

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM PEDAGOGIA DA ARTE
EDIÇÃO 2012

MARCELO EUGENIO SOARES PEREIRA

Acervo a céu aberto:

mediação em arte contemporânea na esfera pública

PORTO ALEGRE
2013

MARCELO EUGENIO SOARES PEREIRA

Acervo a céu aberto:
mediação em arte contemporânea na esfera pública

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Pedagogia da Arte da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Pedagogia da Arte.

Orientador:
Prof. Dr. Marcelo de Andrade Pereira

PORTO ALEGRE
2013

AGRADECIMENTOS

À Maria Helena Gaidiznski e toda a equipe da Ação Educativa do Santander Cultural, pelo apoio incondicional.

Aos alunos e professores da E.M.E.E.F. Elyseu Paglioli por acreditarem no poder transformador da arte.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Marcelo de Andrade Pereira pelos preciosos momentos de partilha.

RESUMO

O trabalho trata da análise de como ocorre a mediação acerca de obras de arte em espaços abertos e públicos. Para tal análise, foram realizadas mediações com um grupo de alunos da E. M. E. E. F. Elyseu Paglioli, nas quais foram visitadas as obras legadas pela Quinta Bienal de Artes Visuais do Mercosul: *Olhos Atentos* (José Resende), *Cascata* (Carmela Gross), *Paisagem* (Mauro Fuke) e *Espelho Rápido* (Waltérico Caldas). As visitas foram acompanhadas por atividades práticas que visavam a reforçar conceitos presentes nas obras de arte, como também proporcionar experiências sensoriais diversas. A monografia apresenta relatos de cada uma das visitas, aos quais são somadas reflexões de ordem teórica a respeito de questões surgidas durante os encontros. Para tanto, fui amparado pelas contribuições oriundas dos campos da estética (Passeron, Gumbrecht, Pereira, Vianna), arte-educação (Dallazen), história da arte (Alves, Crimp, O'Doherty,) e da mediação cultural (Ana Mae Barbosa e Miriam Celeste).

Palavras-chave: Mediação cultural. Arte-educação. Arte contemporânea.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Mediação ao ar livre em Inhotim.....	8
Imagem 2 - Detalhe de <i>Olhos atentos</i>	9
Imagem 3 - Estátua que representa a cantora Elis Regina, realizada por José Pereira Passos em 2009.....	12
Imagem 4 - Descobrindo as dimensões da obra por meio dos corpos.....	15
Imagem 5 - Arthur Bispo do Rosário, <i>Roda da fortuna</i> (s/data).....	17
Imagem 6 - Marcel Duchamp, <i>Roda de bicicleta</i> (1913).....	17
Imagem 7 – Desenhos na areia realizados pelos alunos.....	18
Imagem 8 – Desenhos com giz.....	26
Imagem 9 – Conversando sobre Paisagem, de Mauro Fuke.....	29
Imagem 10 – Visitando a obra Espelho rápido.....	33
Imagem 11 – Exercício de fotografia com espelhos.....	34

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
OLHOS ATENTOS.....	9
CASCATA.....	20
PAISAGEM.....	28
ESPELHO RÁPIDO.....	31
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	36
REFERÊNCIAS.....	38

INTRODUÇÃO

“O hábito, que nos é imprescindível para viver, contraditoriamente embota o fio das lâminas da vida e da arte”.

Ferreira Gullar *in* A pintura vida de Siron Franco

Desde 2010 faço parte da equipe da Ação Educativa do Santander Cultural¹, logo, já tive a oportunidade de trabalhar em várias mostras de artes visuais e participo, diariamente, do cotidiano do Centro Cultural. Além da elaboração de projetos, materiais educativos e oficinas, meu trabalho também abrange o atendimento às escolas e ao público, que se convencionou chamar de “espontâneo”, para visitas mediadas nas exposições. O prédio que abriga o Santander Cultural oferece toda a infraestrutura necessária para a realização de uma mediação sem que eventuais problemas externos interfiram. Para isso, conto com o apoio das equipes de segurança, portaria, dentre outras que contribuem para que o trabalho de mediação esteja tão protegido quanto as obras expostas. Tal como um objeto de arte sensível, também a mediação por vezes está em uma redoma de vidro, isolada do burburinho da rua.

Para que as visitas mediadas possam acontecer junto também às escolas da rede municipal e estadual de ensino, existe um ônibus, alugado de uma empresa de transportes, que é responsável por, diariamente, buscar e levar os alunos e professores para as visitas. O ônibus é pago diariamente, independentemente de ser utilizado ou não. Foi-nos solicitado então que elaborássemos uma atividade na qual o ônibus fosse aproveitado inclusive nas segundas-feiras, único dia em que o Santander Cultural mantém suas portas fechadas para o público.

Assim, parti de um problema de ordem prática/monetária e propus a realização de visitas a obras de arte que estão do lado de fora do Santander Cultural, em espaços públicos. A oportunidade de romper os limites físicos e simbólicos da Instituição apresentou-se como um estímulo para desestabilizar determinados hábitos adquiridos durante as mediações, tal como percorrer certo trajeto pelo espaço expositivo.

¹ Centro Cultural fundado em 2001, o Santander Cultural abriga exposições temporárias de artes visuais, além de atividades de cinema e música.

Para a realização desta atividade, que recebeu o nome de *Acervo a céu aberto*, escolhi, dentre as inúmeras possibilidades de obras de arte distribuídas pela cidade, aquelas legadas pela 5ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Em 2005, o tema do referido evento foi *Histórias da Arte e do Espaço – construção e expressão nas experiências de espaço na arte contemporânea*. No vetor denominado *Transformações do espaço público*, o curador, Paulo Sérgio Duarte, convidou os artistas Carmela Gross, José Resende, Waltércio Caldas e Mauro Fuke para realizarem obras de arte que seriam situadas ao longo da orla do Guaíba. Duarte propôs que os artistas não projetassem obras com o fim único da contemplação, mas sim que elas pudessem ser utilizadas pela população que costuma passar horas de entretenimento e descontração neste local (DUARTE *in* ALVES, 2006, p.14).

Em diversos trechos, inclusive no título da presente monografia, faço uso da denominação “arte pública” para designar as obras de arte que se encontram na orla do Guaíba. Utilizo tal terminologia apoiado no pensamento de Alves (2005, p.03) a esse respeito: “A arte pública, de modo geral, trata de um conjunto de situações em que a arte é dirigida à mais ampla audiência possível, geralmente ao ar livre, onde vivem e circulam pessoas.”

Muito embora não tenha acesso a pesquisas que deem conta de mensurar o quanto as obras permanentes da 5ª Bienal do Mercosul são compreendidas como obras de arte e assim apreciadas, é inegável o fato de que o local recebe diariamente grande fluxo de transeuntes, que praticam esportes ou simplesmente encontram-se para apreciar o por do sol, momento do dia em que comumente a orla recebe um número ainda maior de pessoas. Assim, possibilitar ao grupo da escola Elyseu Paglioli uma vivência mais intensa com as obras, e que a partir dessa experiência outras pessoas, como amigos e familiares dos alunos, se sintam motivadas a realizá-la, consiste em uma tentativa de tornar as obras “públicas” de fato públicas e não apenas obras realizadas para aquele local.

Creio ser importante sublinhar a presença de outras manifestações de arte pública e mediação. Em uma das mostras da 8ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, intitulada *Cidade Não-Vista* (com curadoria de Cauê Alves) alguns lugares da cidade sofreram intervenções artísticas, os quais foram visitados por um sem número de grupos acompanhados dos mediadores. Geralmente eram propostos trajetos em que

várias intervenções próximas eram visitadas durante um período. Essas obras foram todas desfeitas após a Bienal, evidenciando seu caráter efêmero.

No interior de Minas Gerais, na pequena cidade de Brumadinho, está localizado o Centro Cultural Inhotim, que abriga cerca de 500 obras de arte, expostas em galerias e ao ar livre, em um extenso espaço em que as obras convivem com a natureza. Em uma viagem a Brumadinho, descobri que havia visita mediada também nas obras ao ar livre. Ou seja, a mesma atenção dada às obras expostas nas galerias é dada às obras que estão na área externa.

Imagem 1 - Mediação ao ar livre em Inhotim



Fonte: acervo pessoal.

Insuflado por estes exemplos, pretendi com o projeto *Acervo a Céu Aberto*, realizar visitas mediadas às quatro obras de arte contemporânea permanentes realizadas durante a 5ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Sempre que passava pelo local em que as obras se encontram, perguntava-me o que os transeuntes pensavam a respeito das obras espalhadas pela orla do Guaíba. Somou-se a essa curiosidade, a vontade de descobrir como acontece a mediação quando o mediador se desloca do seu local convencional de trabalho. Com isso, meu objetivo maior foi o de propiciar, de um lado, para um grupo de alunos, o contato com as obras e, de outro, repensar meu ofício de mediador.

OLHOS ATENTOS

“Eu vivia como todo mundo, contemplando a vida com os olhos abertos e cegos do homem, sem me espantar e sem compreender.”²

Guy de Maupassant

Próximo à Usina do Gasômetro, ergue-se uma estranha estrutura de aço; seu peso parece depositado inteiramente na sua base, causando uma impressão de leveza reforçada por suas formas vazadas, o que faz com que duvidemos, por alguns instantes, de sua real materialidade. Curiosa impressão deve causar ao turista desavisado este grande objeto sem função aparente. A obra foi idealizada por José Resende.

Conhecido pelo uso dos mais variegados materiais em suas proposições artísticas, José Resende iniciou sua carreira precocemente; aos dezoito anos já estudava gravura na FAAP e Arquitetura e Urbanismo na Universidade Mackenzie em São Paulo. Ainda sobre o princípio de sua carreira artística, vale ressaltar a influência do artista Wesley Duke Lee, seu orientador entre os anos de 1963 e 1964.

Imagem 2 - Detalhe de *Olhos atentos*



Fonte: acervo pessoal.

² MAUPASSANT, Guy de. *Contos Fantásticos*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997. p.54.

O reconhecimento também veio cedo para o artista. Com apenas vinte e dois anos, em 1967, Resende participou de sua primeira Bienal Internacional de São Paulo. Desde o final dos anos 1970, tem se dedicado à realização de muitas obras para o espaço público, sejam elas permanentes ou efêmeras. O convite de Duarte para sua participação na Bienal do Mercosul culminou na obra *Olhos atentos*.

O projeto primeiro do artista consistiu em uma estrutura que avançava sobre o Guaíba, porém o projeto foi vetado tendo em vista que a obra poderia tornar-se um trampolim nos dias quentes de verão, quando muitos porto-alegrenses destemidos costumam aventurar-se no rio apesar da sabida periculosidade das suas águas. Em virtude disso, Resende recuou a localização da obra para o alto do dique. Lá de cima, quando ainda permitido o acesso do público, era possível avançar pela estrutura da obra e ter a impressão de um horizonte mais próximo.

De acordo com Alves (2006, p.63) Resende foi:

O artista brasileiro que melhor enfrentou as dificuldades de se lidar com materiais desafiadores, como, por exemplo, o chumbo, a parafina e o couro. Seu trabalho remete, de certa forma, às questões tratadas pela Arte *Povera*, pelo uso de materiais “pobres”, não usuais na arte. Todavia, a obra de Resende não demonstra interesse pelo conceitualismo e pela transitoriedade. (ALVES, 2006, p. 63).

De fato, um dos interesses plásticos de Resende é pela permanência das obras e a utilização de materiais “pesados” como chumbo e aço reforçam essa intencionalidade. Mais do que nunca, o estado atual de *Olhos atentos* nos faz lembrar as obras da Arte *Povera*³. Em 2011, a obra esteve envolta em grande polêmica. Devido a seu péssimo estado de conservação e há muito tempo interdita para o público, rumores de que a obra seria removida pela prefeitura causaram *frisson* no meio artístico da capital. Por fim, apesar de suas precárias condições, a obra permanece e os boatos, nunca devidamente esclarecidos, no mínimo são um indício do pouco caso do poder público com relação à sua manutenção.

Antes mesmo da escolha da instituição de ensino partícipe do projeto, a obra *Olhos atentos* já havia sido elencada para mediação. Não apenas porque se trata da obra mais próxima do Gasômetro, onde invariavelmente teríamos que estacionar o

³ Arte *Povera* ou Arte *Pobre* foi um termo cunhado em 1969 pelo crítico italiano Germano Celant para designar a produção dos artistas italianos que se dedicavam ao uso de materiais alternativos em suas produções, muitas vezes com aspecto “pobre”.

ônibus, mas principalmente porque tomei seu título como um convite para aguçar o olhar e os demais sentidos de todos os envolvidos na mediação; dito de outro modo, minha pretensão inicial resumia-se a manter atentos os alunos partícipes em todas as visitas.

Por ser uma instituição de ensino que sempre foi parceira nos projetos desenvolvidos pelo Santander Cultural, a Escola Municipal de Educação Especial Fundamental Elyseu Paglioli foi convidada a realizar as visitas às obras com um grupo de alunos. Trata-se de uma escola inclusiva, na qual a maioria dos alunos apresenta algum tipo de deficiência. No caso do nosso grupo, ele era constituído por alguns alunos com Síndrome de Down, um aluno cego e alguns alunos com diferentes níveis de deficiências físicas e mentais.⁴

Antes do encontro com *Olhos atentos*, reuni-me na escola com os alunos participantes do projeto. Sentados em círculo, aproximadamente vinte alunos de faixa etária entre 16 e 19 anos me aguardavam. Fui apresentado a eles pela professora W. . Comentei que estava contente por finalmente começar a realizar a atividade com aquele grupo visto que elas já tinham sido adiadas em virtude de chuvas.

Comentei brevemente sobre o que conheceríamos e desenvolveríamos nos próximos encontros. Em seguida distribuí os crachás que foram produzidos no Santander Cultural com o nome do projeto e um espaço para o nome dos participantes. Todos pareceram gostar bastante da ideia de utilizarem os crachás, acredito que com esse simples detalhe os alunos tenham se sentido mais integrados à proposta. Escreveram seus nomes, alguns precisaram do auxílio dos professores e esta atividade demorou mais do que eu havia imaginado. Penso, com efeito, que esse trabalho inicial tenha sido importante no sentido de começar a perceber qual o tempo de cada um deles, interessante exercício de alteridade: buscar se adequar ao tempo do outro.

Ao chegarmos ao estacionamento da Usina do Gasômetro, o que primeiro lhes chamou a atenção foi a escultura que representa a cantora Elis Regina. Posicionaram-se em torno dela, naturalmente, como se nossa visita principiaria por ali. Nesse momento, tive a impressão de que os papéis, ainda que brevemente,

⁴ Tendo em vista que uma das missões do Santander Cultural é a inclusão e o acesso de todos à arte, receber como primeira escola a Elyseu Paglioli vem justamente ao encontro deste princípio. Independente disso, interessava a mim que um grupo, seja ele qual fosse, tivesse a experiência com as obras de arte.

havam se invertido, eles eram os mediadores e eu estava sendo conduzido, porquanto a mediação com tal obra não tivesse por mim sido planejada. Aproveitei o ensejo para principiar nosso diálogo a partir dessa obra, apesar do meu completo desconhecimento a respeito do seu autor e de outras informações. Provoquei os participantes a pensar onde mais havia obras como aquelas. Mencionei as praças e os parques como lugares em que obras como as que retratavam Elis Regina eram comuns e que havíamos passado por obras semelhantes durante nosso percurso. Este diálogo a respeito das obras de arte públicas foi importante para nossa posterior conversa a respeito da obra de Resende.

Imagem 3 - Estátua que representa a cantora Elis Regina, realizada por José Pereira Passos em 2009.



Fonte: acervo pessoal.

Após a conversa sobre a estátua, nos reunimos em um grande círculo e distribuí visores feitos de papel e alguns binóculos improvisados. Demonstrei como esses objetos poderiam nos ajudar a perceber o nosso entorno de uma maneira diferenciada/delimitada; afinal, veríamos apenas um detalhe de cada vez. Desse modo, esses utensílios nos ajudariam a identificar a primeira obra. Naturalmente, a

maioria dos olhares foi direcionada para os atrativos que o rio oferecia (barcos, navios, pescadores), o que por si só já constituiu um exercício de olhar.

Seguimos caminhando e eles não perceberam que já havíamos passado por *Olhos atentos*. Conversar naquele local, com o barulho intenso dos carros que passavam, foi um desafio, batalha em que a voz já entra sabendo que vai perder. Mais do que a disputa com os variegados estímulos visuais à nossa volta, acho que ser escutado e escutar foi o primeiro grande obstáculo que encontrei na mediação a céu aberto. Através de todos os sentidos percebemos que estamos na rua e não mais na galeria que:

(...) subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é “arte”. A obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores. Um pouco da santidade da igreja, da formalidade do tribunal, da mística do laboratório de experimentos junta-se a um projeto chique para produzir uma câmara de estética única. (O’DOHERTHY, 2007, p.03).

De fato, a experiência do lado de fora do museu em nada nos lembra nenhum destes recintos. Consciente ou inconscientemente, não importam os credos religiosos ou artísticos, comumente abaixamos o tom de voz ao adentrarmos em recintos solenes como os citados por O’Doherty. Na rua, a obra está profanada, não apenas se fala em qualquer tom de voz, mas ela também corre diversos riscos, entres os quais ser sujada, destruída, ignorada.

É muito recorrente vermos (e ouvirmos) em galerias e museus a famosa recomendação “não toque as obras” geralmente ao lado de outras negativas tais como “não se pode fotografar” e “não se pode beber ou comer”. Pereira (2011, p.12) a respeito da desautorização ao toque presente no museu, comenta que tal instituição pretende “oferecer ao homem um vislumbre de suas maiores e melhores realizações, protegendo tais realizações da ação desintegradora [do mesmo]”. O autor recupera o ensaio *Le problème des musées*, de 1923, de Valéry, para discorrer sobre a impossibilidade da experiência no espaço de exibição das obras de arte. De acordo com Pereira, tal desconforto decorre justamente da série de proibições que antecedem e acompanham o indivíduo em sua passagem pelo espaço museal – o qual é testemunhado e descrito pelo célebre ensaísta francês.

Pereira (2011, p.05) sublinha, ainda, respaldado pela leitura de Theodor Adorno acerca desse mesmo texto de Valéry que “a palavra museu não teria ligação apenas fonética com a palavra mausoléu, ela é duplamente significativa, porquanto [Valéry] tenha tomado o museu como sepulcro das obras de arte”. Em contrapartida, as obras de arte públicas prescindem, na maioria dos casos, da proteção e proibições procedentes do espaço museal, o que obviamente compromete sua integridade, visto que muitas obras são alvo fácil de vândalos, porém, ao mesmo tempo, permite experiências sensíveis como as que vivenciamos junto às obras.

Tomando esse problema do acesso às obras como referência, perguntei ao grupo: caso *Olhos atentos* estivesse dentro de uma galeria, como a perceberíamos? Talvez a questão fosse demasiado hipotética. Valeu a pena, contudo, imaginar como essa obra de grandes dimensões, já marcada por pichadores e pelas ações do tempo e rodeada por zelosas seguranças, operaria dentro um espaço “protegido”. Perguntei, em suma, em que condições a obra estaria se estivesse abrigada em um museu. Alguns alunos observaram que ela não poderia estar em um museu devido ao seu tamanho. Nesse momento, a professora W. comentou que talvez a obra coubesse em um museu apesar do seu tamanho, mas mesmo assim questionava os alunos no sentido de refletirem o que mudaria caso ela estivesse em um espaço fechado.

Quando avisei que estávamos em frente à obra *Olhos atentos*, o comentário geral foi “mas isso é uma ponte!”. Perguntei como era uma ponte, para que servia e se aquela ponte em particular levaria a algum lugar. Obtive algumas respostas, porém, em sua totalidade, confusas. Tive a impressão de que estavam decepcionados, provavelmente o canto congelado de Elis Regina lhes chamara maior atenção. Na tentativa de tornar o artista mais familiar ao grupo, mostrei uma fotografia de Resende, mas poucos se interessaram pelas feições do artista. Comecei a me preocupar, pensando que talvez eles pudessem não gostar da experiência. Indagava-me se a despeito do gosto ou do desgosto teria sido válido o esforço conjunto.

A respeito dos diferentes sentimentos que podem nos ser despertados frente à obra de arte vale a pena refletirmos sobre o pensamento de Passéron. Ao discorrer sobre a estética e a poética no texto *Da estética a poética*, o autor cita a admiração, o ódio, o amor, a esperança e o luto como componentes das “grandes

estruturas do sentir”. De acordo com ele, estes sentimentos são a um só tempo despertados pelas obras de arte e também a fonte para a criação de obras que estão por vir, ou seja, que serão ainda elaboradas pelo artista, encontrando-se, portanto, em estado de virtualidade.

Desse modo, o não gostar pode ser também um sentimento válido frente à obra de arte e às vezes até mesmo despertar percepções mais profundas, que desacomodam determinadas certezas dos sujeitos.

Descemos a inclinação em que a obra está inserida para observá-la de diversos ângulos. Num primeiro momento, observamos a obra de longe. Alguns alunos, integrantes do grupo de fotografia da escola, estavam fotografando o tempo inteiro. Uma aluna, membro da rádio da escola, me entrevistou e respondi a três ou quatro perguntas a respeito do que estávamos realizando.

Quando chegamos muito perto da obra, perguntei qual a diferença entre ela e a estátua que havíamos visto antes. L. respondeu “Essa é mais larga”. Essa resposta foi o estopim para que explorássemos as dimensões da obra. Disse a eles que não tínhamos a nossa disposição nem réguas, nem trenas, mas que nossos corpos poderiam nos ajudar a termos uma ideia da dimensão da obra. Assim, propus que realizássemos essa medição por meio de uma espécie de fila, um ao lado do outro, na qual fomos acompanhando o caminho delineado pela sombra da obra. Concluímos que a obra mede “23 pessoas” ou “23 abraços”, tendo em vista que estávamos com os braços estendidos. Conversamos sobre a projeção da sombra, como ela avança e as formas que surgem.

Imagem 4 - Descobrimo as dimensões da obra por meio dos corpos



Fonte: acervo pessoal.

Desde o início da visita, eu havia comentado sobre o ano de fatura da obra (2005). Alguma coisa havia se alterado na obra desde então? Disseram que sim, pois a obra estava enferrujada e velha. Eu esperava que eles notassem as intervenções feitas por pichadores. Como não notaram, chamei a atenção para esse dado e comentei que a obra de arte, quando fora do museu, está sujeita a todas essas interferências. Uma aluna comentou repetidas vezes que era preciso conversar com o artista e solicitar que ele pintasse a obra. Percebe-se nessa fala a ideia corrente de que a obra de arte precisa ser adequadamente conservada, manter-se limpa.

Contei a eles que o título da obra não foi dado apenas pelo artista, mas que ele se valeu de sugestões de várias pessoas para nomeá-la. Agora que conhecíamos um pouco mais sobre a obra, poderíamos, nós também, escolhermos um título para ela, no entanto, ninguém sugeriu título algum. Mais tarde, retomei esse mesmo assunto, perguntei quem possuía em casa algum animal de estimação e se esse animal tinha um nome. As respostas foram afirmativas, a partir disso comentei que tudo no mundo possuía um nome, inclusive nós mesmos também temos um nome que foi escolhido para nós e que por isso precisávamos escolher um nome para a obra que estávamos conhecendo. Com o distanciamento de algumas semanas após essa primeira visita, percebo o quanto nomear era uma expectativa e uma necessidade minhas e não deles.

M disse “Já sei! Joaquim!”. B comenta “Eu acho que Ponte do Gasômetro”. Curioso lembrar que o escultor Richard Serra⁵ também possui uma obra cujo título é um nome próprio: o conjunto de esculturas denominado *Clara Clara*. Os motivos dos dois são obviamente diferentes, mas a coincidência do pensamento me chamou atenção já que esse mesmo tipo de coincidência pôde ser percebido na produção de Arthur Bispo do Rosário⁶ em algumas produções que se assemelham sobremaneira a obras de Duchamp, tais como “A fonte” e “Roda de bicicleta”.

⁵ Escultor norte-americano conhecido pela intensa investigação de processos e materiais em espaços públicos.

⁶ Nascido em Japarutuba-Sergipe em 1909 e falecido no Rio de Janeiro em 1989, Arthur Bispo do Rosário passou boa parte de sua vida em um hospital psiquiátrico, onde produzia complexas obras de arte com os materiais encontrados à sua volta.

Imagem 5 - Arthur Bispo do Rosário, *Roda da fortuna* (s/data)



Fonte: <http://giramundo-cirandeira.blogspot.com.br>

Imagem 6 - Marcel Duchamp, *Roda de bicicleta* (1913)



Fonte: <http://www.overmundo.com.br>

Estávamos conversando sobre a interdição da obra e o que levou a tal estado, então R. indagou: “Como tu sabe disso?”. Conteí que havia me informado a respeito e que vários jornais e sites da época comentaram a notícia. Desde que trabalho como mediador, e minha primeira experiência nessa área aconteceu em 2009, na 7ª Bienal do Mercosul, já ouvi perguntas das mais variadas e até mesmo

absurdas, mas nunca havia sido questionado a respeito da veracidade de uma informação dada. A maioria das pessoas não questiona o discurso do mediador, por isso foi interessante perceber que a aluna estava refletindo e suspeitando sobre as informações que ocasionalmente eram dadas.

Naquela manhã, saí do Santander Cultural munido com giz escolar, pensando em realizar uma atividade próxima à obra. Minha intenção era a de que eles desenhassem ou escrevessem coisas que haviam descoberto sobre a obra, para que as pessoas que passavam por ali soubessem um pouco mais sobre *Olhos Atentos*. Para minha surpresa, sem que eu ainda houvesse mencionado a atividade que seria desenvolvida, B. começou a realizar desenhos na areia com a ponta dos dedos. Em seguida encontrou um palito e continuou sua produção gráfica.

Imagem 7 – Desenhos na areia realizados pelos alunos.



Fonte: acervo pessoal.

Os professores também ficaram impressionados com a espontaneidade do gesto. Convidamos os outros alunos a realizarem registros na areia. Muitos representaram a própria obra, outros registraram elementos do seu entorno, tais como os navios e barcos. Perguntei a eles quanto tempo os desenhos permaneceriam ali, então comentaram: “quando chover vai apagar” e “quando pisarem vai apagar”. Destarte, aproveitei o assunto para perguntar quanto tempo a obra poderia permanecer naquele local. Alguns disseram que “por muito tempo” e outros que não duraria muito tempo, pois está “velha e enferrujada”. Chamei a

atenção para a efemeridade dos registros na areia e a permanência da obra, por mais que parecesse desgastada.

O caráter efêmero dos desenhos na areia aponta para a problemática da “desmaterialização” da obra de arte na contemporaneidade, cujas raízes encontram-se na produção efervescente da cena artística a partir dos anos 1960, período compreendido, por grande parte da crítica de arte, como o princípio da arte contemporânea. Praticada por diversos artistas contemporâneos, tais como o sergipano Alan Adi - no vídeo *Silêncio* de 2011, o artista escreve, com a ponta dos dedos, a palavra silêncio em uma superfície embaçada por vapor, logo após concluir a escrita, a palavra desaparece, exigindo sua contínua reescrita - o caráter efêmero é qualidade recorrente na produção da arte atual.

De acordo com Cauquelin (2008, p.62): “a desmaterialização é um empreendimento que tem suas próprias regras, seus conceitos, suas práticas, poderíamos dizer: sua ideologia. A arte deve libertar-se de seus vínculos com o sistema da arte”. Assim, ao abrir mão dos materiais tradicionais da arte, como a pintura e a escultura, e utilizando materiais efêmeros, os artistas não possuem, a priori, condições de ter sua produção exposta em uma galeria nem tampouco ser comercializada. Entretanto, Cauquelin deslinda diversas contradições da arte desmaterializada ao afirmar que “Excluir-se da instituição não gera o efeito desejado, pois o objeto (a obra) exportado deve, por fim, ser repatriado ao sistema do qual desertou, sob pena de permanecer no estado de uma tentativa não transformada, isso é, não reconhecida, até mesmo não conhecida”. (CAUQUELIN, 2008, p.68).

A produção dos artistas da *Land Art*, já mencionados anteriormente, é bastante representativa nesse sentido, pois apesar de realizarem suas intervenções em locais distantes e desertos, impedindo conseqüentemente a comercialização de suas obras, estas adentravam os espaços de arte institucionalizados por meio de registros videográficos e fotográficos, meios estes sujeitos ao mercado de arte.

Mais adiante, Cauquelin (2008, p.81) sublinha que “se o objeto pintado desaparece, o que resta de disponível à vista é o próprio acontecimento de sua desapareição”. Desse modo, a intencionalidade e o processo de trabalho do artista, seja ele registrado em vídeo, fotografia ou disponibilizado na *web* é muitas vezes mais importante que qualquer espécie de resultado advindo de sua ação.

CASCATA

“Se se pode pôr os cinco dedos através, é porque é uma grade, se não uma porta. Fecha os olhos e vê”.⁷

James Joyce

Enquanto aguardo os alunos partícipes do projeto *museu a céu aberto* para uma nova manhã de contato com as obras de arte, observo e faço alguns registros fotográficos dos navios que passam morosamente pelo Guaíba, em contraste com a expectativa que naquele momento me assomava, desejoso de que novamente a experiência fosse, ao menos, agradável para todos. Existirá aí um resquício dos paradigmas dos quais me julgava já isento pelo contato constante com obras de arte? Por que o desejo de agradá-los? Em sua *Tese 07: A avaliação da obra de arte é um processo de valoração*, Vianna (2007, p.103) comenta que: “a obra de arte não possui um valor em si mesma, uma qualidade mágica e misteriosa que a faria ‘bela’, ‘superior’, ‘sublime’, ‘necessária’. A obra de arte em geral é um objeto que materializa valores, sentimentos, concepções, etc., do seu produtor”. Apesar do tom pragmático de Viana, refletindo com ele foi possível perceber o quanto eu estava criando expectativas nocivas com relação às possíveis reações do grupo frente à obra. Desgostar e até mesmo repudiar a obra poderia ser o princípio de uma conversa instigante.

O breve atraso do grupo naquela manhã me angustiou, o que era muito diferente de quando esperava um grupo para uma visita no Santander, lugar onde os imprevistos mundanos pouco me abalam. Tal como um viajante incauto em terra estrangeira, era como se, apartado das comodidades da instituição, eu tivesse que redescobrir meu lugar como mediador no lado de fora, em que um uniforme vermelho é causa de certo estranhamento pelos passantes.

Enquanto o grupo não chega, dirijo-me sozinho a obra *Cascata*, concebida por Carmela Gross, a fim de mais uma vez observá-la sozinho e recordar o que havia lido a respeito da obra e da artista. Carmela Gross (São Paulo, 1946), despontou no cenário artístico brasileiro no final da década de 60, sob influência de

⁷ JOYCE, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. p.41-42.

Wesley Duke Lee, Nelson Lerner e Flávio Motta. Atualmente, é conhecida por transitar pelas mais diversas linguagens artísticas, como desenho, escultura, instalação, além de utilizar também variados materiais e tecnologias. A realização da obra *Cascata* passou por várias fases. A primeira foi a de reconhecimento do local, no qual a artista realizou uma série de fotografias. Com os registros, no ateliê, Carmela passou a realizar uma série de esboços e projetos. De volta à orla, decidiu que sua obra trataria a questão dos planos existentes no declive da Avenida Beira-Rio até as proximidades do Guaíba. *Cascata* é composta por 16 placas de concreto justapostas, cujos formatos irregulares medem 21 m de comprimento por 20 cm de altura. O título faz uma referência ao “movimento que a água da chuva faz ao descer, degrau por degrau”. (ALVES, 2006, p.46).

Ao passarmos por *Olhos atentos*, aproveitei a presença de L., aluna que não estava no primeiro encontro, para perguntar quem poderia relatar a ela alguma coisa sobre nossa experiência anterior e assim descobrir o quanto haviam retido dessa mesma experiência. Os alunos comentaram que observaram a obra de baixo para cima e que seus corpos fizeram às vezes de régua e medida. J. lembrou-se do título, o que me encheu de satisfação muda. Terá somente validade a experiência pelo que lembram dela? Pelo que podem rememorar?

A esse respeito, Larrosa (2004, p.157) comenta: “Diga-me o que você sabe, diga-me com que informação conta e exponha, à continuação, sua opinião: esse é o dispositivo periodístico do saber e da aprendizagem, o dispositivo que torna impossível a experiência”. Como o que nos interessa desde o princípio é justamente a experiência, experiência deles com a obra de arte e minha experiência em uma mediação incomum para mim, tomo a afirmação de Larrosa como guia para nossos encontros. Os registros fotográficos dão conta de provar aos outros que o grupo esteve em contato com as obras, mas a experiência é do âmbito individual. Em meu entendimento, não importa se no hoje os alunos não se lembram mais dos nomes das obras e dos artistas que visitaram, mas que as tenha experienciado naqueles momentos em que estivemos juntos.

Os visores foram postos novamente à disposição do grupo, ao lado dos materiais educativos, os quais compreendo como possíveis “dispositivos pedagógicos”, tal como foram chamados por Dallazen em sua dissertação de mestrado intitulada *O dispositivo pedagógico da arte* (2011). Segundo a autora, a

origem desse dispositivo é histórica e deriva dos movimentos surgidos após a II Guerra Mundial, tais como a Nova Museologia, que enfatiza o papel de transformação social a partir do contato da sociedade com o museu. Para Dallazen (2011, p.92), também as inovações das vanguardas artísticas contribuem para o alargamento das concepções de museu e sua função.

De acordo com Dallazen (2011, p.92): “existe hoje por parte dos museus uma preocupação crescente com a acessibilidade à arte”. Em seus escritos, a autora questiona porque essa necessidade parece tão óbvia e natural, então identifica que existe um dispositivo que opera por meio de estratégias de pedagogização da arte. O material didático seria, dessa maneira, apenas uma das formas da pedagogização da arte, cuja missão é de facilitar a democratização da cultura, favorecendo o acesso do público às obras de arte.

Embora não estivéssemos inseridos no espaço do museu, as estratégias de pedagogização se faziam presentes já que os dispositivos não são apenas materiais, os percebo também como sendo as estratégias de perguntas e respostas no sentido dessas possibilitarem/facilitarem o convite à reflexão dos alunos.

Havia no caminho uma espécie de mirante de cuja existência eu havia esquecido, como se esquecem os detalhes entre um local e outro pelo qual nos deslocamos ocasionalmente. Nada para o grupo passa despercebido. Neste instante percebi que seus olhos, antes mesmo da visita da semana anterior, estavam mais atentos que os meus. Imediatamente se deslocaram em direção a essa elevação e deste local observaram a paisagem circundante. Seus olhos eram famintos e por isso subiam no parapeito, fazendo com que eu tivesse um momento de sobressalto e pedisse o auxílio das professoras para contê-los em seu ímpeto.

F. apontou para a *Cascata* e perguntou se aquela seria a próxima obra que visitaríamos. Respondi afirmativamente, convidando-os a perceber como, daquele local por eles elencado, era possível vislumbrar as duas obras. O deslocamento até a estátua da Elis Regina e agora com o mirante me fazia pensar que estávamos sim construindo juntos a mediação. É nesse sentido que ela me parece ainda mais rica.

O conhecimento profundo sobre a obra e o artista é fundamental em qualquer mediação, pois possibilita ao mediador a segurança necessária para estabelecer um diálogo com o grupo; entretanto, tal conhecimento precisa ser dosado, as

informações obtidas são lançadas na medida em que os comentários emergem. Caso contrário, o mediador será um guia que apenas reproduz informações.

Segundo Cocchiarale “(...) o mediador deve ser menos a pessoa que transmita conteúdos acabados e mais alguém que estimule o público a estabelecer algumas relações de seu próprio modo.” (COCCHIARALE, 2006, p.11). Trata-se então de levar em conta as vivências ulteriores do sujeito e como elas influenciam em sua percepção/interpretação/valorização da obra de arte, levando em conta seu contexto sócio-cultural e acreditando que uma obra de arte pode conter as mais diversas interpretações.

A respeito da função do mediador, Martins comenta que “(...) o papel do mediador é importante para a criação de situações onde o encontro com a arte, com o objeto de conhecimento, possa ampliar a compreensão do mundo e da cultura” (MARTINS, 2003, p.17). Dessa maneira, o contato com a arte, favorecido pelo mediador, pode e deve extrapolar os limites físicos da galeria ou do museu e assim se refletir na formação de sujeitos mais críticos e autônomos frente à sociedade.

Ainda sobre a questão da busca de significado na obra de arte, Barbosa afirma que “(...) não se trata mais de perguntar o que o artista quis dizer com sua obra, mas o que a obra nos diz, aqui e agora, em nosso contexto, e o que disse em outros contextos, a outros leitores” (BARBOSA, 2002, p.18-19). Assim, é fundamental que o contexto do educando seja levado em consideração no momento em que o contato com a arte se dá, criando oportunidade para que este contato faça sentido e não se torne algo distanciado de sua vida.

Recém-chegados à obra, vários alunos desceram a escada, alguns deles, com desenfreada animação, correndo. Convidei a todos que se aventurassem na descida. Lá embaixo, a margem do rio os seduziu mais do que a escada cinza de cimento e ferro para a qual desejava que eles voltassem sua atenção. Por alguns instantes então nos demoramos a trocar impressões sobre o Guaíba e seus trabalhadores, os pescadores. Gostaria que, assim como eles, o grupo tivesse também um pouco mais de paciência. A atenção deles é breve e fugidia, muito embora os comentários perspicazes em certa medida compensem o caráter difuso de sua atenção.

Perguntei se algum deles já havia visto uma escada parecida com aquela, ao que responderam que não, que aquela era uma escada estranha já que seus

degraus tinham diferentes tamanhos. Outras impressões surgiram e estávamos bastante concentrados nelas quando, inesperadamente, um homem se aproximou e começou a fazer abdominais, sem se importar com a atenção que havia despertado. Aproveitei para comentar que a obra foi realizada para conversarmos, refletirmos sobre ela, mas também para que as pessoas a vivenciassem, como no caso do homem que estava se exercitando em um dos degraus. Havia ali espaço para todas as pessoas e todos os usos possíveis.

O homem utilizando a obra de Carmela Gross para realizar abdominais, o que poderia soar como anedota, em muito me recordou questões abordadas por Gumbrecht (2006). A experiência estética está, habitualmente, atrelada a algo que é extraordinário, que está além do nosso dia-a-dia. Também a experiência religiosa parece estar conectada a um local e condições específicas para que possa ocorrer. Porém a experiência estética “acontece” sem necessariamente termos consciência disso, ela não pode ser “obrigatória”. Em contrapartida, a experiência religiosa pode ser imposta culturalmente. (GUMBRECHT, 2006, p.51).

O autor aponta três circunstâncias em que essas crises – que constituiriam espécies de experiências estéticas – podem ocorrer no âmbito cotidiano. A primeira seria a “interrupção dentro do fluxo da nossa vida cotidiana” (GUMBRECHT, 2006, p.51). Para exemplificar esta teoria, Gumbrecht descreve a maneira como os papéis higiênicos são dobrados em alguns hotéis e como a percepção desse detalhe pode nos causar uma experiência estética justamente por ser algo incomum em nosso dia-a-dia (assim como é incomum que uma pessoa realize abdominais em uma obra de arte). Gumbrecht descreve também o estranhamento causado ao olhar-se no espelho após ter se barbeado, com suas orelhas “surgindo” no meio de um rosto agora sem pelos. Para o autor, o que une essas duas experiências é o “caráter repentino e irresistível com que surgem” (GUMBRECHT, 2006, p.56). Sente-se, então, como um arrebatamento e aquele que é arrebatado nada pode fazer para desvencilhar-se desta impressão⁸.

De acordo com Gumbrecht (2006, p.51), “a fusão entre experiência estética com o cotidiano neutraliza aquilo que há de mais particular na experiência estética”. Ou seja, embora a experiência estética possa se dar no cotidiano, seu

⁸ Em seu livro mais intimista, *Carta ao pai*, de 1919, Kafka chama de “espetáculo” a atividade trivial de realizar embrulhos e abrir caixas realizados pelo pai em sua loja: “(...) era um espetáculo digno de ser visto o jeito como tu fazias um embrulho ou abrias uma caixa.” (KAFKA, 2011, p. 48).

acontecimento ultrapassa o ordinário, torna-se um momento diferenciado, excepcional porque interrompe o “fluxo da nossa experiência cotidiana”, sendo assim, Gumbrecht chama essas experiências de “pequenas crises”.

Quando um grupo visita uma exposição de arte, podemos dizer que ele verá determinadas obras e que haverá uma discussão a respeito. Isso está garantido, mas a possibilidade da experiência estética acontecer nunca estará assegurada. Partindo de tal princípio, o que dizer de uma experiência que acontece para além das paredes do museu? É nesse terreno movediço que a mediação na esfera pública ocorre.

Perguntei quantos degraus existiam na escada e sugeri que subíssemos as escadas todos juntos, contando-os. Foi difícil manter o grupo no mesmo degrau, alguns iam mais rápido e outros mais devagar. De qualquer forma, todos participaram dessa atividade. Solicitei que atentassem para o tamanho de cada degrau, quantos passos precisaríamos dar em cada degrau. Minha intenção era que eles percebessem que os degraus eram de tamanhos diferentes.

A professora M. estava com algumas vendas, então eles formaram duplas. Um dos integrantes estava vendado e o outro era o responsável por guiá-lo (nem todos quiseram participar). Acho que essa atividade foi muito válida, pois assim começaram a perceber elementos que não haviam reparado quando estavam com os olhos abertos. Comecei essa atividade perguntando sobre quem lembrava o título da obra anterior. J. lembrou que se chama *Olhos atentos*, então perguntei se era possível olhar apenas com os olhos. S. comentou: “não, quando nós encostamos também podemos ver”. Reforcei essa afirmação.

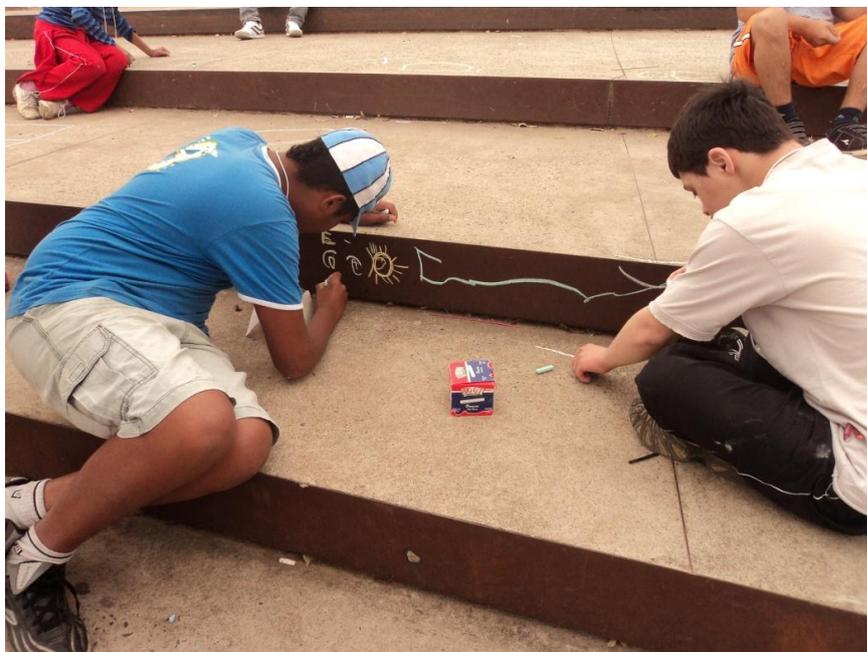
Nessa visita, a interferência de ruídos foi intensa, ônibus, carros, motos, bem como muitas pessoas passando pelo local, caminhando, correndo, e tudo isso dispersava os alunos por alguns momentos, mas logo a atenção deles voltava para as obras. Alguns permaneciam a maior parte do tempo próximos à beira do rio, e acredito que nesse local também vivenciavam experiências estéticas, aliás, sempre que um navio passava, acredito que experiências semelhantes se davam.

J. se refere às nossas visitas como “exposições”. “Semana que vem teremos outra exposição?”

Lembrei da nossa atividade na semana anterior, com os desenhos na areia, e disse que dessa vez poderíamos desenhar sobre a própria obra, utilizando para isso

giz para quadro negro. Esse foi o momento de maior concentração do grupo, todos começaram a desenhar imediatamente, ocupando bastante o espaço.

Imagem 8 – Desenhos com giz



Fonte: acervo pessoal.

Quando estávamos finalizando, questionei sobre qual título poderíamos dar para a obra. A mesma aluna que havia nomeado a obra de Resende com o nome *Joaquim*, comentou que *Cascata* poderia se chamar *Ipanema*. Em seguida fiquei sabendo pela professora M. que tal aluna mora no bairro Ipanema, próximo ao rio, o que explica a escolha do título.

J. pergunta quem fez a obra, respondo que foi Carmela Gross. Entre surpresa e desconfiada, a aluna questiona: “Mas ela fez sozinha?”. A partir disso começamos a conversar sobre o fato do artista também trabalhar em equipe, comentei que a idéia partiu da artista, mas que outras pessoas realizaram a obra para ela, de modo semelhante ao qual acontecem as encomendas, seja de que natureza for.

A respeito da possibilidade que o artista contemporâneo (influenciado por Duchamp) possui, de criar sem que necessariamente seja detentor de um domínio técnico, Freire (2006) comenta:

(...) a criação não supõe uma atividade manual (artesanal) do artista, mas uma escolha que está sempre na palavra do artista. Essas escolhas não estão conectadas ao fazer manual, mas a uma idéia, um saber mental que o artista detém sobre a sua criação, e o limite de sua opção é o mundo circundante. (FREIRE, 2006, p. 63)

A assertiva de Freire aponta para a liberdade plena que o artista contemporâneo possui em suas criações e como elas não necessariamente dependem do labor do artista para serem concretizadas. A autora também comenta a respeito de um “saber mental”, ou seja, muito antes da fatura material de uma obra, o artista certamente terá pensado longamente sobre ela, seus materiais e a grande quantidade de conceitos que a obra pode abarcar.⁹

Cauquelin corrobora essa imagem do artista ao comentar a respeito dos *ready-mades*:

O valor mudou de lugar: está agora relacionado ao lugar e ao tempo, desertou o próprio objeto (...) o autor desaparece como artista-pintor, ele é apenas aquele que mostra. Basta-lhe apontar, assinalar. A assinatura que acompanha o objeto já pronto é a única marca de sua existência. (CAUQUELIN, 2005, p. 94).

Como é possível notar, quando se fala a respeito da arte e do artista tal como o entendemos hoje, o discurso versa inevitavelmente sobre Duchamp e seu legado, não à toa Cauquelin o denomina como um dos *embreantes* (o outro *embreante* é Warhol). Para a autora, esses dois importantes artistas do século XX são responsáveis por muitas das características impregnadas na arte e nos artistas hodiernos. A problemática da transposição de valores fica evidenciada, por exemplo, na própria obra *Cascata*, pois muito embora não a estejamos apreciando em um museu ou galeria, locais que possuem uma longa tradição de valoração das obras de arte, seu valor está assegurado pela autoria. Quem a idealizou foi uma artista consagrada e esse fato implica consequente legitimação.

⁹ Obviamente nem todos os artistas seguem esse raciocínio, há aqueles cuja pesquisa, por exemplo, é mais intuitiva do que intelectual, no entanto também aí há labor mental.

PAISAGEM

“Quem sabe se a cegueira não seria preferível à visão agudíssima do falcão instalada em órbitas humanas? Para os olhos da águia, como é a pele de Julieta?”¹⁰

José Saramago

A distância entre a Usina do Gasômetro e a obra *Paisagem*, de Mauro Fuke, é de apenas alguns metros; porém, metros suficientes para que os alunos reclamassem do trajeto que estava sendo percorrido. Dentro do museu, por maior que ele seja, temos sempre a impressão de que caminhamos menos. Essa exigência maior dos seus corpos é também uma particularidade da mediação ao ar livre.

“Por que não colocaram a obra mais perto?” K. me pergunta em tom de queixa. Percebo o quanto esse questionamento pode dar margem para uma conversa sobre a localização das obras. Paramos nosso percurso e princípio por perguntar o que se alteraria na obra se ela estivesse exatamente no lugar onde paramos. Era um espaço irregular, com pedras, relva e alguns entulhos, provavelmente a obra sequer teria espaço para ser realizada. Ao chegarmos à obra, foi incrível perceber o quanto estavam atentos ao entorno, à possibilidade daquele local ser o local da obra e não outro.

Segundo Crimp (2006, p.137) são os minimalistas¹¹, na década de 1960, os primeiros artistas a enfatizarem a especificidade de localização da obra de arte. A esse respeito, Crimp (2006, p.137) prossegue: “estabeleceu-se que as coordenadas de percepção não existiam somente entre o espectador e a obra, mas permeavam o espectador, a obra e o lugar em que ambos se encontravam”.

Quando estamos no interior da galeria e do museu, principalmente se estes seguirem os moldes do “cubo branco”, provavelmente nossa atenção deter-se-á na

¹⁰ José Saramago, *Manual de Pintura e Caligrafia*: São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p.28.

¹¹ Minimalismo: Termo designativo de uma tendência na pintura e, mais especificamente na escultura, surgida na década de 50, que pregava o uso apenas das formas geométricas mais elementares. O Minimalismo está particularmente ligado aos Estados Unidos, e sua impessoalidade é vista como uma reação ao emocionalismo do expressionismo abstrato.

obra e no contato que travamos com esta. O lugar em que a obra está inserida, branco, neutro, é apenas seu abrigo. Porém, nossa experiência com as obras está acontecendo do lado de fora, estamos na esfera pública. Assim, mais do que nunca o *lugar* em que a obra está parece ganhar importância redobrada, ele interfere sobremaneira na percepção dos espectadores. É impossível ver apenas a obra, as tonalidades do céu naquela hora do dia, o tráfego, os passantes, os ruídos, tudo está colado à percepção da obra.

Imagem 9 – Conversando sobre Paisagem, de Mauro Fuke.



Fonte: acervo pessoal.

A obra *Paisagem*, de Mauro Fuke, foi realizada com cimento e mármore, muitos deles já removidos. A condição atual da obra é de abandono, com a relva bastante crescida e lixo nos arredores. Em *Paisagem*, as más condições de conservação da obra foram muito frisadas pelo grupo. Quando perceberam os materiais da obra, comentaram que aquele local parecia um cemitério, pois o mármore lembrava túmulos. Como a obra foi realizada mais próxima à margem do rio, havia mais silêncio que nas obras anteriores, chegávamos a ouvir abafado o murmurinho dos carros na avenida. Acredito que esses fatores reforçaram a impressão de que estávamos visitando um cemitério e não uma obra de arte.

Com o intuito de que percebessem as diversas alturas da obra, eu havia levado um novelo e pedi que todos escolhessem um lugar, subindo na obra e passando o novelo para o colega ao lado, na construção de uma grande teia. Após essa atividade, formamos uma fila e fomos percorrendo a obra, ora o lado de dentro, depois as extremidades. Durante esse trajeto, os participantes encontraram duas placas com a identificação da obra em relevo. Curioso que, enquanto estavam estáticos, não haviam percebido a placa, mas após o início do movimento, foram prestando mais atenção em alguns detalhes. F., cego, tocou por um longo tempo as graúdas letras que, apesar do tamanho, não se deixavam ler, “eu estou sentindo a obra” dizia, eufórico.

ESPELHO RÁPIDO

“O que vemos só vale - só vive -
em nossos olhos pelo que nos olha.”¹²

Didi-Huberman

Nosso último encontro ao ar livre teve um sol intenso por testemunha. Nesta derradeira visita, na qual travamos contato com a obra *Espelho rápido*, o grupo estava reduzido e a impressão que tive foi de que, mesmo os que compareceram, estavam um pouco desmotivados. Desde *Paisagem* havia sentido certo desânimo, agora mais acentuado. Pela quarta vez nos reuníamos, mas parecia ser a décima, pois eu já sabia o nome de todos os alunos, o que nunca alcanço em uma mediação convencional.

Espelho rápido é constituído por uma base de granito branco, sobre a qual foram depositadas quatro grandes pedras (rocha basáltica) e tubos de aço inoxidável. De acordo com Alves (2006, p.78), o título da obra faz uma menção ao “espelho d’água do lago e ao espelho de ‘base’ que se constituiu a plataforma do trabalho”. Talvez pudéssemos pensar também no mítico espelho de Narciso e na problemática referente à vaidade humana.

O autor de *Espelho rápido*, Waltércio Caldas (Rio de Janeiro, 1946), principia seus estudos artísticos na década de 1960 com Ivan Serpa. Paralelamente à sua carreira artística, atuou como cenógrafo, figurinista, desenhista e artista gráfico. Considerado por uma parcela da crítica como artista demasiadamente “conceitual” e até mesmo “hermético” suas obras poderiam antes ser entendidas como convite a uma percepção mais sofisticada.

Acredito que a referida obra tenha sido meu desafio maior. Seja por já estarem mais cansados das visitas ou porque o sol estava abrasador, o grupo pareceu mais disperso e menos interessado. Foi fundamental a iniciativa das

¹² DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

professoras que, ao perceberem situações dessa ordem, com habilidade buscavam fazê-los mais participativos.¹³

A respeito do professor mediador, Chiovatto (2011) recomenda:

Para que a educação aconteça, é necessário que as informações e conhecimentos façam sentido tanto para quem os transmite quanto para quem os recebe. É preciso que o professor e o aluno, ou visitante de exposição, se apropriem dos conteúdos; tomem posse deles. Para tanto é preciso que o transmissor, tanto quanto o receptor dos conteúdos, ultrapasse posições passivas e seja participante da ação educativa. (CHIOVATTO, 2011, p. 64).

Em minha prática cotidiana de mediação com os grupos escolares, percebo o quanto tal engajamento e consciência estão distantes da realidade da maioria dos professores que conduzem seus alunos às exposições de arte. Geralmente a postura do professor, muito embora logo no início da visita sejam lembrados de que ela acontece apoiada no tripé professor/mediador/alunos, é a de uma neutralidade estéril. Seja por não possuir conhecimento específico sobre arte, seja por comodismo, ele se porta como alguém que está tão somente acompanhando os alunos e que nada tem a ver com a condução da visita nem com o que está sendo dado a ver e sentir.

Felizmente, tive a sorte de encontrar na Elyseu Paglioli professores comprometidos com a educação e que estavam plenamente envolvidos com as atividades, sempre sugerindo propostas e apontando caminhos. Profissionais “participantes”, como bem aponta Chiovatto.

Aproveitando tal apoio dos docentes da escola, começamos a descobrir *Espelho rápido* e nossa primeira constatação foi a de que a obra se encontra em condições semelhantes à *Paisagem*, com a diferença de que, além do lixo e da vegetação, havia também alguns moradores de rua, que pareciam habitar aquele sítio. Nossa presença chama a atenção desses moradores, que nos observam entre curiosos e desconfiados.

¹³ Certamente tal apoio que recebi das professoras se fez presentes em muitos outros momentos, ele apenas é reforçado aqui em virtude de ter sentido ainda mais a necessidade da intervenção delas e é menos comentado em outros trechos já que interessa mais descrever e comentar as falas dos alunos.

Imagem 10 – Visitando a obra Espelho rápido.



Fonte: acervo pessoal.

A primeira coisa que os alunos fizeram foi subir nas pedras que compõem a obra, alguns até mesmo se deitaram preguiçosamente sobre elas sem nenhum tipo de preocupação com eventuais sujeiras em suas roupas. Perguntei há quanto tempo achavam que essas pedras existiam. J. respondeu “desde o tempo dos dinossauros”. A partir dessa suposição, começamos a pensar a questão do tempo e dos materiais que foram utilizados para a constituição da obra, o que ali havia sido feito pelo homem? O que era obra da natureza? Também surgiram questões técnicas: de que maneira foi possível que as pedras estivessem ali? Talvez um geógrafo pudesse auxiliar ainda mais o debate que surgiu também a respeito da própria composição das pedras. “Do que é feita uma pedra?” pergunta-me J. e não sei lhe responder, todavia buscamos juntos possíveis respostas.

Destarte, uma conversa que, a priori, seria apenas sobre arte (afinal, nos reunimos para conhecer obras de arte) pode tomar inúmeros caminhos de acordo com as falas dos alunos e assim outras áreas do conhecimento são convidadas a tomar voz nesse encontro.

Chamei a atenção para os outros materiais presentes na obra, o aço, o cimento e tentei que eles identificassem as variações dos materiais, sobretudo a respeito do que havia sido produzido industrialmente e o que era “obra” da natureza.

Em vão procurei fazer com que os participantes buscassem na obra o espelho referido no título. Nem mesmo os espelhos que haviam sido levados pelas professoras foram capazes de instigá-los. Uma das coisas que mais despertou minha atenção, com esse grupo, foi perceber como muitas vezes eles possuíam uma autonomia incrível para vivenciar a obra, por mais que essa intencionalidade parecesse despreocupada. S. recolhe um graveto e começa a descobrir sons ao bater com ele sobre as peças de metal, cada lugar oferece um som distinto. Logo K. também se apodera de um graveto e passa a tentar extrair algum som das pedras.

Convidei a todos que tentassem mover as pedras e conversamos um pouco sobre seu peso e como o artista teria feito para levar a pedra até aquele local. Tal exercício de colocar-se desde o ponto de vista do artista rendeu diversas suposições a respeito dos meios que propiciaram a obra a materializar-se. Algumas atividades ocorridas nas outras visitas se repetiram, tais como a venda sobre os olhos. Outras foram novidades, tais como os vários espelhos levados pelas professoras. Propomos a visualização de espelho rápido utilizando os espelhos, assim, não olhavam diretamente para a obra, mas sim para seu reflexo, descobrindo dessa maneira aspectos até então ignorados.¹⁴

Imagem 11 – Exercício de fotografia com espelhos.



Fonte: acervo pessoal.

¹⁴ É impossível não estabelecer uma relação entre essa atividade e a mitológica Medusa. O monstro com serpentes no lugar de cabelos para o qual não se poderia olhar com o risco de ser transformado em estátua de pedra, só foi derrotado por Hércules quando o herói utiliza o reflexo de seu escudo para decepá-la.

Tendo em vista que um dos objetivos da realização das obras era de que elas fizessem parte do cotidiano das pessoas, nosso último encontro foi finalizado com um *pic-nic* sobre a relva.

Na semana seguinte, nosso derradeiro encontro teve lugar em uma sala multiuso do Santander Cultural. Preparei uma apresentação com fotos realizadas por mim e por eles e comentamos brevemente sobre as obras visitadas, momento em que eles teceram novos comentários e reafirmaram questões despertadas durante as visitas, principalmente no que tange à conservação das obras de arte. Em seguida, eles pedem para assistir à apresentação preparada pelos professores, também com muitas fotos realizadas por todos e com áudio.

Para minha surpresa, recebo presentes, uma cópia em cd da apresentação, um desenho realizado por um aluno no qual representou a obra *Olhos Atentos* e, por fim, um caleidoscópio confeccionado pelos alunos. Objeto que, na sua aparente simplicidade, nunca nos mostra uma imagem de maneira semelhante à outra. Poderíamos dizer que o caleidoscópio é uma espécie de binóculo daqueles que preferem as imagens de sonho. Impossível não lembrar o célebre personagem de Baudelaire¹⁵ e dar-me conta de que tive sorte melhor que a dele. Recebi vidros vermelhos, amarelos, azuis, vidros mágicos, vidros de paraíso, vidros que ajudam a tornar a vida bela de se ver.

¹⁵ Em *O mau vidraceiro*, Charles Baudelaire narra, em primeira pessoa, uma manhã na qual, vendo passar um vidraceiro em frente à sua casa, solicita ver seus vidros e, ao não encontrar nenhum vidro colorido, recrimina o vidraceiro por circular por bairros pobres e nem ao menos possuir vidros coloridos, que tornariam a vida mais bela de se ver.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alguns meses já se passaram desde meu último encontro com os alunos, porém palavras e sensações que vivenciamos diante de cada obra de arte me assomam inúmeras vezes durante minha atividade de mediador. Logo, percebo que apesar da brevidade dos encontros, eles foram significativos e continuam repercutindo em mim uma série de novas problematizações e possibilidades de desdobramentos. Também acredito que os alunos e professores foram marcados pelo que vivenciamos, já que foram realizadas intervenções em lugares inusitados da escola, principalmente no pátio, chamando a atenção para as inúmeras possibilidades de criação que existem quando saímos, quer seja do museu, quer seja da sala de aula.

Por perceber certo cansaço e desânimo por parte dos alunos durante as duas últimas visitas às obras, talvez dois encontros tivessem bastado para despertar neles a curiosidade frente às obras de arte que se encontram na esfera pública sem, no entanto, exigir demais do grupo, tanto física quanto intelectualmente. Entretanto, considero que haver cumprido as quatro visitas a que me dispus no começo do projeto foi essencial para que reflexões acerca de tais mediações ao livre pudessem emergir.

Resende (entrevista concedida a CARNEIRO; PRADILLA, 1999, p. 11), comenta que “(...) o conceito de coisa pública não pode se definir através da simples presença do trabalho em um lugar público. Para a arte ser pública é preciso que culturalmente também assim ela se efetive”.

Logo, não basta que tenhamos uma grande variedade de obras de arte, de diferentes estilos e períodos, no espaço público, se não tornamos tais obras parte de nosso cotidiano. Além do poder público, acredito que caiba também aos profissionais inseridos no contexto da arte-educação a missão de tornar essas obras vivas para que se reverta a paradoxal situação de “invisibilidade” na qual se encontram, uma vez que, mesmo estando em locais públicos e de franca visibilidade, parecem muitas vezes ser ignoradas pela cidade e suas gentes. Um bom exemplo do esquecimento em que as obras de arte pública se encontram em

nossa cidade foi a recente intervenção do movimento *Aqui bate um coração*¹⁶, cuja ação se constituiu na inserção de corações vermelhos, feitos de papel *machê* ou recortes, em bustos e estátuas da cidade na intenção de despertar a atenção da população para essas obras de arte.

Certamente sou outro a cada novo contato com a arte e certamente o trabalho realizado consistiu em breve amostra do que é possível ser realizado ao atentarmos para o potencial das inúmeras obras de arte espalhadas por Porto Alegre. Obras pulsantes à espera de olhares atentos.

¹⁶ Grupo surgido em São Paulo que realiza essa intervenção em diversas capitais do país.

REFERÊNCIAS

ALVES, José Francisco. *Transformações do Espaço Público, Histórias da Arte e do Espaço - 5ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006.

ARTHUR Bispo do Rosário. *A poesia do fio*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. São Paulo: Editora Record, 2006.

BARBOSA, A. M. As mutações do conceito e da prática. In: BARBOSA, A. M. (Org.). *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. São Paulo: Cortez, 2002.

BULHÔES, Maria Amélia (Org.). *Memória em Caleidoscópio*. Artes Visuais no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2005.

CARNEIRO, Lúcia; PRADILLA, Ileana. *Resende, série palavra do artista*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999. Entrevista concedida às autoras.

CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CHIOVATTO, Milene. O professor mediador. In: *Mediação, Traçando Territórios*. 8ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011.

COCHIARALE, Fernando. *Quem tem medo da arte contemporânea?*. Recife: Editora Massangana, 2006.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DAS artes: artes visuais em revista. São Paulo: Editora Selo, ano 4, n.24, outubro e novembro de 2012.

DALLA ZEN, Laura Habckost. *O dispositivo pedagógico da arte*. 2011. 108 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/36408/000817127.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 20 set. 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Pequenas crises, Experiência Estética nos Mundos Cotidianos. *Comunicação e Experiência Estética*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

JOYCE, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1966. p.41-42.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.

LARROSA, Jorge. *Linguagem e Educação depois de Babel*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004.

MARTINS, M. C. Conceitos e terminologia – aquecendo uma transformação: atitudes e valores no ensino de arte. In: BARBOSA, A. M. (Org.). *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2003.

MAUPASSANT, Guy de. *Contos Fantásticos*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PASSERON, René. Da estética a poiética. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 8, n. 15, p. 103-116, nov. 1997.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. *Ne pas toucher aux oeuvres: o princípio da (in) tangibilidade da obra de arte no contexto de sua exibição e suas (contra) significações pedagógicas*. In: Reunião Anual da ANPED, 34., 2011, Natal. Anais eletrônicos. Salvador: ANPED, 2011. Comunicação. Disponível em: <<http://34reuniao.anped.org.br/images/trabalhos/GT24/GT24-1135%20int.pdf>>. Acesso em: 18 ago. 2012.

SARAMAGO, José. *Manual de Pintura e Caligrafia*: São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p.28.

SIRON Franco. *Pinturas*. Porto Alegre: MARGS, 1999.

VIANA, Nildo. *A Esfera Artística: Marx, Weber, Bordieu e a Sociologia da Arte*. Porto Alegre: Zouk, 2007.