

# “MUSEU VIVO”: MASSIFICAÇÃO E ESCOLARIZAÇÃO DOS MUSEUS

POR SUELI SOARES DOS SANTOS BATISTA\*

*... Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar “o semelhante no mundo” é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único.*



Monet/on the Beach at Trouville/1870

*(Walter Benjamin. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica)*

Pesquisa do IBGE realizada em 2001 revela a nossa carência de espaços culturais. Existem museus em apenas 16% dos municípios em todo o país. Entre os municípios de até vinte mil habitantes, 90% não possuem museus (IBGE, 2002). O nosso problema, portanto, não se esgota na semiformação, mas na própria inexistência de espaços culturais. Ou seja, a discussão que ora desenvolvemos diz respeito a uma parcela bastante pequena da população que pode pensar em visitar um museu.

De qualquer forma, a discussão é válida porque o problema não se esgota em abrir museus em todos os municípios. Ampliar o modelo de difusão cultural existente, sem questioná-lo, não garante a formação do público apreciador de arte. O fato de termos um número tão pequeno de museus revela não só os escassos investimentos em cultura, mas a própria concepção predominante de museu e de arte.

Amaral (1983, pág. 266) acredita que para aumentar o número de espaços culturais seria necessário criar “centros de cultura” e não propriamente “museus de arte” concebidos em moldes americanos e europeus. A autora percebe aspectos interessantes no distanciamento museu-comunidade que vão além da carência de espaços culturais. Por um lado, constata que os museus que conhecemos estão ancorados naquele ideal de contemplação cuja inadequação à modernidade Benjamin (1985) analisou. Ou seja, o público e as formas de percepção mudaram, sendo estas mudanças não necessariamente para melhor. Os museus, para continuarem existindo, precisaram se adequar a isto. Mas Amaral vê também na inadequação do museu tradicional em relação ao público brasileiro o não acolhimento das manifestações populares. Amaral sonha com o fim deste distanciamento a partir da consideração pelas manifestações culturais locais. A sua idéia de público-participante não se limita a obras e atividades interativas. O museu tradicional transfigurado em centro cultural, para Amaral, é um espaço de resgate e valorização das experiências cotidianas destas populações rurais ou urbanas que, via de regra, estão fora do conceito predominante de arte.

---

Mesmo em relação aos museus dos grandes centros, Amaral propõe uma reestruturação a partir de múltiplas atividades que visem atrair o público, desmistificar o espaço do museu, torná-lo efetivamente público, em uma palavra, democratizá-lo. Evidente que não somos contra a democratização. Suspeitamos das propostas de democratização que, sem questionar as bases que impedem sua concretização, trabalham por uma pseudo-democratização, por um autoritarismo mal disfarçado em discursos e atitudes beneficentes, quando democratização da formação cultural seria antes, possibilitar acesso, apropriação e produção cultural em moldes não previamente determinados e calculados por este ou aquele ramo da indústria da cultura.

Portanto, o problema da acessibilidade dos museus não fica de todo resolvido com a sua democratização. Esta tão decantada democratização tem se resumido em uma série de concessões que visam formar um público de museu que, no nosso entender, é uma necessidade real, mas não a mais importante à medida que ir ao *shopping* ou visitar uma exposição de arte pouco tem diferido.

As atividades propostas por Amaral que serviriam como pretexto-introdução recebem a crítica dela mesmo. No início de 2002, Amaral teceu críticas à administração do Masp devido à mostra “Pelé - a Arte do Rei”, afirmando que a mesma caberia melhor num museu de esporte, e que, nas grandes mostras, não se tem visto um projeto artístico sério” (Margarido e Sallum, 2002). Mas o arquiteto Júlio Neves, presidente do Masp, defendeu-se dos especialistas afirmando que se daria por satisfeito se um décimo das pessoas que visitaram esta exposição decidir conhecer o acervo do Masp. “Pelé - A arte do Rei”, idealizada para que o Masp tivesse recorde de público - a expectativa era de 500.000 visitantes - pode ser considerada um “pretexto-introdução” para milhares de prováveis frequentadores da exposição permanente. Com isto não se pretende discutir um conceito tradicional de arte, mas antes reforçá-lo, já que a exposição não visou apologizar um “futebol arte”, mas funcionar como isca para um público que, de maneira mais espontânea, não entraria no MASP. Ou seja, não está se repensando o papel do museu ou o conceito de arte, mas, sobretudo, ampliando o mercado apreciador/consumidor de arte, nos moldes perceptivos que a comunicação de massa não só permite, como exige.

De uma maneira mais precisa, queremos afirmar que a modernização dos museus como uma atualização das formas de exposição e percepção da obra de arte, possibilitadas pela desenvolvimento tecnológico, não trazem assim somente o progresso, mas também a regressão. Há, neste âmbito, uma contradição a ser ressaltada, o novo, o mais moderno, a última novidade tecnológica não carregam em si qualquer tipo de neutralidade. Se hoje é possível, para as experiências expressivas e perceptivas, a contribuição de múltiplas linguagens e meios, é também verdade que, sobretudo a televisão, impõe para esta mesma multiplicidade uma padronização avassaladora. Em meio ao grandioso leque de possibilidades visuais, pode-se ver TV, ir ao cinema, ao *shopping*, ao museu, fazer turismo, ler *outdoors* e ver sempre a mesma coisa. Assim é que observamos uma aliança acrítica entre arte e diversão, deixando intocado o fosso que há entre as formas atuais de educação e entretenimento<sup>1</sup>.

A ironia e a pertinência da seguinte observação de Rondon (1999) nos ajuda a continuar pensando sobre essa questão:

*Na escola, são tomados (os bens culturais) como algo distante e absolutizados como totens a serem admirados pelos educandos. Os novos mandarins da educação, acreditam que simples audições de trechos de músicas eruditas, a leitura de resumos de obras literárias, ou ainda a apresentação das obras de arte em mega exposições - com direito a excursão e lanches do McDonalds - trariam um aprimoramento da formação. A obra de arte assim tratada, transforma-se em algo exótico e reforça a negação de seu próprio valor, enquanto possibilidade de negação do existente (pág. 6).*

O que observamos hoje é a crescente dessacralização da obra de arte e dos espaços a ela tradicionalmente reservados. Mas este movimento de dessacralização caminha também num sentido de sacralização da arte enquanto mercadoria. Faz sentido,

1 - Queremos citar como exemplo disto o artigo da *Folha Online* intitulado “Arte é pura diversão”. Neste artigo em que se divulga o programa educativo do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, afirma-se que “de qualquer forma, a exposição sempre é uma grande brincadeira” (Yuri, 2002).

então, reconhecer no gesto da massa que se dirige às mega exposições, uma atitude ritualística de “peregrinação” ao mundo mágico das mercadorias, porque fetichizadas. Os museus da Modernidade eram templos onde a burguesia expunha sua “nobreza espiritual”. Representavam o que a Igreja representou para a aristocracia medieval. A teologia da arte serviu muito bem à burguesia ascendente que hoje a dispensa já que o sagrado migrou para as profanas mercadorias.

Benjamin em *Paris, capital do século XIX* (1991, pág. 35) nos alerta que as exposições universais são os locais de peregrinação ao fetiche da mercadoria. “Peregrinação” porque é, na verdade, um ritual de adoração da arte reduzida à mercadoria. É por isso que, segundo Bolle (1994, pág. 66), Benjamin considerou a teologia um instrumento adequado para comentar a realidade do século XIX.

Isto também vale, em termos, para a atualidade, se pensarmos na mitologia substitutiva da indústria cultural que se revela, por exemplo, nas mega exposições que não podem dispensar a “idealização do valor de troca”, a “entronização da mercadoria” e uma fruição estética que é “alienação em relação a si próprio e aos outros”.

Adorno e Benjamin nos sugerem, com suas reflexões e pesquisas, um olhar mais atento sobre as formas de percepção. Estudos neste sentido são fundamentais, embora ainda escassos. Freire (1990) em seu importante trabalho sobre recepção estética na Bienal de São Paulo, considera que ali já não seria um espaço de sacralização da obra de arte: é um contexto, no entender da autora, absolutamente profano, muito próximo, como considerou Benjamin, do espírito que movia as massas em direção às grandes exposições universais do começo do século. Mas se as mega exposições explicitam a impossibilidade da percepção como contemplação, entregam a arte à fúria consumista, ao fetiche da mercadoria. Portanto haveria, no nosso entender, tanto nas Bienais como no esforço desenfreado dos museus em bater recordes de público, não uma dessacralização da obra de arte, o que é visto por muitos como avanço. Haveria sim uma sacralização da obra de arte reduzida à mercadoria, sendo estas visitas, portanto, “peregrinações”. Daí a necessidade do visitante ver tudo, mesmo que nada compreenda, mesmo que saia dali extenuado, dando assim a sua cota de sacrifício.

Vejamos que o estudo sobre a adoração da arte como mercadoria não se faz tanto em relação ao artista e sua obra, mas da relação que o público tem com ela. Isto vale dizer que é infrutífero, a partir de Adorno ou mesmo de Benjamin, separar obras reduzidas ou reduzíveis à mercadoria e obras de arte autênticas. Isto fica claro quando observamos a relação do público com obras de arte não contemporâneas.

Vieira (1997) pesquisou a reação do público na Mostra da Pintura Francesa no Masp ocorrida em 1992. Esta exposição de obras impressionistas possibilitou à pesquisadora registrar o quanto mudanças no espaço do museu visando um apelo à evidência e a uma percepção mais imediata das obras, bem como estratégias mais amplas de *marketing*, determinam a recepção estética do público. O trabalho de Vieira se encontra naquele momento mais demarcado de transição do MASP que, aos poucos, se transforma no que se costuma chamar de “museu vivo”, ou seja, um museu comprometido com os fenômenos contemporâneos<sup>2</sup>, no nosso entender, com a indústria cultural. O “museu vivo”, consciente do seu papel de comunicador e difusor de conhecimento, precisa buscar elementos para discutir a natureza da comunicação atual, que não é um valor em si mesmo, que tem determinações históricas que subvertem o sentido mesmo do que é comunicar.



Gauguin/Women Bathing/1885

Vieira recorda o MASP anterior a 1991 e de certa forma, lamenta:

*A relação espaço/silêncio/frescor gerava um estranhamento. Para permanecer diante das telas da exposição a pessoa necessitava ser capaz de suportar um estranhamento e um constrangimento, a seleção de telas se impunha ao visitante. (...) Era um espaço provido de sombras e inquietudes, uma vez que não era um espaço de assimilação imediata. E desse modo interessava não pela quantidade de pessoas que ali entravam. Mas sobretudo pelo fato de que aqueles que ali permaneciam estavam interessados em desafios. Voltados para um diferente de si, de seu cotidiano (1997, pág. 52).*

Podemos criticar a administração do Museu, que embora tenha mudado de 1991 para cá, apenas aprofundou a tarefa de sua massificação, mas é importante destacar o termo “suportar” utilizado por Vieira. O MASP antes, na organização de seu espaço e do formato das exposições, provocava um estranhamento, um constrangimento: um espaço de “sombras” e “inquietudes”, convite à contemplação. Não é difícil concluir o quanto isto é insuportável na percepção em massa, na utilização do espaço do museu para o entretenimento esvaziado de sentido.

Isto nos faz lembrar as observações do arquiteto chinês Ieoh Ming Pei, idealizador da Pirâmide de Vidro (1989), parte das obras realizadas para a modernização do Museu do Louvre: “com a claridade as pessoas têm a tendência a permanecer mais tempo num museu, elas não podem ficar angustiadas, e devem saber exatamente onde estão a cada momento” (apud Freire, 1990, pág. 82). Como a experiência no “museu vivo” - para que assim possa ser chamado - deve ser um prolongamento da experiência cotidiana na cidade, sem estranhamentos, é natural que se tente minimizar a claustrofobia, a paranóia comum no dia a dia de um cidadão metropolitano. Nenhuma intimidade, nenhum recolhimento é permitido, nem consigo mesmo. Eliminar a tensão entre a experiência cotidiana da metrópole e a experiência estética que exige do sujeito concentração, recolhimento, é afastar a ameaça do desaparecimento do museu enquanto instituição. Este processo de “modernização” dos espaços públicos, já projetados desde o final do século XIX em aço e vidro, permite a sua indiferenciação: *shoppings*, residências, bancos, prédios comerciais, museus com fachadas similares, verdadeiras vitrines, verdadeiros “não-lugares”. Impossibilitado de diferenciar-se, o sujeito não suporta a diferença. A impossibilidade de ser é também a impossibilidade de habitar, de deixar marcas ou de reconhecer as de outrem. A formação cultural como uma camiseta que se veste para melhor ser identificado como participante de um grupo ou instituição, como um bem a ser adquirido para se obter mais possibilidades de inclusão social, é objetivo de um indivíduo que, para se sentir como tal, precisa trilhar os caminhos da pseudoindividação.

Estes são os percalços da modernização dos museus para torná-los “vivos” do ponto de vista do mercado e da cultura para as massas. Mas pode-se objetar reivindicando, como Amaral, a “função essencialmente educativa” dos museus que, em se realizando, muitos passam a conhecer o universo da arte. Basta questionar como se dá essa apropriação.

Vieira (1997) sobre a Mostra da Pintura Francesa (1991), que no seu entender marcou o início da fase *pop* do Masp, revelou que os meios de comunicação de massas foram os que mais influenciaram os sujeitos em seu comparecimento à exposição. Dentre os sujeitos pesquisados, um terço não revelou qual a sua obra preferida. A obra mais citada como preferida foi *Rosa e Azul* de Renoir, por ter sido indicada pela curadoria através de vários procedimentos de *marketing* (as obras de Renoir foram colocadas em um ponto de confluência da exposição, a imagem de *Rosa e Azul* foi utilizada na divulgação da Mostra no catálogo, em cartazes, camisetas). As estratégias de levar o público aos Museus permitem não só prever os recordes de público, mas a ilustração decorrente deste procedimento. Vieira ainda pôde observar que as citações da obra *Rosa e Azul* de Renoir, em grande parte, foram pontuais. Ou seja, os espectadores a citavam isoladamente no contexto da obra do pintor. Ou *Rosa e Azul* é definitivamente

2 - De acordo com Freire (1992, pág. 4), o surgimento do “museu vivo” insere-se no movimento de redimensionamento da instituição museu, redefinindo-se seu papel social. Tal movimento teve início na Europa e nos Estados Unidos, na década de 20, e intensificou-se nos anos 50 e 60.

uma obra sedutora e com profundas correspondências e comunicabilidade com estes espectadores, ou as estratégias de *marketing* da curadoria é que efetivamente definiram a sua percepção. A segunda hipótese, como observou Vieira, é a mais provável. Para chegar a este resultado “formativo”, seria preciso ir à Mostra? O que queremos dizer é que a massificação dos museus revela um paradoxo: por um lado garante a possibilidade de sua existência, por outro lado os banaliza e indiferencia em relação a outros modos de difusão cultural, levando ao questionamento da necessidade da sua existência.

Embora concordemos com Amaral de que é importante não só a proliferação de museus tradicionais, mas também o incentivo à criação de centros culturais difusores da cultura popular, partilhamos das prevenções de alguns educadores que temem a redução do papel a ser exercido pelos poucos museus que já existem. O esforço para divulgar e facilitar o acesso do público corre o risco de limitar-se à escolarização dos museus. Este é a outra face da mesma moeda.

A partir da constatação de que mesmo as crianças paulistanas de classe média vão pouco ao museu, ainda sendo as quase sempre enfadonhas excursões escolares a sua via de acesso a este tipo de espaço cultural, a proposta de Amaral parece realmente tentadora. Ana Mae Barbosa, quando diretora do Museu de Arte Contemporânea manteve esta preocupação, procurando incrementar o setor de arte-educação daquela instituição<sup>3</sup>.

O fracasso das visitas aos museus, já que se dão basicamente em situação escolar, é imputado, quase sempre, aos professores. Adriana M. Almeida (1997), arte-educadora do Museu de Arte e Etnologia da USP, comentando uma experiência, relata que durante a visita os professores tiveram atitude passiva, “deixando os alunos livres no passeio”, “os alunos se dispersaram e apenas alguns acompanhavam os professores...” (pág. 54).

A comum atitude dispersa e dispersiva de professores e alunos é de todo equivocada? O que é uma visita proveitosa ao museu? Para garantir o mínimo de atenção dos alunos é comum, de antemão, estipular uma avaliação que condiciona o comportamento e o aproveitamento escolar da visita. Do outro lado da discussão, situamos Lopes (1991) que está preocupada com o comprometimento crescente dos museus com as perspectivas escolares. Propõe que já que são tão raras as visitas aos museus - se não fôr a única na vida de muitas pessoas - por que não aproveitar este momento para uma atividade que pelo menos questione a sala de aula? De fato, o que os professores e alunos querem em excursões - não só a museus, é saírem. Por isso estas atividades são chamadas “extra-classe”. O importante seria, então, não só sair do espaço da escola, mas das suas formas de ensino e aprendizagem:

*...a proposta educativa dos museus é diferente da proposta da escola. Tomando por base a observação dos objetos e centrando-se nela, valendo-se fundamentalmente da linguagem visual e não na linguagem verbal, escrita da escola, os museus organizam suas visões de mundo sobre aspectos científicos, artísticos, históricos, sem a mesma ordem seqüencial da escola, sem seus esquemas de urgência de aprendizado, de prazos rígidos ligados a planejamentos muitas vezes burocráticos, podendo possibilitar que as pessoas, por sua escolha - de museus, de trajetos em seu interior, de tempos dedicados a um aspecto ou outro, de preferências -, entrem em contato com leituras da*



Renoir/The Artist's Son Jean Drawing/  
1901

3 - Barbosa (1991) relata em *A imagem no ensino de arte, experiências de leitura e releitura de obras de arte feita por crianças e adolescentes em visitas ao MAC*. O trabalho de monitoria ali realizado era apenas de esclarecer dúvidas das crianças e contextualizar as obras expostas. No atelier do museu, as crianças tinham a liberdade de representar alguma obra preferida, ou não.

---

*realidade muitas vezes diferentes ou nem mesmo veiculadas pela escola (pág. 451).*

Portanto, Lopes (1991) reivindica uma experiência em museus que faça frente às atividades escolares. Mais do que isso: escola e museus não têm só propostas educativas diferentes. São estruturalmente diferentes. Ao buscar essencialmente experiências escolares em museus, na verdade, perdemos a oportunidade de aproveitar o momento da visita - talvez a primeira e última - para que o aluno tenha um contato significativo com alguma obra de arte de seu possível interesse. Possível, porque como já pudemos discutir se a experiência estética no museu é ambivalente e, em alguns pontos, oposta à escolarização, é alguma outra coisa para a qual não nos encontramos preparados, quer por estarmos distanciados da tradição e desejarmos uma aproximação fácil, quer por sacralizarmos a arte e os espaços reservados a ela.

Embora o conhecimento nos museus receba um tratamento diferenciado em relação à escola, como pôde considerar Lopes, não é possível conceber estas experiências formativas de maneira polarizada. Como já afirmamos, a escola prepara, a seu modo, o público do museu<sup>4</sup>.

O público escolar e escolarizado é o usuário mais frequente dos museus. Vieira (1997, pág. 118) constatou que, da amostra do público de museu por ela analisado, 72,9% apresentaram nível superior de escolaridade. Este dado bastante presumível revela que o público de museu, via de regra, já tem uma atitude perante ele e seu acervo pré-formada pela escolarização, quer na postura que deve assumir frente às obras, quer na ilustração que delas já obteve. Basta saber se esta preparação prévia realizada pelo processo de escolarização chega a ser decididamente um obstáculo à apreciação das obras, ou mesmo inerente a ela.

A escola domestica a observação do aluno não apenas em iniciativas disciplinares. Sabemos o quanto os professores previamente alertam seus alunos a respeito do silêncio durante a visita ao museu, do “não tocar” as peças, não correr, etc etc. Mas, munido de um discurso competente, professor e escola ensinam a ver, orientam a percepção do aluno frente aos conteúdos escolares, quando muito. Produzindo e apropriando-se do discurso de especialistas, a escola procura facilitar a aproximação entre o espectador e a obra. A questão é não só saber se esta ilustração é boa ou má, mas considerar que ela não deve ser a única, nem assim ser considerada. Tomado como verdade absoluta, os juízos especializados sobre arte podem trazer dificuldades difíceis de serem superadas. O discurso autorizado sobre os museus e as obras de arte faria muito se procurasse relativizar a si mesmo frente os educandos. Mas o discurso autorizado e competente sobre arte não é só difundido pela escola. O museu também está a serviço das formas oficiais e tradicionais de esclarecimento, por isso, em parte, necessitado e comprometido com a escolarização. Mesmo essencialmente diferente da escola, estaria o museu confrontando a experiência formativa ali possível? Quais as motivações e os sentidos que a escola e os alunos atribuem à visita de museus? A ênfase que se tem dado à arte-educação em museus está contrastando com a linha doutrinária da escola? Ou estariam ambos, escola e museu, domesticando, conformando e afirmando a percepção estética possível em tempos de monopólio da indústria cultural? Estas perguntas só podem ser respondidas com pesquisas que problematizem a relação arte e público hoje. Muniz (1992) reconhece mesmo que

*Parece fundamental dar continuidade à investigação da relação museu/escola, estendendo a observação ao ambiente escolar. Acompanhar o professor no retorno à escola e observar os usos que faz, em sala de aula, daquilo que foi visto e experimentado no museu (págs. 121/22).*

Nos limites deste trabalho podemos apenas apontar esta necessidade efetivamente fundamental: sair da discussão sobre uma experiência estética ideal e idealizada, avançarmos para além da questão quantidade de público nos museus, romper a simples polarização ou o alinhamento entre museu e escola. Ir ao encontro destes sujeitos - que somos nós mesmos em diferentes momentos de ensino e aprendizagem

4 - Freire (1990) comenta sobre a visita de escolares à 19ª Bienal de São Paulo em 1987: “As visitas espontâneas eram bem mais interessantes e estimulantes, se comparadas às visitas programadas, uma vez que o interesse e a curiosidade eram os seus motores. Nas visitas programadas pesava a necessidade de algum compromisso, em geral um trabalho posterior para a escola (estes eram os grupos mais desestimulantes, pois, com caderno e lápis na mão, não conseguiam olhar para os trabalhos, só notavam as etiquetas), o que se associava a um desinteresse e, em muitos casos, à hostilidade” (pág. 23).

---

- é a única forma de aprofundarmos este assunto.

Escolares na Bienal: “É pura barbárie!”

Diante da atual política “econômico-cultural” das mega-exposições não nos cabe fazer elogios, mas antes sair em defesa do público, ao qual supostamente tenta se agradar. Se a experiência formativa em exposições de arte tem sido, no mínimo, duvidosa para o grande público, isto não se deve tão somente, como já discutimos, à ignorância ou má vontade de pais, professores e alunos. Gostamos especialmente, da forma como Barros (2002) expressa sua indignação frente a este quadro de semiformação presente, por exemplo, nas bienais:

*No momento em que as megaexposições tendem a acolher um público cada vez mais vasto e heterogêneo, cabe perguntar se o que se busca são consumidores ou apreciadores. Elas têm todos os ingredientes para ser sucesso: mercado e entretenimento. Estariam afinal voltadas a um exercício de cidadania porque inserem esse público numa iniciativa cultural, ou estão oferecendo meramente espetáculos sem qualquer estímulo ao pensamento? Em que medida afetam o conteúdo cultural? De fato, a escala dessas exposições soa generosa, mas não é. (...) No Brasil está ocorrendo um fenômeno destruidor onde o potencial cultural das exposições está sendo dissolvido por uma pseudodemocratização que não passa de uma massificação grosseira da cultura. É uma máquina diluidora de crítica, mas que sem dúvida, seduz pela encenação. Seria um novo processo de barbárie? (págs. 68/69).*

A Bienal Internacional de São Paulo, de seu surgimento até nossos dias, tem sido uma iniciativa que tem se legitimado por possibilitar, ao grande público, o acesso a tendências artísticas contemporâneas. Nascendo numa perspectiva modernizadora e como diz Teixeira, globalizadora, a mais recente edição da Bienal (2002) assume sem meio termo este papel difusor das vanguardas brasileiras e internacionais, à medida que aboliu o núcleo histórico, designado pela Profa. Miriam Celeste Martins, coordenadora da Ação Educativa da 25ª Bienal, como “espaço museológico” (Bencini, 2002).

Inúmeras são as diferenças entre os museus e as bienais. Mas entendemos estas diferenças como gradações. A diminuição da distância entre arte e público é assumida pelas bienais sem constrangimentos, sem culpas: uma mega exposição exige necessariamente um público massivo. Sua adequação ao mercado é claramente exposta, não sobrando contradições em relação à idéia de “produto” e “marketing”. Se apresentamos neste trabalho a preocupação quanto ao alinhamento entre arte e diversão, arte e consumo, um problema ainda não solucionado para os museus, a Bienal apresenta, sem peias, a arte como espetáculo.

O distanciamento da Bienal em relação à tradição cultural, num ajustamento compulsivo ao moderno, é também um processo interno, de organização. Se o processo histórico é uma trama de ruptura e continuidade, a Bienal privilegia a ruptura, colocando em risco a produção de um saber sobre si mesma, sobre a arte contemporânea, e também a produção efetiva de um público de arte.

Coelho (2002) resume apropriadamente esta questão:

*Com uma administração sem continuidade, que se renova (ou se envelhece, depende do ponto de vista) a cada dois anos, e sem um projeto artístico ou cultural, a Bienal parece cada vez mais voltada a definir um programa a cada edição, um programa (de fato, um evento que mais e mais se torna um espetáculo passageiro) que não continua o anterior e que não prepara o que se lhe seguirá (Pág. 86).*

Portanto, cabe perguntar se existe um público de bienal e que tipo de conhecimento ela está produzindo. O projeto educativo das bienais procura atingir o público escolar que pouco acompanha exposições periódicas e permanentes dos museus. Que tipo de experiência estético-formativa torna-se então possível?

O número 52 da *Revista USP*, publicado em comemoração aos 50 anos de



Bienal, é um excelente documento de avaliação, de reflexão neste sentido. Mas, pesquisas empíricas precisam ser realizadas, pesquisas que possam nos dar uma idéia da produção de conhecimento e de público possível numa bienal ou ao longo deste cinquentenário. Estas pesquisas, sugerimos que não sejam apenas quantitativas mostrando o já tão conhecido aspecto mega da bienal.

Estamos convictos de que o particular é revelador do todo, por isto passamos a narrar uma experiência que tivemos com um grupo de escolares que visitaram a 25ª Bienal. Depois de visitarmos a Bienal e termos uma noção pouco mais que mínima dela, acompanhamos a visita monitorada de alunos da 8ª série da EEPSP Fernão Dias Paes, localizada no bairro de Pinheiros, na

cidade de São Paulo. O acompanhamento desta visita deu-se com autorização da Profa. Miriam Celeste Martins<sup>5</sup>.

Ao observarmos a visita não foi possível avaliar a recepção das obras pelos alunos, o que exigiria um trabalho posterior realizado conjuntamente com as professoras. O que conseguimos perceber foram as várias mediações entre os alunos e as obras que, no nosso entender, dificultam e mesmo impossibilitam qualquer tipo de recepção.

A Bienal, como sabemos, é caótica. É divulgada e esperada como espetáculo, resultando para o público escolar, em especial, numa grande frustração. Como pôde observar, de forma clara, Agnaldo Farias, curador do Núcleo Brasileiro da 25ª Bienal de SP:

*O público local é uma preocupação à parte, esperando-se que apenas alguns poucos consigam entender o significado da grande quantidade de obras apresentadas. O espetáculo, como a maioria logo notará, possui a inacessibilidade de um hieróglifo. Não há que estranhar: mesmo tratada como um espetáculo, a Bienal mantém-se um fenômeno cujo sentido é quase hermético, críptico, dirão os mais assombrados. Para decifrá-lo, o público tentará de tudo: dos monitores de plantão aos áudio-guides e de toda publicação que lhe caia nas mãos. Presume-se que muitos sairão desanimados, ou mesmo com a sensação de que foram enganados. Não estava implícito nas propagandas que o espetáculo seria acessível? Artistas, curadores, ação educativa e demais agentes envolvidos no evento ficarão desconfiados de que, em que pese todo o zelo pedagógico, a arte contemporânea não só não consolidou seu público ainda, como provavelmente perdeu parte dele. Mas isso não importa muito pois, mesmo às custas de traumas, para que o "hotel"<sup>6</sup> funcione a contento, é essencial que o público acorra em massa. Caso contrário, o evento, para desconcerto dos organizadores e repulsa das empresas cujos logotipos vão estampados nos painéis de entrada, não será considerado um sucesso. (2002, p. 23).*

5 - Nossos agradecimentos também à monitora Flávia e às professoras Elaine (Português) e Aparecida (Arte) que acompanhavam seus alunos naquela ocasião.  
6 - *Hotel das estrelas* - Agnaldo Farias está se referindo a painel luminoso exposto em fachada lateral do prédio da Fundação Bienal, onde se lia a palavra HOTEL grafada em neon vermelho., de autoria da artista Carmela Gross.

Uma estética de resultados, apesar do acento que se faz sobre as possibilidades educacionais da arte, em especial da arte contemporânea no seu viés "público", não se dá facilmente. Defender o contrário é ideologia de vendedor. Ainda bem que a arte contemporânea ainda é capaz de provocar estranhamento e frustração para quem deseja aproximar-se sem pressupostos. Mas entendemos que o que impossibilita ainda mais a compreensão do público não é tanto sua incapacidade intelectual, mas todo o aparato pedagógico e mercadológico que diz facilitar esta compreensão.



Na visita que acompanhamos atentamente foram noventa minutos de ininterrupta peregrinação pela Bienal para olhar furtivamente as obras e o percurso de interpretação sugeridos pela monitora. Poucos esclarecimentos, nenhuma resposta, apenas perguntas na voz quase inaudível da monitora, que timidamente os alunos não arriscavam responder. A postura nada didática da monitora, convidando-os à reflexão - as obras também não são didáticas e nada respondem, antes perguntam - é desconcertante para o alunato que, numa postura escolar, talvez esperasse algo ali aprender, algo entender do sentido das obras e da própria arte. Fica a certeza de que em noventa minutos não é possível visitar a Bienal.

A única coisa produtiva que encontramos nesta experiência foi a constatação de que as obras ali expostas exigem muito mais do que, habitualmente, estamos dispostos a dispensar-lhes em termos de tempo e percepção. Realmente, os meios de comunicação e a escola fizeram uma propaganda enganosa. Talvez a postura mais acertada tenha sido a da professora que, sendo questionada sobre o que seria feito após a visitação, que tipo de atividade e avaliação escolar seria realizada, respondeu: “Nenhuma! Isto é só um passeio”. Se esta postura parece mais lúcida diante da escassa formação dos alunos, do tempo exíguo, do próprio caráter caótico e fragmentário da Bienal, que promete, mas impossibilita qualquer experiência formativa, também impede que a comunidade escolar reflita sobre a visita e possa exigir dos organizadores um tratamento mais respeitoso e sério, reivindicando uma proposta educacional efetiva.

Como destaques da 25ª Bienal tivemos as obras que expõem de maneira polêmica e não habitual o corpo humano. Os trabalhos de Vanessa Beecroft e Spencer Tunick foram bastante comentados nos meios de comunicação de massa. Justamente, foram os privilegiados pela monitora, que pediu aos alunos que tentassem relacionar as obras. Obviamente que ali não tinham a menor condição de refletir sobre o assunto. A monitora, encerrando a visitação, apenas informou aos alunos que a mesma pergunta foi feita para Vanessa Beecroft, tendo a mesma respondido: “A obra de Spencer Tunick é pura barbárie”. Os alunos foram então dispensados, alguns balbuciando a palavra “barbárie” que foi lançada a eles como mais um hieróglifo, cujo sentido, talvez tenham tido a coragem de perguntar à professora.

De qualquer maneira, ficou no ar a expressão “é pura barbárie”, como emblemática daquela experiência desconcertante, estranha, frustrante que a despeito da compreensão ou não das obras, e do conjunto da Bienal, fica para a comunidade escolar como questão, como desafio e a certeza de que é bom desconfiar desta promessa de aproximação tão fácil entre arte e público. Em meio ao vozerio das múltiplas linguagens e do público massivo à disposição da arte contemporânea, o elogio do silêncio e da polissemia é um possível empreendimento de crítica. A arte continua menos interativa do que os pedagogos, artistas e administradores interessados no mercado desejam.



Morrisot/In the Dining Room/1886

### Referências bibliográficas

- Adorno, T. W. Museu Valéry Proust. *Prismas* (trad. Augustin Wernet e Jorge M.B. Almeida). São Paulo, Ed. Ática, 1998, págs. 173-186.
- Almeida, Adriana M. "Desafios da relação museu-escola". *Revista Comunicação e Educação*. São Paulo, Ed. Moderna/USP, (10): set.dez., 1997.
- Amaral, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo, Nobel, 1983
- Barbosa, Ana Mae. *A imagem no ensino de arte*. São Paulo, Perspectiva, 1991.
- Barros, Stella Teixeira de. "Males de nascença". *Revista USP, Dossiê 50 anos de Bienal*, n.52, dezembro-fevereiro 2001-2002.
- Bencini, Roberta. *A arte explica a vida*. Entrevista com Miriam Celeste Martins. Disponível na Internet : [http://www.uol.com.br/novaescola/ed/151\\_abr02/htm/fala\\_mestre.htm](http://www.uol.com.br/novaescola/ed/151_abr02/htm/fala_mestre.htm) (consultado em 29.05.2002)
- Benjamin, W. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras escolhidas, vol. I*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1985, pág. 165-196.
- \_\_\_\_\_. *Paris, Capital do século XIX*. Walter Benjamin (Coleção Grandes Cientistas Sociais, org. Flávio R. Kothe). 2ª ed. São Paulo, Ed. Ática, 1991, págs. 30-43.
- Bolle, W. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo, Fapesp/Edusp, 1994.
- Coelho, Teixeira. "Bienal de São Paulo: o suave desmanche de uma idéia". *Revista USP, Dossiê 50 anos de Bienal*, n.52, dezembro-fevereiro 2001-2002.
- Farias, Agnaldo. "Hotel das Estrelas". *Catálogo Brasil da 25ª Bienal de São Paulo*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2002
- Freire, Beatriz Muniz. *O encontro museu/escola: o que se diz e o que se faz*. Dissertação de Mestrado. PUC-RJ, 1992.
- Freire, Maria Cristina Machado - *Olhar passageiro - percepção e arte contemporânea na Bienal de SP*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Psicologia da USP. São Paulo, 1990
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. Disponível da Internet: <http://www.ibge.gov.br> [Consultado em 30.04.2002].
- Lopes, M. M. "A favor da desescolarização dos museus". *Revista Educação e Sociedade*. S. Bernardo do Campo, Instituto Metodista de Ensino Superior, n. 40, 1991.
- Margarido, O.e Sallum, E. *Jogada de craque*. Disponível na Internet: <http://www2.uol.com.br/veja/idade/exclusivo/vejasp/060202/cultural.html>. (consultado em 17.02.02).
- Rondon, Roberto - "Educação e Resistência - considerações a partir de Adorno". *Colóquio Nacional Dialética Negativa, Estética, Educação*. Piracicaba-SP, Unimep, 27 a 31/03/00.
- Vieira, Maria Elvira Melo. *Um olhar vassalo. Perfil do público na Mostra da Pintura Francesa do Museu de Arte de São Paulo*. Dissertação de mestrado, Instituto de Psicologia da USP, 1997.
- Yuri, Thais. *Arte é pura diversão*. Folinha online. Disponível na Internet via World Wide Web: [http://www.uol.com.br/folha/crianças/2002\\_arte.shtml](http://www.uol.com.br/folha/crianças/2002_arte.shtml) (consultado em 16.06.2002).



\* **Sueli Soares dos Santos Batista** é Mestre e Doutora em Psicologia Escolar pelo Instituto de Psicologia da USP.

Email: [suelissbatista@uol.com.br](mailto:suelissbatista@uol.com.br).