 1978, p.93)*

Vimos claramente nesse trecho de um ensaio realizado por Ana Mae Barbosa, cerca de trinta anos atrás, que é preciso acompanhar o processo de mudança que vem acontecendo no mundo da Arte nos últimos anos. As limitações causadas pela baixa procura de continuidade na formação, podem levar a reproduzir métodos de ensino de Arte que não se adequam às necessidades atuais, tanto dos alunos, como da sociedade de uma maneira mais ampla.

Desse modo, ao conhecer obras de Arte de vários contextos, o repertório de imagens dos estudantes é ampliado e, conseqüentemente, sua imaginação também. Ao ampliar seu repertório de imagens, os estudantes ampliam a sua capacidade de expressão, que se torna cultivada. Além disso, os PCNs<sup>11</sup> orientam que o processo ensino-aprendizagem em Artes deve respeitar a cultura de origem dos estudantes e seu conhecimento prévio, mas, ao mesmo tempo, deve buscar desafiar-los e fazê-los conhecer outras formas de cultura e de produção de Arte que não apenas a do seu meio cultural.

---

<sup>11</sup> Parâmetros Curriculares Nacionais

Nesse sentido, as aulas de Arte devem fazer com que os estudantes estabeleçam relações entre o mundo e a maneira como o homem o percebe e expressa ao longo do tempo, conhecendo e lendo objetos culturais produzidos em diferentes períodos, mas que tratem do mesmo assunto, por exemplo.

### Arte Contemporânea na sala

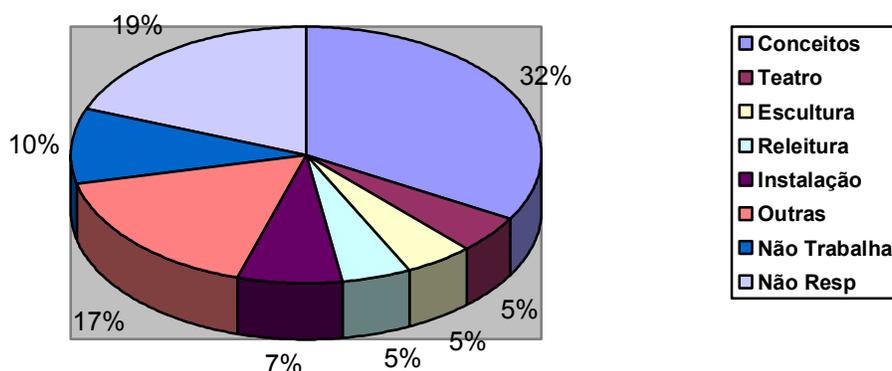


Figura 51 – Como trabalha Arte Contemporânea na sala de aula?

Ao analisar as respostas dadas nesta questão, percebi a dificuldade ou até mesmo a falta de compromisso entre os professores para trabalhar Arte Contemporânea na sala de aula, uma vez que isso pressupõe um estudo mais aprofundado e elaboração de projetos mais específicos, pelo fato de não se encontrar material difundido nas redes. Acredito que muitos professores organizam seu próprio material, buscando recursos para incrementar suas aulas, pois ainda estamos longe de possuir nas redes de ensino material adequado para esse tipo de trabalho. Não basta apenas destacar que os professores de Arte estão com conhecimento defasado ou que não possuem material suficiente para desenvolver habilidades específicas de conceitos e metodologias próprias do

ensino da Arte Contemporânea, mas identificar que essas redes de ensino precisam se aprimorar e colaborar para o sucesso desse conhecimento já é o um primeiro passo. A leitura desses objetos os fará desenvolver um olhar cultural, um olhar que penetra as aparências, estabelece relações no tempo e no espaço e produz uma compreensão mais universal dos modos historicamente construídos.

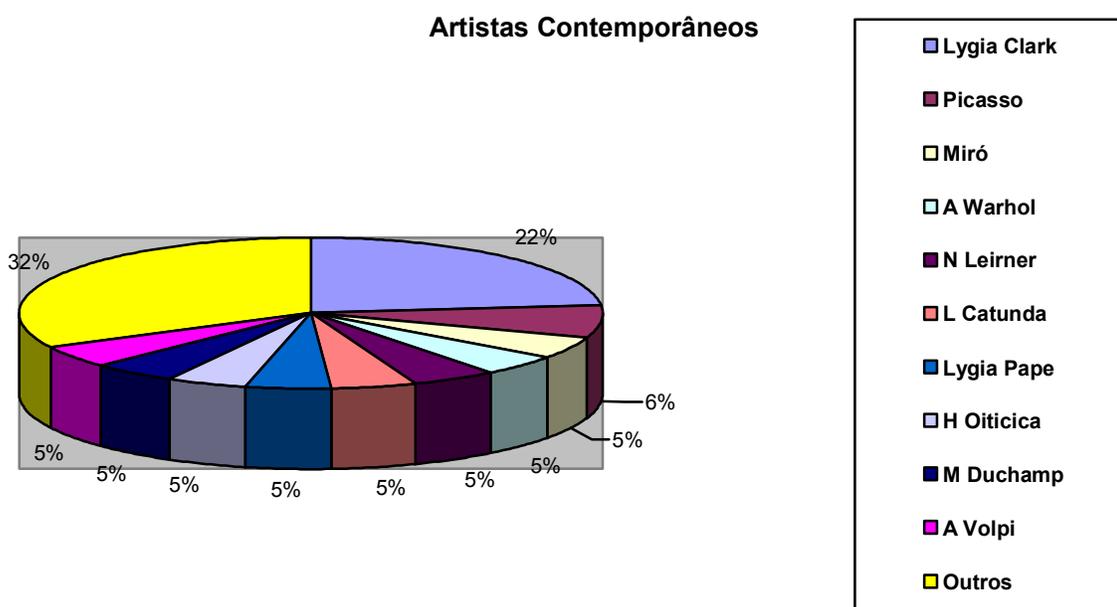


Figura 52 – Artistas citados pelos professores que são comentados nas aulas

Pierre Bourdieu (1996) dizia que

*“compreender é reaprender uma necessidade, uma razão de ser, reconstruindo, no caso particular de um autor particular, uma fórmula geradora, cujo conhecimento permite reproduzir, de outro modo, a própria produção da obra, experimentar-lhe a necessidade a realizar-se, mesmo fora de toda experiência empática”* (1996, p. 337)

Conceitos e métodos desta nova Arte não podem ser vistos de maneira isolada, mas é importante relacionar com obras e artistas de outras épocas, para

que os processos de evolução e transformação das obras sejam compreendidos da melhor maneira possível os processos de evolução e transformação das obras.

Ao considerar esses aspectos, procurei saber se houve procura de informações sobre algum artista que participou da exposição; se foi feita alguma relação entre as obras e artistas desta exposição e os de outras épocas; além de encerrar com um parâmetro das visitas às exposições que assistiu no mesmo ano e em quais delas teve oportunidade de levar seus alunos.

Os professores de Arte precisam de apoio institucional, material e pedagógico para que possam ser pesquisadores em Arte e no ensino de Arte, profissionais que estudam, planejam suas aulas, analisam a sua ação, trazendo à tona o imaginário e a ousadia e, ao mesmo tempo, respeitando a cultura do estudante.

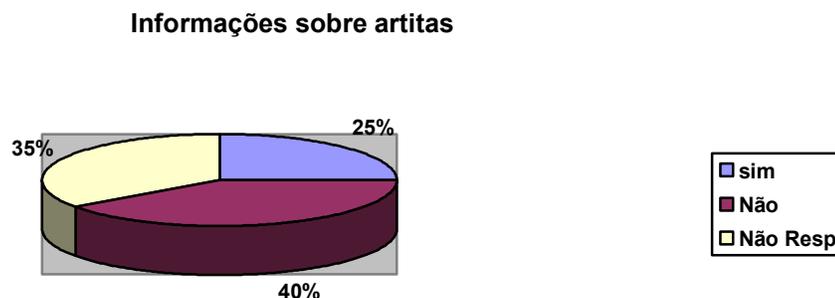


Figura 53 – Informações sobre os artistas da 27ª Bienal

Envolver os conceitos curatoriais nas aulas de Arte e também pesquisar sobre obras e artistas que participariam da exposição, ainda requer uma dedicação por parte dos professores. Acredito que, mesmo os que consideraram

tal pesquisa, podem ter se limitado às informações publicadas nos meios de comunicação. Como se sabe, o que é Arte para um grupo social não é, necessariamente, para outro. Um rápido olhar sobre a história da Arte nos faz ver as diferenças de valores estéticos entre povos ou que entre classes sociais de um mesmo povo tem relação direta com outras diferenças, como as econômicas, raciais, de gênero, de etnia, ideologias, cultura.

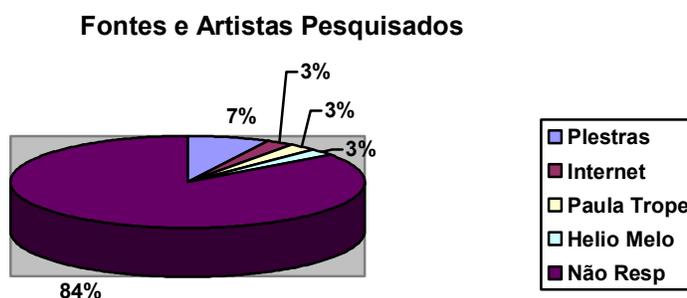


Figura 54 – Fontes e Artistas pesquisados

As artes não acontecem mais como algo isolado, dentro de ateliês ou academias de Arte, mas como ações que se alimentam de uma coletividade e que vêm sendo asseguradas em várias instâncias de caráter público. Os artistas reconhecem seu papel social e sua responsabilidade política. Hoje, as temáticas trabalhadas pelos artistas distanciaram-se das preocupações estéticas da Arte Moderna e de sua busca da Arte pela Arte e do estudo centrado no mundo da Arte apenas. Os artistas abraçam temáticas direcionadas aos problemas contemporâneos como o meio ambiente, o preconceito racial e religioso, as

diferenças de gênero, a violência social, a beleza discordante e a preocupação com o outro.

Mas, como se sabe, o professor de Arte e a escola, mesmo que queiram, nunca darão conta de trabalhar todos os objetos culturais disponíveis do mundo. Entretanto, professores e escola precisam garantir o trabalho com um determinado conjunto de objetos culturais, que possibilite aos estudantes a base para seguir conhecendo.

**Relação entre obras e artistas**

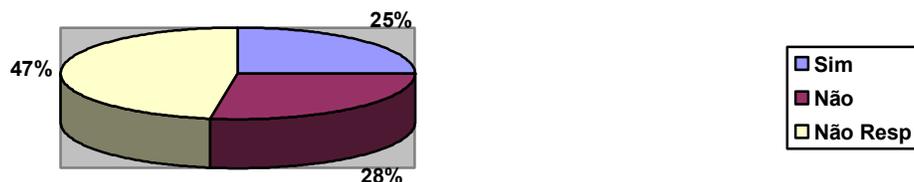


Figura 55 – Relação com outras obras e Artistas

**Relação com obras e artistas**

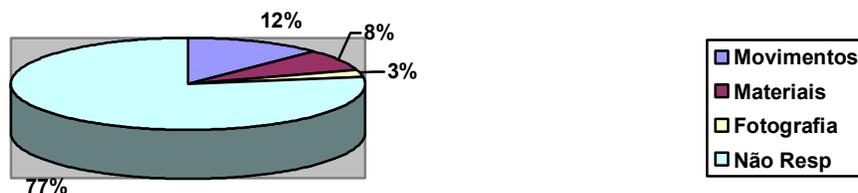


Figura 56 – Relação com outras obras e Artistas

Os dados apresentados nas figuras 55 e 56 demonstram que aspectos relevantes da Arte Contemporânea ainda são vistos e trabalhados de maneira superficial. Isso é destacado nas respostas dadas, pois os poucos professores que responderam a esta questão, se restringiram a citar alguns movimentos de vanguarda da Arte Moderna e alguns materiais utilizados.

Para que essas obras possam ser ressignificadas, os estudantes, com a mediação do professor de Arte, precisam aprender a ressignificar os signos das linguagens artísticas que estruturam essas obras.

Esses signos, apesar de possuírem significados variados, que se caracterizam em função do contexto cultural no qual são produzidos e reproduzidos, são aquilo que nos faz agir, desejar, dar sentido à vida.



Figura 57 – Outras exposições visitadas pelos professores

O circuito de visitas pelos professores também demonstra um certo limite às apresentações veiculadas na mídia e que pelo baixo número de respostas, mostra

que ainda estamos muito aquém do que poderia ser considerado adequado para esse público em especial. Professores são também formadores de opinião e o baixo índice de visitas pressupõe que é preciso fazer um trabalho mais sistemático de estimulação a tais visitas.

O que diferencia o professor e os estudantes de Arte é que os jovens não possuem conhecimento sistematizado em Arte. É na escola, com a mediação do professor, que os estudantes têm a oportunidade de construir esse conhecimento. Por isso, as expectativas de aprendizagem relacionam-se ao desenvolvimento de habilidades relativas à percepção, à experimentação, à produção, à representação, à análise, à pesquisa, ao registro e à crítica, e têm como objeto de estudo os objetos culturais estruturados pelas linguagens artísticas e contextualizados e apresentados em diferentes meios.

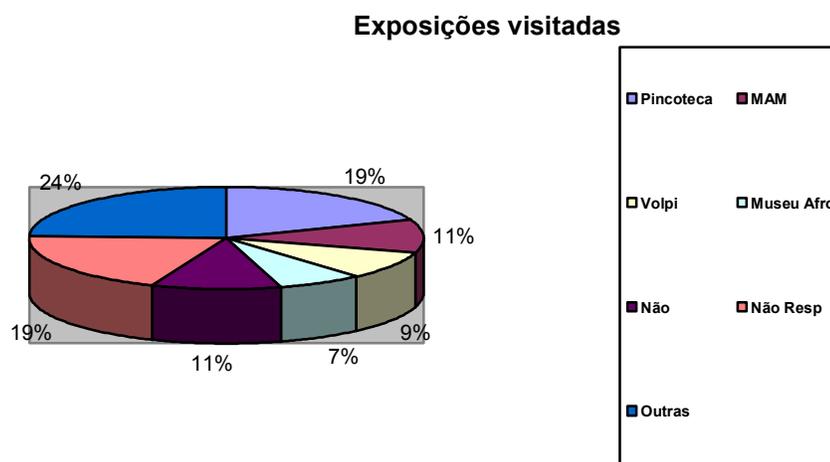


Figura 58 – Outras exposições visitadas pelos alunos

### 3.2 Os alunos e a 27ª Bienal de Arte

Procurarei descrever neste tópico a relação dos alunos com a 27<sup>a</sup> Bienal de Arte. Para isso utilizarei como base uma entrevista diretiva realizada com alunos do Ensino Médio de escolas públicas estaduais. Como fonte, selecionei os 20 questionários mais preenchidos pelos alunos, que serão expressos em gráficos, com o intuito de melhor reflexão sobre as respostas dadas. Segui o mesmo padrão aplicado aos professores, o que facilitará a compreensão do leitor.

Na primeira parte, procurei recolher informações acerca do conhecimento da formação dos professores (figura 59) e aspectos que considero importantes sobre os conceitos de Arte Contemporânea adquiridos pelos alunos (figura 60). Transfiro a pesquisa para focar a Bienal de Artes até chegar na 27<sup>a</sup> edição (figura 61); se houve orientação sobre o tema ou conceitos da exposição (figura 62); se houve acesso ao material educativo (figura 63); quais artistas ouviu falar ou se lembra (figura 64). Procuo entender também se os alunos conseguem reconhecer o que está exposto na Bienal (figura 65) e a relação que fazem entre as obras e a sociedade atual (figura 66). Busco esclarecer qual a visão generalizada que os alunos possuem em relação às obras expostas na Bienal (figura 67); a relação que fazem entre obra de Arte e expressão artística (figura 68). Encerro com um parâmetro das últimas visitas realizadas no período (figura 69) e o interesse em visitar outras exposições (figura 70).

### Formação específica do professor



Figura 59 – Formação do professor

Aparentemente os alunos não demonstraram conhecimento muito específico sobre a formação do professor, uma vez que durante a realização da pesquisa muitos perguntaram a diferença entre artes plásticas e artes cênicas. Isso pode ser reflexo da polivalência em que os professores de Arte da rede pública em especial vêm trabalhando.

Nas orientações curriculares publicadas pela prefeitura do município de São Paulo (2007), um trecho destaca que a principal finalidade de um ensino multi e interdisciplinar de Artes, como o que é proposto neste documento, é desenvolver nos estudantes esse olhar mais apurado, que os faça perceber as características expressivas e os diversos sentidos embutidos nos objetivos culturais, tanto naqueles que fazem parte da sua cultura de origem quanto nas outras formas de cultura.

Nesse sentido, uma sala de aula é também um lugar de negociação de sentido, de troca, de conflito de significações. E, muito mais do que impor determinada modalidade de ensino em detrimento de outra, cabe à escola

analisar, refletir, ressignificar e ampliar o campo de formação dos estudantes, e dos professores, que a ela chegam.

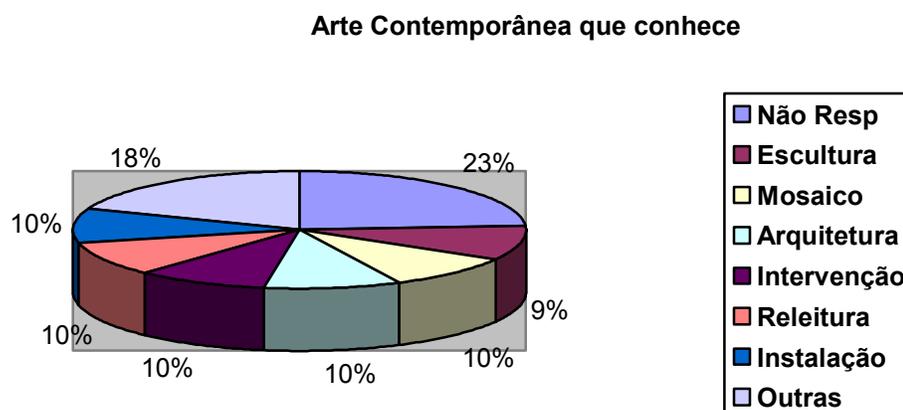


Figura 60 – Conhecimento sobre Arte Contemporânea

É possível observar nesses gráficos que a formação específica dos professores não se mostrou como um fator facilitador para a compreensão dos alunos em relação à Arte Contemporânea, pois apesar da maioria relatar que já ouviu falar sobre o assunto, não conseguem identificar conceitos e métodos contemporâneos de Arte, se restringindo de maneira genérica em algumas denominações.

Por isso, é importante que, durante as propostas, o professor de Arte ouça os estudantes e converse com eles a fim de perceber novos caminhos, novos atalhos, novas ligações entre as linguagens, objetos e contextos culturais que eles mesmos possam fazer a partir da intervenção educativa do professor.

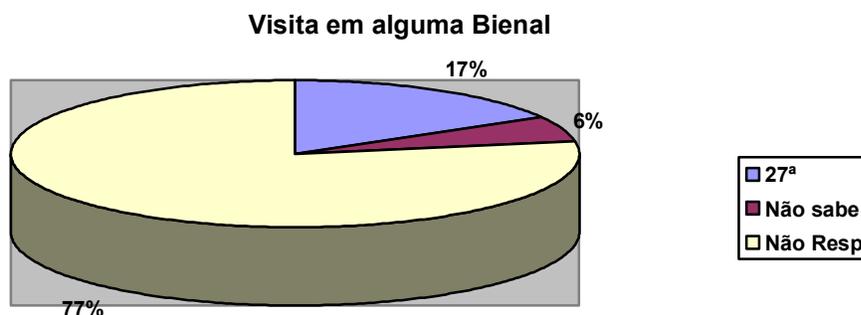


Figura 61 – Visita em alguma Bienal

O processo de ensino-aprendizagem em Arte é um trabalho complexo. Demanda desenvolver nos estudantes habilidades relativas à percepção, à experimentação, à criação, à representação, à análise, à pesquisa, ao registro e à crítica, para que sejam competentes no domínio de linguagens artísticas, na compreensão dos múltiplos sentidos em Arte, na solução de problemas, na elaboração de propostas e na construção de argumentações críticas.

Entretanto, quando falamos de aprendizado sistemático, é preciso adicionar ao desenvolvimento cognitivo uma estruturação e um procedimento característicos da aprendizagem escolar. É na exposição que os jovens têm a oportunidade de pesquisar, refletir e criticar informações, conhecimentos, comportamentos e atitudes, tanto suas quanto dos outros.

### Orientação do professor

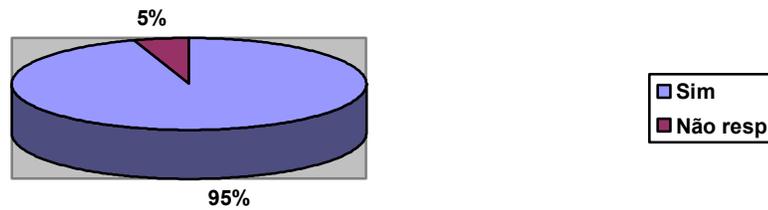


Figura 62 – Recebeu orientação do professor

É com a ajuda do professor de Arte que os estudantes serão capazes de identificar quais são as fontes de conhecimento em Arte, de saber como ter acesso a elas e como interagir com elas no sentido de desenvolver, efetivamente, o conhecimento sistematizado em Arte disponível na sociedade. É no processo de ensino-aprendizagem sistematizado em Arte, nos diversos ambientes educativos, que os estudantes podem desenvolver sua autonomia, utilizando seu conhecimento prévio e sua experiência e constituindo a sua metodologia de aprender.

### Conceitos da exposição

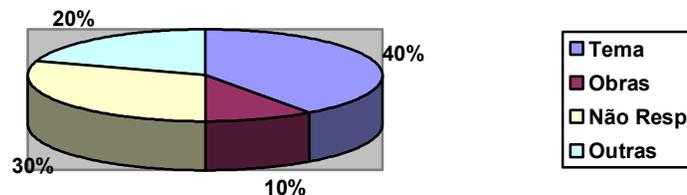


Figura 63 – Conceito da exposição

A resolução de problemas é inerente às propostas feitas pelo professor, que caracterizam uma intervenção fundamental em questionamentos. Essa intervenção pode ocorrer antes e durante as propostas de produção e de apreciação dos objetos artísticos e antes e durante as propostas de investigação sobre o contexto cultural. E como afirmam os PCNs

*“É importante esclarecer que a qualidade dessa intervenção depende da experiência que o professor tem, tanto em Arte quanto de seu grupo de alunos. É fundamental que o professor conheça, por experiência própria, as questões que podem ocorrer durante um processo de criação, saiba formular para si mesmo perguntas relativas ao conhecimento artístico e saiba observar seus alunos durante as propostas que realizam, para que esse conjunto de dados conduza suas intervenções e reflexões.”*  
(BRASIL, 1998, p. 95)

#### Uso do material educativo

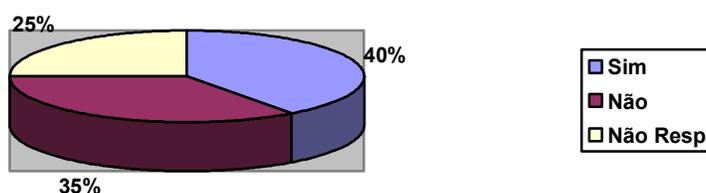


Figura 64 – Uso do material educativo

Ao planejar, controlar e revisar um projeto, o professor precisa favorecer o estabelecimento de múltiplas relações entre o que os estudantes conheciam e o que se apresenta como um conteúdo novo. Nesse sentido, as situações de

aprendizagem devem valorizar as hipóteses criadas pelos estudantes, que, dessa forma, passam a ser os sujeitos das próprias aprendizagens.

Para orientar a pesquisa sobre o contexto da exposição, o professor de Arte precisa estimular nos estudantes a necessidade de buscar informações, presentes em acervos, que contribuam para o enriquecimento de sua aprendizagem artística formal e os que falem sobre a vida dos artistas e documentos históricos.



Figura 65 – Artistas que participaram da exposição

Grande parte dos alunos alega que visitou a exposição e relata que houve uma orientação dos professores com base no material educativo, oferecido pela equipe do setor educativo, mas há uma contradição na argumentação que se refere tanto ao conceito como aos artistas que participaram da exposição. Os alunos conseguem se lembrar de algumas obras expostas, como a Maquete de Açúcar de Meschac Gaba, Guarda-chuvas de Marepe, Sabores e Línguas de Antoni Miralda, o projeto Morrinho de Paula Trope e a série Silhuetas de Ana Mendieta. Estas obras parecem ter chamado maior atenção, tanto por utilizarem readymades, como pela utilização do espaço expositivo, pois se localizavam nos

corredores do pavilhão. Isso pode ter sido um fator que tenha facilitado a memorização das obras.

Ana Mae Barbosa reforça essa idéia de memorização, ao dizer que

*“O papel da Arte na Educação é grandemente afetado pelo modo como o professor e o aluno vêem o papel da Arte fora da escola. Daí a necessidade de um entendimento de teleologia da Arte por parte do professor que, transmitido informalmente aos alunos, dará boas razões para fazer Arte àqueles que usam materiais e criam imagens somente porque têm de fazê-lo na escola, reduzindo desse modo a Arte a uma mera tarefa escolar agradável”.* (1978, p. 90)

#### Consideração do material exposto

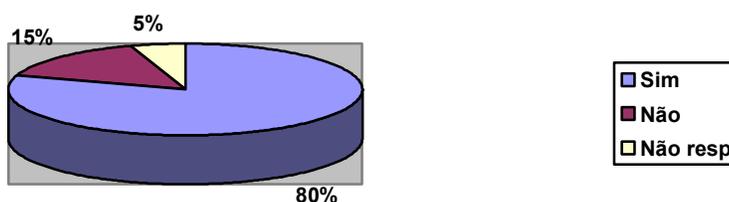


Figura 66 – Considera o material exposto como Arte

Para uma aprendizagem tornar-se significativa, é preciso olhar para ela como compreensão de significados que se relacionam a experiências anteriores e vivências pessoais dos estudantes, permitindo a formulação de problemas que os incentivem a aprender mais, como também o estabelecimento de diferentes tipos de relações entre fatos, objetos, acontecimentos, noções e conceitos, desencadeando mudanças de comportamentos e contribuindo para a utilização do que é aprendido em novas situações. Assim, se desejamos que os conhecimentos escolares contribuam para a formação do cidadão e que se incorporem como

ferramentas, como recursos aos quais os estudantes podem recorrer para resolver diferentes tipos de problemas, como identificar o que está numa exposição como Arte, a aprendizagem deve desenvolver-se num processo de negociação e significados.

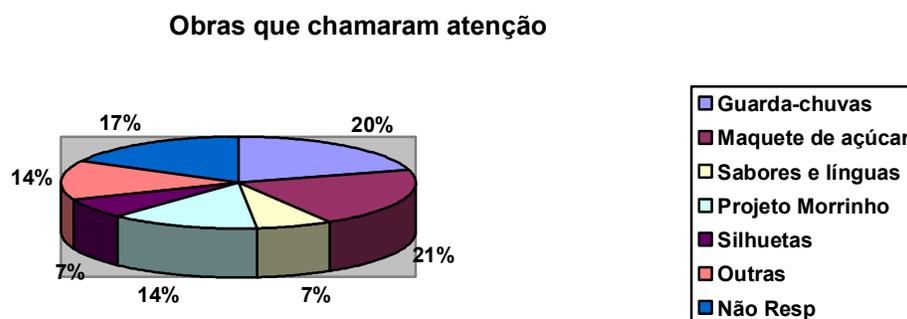


Figura 67 – Obras que chamaram atenção

Os estudantes devem participar da visita a uma exposição, trazendo tanto seus conhecimentos e concepções quanto seus interesses, preocupações e desejos para sentirem-se envolvidos num processo vivo, no qual o jogo de interações, conquistas e concessões provoquem o enriquecimento de todos. Nessa perspectiva, são inegáveis as importâncias da intervenção e mediação do professor e a troca entre os estudantes, para que cada um crie condições para desenvolver suas capacidades e seus conhecimentos.

### Importância das obras

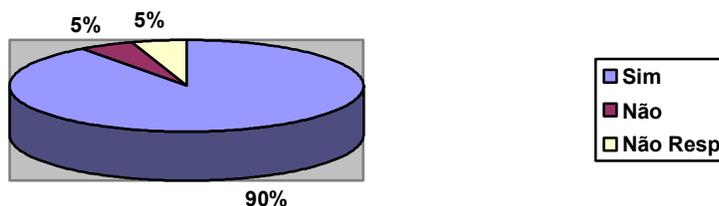


Figura 68 – Importância dessas obras para a sociedade

Sem dúvida, uma das finalidades da escola é proporcionar às novas gerações o acesso aos conhecimentos acumulados socialmente e culturalmente. Isso implica considerar, na definição de expectativa de aprendizagem, que conceitos, procedimentos e atitudes são fundamentais para a compreensão de problemas, fenômenos e fatos da realidade social e cultural dos estudantes. Se o caráter utilitário e prático das expectativas de aprendizagem é um aspecto bastante importante, por outro lado não se pode desconsiderar a necessidade de incluir, dentre os critérios de seleção dessas expectativas, a relevância para o desenvolvimento de habilidades como as de investigar, estabelecer relações, argumentar, justificar, entre outras.

### Observação das obras

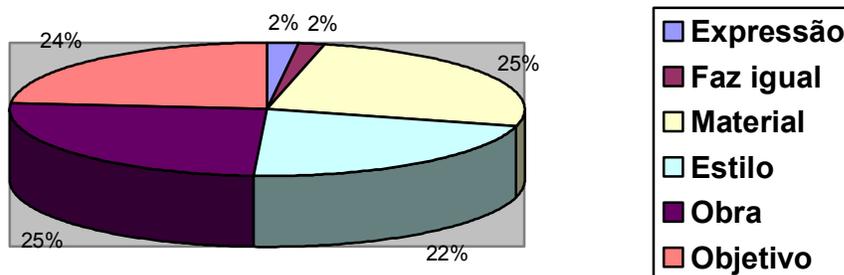


Figura 69 - Observação das obras da Bienal

A potencialidade que a exploração de alguns conceitos tem no sentido de permitir aos estudantes estabelecerem relações entre diferentes áreas de conhecimento é uma contribuição importante para aprendizagens significativas.

### Comparação

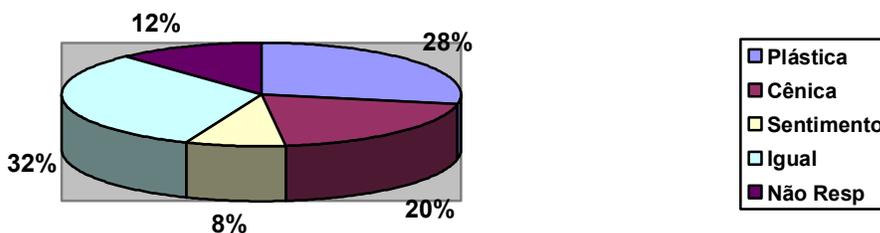


Figura 70 – Diferença entre Obra de Arte e Expressão Artística

Consideremos que expressão artística é a maneira pelo qual o artista realiza a sua obra. E esta é um conjunto de elementos de expressão artística que caracterizam e identificam um artista ou uma escola de arte.

Ao longo das últimas décadas várias idéias e proposições vêm sendo construídas com vistas a superar a concepção linear e fragmentada dos conceitos artísticos. Trata-se de idéias e proposições inesgotáveis. No entanto, ao serem implementadas, muitas vezes elas buscam prescindir de conhecimentos disciplinares e do apoio de modalidades em que se pretende organizar a aprendizagem de um dado conceito ou procedimento.



Figura 71 – Observação de obras em outros espaços

É comum relacionar Arte a sentimentos. Mas já faz algum tempo que as coisas não são somente assim. Com o surgimento da Arte abstrata, industrializada, irônica e destruidora de modelos anteriores, passou-se também a exigir do espectador a utilização da razão, pois é preciso conhecimento e reflexão para se apreciar algo que não é imediato e que não corresponde aos padrões estabelecidos.

É importante que o professor de Arte saiba trabalhar este potencial na sala de aula, mobilizando o interesse de seus alunos pela Arte de uma forma mais intensa ao propiciar uma situação onde aprendam a discutir seus diferentes

pontos de vista, argumentar sobre as próprias opiniões e ouvir com respeito as colocações dos colegas, condições básicas para o exercício da cidadania. Os valores simbólicos que o estudante incorpora podem ou não ser representativos para toda a comunidade.

#### Interesse em outras exposições

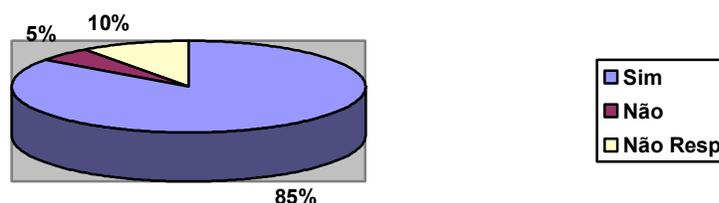


Figura 72 – Interesse em visitar outras exposições

É possível fazer uma ligeira comparação entre o ponto de vista dos professores e dos alunos em relação à exposição realizada pela Bienal. Sabe-se que esta exposição acontece rotineiramente a cada dois anos, trazendo de maneira sempre peculiar obras e artistas que estão experimentando, trazendo novos conceitos, novos métodos e principalmente novas formas de se ver a Arte. Isso se torna também como uma nova maneira de se relacionar na sociedade em que vivemos. Padrões estéticos podem ter valores históricos, mas nos permitem buscar razões pelas quais desenvolvemos nossa maneira de pensar e atuar no mundo contemporâneo. Há mais de cinquenta anos, a Bienal é uma referência no mundo das Artes, provocando sempre discussões e reflexões sobre a sociedade em que está inserida. Os dados apresentados nos gráficos desta última parte,

mostram que é possível melhorar o conhecimento sobre Arte Contemporânea e que as Bienais de Arte podem se tornar grandes salas de aula.

A 27ª Bienal ultrapassou a marca de quinhentos mil visitantes, sendo mais de cem mil estudantes, o que não pode passar despercebido. Esses cem mil alunos de diversas entidades, públicas e privadas tiveram contato com cerca de mil obras de diversos lugares e formas. Acredito que um trabalho mais equacionado em relação ao conhecimento da Arte Contemporânea pode não apenas melhorar o índice de visitação, mas de aproveitamento dos conceitos trazidos pela exposição.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hoje há uma grande produção de conhecimento sobre arte, incluindo a criação de escolas de arte e é comum a organização em grupos, dentro das mais diversas comunidades do país. Tudo isso denota que há um conhecimento acumulado, com visões e considerações sobre produções artísticas que os professores preocupam-se em transmitir aos alunos. Ao mesmo tempo, é curioso notar que aquilo que mais interessa na arte é justamente a estranheza e a dúvida que ela nos proporciona.

É importante que o professor transmita ao aluno que toda formulação de conceito é uma formulação e não a formulação. É sucinto sempre deixar lugar para outra leitura, aquela que não a possui. É preciso elucidar também que em toda produção artística, em qualquer objeto produzido pelo homem, há sempre uma certa historicidade contida.

De fato, a arte contemporânea atrai as pessoas e as repele, porque elas pensam que se trata de uma relação amigável, enquanto ela terminantemente não é. Mas é para isso que serve a arte, é para incomodar. Esse é o papel da arte, ela nos coloca frente a determinados acontecimentos que já conhecemos, mas que, por sua mediação, revemos e reconhecemos.

Nós, que somos da área de artes, muitas vezes ficamos inquietos com nossa incerteza diante de certos trabalhos artísticos, de nossa profunda ausência de conhecimento diante deles. O pior é que, como somos identificados como aqueles que sabem, sempre corremos o risco de alguém perguntar: “O que isso

significa?” Ainda mais quando se está num evento como a Bienal de Arte de São Paulo, que é uma grande exposição de complexidade.

A escultura, até Rodin pelo menos, trabalha com a idéia de que, antes de ser um corpo tridimensional, é algo que faz alusão a alguma coisa fora dela. É uma mensagem, uma evocação, uma lembrança mitificada, engrandecida. Nós vemos que grande parte da produção artística contemporânea foi justamente a arte chamando para si sua importância enquanto tal, enquanto corpo, materialidade, cor, gesto, anseio de formalização e discurso, e não tanto como uma metáfora, algo que fale de outra coisa. Deste modo, o tema é mais importante do que a forma com que está sendo tratado.

A arte, portanto, não é algo que se oferece, mas é uma pujança. É uma sensação que não se finaliza nos sentidos. Estes apenas não dão conta. A dificuldade é que, quando estamos na rua, nós temos objetivos. Vamos de um ponto ao outro e não percebemos o que há no meio do caminho. Essa é a diferença da arte com relação ao resto, do mesmo modo como a dança é para a caminhada. Caminha-se com o objetivo de chegar a determinado ponto.

Millôr Fernandes diz que “o jogo de xadrez é fundamental para desenvolver a nossa capacidade de jogar xadrez”. É esse livre pensar, esse saber desinteressado, essa capacidade de se abstrair, de focar a atenção numa coisa que se resolve nela mesma.

Ítalo Calvino, no texto “As cidades invisíveis” mostra o conceito de cidade visto com olhos diferentes. Um texto como esse do Calvino só pode ser pensado dentro dos limites da contemporaneidade. É nela que temos, mais do que nunca, a consciência de que aquilo que se está fazendo é uma experiência de linguagem.

Então é essa força que a palavra tem, ou que uma boa tela pode ter, ou que uma boa escultura pode ter. É dessa habilidade que o homem tem de proporcionar coisas, de apresentá-las para os outros e para si próprio. E de se fascinar disso. Então como é que fazemos, se nossos museus parecem perrengues, se nossa produção artística parece que não tem tanta seriedade? Afinal, o que se está discutindo em produção artística atualmente?

Não podemos esquecer que por volta dos anos 10 do século XX Marcel Duchamp faz uma crítica a iconoclastia absoluta. O que nos mostra é que todos nós somos artistas, que a arte não está na habilidade de criar um objeto com certo virtuosismo, mas sim na capacidade de recuperar o mundo pela importância que se dá a ele. Se ficarmos achando que não somos capazes de fazer arte porque não temos uma obra de Van Gogh na nossa casa ou escola, estaremos arruinados.

Existem outras maneiras de identificação, de se pensar a arte, de perceber essa infinita e variada matéria que há no detalhe.

Toda grande arte é regional, porque de onde é que o artista vai falar, se não do seu próprio lugar? Também é preciso perceber que aquilo que é concebido na Europa, ou na Ásia, não pertence à Ásia ou à Europa, mas ao mundo, porque o nosso lugar é o mundo, em primeiro lugar.

Cristina Freire num encontro em que propõe uma reflexão sobre o papel do tempo no processo criativo diz que “no fundamento de todo viver-junto, há um conglomerado de sentimentos partilhados em constante recriação na vida cotidiana. A reconstrução é um instrumento de prospecção do presente, uma perspectiva para a observação do mundo contemporâneo”.

O que importa é despertar no aluno o interesse para essa riqueza que o mundo tem e para a riqueza que pode ter a relação dele com o mundo. Assim, a arte em espaço público, como a Bienal de São Paulo, é o maior exercício que temos. Nas Bienais há um desenvolvimento de temas variados. É uma memória ao mesmo tempo individual e coletiva porque os espaços falam de nós.

A arte é, quiçá, a maior possibilidade deste mundo tão acinzentado. E está rigorosamente nas mãos de quem trabalha com educação proporcionar para que as pessoas que estão se formando percebam a grande porção de coisas que compõem o mundo. Entendê-lo como sendo um rol de figuras gloriosas que a nossa expressão produziu é pouco. O mundo é mais do que isso. Se não tivermos acesso a uma produção original, uma cópia já é suficiente. Se tivermos um quadro, melhor, mas uma reprodução já convém. Temos que compatibilizar esse empenho com visitas àquilo que é próximo, deixando aflorar elementos como a evocação, o pensamento, a lembrança, a memória. Assim, quando o professor pedir para o aluno que olhe para o mundo, para que escolha uma fração daquilo que interessa do seu espaço e eleja, ele vai eleger alguma coisa. Ele vai escolher. Ele vai se reencontrar no mundo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAMBERT, Francisco. **As Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)**. São Paulo: Bitempo, 2004.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: Uma História Concisa**. Tradução: Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, G. C. **História da Arte como história da cidade**. 5ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira, 1995.

BARBOSA, Ana Mãe Tavares Bastos. **A imagem no ensino de Arte: anos oitenta e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

\_\_\_\_\_. **Teoria e prática da Educação Artística**. São Paulo: Cultrix, 1978.

BIANCHINI, David. Educação: Solução tecnológica? *In*: BITTENCOURT, A. B. (org). **Estudo, pensamento e criação**. Campinas: Gráfica FE, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino médio**. Brasília: MEC / SEMTEC, 1999. 4v.

\_\_\_\_\_. Ministério da Educação. **LEI 9394/96 – Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. Brasília: 1996.

\_\_\_\_\_. Ministério da Educação. **LEI 5692/71 – Diretrizes e Bases para o Ensino de 1º e 2º graus**. Brasília: 1971.

CALABRESE, Omar. **A linguagem da Arte**. Rio de Janeiro: Globo, 2002.

COUTINHO, Rejane Galvão. “Vivências e experiências a partir do contato com a Arte”. *In*: TOZZI, Devanil (org). **Série Idéias 31. Educação com Arte**. São Paulo: FDE, Diretoria de Projetos Especiais, 2004, p. 143.

DEWEY, John. **A Arte como Experiência**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ESCOBAR, Miriam. **Esculturas no espaço público em São Paulo**. São Paulo: CPA, 1998.

GASSET, José Ortega y. **A desumanização da Arte**. 4ª edição. São Paulo: Cortez, 2003.

HUG, Afons. **A 25ª Bienal de São Paulo**. Debate. São Paulo: ARCOweb, 2002  
Disponível em <http://www.arcoweb.com.br/debate/debate27.asp>. Acesso em 25/ago/07.

\_\_\_\_\_. **26ª Bienal de São Paulo: Território livre: registro de montagem**. São Paulo, Fundação Bienal, 2004.

LAGNADO, Lisette. **27ª Bienal de São Paulo: Como viver junto: Guia**. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

MARTINS, Miriam Celeste, *et al.* **Didática do Ensino de Arte**. A língua do mundo: poetizar, fruir e conhecer Arte. São Paulo: FTD, 1998.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Educação. **Orientações curriculares e proposições de expectativas de aprendizagem: Artes**. São Paulo: SME/DOT, 2007.

SPINELLI, João J. **Arte Pública: Apontamentos e reflexões**. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

TÁRTARI, Luiz Carlos. "Toques e retoques no traçado de um ensino de Arte para crianças". *In*: SÃO PAULO. **Projeto Ipê: A criança e o conhecimento**. São Paulo, SEE / CENP, 1990.

# **ANEXOS**

## QUESTIONÁRIO PARA PROFESSORES

Favor responder estas questões de acordo com as possibilidades. Peço que seja o mais fiel possível para que os dados levantados representem a veracidade.

Habilitação Específica: ( ) Artes Plásticas ( ) Artes Cênicas ( ) Outras

\_\_\_\_\_

Tempo de formação na área: \_\_\_\_\_ anos

Instituição de formação: \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ a

\_\_\_\_\_

1) Em sua graduação, teve conteúdo específico de Arte Contemporânea?

\_\_\_\_\_

2) Caso positivo, cite algumas formas de Arte Contemporânea que aprendeu ou ouviu falar no período de graduação:

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

3) Foi em alguma Bienal de Artes antes ou durante a graduação?

\_\_\_\_\_

4) Quais Bienais de Artes você já visitou?

\_\_\_\_\_

5) Foi à 27ª Bienal de Artes (2006)?

\_\_\_\_\_

6) Fez o curso de formação para professores da 27ª Bienal de Artes?

\_\_\_\_\_

7) Já levou seus alunos em outras Bienais? Quais?

\_\_\_\_\_

8) Já levou ou pretende levar seus alunos para visitar a 27ª Bienal de Artes?

( ) Já levei      ( ) pretendo levar

9) Os alunos foram preparados para visitar a exposição?

\_\_\_\_\_

10) Usou o material educativo?

\_\_\_\_\_

11) Cite os conceitos curatoriais usados para explicar o tema da Bienal deste ano:

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

12) A visita consta no seu planejamento anual?

\_\_\_\_\_

13) Comente resumidamente como trabalha Arte Contemporânea em sala de aula. Cite alguns artistas comentados nas aulas.

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

14) Procurou informações sobre algum artista que participa da exposição? Quais ou como?

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

15) Faz alguma relação entre as obras e artistas desta exposição e os de outra época? Cite algumas:

\_\_\_\_\_

---

---

---

16) Cite outras exposições que assistiu este ano:

---

---

---

---

17) Cite outras exposições que levou seus alunos este ano:

---

---

---

---

(Obrigado pela participação!)

### **QUESTIONÁRIO PARA ALUNOS**

Favor responder estas questões de acordo com as possibilidades. Peço que seja o mais fiel possível para que os dados levantados representem a veracidade.

Habilitação do professor: ( ) Artes Plásticas ( ) Artes Cênicas ( ) Outras

1) Já ouviu falar sobre Arte Contemporânea?

2) Caso positivo, cite algumas formas de Arte Contemporânea que aprendeu ou ouviu falar nas aulas:

---

---

---

3) Foi em alguma Bienal de Artes? \_\_\_\_\_ Quais?

4) Foi à Bienal de Artes deste ano

(2006)? \_\_\_\_\_

5) O professor orientou sobre o tema ou conceitos desta

Bienal? \_\_\_\_\_

6) Cite alguns conceitos que você ouviu falar:

---

---

---

7) O professor usou o material educativo (pranchas com informações sobre os artistas e

obras)? \_\_\_\_\_

8) Cite alguns artistas desta exposição que ouviu falar antes da visita.

---

---

9) Você acredita que tudo que está exposto na Bienal é obra de Arte? Por quê?

---

---

---

---

10) Cite algumas obras que chamaram sua atenção e tente identificar as técnicas, materiais ou estilos utilizados pelos artistas:

---

---

---

---

11) Você acredita que estas obras são importantes para a sociedade atual?

Por

quê?

---

---

---

---

12) Normalmente quando você vê uma obra na Bienal:

Fala que aquilo não é arte

Fala que aquilo é só expressão artística

Fala que qualquer um faz igual

Te chama a atenção o material que o artista usou

Te chama a atenção o estilo utilizado pelo artista

Tenta entender a obra

Tenta entender o objetivo do artista

Vai pesquisar mais sobre uma obra ou artista

13) Na sua opinião, qual a diferença entre obra de arte e expressão artística?

---

---

---

---

---

14) Costuma observar obras de arte em outros espaços? Quais?

---

15) Após a visita, seu interesse foi despertado para ver outras exposições?

---

(Obrigado pela participação!)