

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

GILBERTO GARCIA DA COSTA JUNIOR

27ª BIENAL DE SÃO PAULO: É POSSÍVEL VIVER JUNTO?

Os profissionais de bastidores e a arte contemporânea

São Paulo

2008

GILBERTO GARCIA DA COSTA JUNIOR

27ª BIENAL DE SÃO PAULO: É POSSÍVEL VIVER JUNTO?

Os profissionais de bastidores e a arte contemporânea

Dissertação apresentada à Universidade Presbiteriana Mackenzie como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

Orientador: Prof. Dr. MARCOS RIZOLLI

São Paulo

2008

Costa Junior, Gilberto Garcia
G216v 27ª Bienal de São Paulo: É possível viver junto? Os profissionais
de bastidores e a arte contemporânea / Gilberto Garcia Costa Junior.
— São Paulo, 2008.
180 f.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Rizolli
Dissertação (Mestre em Educação, Arte e História da Cultura) —
Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2008.

1. Bienal de São Paulo 2. Profissionais de bastidores 3. Arte
Contemporânea I. Rizolli, Marcos (orient.) II. Título

CDD 709.04

GILBERTO GARCIA DA COSTA JUNIOR

27ª BIENAL DE SÃO PAULO: É POSSÍVEL VIVER JUNTO?

Os profissionais de bastidores e a arte contemporânea

Dissertação apresentada à Universidade Presbiteriana Mackenzie como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

Aprovada em: / / 2008

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcos Rizolli
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof. Dr. Paulo Roberto Monteiro de Araújo
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Profª Drª Elvira Vernaschi
Universidade de São Paulo

Ao Bernardo, à Marie e aos que chegarem.

*Para que eles sempre saibam que existe a arte
e existe o outro.*

AGRADECIMENTOS

*Agradeço aos meus pais, avós, tias, irmã e prima-irmã.
Mesmo distantes estão aqui comigo, sempre.*

Ao Mau, pelo cotidiano, próximo e presente.

*Ao professor e orientador Marcos Rizolli,
pela liberdade e confiança, no início, meio e fim que não termina aqui.*

*Aos meninos de Ribeirão, pela amizade de sempre:
Mera e Valnei, pelos olhares; Adriano, Batata, Gabriel, Jayme, Marcio e Nilton.*

*Aos meus companheiros do Senac, pela presença e amizade
para além das horas de trabalho: Lucila, Ana, Tatiana, Renata, Fábila, Néia, Rosana,
Josi, Mariana, Tânia, Jeane, Ronaldo, Maurício, Wilson, Pilar, Maria Lúcia e muitos mais.*

*Aos professores Elvira Vernaschi e Paulo Roberto Monteiro de Araújo,
pelas observações certeiras e amplas.*

À Stela Bataglia e Francione Carvalho, pelo caminho e proximidade.

À Sylvana, Bia e Sérgio, que fizeram com que ficasse mais fácil, ou menos difícil.

*Aos professores que me marcaram, de alguma forma, de lá até aqui e mesmo sem
saber: Laerte, Graça, Luis Fernando, Eleuza, Magnólia, Tomiko e Noriko.*

Ao Senac, pela possibilidade.

Ao MackPesquisa, pelo apoio ao trabalho e pesquisa.

À Fundação Bienal, à Rita e Rinaldo, pelo acesso.

*Aos profissionais de bastidores da 27ª bienal de São Paulo, por possibilitarem que
eu pudesse olhar e vê-los, assim.*

*“Aí fui entrar na instalação dum turco, uma
tenda escura; e senti medo e voltei; quando
dois seguranças me disseram:*

‘— Pode entrar sem medo que é só arte’.”

José Simão

RESUMO

Esta investigação parte dos pressupostos de que a arte, necessariamente, atinge as pessoas e de que todos podem compartilhar de uma experiência estética, independentemente do conhecimento prévio sobre o universo da arte. Para isso, escolhemos como *corpus* do trabalho a 27ª Bienal de São Paulo e os seus profissionais de bastidores, termo que abrange seguranças/orientadores de público, faxineiros e montadores desse evento. Sempre existe uma experiência estética quando alguém se debruça sobre uma obra de arte. O trabalho resgata o panorama histórico das Bienais para concentrar-se na 27ª Bienal de São Paulo, que teve no *Como Viver Junto*, o seu tema gerador. O conceito utilizado pela curadoria foi extraído de palestras e seminários proferidos na década de setenta do século XX pelo semiólogo francês Roland Barthes. O trabalho constata que os profissionais envolvidos nos bastidores da Bienal não se vêem como pertencentes ao universo no qual, no momento, estavam inseridos. E um dos motivos é o fato de a própria instituição não levar em consideração esses profissionais como público do evento, desejo que é manifestado por eles nos depoimentos coletados. Podemos perceber também que, no decorrer da mostra, os profissionais de bastidores criaram discursos. Sejam eles próprios ou apropriados dos discursos de outras pessoas (artistas, monitores, público).

PALAVRAS-CHAVE: Bienal de São Paulo. Profissionais de bastidores. Arte Contemporânea.

ABSTRACT

This study is based on the assumption that art necessarily touches people and that everybody can have an aesthetic experience, regardless of previous knowledge about the universe of art. For the purpose of this work, we chose as corpus the 27th Bienal de São Paulo and its back stage professionals, a term that here encompasses security guards/audience ushers, cleaning personnel and assemblers of the event. There is always an aesthetic experience when someone deeply analyzes a piece of art. This work focus on the historical panorama of art shows and concentrates on the 27th Bienal de São Paulo, that had as theme *How to Live Together*. The concept the curators used was extracted from lectures and seminars given in the seventies of the last century by the French semiotician Roland Barthes. One finding of the work was that the professionals involved at the back stage of Bienal did not see themselves as belonging to the universe where they were inserted at the moment. A reason for this fact is that the own institution does not take into consideration those professionals as a target audience of the event, a wish that was manifested in the spoken statements. We can also observe that, along the show, the back stage professionals created own specific manners of speaking, or used the ones assimilated from other people, to describe the works of art.

Keywords: Bienal de São Paulo. Back stage Professionals. Contemporary Art.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, 10

1. A ARTE E A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA, 19

1.1. A ESTÉTICA COMO BELEZA E COMO CONCEITO, 19

1.2. EXPERIÊNCIA ESTÉTICA, 23

1.3. O ESTÍMULO À EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA:

A EDUCAÇÃO NÃO-FORMAL E A ARTE, 30

2. HISTÓRICO DO MUSEU E PANORAMA DA BIENAL DE SÃO PAULO, 32

2.1. A FUNÇÃO DO MUSEU OU UM MUSEU PARA QUEM?, 32

2.2. DO MUSEU À BIENAL, 36

2.3. UM PANORAMA DAS BIENAS E AS CARACTERIZAÇÕES

SOBRE A ARTE, 40

2.4. 27ª BIENAL DE SÃO PAULO — O DEBATE ARTÍSTICO:

ESTÉTICA OU DISCURSO SOCIAL?, 62

3. COMO VIVER JUNTO: UM INTERCÂMBIO ENTRE TEMPO, ESPAÇO, PESSOAS E IDÉIAS, 67

3.1. PERGUNTA? OU RESPOSTA!, 67

3.2. O INCLUIR NO VIVER JUNTO: A EDUCAÇÃO, O ACRE, O GOSTO, 78

4. “EU PENSO ASSIM” — PESQUISA E ANÁLISE DE DADOS, 87

“NÃO GOSTO DE IR EMBORA SEM RESPOSTA” — CONCLUSÃO, 115

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, 123

ANEXOS, 133

INTRODUÇÃO

VIVER E SOBREVIVER

“O homem precisa de algum conhecimento para sobreviver, mas para viver ele precisa da arte.”

Viviane Mosé

Viver e sobreviver. Duas instâncias que, no cotidiano, se fundem e passam a ter quase sempre a mesma interpretação.

“Você tem fome de quê?” / “Você tem sede de quê?”¹.

Para além da sobrevivência, o homem quer a arte. Desde o início, com as pinturas rupestres, com as danças tribais, a arte já possuía a forma e a função de ajudar o homem a dizer, aos outros, algo. Algo que via, sentia, queria. O homem precisava da arte para viver. E precisava dela, também, para viver junto.

“A gente não quer só comida, a gente quer comida, diversão e arte...”².

VIDA E CULTURA: EXPERIÊNCIA COMO FONTE DE INDAGAÇÕES

Ao visitar uma exposição, há alguns anos, surpreendi-me por perceber algo que havia me chamado a atenção. E não era exatamente nenhuma obra exposta ali. Deparei-me absorto pela explicação sobre um quadro ali exposto, dada por um segurança (em seu uniforme e pose sisudos), a uma senhora que lhe dirigira a palavra, perguntando sobre o significado de tal obra. Seu discurso era pontuado

¹ Trecho da música *Comida*, composta por Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Sérgio Britto. (www.titas.net)

² Idem.

por detalhes subjetivos e bastante coerentes com o que eu estava vendo na parede. Neste momento, em meio ao meu lazer cultural, tive contato com alguma coisa que não se apagou, ao contrário, acendeu em mim uma inquietação e a vontade de entender mais sobre o encontro do homem com a arte, questão que me marcou para além do lazer.

Comecei, então, após a saída da senhora, a conversar com o segurança e perguntar-lhe sobre outras obras expostas. Ele forneceu-me explicações sobre elas e também sobre a trajetória dos artistas em questão. Pude percebê-lo entusiasmando-se com a explicação que me dava, até mesmo pela mudança de suas feições e postura, seu uniforme passou a ser a única expressão de sisudez presente naquele profissional. Eu, confesso, estava de alguma forma testando-o, quase não acreditando que ele pudesse ter um discurso tão profundo sobre arte contemporânea. Preconceito? Espanto? Dúvida? Vários os sentimentos que, bem me lembro, passavam pela minha cabeça e se misturavam, naqueles minutos de conversa amigável e verdadeira. Perguntei-lhe sobre como havia adquirido tal conhecimento e ele me disse que a arte despertava nele algum sentimento de curiosidade, de aprendizado. Que antes de trabalhar como segurança naquele ambiente, jamais havia posto os pés em um museu ou instituição ligada às artes plásticas, mas que ali ele havia, de alguma forma, se encontrado. E que esse encontro se deu, principalmente, pela sua curiosidade despertada, pela sua vontade de aprender sobre algo que não conhecia. Ou achava que não conhecia. Disse-me que naquele espaço, um museu, ele havia se encontrado, havia se descoberto. Talvez hoje, alguns anos mais tarde, essa história verídica contenha um tom romanceado, um pouco distante da realidade, algo de fictício até, fruto de

minha memória de um momento agradável e diferente que presenciei naquele tempo e espaço, com aquela pessoa e suas idéias. Não sei exatamente definir isso e também não tenho problemas em dizer que, a mistura de ficção e realidade feita por nossa memória dos fatos vividos, já não possui grande importância hoje. O que me interessa aqui é chegar o mais próximo possível do que me motivou a escrever esta dissertação, com o tema que escolhi ou que me foi oferecido, de alguma maneira, por aquela segurança numa tarde de lazer cultural.

Inscribi-me neste mestrado porque, em sua proposta interdisciplinar, encontrei a possibilidade de resgatar essa história e, mais do que isso, procurar entender como se dá a relação entre pessoas que não possuem conhecimento formal sobre arte e a arte em si, mais especificamente a arte visual contemporânea, algo que sempre me despertou interesse.

Após passar pela seleção deste programa de mestrado, já com o pré-projeto desenhado e aprovado, e depois de cursar as disciplinas, chegou enfim, o momento de definições. Definição do tema, do objeto de pesquisa, do *corpus*, do referencial teórico, da bibliografia e de várias outras definições naturais em um processo de aprendizagem na modalidade *stricto sensu*.

PROPOSTA DE TRABALHO: A 27ª BIENAL E O COMO VIVER JUNTO

Encontros com o orientador delinearam a definição do tema e do foco da pesquisa – como se dá a relação entre pessoas que não possuem conhecimento formal em arte e a arte em si – momento em que também deparei-me com a

proposta da 27ª Bienal de São Paulo. Tal proposta trazia em seu título o *Como Viver Junto*, extraído de seminários proferidos na década de 1970 pelo semiólogo francês Roland Barthes. Imaginei que ali estava, de alguma forma, a idéia que queria entender, pesquisar: o intercâmbio entre tempo, espaço, pessoas e idéias, a partir da arte. O *tempo* seria o da 27ª Bienal, de outubro a dezembro de 2006. O *espaço* comportaria o local da própria Bienal, onde acontece uma das exposições de arte contemporânea mais importantes do mundo. As *pessoas* seriam os profissionais de bastidores que trabalham neste evento: montadores, faxineiros e seguranças. E as *idéias*, representariam o que essas pessoas pensam a respeito da Bienal, dos momentos que passam trabalhando ali, das impressões que têm sobre as obras com as quais, de alguma forma, teriam contato. E a arte circundando tudo isso num claro espectro; pairando por sobre tudo e todos, tomando essas relações de frente.

OBJETIVOS DA PESQUISA

Entre todas as questões que começavam a se impor, uma hipótese se configurava, claramente: *a de que a arte, necessariamente, atinge as pessoas*. Sempre existe uma experiência estética quando alguém se debruça sobre uma obra. Ou quando uma obra se apresenta diante de alguém. E, no ambiente de uma mostra como a Bienal, com os profissionais de bastidores permanecendo doze horas por dia, seis dias por semana nesse ambiente, algum efeito havia de surgir. Além dessa questão, a da experiência estética; propusemo-nos a pesquisar,

mesmo sabendo que talvez não houvesse uma resposta objetiva, se essas pessoas teriam um discurso gerado pela sua própria percepção.

REFERENCIAL TEÓRICO

Após essas definições, algumas mais lentas de serem tomadas, outras já certas desde o início do processo, as idéias e conceitos de Roland Barthes tornaram-se o principal referencial teórico adotado neste trabalho, permeando toda a discussão apresentada.

Barthes (2003) diz que o homem vive de *necessidades* e *desejos*. Era essa a chave. O que significava para os profissionais de bastidores trabalhar num ambiente repleto de arte, com sua linguagem tão própria e tão valorizada hoje intelectual e economicamente? O desejo de conhecer arte poderia florescer de uma necessidade de trabalho? Será que tudo em suas vidas era tão-somente satisfação de necessidade? A necessidade seria, talvez, mais semelhante ao desejo do que poderíamos supor? Naquele momento, alguns trechos de uma canção oitentista já citada aqui passaram a me acompanhar cotidianamente: “*Desejo, necessidade, vontade...*”³.

Barthes também afirma que o *Viver Junto* é, de alguma forma, uma expressão da contemporaneidade, que considera um fenômeno bastante complexo. Ele diz que uma das formas de apreciá-la e compreendê-la é deixar de

³ Ibidem.

lado o calendário e a cronologia, para que o contemporâneo envolva também outras dimensões. Visto assim, o *Viver Junto* torna-se transdisciplinar, propondo intercâmbio entre *tempo, espaço, pessoas e idéias*.

Além de Barthes, também utilizamos outros autores para constituir o referencial teórico desta dissertação. É o que se segue.

O capítulo 1 – *A arte e a experiência estética* – baseia-se nos estudos de Kant (1993), Chauí (2005), Bordieu e Darbel (2003), Dufrenne (1972), Aranha e Martins (2004), Barbosa (2005), Ostrower (1983, 1987, 1990), Arnheim (2006), Ott (1984), Housen (1992), Parsons (1992), Kellner (1995), Giroux (1997), McLaren (2000), Pesavento (2005), Hegel (1994) e Ferry (2003).

O capítulo 2 – *Histórico do Museu e Panorama da Bienal de São Paulo* – traz, como principais referências, os estudos de Amarante (1989), Alambert e Canhête (2004), Coli (1986), Suano (1986), Coelho (1999), O'Doherty (2002) e Rizolli (2005).

O capítulo 3 – *Como Viver Junto: um intercâmbio entre tempo, espaço, pessoas e idéias* – tem como suporte as idéias de Freire (1996), Janson (1996), Zolberg (2006), Gans (1974) e Barbosa (2005), retomando também Barthes (2003), Kant (1993) e Bordieu e Darbel (2003).

O capítulo 4 – *“Eu penso assim...”* – apresenta trechos das entrevistas realizadas e análise fundamentada no objetivo, aproximando o trabalho teórico e o trabalho empírico, pois temos a crença de que essa aproximação produz um conhecimento concreto e revelador do olhar dos profissionais de bastidores e a experiência artística no âmbito da 27ª Bienal de São Paulo. O título do capítulo foi

extraído de uma frase, dita por um destes profissionais de bastidores. Trazemos também a contribuição de Barthes (2003) e Taylor (1997).

Após estes capítulos, segue a conclusão, a bibliografia e os anexos.

PERCURSO

A organização dos capítulos procurou estabelecer, inicialmente, uma base teórica para a discussão do tema, ou seja, o 1º capítulo discorre sobre a apreciação da arte e de como ela se deu através do tempo, como forma de possibilitar discussões sobre a experiência estética. Dada a existência de locais específicos para a guarda, conservação e exibição do acervo artístico – os museus – estes foram objeto de um segundo capítulo, ainda mais pelo fato de serem precursores das exposições artísticas conhecidas como Bienais de Arte. O histórico dessas Bienais também foi levantado neste capítulo com o fim de enfatizar a relação de suas propostas com a realidade histórica do país, a cada momento de sua edição.

Sendo o trabalho de pesquisa focado na 27ª Bienal de São Paulo (2006), foi discutida, no 3º capítulo, a sua proposta *Como Viver Junto*, trazendo questões relativas à concepção do tema, desde as possibilidades da arte como favorecedora ou não desse *Viver Junto* às condições de formação de gosto artístico como maneira de possibilitar intercâmbio de idéias entre classes sociais.

Após encaminhamentos de algumas reflexões, apresenta-se a pesquisa propriamente dita e seus resultados.

Por fim, delineiam-se as conclusões do trabalho realizado.

METODOLOGIA

O trabalho conta com um *corpus* de 35 pessoas entrevistadas, entre seguranças/orientadores de público, faxineiros, montadores, vendedores ambulantes, um bombeiro, uma estagiária e a curadora Lisette Lagnado. Todas as entrevistas foram captadas (áudio e vídeo) em mídia digital e serviram, posteriormente, para a gravação de um DVD com duração aproximada de dez minutos, parte integrante dessa investigação, que objetiva registrar os elementos que reforçam a subjetividade e a identidade de cada entrevistado. O material completo totaliza mais de seis horas entre depoimentos, imagens da montagem e do período de visitação da 27ª Bienal de São Paulo.

As entrevistas não partiram de questionamentos fixos, porém, tiveram algumas linhas mestras, tais como as experiências anteriores em exposições de arte; a preparação ou treinamento prévio para a atuação nesse espaço; as percepções sobre o que era exposto na Bienal; a relação que esses profissionais possuem com os objetos artísticos e a forma como percebem o tema proposto para discussão pela curadoria, o *Como Viver Junto*.

Nessa investigação adotamos ora a nomenclatura de *seguranças*, ora a de *orientadores de público*, devido à maneira como a Bienal intitula esses

profissionais e também devido à maneira como os próprios entrevistados se reconhecem. Em alguns momentos utilizamos também a denominação *profissionais de bastidores* para agrupar *seguranças/orientadores de público, montadores e faxineiros*, sendo este o grupo que é foco da discussão.

As obras artísticas que aparecem comentadas no trabalho foram citadas espontaneamente pelos profissionais de bastidores, portanto, não foram escolhidas previamente pelo pesquisador. Quando essas obras são incorporadas ao trabalho é devido a nossa busca por entender as relações que a arte possibilita e a forma como são percebidas por esses profissionais.

1 A ARTE E A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

1.1 A ESTÉTICA COMO BELEZA E COMO CONCEITO

As indagações sobre as relações entre os seres humanos, a arte e a beleza levaram-me a pesquisas no campo da estética.

A estética é a área da filosofia que estuda racionalmente o belo e procura compreender o sentimento que a beleza suscita nos seres humanos. Etimologicamente, a palavra **estética** vem do grego *aisthesis*, que pode ser traduzida como a faculdade de sentir ou a compreensão do belo pelos sentidos. Segundo Chauí (2003), a palavra estética foi empregada pela primeira vez para referir-se às artes pelo alemão Baumgarten, por volta de 1750, portanto, em plena modernidade. Em seu uso inicial, a estética referia-se ao estudo das obras de arte enquanto criações de sensibilidade, utilizando os cinco sentidos e analisando, assim, os sentimentos causados por elas, sempre buscando o belo. Chauí (2003) afirma que, pouco a pouco, a estética substituiu a noção de arte poética e passou a designar toda investigação filosófica que tinha por objeto as artes em geral ou uma arte específica. Do lado do artista e da obra, a estética busca compreender como se dá a realização da beleza; do lado do espectador e receptor, busca interpretar a reação à obra de arte sob a forma do juízo de gosto ou do bom gosto.

O nascimento da estética como disciplina filosófica está indissolivelmente ligado à mutação radical que intervém na representação do belo quando este é pensado em termos de gosto, portanto, a partir do que no homem irá logo aparecer como a essência

mesma da subjetividade, como o mais subjetivo do sujeito. Com o conceito de gosto, efetivamente, o belo é ligado tão intimamente à subjetividade humana que se define, no limite, pelo prazer que proporciona, pelas sensações ou pelos sentimentos que suscita em nós (FERRY, 2003, p.49).

Desde os gregos, os filósofos tentaram fundamentar a objetividade da arte e da beleza. Para Platão, a beleza é a única idéia que resplandece no mundo. Ele reconhece o caráter sensível do belo, porém, continua a afirmar a sua essência ideal. Chauí (2003) discorre que, segundo esse pensamento, somos obrigados a admitir a existência do “belo em si” independente das obras individuais que, na medida do possível, devem se aproximar desse ideal universal.

Partindo da discussão grega, o classicismo irá estabelecer regras para o fazer artístico a partir desse belo ideal, fundando a estética normativa, em que os objetos passam a ter qualidades que os tornam mais ou menos agradáveis, independentemente do sujeito que os percebe. Aranha e Martins (2004) afirmam que é somente com os filósofos empiristas, como David Hume, que a beleza é relativizada ao gosto de cada um. O filósofo citado parte do cotidiano das pessoas para investigar a origem das idéias e de como elas se formam. Para ele, as idéias vão se formando na mente humana ao longo da vida, portanto, o critério de análise de uma obra de arte é a experiência de cada indivíduo.

Há uma mudança na forma de avaliar o objeto artístico. Aquilo que depende do gosto e da opinião pessoal não pode ser discutido racionalmente, “donde o ditado: Gosto não se discute”. O belo, portanto, não está mais no objeto, mas nas condições de recepção do sujeito.

Porém, Kant lança argumentos contra a idéia de Hume de que não podemos discutir o gosto pessoal (ARANHA E MARTINS, 2004, p. 111).

Kant (1993), numa tentativa de superação da dualidade objetividade-subjetividade, afirma que o belo é aquilo que agrada universalmente. Para ele, o “estético” está relacionado ao prazer. Em seu estudo sobre a faculdade do juízo, afirma que o princípio do juízo estético é, portanto, o sentimento do sujeito em relação ao objeto. O filósofo discute a questão gosto pelo gosto e conclui, afastando-se de Hume, de que a total subjetividade do gosto não pode servir de critério para o julgamento das obras de arte, pois tanto o gosto do artista é individual como os gostos do público também o são; com isso Kant traz à tona a discussão sobre o gosto⁴.

Se o artista parte, espontaneamente, da comunicabilidade da obra é porque reconhece que sentimentos, idéias e opiniões são compartilháveis. Kant (idem) mostra que a experiência estética é, ao mesmo tempo, uma experiência particular, mas que, por despertar em cada um de nós a percepção sobre o belo, também está relacionada a idéias universais da razão. Seu conteúdo e sua forma podem variar segundo as questões históricas, de inspiração e de sensibilidades do artista, mas o sentimento do belo, fundamento do juízo de gosto, é uma idéia da razão. Belo, portanto, é uma qualidade que atribuímos aos objetos para exprimir certo estado da nossa subjetividade.

⁴ Marilena Chauí afirma que uma discussão é um processo de afinamento das opiniões cuja finalidade é chegar a um acordo entre as partes. “Assim, não se disputa sobre o belo, mas pode-se discuti-lo. Essa discussão é uma reflexão com a finalidade de se chegar a um juízo estético compartilhado por todos.”

Mas seria o belo uma qualidade imutável? Segundo Hegel (1994), a beleza muda de face através dos tempos. Para Eagleton (2003) essa mudança, que se reflete na arte, depende mais da cultura e da visão de mundo vigentes do que uma exigência interna do belo. Atualmente, já não existe mais a idéia de um único valor estético a partir do qual julgamos todas as obras. Cada objeto singular estabelece seu próprio tipo de beleza. A obra de arte pede uma recepção que se abra para ela, sem impor normas externas. Essa recepção tem por finalidade o desvelamento do objeto, por meio de um sentimento que o acolhe.

A capacidade de desvelar um objeto artístico segundo Bordieu e Darbel (2003) é enriquecida pela duração da contemplação do público na análise dos seus elementos formais e de significado:

O tempo dedicado pelo visitante à contemplação das obras apresentadas, ou seja, o tempo que tem necessidade para 'esgotar' as significações que lhe são propostas constitui, sem dúvida, um bom indicador de sua aptidão em decifrar e saborear tais significações: a inexauribilidade da 'mensagem' faz com que a riqueza da 'recepção' (avaliada, grosseiramente, por sua duração) dependa, antes de tudo, da competência do 'receptor', ou seja, do grau de seu controle relativamente ao código da 'mensagem'. Cada indivíduo possui uma capacidade definida e limitada de apreensão da 'informação' proposta pela obra, capacidade que depende de seu conhecimento global (por sua vez, dependente de sua educação e de seu meio) em relação ao código genérico do tipo de mensagem considerado, seja a pintura em seu conjunto, seja a pintura de tal época, escola ou autor. Quando a mensagem excede as possibilidades de apreensão do espectador, este não apreende sua 'intenção' e desinteressa-se do jogo de manchas de cores sem qualquer utilidade. Ou, dito por outras palavras, colocado diante de uma mensagem rica demais para ele – ou, como diz a teoria da

informação 'acabrunhante' (*overwhelming*) -, o visitante sente-se 'asfixiado' e abrevia a visita (BORDIEU, DARBEL, 2003, p.71).

Assim, quanto mais sensibilizado o espectador estiver para a apreensão do objeto artístico, maior será a sua capacidade de análise e de estabelecer relações conceituais. Para isso torna-se importante o exercício da leitura e da alfabetização através de imagens.

1.2 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

O que é a experiência estética? E como pode ser enriquecida pela leitura de imagens? Dufrenne (1972) fala da experiência estética como o momento de libertação do pensamento para além do intelecto para encontrar o objeto em contemplação. Nesse momento, a imaginação está fora do controle do intelecto, mas a percepção estética solicita as potências reflexivas da consciência. A leitura que o ser humano faz do mundo é a leitura dos sistemas simbólicos do objeto estético, o que pressupõe um encontro profundo com sua intimidade. Na tentativa de captura do mundo pelas vias intelectivas, o sujeito acaba por tomar distância em relação ao objeto que, assim, acaba sendo reduzido a algo em seu aspecto conceitual e pensável, puramente racional.

O sentimento, na sua função de conhecimento, alcança, para além da aparência do objeto, a expressão. A expressão é o poder de emitir signos e de

exteriorizar uma interioridade, isto é, de manifestar o que o objeto é para si. Mas essa expressão, em arte, ocorre sempre através de um meio específico. Para o artista, as palavras, as cores, as linhas, as formas e os sons dos diversos instrumentos não são, somente, meios materiais de produção. São condições do pensar artístico, momentos do processo de criação e parte integrante e constituinte da sua expressão. Em virtude dessa ligação indissolúvel entre significante e significado na obra de arte é que podemos dizer que o objeto estético é, em primeiro lugar, a apoteose do sensível, e todo seu sentido é dado no sensível (DUFRENNE, 1972).

[...] Um artista só pode exprimir a experiência daquilo que seu tempo e suas condições sociais têm para oferecer. Por essa razão, a subjetividade de um artista não consiste em que a sua experiência seja fundamentalmente diversa dos outros homens de seu tempo e de sua classe, mas consiste em que ela seja mais forte, mais consciente e mais concentrada. Mesmo o mais subjetivo dos artistas trabalha em favor da sociedade. Pelo simples fato de descrever sentimentos, relações e condições que não haviam sido descritos anteriormente, ele canaliza-os do seu “eu” aparentemente isolado para um “nós”, e este “nós” pode ser reconhecido até na subjetividade transbordante da personalidade de um artista. [...] Só a arte pode elevar o homem de um estado de fragmentação a um estado de ser íntegro total. A arte capacita o homem para compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como a transformá-la, aumentando-lhe determinação de torná-la mais humana e mais hospitaleira para a humanidade (FISCHER, 1983, p 27).

Barbosa (2005) afirma que a arte capacita um homem ou uma mulher a não ser um estranho em seu meio ambiente nem estrangeiro no seu próprio país. Ela

supera o estado de despersonalização, inserindo o indivíduo no lugar ao qual pertence, reforçando e ampliando seus lugares no mundo.

[...] A leitura da obra de arte propõe uma leitura do mundo e de nós neste mundo, uma leitura que é, na verdade, uma interpretação cultural. É bom lembrar que não existe, segundo Umberto Eco, uma interpretação correta. O que existe são interpretações mais ou menos adequadas, mais ou menos relacionadas com o objeto a ser interpretado, pois qualquer obra de arte é aberta a diversas interpretações e depende muito do ponto de vista do leitor/observador (BARBOSA, 2005, p. 44).

Na experiência estética, portanto, a imaginação manifesta o acordo entre a natureza e o sujeito, numa espécie de comunhão cuja via de acesso é o sentimento. O sentimento acolhe o objeto, reunindo as potencialidades do eu numa imagem singular.

A obra de arte espera que o público “jogue o seu jogo”, isto é, entre no seu mundo, de acordo com as regras ditadas pela própria obra para que seus múltiplos sentidos possam aparecer. O espectador, por meio do seu acolhimento, atualiza as possibilidades de significado da arte e testemunha o surgimento de algumas significações contidas na obra. Outros a verão, e outros significados surgirão. Todos igualmente verdadeiros (ARANHA E MARTINS, 2004, p. 147).

É toda nossa personalidade que está em jogo, e o sentimento despertado não é o sentimento de uma obra, mas de um mundo que se descortina em toda sua profundidade, no momento em que extraímos o objeto do seu contexto natural

e o ligamos a um horizonte interior. Este sentimento, portanto, não é somente emoção, é também imaginação e conhecimento; e reforça a necessidade que o ser humano tem de sentir-se no mundo, de maneira que a experiência estética significa a experiência de sua relação profunda com o mundo: “(...) estar no mundo não é ser uma coisa entre as coisas, é sentir-se em casa entre as coisas” (DUFRENNE, 1972, p.25).

No final da década de 1970, com a explosão dos sistemas audiovisuais, a expressão leitura de imagens, vinculada à apreciação artística, começou a circular na área de comunicação e artes. Essa tendência foi influenciada pelo formalismo, fundamentado na teoria da Gestalt, e pela semiótica. Na psicologia da forma, a imagem constituía percepção, já que toda experiência estética, seja de produção ou recepção, supõe um processo perceptivo. A percepção é entendida aqui como uma elaboração ativa, uma complexa experiência que transforma a informação recebida. Na medida em que a imagem passa a ser compreendida como signo que incorpora diversos códigos, sua leitura requer o conhecimento e a compreensão desses códigos. Essa idéia de “ensinar a ver e ler” os dados visuais inspirou-se no trabalho de Rudolf Arnheim – *Art and visual perception* (1957) – que procura identificar as categorias visuais básicas mediante as quais a percepção deduz estruturas e o produtor de imagens elabora suas configurações.

No Brasil, Fayga Ostrower foi uma das divulgadoras dos trabalhos de Rudolf Arnheim. As idéias desenvolvidas por Ostrower em cursos e encontros com professores enfatizavam as relações entre os aspectos formais e expressivos das imagens. Outras abordagens, mais voltadas para o aspecto estético da leitura de

imagens de obras de arte, apoiam-se nas investigações de Ott (1984), Housen (1992) e Parsons (1992).

O sistema de apreciação de Ott (1984) encontrou ressonância no Brasil, a partir de sua apresentação em um curso promovido pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em 1988. Robert Willian Ott, professor da Universidade da Pensilvânia, Estados Unidos, desenvolveu a metodologia *image watching* [olhando imagens] com o intuito de estruturar a relação do apreciador com a obra de arte. Sua metodologia foi configurando-se em função dos desafios que enfrentava como professor responsável pela prática de ensino e de estágio supervisionado, no departamento de arte e educação de sua universidade, diante de uma platéia heterogênea quanto ao conhecimento e às vivências artísticas e museológicas. Inspirado em John Dewey e Edmund Feldman, Ott (1984) utilizou o gerúndio (*watching*) para nomear seu sistema de apreciação, para deixar claro que se tratava de um processo, articulado em seis momentos:

- Aquecendo (ou sensibilizando): o educador prepara o potencial de percepção e de fruição do educando;
- Descrevendo: o educador questiona sobre o que o educando vê, percebe;
- Analisando: o educador apresenta aspectos conceituais da análise formal;
- Interpretando: o educando expressa suas sensações, emoções e idéias; oferece suas respostas pessoais à obra de arte;

- Fundamentando: o educador oferece elementos da História da Arte, amplia o conhecimento do educando a respeito da obra;
- Revelando: o educando revela, através do fazer artístico, o processo vivenciado.

A abordagem da leitura crítica das imagens propostas por Kellner (1995) também influenciou o trabalho de educadores que se reportam a uma pedagogia da imagem. A pedagogia da imagem situa-se no marco teórico dos Estudos Culturais, e considera que a educação não se restringe às formas legais organizadas quase sempre na instituição escolar. Em qualquer sociedade há inúmeros mecanismos educativos presentes em diferentes instâncias socioculturais. Grande parte desses mecanismos tem, como função primeira, educar os sujeitos para que vivam de acordo com regras estabelecidas socialmente. Por estarem inseridos na área cultural, esses mecanismos revestem-se de características como prazer e diversão, mas, ao mesmo tempo, educam e produzem conhecimento.

Para Giroux (1997) e McLaren (2000), existe pedagogia em qualquer lugar onde o conhecimento é produzido, em qualquer lugar em que exista a possibilidade de traduzir a experiência e construir verdades, mesmo que essas verdades pareçam irremediavelmente redundantes, superficiais e próximas ao lugar comum. É nesse sentido que se considera a produção de imagens como um desses mecanismos educativos presentes nas instâncias socioculturais. As imagens não cumprem apenas a função de informar ou ilustrar, mas também de educar e produzir conhecimento.

A imagem possui uma função epistêmica, de dar a conhecer algo; uma função simbólica, de dar acesso a um significado; e uma função estética, de produzir sensações e emoções no observador. É preciso ter em conta que é o espectador leitor de cada época que faz a imagem, supre o não revelado, atinge ou distorce o insinuado ou pretendido, chega mesmo a inventar significados. (PESAVENTO, 2005, p. 21).

A partir dessa compreensão da pedagogia da imagem, Pesavento (2005) argumenta ainda que, ler criticamente, implica aprender a apreciar, decodificar e interpretar as imagens, analisando tanto a forma como elas são construídas e operam em nossas vidas, como o conteúdo que comunicam em situações concretas.

A noção de leitura ou de apreciação de imagens, na escola e na práxis do educador em arte, está estreitamente relacionada com a problemática da construção de significados a partir do repertório, da experiência cultural e da posse dos conhecimentos essenciais requeridos na apreciação. A experiência estética é uma forma não só de fruição ou de prazer estético, mas também de conhecimento. Portanto, apropriar-se da produção artística e do conhecimento de que é depositária exige outros conhecimentos do sujeito para que possa, assim, preencher os vazios entre o seu entendimento particularizado e a imagem. Além disso, conhecer, longe de ser uma absorção passiva do repertório de alguém, exige do apreciador um esforço de interpretação das formas simbólicas para percebê-las como a expressão de outro sujeito e como uma mensagem a ser compreendida.

1.3 O ESTÍMULO À EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA:

A EDUCAÇÃO NÃO-FORMAL E A ARTE

Os museus, centros culturais ou exposições pontuais, tais como as Bienais, são instituições caracterizadas como espaços de educação não-formal. Diferentemente do que acontece dentro das salas de aula, os visitantes não têm a “obrigação” de aprender algo. Seus conhecimentos não são postos à prova, e eles estão livres para fazer escolhas de acordo com as suas preferências. A forma de educação que se associa a eventos como a bienal é mais participativa e descentralizada e, em certa medida, selecionada espontaneamente pelo próprio aprendiz, levado pelo interesse e pela motivação pessoal.

Ao contrário do que acontece na escola, onde a formação se dá pela frequência diária às aulas, a visita aos museus ou a exposições não permanentes podem ter tempos diferenciados e acontecer paulatinamente ao longo da vida, em diferentes ocasiões, independentemente de idade e grau de conhecimento. Além disso, a experiência dos visitantes será sempre distinta de outras: cada um vai observar, compreender e absorver o que está exposto ou escrito, de maneira diferente. O aprendizado no museu tem, enfim, um caráter único, sempre condicionado à experiência individual do visitante e das circunstâncias em que ocorreu a visita, na medida em que as percepções variam segundo o contexto da visita.

Após transformações significativas verificadas ao longo do tempo, o século XXI acena com dois grandes desafios para os futuros diretores de museus e curadores de exposições de arte: potencializar o papel educativo dessas

instituições no desenvolvimento da sociedade e enfatizar seu valor social num mundo cada vez mais globalizado.

Para que o conhecimento e o aprendizado sejam potencializados no contexto do museu, é fundamental que a exposição, e também os profissionais encarregados da mediação, como guias e professores, entre outros, sejam capazes de relacionar os temas e objetos nela contidos a situações, experiências e objetos familiares aos visitantes.

A relação entre público e arte, tal como a presença do belo em suas diferentes percepções, estão presentes no debate contemporâneo. E como as Bienais são um espaço onde se privilegia essas discussões, o debate aparecerá em diversos momentos nessa investigação. Portanto, tratando-se da arte contemporânea e seu lugar no século XXI, a Bienal de São Paulo interfere na maneira como o público percebe o que ali é exposto e isto difere do modelo clássico de apreciação artística, já que o objeto artístico, e, por conseguinte, a arte, hoje não está centrada apenas na forma, mas na idéia que a sustenta.

As obras que privilegiam as referências conceituais ganharam visibilidade a partir do momento em que espaços e mostras apropriadas foram criados para abrigá-las, a exemplo da própria Bienal. É interessante acompanharmos as transformações ocorridas nos espaços expositivos, já que a mudança dos valores da sociedade fez com que a instituição museu tenha passado por consideráveis transformações, tornando-se espaços flexíveis e adaptando-se à contemporaneidade e às obras que refletem essa nova sociedade. Analisaremos esse novo paradigma no próximo capítulo, como também a convergência entre o debate artístico e político.

2 HISTÓRICO DO MUSEU E PANORAMA DA BIENAL DE SÃO PAULO

2.1 A FUNÇÃO DO MUSEU OU UM MUSEU PARA QUEM?

O termo *museu*, do latim *museum*, que por sua vez deriva do grego *mouseion*, era, na Grécia Antiga, o templo ou santuário destinado às *musas*. Suano (1986) diz que o museu possuía o significado de um lugar voltado a pessoas diferenciadas, senão musas, ao menos, inspiradoras de algo ligado às artes. Afinal, as musas eram deusas que, de acordo com a mitologia, presidiam as artes liberais e ajudavam os homens a esquecerem a ansiedade e a tristeza.

A palavra *museu* traz, de imediato, a imagem de um lugar repleto de objetos e coisas recolhidos ao longo do tempo, algo intimamente ligado ao passado. Até o século XVI os museus eram composições de riquíssimas coleções principescas e reais, símbolo expresso do poder econômico das famílias possuidoras de tais coleções, que as utilizavam, inclusive, como elemento de rivalidade entre si. São essas coleções, de famílias reais e principescas, que deram origem à instituição museu, tal como a conhecemos hoje (SUANO, 1986).

No mundo atual, os museus extrapolam essa definição e são repositórios da história, arte, cultura e ciências humanas. Numa metrópole com diversos espaços expositivos como São Paulo, compreendem-se estes lugares como ícones elitizados, e isto se deve ao histórico de diferenciação social pelo qual estes espaços foram passando, distinguindo-se do que estava planejado inicialmente.

De fato, instalados em enormes e suntuosos palácios ou então em edifícios especialmente construídos para eles, mas sempre imitando palácios ou fachadas, colunas e escadarias de templos greco-romanos, tais museus eram inibidores por excelência. O público neles se sentia pouco à vontade, deslocado no meio de tanta grandiosidade (SUANO, 1986, p.38).

Para o estudioso inglês K. Hudson, “os museus sempre tiveram o notável poder de fazer com que o homem sem estudos se sentisse inferior” (Apud SUANO, 1986, p. 61). No caso do Brasil, a naturalidade com que isso acontece pode ser analisada sob o aspecto da própria identidade de classes. O papel de cada um, em sua esfera e conotação política, deve ser respeitado por todos os que fazem parte da pirâmide social. E assim, o papel dos museus como lugares próprios para intelectuais acaba se perpetuando. Tanto os museus como as coleções de arte eram de acesso restrito e pensados para uma classe privilegiada, como aponta Teixeira Coelho:

Antes as coleções particulares, contendo obras *contemporâneas*, obras da *época*, eram de acesso restrito tanto quanto as coleções mais ‘públicas’ como a do Louvre que, em seus primórdios, abria-se apenas para artistas, estudiosos, personalidades (COELHO, 1999, p.196).

Suano (1986) reitera a elitização dos museus apontada por Coelho (1999); porém, amplia a discussão política ao enfatizar a questão da falta de educação do público oriundo das classes sociais mais baixas:

É fácil compreender as restrições que se faziam à visita pública indiscriminada. Elas não se atinham somente, como se poderia imaginar, ao problema de segurança contra roubos. O grande problema era que na Europa, até o século XVIII e mesmo XIX, era muito grande o número de pessoas incapazes de ler ou escrever, sem nenhuma educação ou informação sobre o mundo para além de sua vila ou cidade. E para esse enorme contingente, coisas raras e curiosas estavam associadas aos circos e feiras ambulantes. Dessa forma, suas visitas às coleções da nobreza eram sempre feitas em alegre e “desrespeitosa” algazarra. Tal comportamento servia então para atizar o ciúme que os colecionadores tinham de suas preciosidades, fazendo com que eles afirmassem que as “visitas do povo” rompiam o “clima de contemplação” em que os objetos deveriam ser apreciados (SUANO, 1986, p.26-27).

Outro exemplo que reforça a diferenciação entre o homem culto, antes denominado nobre, versus o homem do povo está presente numa nota publicada em jornais ingleses no ano de 1773, onde *Sir Ashton de Alkrington Hall* discorre sobre as maneiras adequadas que os visitantes teriam que assumir para terem acesso à visita de sua coleção particular:

Isto é para informar o Público que, tendo me cansado do Povo Comum, a quem beneficiei com visitas a meu museu, cheguei à resolução de recusar acesso à classe baixa, exceto quando seus membros vierem acompanhados com um bilhete de um *Gentleman* ou *Lady* do meu círculo de amizades. E por meio deste eu autorizo cada um de meus amigos a fornecer um bilhete a qualquer homem ordeiro com as instruções que ele receberá na entrada. Eles não serão admitidos quando *Gentlemen* e *Ladies* estiverem no Museu. Se eles vierem em momento considerado impróprio para sua entrada, deverão voltar em outro dia (SUANO, 1986, p.27).

É possível observar que, no século XX, com a mudança dos valores da sociedade, a instituição museu já tenha passado por consideráveis transformações, tornando-se espaço flexível e, por conseguinte, adaptando-se à contemporaneidade. Mesmo com essas mudanças e alterações em seu *modus operandi*, ainda é fato a assepsia que caracteriza os museus, assim como as galerias de arte atuais, e que, portanto, coloca o frequentador de exposições de arte em confronto com esta mesma assepsia, gerando uma comparação com outros espaços contemplativos: igrejas, templos, até hospitais. Esta comparação faz com que o visitante, quando não é um iniciado na linguagem da arte, sinta-se deslocado, apreensivo, inibido, fora daquele lugar. Segundo O'Doherty (2002), o espaço dos museus e das galerias modernas não propicia conforto aos apreciadores da arte porque nele impera o esteticismo:

O espaço é construído segundo preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, "para assumir vida própria". Uma mesa discreta talvez seja a única mobília. Nesse ambiente, um cinzeiro de pé torna-se quase um objeto sagrado, da mesma maneira que uma mangueira de incêndio num museu moderno não se parece com uma mangueira de incêndio, mas com uma charada artística (O'DOHERTY, 2002, p.4).

Portanto, a história dos museus espelha os diferentes momentos das sociedades: de templo das musas, com idéias ligadas à contemplação, até

representação de ideologias da classe dominante, muitas foram as caracterizações atribuídas a essa instituição. Atualmente o museu, em suas mais diferentes propostas, está de portas abertas para receber os mais diversos públicos, tornando-se, assim, um espaço de vivência e aprendizagem contínua e facilitando a formação da identidade cultural de cada pessoa que, independentemente do objetivo, adentra em seu interior.

2.2 DO MUSEU À BIENAL

Como vimos anteriormente, os museus sempre estiveram associados a uma classe privilegiada tanto cultural como economicamente, e, por mais que existam tentativas de democratização do acesso a esses espaços, eles ainda permanecem distantes da grande maioria da população, marcando distinções de educação e cultura.

No Brasil, o museu tem seu início no século XIX, por iniciativa de D. João VI, no Rio de Janeiro, com a criação do Museu Real e do Museu Nacional. Por conta desse início, o museu brasileiro teve como referência o modelo europeu, buscando mostrar, por meio de acervo variado (peças de arqueologia, objetos cotidianos, animais, etc.) o *modus vivendi* de épocas passadas. O museu, no Brasil, era científico.

No século XX o museu, também no Brasil, passa pela transformação radical de deixar de ser “lugar do passado” para ser, também, “lugar do presente”. E os museus de arte são a principal fonte dessa mudança. Coli (1986) argumenta que o

museu, além de selecionar o objeto artístico, também possui como função a apresentação e a tentativa de compreensão deste objeto. Através do museu a arte, de fato, existe.

Na segunda década do século XX, o Brasil passa por uma grande transformação cultural com a Semana de Arte Moderna de 1922, uma vez que ela impulsionou a discussão sobre a vanguarda modernista e a própria arte que se produzia no país. O Brasil inicia, ali, a busca pela modernidade, e a estética toma lugar nas discussões sobre a identidade do brasileiro. O “ser moderno” (ALAMBERT e CANHÊTE, 2004) trazia, à tona, a vontade consciente de manifestar-se de forma vanguardista, inserindo a arquitetura e as artes plásticas como face da identidade urbana. Nos anos 30, além de grupos integrados por artistas residentes na capital paulista, como o Grupo Santa Helena, vê-se a fundação de clubes (Clube dos Artistas Modernos – CAM) e associações (Sociedade Pró-Arte Moderna – SPAM) e o surgimento de Salões de Arte, como os Salões de Maio, de 1937 a 1939. No Rio de Janeiro esses movimentos também se iniciam, nos anos 40, com o 1º Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias, em 1941, e o Clube dos Artistas e Amigos da Arte, em 1945.

A Semana de Arte Moderna de 1922 também inicia a discussão sobre a possibilidade de uma Bienal de Arte no país, que começa a tomar forma. Na década de 1940 vimos a fundação de três dos mais importantes museus do país: o Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), em 1948 e, no ano seguinte, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). No caso do MAM-SP, o industrial e mecenas das artes, Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo Matarazzo, foi o grande incentivador,

num jogo de poder e vaidade que tinha, como antagonista, o jornalista Francisco de Assis Chateaubriand, incentivador do MASP. Pela disputa entre esses dois empresários, os meios de comunicação e os grandes debatedores de arte intensificaram a discussão que deu início à Bienal.

A história da implantação do Museu de Arte Moderna de São Paulo tem início em 10 de abril de 1946, quando Sergio Milliet defendeu, na imprensa, a necessidade de um museu de arte moderna em São Paulo. Poucos dias depois, Luis Martins publicou uma carta dirigida ao prefeito da cidade reclamando um museu. A polêmica em torno do assunto se espalhou rapidamente, e viria a render frutos mais tarde: somente quando o debate sobre a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo saiu da esfera privada (alguns grupos isolados já haviam cogitado a idéia, sem levá-la a termo) e se tornou público, as articulações para o museu começaram a se efetivar (BARROS, apud ALAMBERT e CANHÊTE, 2004, p.27).

Outro nome que se destaca na implantação da Bienal é o de Yolanda Penteado, casada à época com Ciccillo Matarazzo e grande incentivadora das artes plásticas no país. Em sua autobiografia, Yolanda relata que a idéia da Bienal foi de Ciccillo e a ela coube a tarefa de fazer os convites internacionais.

Os laços estreitos entre Ciccillo Matarazzo e o governador do Estado de São Paulo, Lucas Nogueira Garcez e o prefeito da cidade, Armando Arruda Pereira, renderam, com este último, o empréstimo da área do Trianon, na Avenida Paulista, para que ali se realizasse a primeira edição da Bienal, em 1951. Outra motivação para o surgimento da Bienal foi a possibilidade de romper com o

isolamento provinciano que o país sentia no âmbito das artes plásticas, além do intuito de se lançar na arena internacional.

Surge, então, a Bienal de São Paulo, dentro de uma situação ambígua: ser cópia do modelo da Bienal de Veneza e, ao mesmo tempo, tornar o Brasil participante do circuito internacional das artes visuais, com uma linguagem própria, de reforço à moderna identidade nacional.

Vale destacar, também, para o sucesso da implantação da Bienal, a presença dos Estados Unidos, que possuía, naquele momento, um projeto de *divulgação* da cultura entre o norte e o sul americanos, por intermédio de uma agência governamental, a *Inter-American Affairs Office*, presidida pelo empresário Nelson Rockefeller. Essa estratégia do governo americano consistia em criar *laços de amizade* entre os EUA e os demais países sul-americanos, com intercâmbio entre artistas, e tinha o Brasil, pelo destaque continental, como um dos principais alvos.

2.3 UM PANORAMA DAS BIENASIS

E AS CARACTERIZAÇÕES SOBRE A ARTE



Cartaz da 1ª Bienal de São Paulo, 1951.
(Autor: Antônio Maluf)
Fonte: Fundação Bienal de São Paulo (2007)

A proposta da **primeira** edição da Bienal, que permanece até hoje como principal idéia de uma exposição de arte contemporânea, era a de apresentar novíssimos artistas de várias partes do mundo, mesclados com artistas cuja trajetória já era consagrada no exterior. Vimos acontecer, durante a primeira bienal de São Paulo, um grande e acirrado debate artístico entre os defensores de uma arte figurativa (muitos vindos da tradição modernista) e os que defendiam a arte abstrata, ainda em seu início. Mesmo na arte abstrata ainda via-se uma subdivisão entre o abstracionismo construtivo, geométrico e o abstracionismo informal, gestual. Em artigo publicado no periódico *Hoje*, em agosto de 1951, Vilanova Artigas, arquiteto modernista escreveu:

A Bienal criará entre nós uma classe compradora de arte abstrata, que já aparece entre os 'tubarões' que ligaram seus nomes aos prêmios. Essa

classe compradora e o governo compreenderão a importância da chamada arte moderna. Criarão um mercado para os artistas que, com isso, terão seus problemas resolvidos, desde que pintem como os compradores desejam, isto é, desde que pintem como a Bienal (ARTIGAS apud ALAMBERT e CANHÊTE, 2004, p.46).

Esse debate extrapolava a seara artística e possuía forte ligação com o clima de guerra fria, vivido naquele momento. Os críticos da arte abstrata consideravam-na um exemplo de manipulação ideológica a serviço do governo americano. E o brasileiro, então, recebendo essa arte na Bienal estaria sendo utilizado pelos EUA em seus interesses políticos. Nada disso teve, ou tem até hoje, uma certeza comprovada. É fato que a ligação entre Rockefeller e o governo americano de um lado e Cicillo Matarazzo e o governo brasileiro de outro, era muito forte e teve importância significativa no início da Bienal e mesmo na fundação do próprio MAM-SP. De qualquer forma, não podemos deixar de citar que críticos e artistas importantes, além de intelectuais reconhecidos pela crítica aos EUA (Sergio Milliet, Clovis Graciano, Antônio Candido, Vilanova Artigas, entre muitos outros) ajudaram e fomentaram a instalação da Bienal.

A II Bienal de São Paulo, também conhecida como a Bienal do IV Centenário foi inaugurada em dezembro de 1953 e se estendeu até fevereiro de 1954. Foi recebida como a maior exposição da década, seja pelo número de obras expostas, seja pelo espaço onde se instalaria: o Parque Ibirapuera (Pavilhão Manoel da Nobrega), um dos dois monumentais edifícios construídos para as comemorações deste IV Centenário. Fazia parte da estratégia do governo ter ali

instalada a Bienal, evento oficial do calendário das comemorações daquele momento. Nesta segunda edição, a Bienal contou, pela primeira vez, com uma ação educativa para os frequentadores. O jornal *Última Hora* publicou uma resenha a respeito desta ação didática onde dizia que “Moças bonitas explicam o que é Arte Moderna”. Segundo Alambert (2004) tal raciocínio ainda se constituía como parte da estranheza que as obras da Bienal provocavam naquele momento e, tal frase do jornal possuía o efeito de dizer que, se a arte era estranha, as monitoras eram bonitas.

A II edição da Bienal, a Bienal do IV Centenário, também ficou conhecida como a Bienal da Guernica, por conta da sala especial dedicada a Picasso e que continha uma de suas mais importantes obras.

Em 1955 vimos a III Bienal, instalada entre o sucesso da II edição, a Bienal do IV Centenário, e a dificuldade em repetir o sucesso da antecessora. De qualquer modo, a Bienal de São Paulo já estava, assim, consolidada. Desta vez, em meio à polêmica, o processo de seleção das obras e artistas foi aberto a quem se interessasse, gerando um grande impasse entre os próprios críticos, que alegaram dificuldade em selecionar as obras, em função do grande volume. Nesta terceira edição, destaca-se, também, a implementação de um grande arquivo documental. Era o início do Arquivo Histórico da Bienal, também criado a partir do modelo de Veneza.

A IV Bienal, em 1957, tem início em novo espaço, o Pavilhão das Indústrias, também no Parque Ibirapuera. Projetado por Oscar Niemeyer para abrigar feiras e exposições industriais, com o seu desenho, passou a se tornar parte integrante da Bienal. Como diz Leonor Amarante:

O prédio, uma imensa caixa de concreto e vidro, serpenteado em seu interior por rampas que dão acesso aos três andares, integra um conjunto de nove outros, distribuídos pelo parque Ibirapuera. Muitos paulistanos pensavam que só a possibilidade de admirá-lo já justificava um passeio à Bienal (AMARANTE, 1989, p.72).

A IV Bienal também deu espaço para a arte concreta brasileira, que estava se formando naquele período. Era, então, mais uma vertente que polemizava artistas e críticos à época, juntando-se ao debate da arte figurativa *versus* arte abstrata. Segundo Alambert (2006), a Bienal era o espaço para todas as discussões, aproximando o que parecia distante e relacionando poéticas e técnicas, escolas e estilos. A função pedagógica do evento também se fortalecia a cada edição.

No ano de 1959, a V Bienal foi reflexo do momento cultural efervescente pelo qual o Brasil passava; momento este decisivo no que se refere às transformações culturais e comportamentais. As artes visuais, portanto, assim como outros setores da cultura, trilhavam caminhos próprios na trajetória que vinha do modernismo, passava pelo concretismo e chegava à superação original da vanguarda neoconcreta (ALAMBERT E CANHÊTE, 2004).

Helio Oiticica, um dos artistas que teve sua formação artística afirmada no período, escreveu:

Toda a minha transição do quadro para o espaço começou em 1959. Havia eu então chegado ao uso de poucas cores, ao branco principalmente, com

duas cores diferenciadas, ou até os trabalhos em que usava uma só cor, pintada em uma ou duas direções. Isto, a meu ver, não significava somente uma depuração externa, mas a tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando-se, aí, o conceito de tempo (OITICICA apud ALAMBERT e CANHÊTE, 2004, p.79).

O gestualismo, ou *action painting*, vertente das artes plásticas que possuía no americano Jackson Pollock sua maior referência, ganha força nesta V Bienal, com a premiação do pintor Manabu Mabe e sua obra, versão nipo-brasileira desse gestualismo, também chamado aqui, de informalismo. Instalou-se mais uma discussão estética que teve a Bienal como protagonista.

VI Bienal, 1961. Pela primeira vez, obras vindas de países socialistas (União Soviética, Hungria, Romênia e Bulgária) têm espaço na Bienal. Antagonicamente, obras de cunho histórico e museológico também tiveram seu espaço ampliado nesta edição. De um lado, a possibilidade do novo, o caráter vanguardista; de outro, a permanência cultural, com a edição mais museológica até então. A VI Bienal inicia a rota do evento como megaexposição, com quase 5 mil trabalhos, de 53 países.

Ciccillo Matarazzo consegue fazer valer o seu intuito de transformar a Bienal de São Paulo em uma Fundação, independente do MAM-SP, dividindo opiniões, mais uma vez. Assim nasce a Fundação Bienal, instituição de caráter privado. A VI Bienal termina sua edição como a última em conjunto com o MAM-SP. Segue-se um trecho do editorial publicado no jornal *Última Hora*, em julho de 1962:

A divisão do trabalho e dos recursos é a principal vantagem da separação MAM - Bienal, que virou fundação e, apesar de não oficial, contará com estreita colaboração dos órgãos públicos federais, estaduais e municipais. Quanto ao MAM, já começa a ter condições de realizar um importante programa, nos setores artísticos, didáticos e ampliação do acervo (ALAMBERT e CANHÊTE, 2004, p.95).

A **VII** Bienal de São Paulo, em sua primeira edição pós MAM, acontece em 1963, e, naturalmente, sofre mudanças em sua estrutura. A começar pela curadoria, ou direção artística, que deixa de ser feita pelos diretores do MAM, ficando a cargo de um pequeno grupo de responsáveis, denominado Assessoria de Artes Plásticas. Nesta Bienal, vê-se o êxito do Expressionismo Abstrato, também conhecido como Abstracionismo Informal. A mostra deste ano transpassa a anterior em quantidade, com mais de cinco mil obras, oriundas de 60 países.

Em setembro de 1965, um ano após o início do regime militar, foi inaugurada a **VIII** edição da Bienal. A polêmica da vez, segundo a crítica especializada da época, dizia respeito à marca registrada da mostra: o tamanho. Alguns referendavam esse tamanho a palavras como grandiosidade e imponência. Outros preferiam denominá-lo com expressões como megalômana e pretensiosa. De acordo com Alambert e Canhête (2004), imaginando a situação de um visitante de 1965, veríamos que, em sua circulação atordoante por obras, escolas, contextos e percepções distintas, “passava subitamente de uma pintura pura de Barnett Newman, que anseia ao sublime, a obras matéricas de arte *povera* de Alberto Burri; da engenharia gaiata de Jean Tinguely, oriundo de *dada*, à *optical art*, puramente retiniana de Victor Vasarely; e das esculturas em ferro de Francisco Stockinger – e

bastava um passo a mais –, à instalação de clara denúncia social, de Magdalena Abakanowicz” (FABBRINI apud ALAMBERT e CANHÊTE, 2004, p.110).

A VIII Bienal também foi a última a premiar, separadamente, artistas brasileiros e internacionais. E a primeira a sofrer censura por parte do governo, com a retirada de uma obra de Décio Bar, considerada subversiva.

A IX edição da mostra mostrou a explosão do *pop*. A arte moderna passava por várias e grandes transformações. O ano era 1967 e a interação entre obra e público tem ali sua deflagração, em contraponto com o regime militar, que inicia seu período mais forte e repressivo. Segundo Mario Pedrosa (1995), importante nome da crítica de arte e ex-diretor da própria Bienal, essa interação entre arte e público chegou a níveis nunca vistos. Pedrosa afirmou que, dias após a abertura, “não havia mais obras intactas na Bienal”.

A IX Bienal foi, de todas as edições até o momento, a mais criticada pelos artistas e especialistas. Aracy Amaral, umas das críticas e historiadora de arte mais reconhecida do período, comentou que “os temas vão do Vietnã às lutas raciais, passando pelas ‘pílulas’, ao sexo e à busca angustiada do ‘eu’”. E terminou dizendo que viu na exposição “ecos de mera exposição doméstica com algazarra de feira” (AMARAL apud ALAMBERT E CANHÊTE, 2004, p.120).

Alambert e Canhête (2004) dizem que a IX Bienal, sob a ditadura militar o e império dos negociantes, parecia enterrar a fama e o respeito conquistado em quase vinte anos.

X Bienal. Em 1969, o país atravessava a fase mais dura do regime militar e isso fez com que a exposição sofresse um boicote internacional. Mario Pedrosa esteve à frente desse boicote, após um longo exílio na Europa. Artistas brasileiros,

em resposta aos anos de chumbo, aderiram ao movimento. A campanha ao entrave ganhou aderência de muitos artistas e veículos da imprensa de diversos países, tais como EUA, França, México e Argentina, entre outros. O governo brasileiro teve de vir a público, em artigo publicado no jornal *Folha de S.Paulo*, em setembro de 1969, justificando seu papel de ordem na sociedade.

Mario Pedrosa diz que a X Bienal “foi uma paródia das anteriores, mas triste e insignificante”. E vai além: “A crise, porém, não é só da Bienal de São Paulo. A de Veneza passou agora por uma reforma para ver se sobrevive” (PEDROSA, 1995, p.274).

De qualquer forma, a Bienal continuava tendo grande importância no panorama artístico e cultural do Brasil e sua repercussão no campo das artes visuais já estava consolidada internacionalmente.

A **XI** Bienal, inaugurada em setembro de 1971, ainda sofreu as consequências do boicote à edição anterior. As circunstâncias políticas agravavam-se e a tensão no país continuava. Alguns artistas internacionais, extremamente reconhecidos, como Max Bill, Picasso e Henry Moore, protestavam junto aos meios de comunicação, como o *New York Times*, contra a ameaça de prisão e consequente exílio de Mario Pedrosa.

A definição para esta Bienal foi a de homenagear a trajetória desses eventos, por meio de uma retrospectiva, com diversas salas especiais, em seus vinte anos. Vários críticos e historiadores consideram a XI edição como a pioneira da fase morna da mostra, os anos 70. A grande imprensa, inclusive, utilizava termos como decadente para referir-se à Bienal, embora não deixasse de citá-la como a maior exposição de arte das Américas.

É fato que, com todos esses problemas, a Bienal de São Paulo tenha, também, se repensado, modificando-se. Criou, por exemplo, a Pré-Bienal, em 1970, antecipando o que se veria de arte brasileira na XI edição. Novamente também se discutia, em paralelo, o rumo, não apenas da Bienal de São Paulo, mas de todas as grandes exposições internacionais, incluídas aí a Bienal de Veneza e a Documenta de Kassel. A vanguarda artística, com seu hermetismo era, segundo vários especialistas, a responsável pelo desinteresse do público, gerando a crise anunciada.

Em 1972 aconteceu a **XII** Bienal, e a Pré-Bienal não serviu como modelo de inscrição adotado, como anteriormente. Optou-se pelo antigo sistema de inscrições, e mais de 90% das obras inscritas foram recusadas. Segundo Alambert e Canhête (2004), esta edição da Bienal foi considerada a mais heterogênea das edições, pois a ausência de um critério único para as escolhas foi justificada pela necessidade de considerar “circunstâncias e características regionais”, como constata o próprio catálogo da Bienal.

A XII Bienal trouxe muitas obras provenientes de uma linguagem artística bastante popular naquele período, as instalações. Uma delas, que ficava disposta na entrada do prédio, trazia a expressão “em obras” e muitos visitantes hesitavam em entrar na Bienal, considerando que ela estivesse, realmente, em obras.

A crítica teceu considerações sobre a homenagem a Picasso, pois não havia nenhuma obra dele exposta, e sim alguns slides, projetando-as. Já a retrospectiva sobre Kandinsky foi enormemente aplaudida. A interação do público com a obra *Bleu de ciel*, entre outras, reforçava a idéia do artista, que dizia: “O espectador deve

aprender a ver. Ele deve admitir que uma obra de arte não é um espelho da realidade, mas um equivalente plástico de um estado de alma” (AMARANTE, 1989).

Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo, deixou a presidência da Bienal após a inauguração de sua **XIII** edição, com quase 25 anos à frente do cargo. O ano era 1975 e no evento de inauguração da Bienal, Ciccillo foi impedido de realizar seu discurso, não lhe sendo concedido o microfone. Esse fato não passou despercebido pela imprensa. O *Jornal do Brasil*, em 13 de novembro de 1975, dias após a inauguração, estampou manchete com o título: “O último mecenas que a Bienal desprezou”.

Nesta edição da Bienal, o espaço concedido à mais nova tendência artística do momento, a videoarte, também dividiu opiniões e Nan June Paik, o pioneiro da videoarte, foi o grande destaque, com seu *Jardim de vídeos*.

A XIII Bienal trouxe à tona uma discussão que, desde o seu início, estava latente: a supremacia internacional versus a identidade artística brasileira. Por conta da diversidade de obras e estilos que compunham a representação brasileira, a Bienal foi acusada de não ter unidade nem critério na escolha das obras e artistas. Amarante (1989) exemplifica a questão do elitismo provinciano com depoimento de Mestre Dezinho, do Piauí:

Passei sete meses trabalhando a canivete as três peças que enviei à Bienal com um mês de antecedência (...) os homens nem tinham desencaixotado as peças quando o júri passou. Minhas esculturas estavam jogadas num canto. (...) enquanto faziam isso comigo, os estrangeiros que chegavam em cima da hora tinham toda a atenção e suas obras eram montadas rapidamente (AMARANTE, 1989, p.236).

Entre pedidos de respeito e reconhecimento por parte de um artista nordestino e do grande mecenas da Bienal, a *era Matarazzo* terminava.

A **XIV** Bienal, em 1977, foi a primeira sem Ciccillo à frente, e resolveu ampliar seu escopo para além das artes plásticas. Alguns ensaios já haviam sido realizados nas últimas edições, mas nesta, o Conselho de Arte e Cultura da Bienal, recém-criado, modificou a maneira de pensar e realizar o evento. Maria Bonomi, artista reconhecida e, desde o início, atuante na Bienal, compunha o conselho e dizia que o dever dessa comissão “era corresponder ao nosso ampliado conhecimento contemporâneo e não apenas propostas diplomáticas” (Revista USP: n. 52/2001-2002).

Desta forma, a XIV Bienal ampliou o seu escopo em relação às propostas artísticas, indiferente ao suporte utilizado ou à modalidade a qual pertencesse. Poderia ser cinema, música, teatro, além, evidentemente, das artes plásticas. Foram definidas áreas de encaixe, ou proposições temáticas: “Arqueologia Urbana”; “Recuperação da Paisagem”; “Arte Catastrófica”; “Videoarte”; “Poesia Espacial”; “O Muro como ‘Suporte’ de Obra”; “Arte não Catalogada”.

Essa mudança no rumo fez com que a crítica considerasse a XIV edição como uma das mais fortes da década de 70, período, já colocado aqui anteriormente, considerado menor em relação à Bienal. Foi também a última das três Bienais a possuir uma Pré-Bienal, acontecida um ano antes, em sua quarta e derradeira edição.

As instalações foram a corrente estética mais presente nesta Bienal e o tema *meio ambiente* ou *arte ecológica* aparece aqui como assunto de vanguarda. Frans Krajcberg foi o grande nome neste âmbito.

Na Bienal de 1979, a **XV** edição, o conselho formado na edição anterior faz sua última mostra. A partir do próximo evento, a Bienal de São Paulo contará com a figura do *curador* isolado. O Brasil vivia um momento de abertura política, ainda inicial. Mario Pedrosa, nome ligado à Bienal desde os primórdios, participa ativamente desse momento político, sendo o primeiro nome a figurar na formação de um novo partido político, o PT – Partido dos Trabalhadores.

A proposta de se ter um único curador também dividiu opiniões. Vários intelectuais consideram que, a partir deste momento, a Bienal perdeu seu caráter democrático. A XV Bienal também é a primeira mostra após o falecimento de seu idealizador e mecenas, Ciccillo Matarazzo, falecido em 1977. A XV Bienal marca, também, o fim das premiações, algo que já vinha sendo discutido e desejado por boa parte dos artistas brasileiros.

Conhecida como *A Bienal das Bienais*, a XV mostra traz uma retrospectiva de seus principais premiados e homenageia Oscar Niemeyer. No final de década de 70, acabava também uma *era* das Bienais, a *era do Museu* (ALAMBERT E CANHÊTE, 2004) com o falecimento de Ciccillo e o surgimento dos curadores, a partir da próxima edição.

Uma nova década inicia-se, e, com ela, em 1981, é inaugurada a **XVI** Bienal de São Paulo, lembrada como a primeira da *era dos curadores*. O crítico Walter Zanini assumiu este posto, após carreira consolidada na direção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). A partir desse momento, mesmo com um novo Conselho eleito, o *curador* passa a ser uma figura central nas Bienais. Às vezes mais discreto, noutras mais presente, o curador

imprime a sua marca ao evento da Bienal, o que trouxe, naquele momento, polêmica e novo fôlego à mostra.

Walter Zanini abandonou a divisão das obras por países e escolheu agrupá-las de acordo com as linguagens e técnicas utilizadas (pintura, escultura, instalações, videoarte, etc.), dividindo opiniões entre artistas e críticos, e distanciando a Bienal de São Paulo de seu modelo inicial e ainda vigente, a Bienal de Veneza.

Segundo Aracy Amaral (*apud* Alambert e Canhête, 2004), a partir desta Bienal, a mostra adquire um novo caráter internacionalista, sendo palco e vitrine das tendências globalizantes que se iniciam com a década de 80.

A **XVII** Bienal, novamente sob a curadoria de Walter Zanini, foi inaugurada em outubro de 1983. A novidade conceitual das *performances* são destaques desta edição e, na própria inauguração, o grupo Fluxus apresentou uma série delas, simultaneamente. Este fato fez a conexão imediata do Brasil com o panorama da arte contemporânea mundial.

Mais de duzentos artistas, de 43 países ocuparam o prédio da Bienal, e o próprio parque Ibirapuera e a mostra não tiveram tantas seções quanto na edição anterior. Flávio de Carvalho foi homenageado com exposição retrospectiva, incluindo aí várias de suas *performances*. Era a forma de a Bienal paulistana se autoproclamar vanguardista, por mostrar a todos que a linguagem que estava se estabelecendo no panorama da arte contemporânea já não era novidade no território das artes plásticas brasileiras. Era provocativo sugerir que as *performances* modernistas anteciparam, em décadas, esse movimento que agora ganhava força. Por trás do internacionalismo contemporâneo, estava também um

desejo de afirmação da contemporaneidade antecipadora entre nós. (ALAMBERT E CANHÊTE, 2004).

A abertura política e a nova democratização marcam a abertura da **XVIII** Bienal, bem no meio da década, em 1985, sob curadoria de Sheila Leirner. Segundo Alambert e Canhête (2004), se analisarmos sob ângulo estrito, os anos 80 marcaram a arte brasileira como um 'retorno à pintura'. Daí, a XVIII Bienal ser conhecida como a Bienal *A Grande Tela*, retratando a nova pintura gestual brasileira em sintonia com as tendências internacionais. Essa retomada da pintura acaba sendo, no entender da crítica especializada, uma reação às vertentes conceituais presentes em toda a década de 70.

A Grande Tela foi concebida como um espaço onde várias pinturas de grandes dimensões foram expostas, uma ao lado da outra, formando grandes corredores. Mais uma vez a Bienal trazia a polêmica a reboque. A forma de montagem desses corredores dividiu a opinião de críticos e artistas, mas a curadoria firmemente alegava que a opção era trazer a pintura como centro nervoso da discussão artística. Essa questão até hoje vem à tona, quando se debate sobre os caminhos da arte contemporânea.

Para Sheila Leirner, a edição da Bienal contemplava a poética, opondo-se à visão historicista, academicista e politizante dos anos anteriores. Alambert e Canhête (2004) alertam para o fato de que essa visão pode ser reducionista, uma vez que essas três vertentes não andavam, necessariamente, juntas. Outro fator destacado pela curadora é de que a Bienal encontrava ali sua expressão mais universal, sintonizada com propostas mundiais. Neste momento a universalização, depois rebatizada globalização, era vista como de efeito, fundamentalmente, positivo.

A **XIX** Bienal confirmava o papel do curador como uma instância forte e poderosa à frente da mostra. Com destaque na mídia, a voz do curador ampliava o próprio papel da Bienal, ecoando os significados conceituais da exposição.

O ano era 1987 e Sheila Leirner continuava à frente da Bienal paulistana, que foi inaugurada repetindo a polêmica da mostra anterior, *A Grande Tela*. Além da curadora, esta edição contou com a colaboração de uma equipe de curadores convidados e críticos. Foi uma bienal espetacular, no sentido imagético e teatral da palavra. A intenção declarada da curadora era fugir do que ela chamava de “sintaxe museológica da montagem”; fugir do “cubo branco”, expressão que identificava (e ainda identifica) a neutralidade do espaço de exposição para que a obra possa ser vista como protagonista.

Nesta edição, a temática escolhida foi denominada *Utopia versus Realidade* e teve a canção *Imagine*, de John Lennon, citada como inspiração para o tema. O universo *pop* continuava dominando a cena, embora muitos tenham batizado a XIX Bienal como a ‘Bienal de Kiefer’, devido ao impacto causado pela sala que continha uma grande instalação do artista alemão, Anselm Kiefer. Marcada pela resposta do público, com mais de 200 mil visitantes, a Bienal paulistana voltava a ser sucesso e serviria de modelo pra as edições seguintes.

Com três novos curadores, a **XX** Bienal de São Paulo foi inaugurada em 1989. Carlos Von Schmidt, curador da seção internacional, João Candido Galvão, curador de eventos especiais, e Stella Teixeira de Barros, curadora da seção nacional, formavam o chamado triunvirato curatorial desta XX edição, substituindo Sheila Leirner.

O fato de voltar a ser uma Bienal dividida por nações gerou discussões e foi questionado, motivando, novamente, debates no meio artístico. Além dessa divisão, a mostra voltou a ter premiações, outro ponto que alimentou controvérsias.

Esta Bienal passou a ser conhecida como uma Bienal moderada, histórica e contemporânea, ao mesmo tempo. No país, a esquerda e a direita também se debatiam, na disputa pela eleição presidencial. E a década de 80 se encerrava.

Em 1991, a Bienal inaugurou sua **XXI** edição, desfazendo-se do triunvirato curatorial. Manteve, na curadoria, João Candido Galvão que fez parceria com o crítico Jacob Klintowitz. A parceria durou pouco; em crise, Klintowitz deixa o processo e João Candido Galvão fica à frente da coordenação da mostra.

Continuando com a prática de premiação, elevando, inclusive, os valores dos prêmios, a edição da mostra permanece com a divisão por países e destaca a arte contemporânea brasileira, que vive um período de visibilidade e reconhecimento no exterior.

Grandes instalações, como a obra *Linhas Paralelas*, de 27 metros de comprimento, da artista norte-americana Ann Hamilton, são também destaques desta Bienal, a primeira na qual o país contava com um presidente eleito diretamente pelo voto, após a ditadura militar. Fernando Collor de Mello, que, em breve, teria seu mandato cassado.

Com a **XXII** edição, a Bienal mudava de data. Pela primeira vez aconteceu após três anos, em outubro de 1994. Oficialmente, a mudança de data deu-se por duas razões: “em parte por problemas de transição e em parte para que não

coincidissem com a Bienal de Veneza, que pouco antes voltara a acontecer em anos ímpares”.

O modelo de curadoria desta Bienal, conhecido como intervenção curatorial, teve à frente o professor Nelson Aguilar e iniciou um período que se estende até hoje, em que o curador interfere em todo o processo.

Nesta edição, Aguilar conceituou a Bienal como fundamental para a compreensão da arte contemporânea, trazendo à discussão o uso dos suportes tradicionais na arte, questionando, por exemplo, o uso (e o abuso) das instalações.

A XXII Bienal consolidou a mostra como grife, com grande visibilidade junto aos meios de comunicação. Segundo Alambert e Canhête (2004), antecipando a euforia inicial da *era FHC*, do discurso globalizante e neoliberal, a Bienal de 1994 foi bastante noticiada e a arte contemporânea tornou-se vedete das colunas sociais.

Em 1996 a **XXIII** Bienal de São Paulo consolidou a mostra como uma megaexposição, junto ao público e imprensa. Com projeto museográfico elaborado por Paulo Mendes da Rocha, continuou com Nelson Aguilar à frente da curadoria geral, tendo o também professor Agnaldo Farias como adjunto.

Contando com o maior investimento feito até o momento, algo em torno de doze milhões de reais, a mostra foi reconhecida como a mais cara exposição de arte do planeta, sendo recordista de público, com quase 400 mil visitantes. Tudo nela foi grandioso e ali teve início, de fato, o caráter empresarial da direção do evento. Tudo isso gerou vários comentários positivos e negativos, como sempre.

A crítica Aracy Amaral comentou em artigo publicado no jornal *Folha de S.Paulo*, em dezembro de 1996:

Alardear, pelos meios de comunicação que, quanto à qualidade e frequência, esta foi a melhor Bienal de todos os tempos, soa como falácia, se considerarmos, proporcionalmente, a população de São Paulo em 1953 (2ª Bienal) e hoje. É desconhecer sua história. Ou propaganda para quem está chegando e não se interessa por conferir a informação. Para os promotores, tal discurso pode ter sido estratégico. Mas o procedimento não é inocente. (...) Desde as Bienais da década passada (1985, 1987) nota-se um anseio legítimo de retomar a grandeza perdida nas tristes bienais dos anos 70.

Com outro olhar, o articulista Marcelo Coelho, do jornal *Folha de S.Paulo*, em artigo de outubro de 1996, diz que a “Bienal fez isso por mim: ajuda-me, numa euforia, por certo passageira, a viver”.

Um dos destaques desta edição foi uma artista até então pouco conhecida no Brasil, Louise Bourgeois, que apresentou uma gigantesca aranha de bronze com cinco metros de largura, numa alusão à feminilidade. Esta escultura foi depois comprada por um banco e depositada no MAM-SP.

Uma questão polêmica nesta Bienal foi o preço dos ingressos. Mesmo com o sucesso de público, o preço da entrada para a Bienal foi comparado ao de alguns museus, como o Louvre, em Paris e o MoMA, em Nova York. Pelo câmbio da época, enquanto o ingresso para a Bienal custava 30 reais, o preço era de 10 reais no Louvre e 8,5 reais no MoMA (embora, na Bienal, existissem ingressos populares a 5 e 10 reais, válidos para os dias úteis e finais de semana até as 15 horas, sem acesso ao espaço museológico, onde estavam, por exemplo, obras de Picasso).

A **XXIV** Bienal aconteceu entre 4 de outubro e 13 de dezembro de 1998, com a curadoria de Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa como adjunto, e teve

como tema principal a idéia modernista da antropofagia, que era explicada no regulamento como a incorporação dos valores do outro para construir e articular os seus próprios.

Desta vez, a curadoria concebeu três divisões para a mostra: “Representações Nacionais” (onde cada país escolhia seus artistas), “Roteiros” (sete divisões geográficas do mundo, onde os curadores selecionaram artistas) e “Núcleo Histórico” (com obras de Van Gogh, Tarsila do Amaral, Francis Bacon, Helio Oiticica, entre outros).

Nesta edição, o setor educacional da Bienal, que nas últimas mostras pouco tinha aparecido, inovou e ganhou destaque com estratégias próprias. Isto evidenciou-se até no discurso oficial, onde se dizia que a Bienal estava pautada em três “es”: exposição, edição e educação. Se, de fato, o setor educacional recebeu um respaldo diferenciado na XXIV Bienal, embasado nas idéias de Paulo Freire e Ana Mae Barbosa, teve, também, aspectos que chegaram a ser considerados constrangedores, como a proibição de que o público entrasse com blocos e canetas para fazer anotações. O discurso institucional dizia que a intenção dessa proibição passava pela necessidade de proteção às obras, pois poderiam ser danificadas. De qualquer forma, essa regra acabou por desbotar o brilho educacional ao qual a Bienal se propôs. Uma megaexposição tão orgulhosa do seu tamanho que temia papel e lápis. (ALAMBERT E CANHÊTE, 2004)

Após quatro anos, intercalados entre a Mostra do Redescobrimento e a Bienal dos 50 anos, em 2000 e 2001, respectivamente, vimos em 2002, a **XXV** edição da Bienal de São Paulo, com o tema *Iconografias Metropolitanas*.

Sob curadoria de Alfons Hug, a Bienal trouxe ao debate o caos e as metrópoles, a relação entre a urbanidade e o que isso poderia trazer aos artistas e ao debate sobre a arte contemporânea.

Tal como nas duas edições anteriores, a curadoria buscou determinar um eixo temático, dividindo a mostra em regiões geográficas. No entanto, pela primeira vez, as representações nacionais foram mescladas com obras de outros países. A crítica acabou por considerar a 25ª edição como uma Bienal moderada e até conservadora, alegando que faltou ao projeto desvencilhar-se do mero registro cotidiano. Nesta Bienal a videoarte e as novas tecnologias ganharam destaque, com quase metade das obras utilizando a tecnologia como suporte. O público esteve presente com mais de 670 mil visitantes, fazendo com que esta edição da Bienal de São Paulo tenha sido, até então, a exposição de arte contemporânea mais visitada do mundo.

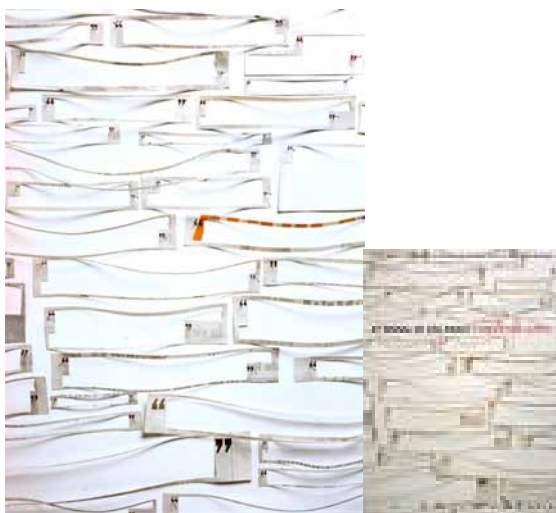
Em setembro de 2004, ano de comemoração dos 450 anos da cidade de São Paulo, foi aberta a **XXVI** Bienal, também sob a curadoria de Alfons Hug. No texto de abertura do catálogo da mostra ficou clara a intenção de criar um ambiente capaz de incentivar as relações comerciais internacionais. Estava aí colocado um dos objetivos que as últimas edições da Bienal traziam consigo, sem explicitar o de amearhar as relações comerciais. Sob o tema *Território Livre*, 135 artistas de 62 países mostraram sua produção artística e, pela primeira vez em seus 53 anos, a Bienal teve entrada gratuita, atingindo a marca de 900 mil visitantes.

A gratuidade no ingresso à Bienal e o número de monitores (320 pessoas), trouxeram à cena o debate sobre a democratização do acesso à arte. O presidente da Fundação Bienal, Manoel Francisco Pires da Costa, em entrevista

ao site *Terra* (acessado em 7 de fevereiro de 2008) diz: “Ressalto que queremos a Bienal cada vez mais perto do público. Queremos que o público conheça as obras de bermuda, muito à vontade (...). Vamos investir cada vez mais na democratização da arte”.

Essa discussão, a da democratização da arte e o seu acesso, foi ampliada na **XXVII** Bienal de São Paulo, em 2006, cujo tema *Como Viver Junto* foi proposto pela curadora Lisette Lagnado e escolhido pelo conselho curatorial da Fundação Bienal, entre outros três projetos apresentados, para esta edição da mostra.

A XXVII Bienal contou com a participação de 118 artistas, sendo 96 estrangeiros e 22 brasileiros. No total, 51 países estiveram presentes na mostra de arte contemporânea. O cartaz dessa Bienal traz, em sua imagem, a questão da comunicabilidade, ou, a falta dela. O autor, o artista plástico argentino Jorge Macchi, foi o escolhido dentre os 14 convidados a enviar trabalhos. A proposta de Macchi destacou-se por expressar o conceito da mostra.



Detalhe da obra e cartaz da 27ª Bienal de São Paulo, 2006.
(Autor da obra: Jorge Macchi)
Fonte: Fundação Bienal de São Paulo (2007)

A imagem do cartaz é composta por um detalhe de uma instalação do artista produzida com recortes de jornal, na qual são preservadas somente as aspas de uma citação, sem os textos, embaralhando, assim, o significado da peça. Em relação ao cartaz como elemento ilustrativo do *Viver Junto*, Lisette Lagnado, em entrevista ao site *UOL*, em outubro de 2006, afirma:

"Foi uma decisão unânime (do júri), são frases de jornal recortadas, sobrando apenas as aspas, deixando que cada um preencha como quiser. O que queremos grifar é que estamos privilegiando o discurso. Afinal, *viver junto* se dá através da linguagem".

Marcos Rizolli (2005), contextualizando a importância dos artistas na significação do olhar contemporâneo, expõe que, no horizonte da comunicação visual contemporânea, o que se exige do artista é a permanente providência de soluções criativas que possam, imagética e materialmente, intensificar as significações da cultural atual. Entretanto, se os índices de contemporaneidade se apresentam à cultura, é porque, um-passo-adiante, posicionam-se os artistas – que pesquisam a linguagem e conseguem, ainda, dilatar sua medida sígnica.

2.4 27ª BIENAL DE SÃO PAULO – O DEBATE ARTÍSTICO: ESTÉTICA OU DISCURSO SOCIAL?

A 27ª Bienal de São Paulo trouxe à luz a discussão sobre a função social da arte e o seu uso político. O próprio tema utilizado, o *Como Viver Junto*, já carrega em si questões sociais e políticas. Mas, no caso desta edição da mostra, muitas notícias na mídia focaram-se, principalmente, no grande número de Organizações Não Governamentais (ONG's) que foram convidadas pela curadoria a participarem da Bienal.

As ONG's tiveram reconhecimento oficial em 1945, a partir do artigo 71 da Carta das Nações Unidas. Desde então, o Conselho Econômico e Social das Nações Unidas possui em seus registros oficiais, o número de 41 ONG's assinaladas no ano de 1946 e o número de 2.350 ONG's destacadas no ano de 2003. Nestes registros não constam as Organizações de ação local e regional, o que eleva, consideravelmente, estes números.

Na década de 90, com o advento e a massificação das tecnologias de informação, as ONG's fixaram de vez sua importância nas questões sociais, atuando de forma visível em temas diversos, inclusive no âmbito da arte.

Na 27ª Bienal, os curadores convidaram diversas Organizações que atuam de diferentes modos no campo das artes plásticas. Um exemplo é o coletivo artístico Eloisa Cartonera, de Buenos Aires, que se define como um projeto artístico, social e comunitário. Fundado em 2003, o coletivo Eloisa Cartonera possui um espaço denominado *cartoneria*, dedicado à produção e confecção de trabalhos com papelão. O objetivo desta ONG é que, neste espaço, artistas e coletores de papel

convivam, criando um trabalho conjunto. A matéria prima do trabalho, o papelão, é comprada pela ONG por um valor acima do mercado. Ou seja, as pessoas que vivem de recolher este tipo de material pelas ruas de Buenos Aires recebem mais do que receberiam de outros compradores, além de fazerem parte do trabalho de criação coletiva. Na *cartoneria*, este papelão é transformado em capas de livros editados por eles, sendo cortado e pintado à mão por pessoas que deixam a atividade anterior – o recolhimento de papelão nas ruas – passando, assim a receber por seu trabalho *artístico*, no caso, as capas dos livros. Finalmente, estes livros voltam às ruas, onde são vendidos, em momentos de atos-performances, e em algumas livrarias. O projeto mantém-se apenas com a venda dos livros. Os textos publicados são de autores latino-americanos que autorizam a publicação.

Este é um dos exemplos da participação das ONG's nesta 27ª Bienal. O discurso dos curadores da mostra era de que essa participação extrapolasse o campo da arte e incidisse no âmbito social. Entretanto, essa ação provocou uma cisão entre artistas, críticos de arte e jornalistas especializados, que mesclaram opiniões positivas e negativas sobre a mostra.

Do ponto de vista negativo para a Bienal, pela ótica de parte da imprensa especializada e da grande imprensa, a inserção de ONG's no panorama da mostra fez com que ela se descaracterizasse de seu compromisso artístico, assumindo, assim, um papel social em detrimento da arte; a valorização da ética em prejuízo da estética. Exemplificando este viés analítico, a jornalista especializada em artes visuais, Juliana Monachesi, escreveu uma crítica à 27ª Bienal, publicada no jornal *Folha de S.Paulo*, em 2 de dezembro de 2006, onde sentencia: "A prerrogativa ética

em detrimento da estética é ainda mais evidente nos projetos colaborativos: Tadej Pogacar & Daspu, Eloisa Cartonera, Taller Popular de Serigrafía, Long March Project. Causas nobres – defesas de minorias, de economias paralelas, do direito à manifestação política, das práticas artesanais etc. – cuja apresentação em um espaço dedicado à arte peca pela ausência de qualquer tipo de transcendência".



Desfile Tadej Pogacar e Daspu.
Bienal de São Paulo, 2006.
Fonte: Fundação Bienal São Paulo.

O escritor e jornalista Bernardo Carvalho, em artigo intitulado “Arte, terceiro setor”, publicado no Jornal *Folha de S.Paulo*, em 24 de outubro de 2006, enumera obras e artistas presentes na 27ª Bienal com temas alusivos à questão social. Entre alusões ao mercado de arte elitista *versus* desigualdades sociais e falência do Estado, Carvalho finaliza seu texto reproduzindo um diálogo que teve com um artista, quando ouviu “se viver junto é isso, me deixem sozinho”. Ele diz concordar com a idéia, pois, para ele, a arte é um ato de resistência, sendo que a edição da Bienal não lhe trouxe surpresa ou espanto.

De outro lado, em matéria publicada na *Folha de S.Paulo*, em 10 de dezembro de 2006, a crítica inglesa Claire Bishop, especialista em arte social, afirma: "As pessoas podem se sentir desconfortáveis com alguns dos projetos exibidos, porque eles operam com um pé no domínio da arte contemporânea e outro no âmbito do chamado *mundo real*. Temos que aprender a viver com esse desconforto, que é algo comparável ao final dos anos 60, quando artistas começaram a desmaterializar o objeto de arte e trabalhar conceitualmente".

Marcelo Coelho, articulista da *Folha de S.Paulo*, em 18 de outubro de 2006, publica artigo com o título "Uma Bienal diferente" e entre elogios à curadoria afirma que "a 27ª Bienal não é uma Bienal politicamente correta; é uma Bienal bonita". E encerra dizendo que "há tempos pairava, nas Bienais, as dúvidas sobre se tudo aquilo "era arte" ou "não era". Desta vez, finalmente, a maior parte das obras expostas nos livra dessa questão".

Alguns críticos de arte também se posicionaram sobre a 27ª Bienal. Agnaldo Farias, em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, publicada em 2 de outubro de 2007, comenta que, mesmo com as controvérsias geradas, a Bienal expôs uma parcela da produção do que está em voga hoje no cenário internacional das artes visuais.

Neste sentido, ao responder às críticas sobre a *Bienal Social* e encarar a polêmica em torno da questão, a curadora geral Lisette Lagnado, em entrevista publicada no site *UOL*, acessado em 13/1/2007, comenta:

É arte? Não sei. Para os puristas, talvez não seja, mas eu sou do partido de que a arte deve transformar o mundo. Isto passa pelos criadores. Eu

acho que, indo por aí, o arquiteto é, o artista é "criador". Pessoas que trabalham em coletividade, sobre a coletividade. Não sei se é ativismo social, eu também não tenho simpatia por esta nomenclatura. Eu tenho simpatia por micropolíticas de resistências, porque acho que é a única coisa que a gente pode fazer. Depois de tudo o que aconteceu politicamente neste país recentemente, acho que agora sabemos que só se pode atuar em nível micro celular.

Em uma das últimas entrevistas após a Bienal, publicada na revista digital *Trópico*, acessado em 3/12/2007, Lagnado afirmou:

A imprensa brasileira, após uma ótima recepção do projeto da Bienal no decorrer do ano, deu voz à *intelligentsia* que desconhece as práticas artísticas contemporâneas. Uma das expressões depreciativas mais recorrentes é: Bienal politicamente correta, monótona, atapetada de bons sentimentos. Em oposição à *intelligentsia* (que já irritava Hélio Oiticica e Glauber Rocha nos anos 1960 em diante), agora a crítica amadorística, que deveria reler Jacques Rancière, armou-se de coragem para endossar este viés e afirmar que a mostra seguiu a prerrogativa ética em detrimento da estética e que, portanto, peca pela ausência de qualquer tipo de transcendência.

É prerrogativa partir de que o próprio conceito de arte encontra, na contemporaneidade, dificuldade em manter-se único. Não há certo ou errado e o relativismo⁵ ganha força em discussões como essa, que envolvem a arte e a sua fruição.

⁵ Relativismo: teoria filosófica segundo a qual o conhecimento humano não é um conhecimento absoluto das coisas, mas sim um conhecimento relativo à constituição do espírito e às relações do espírito com as coisas. (www.priberam.pt)

3 COMO VIVER JUNTO: UM INTERCÂMBIO ENTRE TEMPO, ESPAÇO, PESSOAS E IDÉIAS.

3.1 PERGUNTA? OU RESPOSTA!

Como viver junto. Uma afirmação carregada de significações simbólicas. Pode-se transformá-la em um questionamento: “Como viver junto?”. Ou também seccioná-la em pergunta e resposta, indicando um possível caminho: “Como? Viver junto.” Ou, ainda, apontando possibilidades existenciais: “Como viver? Junto”. O tema elencado na 27ª Bienal de São Paulo traz em si, portanto, possibilidades de discursos políticos, sociais e culturais. No caso da Bienal, sempre pelo viés das artes visuais, uma vez que a discussão se moldou por meio de uma exposição artística.

A 27ª edição da Bienal, com o tema *Como Viver Junto*, teve como suporte conceitual as idéias de dois pensadores do século XX: o semiólogo francês Roland Barthes⁶ e o artista brasileiro Hélio Oiticica⁷. Barthes, entre 1976 e 1977, na França, ministrou seminários onde refletia sobre o ritmo de cada ser frente a um ritmo maior, imposto por um grupo. Destes seus seminários foi extraído o tema gerador da Bienal. Oiticica, consagrado artista plástico, deixou também vários escritos onde conceituava as propostas artísticas que realizava. Uma destas

⁶ Roland Barthes: (1915 – 1980); escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês. Fez parte da escola estruturalista. (www.estacaoliberdade.com.br/autores/barthes)

⁷ Helio Oiticica: (1937 – 1980); pintor, escultor e performático brasileiro. É considerado um dos artistas mais revolucionários de seu tempo e sua obra experimental e inovadora é reconhecida internacionalmente. (www.artbr.com.br/casa/biografias/helio)

propostas é conhecida como *Programa Ambiental*, e nela Oiticica discute o momento no qual a obra de arte está no mundo e o espectador é um participante da experiência artística.

Esses dois nomes, ao serem ostensivamente, por parte do discurso da própria Bienal e da mídia especializada, colocados lado a lado, reforçam o caráter temático desta Bienal. O *Como Viver Junto* adquire sentido literal, juntando esses pensadores que, na lógica racional, não teriam o ‘compartilhamento’ deste momento, que mesmo póstumo, lança olhares na obra dos dois contemporâneos e, por consequência, na sociedade atual. Esta noção de contemporaneidade é reforçada por Barthes, que explicita assim o sentido do *Viver Junto*:

Certamente tomaremos o *Viver Junto* como fato essencialmente espacial (viver num mesmo lugar). Mas, em estado bruto, o *Viver Junto* é também temporal, e é necessário arcar aqui esta casa: “viver ao mesmo tempo em que...”, “viver no mesmo tempo em que...” = a contemporaneidade. Por exemplo, posso dizer, sem mentir, que Marx, Mallarmé, Nietzsche e Freud viveram vinte e sete anos juntos.⁸ Ainda mais, teria sido possível reuni-los em alguma cidade da Suíça em 1876, por exemplo, e eles teriam podido – último índice do *Viver Junto* – “conversar”. Freud tinha então vinte anos, Nietzsche trinta e dois, Mallarmé trinta e quatro e Marx cinquenta e seis. (Poderíamos nos perguntar qual é, agora, o mais velho). Essa fantasia da concomitância visa a alertar sobre um fenômeno muito complexo, pouco estudado, parece-me: a contemporaneidade. De quem sou contemporâneo, com quem é que eu vivo? O calendário não responde bem. É o que indica nosso pequeno jogo cronológico – a menos que eles se tornem contemporâneos agora? A estudar: os efeitos de sentidos cronológicos (*cf.* ilusões de óptica). Desembocaríamos talvez neste paradoxo: uma relação insuspeita entre o contemporâneo e o

⁸ (Mallarmé: 1842-1898; Nietzsche: 1844-1900; Freud: 1856-1939; Marx: 1818-1883)

intempestivo – como o encontro de Marx e Mallarmé, de Nietzsche e Freud sobre a mesa do tempo (BARTHES, 2002, p.11).

A possibilidade de colocar lado a lado Roland Barthes e Hélio Oiticica mostra-nos que a contemporaneidade abrange afinidade de idéias, apontamentos comuns. *Viver junto* não é, necessariamente, estar junto no mesmo espaço, viver no mesmo tempo. Não é, necessariamente, ter a comunicação real, como a conhecemos. A arte é, neste caso, o momento *não cronológico* onde estes dois pensadores, um francês, outro brasileiro, um artista, outro semiólogo, se encontram e se conectam. Pela reflexão pode-se *viver junto*.

Esse conceito de contemporaneidade está presente nesta dissertação, no olhar entre profissionais de bastidores e as obras expostas na 27ª edição da Bienal de São Paulo. O *Viver Junto* acontece dessa forma, mesclando num único ambiente, por determinado período de tempo (no caso da 27ª Bienal, de 7 de outubro a 17 de dezembro de 2006), diferentes conceitos sobre arte com públicos diversos, cada um com seus respectivos afazeres e olhares, com suas *necessidades* e seus *desejos*.

Retomemos uma divisão clássica: o homem vive de necessidades e desejos. Ora, o Viver-Junto é campo de desejo, e a idiorritmia⁹ é a forma sutil (não científica, pouco ou imperfeitamente institucional) desse desejo. Ao lado desse desejo, o que acontece com a necessidade? Como

⁹ Idiorritmia: palavra de origem grega, composta de *ídios* (próprio) e de *rhythmós* (ritmo), cujo primeiro significado remete ao universo religioso: tem a ver com formas de vida comunitárias em que cada membro segue seu ritmo pessoal, mas depende, ainda que em escala mínima, de uma organização partilhada. (www.canalcontemporaneo.com.br)

satisfazer a necessidade? Quem se encarrega da ordem doméstica das tarefas? Problema espinhoso nas “comunidades” modernas: quem lava a louça? – Problema dos criados. (BARTHES, 2002, p.147)

Barthes (2003) diz que a divisão entre necessidades e desejos é uma divisão clássica. Na sociedade contemporânea, que hoje é chamada de sociedade da informação, essa divisão parece ser cada vez mais tênue. Necessidade e desejo acabam sendo partes de um todo, sem conseguirmos, muitas vezes, discernir onde termina a necessidade e onde começa o desejo. Mesmo aquilo que é considerado necessidade vital para a sobrevivência, como o comer e o beber, por exemplo, encontra hoje alusões de que podem, facilmente, pertencerem ao chamado campo do desejo, pois, estas duas formas de necessidade encontram, pela mídia, configurações sedutoras de saciedade. E sedução, naturalmente, é campo do desejo. A água potável, recurso natural que, em princípio, basta para que nos mantenhamos vivos, ganha hoje, nesta sociedade com forte e intenso apelo midiático, espaço para transitar junto aos apelos do desejo, com diversas grifes, em todo o mundo, engarrafando água, como um produto diferenciado. Este exemplo ilustra que, na sociedade atual, necessidade e desejo não possuem uma divisão assim, tão explícita.

Dessas percepções sobre necessidades, desejos e contemporaneidade, cabem aqui duas questões: A fruição da arte pertence ao campo da necessidade ou do desejo? A fruição da arte propicia condições para o *Viver Junto*?

Acreditamos, como colocado na epígrafe desta dissertação, que “para viver, ele [o homem] precisa da arte” (Viviane Mosé) e aí encaramos que a arte é

necessária mesmo quando não temos consciência disso. Um *blog* da internet (<http://bloghomemdobrasil.blogspot.com>, acessado em março de 2008) trazia um texto breve onde se lia “Vamos fazer um exercício: Feche os olhos e imagine você dentro de um quarto inteiro branco e em silêncio total. Talvez durante algum tempo [isso] possa ser até calmante, mas se imagine vivendo e passando horas em um lugar assim. Com certeza a maioria de nós vai começar a se sentir estranho, meio deprimido, isolado e talvez demore um pouco para perceber que o que falta é arte”.

A segunda questão, base desta dissertação, pergunta se a fruição da arte propicia ao homem a possibilidade do *Viver Junto*. A arte, ou a fruição da arte, nos traz questionamentos que não possuem, e nem carecem, respostas fechadas, certezas. A arte não separa pessoas em categorias – fruidores/não fruidores – (talvez o homem assim o faça), mas a arte, com suas definições e indefinições, pessoais e particulares, apenas aponta ou ajuda o homem a reconhecer o mundo em que vive. Se imaginamos a experiência artística como espaço livre, território singular de cada pessoa, percebemos a tônica deste *Viver Junto*. A arte como campo do desconhecido, permite a liberdade para cada um se atirar e caminhar com suas idéias, num tempo e espaço que lhe façam valer a sua própria percepção de mundo.

Partindo do pressuposto de que a arte contemporânea, foco principal de uma Bienal, reflete em si a complexidade que a sociedade contemporânea possui, talvez seja até natural percebermos que as obras do passado sejam passíveis de maior facilidade na sua apreciação, por parte de um público não versado no

assunto, o que não renega o valor estético e cultural de obras, como a Monalisa, o Davi de Michelangelo, um Picasso. Mas, o valor estético e cultural de algo inserido no presente momento acaba, por vezes, confundindo o apreciador de uma Bienal, assim, considerando os profissionais de bastidores, que estão ali, frente a algo que não se sabe exatamente o quê, (tamanho a diversidade que o mundo atual – e, portanto, a arte atual – carrega consigo). Como fica a apreciação das criações artísticas, ainda mais tendo em vista seu desconhecimento sobre questões ligadas a esse universo?

Um dos maiores colecionadores de arte do país, João Carlos de Figueiredo Ferraz, aborda a questão da seguinte forma:

O gosto pela arte, principalmente pela arte contemporânea, não vem espontaneamente, é uma catequese. Quanto mais você mostra, mais as pessoas vão gostando. Quando eu comecei a levar para casa trabalhos mais contemporâneos, a reação foi “que maluquice é essa?”, e coisas deste tipo. Mas depois de um tempo, um pouco mais familiarizados com os trabalhos, começaram a gostar. É preciso entender um pouco mais sobre a lógica do que se está vendo para saber que há uma razão para aquelas obras estarem onde estão. Quando você está vivendo o seu tempo, a sua contemporaneidade, você está atento ao que está acontecendo à sua volta: algumas coisas nem sempre são bonitas, mas influenciam os artistas, e seus trabalhos refletem isso. É o caso, por exemplo, do *111*, de Nuno Ramos. Não é um trabalho bonito, mas é fortíssimo. Se você entender o seu discurso, ele emociona. Muitas vezes uma obra me incomoda, me irrita, e é aí que eu presto mais atenção a ela: o desconforto tem uma razão de ser (MAM, [2001?], p.52-54).



111, obra do artista plástico Nuno Ramos Bienal de São Paulo, 1993.
Fonte: www.itaucultural.org.br, acessado em maio/2008

O olhar para a arte contemporânea, o gosto *versus* o não gosto, a análise crítica, enfim, encontra no professor de arte, jornalista e crítico inglês David Thistlewood a ratificação do depoimento colocado acima, desta forma:

De modo similar, o termo contemporâneo normalmente indica a prática corrente – a arte que está empenhada no aqui e agora. [...] o termo contemporâneo é usualmente aplicado para a arte que ainda não originou opiniões assentadas. Esta não é vista claramente como a “moderna”, pois ainda não foi suficientemente trabalhada por críticos e teóricos. Interpretações críticas e teóricas da arte contemporânea tornam-na paulatinamente mais acessível para diferentes frações do público, e esta propagação transforma-a em algo tangível e real para uma significativa parcela da população. Entretanto ela ainda é reconhecida por exigir esforços de seu futuro apreciador (BARBOSA, 2005, p 115).

Teixeira Coelho (1999), ao falar sobre cultura, diz que ela é cenário de um conflito continuado e não menos repleto de consequências sociais do que os confrontos armados, os quais, frequentemente, precede. É lugar comum ouvir, muitas vezes com o reforço da mídia, que o Brasil está – sempre – prestes a conhecer uma verdadeira guerra civil. Ou ainda, que o Brasil já está – há tempos – no centro de uma guerra civil. A elite, entendendo-a como a classe social dominante, pode, então, ser reconhecida como a elite que deseja e, portanto, frequenta as exposições de artes plásticas em uma cidade como São Paulo. Do outro lado, neste embate, estão os profissionais de bastidores, que necessitam trabalhar durante as exposições realizadas. Ou seja, trabalham para que a elite possa ocupar-se de seu desejo. Guerras culturais em relevo; classes sociais opostas convivendo, mesmo que sem se perceberem.

A elitização do objeto artístico reflete o preconceito arraigado por séculos de diferença social, fazendo com que o moto contínuo da pirâmide se mantenha e alcance as páginas de qualquer noticiário jornalístico, reforçando comportamentos e atitudes tidas como naturais. Exemplo disso é uma declaração do arquiteto Aurélio Martinez Flores, versando sobre decoração de áreas de serviço residenciais, no jornal *Folha de S.Paulo*, publicada em 3 de junho de 2007, que continha o seguinte trecho: “(...) Livros de arte estão sob o ferro de passar. Que eu saiba, lavanderia é para empregada. Não para patroa, né?”

Intrínseca ao comentário está a afirmação de que livros de arte são incompatíveis com a profissão de empregada doméstica. Ambos são, nessa acepção, opostos, não podendo, ou não devendo conviver *juntos*. Trata-se de argumento construído culturalmente ao longo do tempo, formando opinião

sedimentada na sociedade atual, onde poucos a percebem e, diante disso, poucos a questionam. Sobre isso, Bordieu e Darbel (2003) evidenciam a respeito da visitação a museus:

O museu fornece a todos, como se tratasse de uma herança pública, os monumentos de um esplendor passado, instrumentos de glorificação suntuária dos grandes de outrora: liberalidade fictícia, já que a entrada franca é também entrada facultativa, reservada àqueles que, dotados de faculdade de se apropriarem das obras, têm o privilégio de usar dessa liberdade e que, por conseguinte, se encontram legitimados em seu privilégio, ou seja, na propriedade dos meios de se apropriarem dos bens culturais ou, para falar como Max Weber, no monopólio da manipulação dos bens de cultura e dos signos institucionais da salvação cultural (BORDIEU e DARBEL, 2003, p.169).

Podemos dizer que as portas dos museus e espaços expositivos estão abertas a quem se interessar. Mas a dúvida maior é: as pessoas, todas, estarão aptas culturalmente¹⁰ a entrarem nos museus e exposições artísticas, apreciando a arte ali exposta? Terão os profissionais de bastidores entendido o signo de que eles também podem entrar na própria Bienal e nos museus da cidade como visitantes, estreitando, assim, sua relação com a arte? Talvez a leitura desses signos culturais e sociais não esteja tão clara para esses profissionais.

¹⁰ Não cabe aqui o cultural enquanto desenvolvimento intelectual, mas sim como o conjunto de comportamentos característicos de determinado grupo social.

Nesse contexto, trazemos as palavras de Paulo Freire¹¹, cuja crença num aprendizado autônomo, possível a qualquer pessoa independentemente de circunstâncias sociais, tornou-o um batalhador no campo educacional:

Diminuo a distância que me separa de suas condições negativas de vida na medida em que os ajudo a aprender não importa que saber, o do torneiro ou do cirurgião, com vistas à mudança do mundo, à superação das estruturas injustas, jamais com vistas a sua imobilização (FREIRE, 1996, p. 138).

Uma discussão sobre a democratização do acesso à arte já vinha acontecendo desde a edição anterior da Bienal, com a decisão de se ter a gratuidade na entrada. Na 27ª edição, com o tema *Como Viver Junto*, a questão ganhou mais espaço, na medida em que se fundamentou a idéia de receber um público eclético, diversificado e, muitas vezes, distante da seara artística.

Bordieu (2003) e Darbel (2003) buscam na sociologia explicações ou entendimentos sobre a relação que a arte evoca com os diferentes públicos de um espaço expositivo, inclusive em relação à distinção de classes sociais.

A consciência obscura do arbitrário dos encantamentos assombra a experiência do prazer estético: a história do gosto, individual ou coletivo, basta para desmentir a convicção de que determinados objetos tão complexos quanto as obras de cultura erudita, produzidas segundo leis de construção que foram elaboradas no decorrer de uma história

¹¹ Paulo Freire: (1921 – 1997); educador brasileiro. Destacou-se por seu trabalho na área da educação popular, voltada tanto para a escolarização como para a formação da consciência. É considerado um dos pensadores mais notáveis na história da pedagogia mundial, tendo influenciado o movimento chamado pedagogia crítica. (www.projetomemoria.art.br/paulofreire)

relativamente autônoma, sejam capazes de suscitar, por sua virtude própria, preferências naturais. Somente uma autoridade pedagógica consegue quebrar o círculo da 'necessidade cultural' segundo a qual uma disposição duradoura e assídua à prática cultural não pode se constituir senão por uma prática assídua e prolongada: as crianças oriundas de famílias cultas que acompanham os pais nas visitas de museus ou exposições adotam, de alguma forma, essa disposição à prática, depois que tiver passado o tempo necessário para adquirirem, por sua vez, a disposição a tal prática que surgirá de uma prática arbitrária e, antes de tudo, arbitrariamente imposta. De fato, ao determinarem e consagrarem certas obras ou determinados lugares (tanto o museu quanto a igreja) como dignos de serem frequentados, é que as instâncias investidas do poder delegado de impor um arbitrário cultural – ou seja, no caso particular, certa delimitação entre o que é digno ou indigno de ser admirado, amado ou reverenciado – podem determinar a frequência no termo da qual essas obras aparecerão como intrinsecamente ou, ainda melhor, naturalmente dignas de serem admiradas ou saboreadas. Na medida em que ela produz uma cultura (*habitus*) – que não é senão a interiorização do arbitrário cultural –, a educação familiar ou escolar tem como efeito, pela inculcação do arbitrário, dissimular cada vez mais completamente o arbitrário da inculcação (BORDIEU e DARBEL, 2003, p.163-164).

Os autores afirmam que o mito de um gosto inato, que nada deveria às restrições das aprendizagens nem ao acaso das influências, já que seria dado inteiramente desde o nascimento, não é senão uma das expressões da ilusão recorrente de uma natureza culta que preexistiria à educação.

3.2 O INCLUIR NO VIVER JUNTO: A EDUCAÇÃO, O ACRE, O GOSTO.

A 27ª Bienal, de forma cuidadosa e condizente com o tema proposto, *Como Viver Junto*, teve, no seu projeto educativo, além da realização do *Programa Bienal-Escola* (organização de visitas de grupos de alunos à exposição e de *workshops* para professores), também o programa *Centro-Periferia: Como viver junto*, que, nas palavras da curadora geral da 27ª Bienal de São Paulo, Lisette Lagnado, é a Bienal “relacionando-se com públicos potencialmente afastados do circuito da arte contemporânea, levando a equipe de educadores aos bairros periféricos da cidade de São Paulo, propiciando vivências e questionamento em torno do sistema da arte; acreditando que é de onde a maioria da população da cidade constrói seus espaços sociais que nos interessa construir *programas para a arte*”.

No material distribuído pela Bienal aos professores de ensino formal e educadores sociais, participantes do *Programa Bienal-Escola*, a curadora do projeto educativo, Denise Grisum, diz que o projeto tem como objetivo a “contribuição ao desenvolvimento de experiências significativas de seu público em relação à arte contemporânea, como também a diminuição das barreiras simbólicas que impedem que as classes sociais mais baixas componham o perfil dos visitantes da 27ª Bienal [...] que, somado a ações desenvolvidas por outras instituições culturais, ajude a transformar as relações entre arte e sociedade”.

Esta é uma das formas de ativar a população a conhecer, interessar-se, debater arte contemporânea, por ocasião da 27ª Bienal. É uma forma ativa de a Bienal chegar a uma parcela da população que não tem acesso a ela.

Para a discussão sobre inclusão, a Bienal trouxe, como exemplo, a condição do estado do Acre, que pertencia à Bolívia e foi anexado ao território brasileiro em 1904. O Acre foi escolhido, inclusive, como tema de um dos seminários propostos pela curadoria, uma vez que, no discurso da própria Bienal, o Acre aprendeu a *viver junto* com o Brasil.

A participação do Estado também se fez sentir nesta edição da Bienal, tanto pelas obras do pintor Helio Melo¹² quanto pela produção de três artistas estrangeiros que estabeleceram residência provisória no Acre para lá produzirem as criações com que participariam da Bienal. Lisette Lagnado contextualiza a presença física e metafísica do Acre desta forma:

Dentro da reflexão de Roland Barthes acerca do viver junto, um dos tópicos mais analisados é o cuidado entre ritmos diferentes de vida, de modo que o singular não perca sua batida própria quando adere ao coletivo. No Acre, mesmo após o colapso do ciclo da borracha, podem ser ouvidas as lendas dos povos da floresta amazônica e a luta dos seringueiros contra a desfiguração da paisagem (www.bienalsaopaulo.globo.com), acessado em julho/07.

Complementando, o co-curador desta Bienal, José Roca, define:

No contexto da 27ª Bienal, cujos principais temas incluem a possibilidade de convivência pacífica, em um mesmo território, de sociedades com 'ritmos internos' diferentes, o Acre pode ser considerado o lócus de preocupações tais como a busca de formas alternativas de comunidade e a construção de um espaço comum; justiça ambiental; estratégias de sobrevivência; inclusão do não-artista e do forasteiro como exemplos vitais do processo criativo; a

¹² Helio Melo: (1926 – 2001), pintor acreano, seringueiro e defensor da selva amazônica. Em seus quadros retratava a vida dos homens do campo, com suas lendas e fatos. Autodenominava-se 'pintor da floresta'. (Guia Oficial da 27ª Bienal de São Paulo)

questão das populações indígenas do Brasil; fronteiras políticas; isolamento e a tradição do pensamento; novas formas de coletividade; viagem e deslocamento como formas de conhecimento; a floresta e seus produtos como insumos do fazer artístico; autodidatismo e outros assuntos relacionados (www.bienalsaopaulo.globo.com), acessado em julho/07.



Helio Melo, s/t, 1984.
27ª Bienal de São Paulo.
Fonte: Guia Oficial da Bienal.

O estabelecimento provisório de artistas estrangeiros no Brasil foi nomeado projeto de *residência artística*. Dez artistas foram convidados a passar três meses, em média, no Brasil, para que pensassem e executassem, aqui, as suas obras para a exposição. Foram, assim, expostos a uma troca cultural, em que a interação com hábitos completamente distintos dos quais estavam acostumados,

era a tônica. Esta idéia trouxe o conceito do *Viver Junto* para a produção da obra. Foram escolhidos como locais de residência: Rio Branco, (AC), Recife, (PE) e São Paulo (SP). Um dos trabalhos resultantes desse projeto foi a obra *Construct Sweetness, Living in Sweetness, As Sweet As Sugar*, do artista Meschac Gaba, em que uma cidade feita de açúcar, com diversos ícones mundiais, revela a história conjunta de África, Brasil e Europa em torno do produto. Os ícones mundiais que ilustravam a obra foram construídos, de verdade, em outro tempo e em diferentes espaços. A obra trazia as marcas destes lugares, mesclada à marca símbolo do Recife, o açúcar, responsável pelo desenvolvimento da cidade e do Estado.

Dessa forma a obra foi representativa do intercâmbio de culturas, idéias, pessoas, tempos históricos e espaços geográficos, marcando, em si mesma, o conceito de contemporaneidade explicitado por Barthes (2003).



Detalhe da obra *Construct Sweetness, Living in Sweetness, As Sweet As Sugar*, do artista Meschac Gaba. 27ª Bienal de São Paulo, 2006.
Fonte: Guia Oficial da Bienal.

Uma obra emblemática para os questionamentos desta dissertação, uma vez que colocava os seguranças como parte do trabalho, foi a da artista Jane Alexander, da África do Sul. *Security*, que ficava logo na entrada da exposição, era uma instalação composta por um grande campo cercado de telas e arames, com um único ser híbrido, uma escultura com traços humanos misturados a uma ave. Do lado de dentro, facas e foices representavam, nas palavras da artista, o genocídio acontecido durante os anos de *apartheid* na África. Do lado de fora, seguranças guardavam o espaço, a obra. Mas eles eram, naquele momento, parte integrante da obra, atores representando a si mesmos. A metalinguagem¹³ utilizada pela artista, colocando estes seguranças como parte da obra foi um contraponto importante para pensarmos a condição dos demais seguranças durante o exercício de suas funções específicas.



Obra *Security*, Jane Alexander.
27ª Bienal de São Paulo, 2006.
Fonte: www.uol.com.br/27bienal

¹³ Metalinguagem: linguagem utilizada para abordar outra linguagem; recurso muito utilizado nas artes, na mescla entre ficção e realidade.

Lisette Lagnado, em entrevista publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, em 4 de outubro de 2006, quando indagada sobre o tema da mostra, responde:

É difícil viver junto. Não vou dizer o contrário, senão afirmaria que viver junto é fácil e, se fosse fácil, não seria tema de uma exposição, pois eu parto de um problema para organizar uma mostra [...] lidaremos com as subjetividades e inter-relações, de *microcomunidades*, ou como um artista ativa um não-artista na obra dele.

A questão colocada acima nas palavras da curadora geral da 27ª Bienal nos leva à reflexão de como, com as subjetividades inerentes à experiência estética, os profissionais de bastidores ativaram (para utilizar a expressão colocada acima) as obras com as quais se relacionaram nestes meses de montagem e de bienal em si. Na colocação da curadora, acima, estabelece-se também a possibilidade de uma indagação: quando é citado o *não-artista*, estariam aí incluídos os profissionais de bastidores? Ou a expressão vale apenas para os visitantes, frequentadores da Bienal? Os não-artistas poderiam ser ativados em função de uma formação anterior ao gosto estético?

Para Bordieu e Darbel (2003), as preferências ditas de gosto, são signos culturais que, de alguma forma, perpetuam a desigualdade social, pois as classes dominantes são habituadas a frequentar exposições de arte e, portanto, assimilam naturalmente os signos deste universo, enquanto os menos favorecidos necessitam lutar para entender os signos artísticos que estão além do seu universo cotidiano. Para os autores, além de usar a arte por seu significado

simbólico como códigos significantes, as platéias têm expectativas diversas do que podem obter do significado com ela. Segundo Bordieu e Darbel, entre estas expectativas estão: o desafio intelectual, o estímulo estético, a edificação moral, a expressão emocional e o entretenimento.

De acordo com Zolberg (2006), ao tentarem entender as manifestações artísticas, as pessoas de classe social mais baixa manifestam também o desejo de pertencerem a uma comunidade de status social diferenciado.

Paralelo a esse pensamento, Gans (1974), suscita a crítica sobre a arte e o homem comum como resultado de arranjos sociais que impedem os grupos menos favorecidos de acessar os escalões da alta cultura, da qual as artes plásticas, de maneira geral, fazem parte. Para Gans, o gosto é uma questão de escolha e, caso a sociedade e os governos assim quisessem, todos teriam acesso aos diversos tipos de arte e, passariam, assim, a entender e *gostar* do que lhe fossem apresentados. Em seu estudo *Popular Culture and High Culture: an Analysis and Evaluation of Taste*, ele esquematiza em cinco padrões os componentes de um universo simbólico para o que chama de *A Cultura Estética Moderna Norte-americana de Gosto*:

1. *Cultura de gosto elevado*

Orientada para o usuário ou criador; platéia reduzida, formada por muitos artistas ou críticos; alta escolarização do público; apreciação de formas de arte clássicas, formas vanguardistas difíceis, arte exótica (primitiva), literatura e arquitetura; apreciação de formas de arte popular; na categoria do especialista.

2. *Cultura de gosto médio superior*

Classe média alta, profissionais de nível superior, de nível gerencial; não são profissionais da arte; desinteressado dos aspectos formais, salvo enredos e estrelas; seguem os críticos e os formadores de opinião; é categoria em rápido crescimento.

3. Cultura de gosto médio inferior

Colarinho branco, semiprofissionais; com ensino médio e/ou formação universitária: gostos sem aventuras; entretenimento respeitável, tão destituído de conflito quanto possível.

4. Cultura de gosto inferior

Colarinho azul com qualificação e colarinho branco com alguma qualificação; público com baixa escolaridade; programas populares de tevê, filmes de ação e aventura; com poder de compra relativamente reduzido; escolhas sexualmente segregadas (modelos de revista para homens, gravuras coloridas para mulheres).

5. Cultura baixa, quase folclórica

Colarinho azul sem qualificação e empregos no setor de serviços, formação do ensino fundamental, geralmente de origem rural, frequentemente não-brancos; *mix* de cultura *folk* e de baixa cultura comercial.

Embora estas qualificações reproduzidas em forma de esquema possam soar inflexíveis, Gans deixa claro em seus estudos sociológicos que considera a cultura um direito pleno, no mesmo patamar de questões ligadas à cidadania, bem-estar e educação.

Tanto Bordieu e Darbel (2003) quanto Gans (1974) concordam que a esfera da educação é uma das mais importantes facilitadoras no processo de reconhecimento da arte como possibilidade de superação da desvantagem inicial que as pessoas menos favorecidas possuem. Eles também sinalizam que as instituições ligadas à arte têm papel fundamental neste processo, pois as escolas pouco contribuem na formação e informação sobre alguns níveis artísticos diferenciados, importantes para a definição e compreensão mais ampla do que seja a arte na contemporaneidade, com seus conceitos, regras próprias e flexíveis.

Sem nenhum ato conclusivo, mas com o espírito do tempo a acontecer, seguimos com duas prerrogativas: a de que uma pessoa pode perceber e reconhecer a arte de forma pura, independentemente de convivência e de sustentação intelectual e a de que é imprescindível que se eduque o olhar para a arte. Daí, partimos para captar a voz dos profissionais de bastidores que atuaram na 27ª Bienal de São Paulo – com perguntas e respostas que se colocam abertas; plenas de simbolismos, assim como o *Viver Junto* continua e continuará sendo uma afirmação carregada de significações simbólicas.

4 “EU PENSO ASSIM”

PRIVILEGIANDO DISCURSOS: PESQUISA E ANÁLISE DE DADOS



O universo investigativo desta dissertação contou com depoimentos de 35 profissionais de bastidores que atuaram na 27ª Bienal de São Paulo, em 2006. O grupo era constituído por 18 seguranças/orientadores de público, cinco montadores, três faxineiros, duas vendedoras ambulantes, um projetorista, um bombeiro, uma estagiária e a curadora geral desta edição da Bienal, além de três *seguranças* que faziam parte de uma obra artística presente na mostra (Instalação *Security*, da artista Jane Alexander). Esses profissionais – 20 homens e 25 mulheres – tinham idade entre 19 e 52 anos, à época.

Por dificuldade de acesso aos documentos da própria Fundação Bienal, tais como os contratos de trabalho destes profissionais, a seleção dos entrevistados aconteceu a partir da identificação por crachás e, principalmente, pelo uso dos uniformes: os seguranças/orientadores de público usavam um uniforme composto por calça e camisa modelo pólo, sempre na cor preta; os montadores se apresentavam com camisetas onde se via a logomarca da empresa terceirizada e, nas costas, lia-se a função – montador. Os faxineiros/equipe de limpeza trajavam uniformes azul-marinhos, com uma pequena inscrição ao lado direito do peito,

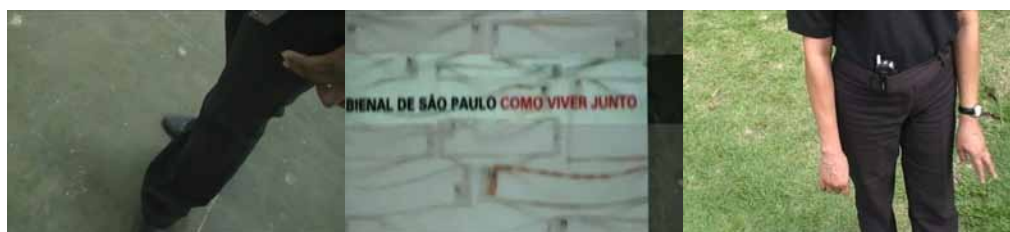
onde se visualizava a empresa empregadora. O grupo composto por estes profissionais forma, assim, o escopo principal dessa pesquisa. Vale dizer que o termo orientador de público é o termo utilizado pela Bienal para caracterizar os seguranças que, como função, têm de evitar que o público toque ou danifique as obras. Neste caso, orientação não possui o sentido de informação, função esta destinada a monitores, em sua maioria estudantes de artes ou educação artística.



A abordagem dos profissionais procurou ter um caráter de informalidade. Foram conversas individuais, na maior parte das vezes. Em alguns momentos, as entrevistas aconteceram em dupla ou grupo, também sem que houvesse essa intenção. Alguns profissionais estavam assim reunidos e foram, então, abordados nessa condição. Preferimos abordar os profissionais dizendo que estávamos fazendo um trabalho sobre a Bienal, sem mais explicações, o que nos pareceu,

naquele momento, a melhor forma de condução da pesquisa, até pelo fato de os entrevistados não terem muito tempo disponível para a conversa.

Todas as entrevistas foram gravadas em mídia digital e serviram, posteriormente, como material para a gravação de um DVD, parte integrante dessa investigação, onde estão registrados, além das falas, os elementos que reforçam a subjetividade e a identidade de cada entrevistado: as expressões faciais, corporais, pontuações e interjeições. As imagens que ilustram este capítulo foram extraídas deste DVD. Foram captadas mais de seis horas, entre setembro e dezembro de 2006, e dessa gravação constam imagens do período de montagem, do próprio período de visitação da 27ª Bienal, além dos depoimentos das pessoas entrevistadas. As gravações ocorreram no prédio e nas imediações da Bienal, no Parque Ibirapuera, em diferentes dias e períodos (manhã, tarde e noite). O DVD editado possui cerca de dez minutos de duração.



O fato de estarmos munidos de câmera de vídeo, naquele momento, nos pareceu criar certa intimidação nos entrevistados, sentimento este, até natural. Por conta disso, dessa possível intimidação, acreditamos ser melhor para o resultado não traçar objetivamente um questionário fixo. Apesar de não haver este delineamento regrado de questões, havia, como já dito antes, linhas mestras a

serem percorridas pelo entrevistador, tais como: as experiências anteriores em exposições de arte; a preparação ou treinamento prévio para a atuação nesse espaço; as percepções sobre o que era exposto na Bienal; a relação que esses profissionais possuíam com os objetos artísticos expostos e a forma como percebiam o tema proposto pela curadoria, o *Como Viver Junto*.

A leitura do livro *Exposição: concepção, montagem e avaliação* (2005), que fornecia informações técnicas e conceituais sobre organização de espaços expositivos, fortaleceu a hipótese de que havia uma lacuna, uma indagação ainda a ser feita, sobre como seria o trabalho humano nos bastidores de uma exposição artística.

A abordagem efetiva dos profissionais de bastidores foi precedida por idas ao espaço da Bienal durante o período de montagem, um mês antes da abertura propriamente dita. Estas idas tiveram o sentido de observação do contexto da pesquisa: o espaço físico e humano do chamado *bastidores*.



Durante o período de montagem da exposição, observando o movimento intenso que antecedeu a abertura da Bienal, verificamos que os profissionais de bastidores eram os principais atores daquele momento. O prédio da Bienal estava ocupado por esses profissionais e por caixas e *containers* que, até então,

escondiam o objeto principal da mostra, o objeto artístico. Os profissionais estavam ali por necessidade de remuneração; um emprego, até então, como qualquer outro.

A maioria dos profissionais abordados concordou em participar da entrevista, e poucos se opuseram a dizer o próprio nome. Uma questão importante, que permeou todas as entrevistas, dizia respeito a um possível treinamento por parte da Bienal para este público específico. O objetivo deste treinamento seria o de fornecer elementos para a compreensão destes profissionais do que estava exposto ali.

No início das entrevistas os profissionais de bastidores levantaram dúvidas sobre se o treinamento aconteceria ou não, titubeando e embutindo nas respostas o desejo premente de passarem por este treinamento, como percebido logo no 1º depoimento:

– E você teve algum treinamento específico pra saber o que vai ser exposto aqui?

– Ainda eles não me explicaram, mas eles vão me explicar ainda.

(...)

– E aqui na bienal você tá interessada em saber o que vai ser exposto aqui?

– Com certeza.

– E você acha que vai ter esse treinamento, então?

– Vai sim (titubeante).

– É?

– É (titubeante).

(ANEXO 01)

No breve depoimento acima, percebe-se no início, por parte do entrevistado, uma constatação, uma crença de que isso – o treinamento – aconteceria. Ao passo que tentávamos obter uma confirmação dessa crença, o entrevistado começa a titubear, atestando por meio dessa dúvida, a possibilidade de não haver treinamento algum.

Em outros depoimentos, quando perguntados sobre o treinamento, alguns profissionais de bastidores simplesmente mudavam de assunto, dizendo que não poderiam falar nada sobre isso (ANEXO 04) ou, até dizendo, que já haviam sido treinados e que sabiam, portanto, o que estava sendo exposto ali, embora, em seguida, negassem a informação do próprio nome, encerrando, assim, a entrevista:

- O senhor sabe o que significa tudo isso aqui?
 - Sim.
 - Deram alguma explicação?
 - Já deram e vão dar novamente.
 - Qual o nome do Senhor?
 - (rindo, faz movimento negativo com a cabeça e pede para terminar a conversa).
- (ANEXO 06)

Para os profissionais de bastidores, o treinamento teria duas funções: promover um desenvolvimento pessoal e fornecer um melhor atendimento profissional a quem os procurava. É o que se depreende dos seguintes diálogos:

- P – Mas, então, se tivesse um treinamento, vocês poderiam até mesmo fazer isso, além de entender melhor o que está sendo exposto aqui.

R – É. Com certeza. E a gente também, quando tá trabalhando, a gente... seria uma coisa até mesmo pra gente aprender, né?
(ANEXO 02)

P – E as pessoas vinham perguntar pra vocês sobre as obras?
R – Algumas.
P – E aí, você dava informação?
R – Não, porque eu não sabia.
P – Mas você gostaria de ter tido algum treinamento?
R – Era bom, né? Ter uma monitoria, pelo menos. Seria interessante. Aprender sobre as obras.
(ANEXO 08)

P – E você aprendeu tudo isso sem nenhum treinamento?
R – Sem nenhum treinamento. Só no dia a dia.
P – Você que foi atrás?
R – É... Porque é chato você estar trabalhando num lugar e não poder passar informação para uma pessoa que chegar pra você. Eu pelo menos acho chato. Tem gente que não liga, mas eu, no meu particular, eu procuro saber, tipo assim, explicar pra pessoa... a pessoa vem se informar comigo e eu posso explicar, né? Olha: você trabalhar três meses e não saber explicar nem um 'a' da obra...
(ANEXO 10)

Contudo, houve uma fala reveladora de uma ânsia em participar como público convidado e não como trabalhador:

P – Vocês estão trabalhando aqui com a montagem?
R – Isso
P – Vocês sabem o que vai ser exposto aqui?
R – Não.
P – Vocês sabem quando vai abrir?

R – Provavelmente dia 7, no sábado. *(um deles lê no próprio crachá a data e confirma)*.

P – Vocês vão trabalhar dia 7?

R – Não, não.

P – Vocês pretendem vir aqui quando tiver aberto ou não?

R – Sim, sim.

P – Já vieram alguma vez na Bienal?

R – *(um deles diz)* Eu vim no ano retrasado.

P – Todos já vieram?

R – Não. É a primeira vez.

P – E vocês estão a fim de vir quando abrir?

R – Com certeza. A gente quer vir pra conhecer e não pra trabalhar.

(ANEXO 05)



Estes exemplos mostram, de alguma forma, que os profissionais de bastidores gostariam de se sentir incluídos no processo da 27ª Bienal, mesmo que fosse com este treinamento sobre as obras. Reconhecem que poderiam, assim, se sentir incorporados ao ambiente onde estavam inseridos.

Ao serem interpelados por alguém com uma câmera na mão e que reconheciam ser estranho ao processo, automaticamente discursavam sobre a sua inclusão, de forma enfática. Encontramos também, em diversas situações, a noção explícita, por parte deles, de não serem realmente parte deste universo,

realçando o fato de pertencerem à outra camada da sociedade, como vemos no depoimento dos rapazes que atuavam na montagem da Bienal:

P – Mas vocês acham que podia ter tido uma explicação para vocês do que vai ser exposto aqui?

R – Lógico. Com certeza. (*enfático*)

(...)

– Vocês sabem o que são essas obras? Agora que vocês trabalharam aqui alguém falou o que vai ser exposto aqui?

– Não, não. Eles não dão essa liberdade, sabe? Às vezes quando tem um papel informando alguma coisa, numa coluna, assim...

– Mas vocês não sabem, por exemplo, o que é essa obra que vocês estão montando? O que ela significa?

– Não. Não faço idéia.

(...)

P – E o que esse cara da bienal tava falando?

R – Ele tava só explicando pra gente, pra gente ser rápido com essas madeiras porque os caras vão ter que utilizar o espaço lá dentro. E essas madeiras estão ocupando o espaço, entendeu?

P – Falando para ter cuidado para não bater nas coisas?

R – Exatamente. Exatamente.

P – Mas explicar a obra não.

R – Não, não. Isso aí já é...

(ANEXO 05)

Ao mesmo tempo em que pode aparecer, por parte dos entrevistados, o sentimento de não compreensão dos objetos da exposição, pode também emergir a consciência do papel fundamental que eles possuem no processo, principalmente por parte dos montadores, essenciais para dar concretude à

criação artística. Desta consciência de importância no todo, emerge a idéia de serem, talvez, artistas anônimos.

P – Então, é legal vir para ver o que vocês ajudaram a fazer aqui, né?

R – É; é sempre é bom, né? Porque as pessoas perguntam pra gente o que é isso e a gente não tem a menor idéia...

P – Mas vocês estão ajudando a montar tudo isso, né?

R – É. É o que a gente sempre brinca: sem a gente isso aqui não vai pra frente, né? É tudo obra nossa. É tudo obra nossa. Isso aqui é arte nossa. Sem a gente isso aqui não anda.

P – Como é que é?

R – Sem a gente isso aqui não anda. Se não tiver a gente aqui pra colocar as coisas no lugar. Carrega pra lá, carrega pra cá. A gente tem que chamar a atenção até do chefe nosso, pra coisa andar. Eu brinco que isso aqui é obra nossa também. Se não for a gente, nada disso...

P – Se não fosse vocês isso aqui não estaria aqui...

R – É... Se a gente receber um convite, quem sabe?

P – É de graça, é só vir... É só chegar e entrar.

R – É só chegar chegando... Somos artistas anônimos.

(ANEXO 05)

Conforme caminhávamos com as entrevistas, constatamos que o tempo de trabalho destes profissionais, doze horas por dia, seis dias por semana, somado aos meses da montagem e da exposição em si, não foi inócuo para eles. A respeito disso, temos alguns depoimentos que mostram que a experiência provocou mudanças:

P – Depois que você participa de uma bienal, muda a sua relação com a arte, por exemplo?

R – (*pensativa, olhando para baixo, titubeante*) Sim.

P – É. Como assim?

R – Assim, porque é assim... Quando você... Se você não é... Se você... Quando não te interessa muito, tudo bem, mas quando te interessa aí você vai procurar saber por que tá acontecendo aquilo e aí, por isso. Já mudou um monte de coisa.

P – Já o quê?

R – Já me mudou um monte de coisa. Até a minha filha mesmo eu trouxe ela aqui e mudou um monte de coisa a ela também.

P – Ah, é, você trouxe sua filha aqui?

R – Trouxe.

P – Na última bienal?

R – É.

P – E pretende trazer nessa agora?

R – Com certeza.

(ANEXO 01)

P – E para a bienal, quantas vezes você já trabalhou?

R – De arte é a terceira e de arquitetura também são três.

P – Você gosta mais de qual delas?

R – (*pensativa*) Arte.

P – Por quê?

R – Ah, a gente aprende muita coisa.

(ANEXO 02)

A palavra aprendizado, em seus mais diversos significados, aparece com frequência nas entrevistas. Sem treinamento, verificamos que o aprendizado aqui acontece pela busca autônoma dos profissionais de bastidores por explicações, quer seja por acesso aos monitores da Bienal, leituras de material de comunicação, atenção às explicações dadas aos visitantes e ainda comentários ouvidos do próprio público.

R – Gosto de perguntar.

(...)

R – Acabo entendendo. Porque tem umas coisas que eu não entendo o porquê, porquê. Aí que quero saber. Saber o que é isso que eu não tô entendendo. Aí eu tento saber. Não gosto de ir embora sem resposta. Sempre que eu vejo alguma coisa assim, que aquilo me interessa, eu quero saber; porquê? Eu gosto de procurar muito as coisas que eu não tô entendendo. Gosto muito de procurar as coisas que eu não entendo.

(ANEXO 01)

P – E como você ficou sabendo dessas coisas todas?

R – Os colegas. Na hora da montagem, eu fiquei curiosa, perguntei para os colegas e eles me passaram.

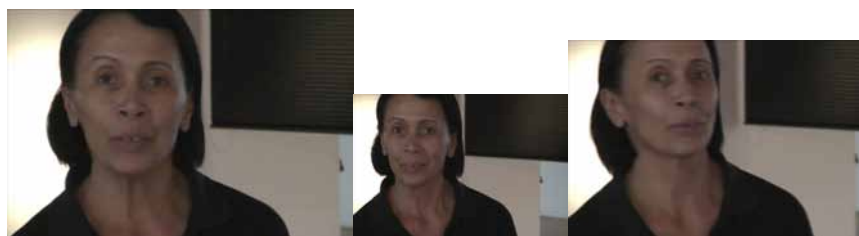
P – Tá. É uma que tem umas fotos dela?

R – Com certeza.

P – Treinamento mesmo não teve?

R – Não, não tivemos, mas eu penso assim¹⁴: quando a gente quer aprender alguma coisa, a gente vai atrás, a gente procura se informar porquê, quando chega um visitante e pergunta pra gente algo, a gente sabe o que responder.

(ANEXO 02)



P – Mas algumas obras você ficou sabendo do que se tratava. Como você ficou sabendo?

R – Lendo. Tem uns panfletos.

(ANEXO 08)

P – E onde você aprendeu isso?

¹⁴ Essa frase foi escolhida para nomear o presente capítulo por indicar uma apropriação de discurso e estar inserida no contexto de busca autônoma por conhecimento.

R – Isso, lendo os textos e com os monitores

P – Você pergunta para eles e eles explicam...

R – Ouvindo. Como eu fico no posto lá, acabo escutando (...)

(ANEXO 09)

R – Assim, tem algumas coisas que são fáceis de entender, né? A gente só olhando, batendo o olho, já consegue ter uma base, né? Agora tem muita coisa que eu não consigo entender, mas tem vezes que eu pergunto, né? Procuro me identificar bastante, assim, daí eu acabo pegando com jeito...

(ANEXO 26)



Analisando o discurso de inclusão que a 27ª Bienal adotou, em vários momentos, pudemos perceber que os profissionais de bastidores trazem, para si, a necessidade de aprender sobre as obras. Como vimos nos depoimentos, os profissionais dos bastidores conseguiram, ao seu modo, estabelecer algum tipo de relação com a Bienal, citando, inclusive, algumas obras. Isso pode ser visto pela resposta à seguinte pergunta: o que você mais gostou na Bienal?

R – Uma que me chamou muito a atenção foi da Ana Mandieta que fica no terceiro piso.

(...)

R – Sobre a vida dela e eu gostei muito, inclusive ela é uma artista falecida.

(ANEXO 02)

R – (*pensativo*) A obra do açúcar. Interessante.

(ANEXO 08)

R – Do papelão. Das obras de mutilação humana com livros de filosofia e ferramentas.

(ANEXO 09)

R – Das obras... Eu acho que foi a dos quadros, do Mustafa Maluka.

(ANEXO 11)

R – Gostei bastante da obra do Gusmão e Paiva (*João Maria Gusmão e Pedro Paiva*), cara. Sala de projeção ali.

(ANEXO 12)

R – Daqueles lugares onde tem aquelas músicas, sabe? E aquele barco; aqui no primeiro piso.

(ANEXO 13)

R – Eu gostei do vídeo do skatista (*risos*). O cara manda muito bem.

(ANEXO 13)

R – Por exemplo, isso aqui mesmo (a obra do açúcar). Um negócio muito bem feito, uma arte muito bem feita, né? Muito bonita. Que os caras fizeram, né? Como é que chama mesmo? Pô, agora esqueci. O cara que faz aqui as artes... Os artistas, né? Esse aqui foi um dos artistas que fez uma coisa muito bonita. Uma mostra muito bonita no trabalho.

(ANEXO 14)

R – Eu me interessei pelo crochê.

(ANEXO 15)

R – Ah, eu gostei (*da obra*) sobre a Bolívia.

(ANEXO 16)

R – Essa obra é um trabalho feito pela Jane Alexander, um trabalho africano, e fala um pouco sobre riqueza, pobreza e racismo.

(ANEXO 17)

R – Pra falar a verdade, não tem muita coisa não, tem aquelas cidadezinhas lá e o documentário que tem na sala ali é legal também.

(...)

R – Pra falar a verdade, a grande maioria das coisas eu não gostei não.

(ANEXO 18)

R – A obra do Meschac Gaba. A obra que as pessoas mais gostam, né?

(...)

R – Aquela das notas. Tem notas de todos os países.

(ANEXO 19)

R – Gostei da do móvel ao contrário.

(ANEXO 20)

R – Eu acho que a casa ali foi bastante impressionante. A do dinheiro também. Aquela casa de ponta cabeça

(ANEXO 22)

R – Eu gostei da obra de açúcar. Cidade de açúcar. Achei muito interessante o fato de ele fazer ali, tão detalhadamente, cidades. Me chamou a atenção, né? Eu gostei mais disso. Achei interessante também os guarda-chuvas.

(ANEXO 22)

R – Tem a culinária ali dos pratos, tem a parte ali, daquelas obras ali... Feita de açúcar, os castelos.

(ANEXO 23)

R – Os pratos.

(ANEXO 24)

R – Eu gostei dos pratos, lá em cima, e... Qual outro que eu gostei, que eu achei interessante? Gostei dos pratos... Ah, e gostei dos plásticos lá embaixo, as vestimentas. Eu achei muito interessante, bem trabalhado.

P – Por que o senhor gostou dessas duas?

R – Ah, eu gostei, porque... Por ser mais simples, né? Tem essas daqui, mais intelectuais, né? Gostei daquelas mais simples e tem mais contato com o povão.

P – Aquelas lá o senhor acha que tem mais contato com o povão?

R – Isso. Eu acho que tem mais contato com o povão. Essas daqui são mais, tipo escultura, né? Mais pra ficar fixamente.

(ANEXO 27)

Pelas respostas acima, pode-se perceber que os profissionais de bastidores se referem de formas diferentes às obras que citam. Desde aludindo aos materiais utilizados na confecção das obras, até os nomes dos artistas, países e disposição das criações no espaço. Ou, ainda, remetem as obras à menção do seu próprio universo cotidiano. Temos sobre isso, a seguinte fala:

P – Vocês entendem um pouco disso aí ou não?

R – Não. Algumas coisas sim; são mais fáceis de entender.

P – Fotografia, por exemplo, é mais fácil de entender?

R – É. Igual lá embaixo, no salão de baixo, tem uma exposição de fotografia da guerra, tipo Israel, Irã. Têm vários pedaços de braço cortado, cabeça, tiro.

P – E vocês acham isso legal?

R – Não. É que parece mais ou menos...

P – Como arte, vocês acham que é legal?

R – Sim, é uma visão da guerra, né? Mas é diferente, né?

P – E vocês acham que isso pode mudar, pode ter menos guerra com aquelas fotos, por exemplo?

R – Ah, eu acho que sim, sim. É porque também parece muito com o lugar onde a gente vive também, né? Reflete um pouco a imagem da onde a gente vive. Aí já é mais fácil...

P – Aonde?

R – Capão Redondo, Varginha, Capelinha, Grajaú. Aí você vê uma imagem de um cara que morreu com tiro, né? Já reflete um pouco o lugar onde a gente vive.

(ANEXO 05)

Uma das obras presentes nesta edição da Bienal, a instalação *Security*, da artista sul africana Jane Alexander, utilizava seguranças como parte integrante do trabalho, num recurso de metalinguagem. Estes seguranças, diferentemente dos outros entrevistados, sentiam-se incluídos, afinal, eles também *eram* a obra.

P – E qual é o papel de vocês aqui na obra?

R – A gente é como se fosse um segurança, mas não um segurança da bienal, um segurança da obra. A gente faz parte da obra.

(ANEXO 17)



Mesmo fazendo parte da obra, estes *seguranças-atores* disseram não ter tido nenhum treinamento por parte da Bienal, embora contextualizassem a obra de maneira eloquente, inclusive, utilizando uma auto-referência, colocando-se na obra, na própria função de segurança.

R – É. (...) Sobre o *apartheid* que teve na África do Sul. Fala mais do racismo também. Tipo esse negócio de branco não poder chegar no lugar que preto está. Esse negócio tem a ver com o trabalho. Por exemplo, aqui, (*mostrando*) esses facões, essas foices, essas luvas, é bem a classe dos trabalhadores. Trabalhadores rurais, esse negócio. Pessoas que trabalham e que têm liberdade... Aquela parte de dentro, ali, aquele bicho ali, cabeça de ave, corpo de ser humano. Representa assim, vamos dizer assim, pessoas da classe alta. Tem riqueza, mas não tem liberdade; vive preso. Que nem, por exemplo, aquele pássaro com cabeça de ave, ali, quer dizer, é um pássaro sem asas; não voa. E um ser humano que tem dinheiro e riqueza vive preso também, como fosse um pássaro sem asas pra voar; com a casa cercada de grades. Vive lá, no mundinho dele, sem poder ter liberdade. Aí, a maioria das pessoas de classe alta precisa de segurança e a maioria dos seguranças é negra. Aonde entra a gente? Eles dependem da gente que somos seguranças, mas não dão valor à gente, de onde vem o racismo...

(...)

R – Aprendi na obra, ficando aqui, mas aprendi sozinho, ninguém me instruiu nada, aprendi sozinho, pensando. Depois de muito tempo aqui, fazendo parte da obra, fui pensando e juntando e surgiu isso.

(ANEXO 17)



A respeito da obra 'do açúcar', (*Construct Sweetness, Living in Sweetness, As Sweet As Sugar*, do artista Meschac Gaba), uma das mais citadas pelos profissionais de bastidores, um dos entrevistados nos deu um longo depoimento sobre o seu entendimento da obra.

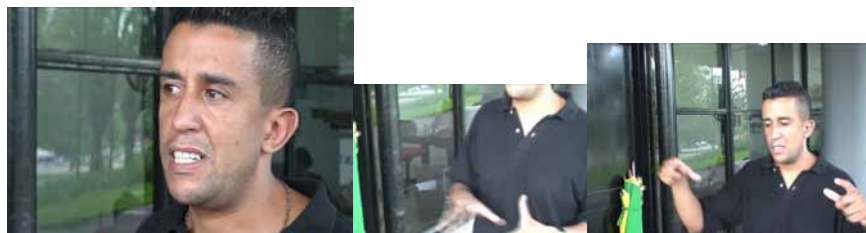
P – E o que você sabe sobre aquela obra? Ela é de açúcar?

R – Ela é feita de açúcar, cola e isopor.

P – E por que o cara fez isso?

R – Bom, ele fez porque é o seguinte: ele é um artista africano, cê entendeu? É o Meschac Gaba, e ele... Como tiveram uns artistas aqui no Brasil, convidados da bienal, pra fazer uma residência aqui no Brasil, no Acre, no Recife e São Paulo. Ele foi pro Recife. E aí, o que aconteceu? Ele foi pro Recife, quando designaram, ele foi. E o desenvolvimento do Recife foi o que? O açúcar. E, por coincidência, os negros eram os escravos na época... Ele mora na Holanda, por coincidência, os holandeses foram expulsos de Recife, entendeu? Então ele juntou tudo isso aí, mesclou, e como o tema da Bienal, como viver junto, você olhando a obra, são vários ícones mundiais dentro de Recife. São muitas religiões em uma cidade só; vários povos dentro de uma cidade só. Então o açúcar significa a paz, o branco do açúcar como se fosse a paz. Então ele teve essa idéia aí, né? O que ele fez: pegou um mapa geográfico de Recife e montou a obra.

(ANEXO 10)



Além do depoimento específico sobre esta obra, o entrevistado também discorreu sobre uma das criações do artista baiano Marepe, *Cânone*, que consistia em vários guarda-chuvas enganchados um no outro, com um pêndulo segurando-os. Para ele, este *enganchamento* dos guarda-chuvas sugeria proteção, numa analogia ao ser humano protegendo o seu semelhante dentro da sociedade, com a lembrança, sempre, que um está em cima e o outro em baixo, como na escala social. Sobre o pêndulo, que ele chamou de balança, disse que significava a igualdade do ser humano, contrapondo essa própria escala social. Nas palavras dele:

R – A do Marepe? É a dos guarda-chuvas, né? (...) Aquela do guarda-chuva é interessante. Ali é uma obra de reflexão que você pode ver que não tem na descrição da obra... Aí ele fala o quê? Porquê um guarda-chuva protegendo o outro? Ali quer dizer o quê? Como se fosse o ser humano. Um protegendo o outro, só que ali... Podia interagir antes, logo no começo, daí eles cortaram porque ficava muita bagunça, guarda-chuva caindo... Um ser humano protegendo o outro dentro da sociedade, só que, eles balançando, sempre tá um em cima e outro embaixo, certo? Mas quando essa balança pára, são todos iguais, entendeu? A obra quer dizer isso... A igualdade do ser humano.

(ANEXO 10)

Outra obra bastante citada foi a instalação do artista espanhol Antoni Miralda, intitulada *Sabores y lenguas*, que trata da relação entre a comida e a coletividade. A obra faz parte de um projeto que já foi executado em diversas cidades da América Latina. Para os profissionais de bastidores entrevistados, o nome da obra passou a ser, simplesmente, *Pratos*, forma como vários a

descreveram. A obra em questão tanto foi citada como uma das preferidas (com significados distintos) quanto uma das menos apreciadas.

R – Os pratos.

P – Você gostou?

R – Gostei. Muito.

P – Por quê?

R – Ah, porque o artista reuniu várias pessoas e muitas delas foram artistas, tá entendendo? Cada um relatou, pensou de um jeito... Ah, como é que eu posso falar? Cada um com uma idéia diferente, mas no mesmo lugar, no prato. Tá bom?

(ANEXO 24)

R – Eu gostei dos pratos, lá em cima, e... Qual outro que eu gostei, que eu achei interessante? Gostei dos pratos... Ah, e gostei dos plásticos lá embaixo, as vestimentas. Eu achei muito interessante, bem trabalhado.

P – Por que o senhor gostou dessas duas?

R – Ah, eu gostei, porque... Por ser mais simples, né? Tem essas daqui, mais intelectuais, né? Gostei daquelas mais simples e tem mais contato com o povão.

(ANEXO 27)

P – Tá. E teve alguma obra que você não gostou ou que você gostou menos?

R – A dos pratos.

P – Por quê?

R – Ah, não sei. Não gostei não... Não achei legal...

(ANEXO 11)

R – Acho um pouco forçado esse negócio de arte, né? Aqueles pratos lá...

(ANEXO 18)

Nos depoimentos recolhidos percebemos que, no decorrer do período da exposição, os profissionais de bastidores foram, paulatinamente, sentindo-se mais confortáveis tanto no ambiente da mostra como nos códigos da linguagem da arte. Se, nos primeiros depoimentos, mostravam-se completamente distantes do que viam ali, ou mesmo, embora em menor grau, negando o desejo de terem alguma explicação sobre as obras expostas, observamos que esse discurso muda, durante o período expositivo da Bienal. No final da mostra pudemos perceber mudanças neste discurso, mesmo que sejam discursos apropriados de monitores ou até de visitantes da exposição. A questão é que, além da disposição em falar sobre o que viram e acompanharam, ficou perceptível, inclusive no vídeo, pelas expressões faciais, uma *quase sensação* de pertencimento, de bem-estar, de deslumbramento em relação ao universo artístico, como observamos nos trechos abaixo:

R – Aqui dá pra aprender muito, acho que dá pra fazer uma separação: antes Bienal e depois Bienal.

(...)

P – Essa Bienal te influenciou alguma coisa?

R – Na minha vida?

P – É. Na sua vida.

R – Ah, influenciou bastante, não é? Porque aqui você conhece gente de todos os tipos; então você sai com o comportamento diferente. Não dá pra sair ileso.

(ANEXO 09)



P – E na Bienal, você nunca tinha trabalhado?

R – Não, nunca.

P – E o que você achou de diferente? Quando acabar a Bienal, depois de amanhã, o que você acha que vai levar com você?

R – Ah, muitos amigos e um pouco de experiência sobre arte, que eu não conhecia, né?

P – E você gostou de conhecer sobre arte?

R – *(balançando a cabeça, afirmativamente)* Ah, gostei.

(ANEXO 11)

– E o que você acha que mudou para você por ter ficado esses quatro meses aqui?

– O que mudou? Ah, mudou muita coisa. Mudou; tipo assim, a gente conseguiu ver aqui coisas diferentes, coisas que a gente não via antes...

(ANEXO 15)

– Você gostou de trabalhar aqui?

– Ah, amei. Gostei mesmo. Nunca tinha trabalhado num ambiente assim, diferente, agradável, limpo, bonito, né?

(ANEXO 26)



Segundo Kant (1993), a experiência estética desperta em cada um uma percepção diferente, de acordo com a sua experiência pessoal. Desta forma, uma

experiência estética não possui necessariamente relação com o belo, no sentido de perfeição. Para compreendermos o sentimento estético do outro, temos que compreender os nossos próprios. E deixar que aconteça livremente a experiência estética causada pelos nossos sentimentos e pela nossa experiência pessoal. Um dos entrevistados, questionado sobre a influência das obras de arte sobre si, trouxe à tona questões que corroboram com a visão de gosto pessoal e experiência estética, explicitada por Kant.

P – E as obras te influenciaram?

R – Do papelão. Das obras de mutilação humana com livros de filosofia e ferramentas.

P – Por que você gostou dessa obra?

R – Porque eu gosto de filosofia e principalmente do Nietzsche. Tinham várias obras falando do Nietzsche, vários livros falando dele. E é uma obra forte, bonita, num certo sentido forte e acho que ela mostra muito a construção e desconstrução da humanidade que é o que a gente vive todo dia nas relações humanas.

(ANEXO 09)

Ao analisarmos a capacidade de entendimento dos profissionais de bastidores e a sua permanência diante das obras é fato dizer que eles, com o baixo nível de instrução inerente a trabalhadores que atuam na base da pirâmide social *versus* a impossibilidade de deixar seu posto de ocupação por ocasião do contrato de trabalho, estiveram expostos às obras da Bienal até mais do que os próprios visitantes da exposição. Os profissionais de bastidores, presença concreta nos bastidores da 27ª Bienal, com marcas de invisibilidade e idéias

próprias, estariam, efetivamente, convivendo com os objetos artísticos, no sentido de viverem “ao mesmo tempo em que” e “no mesmo tempo em que”, marcando, assim, uma vivência de contemporaneidade, como nos mostra Barthes? Vejamos o sentido do *Como Viver Junto* dado pelos entrevistados:

R – Como viver junto, assim, são várias... *Como viver junto*, assim, entre o ódio e a guerra... O ódio e o amor, entendeu? *Como viver junto* duas coisas tão diferentes assim, cê entendeu? Então a Bienal é isso... Várias religiões... *Como viver junto*... Como pode? Eu entendo assim. No meu entender é assim.

(ANEXO 10)

R – (...) E de *como viver junto*. Com pobreza, com riqueza, com racismo e com segurança, tudo tem a ver.

(ANEXO 17)

R – Ah, *como viver junto* tá o exemplo lá do gato e o rato (*vídeo*), tem mais exemplos aí, tem as línguas juntas... A união de todo mundo aqui, porque até, nós funcionários, cada divisão tem... Se nós não tivermos a união, entre bombeiro, limpeza, orientadores, monitores, tudo não anda.

P – E fora daqui?

R – Fora daqui? Ah, aí cada um vai para o seu lado. Cada um tem seu arroz e feijão, sua família pra acompanhar... Correto?

(ANEXO 27)

Os profissionais de bastidores também colocam a reflexão sobre a amizade que criaram naquele espaço e momento no contexto do *Viver Junto*. Vários disseram que os laços de amizade criados com seus semelhantes, durante este trabalho, formam a lembrança mais forte desses meses.

R – É o que eu disse. Pra mim o *como viver junto* é porque aqui nós somos uma família então são todas as pessoas; não somos parentes, nem nada. Somos amigos. E no dia a dia a gente aprende mais coisas com as pessoas que estão ao nosso redor.

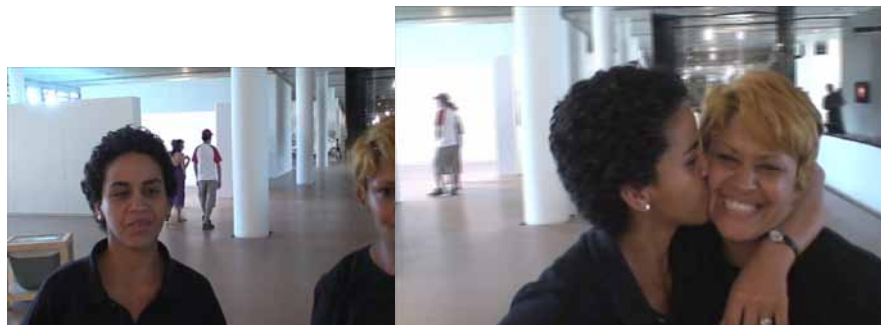
(ANEXO 02)

R – Lembrança dos meus amigos.

(ANEXO 20)

R – Lembranças boas, boas experiências, trabalhar aqui na Bienal, várias pessoas, conhecendo vários tipos de pessoas. Só o que fica pra gente mesmo é a lembrança de bons amigos, como ela aqui (*beija a colega*). (*A colega diz*) O tema dela é *como viver junto* e aprendemos isso, né? Novas amizades.

(ANEXO 22)



Por respostas obtidas, pudemos perceber que os profissionais de bastidores, com suas idéias e seu tempo, traçaram um relacionamento com Bienal e suas obras naquele espaço. Algumas vezes, inclusive, deram sentido literal de pertencimento ao universo da arte contemporânea. *Viveram*, de alguma forma, *juntos*.

R – Somos artistas anônimos.

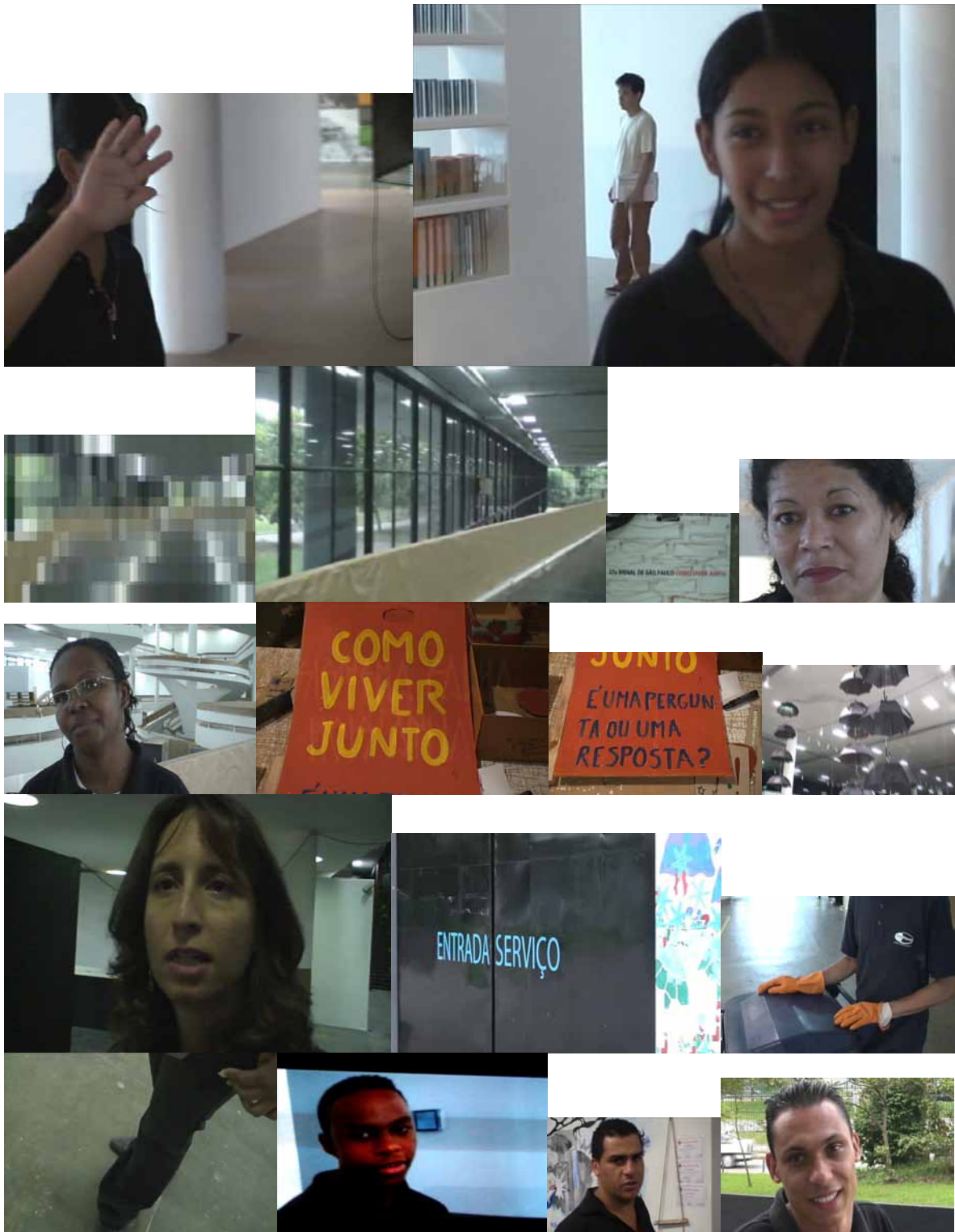
(ANEXO 05)

R – Aí eu falo um pouco mais sobre a minha obra, que é o trabalho de uma artista mineira (*Laura Lima*) que trabalha muito com o corpo, com a relação de movimento.

(ANEXO 09)

R – Ali tem uma instalação nossa e têm que passar mais filmes do Marcel Broodthaers, que é no terceiro piso, e do Gordon Matta-Clark. São 3 filmes.

(ANEXO 12)



“NÃO GOSTO DE IR EMBORA SEM RESPOSTA”

CONCLUSÃO

Ao finalizar este trabalho, nos reportamos novamente à fala de um entrevistado. A frase título sugere a expectativa de troca, de intercâmbio, síntese da contemporaneidade explicitada por Barthes (2003).

A 27ª Bienal, que teve como tema gerador o *Como Viver Junto*, reuniu elementos importantes para trazer essa discussão à tona. Citamos aqui algumas ações encadeadas pela curadoria que mostram essa preocupação em discutir, por meio da arte, o papel do *Viver Junto*:

- A reunião de dois importantes pensadores, que, mesmo vivendo em tempos e espaços diferentes, foram unidos em torno das suas idéias, Roland Barthes e Helio Oiticica;
- A presença marcante dos chamados *coletivos de arte*, grupos de artistas que criam as obras coletivamente, da concepção à execução do objeto artístico.
- A chamada *residência artística*, projeto onde houve a possibilidade de intercâmbio entre artistas e espaços (e contextos sociais, econômicos e culturais) totalmente distantes de sua própria realidade, para pensarem e executarem suas obras;
- A gratuidade do ingresso à Bienal;

- O setor educativo, que, com o *Programa Bienal-Escola*, levou grupos de alunos às instalações da exposição, com monitoria exclusiva; além de oferecer workshops a professores do ensino público e privado, mostrando como a arte pode e deve fazer parte integrante da grade curricular;
- O programa *Centro-Periferia*, que propiciou à Bienal *sair* do Parque Ibirapuera para discutir ações artísticas e sociais em diferentes lugares da cidade de São Paulo e, no caminho inverso e complementar, trazer pessoas dessas comunidades para visitarem a Bienal;
- A inclusão do estado do Acre, com presença física, através de obras realizadas por artistas locais e por artistas que, no programa de *residência artística* passaram meses ali; e com a presença conceitual do Estado, uma vez que, na acepção da própria Bienal, o Acre, por ter sido anexado tardiamente ao Brasil, é um exemplo do *Viver Junto*;

Estes são alguns elementos e ações que nos permitiram a comprovação de que o projeto curatorial da 27ª Bienal esteve condizente com seu tema, o *Como Viver Junto*. Vimos, portanto, nas ações elencadas acima, a crença, por parte da Bienal, no conceito escolhido para norteá-la. Mas verificamos também que houve um *Viver Junto* que não foi trazido à altura do que poderia, ou deveria. Ele aconteceu, de fato, mas de forma velada, nos interstícios do evento.

Por parte da organização da 27ª Bienal de São Paulo, os profissionais de bastidores, que trabalharam durante o período de montagem e da própria exposição, não foram vistos como efetivo público da mostra, mesmo estando presentes no ambiente expositivo, por meses.

Durante esta pesquisa ficou claro, através dos depoimentos dos profissionais de bastidores entrevistados, que a Fundação Bienal não disponibilizou nenhum tipo de treinamento ou informação sobre a 27ª Bienal, seja sobre o conceito do *Viver Junto* ou sobre as obras expostas. Também ficou nítido o desejo deste grupo em ter acesso a informações sobre a mostra, contextualizando, assim, sua própria participação no processo. Para nós, este treinamento seria a ferramenta que propiciaria o intercâmbio entre estas pessoas e as idéias presentes na mostra.

Nos depoimentos recolhidos percebemos que, no decorrer do período da exposição, os profissionais de bastidores foram, paulatinamente, sentindo-se mais confortáveis tanto no ambiente da mostra como nos códigos da linguagem da arte. Se nos primeiros depoimentos mostravam-se completamente distantes do que viam ali, percebemos que, no transcurso do tempo, estes mesmos profissionais demonstravam, no discurso, uma aproximação com as obras presentes nesta edição da Bienal.

Consideramos que um fator possível, para que não acontecesse o treinamento por parte da Bienal, esteja ligado a uma condição presente na sociedade contemporânea: a *invisibilidade*¹⁵ – ou a quase invisibilidade – a que muitas vezes as pessoas que compõem a base da pirâmide social, principalmente, são condenadas.

A invisibilidade como uma condição, não pode ser acoplada ao evento de uma Bienal, mediante o fato de não enxergar os profissionais de bastidores como

¹⁵ Para se aprofundar no tema, indicamos a Dissertação de Mestrado *Homens Invisíveis: Relatos de uma humilhação social*, apresentada ao Instituto de Psicologia da USP, em 2002, por Fernando Braga da Costa.

parte do público da mostra. Em diversas situações, em diferentes searas, podemos observar esse legado. Cotidianamente, exemplos disso configuram-se em nossa sociedade. Nas empresas, chega a ser natural a forma como os benefícios (convênio de saúde, por exemplo) são incorporados ou melhorados à medida que as pessoas ascendem a postos de trabalhos mais elevados. Quanto mais se conquista uma posição profissional, mais benefícios são assegurados, além do próprio salário. Se as pessoas não se encaixam em determinadas condições, econômicas ou sociais, elas se tornam invisíveis. É como se a sociedade não enxergasse as pessoas que executam trabalhos ditos não qualificados ou subalternos. Ou, ao enxergá-las, não as percebesse como merecedoras dos mesmos benefícios, sejam eles oferecidos para atender necessidades ou desejos; não as auxiliasse, como facilitadora, a avançar na chamada escala social. Essa invisibilidade pode chegar a níveis mais profundos, e até automatizados, quando se coloca a pessoa dita invisível dentro dos círculos de convivência social dos que não a vêem, qualificando-a apenas, como profissional que está ali para servir. “Quem lava a louça? Problema dos criados” (Barthes, 2003).



Barthes (idem) utiliza palavras como *afeto*, *ternura* e *delicadeza* para reforçar que, nas relações entre as pessoas, está a utopia possível do *Viver Junto*. Para ele, lidar com o outro, sem manipulação, é um princípio. A seguir:

[...] o que é desejado (na relação como viver junto) é uma distância que não quebre o afeto, uma distância penetrada, irrigada de ternura. Aqui alcançaríamos aquele valor que tento, pouco a pouco, definir sob o nome de delicadeza (palavra um tanto provocadora no mundo atual). Delicadeza seria: distância e cuidado, ausência de peso na relação, e, entretanto, calor intenso dessa relação. O princípio seria: lidar com o outro, os outros, não manipulá-los, renunciar ativamente às imagens (de uns, de outros), evitar tudo o que pode alimentar o imaginário da relação = utopia propriamente dita [...] (BARTHES, 2003,p 260).

Outro fator a que fomos expostos durante a concretização desta dissertação é a própria democratização da arte, presente nos discursos institucionais dos mais variados ambientes artísticos. Mais uma vez, ficou clara a distância entre teoria e prática, algo exaustivamente repetido em nossa sociedade. Esta distância parece ser, muitas vezes, algo até inconsciente. Vimos que, historicamente, a arte foi colocada, pelo homem, como um valor a ser propiciado às pessoas *cultas*. No entanto, também verificamos que a experiência artística independe de classificações. Todos nós temos nossas próprias percepções diante de uma experiência estética, independentemente da classe social a qual fazemos parte. E estas percepções foram buscadas, de forma autônoma, pelos profissionais de bastidores que entrevistamos. Buscaram as respostas para suas próprias indagações do que viam ali.

“Não gosto de ir embora sem resposta”¹⁶.

O filósofo canadense Charles Taylor afirma que é possível perceber que o olhar de cada pessoa reflete sua identidade (e suas configurações morais), ao mesmo tempo em que a constitui. Essa idéia nos ajuda a compreender que a relação que as pessoas estabelecem com os objetos não é pautada exclusivamente no juízo de gosto, mas também naquilo que carregam consigo. Portanto, é interessante trazermos, nesta conclusão, a contribuição de Taylor:

Defino quem sou ao definir a posição a partir da qual falo na árvore genealógica, no espaço social, na geografia das posições e funções sociais, em minhas relações íntimas com aqueles que amo e, de modo também crucial, no espaço de orientação moral e espiritual dentro do qual são vividas minhas relações definitórias mais importantes (TAYLOR, 1997, p.54).

Pode-se questionar, porém, a forma de apreciação artística feita pelos profissionais de bastidores sobre as obras, bem como se o discurso que criaram foi próprio ou apropriado de outras pessoas. Mas, há que se levar em conta, para esse questionamento, que estaríamos falando em juízo de valor, em como deve ser correta a leitura de uma obra artística. Evitamos, sobremaneira, este questionamento. Até pelo fato de acreditarmos que a arte seja um campo possível para o *Viver Junto*. Na arte e em sua fruição todos nós somos únicos. A arte pode ser o *antídoto* da invisibilidade. Eu posso estar invisível aos olhos dos outros, mas

¹⁶ Frase retirada de um depoimento, escolhida para dar título à conclusão desta dissertação, pela força do discurso e por acreditarmos que o *desejo* de conhecer é *necessidade* vital do homem.

eu estou poroso ao poder da arte. Esta foi a conclusão a que os próprios profissionais de bastidores nos fizeram, de alguma forma, enxergar.

“Não dá pra sair ileso”¹⁷.



¹⁷ Frase retirada de um depoimento, escolhida para finalizar esta dissertação...

Os espaços em branco, entre aspas, puderam ser preenchidos.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

ABREU JUNIOR, Laerthe. **Conhecimento transdisciplinar: o cenário epistemológico da complexidade**. Piracicaba: Unimep, 1996.

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. **As Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)**. São Paulo: Boitempo, 2004.

AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo: 1951/1987**. São Paulo: BFB, 1989.

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ARANHA E MARTINS. **Introdução à filosofia: filosofando**. São Paulo: Moderna, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual. Uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2006.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 5ª ed. Campinas: Papirus, 2005.

BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Arte-educação: leitura no subsolo**. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 2002.

Arte/Educação Contemporânea: Consonâncias internacionais. São Paulo: Cortez, 2005.

BARTHES, Roland. **Como Viver Junto: Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: Cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos.** 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade técnica. Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade.** 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BORDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público.** São Paulo: Universidade de São Paulo; Zouk, 2003.

BUORO, Anamelia Bueno. **Olhos que pintam: a leitura da imagem e o ensino da arte.** São Paulo: Educ; Fapesp; Cortez, 2002.

CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte.** Rio de Janeiro: Globo, 1987.
Como se lê uma obra de arte. Lisboa: Edições 70, 1993.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia.** 13ª ed. São Paulo: Ática, 2003.
Espinosa. Uma filosofia da liberdade. 2ª ed. São Paulo: Moderna, 2005.

CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna.** 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COELHO, Teixeira. **Guerras culturais.** São Paulo: Iluminuras, 1999.

COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

COSTELLA, Antonio F. **Para apreciar a arte: roteiro didático**. 3ª ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2002.

CRISPOLTI, Enrico. **Como estudar a arte contemporânea**. Lisboa: Estampa, 2004.

CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e Filosofia**. Editora Perspectiva S.A, São Paulo, 1972.

FERRY, LUC. **Homo Aestheticus: Invenção do gosto na era democrática**. Portugal: Almedina, 2003.

FISCHER, Ernest. **A Necessidade da Arte**. 9ª ed. São Paulo: LCT, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. 27ª ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros escritos**. São Paulo: Unesp, 1996.
_____; GUIMARÃES, Sergio. **Aprendendo com a própria história II**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

GANS, Herbert J. **Popular Culture and High Culture: an Analysis and Evaluation of Taste**. Nova York: Basic Books, 1974.

GIROUX, Henry A. **Os professores como intelectuais: rumo a uma pedagogia crítica da aprendizagem**. Trad. Daniel Bueno. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo; FABRIS, Annateresa (org.). **Os lugares da crítica de arte**. São Paulo: ABCA; Imprensa Oficial do estado, 2005.

HEGEL, G. W. F. **A fenomenologia do espírito**. Petrópolis: Vozes, 1994.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOUSEN, A. **Validating a measure of aesthetic: development for museums and schools**. ILVS Review. Massachusetts College of Art, 1992.

JANSON, H. W. **História Geral da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense, 1993.
Duas introduções à crítica do juízo. São Paulo: Iluminuras, 1995.

KELLNER, D. **Lendo imagens criticamente: em direção a uma pedagogia pós-moderna**. In: SILVA, T. T. (org.) *Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação*. Petrópolis: Vozes, 1995.

LAGNADO, Lisette. **São tantas as verdades: Leonilson**. 2ª ed. São Paulo: Sesi; DBA Melhoramentos, 1998.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero. A moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MCLAREN, Peter. **Multiculturalismo crítico**. Tradução Bebel Orofino Schaefer. 3ª ed. São Paulo: Cortez; Instituto Paulo Freire, 2000.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MORIN, Edgar. **Ninguém sabe o dia que nascerá**. São Paulo: Editora Unesp. Belém: Universidade Estadual do Pará, 2002.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

Acasos e criação artística. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

Universos da arte. 24ª ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

OTT, R. W. **Art in education: an international perspective**. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1984.

PARSONS, M. J. **Compreender a arte**. Lisboa: Presença, 1992.

PEDROSA, Mario; ARANTES, Otília (org.). **Política das Artes: A Bienal de cá para lá**. São Paulo: EDUSP, 1995.

PEIXOTO, Maria Inês Hamann. **Arte e grande público: a distância a ser extinta**. Campinas: Autores Associados, 2003.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

RIZOLLI, Marcos. **Artista Cultura Linguagem**. Campinas: Akademika, 2005.

SANTAELLA, Lucia. **Repensando o Conceito de Cultura. Arte e cultura – equívocos do elitismo**. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 1990.

A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas. São Paulo. Pioneira Thomson Learning, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930**. Cia. das Letras, 1993.

SUANO, Marlene. **O que é museu**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

TAYLOR, Charles. **As fontes do Self**. São Paulo: Loyola, 1997.

WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez. **História falada: memória, rede e mudança social**. São Paulo: SESC-SP, Museu da Pessoa, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre e ciência**. 3ª ed. Campinas: Autores associados, 2006.

ZOLBERG, Vera L. **Para uma sociologia das artes**. São Paulo: Senac São Paulo, 2006.

PERIÓDICOS

JORNAIS

BIENAL, a arte da consistência. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 8 out. 2006.

CARVALHO, Bernardo. Arte, terceiro setor. **Folha de S.Paulo**, 24 out. 2006, Caderno Ilustrada, E10.

CYPRIANO, Fábio. Proposta é consiste e inovadora. **Folha de S.Paulo**, 2 dez. 2006, Caderno Ilustrada, E5.

CYPRIANO, Fábio. Ser moderno no século 21 é olhar o passado. **Folha de S.Paulo**, 17 set. 2006, Caderno Ilustrada, E4.

CYPRIANO, Fábio. “Toda arte é política”, diz Lisette Lagnado. **Folha de S.Paulo**, 1º out. 2006, Caderno Ilustrada, E4.

COELHO, Marcelo. Uma Bienal diferente. **Folha de S.Paulo**, 18 out. 2006, Caderno Ilustrada, E10.

COLI, Jorge. Belos Combates. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 5 dez. 2006, Caderno Mais, 2.

D’ALMEIDA, Tarcisio. Uma questão de classe. **Folha de S.Paulo**, 5 nov. 2006, Caderno Mais, 3.

GONÇALVES, Marcos Augusto. Curadores e críticos evitam pôr a mão na cumbuca. **Folha de S.Paulo**, 2 dez. 2006, Caderno Ilustrada, E5.

GIOIA, Mario. Modelo da Bienal de SP vive crise. **Folha de S.Paulo**, 16 dez. 2006, Caderno Ilustrada, E4.

GULLAR, Ferreira. Idade do óbvio. **Folha de S.Paulo**, 5 nov. 2006, Caderno Ilustrada, E12.

JABOR, Arnaldo. A arte deve ser a exaltação da vida. **O Estado de São Paulo**, 12 dez. 2006, Caderno 2, D12.

HIRSZMAN, Maria. *Como viver longe*: ironia ao tema da grande mostra. **O Estado de São Paulo**, 2 out. 2006, Caderno 2, D1-3.

HIRSZMAN, Maria. Efeito Bienal. **O Estado de São Paulo**, 2 out. 2006, Caderno 2, D1.

LONGMAN, Gabriela. Ibirapuera reúne Bienal e outras três exposições. **Folha de S.Paulo**, 8 out. 2006, Caderno Ilustrada, E3.

MOLINA, Camila. Acre finaliza o ciclo de debates da 27ª Bienal. **O Estado de São Paulo**, 29 nov. 2006, Caderno 2, D6.

MONACHESI, Juliana. Altos e baixos da Bienal: Entrevista com Claire Bishop. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 10 dez. 2006. Caderno Mais, 6.

MONACHESI, Juliana. Na mostra, a ética eclipsou a estética. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 2 dez. 2006. Ilustrada, E4.

MONACHESI, Juliana. O nirvana POP. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 8 out. 2006. Caderno Mais, 4.

SILVA, Adriana Ferreira. Grupo faz 'ativismo' em ação em São Paulo. **Folha de S.Paulo**, 6 dez. 2006, Caderno Ilustrada, E4.

STRINA, Luisa Malzoni. "É preciso sentir o pulsar do mercado". **O Estado de São Paulo**, 21 dez.2006, Caderno 2, D15.

REVISTAS

27ª BIENAL DE SÃO PAULO. **Revista Bravo**, São Paulo, n. 110, out. 2006.
Especial Bienal de São Paulo.

COMO VIVER JUNTO. Temas sociais dão o tom no maior evento das Américas.
Revista Bien'art. São Paulo, n. 24.

RESSACÓN DA BIENAL, **Revista Key**, São Paulo, n. 5, abr. 2007.

TRABALHO COM ARTE. Quando bater ponto é o caminho para driblar a exclusão e ter acesso à cultura. **Revista da Folha**, São Paulo, n 761, abr. 2007.

INTERNET

AGULHA. REVISTA DE CULTURA. **Entrevista com Lisette Lagnado**. Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/ag47lagnado.htm> Acesso em 17 jan. 2007.

BRAVONLINE. **Especial 27 Bienal**. Disponível em <http://www.bravonline.com.br/bienal2006> Acesso em 27 abr. 2007.

CANAL CONTEMPORÂNEO. **Bienal ETC. Por uma inserção crítica e plural**. Disponível em <http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao> Acesso em 8 mar. 2007.

ESTADAO. **Especial Bienal de São Paulo**. Disponível em <http://www.estadao.com.br/ext/especial/extraonline/infograficos/bienal27/> Acesso em 19 dez. 2007.

FORUM PERMANENTE DE MUSEUS. **Museus de arte: entre o público e o privado.** Disponível em <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal>
Acesso em 25 mai. 2007.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Disponível em
<http://bienalsaopaulo.globo.com/artes> Acesso em 5 mar. 2007.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. Bienal: ainda uma questão de distinção social?
Disponível em http://iberecamargo.uol.com.br/content/revista_nova/popup_artigo
Acesso em 8 mar. 2007.

NETEASE. Bienal de São Paulo. Disponível em <http://tech.163.com/> Acesso em
2/6/07.

REVISTA MUSEU. **O banquete dos museus está servido.** Disponível em
<http://www.revistamuseu.com.br> Acesso em 17 mai. 2007.

TRÓPICO. **Bienal de São Paulo.** Disponível em <http://p.php.uol.com.br/tropico>
Acesso em 27 abr. 2007.

UOL. **Especial 27ª Bienal de São Paulo.** 2006. Disponível em
<http://diversao.uol.com.br/27bienal/> Acesso em 13 jan. 2007.

ANEXOS

ANEXO 01

Depoimento – Julia, orientadora de público/segurança, 26 anos

P – Qual é seu nome?

R – Julia.

P – Julia, você tá trabalhando como segurança na Bienal?

R – É, trabalho como segurança aqui na Bienal.

P – É a 1ª vez?

R – Não. Todas que tem eu trabalho.

P – Ah, é? E quantas vezes você já trabalhou na bienal?

R – Hum, essa já é a 6ª vez.

P – 6ª vez. E você gosta deste trabalho?

R – Gosto.

P – E você teve algum treinamento específico pra saber o que vai ser exposto aqui?

R – Ainda eles não me explicaram, mas eles vão me explicar ainda.

P – E nas outras bienais, você teve algum treinamento específico?

R – Teve.

P – E o que você acha da bienal?

R – Eu acho muito legal.

P – Nos dias que você pode, você costuma visitar outros museus?

R – Sim, por que eu só trabalho com isso. Trabalho lá no center norte, no Anhembi, como segurança.

P – Tá, como segurança. E aqui na bienal você tá interessada em saber o que vai ser exposto aqui?

R – Com certeza.

P – E você acha que vai ter esse treinamento, então?

R – Vai sim (*titubeante*).

P – É?

R – É (*titubeante*).

P – Então, e quando você pode você vai visitar museus, esse tipo de coisa?

R – Assim que eu posso, quando eu tenho uma folga eu gosto de visitar.

P – E aí você costuma perguntar se você não está entendendo... Você costuma perguntar o que é aquilo?

R – Gosto de perguntar.

P – E você fica satisfeita com as explicações?

R – Sim.

P – Você acaba entendendo depois que...

R – Acabo entendendo. Porque tem umas coisas que eu não entendo o porquê, porquê. Aí que quero saber. Saber o que é isso que eu não tô entendendo. Aí eu tento saber. Não gosto de ir embora sem resposta. Sempre que eu vejo alguma coisa assim, que aquilo me interessa, eu quero saber; porquê? Eu gosto de procurar muito as coisas que eu não tô entendendo. Gosto muito de procurar as coisas que eu não entendo.

P – Legal.

R – É sempre bom a gente procurar as coisas que a gente não tá entendendo, não é?

P – É, sempre é bom.

R – É, se você não tá entendendo, aí é bom você procurar. Eu gosto muito de procurar as coisas que eu não tô entendendo, eu procuro.

P – Tá.

R – Aí eu fico procurando, porque, porque. É bem legal, né? Se você não sabe aí você procura.

P – Depois que você participa de uma bienal, muda a sua relação com a arte, por exemplo?

R – (*pensativa, olhando para baixo, titubeante*) Sim.

P – É. Como assim?

R – Assim, porque é assim... Quando você... Se você não é... Se você... Quando não te interessa muito, tudo bem, mas quando te interessa aí você vai procurar saber por que tá acontecendo aquilo e aí, por isso. Já mudou um monte de coisa.

P – Já o que?

R – Já me mudou um monte de coisa. Até a minha filha mesmo eu trouxe ela aqui e mudou um monte de coisa a ela também.

P – Ah, é, você trouxe sua filha aqui?

R – Trouxe.

P – Na ultima bienal?

R – É.

P – E pretende trazer nessa agora?

R – Com certeza.

P – Então tá bom. Obrigado.

R – Nada.

ANEXO 02

Depoimento – Adelânia, orientadora de público/segurança, 46 anos

P – Eu tô aqui com a Adelânia, que já trabalhou em 3 bienais de arte e 3 bienais de arquitetura; e ela tava me falando, a função dela é orientadora de público, e a função é deixar que não aconteça, como ela me disse que já aconteceu, uma pichação, numa bienal, na última bienal, e o trabalho dela consiste em não deixar com que isso aconteça...

R – Com certeza

P – E ela me disse também que ela prefere trabalhar na bienal de arte do que na bienal de arquitetura. Pelo gosto pessoal dela é preferível trabalhar na bienal de arte. E aí ela me falou o porquê: ela acha que o público, os artistas, o pessoal é diferente e ela gosta mais.

R – O pessoal é mais atencioso.

P – Mais atencioso.

R – Isso mesmo.

P – E você gosta desse trabalho?

R – Adoro. Adoro a minha profissão.

P – E quando você não tá trabalhando na bienal, onde você costuma trabalhar?

R – Eu fico na minha casa.

P – Na sua casa?

R – É.

P – Você trabalha, então, quando tem as bienais?

R – É.

P – Tá. E você tem algum treinamento pra falar o que são essas obras que vão ser expostas aqui na bienal? Vai ter algum treinamento ou já teve algum nos anos anteriores ou não?

R – (*pensativa*) Não.

P – Não?

R – Não teve, mas... o pessoal... os donos dos espaços, eles é... com certeza, sempre quando eles chegam, eles é... eles falam pra gente... alguma coisa, porque, nunca dá pra poder falar tudo, porque, na maioria deles eles não sabem falar nossa língua.

P – Ah, tá. Não falam a mesma língua. Aquilo ali que tá sendo montado, provavelmente aquilo vai ser uma obra, né? Que tá sendo montada ali. E aí, você gostaria de entender um pouco mais o que ela significa?

R – Ah, com certeza.

P – Você acha que seria legal se tivesse um treinamento onde vocês entendessem um pouco mais o que vai ser exposto aqui?

R – Ah, com certeza porque se chega até mesmo um visitante e pergunta pra gente a gente sabe mais dialogar com a pessoa e procurar fazer com que ela entenda o que significa aquilo ali.

P – E isso acontece bastante, as pessoas perguntarem pra você o que significa as obras?

R – Com frequência.

P – E o que você faz quando acontece isso? Qual é a orientação?

R – (*titubeante*) ah, na maioria das vezes, se a gente sabe responder aquilo à altura do que a pessoa quer a gente responde, se não, a gente procura uma pessoa da bienal, ou até mesmo o dono do espaço, se está presente, e a pessoa explica.

P – Mas, então, se tivesse um treinamento, vocês poderiam até mesmo fazer isso, além de entender melhor o que está sendo exposto aqui.

R – É. Com certeza. E a gente também, quando tá trabalhando, a gente... seria uma coisa até mesmo pra gente aprender, né?

P – Tá. E você gosta de arte?

R – Adoro.

P – E de arte moderna você gosta também?

R – (*pensativa, balança a cabeça negativamente*).

(...) (*cont. outro dia*)

P – Então... Seu nome é?

R – Adelânia.

P – E você trabalha já há seis anos.

R – Seis anos.

P – Como chama a empresa?

R – Moreno e Rocha.

P – E para a bienal, quantas vezes você já trabalhou?

R – De arte é a terceira e de arquitetura também são três.

P – Você gosta mais de qual delas?

R – (*pensativa*) Arte.

P – Por quê?

R – Ah, a gente aprende muita coisa. O bom disso é que ela se repete de 2 em 2 anos e eu me encontro com todas as pessoas que eu gosto muito.

P – Que trabalham aqui sempre?

R – Com certeza.

P – Já virou um grupo?

R – Com certeza. São pessoas que me tratam bem, lugar que eu me sinto bem e eu tenho certeza de que eles têm grande consideração por mim.

P – E essa bienal, o que foi diferente dessa para as outras?

R – Ah, pra mim, o que eu acho que foi diferente é que essa tem menos espaços. A outra era mais cheia.

P – E você acha que ficou melhor assim?

R – Não, eu gosto de coisa mais movimentada.

P – E o que você gostou nessa bienal, Adelânia?

R – Por exemplo?

P – Uma coisa que te chamou a atenção.

R – Por exemplo?

P – Por exemplo, uma obra daí que você gostou?

R – Uma que me chamou muito a atenção foi da Ana Mandieta que fica no terceiro piso.

P – E que é sobre o quê?

R – Sobre a vida dela e eu gostei muito, inclusive ela é uma artista falecida.

P – E como você ficou sabendo dessas coisas todas?

R – Os colegas. Na hora da montagem, eu fiquei curiosa, perguntei para os colegas e eles me passaram.

P – Tá. É uma que tem umas fotos dela?

R – Com certeza.

P – Treinamento mesmo não teve?

R – Não, não tivemos, mas eu penso assim: quando a gente quer aprender alguma coisa a gente vai atrás, a gente procura se informar porquê quando chega um visitante e pergunta pra gente algo, a gente sabe o que responder.

P – Tá. E o que te perguntam? Fala uma coisa que te perguntaram nesse tempo que você ficou aqui?

R – Uma das obras que as pessoas perguntam muito é porque uma casa virada de ponta cabeça. A casa virada de ponta cabeça, não é uma casa totalmente em si, é a vida da gente que tá virada de ponta cabeça, e não a casa. Não é a casa em si, mas é a nossa vida.

P – Isso é o que você fala quando as pessoas te perguntam?

R – Com certeza. E é o que eu entendo dessa obra.

P – Tá. E você, então, ficou três meses aqui?

R – Três meses.

P – E quantas horas por dia?

R – São 12 horas, mas 12 horas bem trabalhadas, 12 horas que eu gosto porque aqui nós somos uma família, a gente convive no dia a dia com os amigos.

P – Essa bienal se chama como viver junto. E o que você acha de como viver junto? O que você entende disso?

R – É o que eu disse. Pra mim o como viver junto é porque aqui nós somos uma família então são todas as pessoas; não somos parentes, nem nada. Somos amigos. E no dia a dia a gente aprende mais coisas com as pessoas que estão ao nosso redor.

P – Tá. E quantas pessoas estão trabalhando aí com você? Você tem noção?

R – Dos meus colegas, nós somos em 45.

P – E o trabalho de vocês como se chama? É segurança? Como é o nome?

R – É orientadora de publico.

P – Aí então, você orienta sobre as obras?

R – É. O que eu posso ajudar eu ajudo, agora se eu não posso ajudar eu procuro sempre uma pessoa da monitoria.

P – Tá. Pra eles orientarem.

R – É.

P – Depois de amanhã acaba a bienal. Qual sua atividade? Sua profissão fora daqui?

R – Olha, a bienal vai dar saudades porque vai ter que esperar o ano que vem pra poder começar a arquitetura, mas ao término da bienal eu fico na minha casa cuidando do meu marido, cuidando da minha casa, enfim eu acho que eu sou uma boa dona de casa também.

P – Seu marido veio aqui ver a bienal?

R – Não, ainda não. Com certeza ele virá no domingo que é o ultimo dia.

P – E mais alguém que você conhece, de onde você mora, você convidou para vir aqui ver?

R – Olha, sinceramente não convidei, porque meu tempo é muito curto. Chego em casa tarde aí não dá pra chegar num amigo pra convidar. Mas quando tem oportunidade, na minha folga, eu sempre chego e convido.

P – O que você acha que muda nesse tempo que você ficou aqui? Sempre que acaba a bienal, o que você acha que aprende nesse tempo?

R – Ah, sei lá... Aqui eu aprendo muita coisa. Muita coisa boa, lógico. Eu gosto de ficar aqui porque sinceramente eu não gosto de ficar em casa.

P – Dessa bienal você aprendeu muita coisa que você vai...

R – Muita coisa que eu posso até mesmo se algum dia alguém chegar pra mim e perguntar o que eu aprendi, eu vou dizer o que eu aprendi. Mas, assim, coisas boas eu acho que guardo mais pra mim, não gosto muito de comentar.

(...)

P – E o que vai acontecer quando acabar a bienal?

R – Vai acontecer que eu vou sentir muita falta. As pessoas aqui são a minha família, que eu gosto muito vai ser difícil tolerar até o ano que vem para encontrar com todos novamente.

ANEXO 03

Depoimento – Ana Claudia, orientadora de público/segurança, 26 anos

P – Qual é seu nome?

R – Claudia. Ana Claudia.

P – E você tá trabalhando aqui, qual é sua função?

R – Orientador de público.

P – É a 1ª bienal que você trabalha?

R – Não, trabalhei ano passado, das artes... não... o ano passado foi?

P – Arquitetura?

R – Arquitetura.

P – Então bienal de arte é a 1ª que você trabalha?

R – Primeira, isso.

P – E você tem, teve algum treinamento antes de começar a trabalhar sobre o que vai ser exposto?

R – Ainda não. Ainda não, mas acredito que vamos ter.

P – Tá. E você acha que deveria ter ou não precisa?

R – Ah, eu acredito que sim (*enfática*).

(...) (*cont. em outro dia*)

P – Tudo bem? Lembra de mim?

R – Ai...

P – A gente conversou aquele dia; eu só queria te perguntar uma coisa. Tá bastante correria agora...

R – Tá. Muita.

P – E, vocês já conheceram um pouco do que vai ser exposto aqui?

R – Não.

P – Ainda não teve nenhum treinamento?

R – Não.

P – Mas vai ter algum treinamento? Você acha?

R – Não sei.

P – E você gostaria que tivesse ou não? Você gostaria de saber sobre as obras?

R – (*titubeante*) Sim.

ANEXO 04

Depoimento – sem identificação, orientadora de público/segurança

P – Oi. Você trabalha aqui?

R – *(mexe com a cabeça afirmativamente)*

P – Qual é sua função?

R – Segurança.

P – Você já teve algum treinamento sobre o que essas obras significam?

R – Não posso falar nada. *(ri e diz para eu perguntar para outra pessoa)*

P – Vou perguntar, vou perguntar. Mas você gostaria de ter alguma explicação sobre o que essas obras significam?

R – Por enquanto não, por enquanto não.

P – Mas você gostaria de ter?

R – Por enquanto não. Quando ela começar. *(saindo)*

ANEXO 05

Depoimento – meninos montagem

P – Vocês estão trabalhando aqui com a montagem?

R – Isso

P – Vocês sabem o que vai ser exposto aqui?

R – Não.

P – Vocês sabem quando vai abrir?

R – Provavelmente dia 7, no sábado. *(um deles lê no próprio crachá a data e confirma).*

P – Vocês vão trabalhar dia 7?

R – Não, não.

P – Vocês pretendem vir aqui quando tiver aberto ou não?

R – Sim, sim.

P – Já vieram alguma vez na Bienal?

R – *(um deles diz)* Eu vim no ano retrasado.

P – Todos já vieram?

R – Não. É a primeira vez.

P – E vocês estão a fim de vir quando abrir?

R – Com certeza. A gente quer vir pra conhecer e não pra trabalhar.

P – Vocês sabem o que são essas obras? Agora que vocês trabalharam aqui alguém falou o que vai ser exposto aqui?

R – Não, não. Eles não dão essa liberdade, sabe? Às vezes quando tem um papel informando alguma coisa, numa coluna, assim...

P – Mas vocês não sabem, por exemplo, o que é essa obra aqui, que vocês estão montando? O que ela significa?

R – Não. Não faço idéia.

P – Mas depois que abrir vocês tem intenção de vir?

R – Sim, sim. Curiosidade.

P – Vocês entendem um pouco disso aí ou não?

R – Não. Algumas coisas sim; são mais fáceis de entender.

P – Fotografia, por exemplo, é mais fácil de entender?

R – É. Igual lá embaixo, no salão de baixo, tem uma exposição de fotografia da guerra, tipo Israel, Irã. Têm vários pedaços de braço cortado, cabeça, tiro.

P – E vocês acham isso legal?

R – Não. É que parece mais ou menos...

P – Como arte, vocês acham que é legal?

R – Sim, é uma visão da guerra, né? Mas é diferente, né?

P – E vocês acham que isso pode mudar, pode ter menos guerra com aquelas fotos, por exemplo?

R – Ah, eu acho que sim, sim. É porque também parece muito com o lugar onde a gente vive também, né? Reflete um pouco a imagem da onde a gente vive. Aí já é mais fácil...

P – Aonde?

R – Capão Redondo, Varginha, Capelinha, Grajaú. Aí você vê uma imagem de um cara que morreu com tiro, né? Já reflete um pouco o lugar onde a gente vive. Lá embaixo dá pra entender, agora aqui, assim... A gente fica meio que sem saber...

P – Mas vocês acham que podia ter tido uma explicação para vocês do que vai ser exposto aqui?

R – Lógico. Com certeza. *(enfático)*

P – Faz tempo que vocês estão trabalhando aqui?

R – Primeiro dia hoje. Facilitaria uma explicação pra gente, né? Conhecer um pouquinho mais.

P – Mas vocês trabalharam só hoje?

R – Não. Tem os que já estão aí faz tempo, tem os que chegaram hoje...

P – E vocês ficam amanhã também?

R – Sim, amanhã também. Provavelmente até o fim de semana.

P – E então, no dia 7 abre. Aí, se vocês vierem é só como convidado, certo?

R – Há. *(em tom de deboche)*

P – É, porque é de graça...

R – É, então, é de graça, né? E a gente tem curiosidade, né?

P – Então, é legal vir para ver o que vocês ajudaram a fazer aqui, né?

R – É; é sempre é bom, né? Porque as pessoas perguntam pra gente o que é isso e a gente não tem a menor idéia...

P – Mas vocês estão ajudando a montar tudo isso, né?

R – É. É o que a gente sempre brinca: sem a gente isso aqui não vai pra frente, né? É tudo obra nossa. É tudo obra nossa. Isso aqui é arte nossa. Sem a gente isso aqui não anda.

P – Como é que é?

R – Sem a gente isso aqui não anda. Se não tiver a gente aqui pra colocar as coisas no lugar. Carrega pra lá, carrega pra cá. A gente tem que chamar a atenção até do chefe nosso, pra coisa andar. Eu brinco que isso aqui é obra nossa também. Se não for a gente, nada disso...

P – Se não fosse vocês isso aqui não estaria aqui...

R – É... Se a gente receber um convite, quem sabe?

P – É de graça, é só vir... É só chegar e entrar.

R – É só chegar chegando... Somos artistas anônimos.

(...) *(cont. outro dia)*

P – O que vocês estão fazendo agora? É lixo?

R – É. Tudo lixo. Tudo coisa que não presta mais.

P – Aquele cara lá é o chefe de vocês?

R – Não.

P – Ele é aqui da bienal?

R – Ele é o chefe daqui da bienal, entendeu? Nosso chefe tá lá dentro cuidando dos departamentos da gente. São 10 homens em cada canto.

P – Em quantos vocês estão aqui, você sabe?

R – Eu acho que a gente tá em torno de uns 50, 50 e poucos.

P – E o que esse cara da bienal tava falando?

R – Ele tava só explicando pra gente, pra gente ser rápido com essas madeiras porque os caras vão ter que utilizar o espaço lá dentro. E essas madeiras estão ocupando o espaço, entendeu?

P – Falando para ter cuidado para não bater nas coisas?

R – Exatamente. Exatamente.

P – Mas explicar a obra não.

R – Não, não. Isso aí já é...

ANEXO 06

Depoimento – sem identificação, orientador de público/segurança

P – O Sr. tá trabalhando aqui?

R – Sim

P – Qual sua função?

R – Orientador de público

P – O Senhor teve algum treinamento do que vai ser exposto aqui?

R – Ainda não mais vai ter.

P – Quando abre aqui?

R – A data eu não sei. Não posso afirmar pra você.

P – Mas não deve faltar muito, né? Tá na reta final.

R – Sim.

P – O senhor sabe o que significa tudo isso aqui?

R – Sim.

P – Deram alguma explicação?

R – Já deram e vão dar novamente.

P – Qual o nome do Senhor?

R – *(rindo, faz movimento negativo com a cabeça e pede para terminar a conversa).*

ANEXO 07

Depoimento – Lisette Lagnado, curadora geral da 27ª Bienal

P – Lisette, posso só te fazer uma pergunta?

R – Quem é você?

P – Eu tô fazendo um trabalho de mestrado aqui nos bastidores da bienal. Só queria perguntar se você acha que é fácil viver junto?

R – Acho difícilimo.

P – Difícilimo. Essa é sua proposta aqui...

R – Não...

P – Se a gente vai conseguir pensar sobre isso?

R – A gente vai ter que pôr a mão na consciência. Obrigada.

ANEXO 08

Depoimento – Jefferson, orientador de público/segurança, 24 anos.

P – Quanto tempo você tá trabalhando aqui?

R – Três meses.

P – E você gostou de trabalhar aqui?

R – Gostei.

P – Você já tinha trabalhado antes em alguma bienal?

R – Uma vez.

P – Essa é a segunda vez?

R – *(Mexe afirmativamente a cabeça).*

P – E de qual você gostou mais, da outra ou dessa?

R – Dessa.

P – Por quê?

R – Não sei explicar.

P – E o que você gostou mais aqui da bienal?

R – *(pensativo)* A obra do açúcar. Interessante.

P – E teve alguma que você não gostou?

R – *(pensativo)* No segundo *(andar)*, umas capas *(de discos)* do Caetano *(Veloso)*...

P – Sei.

R – Não gostei daquilo lá.

P – E as pessoas vinham perguntar pra vocês sobre as obras?

R – Algumas.

P – E aí, você dava informação?

R – Não, porque eu não sabia.

P – Vocês não tiveram nenhum treinamento sobre o que está exposto aqui?

R – Não.

P – E quanto tempo você ficou aqui? Desde quando?

R – De uns 3 meses pra cá.

P – E quantas horas por dia?

R – Doze *(horas)*.

P – Mas você gostaria de ter tido algum treinamento?

R – Era bom, né? Ter uma monitoria, pelo menos. Seria interessante. Aprender sobre as obras.

P – Mas algumas obras você ficou sabendo do que se tratava. Como você ficou sabendo?

R – Lendo. Tem uns panfletos.

P – E aí você foi lendo?

R – É.

P – Tá. Qual o seu nome?

R – Jefferson.

(...) (cont.)

P – Aqui é o lugar que vocês se reúnem no intervalo?

R – Isso, para tomar um café, ou então para descansar as pernas.

P – Vocês ficam em pé 12 horas por dia?

R – É.

P – E o que as pessoas vinham perguntar pra você, sobre as obras?

R – Ah, de quem eram as obras; o que significava.

P – E aí o que você falava?

R – Não falava nada, né? Porque eu não sabia.

P – Mas você falava para eles procurarem...

R – É, ler a plaquinha do q se tratava.

P – Mas bastante gente vinha perguntar?

R – Bastante.

ANEXO 09

Depoimento – Érika, orientadora de público/segurança, 23 anos

P – Qual é seu nome?

R – Érika.

P – Quanto tempo você está trabalhando aqui?

R – Vai fazer dois meses

P – É a primeira vez que você trabalha na bienal?

R – 1ª vez.

P – Gostou?

R – Gostei bastante.

P – Do que você mais gostou?

R – Além das obras de arte que eu gosto muito, o contato com as pessoas, né? Conhecer pessoas de várias áreas aqui e trabalhar com a humanidade. Aqui dá pra aprender muito, acho que dá pra fazer uma separação: antes bienal e depois bienal.

P – E das obras? O que você mais gostou?

R – Do papelão. Das obras de mutilação humana com livros de filosofia e ferramentas.

P – Porque você gostou dessa obra?

R – Porque eu gosto de filosofia e principalmente do Nietzsche. Tinham várias obras falando do Nietzsche, vários livros falando dele. E é uma obra forte, bonita, num certo sentido forte e acho que ela mostra muito a construção e desconstrução da humanidade que é o que a gente vive todo dia nas relações humanas.

P – Você teve algum treinamento pra trabalhar aqui?

R – No começo teve um coquetel no dia que eu comecei, aí teve uma explicação, aí depois quando eu voltei já comecei a trabalhar e não precisou mais.

P – E qual é a sua função aqui?

R – Sou orientadora de publico.

P – E as pessoas perguntam para você sobre as obras?

R – Perguntam bastante.

P – E aí o que você fala?

R – Eu trabalho lá no térreo, eu fico controlando a entrada e saída de público. Aí eu falo um pouco mais sobre a minha obra, que é o trabalho de uma artista mineira (*Laura Lima*) que trabalha muito com o corpo, com a relação de movimento. São mais essas coisas.

P – E onde você aprendeu isso?

R – Isso, lendo os textos e com os monitores

P – Você pergunta para eles e eles explicam...

R – Ouvindo. Como eu fico no posto lá, acabo escutando e aí se alguém pergunta alguma coisa, eu respondo.

P – E quando a bienal acabar, o que você vai fazer?

R – Eu vou voltar para o curso, eu faço teatro. Vou voltar com a companhia.

(corte) (volta)

(alguém pede informação a ela)

P – Ele tava te perguntando sobre a bienal?

R – Não, sobre o parque. Informação sobre tudo.

P – Essa bienal te influenciou alguma coisa?

R – Na minha vida?

P – É. Na sua vida.

R – Ah, influenciou bastante, não é? Porque aqui você conhece gente de todos os tipos; então você sai com o comportamento diferente. Não dá pra sair ileso.

P – E as obras te influenciaram?

R – Além do papelão, tem umas fotos no terceiro andar que eu gosto muito. São uns caras negros com a cara branca... Não sei... Gosto muito daquelas fotos.

P – E tem alguma que você não gostou?

R – *(pensativa)* Não. Tem umas que chamaram menos atenção, mas eu não gostar, nenhuma.

ANEXO 10

Depoimento – Célio, orientador de público/segurança, 27 anos

P – Quanto tempo vocês estão trabalhando na bienal?

R – Três meses já.

P – E você gostou?

R – Gostei.

P – O que você achou mais interessante na bienal?

R – Das artes?

P – É.

R – (*pensativo*) Tem várias obras. Inúmeras.

P – Você já tinha trabalhado em alguma bienal?

R – Já, já. Na de arquitetura no ano passado e essa agora.

P – As pessoas perguntam para você sobre as obras?

R – Perguntam.

P – E o que você fala?

R – Como a gente tá ali, na área ali, no dia-a-dia, você acaba sabendo bastante da obra. Cê fala com os monitores e aí você acaba passando também, né? A obra que eu sei, é aquela do açúcar.

Aí o pessoal chega, pergunta, a gente explica, né?

P – E o que você sabe sobre aquela obra? Ela é de açúcar?

R – Ela é feita de açúcar, cola e isopor.

P – E porque o cara fez isso?

R – Bom, ele fez porque é o seguinte: ele é um artista africano, cê entendeu? É o Meschac Gaba, e ele... Como tiveram uns artistas aqui no Brasil, convidados da bienal, pra fazer uma residência aqui no Brasil, no Acre, no Recife e São Paulo. Ele foi pro Recife. E aí, o que aconteceu? Ele foi pro Recife, quando designaram, ele foi. E o desenvolvimento do Recife foi o que? O açúcar. E, por coincidência, os negros eram os escravos na época... Ele mora na Holanda, por coincidência, os holandeses foram expulsos de Recife, entendeu? Então ele juntou tudo isso aí, mesclou, e como o tema da Bienal, como viver junto, você olhando a obra, são vários ícones mundiais dentro de Recife. São muitas religiões em uma cidade só, vários povos dentro de uma cidade só. Então o açúcar significa a paz, o branco do açúcar como se fosse a paz. Então ele teve essa idéia aí, né? O que ele fez: pegou um mapa geográfico de Recife e montou a obra.

P – Você falou que o tema dessa bienal é Como Viver Junto. O que significa para você como viver junto?

R – Como viver junto, assim, são várias... Como viver junto, assim, entre o ódio e a guerra... O ódio e o amor, entendeu? Como viver junto duas coisas tão diferentes assim, cê entendeu? Então a

bienal é isso... Várias religiões... Como viver junto... Como pode? Eu entendo assim. No meu entender é assim.

P – E você aprendeu tudo isso sem nenhum treinamento?

R – Sem nenhum treinamento. Só no dia a dia.

P – Você que foi atrás?

R – É... Porque é chato você estar trabalhando num lugar e não poder passar informação para uma pessoa que chegar pra você. Eu pelo menos acho chato. Tem gente que não liga, mas eu, no meu particular, eu procuro saber, tipo assim, explicar pra pessoa... a pessoa vem se informar comigo e eu posso explicar, né? Olha: você trabalhar três meses e não saber explicar nem um 'a' da obra... não só aquela; a do Thomas Hirschhorn também, que é a caixa de papelão, que eu chamo de caixa de papelão. Também tem a do Marepe.

P – E a do Marepe? O que quer dizer?

R – A do Marepe? É a dos guarda-chuvas, né? Não sei explicar direito aquela das empenadeiras, entendeu? Como tem os biscoitos de 'mãinha' e as trouxas, que são quatro trouxas... Aquela do guarda chuva é interessante. Ali é uma obra de reflexão que você pode ver que não tem na descrição da obra... Aí ele fala o que? Porque um guarda chuva protegendo o outro? Ali quer dizer o que? Como se fosse o ser humano. Um protegendo o outro, só que ali... Podia interagir antes, logo no começo, daí eles cortaram porque ficava muita bagunça, guarda-chuva caindo... Um ser humano protegendo o outro dentro da sociedade, só que, eles balançando, sempre tá um em cima e outro embaixo, certo? Mas quando essa balança pára, são todos iguais, entendeu? A obra quer dizer isso... A igualdade do ser humano.

P – E você aprendeu alguma coisa ficando nessa bienal? Que você vai levar pra você quando acabar?

R – Ah, lógico, aprende... Apreendi muito. Você leva bastante coisa... Quer dizer: cada dia da nossa vida é uma lição, então, aqui são várias pessoas, você vê artistas, você vê pessoas de renda mínima, que não entende nada... É legal você explicar pra uma pessoa que não conhece nada. É legal pra caramba.

P – Qual é seu nome?

R – Célio.

ANEXO 11

Depoimento – Luciano, orientador de público/segurança, 25 anos

P – Você tá trabalhando há quanto tempo aqui?

R – Desde setembro, três meses.

P – Qual a sua função aqui na Bienal?

R – Eu sou orientador de público.

P – E as pessoas perguntam coisas para você?

R – Também.

P – E aí, o que você responde?

R – As obras que eu conheço um pouco, eu consigo orientar.

P – E você ficou conhecendo sobre essas obras como?

R – Lendo. Lendo, escutando...

P – É a 1ª vez que você trabalha aqui na bienal?

R – 1ª vez.

P – E você gostou, tá gostando?

R – Gostei. Adorei. Muito legal.

P – O que te chamou a atenção mais, nas obras aqui na bienal?

R – Das obras... Eu acho que foi a dos quadros, do Mustafa Maluka.

P – Que é sobre o que?

R – É... Eu acho que ele tentou pegar um pouco do preconceito racial e tudo o mais. É muito legal esse trabalho dele. Só os quadros pintados mesmo, né?

P – Tá. E teve alguma obra que você não gostou ou que você gostou menos?

R – A dos pratos.

P – Por quê?

R – Ah, não sei. Não gostei não... Não achei legal...

P – Tá. E o que você faz fora Bienal, fora trabalhar aqui?

R – Fora da Bienal? Ah, eu faço bico...

P – E na bienal você nunca tinha trabalhado?

R – Não, nunca.

P – E o que você achou de diferente? Quando acabar a bienal, depois de amanhã, o que você acha que vai levar com você?

R – Ah, muitos amigos e um pouco de experiência sobre arte, que eu não conhecia, né?

P – E você gostou de conhecer sobre arte?

R – *(balançando a cabeça, afirmativamente)* Ah, gostei.

P – Qual o seu nome?

R – Luciano.

ANEXO 12

Depoimento – Bruno, projecionista, 19 anos

P – Deixa eu te perguntar uma coisa: você foi ver a bienal aqui?

R – Ah, tô trabalhando aí, né cara.

P – Mas deu tempo de você entrar aí ou não?

R – Como assim? Pra ver todas as artes? Não deu, cara. Pra ver todas, todas, todas, não deu.

P – Mas alguma coisa cê viu?

R – Vi alguma coisa, cara.

P – E o que você gostou?

R – Gostei bastante da obra do Gusmão e Paiva (*João Maria Gusmão e Pedro Paiva*), cara. Sala de projeção ali.

P – Por quê? O que tem lá?

R – O que tem ali bate certinho com o tema da bienal, da 27ª, que é como viver junto, cara. O espaço, tal...

P – O que é o trabalho dele?

R – São 3 projeções criadas por eles mesmos, tal. Legal, todas organizadas, no espaço certo.

P – E bate com o tema da bienal?

R – Bate com o tema.

P – E o que você acha que é esse tema da bienal, o como viver junto?

R – Ah, cara... As pessoas que não sabem expressar, né, cara? Tipo passa a conhecer mais a se envolver mais com as artes, né cara?

P – Você gostou, então, de ter ido ver?

R – Gostei.

P – Vai ate domingo a bienal?

R – Até domingo.

P – Você vai ver mais?

R – Se tiver tempo, com certeza. Não adianta nada ficar lá dois meses e não desfrutar, né cara?

P – E você fica aqui o dia todo?

R – O dia todo não, só 15 minutinhos, 20 minutinhos e já tenho que ir.

P – Mas você tá trabalhando aonde, aqui?

R – Não, trabalho com projeção. Sou projecionista,

P – Ah, você é projecionista da bienal e fica nessa sala que você falou?

R – Também. Ali tem uma instalação nossa e têm que passar mais filmes do Marcel Broodthaers, que é no terceiro piso, e do Gordon Matta-Clark. São 3 filmes.

P – E de qual você gostou mais?

R – Do que? Das projeções?

P – É.

R – Do Matta-Clark.

P – Legal. Qual é seu nome?

R – Bruno.

ANEXO 13

Depoimento – Dona Íris e Gláucia, vendedoras ambulantes, 52 e 20 anos

(Bruno apresenta as duas mulheres)

P – Vocês foram ver a bienal?

R – Fomos.

P – *(Para Dona Íris)*. Gostou?

R – Muito

P – A Senhora fica sempre aqui?

R – Sempre, sempre, sempre.

P – O que a Senhora gostou mais, do que viu?

R – Daqueles lugares onde tem aquelas músicas, sabe? E aquele barco; aqui no primeiro piso.

P – Onde fica o vídeo?

R – Exato. Aqueles guarda-chuvas. Tudo é maravilhoso ali, né? Mas aquele me marcou mais.

P – Então, tá. Obrigado. E você, Gláucia?

R – Eu gostei do vídeo do skatista *(risos)*. O cara manda muito bem.

P – Qual é o vídeo do skatista?

R – Do lado do barco, ali no térreo. Ali é da hora.

ANEXO 14

Depoimento – Adenilson, limpeza, 21 anos

P – Posso fazer uma pergunta para vocês, bem rapidinho? Vocês trabalham para uma empresa aqui na bienal, é isso?

R – Pra Bienal.

P – Desde quando vocês estão trabalhando?

R – Três meses. Vai fazer três meses dia 30.

P – Desde que abriu?

R – Isso. Desde que abriu.

P – E vocês tiveram algum treinamento sobre o que tá exposto aqui?

R – Ah, algumas coisas. Outras não.

P – O que, por exemplo?

R – Por exemplo, tipo alguma arte que a gente vê aí.

P – E vocês perguntam pra quem?

R – Às vezes a gente pergunta, às vezes fica em dúvida.

P – E nesses 3 meses que você ficou aqui, o que mudou para você? Ficar aqui três meses...

R – O que mudou você quer falar sobre o trabalho, sobre as coisas?

P – Isso, sobre as coisas que estão aqui.

R – Ah, pra mim o que mudou sobre as coisas continua tudo a mesma coisa, mas é uma coisa que a gente tem que ficar aqui até o final. Trabalhando até o final. Ou mudando ou não tem que estar trabalhando.

P – Mas você gostou de trabalhar aqui?

R – Gostei, adorei.

P – E o que você achou mais legal?

R – Por exemplo, isso aqui mesmo (a obra do açúcar). Um negócio muito bem feito, uma arte muito bem feita, né? Muito bonita. Que os caras fizeram, né? Como é que chama mesmo? Pô, agora esqueci. O cara que faz aqui as artes... Os artistas, né? Esse aqui foi um dos artistas que fez uma coisa muito bonita. Uma mostra muito bonita no trabalho.

P – E alguém explicou para você o que significa isso?

R – Não.

P – Não teve nenhum treinamento?

R – Não.

P – Você queria que tivesse tido ou não?

R – Eu queria. Eu fiquei muito curioso para saber mais o que eles estavam falando. É tipo assim, que é uma cidade, entendeu? Tipo que eles estão mostrando um lugar assim, um lugar bonito.

P – E tem mais alguma coisa que você gostou aqui?

R – Muitas coisas aí... Os caras sempre gostam das coisas, né? Aham bonitas. É muita coisa bonita, interessante... A maioria das coisas aqui, eu adorei... No segundo piso mesmo, tem muitas coisas bonitas também... No terceiro, muitas coisas lindas...

P – Você já tinha trabalhado em outra dessas exposições ou não?

R – Não. É a primeira vez. Eu fiz um trampinho aí no Prodam (prédio do Ibirapuera com exposição paralela à Bienal) também. Esse ano mesmo. Junto com essa. Eu tava fazendo uns dias lá, e depois vim pra cá. A gente vê coisa muito bonita, interessante...

P – E você já tinha visto alguma exposição como essa?

R – Já. Em outros lugares, outro setor. Às vezes assim, tipo no MAM mesmo que é tipo uma coisa que já fica direto, um museu de arte, entendeu?

P – Você costuma ir lá ver as coisas?

R – Eu costumo. Às vezes, enquanto a gente tá fazendo trabalho aqui, nesse pavilhão mesmo, na Bienal, aí eu costumo pegar alguma coisa pra gente fazer, cuidar de lá, entendeu? Às vezes a gente cuida da limpeza, faz a fiscalização, daí eu sempre costumo fazer um trampo com os caras.

P – Então tá bom. Seu nome é?

R – Adenilson.

ANEXO 15

Depoimento – Raimunda, limpeza, 24 anos

P – Oi. Posso falar rapidinho com vocês? Quanto tempo vocês estão trabalhando aqui?

R – (*relutantes*) Quatro meses.

P – Desde antes de abrir?

R – É.

P – Você também (*para Raimunda*)?

R – É.

P – E vocês tiveram alguma explicação sobre o que está exposto aqui?

R – Sobre?

P – Sobre os trabalhos expostos aqui? Vocês tiveram algum treinamento?

R – Treinamento? Não.

P – Você gostaria de ter tido?

R – Não. Porque a gente não fica muito tempo aqui... A gente vai, volta...

P – Quantas horas por dia vocês trabalham aqui?

R – Doze.

P – Bastante. E você gostou de trabalhar aqui?

R – Eu adorei.

P – E do que você mais gostou?

R – Ah, a arte, né? As artes.

P – E qual delas você gostou mais?

R – Eu me interessei pelo crochê.

P – Ah, aquele que fica lá na frente?

R – É.

P – O que você achou daquele trabalho?

R – Ah, muito bonito, muito interessante.

P – Você faz crochê também?

R – Faço.

P – Então o que você faz também é arte?

R – É. É.

P – E poderia estar exposto aqui?

R – Isso.

P – E o que você não gostou daqui?

R – Daqui? Aqui não tem nada que eu não gostei. Tudo é interessante. Tudo o que existe de arte é legal, né? É interessante.

P – É a primeira vez que você trabalha na bienal?

R – Não.

P – Já trabalhou antes?

R – Já, já.

P – E o que você acha que mudou para você por ter ficado esses quatro meses aqui?

R – O que mudou? Ah, mudou muita coisa. Mudou, tipo assim, a gente conseguiu ver coisas diferentes, coisas que a gente não via antes...

P – E além daqui você trabalha com o quê? Quando acabar aqui, por exemplo?

R – Quando acaba aqui? A gente fica esperando chamar para trabalhar em outros eventos.

P – Você já tinha trabalhado em alguma exposição de arte antes, ou não?

R – Não. Essa é a 1ª vez. Eu gostei de trabalhar aqui.

P – Então tá. E seu nome qual é?

R – Meu nome é Raimunda.

ANEXO 16

Depoimento – Cleide, orientadora de público/segurança, 19 anos

P – E você? (*gostou do que?*)

R – Ah, eu gostei (*da obra*) sobre a Bolívia.

P – Por que você gostou dessa?

R – Porque fala sobre maus tratos.

P – Vocês tiveram algum treinamento aqui, pra saber o que está exposto?

R – Não.

P – Gostaria de ter tido?

R – Sim.

ANEXO 17

Depoimento – seguranças da obra *Security*, de Jane Alexander

P – Oi, tudo bom? Vocês podem me falar um pouco sobre a obra?

R – A gente tá proibido de dar entrevista.

P – Mas sobre a obra também não?

R – (*vem outro*) Você queria saber o quê sobre a obra? Tô a disposição pra falar.

P – Obrigado. Eu queria saber o que significa a obra.

R – Essa obra é um trabalho feito pela Jane Alexander, um trabalho africano, e fala um pouco sobre riqueza, pobreza e racismo.

P – Tá. E vocês estão trabalhando desde que abriu a bienal?

R – Desde que abriu a Bienal, fazendo parte deste trabalho.

P – E qual é o papel de vocês aqui na obra?

R – A gente é como se fosse um segurança, mas não um segurança da bienal, um segurança da obra. A gente faz parte da obra.

P – Ah, vocês fazem parte da obra.

R – Da obra.

P – Tá. E essa artista tá falando sobre violência, é isso?

R – É. Também um pouco sobre violência. Sobre o *apartheid* que teve na África do Sul. Fala mais do racismo também. Tipo esse negócio de branco não poder chegar no lugar que preto está. Esse negócio tem a ver com o trabalho. Por exemplo, aqui, (*mostrando*) esses facões, essas foices, essas luvas, é bem a classe dos trabalhadores. Trabalhadores rurais, esse negócio. Pessoas que trabalham e que têm liberdade... Aquela parte de dentro, ali, aquele bicho ali, cabeça de ave, corpo de ser humano. Representa assim, vamos dizer assim, pessoas da classe alta. Tem riqueza, mas não tem liberdade; vive preso. Que nem, por exemplo, aquele pássaro com cabeça de ave, ali, quer dizer, é um pássaro sem asas; não voa. E um ser humano que tem dinheiro e riqueza vive preso também, como fosse um pássaro sem asas pra voar; com a casa cercada de grades. Vive lá, no mundinho dele, sem poder ter liberdade. Aí, a maioria das pessoas de classe alta precisa de segurança e a maioria dos seguranças é negra. Aonde entra a gente? Eles dependem da gente que somos seguranças, mas não dão valor à gente, de onde vem o racismo...

P – E você aprendeu isso ficando nessa obra?

R – Aprendi na obra, ficando aqui, mas aprendi sozinho, ninguém me instruiu nada, aprendi sozinho, pensando. Depois de muito tempo aqui, fazendo parte da obra, fui pensando e juntando e surgiu isso.

P – E isso te influenciou?

R – Influenciou; fazendo parte da obra e... E de como viver junto. Com pobreza, com riqueza, com racismo e com segurança, tudo tem a ver.

ANEXO 18

Depoimento – Carlos, orientador de público/segurança, 32 anos

P – Você tá trabalhando aqui há quanto tempo?

R – Desde o início.

P – Você gostou?

R – É, tamos aí...

P – É a primeira vez que você trabalha na bienal?

R – Não, não, já é a terceira ou quarta vez já.

P – É bastante já. E o que você mais gostou do que tá aqui?

R – Pra falar a verdade, não tem muita coisa não, tem aquelas cidadezinhas lá e o documentário que tem na sala ali é legal também.

P – E tem alguma coisa que você não gostou?

R – Pra falar a verdade, a grande maioria das coisas eu não gostei não.

P – Mas por quê? Você acha...

R – Acho um pouco forçado esse negócio de arte, né? Aqueles pratos lá...

P – Mas vocês tiveram algum treinamento sobre o que é isso aqui ou não?

R – *Faz sinal de negativo com a cabeça.*

P – Talvez tenha sido isso?

R – Talvez, né? Talvez.

P – Qual é seu nome?

R – Carlos.

ANEXO 19

Depoimento – Saulo, orientador de público/segurança, 24 anos

P – Uma pergunta rapidinho. A bienal tá terminando amanhã, o que fica da bienal pra você?

R – Lembrança dos nossos amigos que nós só vamos ver daqui a dois anos.

P – E das obras, o que fica pra você?

R – A obra do Meschac Gaba. A obra que as pessoas mais gostam, né?

P – Que obra é a dele?

R – Aquela das notas. Tem notas de todos os países.

(...) *(cont. outro dia)*

P – O que tem aí? *(obra 'notas', Meschac Gaba)*

R – Notas antigas de outros países que saíram de circulação e moedas.

P – E o que isso quer dizer pra você?

R – Ah, isso quer dizer que o dinheiro, por mais antigo que seja, sempre tem valor pra alguém, né?
Dinheiro nunca sai...

P – Você tá trabalhando aqui há quanto tempo?

R – Três meses.

P – Seu nome é?

R – Saulo.

ANEXO 20

Depoimento – sem identificação, orientadora de público/segurança

P – A Bienal termina amanhã, você tá trabalhando aqui desde quando?

R – Desde o dia 28.

P – E o que fica dessa bienal pra vc?

R – Lembrança dos meus amigos.

P – E das obras?

R – A gente não anda quase por aí.

P – Você conheceu alguma obra aqui? Teve alguma que você gostou?

R – Gostei da do móvel ao contrário.

P – Porque você gostou dessa?

R – Porque é diferente.

P – Você teve algum treinamento pra saber o que significa estas obras?

R – Não, treinamento a gente não teve.

P – O que você acha que é isso aqui? O que significa isso aqui pra você? (*mostra obra*)

R – Eu não sei. Isso você tem que procurar saber com os monitores.

ANEXO 21

Depoimento – Luciana, estagiária do setor educativo, 23 anos

P – Deixa eu te fazer uma pergunta: a bienal termina amanhã, o que fica dessa bienal pra você?

R – Jura que cê tá me perguntando isso? Tô super cansada.

P – Mas o que fica?

R – Trabalhei num curso de professores, na assistência e aprendi muito. Como estagio foi muito importante.

P – E como viver junto: você acha que é fácil?

R – Não... *(risos)*. Puxa vida... Eu vim aqui *(nos corredores)* pra dar uma descansada, porque eu tô tão cansada de digitar...

P – Mas você tava trabalhando com os professores, é isso?

R – Trabalhei.

P – Foi um trabalho bem legal, o do educativo, esse ano, né?

R – É, foi, foi.

P – Foi legal pra você?

R – Foi, foi muito interessante.

P – Tem alguma obra que você gosta mais, assim?...

R – Especial?

P – É.

R – A do Félix Gonzáles Torres, que tá lá na portaria.

P – E é o que?

R – São os dois relógios.

P – Porque essa é legal pra você?

R – Porque eu acho que tem uma leitura super interessante do se viver junto. Que é o... O viver junto num relacionamento amoroso, assim. Essa é bem legal.

P – Tá bom. Qual é o seu nome?

R – Luciana.

ANEXO 22

Depoimento – Claudete e Janaína, orientadoras de público/seguranças

P – Vocês estão trabalhando aqui na bienal. A bienal termina. O que fica dessa bienal pra vocês?

R – Só lembrança.

P – Boa?

R – Sim. Amigos...

P – E para você?

R – Lembranças boas, boas experiências, trabalhar aqui na bienal, várias pessoas, conhecendo vários tipos de pessoas. Só o que fica pra gente mesmo é a lembrança de bons amigos, como ela aqui (*beija a colega*).

(*Claudete diz*) O tema dela é como viver junto e aprendemos isso, né? Novas amizades.

P – E o que vocês levam, das obras da Bienal? Teve alguma que vocês gostaram mais, o porquê?

R – Eu acho que a casa ali foi bastante impressionante. A do dinheiro também. Aquela casa de ponta cabeça.

P – E por que você gostou dessa?

R – Porque é diferente

P – E você, gostou de alguma?

R – Eu gostei da obra de açúcar. Cidade de açúcar. Achei muito interessante o fato de ele fazer ali, tão detalhadamente, cidades. Me chamou a atenção, né? Eu gostei mais disso. Achei interessante também os guarda-chuvas.

P – Porque você gostou da do guarda-chuva?

R – Achei diferente o ato de ele colocar um simples guarda chuva em cima do outro, ficou diferente. Ficou muito lindo. Coisa simples, mas diferente.

P – Qual é seu nome?

R – Claudete.

P – E o seu?

R – Janaína.

ANEXO 23

Depoimento – Alves, bombeiro, 32 anos

P – Quanto tempo você está trabalhando aqui?

R – 67 dias.

P – O que você aprendeu? A bienal termina amanhã, o que você leva?

R – Daqui vai a amizade, um pouco das artes aí...

P – Teve alguma que você gostou mais?

R – Tem a culinária ali dos pratos, tem a parte ali, daquelas obras ali... Feita de açúcar, os castelos.

P – Porque você gostou dessas obras?

R – Porque é bem interessante, né? Não é todo dia que a gente vê um monte de casa, castelo, torre, as partes mais importantes do mundo feitas de açúcar. Bem interessante.

P – Você teve algum treinamento sobre o que está exposto aqui?

R – Não, nenhum.

P – Mas você gostou de ficar aqui?

R – Bastante.

P – É diferente do dia a dia de vocês?

R – É bem diferente. O nosso dia-a-dia é muito corrido, aqui já dá pra conversar mais, aprender um pouco mais.

ANEXO 24

Depoimento 24 – Gisele, orientadora de público/segurança, 26 anos

P – Posso te fazer uma pergunta?

R – Pode.

P – A bienal termina e o que fica dessa bienal pra você?

R – Pra mim? Fica... Como eu posso explicar... Ah, meus amigos, né? E algumas instalações que eu não vou esquecer mais.

P – Uma delas.

R – Os pratos.

P – Você gostou?

R – Gostei. Muito.

P – Por quê?

R – Ah, porque o artista reuniu várias pessoas e muitas delas foram artistas, tá entendendo? Cada um relatou, pensou de um jeito... Ah, como é que eu posso falar? Cada um com uma idéia diferente, mas no mesmo lugar, no prato. Tá bom?

P – E você tá trabalhando aqui há quanto tempo?

R – Tô desde setembro.

P – Desde que abriu?

R – É... Uns três meses, desde a montagem.

P – E você acha que de alguma forma te influenciou trabalhar aqui esse tempo? Influenciou sua vida?

R – (*pensativa*) Olha, agora... Como é que eu vou te responder isso? Se mudou alguma coisa? É isso que você tá dizendo?

P – É.

R – É... É... Aproveitei algumas oportunidades, outros pensamentos.

P – Tá. Seu nome é?

R – Gisele.

ANEXO 25

Depoimento – Emerson, orientador de público/segurança, 22 anos

P – E você? Você também tá aqui desde o começo?

R – Desde o começo.

P – E o que leva com você, terminando a bienal agora?

R – Resumindo tudo: aprendizado.

P – O que você acha que aprendeu aqui?

R – A gente aqui nos 3 meses que passou, a gente aprende, a cada dia, a gente aprende uma coisa nova, uma coisa diferente.

P – Fala uma coisa, assim, que você aprendeu aqui.

R – As opiniões. De cada um.

P – Tá. Seu nome é?

R – Emerson.

P – E você gostou de trabalhar aqui?

R – Gostei.

ANEXO 26

Depoimento – Roger, limpeza, 21 anos

P – Você tá trabalhando aqui desde quando?

R – Desde outubro.

P – A bienal termina agora e o que você leva com você?

R – Confesso que eu gostei muito de trabalhar aqui, né? É um ambiente bastante agradável. Eu vou levar bastante recordações, né? Inclusive das exposições, né? Que eu parei pra pensar, olhei, e achei muito bom, legal...

P – E você acha que aprendeu alguma coisa?

R – Aprendi também, é claro, né? E eu acho muito bacana essa ação que eles tão fazendo porque é uma coisa assim para as pessoas humildes, né? Que não tem condições de estarem pagando uma exposição. Eu achei legal da parte deles. Achei muito bacana.

P – Teve alguma coisa que você gostou mais? Que te chamou mais a atenção?

R – Cara, uma coisa que me chamou atenção mesmo assim... Ah, confesso pra você que eu achei tudo. Assim, tudo legal.

P – Você teve algum treinamento sobre o que tá exposto aqui ou não?

R – Não.

P – E como você ia saber um pouco mais?

R – Assim, tem algumas coisas que são fáceis de entender, né? A gente só olhando, batendo o olho, já consegue ter uma base, né? Agora tem muita coisa que eu não consigo entender, mas tem vezes que eu pergunto, né? Procuro me identificar bastante, assim, daí eu acabo pegando com jeito...

P – Tá. E você pergunta pra quem?

R – Tem tradutora, né? Também tem amigos meu que entendem um pouco dessa área, né? Eu procuro saber legal, assim. Acho muito bacana. Não vi tudo ainda, né? Mas, no terceiro andar eu pretendo ainda ver alguns quadros...

P – E você trabalha até amanhã?

R – Isso.

P – E você faz o que, aqui?

R – Eu trabalho na parte da limpeza. E dia 17 acaba, né? É amanhã, né? É isso aí, cara. Eu vou ficar uns dias em casa até aparecer mais alguma coisa, né?

P – Você gostou de trabalhar aqui?

R – Ah, amei. Gostei mesmo. Nunca tinha trabalhado num ambiente assim, diferente, agradável, limpo, bonito, né?

P – Você costuma trabalhar com o que? Aonde?

R – Na verdade, eu trabalhava com luminária, instalação aí ficou meio fraco, parou um pouquinho e eu tô aqui hoje por um amigo que me indicou. Até aparecer mais alguma coisa, né?

P – Seu nome é?

R – Roger.

ANEXO 27

Depoimento – Evilásio de Souza, orientador de público/segurança, 52 anos

P – Posso fazer uma pergunta pra você? A bienal termina amanhã. E o que o senhor leva desse tempo que trabalhou aqui?

R – Aprendizado, né?

P – O que o senhor acha que aprendeu aqui?

R – Mais na parte de comunicações, né? Por mais que a gente sabe se comunicar, mas aprende, né? Porque aqui tem várias línguas, né? Então tivemos muitos contatos com várias línguas, né? E achei muito interessante.

P – E desses trabalhos que estão aqui, teve algum que o senhor gostou mais?

R – Teve.

P – Qual, por exemplo?

R – Eu gostei dos pratos, lá em cima, e... Qual outro que eu gostei, que eu achei interessante? Gostei dos pratos... Ah, e gostei dos plásticos lá embaixo, as vestimentas. Eu achei muito interessante, bem trabalhado.

P – Porque o senhor gostou dessas duas?

R – Ah, eu gostei, por que... Por ser mais simples, né? Tem essas daqui, mais intelectuais, né? Gostei daquelas mais simples e tem mais contato com o povão.

P – Aquelas lá o senhor acha que tem mais contato com o povão?

R – Isso. Eu acho que tem mais contato com o povão. Essas daqui são mais, tipo escultura, né? Mais pra ficar fixamente.

P – Agora... O senhor teve algum treinamento para entender o que tá exposto aqui?

R – Olha...

P – Teve algum treinamento ou não?

R – Olha... Teve uma indicação por três dias, mas pra mim não foi viável, né? Não foi viável porque tô trabalhando direto e... Às vezes a gente até por motivo de... E por estar estressado, né? A gente acaba até perdendo a hora e tal... Sai um pouco mais tarde... Pega a condução cheia, esse negócio aí é muito sacrificante...

P – Agora, pro senhor aprender, por exemplo, o que é isso daqui (instalação 'tentáculos'), como é que é? O senhor tem que fazer como, se quiser saber um pouco mais sobre essas obras? Como é que tem que fazer?

R – Ah, pra eu saber a respeito dessa obra aí eu tenho que ter uma orientação de alguém que tem mais conhecimento profundo, né? Porque eu não vou saber entender a razão dessa obra.

P – Mas mesmo sem entender a razão, o senhor gosta de ficar aqui com essas obras?

R – Ah, sem dúvida. Mesmo sem entender é gratificante, porque atrai muita gente, por isso tá todo mundo aqui, por alguma razão, algum motivo.

P – O tema dessa bienal aqui é como viver junto. O que o senhor acha de como viver junto? O que significa isso para o senhor?

R – Ah, como viver junto tá o exemplo lá do gato e o rato (*vídeo*), tem mais exemplos aí, tem as línguas juntas... A união de todo mundo aqui, porque até, nós funcionários, cada divisão tem... Se nós não tivermos a união, entre bombeiro, limpeza, orientadores, monitores, tudo não anda.

P – E fora daqui?

R – Fora daqui? Ah, aí cada um vai para o seu lado. Cada um tem seu arroz e feijão, sua família pra acompanhar... Correto?

P – Certo. O nome do senhor é?

R – Evilásio de Souza.