UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

JOSÉ MINERINI NETO

EDUCAÇÃO NAS BIENAIS DE ARTE DE SÃO PAULO

Dos cursos do MAM ao Educativo Permanente

São Paulo
2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

JOSÉ MINERINI NETO

EDUCAÇÃO NAS BIENAIS DE ARTE DE SÃO PAULO

Dos cursos do MAM ao Educativo Permanente

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de doutor em Artes Visuais.

Área de Concentração: Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte; Linha de Pesquisa: Fundamentos do Ensino e Aprendizagem da Arte.

Orientadora: Profª. Drª. Ana Mae Tavares Bastos Barbosa.

São Paulo
2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Neto, José Minerini
Educação nas Bienais de Arte de São Paulo: Dos cursos do MAM ao Educativo Permanente / José Minerini Neto. -- São Paulo: J. M. Neto, 2014.
448 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientadora: Ana Mae Tavares Bastos Barbosa
Coorientadora: Judith M. Burton
Bibliografia

1. Bienal de São Paulo 2. Arte 3. Educação 4. História 5. Aprendizagem I. Barbosa, Ana Mae Tavares Bastos II. Título.

CDD 21.ed. - 707.7

TERMO DE APROVAÇÃO

Nome: MINERINI NETO, José.

Título: EDUCAÇÃO NAS BIENAIS DE ARTE DE SÃO PAULO: Dos cursos do MAM ao Educativo Permanente.

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de doutor em Artes Visuais.

Aprovado em: 08 / Agosto / 2014 .

Banca Examinadora

Profª. Drª. Ana Mae Tavares Bastos Barbosa **Instituição: ECA USP**

Julgamento: Aprovada Assinatura:

Prof. Dr. Analice Dutra Pillar **Instituição:** FACED-UFRGS

Julgamento: APROVADA Assinatura:

Prof. Dr. Adolia Rosenthal **Instituição:** USP-ECA-CAP

Julgamento: aprovado Assinatura:

Prof. Dr. Francisco Alambert **Instituição:** USP-DH

Julgamento: aprovado Assinatura:

Prof. Dr. Maria Christina S. Rizzi **Instituição:** ECA-USP

Julgamento: Aprovado Assinatura:

O ensino é a luz [...].
Anita Malfatti

A função da Bienal é essencialmente didática.
Walter Zanini

Para meus pais. Pela beleza da vida.

À Ana Mae Barbosa, orientadora desta tese,

À Judith M. Burton, coorientadora desta tese,

Minha profunda gratidão e admiração!

À
Cristiano Gimenes, Jurema Sampaio, Ana Paula Andrade Marques, Jociele Lampert, Maria Christina Rizzi, Dalia Rosenthal, Maria Cecília França Lourenço, Francisco Alambert, Olga Hubert, Dr. Eduardo Dias, Antonio Santoro Junior, Anna Maria Silva Santoro, Lilian Amaral, Stela Barbieri, Luis Pérez-Oramas, Guga Queiroga, Carolina Melo, Pablo Talavera, Helena Kavaliunas, Daniela Maura Ribeiro, Sheila Donio, Nilton Bergue, Antonio Carlos Dorta, Dália de Oliveira, Julio Moraes, Ivanilda Alves, Mary Hellen Morcelli Gotardo, Ana Amália, Rejane Coutinho, Adriana Villela, Ana Luiza de Oliveira Mattos, Tadeu Chiarelli, Lauci Bortoluci, Maria Rossi, Fernanda Curi, Giselle Rocha, José Leite de A. Silva (Seu Dedé), Natália Leoni, Melanie Vargas de Araujo, Samantha Lu, David Estrella, Ai Wee Seon, Sharon Vatsky, Pablo Helguera, William Crow, Alice Vogler, Kenny Rivero, Carlos Weiner, José Cavalheiro, Sandra Martins Farias, Luciana Pasqualucci, Radamés Rocha, Amélia Garcia, Fábio Paciullo, Lucas Fabrizzio, Fabiano Menna, Renato Sampaio, Júlia Rocha Pinto, Julia Goldman de Queiroz Grillo, Mary Lourdes Setsuko Yamanaka, Marcello Girotti, Adriana Valese, Sonia Bercito, Cecilia Migliaccio, Maria Luiza Guimarães, Magali RMaldonado, Sandra Carulli, Jasmine Brihy, Márcia Carvalhinha, Karen Gregório, Luciana Benassi, Ana Paula Campolongo, Paula Ariane, Rose Pagotto, Leonardo Pedroso, Mariane Cavalheiro, Viviane Cruz, Marisa Ines Silva, Andrea Parrillo, Carolina Marielli, Maria Fernanda Bessa, Edna Onodera, Guilherme Nakashato, Moa Simplício, Camila Lia, Erick Orloski, Maria Cristina Ratto Diedericksen, Elaine Schmidlin, Fernanda Pereira da Cunha, Jacqueline de Boni, Fabio Tremonte, Tatiana Arantes, Maria Aparecida Pereira de Castro Augusto (Cidinha), Irleidy Cristina Madazzio, Carolina Platero Martinelli, Aldir Mendes de Souza Filho, Maria Diederichsen Villares, Maria Bonomi, Caciporé Torres, Zoravia Bettiol, Anny Christina Lima, Vera Barros, Marisa Szpigel, Carlos Barmak, Mirian Celeste Martins, Gisa Picosque, Renata Bittencourt, Daisy Peccinini, Chaké Ekizian, Ana Cristina Rocco Pereira de Almeida, Iveta Maria Borges, Guilherme Teixeira, Maria Carolina (Caru) Duprat, aos meus alunos e a todos que de algum modo contribuíram para que esta tese existisse,

Meus eternos agradecimentos!

RESUMO

MINERINI NETO, José. (2014). Educação nas Bienais de Arte de São Paulo: Dos cursos do MAM ao Educativo Permanente Bienal. Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Esta tese apresenta a história da educação nas Bienais de Arte de São Paulo. Delimitada entre a primeira edição em 1951 e a instituição do Educativo Permanente Bienal em 2011, a pesquisa permitiu concluir que no decorrer desses sessenta anos a história do ensino e da aprendizagem da arte na Bienal configura-se em dois períodos. O primeiro caracteriza-se por "Propostas Educacionais em História da Arte" realizadas entre 1951 e 1984. O segundo constitui-se por "Propostas Educacionais em Arte/Educação" realizadas entre 1985 e 2011. No primeiro período são analisados a função educacional da Bienal, as exposições com fins didáticos e os cursos ministrados no Museu de Arte Moderna de São Paulo, para preparar as primeiras equipes de monitores da Bienal. No segundo período são analisados os projetos educacionais, os demais cursos para preparação de educadores e a diversidade de ações pedagógicas realizadas na Bienal. Particularizadas são as análises referentes às contribuições da Bienal para a formação e profissionalização de educadores em museus; as críticas dedicadas aos projetos didático/pedagógicos da Bienal; os materiais educacionais e cursos dedicados a professores; e as atividades artísticas decorrentes da Bienal de São Paulo. Resultante da análise de documentos e periódicos arquivados na Fundação Bienal de São Paulo, no Museu de Arte Moderna de São Paulo e no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, por se tratar de enorme quantidade de informações, aplicou-se a metodologia qualitativa para selecionar e compreender os agentes relacionados ao tema, proporcionando visão detalhada, complementada por análises bibliográficas e informações coletadas em entrevistas, websites e meios audiovisuais.

Palavras-chave: Bienal de São Paulo. Arte. Educação. História. Aprendizagem.

ABSTRACT

MINERINI NETO, José (2014). *Education in Biennial Art of São Paulo: From courses MAM to Biennial Continuing Education. School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo. PhD thesis.*

This thesis presents the history of education in Biennial Art of São Paulo. It is delimited between the first edition in 1951 and the institution of Biennial Continuing Education in 2011. The research concluded that during those sixty years, the history of teaching and learning in Biennial art was configured into two eras. The first was characterized by "Educational Proposals in Art History" conducted between 1951 and 1984. The second was constituted by "Educational Proposals in Art Education" conducted between 1985 and 2011. The first era of educational function of Biennial exhibitions which also included educational purposes and studies were taught at the Museum of Modern Art of São Paulo. The first team of monitors of Biennial Art were prepared for analysis. By the second era, educational projects, and other studies were being prepared. Educators and a diversity of educational activities were conducted at the Biennial and were analyzed. Specialized analysis related to the contributions of the Biennial for training and occupation of educators in museums, initiated criticism in relation to didactical/pedagogical projects were revealed. Biennial Educational materials and studies were dedicated to teachers and artistic activities arising from the São Paulo Biennial. As a result, the analysis of documents and periodicals archived in the Biennial of São Paulo, the Museum of Modern Art of São Paulo and the Museum of Contemporary Art of University of São Paulo, were where there was a huge amount of information found, and applied a qualitative methodology to select and understand the related topic providing detailed insight complemented by bibliographic analysis and information collected from interviews, websites and audiovisual media.

Keywords: *Biennial of São Paulo. Art. Education. History. Learning.*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Luciano Minguzzi, Gato Persa.. 30
Figura 2 - Prof. Edoardo Bizzarri e estudantes presentes na mesa redonda da Escola de Sociologia e Política 31
Figura 3 - Roger Chastel, Namorados no Café 31
Figura 4 - Exposição das pinturas do acervo do MASP em cavaletes de vidro.... 36
Figura 5 - Fachada do prédio adaptado no Parque Trianon para abrigar a I Bienal. 39
Figura 6 - Sala da França no prédio adaptado no Parque Trianon para a I Bienal. 39
Figura 7 - Aula de talha. 46
Figura 8 - Aula de cerâmica. 47
Figura 9 - Vista da sala de aula..... 47
Figura 10 - Aula de ponta seca. 48
Figura 11- Aracy Amaral conduzindo visita na sala de Paul Klee. 57
Figura 12- Aracy Amaral Aracy Amaral recebendo visitante 58
Figura 13 - Aparício Basílio da Silva conduzindo visita na sala de Oskar Kokoschka. 58
Figura 14 - Capa do livro 'Que é a pintura moderna?' de Alfred Barr..... 60
Figura 15 - Estudantes visitando a II Bienal. 64
Figura 16 - Monitores da II Bienal dão entrevista na Rádio Gazeta 66
Figura 17 – O professor Wolfgang Pfeiffer dá aula na sala especial de James Enson. 67
Figura 18 - Emile Langui na palestra "A vida e a obra de James Enzor" 68
Figura 19 - Capa e folha de rosto do catálogo dedicado à Exposição de Picasso na II Bienal de São Paulo. 72
Figura 20 - Vista geral da sala de Barbara Hepworth na 5ª Bienal de São Paulo. 75
Figura 21 - Sr. Pfeiffer – preparador dos monitores – explica à turma a arte "engagé" de Orosco..... 76
Figura 22 - Monitores Abraham Haschman e Valdeir Oliveira Maciel tecendo comentários sobre o barroco paraguaio..... 80
Figura 23 - Linha de ônibus para transportar visitantes da Praça da República à VI Bienal..... 81
Figura 24 - Vista de painel da exposição Didática Arte e Natureza..... 93
Figura 25 - Grupo de visitantes na Sala Picasso da II Bienal..... 98
Figura 26 - Vídeo 'Como é feita uma Bienal', 1981. 101
Figura 27- Mapa indicando mesa informativa na 25ª Bienal. 104
Figura 28 - Vista geral do 3º andar da 28ª Bienal no Pavilhão Ciccillo Matarazzo com pintura de Dora Longo Bahia no chão 105
Figura 29 - Rafael Canogar, Os Revolucionários, 1968 115
Figura 30 - Luiz Alphonsus de Guimaraens, Dedicado à paisagem do planeta terra, ... 115
Figura 31 - Antonio Santoro Junior em Porto Alegre..... 122
Figura 32 - Cerca de 75 mil pessoas já visitaram a Bienal..... 129
Figura 33 - Sala Especial de Flávio de Carvalho na 17ª Bienal. 140
Figura 34 - Vista panorâmica da exposição 'A Trama do Gosto..... 148
Figura 35 - Vista de sala com grafite na exposição 'A Trama do Gosto' 148
Figura 36 - Sala de Hélio Oiticica na 22ª Bienal..... 164

Figura 37 - Sala de Lygia Clark na 22ª Bienal. 164
Figura 38 - Grupo de visitantes frente a painel de Rubem Valentim na 23ª Bienal. 167
Figura 39 - Balcão da 'Sala da Monitoria' na 23ª Bienal..... 168
Figura 40 - Anny Christina Lima frente a obra de Leonilson na XXIV Bienal. 176
Figura 41 - Ricardo Valério com grupo de crianças na XXIV Bienal. 176
Figura 42 - Kasimir Malevich. Pintura Suprematista – Cruz Branca..... 180
Figura 43 - José Magalhães Júnior e José Francisco Xavier Magalhães (com trilha sonora de Luiz Henrique Xavier). 'Trilhos Urbanos: cidade fora dos trilhos'. 186
Figura 44 - Sala Educação da XXIV Bienal de São Paulo..... 187
Figura 45 - Alunos cegos de escola estadual da zona note de SP tocam em 'A Casa é o Corpo', de Lygia Clark. 210
Figura 46 - Deficientes visuais tocando luminária do lounge.....211
Figura 47 - Deficientes visuais tocando prancha tátil.. 212
Figura 48 - Capa do folder do 'Projeto Diversidade II'. 213
Figura 49 - Carsten Höller. 'Kommunehaus' (à esquerda) e 'Flying City' (à direita, suspenso) na 25ª Bienal..... 214
Figura 50 - Projeto Carona. 215
Figura 51 - Maria Aparecida Pereira de Castro Augusto (Cidinha) do Projeto Diversidade II conduzindo visita na 25ª Bienal 216
Figura 52 - Capa do Guia Vogue Brasil para a 23ª Bienal.. 218
Figura 53 - Capa do guia Como Visitar a Bienal: 18ª Bienal de São Paulo..... 219
Figura 54 - Capa do 'Guia da 25ª Bienal de São Paulo' 219
Figura 55 - Material para professores 'Leituras de artistas'..... 220
Figura 56 – Capa do 'Guia da 27ª Bienal de São Paulo'. 221
Figura 57 – Capa do 'Guia da 28ª Bienal', 2008. 222
Figura 58 – Capa do 'Portulano: Guia da 29ª Bienal de São Paulo'..... 223
Figura 59 - Museu Imaginário..... 241
Figura 60 - Palestra de Paulo Herkenhoff no curso para professores da XXIV Bienal 263
Figura 61 - Início do programa A2 no auditório do Colégio Nossa Senhora do Rosário.....265
Figura 62 - Palestra de Mariasinha Fusari no curso para professores da XXIV Bienal 266
Figura 63 - Mirian Celeste Martins conduzindo o curso 'Professor-Pesquisador: Que rede é essa?'. 269
Figura 64 - Gisa Picosque conduzindo o curso 'Professor-Pesquisador: Que rede é essa?' 269
Figura 65 - Allora & Calzadilha. 'Pare, repare, prepare: variações de Ode à alegria para piano preparado' 274
Figura 66 - Lilian Amaral e Irene Tourinho na Mesa 'Além dos muros da escola'. 278
Figura 67 - Nan June Paik. 'Jardim de Vídeos' 291
Figura 68 - Material para professores 'A educação pública e a XIV Bienal de São Paulo'. 295
Figura 69 - Capa da caixa do material educativo 'Brasil + 500: Mostra do Redescobrimento'.....301
Figura 70 - Ficha do material educativo 'Brasil + 500: Mostra do Redescobrimento' com imagem do 'Mantelete emplumado Tupinambá'. 307

Figura 71 - CD-ROM para educadores da Bienal 50 anos: Uma homenagem a Ciccilo Matarazzo. 310
Figura 72 - Home page do CD-ROM para professores da Bienal 50 anos: Uma homenagem a Ciccilo Matarazzo 310
Figura 73 - Entrevista com Paulo Bruscky no material para professores 'Leitura de Artistas'..... 312
Figura 74 - Material educativo para a 27ª Bienal..... 313
Figura 75 - Material educativo da 29ª Bienal..... 315
Figura 76 - Material educativo da exposição 'Em Nome dos Artistas – Arte Contemporânea Norte-americana na Coleção Astrup Fearnley' 320
Figura 77 - Fred Forrest, "Experiência de Comunicação". 338
Figura 78 - Vitrine com ferramentas para fazer gravura.....340
Figura 79 - Demonstração de impressão no 'Atelier Vivo' da 'Mostra de Gravura Brasileira'..... 341
Figura 80 - O artista Edward Mayer entre os sarrafos da instalação *Ultimate Thule*, ... 346
Figura 81 - Palitos de sorvete disponíveis para a releitura da instalação de Edward Mayer 347
Figura 82 - Paulo von Poser observa a releitura da instalação de Mika Yoshizawa.....348
Figura 83 - Criança pintando papel de grande formato. 349
Figura 84 - Vista da exposição 'A grande tela'. 350
Figura 85 - Atividade 'Instalação' 367
Figura 86 - Guilherme Teixeira (á esquerda) participa da atividade..... 368
Figura 87 - Atividade 'As manifestações' 370
Figura 88 - Carlos Barmak orienta a atividade 'Infláveis'. 370
Figura 89 - Carolina Pivetta da Mota pichando o segundo andar da Bienal.....375
Figura 90 - Folder de divulgação da Bienal da Criança..... 379

LISTA DE SIGLAS

AAESP - Associação dos Arte-Educadores de São Paulo.

AEP - Arteducação Produções.

AHWS - Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

ATP – Assistentes Técnico-Pedagógico.

CCBB – Centro Cultural Bando do Brasil.

CEBRAP - Centro Brasileiro de Análise e Planejamento.

CEM - Centro de Estudos da Metrópole.

CENP - Coordenadoria Estadual de Normas Pedagógicas.

CEU - Centros de Educação Unificados.

EaD - Ensino a Distância.

ECA/USP – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

FAAP - Fundação Armando Álvares Penteado.

FAU/USP - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

FDE - Fundação para o Desenvolvimento da Educação.

FUNARTE - Fundação Nacional de Arte.

IADÊ - Instituto de Arte e Decoração.

LDB - Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional.

MAC/USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

MAM/Salvador - Museu de Arte Moderna de Salvador.

MAM/SP - Museu de Arte Moderna de São Paulo.

MAM/RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

MoMA - *Museum of Modern Art of New York.*

MuBE - Museu Brasileiro de Escultura.

ONG - Organizações não Governamentais.

ONU - Organização das Nações Unidas.

UNESP - Universidade Estadual de São Paulo.

UNIBAN - Universidade Bandeirante de São Paulo.

SUMÁRIO

SUMÁRIO.....15
INTRODUÇÃO 16
CAPÍTULO I - DA ESCOLA DO MAM AOS PROJETOS DIDÁTICOS DAS BIENAIS: 1951 - 1965 27
1.1 A origem das ações educativas.....27
1.2 Da Escola do MAM aos cursos da Bienal.....41
1.2.1 Escola de Artesanato do MAM 43
1.2.2 Wolfgang Pfeiffer e a formação de monitores para a Bienal 50
1.3 Exposições didáticas.....91
CAPÍTULO II – PROPOSTAS EDUCACIONAIS EM HISTÓRIA DA ARTE: 1967 – 1985 107
CAPÍTULO III – PROPOSTAS EDUCACIONAIS EM ARTE/EDUCAÇÃO: 1985 – 2011 142
3.1 Propostas Educacionais para Deficientes 209
3.2 Guias de Visitação 217
3.2.1 Guias Impressos 217
3.2.2 Guias Eletrônicos 223
3.3 Contribuições para a Profissionalização de Educadores em Museus 227
3.4 Crítica de Educação 232
CAPÍTULO IV – PROFESSORES NA BIENAL 257
4.1 Cursos e palestras para professores.....257
4.2 Materiais para professores.....279
4.3. Materiais educativos nos websites da Bienal 323
4.4 Salas de professores.....324
4.5 Apoio aos professores nas escolas.....326
CAPÍTULO V - FAZENDO ARTE COM A BIENAL.....331
5.1 Atividades artísticas 331
5.2 Ateliês sociais.....372
5.3 Exposições Bienais de arte infantil.....376
CONSIDERAÇÕES FINAIS 382
BIBLIOGRAFIA 388
ANEXOS

INTRODUÇÃO

A vocação polêmica da Bienal Internacional de Arte de São Paulo se estabeleceu nas primeiras edições da mostra. Tal percepção é facilmente destaca na quantidade de informações veiculadas em jornais e revistas e pelos acalorados debates que surgem, quer sejam esses gerados pelas proposições dos artistas presentes, pelas discussões do júri (quando premiou artistas), pelas inúmeras crises - tanto financeiras quanto políticas – que já passou e pelas propostas curatoriais. Fértil universo para a crítica da arte, para a história da arte, para a curadoria e para o mercado da arte, fica à sombra desses parâmetros o importante papel educativo que as Bienais de Arte de São Paulo promoveram e continuam a promover.

A pesquisa que aqui se anuncia surgiu como continuidade de meus interesses em História da Arte, cuja área venho me debruçando desde a graduação em Educação Artística e aprofundado a partir do mestrado que realizei em Estética e História da Arte.

Atuando profissionalmente como arte/educador nos ensinos formal da educação de base, não formal e minstituições culturais e professor universitário, o interesse em articular a história da arte com a história do ensino e aprendizagem da arte surgiu na banca de qualificação do mestrado que realizei. Ao apresentar os primeiros resultados da dissertação sobre os anos iniciais da obra de Regina Silveira no auditório do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - MAC/USP para os Professores Francisco Alambert e Felipe Chaimovich que compunham a banca ao lado de minha orientadora de então, Prof.ª Drª. Daisy Valle Machado Peccinini, Chaimovich destacou que Regina fundou com Júlio Plaza, Walter Zanini e Donato Ferrari a E*scola Aster,* cuja história desta escola também poderia ser um tema de meu interesse*,* surgindo assim a primeira inquietação em conhecer com maior profundidade a história do ensino da arte no Brasil.

No processo de preparação para defender a referida dissertação assisti a algumas apresentações de mestrado e doutorado. Ao presenciar em 2007 na Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA USP) a defesa de tese de doutorado de Anna Maria Pimenta Hoffmann denominada 'Crítica de Arte e Bienais: As Contribuições de Geraldo Ferraz', sob orientação da Profª. Drª. Elza Ajzenberg, a banca para avaliação contava com a participação da Profª. Drª Ana Mae Barbosa que naquele momento destacou a ausência de pesquisa sobre a história da educação nas Bienais de São Paulo.

Desde então, interessado na área e inquietado pelo tema, após o término do mestrado comecei a revisar bibliografias tanto no âmbito da história do ensino da arte quanto na historiografia da Bienal de São Paulo cujo ineditismo apontado por Ana Mae foi reafirmado. Ao analisar o projeto de pesquisa que inscrevi no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA USP para desenvolver a referida história, Ana Mae concordou em orientar-me nessa empreitada, função dividida com a Professora Judith M. Burton, do *Teachers College,* na Universidade de Columbia, em Nova Iorque, responsabilizando-se pela coorientação.

Essa coorientação foi possível graças à concordância da professora Burton e ao aceite do Teachers College em receber-me como pesquisador para complementar a pesquisa que desenvolvia em São Paulo. Para tanto, contei com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que me agraciou com uma Bolsa Sanduiche, viabilzando minha estadia na cidade de Nova Iorque. Esta foi complementada pela Fundação Lemann que me concedeu uma bolsa de estudos destinada a estudantes brasileiros aceitos por universidades internacionais parceiras desta Fundação, caso da Universidade de Columbia.

Dentre tantos artigos e críticas escritos sobre a Bienal de São Paulo - além dos catálogos publicados em todas as edições - apenas seis livros foram integralmente direcionados ao tema, sendo quatro deles analisados na formulação do projeto de pesquisa, um analisado no decorrer da pesquisa e um recentemente lançado.

Leonor Amarante publicou em 1989 o livro precursor dedicado ao período que abrange da I Bienal em 1951 à 19ª em 1987. Organizado cronologicamente, analisa cada uma das edições destacando artistas, qualidades e obstáculos enfrentados no decorrer desses 36 anos, enfatiza a origem nos moldes da Bienal de Veneza e a iniciativa de Francisco Matarazzo Sobrinho para realizar a I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP).

A presença do MAM na organização aconteceu até a VI Bienal em 1961, pois em 1963 Matarazzo doou a coleção do referido museu para a USP, resultando no desligamento da Bienal com o MAM. A autora destaca as participações artísticas relevantes, as polêmicas que envolveram as premiações, a censura no período militar, a saída de Matarazzo após a XIII Bienal em 1975, o início dos projetos curatoriais com a presença de Walter Zanini em 1981, analisando até a edição de 1987.

A 25ª Bienal de São Paulo deveria ter ocorrido em 2001, porém, em função da Mostra do Redescobrimento – comemoração aos 500 anos da chegada dos europeus ao Brasil – ocorrida em 2000 em três edifícios do Parque do Ibirapuera (incluindo o Pavilhão da Bienal) fez com que a mostra comemorativa dos cinquenta anos da Bienal fosse adiada para 2002. Como alternativa, foi organizada a exposição Bienal 50 Anos: Uma Homenagem aCiccillo Matarazzo em 2001, da qual um livro comemorativo (FARIAS, 2001) foi publicado com textos de diversos críticos de arte e historiadores, porém sem a presença de arte/educadores. Nesse são explorados a história da Bienal com menos detalhamento e maior abrangência do que realizado Leonor Amarante, vasta homenagem a Francisco Matarazzo, ênfase no diálogo da Bienal com a cidade de São Paulo e a reprodução de todos os cartazes até a XXIV edição.

Publicação organizada por Agnaldo Farias cuja maior parte é dedicada a cada uma das vinte e quatro edições ocorridas entre 1951 e 1998, analisando-as cronologicamente e inserindo-as nos contextos históricos do Brasil e do exterior.

Dedica um capítulo específico às Mostras de Arquitetura e se encerra com depoimentos de ex-presidentes, artistas, críticos e curadores.

Ainda para as celebrações dos 50 anos a Revista USP (USP/CCS, 2000/2001) dedicou uma publicação integralmente à Bienal. As análises foram escritas por profissionais que trabalharam na referida instituição ou pesquisam assuntos correlatos. Neste periódio são destacados os percursos, as conquistas, a transição da arte moderna para a arte contemporânea, a visibilidade, o design e a educação, sendo esse voltado para os feitos educacionais na XXIV Bienal em 1998, último projeto educativo realizado antes da publicação desta revista.

O programa educativo da exposição comemorativa ao cinquentenário da Bienal foi coordenado por Mirian Celeste Martins e Gisa Picosque, responsáveis pelo desenvolvimento de um CD-ROM (MARTINS e PICOSQUE, 2001, CD-ROM) como material educativo distribuído aos professores. Nele encontra-se um levantamento com nomes de responsáveis pelas ações educativas ocorridas desde a VIII Bienal, informação de grande valia para o início dessa pesquisa.

Precedido por análise sobre acontecimentos artísticos e culturais ocorridos entre a Semana de Arte Moderna de 1922 e a I Bienal de São Paulo em 1951, o livro escrito por Francisco Alambert e Polyana Canhête (ALAMBERT e CANHÊTE, 2004) organiza a história da Bienal em três eras: A era do Museu: das Bienais do MAM à autonomização da Bienal, A era Matarazzo e A era dos Curadores. Os autores analisam as repercussões do júri, a origem do arquivo histórico, a separação com o MAM e a fundação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, o período da ditadura militar, os projetos curatoriais desenvolvidos a partir da XVI Bienal em 1981 finalizando com a Mostra do Redescobrimento e a edição comemorativa aos 50 anos.

Dentre os livros destacados esse é o único que analisa projetos educativos na Bienal, informando bons momentos na década de 1980 que foram atrofiados na década seguinte. Destaca o projeto educativo desenvolvido na XXIV Bienal em 1998 cujo objetivo foi atingir três púbicos: presencial, educacional e virtual.

O quarto livro analisado é direcionado ao público infanto-juvenil (SANT'ANNA, 1998) e destaca algumas obras de arte relevantes entre a I Bienal e a 22ª em 1994. Não está organizado cronologicamente e tem como objetivo informar o que é a Bienal de São Paulo, proporcionando leituras visuais contextualizadas.

Embora já identificado a partir da bibliografia disponibilizada por Leonor Amarante (1989, p. 388 – 396), o livro que Jacob Klintowitz (1981) dedicou à Bienal de São Paulo só foi analisado no decorrer da pesquisa. O crítico aponta erros e a superação das mostras bienais pelos meios televisivos e jornalísticos. Entrevistou Luiz Diederichsen Villares, então presidente da Fundação na ocasião da XVI Bienal em 1981, e buscou depoimentos de críticos e artistas sobre política cultural como sugestões para evitar erros futuros na instituição.

Publicada em 2011, a tese orientada por Maria Cecília França Lourenço e defendida por Hélio Herbst na FAU/USP em 2007 analisa as Exposições Internacionais de Arquitetura ocorridas na Bienal entre 1951 e 1959 e pouco contribui para esta tese.

Como visto nesta revisão, a história da educação nas Bienais de Arte de São Paulo é pouco conhecida e configura-se como tema inédito por não constar nenhum livro integralmente dedicado ao tema.

Em evidente descontinuidade, no decorrer de sua história não é rara a presença de novas equipes educativas a cada nova mostra bienal, o que suscita o interesse em conhecer, organizar e analisar essas iniciativas, cujo destaque é entender como o ensino da arte se configura nas Bienais de São Paulo. Com a implantação de uma equipe educativa permanente em 2011 na referida instituição, a relevância desta pesquisa configurou-se não só pelo aspecto histórico, mas também contributivo aos rumos futuros desta iniciativa na Bienal de São Paulo.

Para atingir o objetivo de construir a história destacada passei dois anos pesquisando regularmente no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo - AHWS, aonde tive contato com documentos inéditos e periódicos desde a primeira edição em 1951, assim como fotografias que oferecem testemunhos visuais a o que foi constatado na pesquisa.

A Bienal de São Paulo tornou-se Fundação em 1962 e desvinculou-se do MAM/SP em 1963 quando Ciccillo doou o acervo do museu para a USP, que, por sua vez, criou no mesmo ano o Museu de Arte Contemporânea da USP para abrigar a doação de Ciccillo. Com isso, documentos referentes à Bienal se encontram nestas três instituições. No AHWS se encontra a grande maioria, porém foi surpreendente encontrar na Biblioteca Paulo Mendes de Almeida do MAM/SP a documentação dos anos iniciais do museu e dos cursos que preparam os primeiros monitores da Bienal. Com igual encantamento localizei folhetos publicados pelo MAM/SP na Biblioteca Lourival Gomes Machado do MAC/USP e preciosas informações sobre exposições didáticas no Arquivo desse mesmo museu. Complementaram a pesquisa a análise de livros que referenciam o tema e dos catálogos das exposições Bienais internacionais, nacionais e demais intermediárias, coleta de depoimentos de pessoas que planejaram e realizaram projetos educacionais na Bienal, informações encontradas em websites e meios audiovisuais. Frente à tamanha quantidade de informações constituiu-se como metodologia a pesquisa qualitativa para selecionar e agrupar as informações nas quais a tese se estrutura.

Configuram-se fontes primárias nesta pesquisa os catálogos publicados pela Bienal de São Paulo, os documentos e a *clipagem* de periódicos encontrados nos arquivos e bibliotecas pesquisados, sendo quase em sua totalidade inéditos ou não sistematizados em publicações sobre o tema. Notar-se-á dentre os periódicos, por vezes, a ausência de informações completas, muitos deles sem identificar autoria, ou desprovidos de data ou página por conta dos critérios arquivísticos vigentes no momento em que foram coletados.

Mesmo frente a essa fartura de informações, há momentos nos sessenta anos encampados por essa pesquisa em que os documentos são escassos e dificultam tirar conclusões. O caso de maior relevância é a indefinição de responsáveis pelo projeto pedagógico e preparação dos monitores da XII Bienal em 1973.

Destacam-se pela especial dedicação à pesquisa, além da incansável equipe do AHWS, as colaborações vindas da equipe do Educativo Permanente Bienal que não poupou esforços em compartilhar informações e inquietações.

Indiscutível foi a contribuição das disciplinas que cursei com as Profªs. Drªs. Maria Christina de Souza Lima Rizzi e Dália Rosenthal no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA USP e com a Profª. Drª. Maria Cecília França Lourenço no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Faculdade de Arquitetura da USP.

Dentre os trabalhos por mim realizados nestas disciplinas o projeto 'Educativos – Uma História' (BIENAL, 2010) feito em parceria da professora Christina Rizzi com a curadora educacional da 29ª Bienal, Stela Barbieri, contribuiu diretamente com minha pesquisa graças à realização de entrevistas com pessoas que participaram ou conceberam projetos educacionais na Bienal de São Paulo.

Para a construção desta história as a reflexões de Hayden White (2001) constituem itens metodológicos fundadores. O autor destaca que a história configura-se em um ponto de encontro entre a arte e a ciência e que tal aproximação é pertinente ao fazer do historiador, sendo este não só o mediador entre o passado e o presente, mas, sobretudo responsável por unir esses dois modos de compreensão como 'imaginação histórica'. White destaca que esta postura causa certo ressentimento por aparentemente demonstrar-se como ato de má fé, entretanto, é pertinente à natureza do historiador fazer escolhas não apenas para o futuro, mas também para o passado, quer seja pela memória, quer seja pelo registro e sistematização da história a partir de documentos e referenciais.

Para tanto, propõe inserir os estudos históricos contemporâneos em uma base harmoniosa entre os valores do passado como meios para perspectivar questões do presente. Contando com ferramentas e instrumentos comuns tanto para a arte quanto para a ciência contemporânea, cujo dinamismo é característica notória, a história igualmente torna-se dinâmica. Com isso, a interpretação sobre a história é em si um problema da própria história e de seu dinamismo, cabendo ao historiador não só interpretar os dados, mas também os disponibilizando aos propósitos narrativos de modo que sejam articulados e plausíveis.

Tratando-se de 60 anos de história sobre os quais esta tese se debruça, os referencias teóricos sobre ensino e aprendizagem da arte perpassam vários autores e atravessa o século XX adentrando no início do século XXI.

Viktor Lowenfeld (1970) analisou o significado da arte na educação cujo extraordinário sentido da capacidade criadora instiga a descoberta/invenção de respostas expressivas denominadas auto expressão que contribuem para o desenvolvimento em amplo sentido, quer seja físico, intelectual, emocional, sensorial ou social em concordância com o que o autor denomina auto identificação, tornando a arte elemento fundamental para a sociedade.

Herbert Read (2001) participou do júri da II Bienal de São Paulo e é um dos referenciais para pensar a educação pela arte. O crítico e pesquisador inglês analisa definições sobre arte em sentido tradicional e moderno para então analisar o ensino da arte. Destaca a livre expressão da criança como ampla variedade de processos mentais e físicos, dentre os quais a imaginação, a significação (em sentido junguiano) e a expressão.

Arno Stern (1978) realizou atividades artísticas definidas como educação criadora na qual elaborou espaços criativos nos quais as diferenças podem ser expressas por meios não verbais livres de julgamentos e erros. Estabelece relações de jogo como criação entre professor e alunos no qual a descoberta é item fundamental.

A Proposta Triangular sistematizada por Ana Mae Barbosa (1991) propõe o ensino da arte fundamentado em três vértices de um triângulo: contextualizar obras de arte, ler obras de arte e fazer arte. Na articulação entre estes três eixos a arte é compreendida como meio expressivo e criativo que se insere em fazeres e diversos contextos, dentre os quais imagens são também objetos de estudo e compreensão crítica da arte.

Optou-se por respeitar o nome como se chamou quem conduz visitas na Bienal, passando da denominação monitor para tira-dúvidas, mediador e educador, cada qual associado ao tempo em que esteve vigente na Bienal. O mesmo se aplica à delimitação da área interdisciplinar de profissionais que trabalham com arte e educação, chamados, cada qual ao seu tempo, de educadores artísticos, arte-educadores, arte/educadores ou arte educadores. Educador artístico é termo que referencia os professores da disciplina Educação Artística, nome vigente na educação formal nacional entre 1971 e 2005[1]. Arte-educador é termo usado por Ana Mae Barbosa, revisto por ela mesma para arte/educador, porque o hífen indica completude e a barra pertencimento. Arte educador é o termo indicado no manual de estilo dos educadores da 29ª Bienal.

Permeando todos os capítulos, optou-se também por respeitar a numeração original de cada uma das exposições Bienais tendo como referência a numeração presente na capa dos catálogos, ora composta por numeração romana ora por numeração cardinal.

É igualmente relevante informar que a cada edição internacional das Bienais de Arte de São Paulo o nome mudou: Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (I, II, 3ª, IV, 5ª e IV), Bienal de São Paulo (VII, VIII e IX, XI, XII, XIII, XVI, XVII, 18ª, XXIV, 25ª, 26ª e 27ª), Bienal (X e 29ª), Bienal Internacional de São Paulo (XIV, XV, 19ª, 20ª, 21ª, 22ª e 23ª) e BSP (28ª) são variantes. Bienais Nacionais, Latinoamericana e demais mostras que intermediaram as exposições

[1] O nome Educação Artística deixou de ser usado em 2005 quando a referida disciplina passou a se chamar Arte (BRASIL, 2005).

internacionais também mudaram de nome, daí a diversidade de nomenclaturas nesta tese.

Esta tese apresenta a história da educação nas Bienais de Arte de São Paulo em dois períodos que não coincidem com a história das exposições porque o andamento da arte e da educação na Bienal se deu em passos distintos. O primeiro período constitui-se por 'Propostas Educacionais em História da Arte' realizadas por historiadores da arte entre 1951 e 1984. O segundo, por sua vez, caracteriza-se por 'Propostas Educacionais em Arte/Educação' realizadas por arte/educadores entre 1985 e 2011.

O período das propostas em História da Arte está analisado nos dois primeiros capítulos dessa tese. No Capítulo I estão as origens das ações educacionais na Bienal e cursos ministrados por Wolfgang Pfeiffer no MAM/SP para preparar monitores da Bienal, função assumida por ele até 1965. Neste capítulo se encontra também a análise sobre exposições denominadas didáticas realizadas pelo MAM que reverberarão nas Salas Especiais da Bienal.

O Capítulo II é dedicado aos projetos didáticos realizados na Bienal entre 1965 e 1984, completando, portanto, o primeiro período da história da educação na Bienal de São Paulo. Neste capítulo são analisados os projetos didáticos e cursos de formação realizados por diferentes historiadores da arte que deram continuidade às proposições inauguradas por Wolfgang Pfeiffer.

O período das 'Propostas Educacionais em Arte/Educação' inaugura-se em 1985 com a chegada da equipe coordenada pela arte-educadora Ana Cristina Rocco Pereira de Almeida que compartilhará as iniciativas da monitoria calcada na história da arte com visitas e atividades específicas para crianças e adolescentes, para os quais deixará de imperar a transmissão de valores da história da arte para acolher leituras e interpretações manifestas por cada participante. Com isso se constitui o Capítulo III, no qual se apresentam os projetos pedagógicos, os cursos para formação de educadores e a diversificação de modelos de monitoria, de guias, de educadores e mediadores para a construção do conhecimento em arte na Bienal

de São Paulo até 2011 quando foi fundado o Educativo Permanente Bienal, um setor na Fundação voltado a realizar ações educacionais ininterruptas e não apenas nos períodos de exposição como tradicionalmente acontecia. Um dos momentos radiantes que ocorreu no desenvolvimento dessa pesquisa foi ler as críticas publicadas em jornais dedicadas aos projetos didático/pedagógicos da Bienal. Para que se perceba essa massa crítica, optou-se por agrupar no final do referido capítulo a análise sobre estes textos.

Os dois últimos capítulos tratam de particularizar ações direcionadas a professores e atividades artísticas relacionadas à Bienal. O Capítulo IV analisa cursos e palestras para professores, os trabalhos pedagógicos e materiais educativos propostos e desenvolvidos, as iniciativas de acolhimento e apoio a professores nas exposições e nas escolas.

O último capítulo desta tese analisa atividades práticas artísticas realizadas em escolas e organizações sociais decorrentes do formato Bienal ou feitas no próprio Pavilhão da Bienal em ateliês montados para esse fim. Completa este Capítulo V a análise de exposições de arte infantil que tiveram como referência o formato da Bienal ou nela foram previstas ou aconteceram.

A tese se encerra apresentando considerações decorrentes da pesquisa como possíveis conclusões, destacando a ausência recorrente de bibliografia sobre educação nas propostas educacionais, a necessidade de rever critérios arquivísticos referentes a documentos sobre educação no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Bienal de São Paulo, a orientação de projetos educacionais para operários e estudantes, as ações que instituíram os cursos para formação de monitores, educadores e/ou mediadores, a instituição de projetos para professores e o debate sobre curadoria e educação. Estas considerações findam-se refletindo sobre a implantação do Educativo Permanente na Bienal de São Paulo.

***

CAPÍTULO I - DA ESCOLA DO MAM AOS PROJETOS DIDÁTICOS DAS BIENAIS: 1951 - 1965

1.1 A origem das ações educativas

Antes mesmo de ser inaugurado o Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP e de iniciarem as Bienais de Arte paulistanas, os debates acerca de suas funções formativas e artísticas eclodiam no meio artístico. Em setembro de 1951, poucas semanas antes da abertura da I Bienal, o crítico Luís Martins lembrou que ele próprio havia lançado em 1946:

> [...] uma campanha pela instituição de um museu de arte moderna, solicitando para isso o apoio das autoridades públicas, sobretudo do então prefeito de São Paulo (Abraão Ribeiro). Este homem inteligente e culto resolveu explicar, pela mesma folha, os motivos pelos quais era inteiramente contrário à ideia (sic). Vários escritores e artistas se manifestaram contra ou a favor, mas os dias passaram e a coisa, no momento, ficou por isso mesmo. Mas não por muito tempo. Hoje temos dois museus de arte contemporânea (MAM São Paulo e MAM Rio de Janeiro), e já se cogita de uma exposição internacional nos moldes da famosa Bienal de Veneza. [...] dizia-se que o povo jamais haveria de compreender a arte moderna, e que um museu que expusesse trabalhos dos grandes artistas de hoje estaria fatalmente destinado a se tornar alvo perene de zombaria e do desprezo públicos. Não há nada como um dia depois do outro [...]. E a I Bienal de Arte de São Paulo virá certamente confirmar, de maneira sensacional, a filosofia otimista desses profundos pensadores (MARTINS, 2009, p. 350).

Frente ao espírito controverso que precede tais feitos a função educativa do MAM/SP é um dos motivos para a abertura do museu[2].

[2] A documentação que conta a história do MAM, desde as primeiras cartas trocadas entre os representantes do MoMA e Francisco Matarazzo Sobrinho, deixa clara a preocupação com a função educativa do museu. A Presença inicial de Léon Degand à frente da instituição veio dar substancial reforço a esse projeto de um museu didático. Como uma espécie de baluarte democrático da arte moderna- conceito que seu tutor norte-americano exportava junto com o nome – o MAM chamava a si a tarefa de estender a pregação da modernidade para o grande público. Esse processo de convencimento expressa suas intenções pedagógicas na organização dos vários setores do museu. A necessidade de educar o grande público por meio de um projeto que levasse em conta a formação global do indivíduo – o que passava pelo ensinamento dos novos conceitos de arte, literatura, cinema etc. – reflete-se nas atividades programadas pelo MAM: Escola de Artesanato, cursos de História da Arte, palestras, ciclos de cinema da filmoteca e exposições explicitamente “didáticas” (D’HORTA, 1995, p. 24).

A primeira exposição[3] organizada e apresentada pelo MAM de São Paulo foi inaugurada em 08 de março de1949. 'Do Figurativismo ao Abstracionismo' contou com palestra de Léon Degand no dia 22 do mesmo mês, colocando a arte abstrata no centro do debate artístico. Com a realização da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o debate se apoderou da crítica e aportou na opinião pública.

Meses antes da inauguração em 20 de outubro de 1951 a Bienal provocava inquietações não só em críticos como Luís Martins, mas também em artistas. Anita Malfatti destacou que:

> Depois da 'Semana de 22', é este o maior movimento artístico já realizado no Brasil. A meu ver, seu principal valor será oferecer ao artista brasileiro, esta oportunidade, que nunca lhe foi dada antes: de ter expostas suas obras, ao lado dos trabalhos de artistas de outros países. Colocados lado a lado, melhor poderão os críticos e o público, traçar um paralelo entre nacionais e estrangeiros. Este confronto será útil, até mesmo sob o aspecto didático e informativo (MALFATTI, 1951).

Além de aproximar artistas brasileiros da cena internacional:

> Os primeiros anos do MAM são importantes pela vitalidade e, já na etapa 1949/1950, apresenta uma série enorme de atividade e de exposições[4],

---

[3] O MAM começou a funcionar em 1948 em sala da Metalúrgica Matarazzo, situada no Brás, Rua Caetano Pinto nº 575. Lá foram expostas, em caráter provisório, as primeiras obras que integraram o acervo do museu, oriundas da coleção de Ciccillo Matarazzo e sua esposa, Yolanda Penteado. Abriu a primeira exposição em 1949, no segundo andar do Edifício Guilherme Guinle, Rua Sete de Abril nº 230, centro de São Paulo. Organizada pelo crítico belga Léon Degand, primeiro diretor do referido museu, entre as obras expostas em 1949: [...] a mostra reunia 95 obras, sobretudo de artistas europeus – já que problemas financeiros impediram a vinda de trabalhos originários dos Estados Unidos. Participaram nomes como Jean Arp, Alexandre Calder, Waldemar Cordeiro, Robert Delaunay, Wassily Kandinsky, Francis Picabia e Victor Vasarely. Todos eram abstracionistas. Disponível em: <http://www.mam.org.br>, acesso em 18 mai.2012.

[4] Exposições realizadas pelo MAM em 1949 e 1950: 1949 – 'Do Figurativismo ao Abstracionismo'. 'Aquarelas e Desenhos de Diego Rivera'. 'Pinturas de Roger Van Rogger'. 'Georges Roualt. Ilustrações do livro *Stella Vespertina*'. 'Gravuras de Cícero Dias'. 'Fotografias de Thomas Farkas'. 'Pinturas de Pablo Picasso'. 'Painel de Tiradentes de Cândido Portinari'. 'Eros Martim Gonçalves: Desenhos'. 'Seleção do Acervo'. 'Exposição de Trabalhos dos Alienados do Centro Psiquiátrico Nacional Engenho de Dentro'. 'Originais e Reproduções de Sironi'. 'De Manet à nos jours – Pintura Francesa'. 'A Escola de Paris, na Coleção do Museu'. 'Pinturas e Desenhos de Pettoruti'. 1950 - Pintores Italianos Contemporâneos' (com a USP). 'Pintura de André Lhote'. 'Coleção Mário de Andrade – Pintura, Escultura, Desenho'. 'Ilustrações de Carybé'. 'Ilustrações de Clóvis Graciano'. 'Pinturas de Flexor'. 'Pinturas de De Pisis'. 'Pinturas e Desenhos de Gines Parra'. 'Esculturas de Maria Martins'. 'Pinturas de Felix Labisse'. 'Cenários e Trajes da Companhia Madeleine Renaud e Jean Louis Barrault de Autoria de Balthus, Christian Berard, Maurice Brianchon, Lucien Coutaud, Felix Labisse, Malcles, André Masson e Mayo'. 'Escola de Paris – Quadros do Acervo do Museu no Teatro Municipal'. 'Arte Club de Roma – Pintura'. 'Arte Gráfica Polonesa'. 'Exposição Didática: Arte

> de forma a consolidar uma época de efervescência antológica e raramente superada. Sem dúvida, entre as iniciativas, a maior é a Bienal de São Paulo, que projeta a arte brasileira, consolida ou exclui nomes e tendências da história da arte e torna-se um mecanismo importante para formação e ampliação de acervos museológicos, para o próprio MAM e para outros, desdobrando-se até a década seguinte (a de 60). Produz fatos na mídia e convoca segmentos antes ignorados como a rede pública de ensino, além de atrair para o MAM doações vindas dos próprios artistas (LOURENÇO, 1999, p. 113-114).

Continuando, Anita enfatiza que a intencionalidade didática da iniciativa e o "[...] esforço de educação, que os pioneiros de 1922 começaram, e que as Bienais do Museu de Arte Moderna continuam, cabe agora, mais amplamente, a todos os brasileiros esclarecidos" (MALFATTI, 1951).

O aspecto didático referenciado pela artista configurou-se na I Bienal especialmente com debates gerados pela vasta presença de pinturas abstratas, nas quais, quer fossem brasileiros esclarecidos ou não, as surpresas frente às novidades apresentadas tornaram-se assuntos que não tardaram a se alastrar entre os estudantes:

> [...] a Bienal provocou as mais curiosas controvérsias. [...] Com a pintura, em especial. A manifestação artística não é privilégio de pequenos grupos. Exemplo frisante está na mesa-redonda promovida pelo Centro de Debates da Escola de Sociologia e Política a fim de serem colhidas as impressões dos estudantes sobre a primeira bienal, a qual visitaram coletivamente. Dessa mesa-redonda participaram, além de quase meia centena de estudantes, o sr. Antonio Rubbo Miler, da Escola de Sociologia e Política, o professor Lourival Gomes Machado, diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, e o sr. Edoardo Bizzarri, diretor do Instituo Ítalo-brasileiro (PEREIRA, 1951).

Lourival Gomes Machado era o diretor artístico da I Bienal e durante o debate foi bastante questionado porque:

> Várias jovens presentes quiseram explicações sobre obras expostas na Bienal, especialmente a que leva o título de "Gato Persa" e "Composição número 6". O diretor do Museu de Arte Moderna deu os esclarecimentos dentro dos seus conhecimentos no assunto. Mas, pelo que observou a reportagem, as moças ficaram sem saber realmente, o significado do

---

e Natureza' (Org. Art Institute de Chicago). 'Exposição do Livro Italiano'. 'Esculturas de Bruno Giorgi'. 'Desenhos e Gravuras de Lívio Abramo'. 'Scratch Board – Georges Rado'. 'Cerâmicas e Esculturas de Margaret Spence. 'Pinturas de Arturo Tosi'. 'Gravuras e Desenhos de Fayga Ostrower'. 'Exp. Retrospectiva de Tarsila do Amaral – Pintura e desenho'. 'Pinturas de George Arditi' (MAM/SP, 1959, p. 18).

‘Gato Persa’ e da ‘Composição número 6’. Uma estudante depois da prolongada exposição do professor, que acreditava ter descortinado os horizontes para o curioso espirito da moça, tornou a perguntar: - 'Mas por que ‘Gato Persa’, se não vemos o gato? (Idem)

Figura 1 - Luciano Minguzzi, Gato Persa, 1949. Bronze, 46,7 x 93,7 x 25,8 cm. Col. MAC/USP. Fotógrafo não identificado. Disponível em <http://www.bienal.org.br/post.php?i=540>, acesso em 04/06/2014.

A I Bienal recebeu um público estimado em 100 mil visitantes, sendo aproximadamente 10 mil, composto por estudantes (BIENAL, s/d). A iniciativa de organizar debates e mesas redondas tal qual a ocorrida na Escola de Sociologia e Política deixou clara a necessidade de apresentar a arte abstrata para o público de outros modos que não apenas pelas obras expostas. Mario Augusto Pinto era um dos estudantes presentes na conversa com Gomes Machado e Bizzarri e informou que esteve “na Bienal durante nove horas – e o quadro que mais me impressionou foi ‘Dois Namorados Num Café’. Por mais que procurasse entender o quadro, não consegui vislumbrar os dois namorados. Foi, para mim, uma decepção (PEREIRA, 1951)”.

Figura 2 - Prof. Edoardo Bizzarri e estudantes presentes na mesa redonda da Escola de Sociologia e Política. Fotógrafo não identificado. Diário da Noite, 17/12/1951.

Figura 3 - Roger Chastel, Namorados no Café, 1950. Óleo s/ tela, 161,7 x 97,0 cm. Col. MAC/USP. Fotógrafo não identificado. Disponível em <http://www.comlive.net/L-abc-de-l-art,129481,580.htm>, acesso em 04/06/2014.

Se decepção era palavra recorrente, a inquietude que naturalmente emerge do que é desconhecido foi mote para que debates sobre a função didática da Bienal se fortalecessem nos jornais.

A mesma decepção perante a arte abstrata foi destacada por outro estudante quando disse que arte moderna “possui os seus senões, entre êles (sic) o de não estar ao alcance da compreensão do homem humilde, inculto, o que é muito sério (Idem, ibidem)”.

A incompreensão ficava por conta da arte abstrata, assunto antes abordado pelo próprio MAM, no início das atividades de seu primeiro diretor, o crítico belga Léon Degand, que:

> [...] chegaria ao Brasil nessa mesma época e já daria início ao que resultou na primeira atividade do museu: uma série de conferências realizadas na Biblioteca Municipal, cujo propósito era não apenas divulgar a nova instituição, mas também colocar o público em contato com a arte abstrata. A partir de agosto desse ano (1948) foram realizadas as palestras “Arte e Público”, “O que é Arte Não figurativa?”, ‘Picasso sem Literatura’, e ‘O que é Arte Abstrata?’ (AMARAL, 1985, p. 14).

Gomes Machado e Bizzarri não foram os únicos a proferirem palestras e debaterem sobre a Bienal. Mário Barata discursou na Casa dos Estudantes, Eric Newton – comissário que acompanhou a representação da Grã Bretanha – palestrou na sede da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, o crítico de arte e vice-comissário da Bienal de Veneza Marcos Valsecchim falou no Edifício Guilherme Guinle. Por se tratar de novidade:

> [...] a relação entre qualquer arte nova – enquanto nova – e o seu próprio momento; ou, invertendo a sentença: cada momento, durante os últimos cem anos, teve a sua própria arte ultrajante, de modo que cada geração, desde Courbet, teve uma experiência de desconforto em relação à arte moderna. E neste sentido seria inteiramente errado dizer que o espanto experimentado pelas pessoas em relação a um novo estilo não é importante, já que não dura muito. Na realidade, dura muito tempo: tem-nos acompanhado durante um século (STEINBERG, 2004, p.246).

Se a novidade moderna se apresentava na Bienal como arte abstrata:

> Desde sempre, alguns museus se deram conta da importância dos serviços à comunidade, procurando também atrair para o cotidiano uma parcela culturalmente desamparada pelas estruturas formais. O moderno, ao se transformar em cultura urbana, nos anos 30/40, familiariza o transeunte com tais manifestações, sem elaborar a autonomia e o processamento consciente do público cativado. Ao contrário, os museus em que pesem todas as dificuldades, apresentarão algum trabalho mais

> cotidiano e consequente formando e informando, porém apenas enquanto isto encanta os mantenedores (LOURENÇO, 1999, p.46).

A preocupação em instruir as classes populares e inicia-las na arte moderna foi uma das tônicas de vários discursos que justificavam a Bienal de São Paulo. Mário Pedrosa escreveu em 1970 que a industrialização da cidade de São Paulo fez com que a população chegasse a 1.754.000 (um milhão, setecentos e cinquenta e quatro mil) no senso de 1950, sendo que 60% era composta por trabalhadores da indústria e prestadores de serviço das mais diversas ordens (PEDROSA, 1986, p. 253). Cabe destacar que uma das preocupações da Bienal era receber trabalhadores e operários de modo que pudessem se inserir nos meios culturais, pois:

> Se lá fora a Bienal tornará o nome do Brasil ainda mais em evidência, atestando o grau de nossa cultura artística, entre nós a exposição servirá para mostrar ao povo o que de mais adiantado e melhor existe atualmente, no mundo, nos domínios da arte. A bienal terá assim caráter eminentemente educativo, visando despertar no público não só interesse pela arte, como conhecimento mais amplo do movimento artístico mundial. Aliás, este tem sido o escopo principal do Museu de Arte Moderna que, graças a Francisco Matarazzo Sobrinho – seu incansável presidente – tudo tem feito pela educação artística das massas (SILVEIRA, 1952, s/p).

Ao associar a análise de Pedrosa e o grande destaque dado à educação das massas, a Bienal não só tinha este interesse como também poderia entreter e ocupar os trabalhadores de modo que houvesse a ação civilizatória da arte mas que também colaborasse com o apaziguamento dos movimentos reivindicatórios que começavam a surgir.

A intenção de educar o povo em arte também procurava livrar os organizadores da acusação de que promoviam eventos para eles próprios, a elite a qual - ao lado do empresário Francisco (Ciccillo) Matarazzo Sobrinho e sua esposa Yolanda Penteado – corroborou, apoiou e aclamou a Bienal de São Paulo.

Tratando a arte como engrandecedora e enobrecedora do espírito humano tal qual apregoado nos discursos modernistas da Bienal amplificados pelo seu idealizador Ciccillo Matarazzo Sobrinho, o jornalista Luiz Franceschini afirmou que

“todo o esforço nesse sentido deve ser encaminhado à educação popular. Fora disso, mesmo a melhor intenção é falha (FRANCESCHINI, 1951 s/p)”.

O projeto educacional popular que permeia a fundação tanto do MAM/SP quanto da Bienal de São Paulo é percebido também no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM/RJ, no Museu de Arte Moderna de Salvador – MAM/Salvador e no Museu de Arte de São Paulo - MASP, todos fundados entre as décadas de 1940 e 1960[5]. Especificamente em São Paulo,

> Depois de criado oficialmente o Museu de Arte Moderna, os membros da diretoria e conselho de administração continuam uma campanha maciça pela imprensa, a fim de divulgar os objetivos da nova instituição. No *Correio Paulistano*, no prazo de menos de uma semana, são publicados dois trechos de entrevistas de Roberto Paiva Meira, membro fundador e participante do conselho administrativo do Museu de Arte Moderna. Em ambas as publicações, frisa tratar-se de uma iniciativa educacional e popular – pois qualquer um, por módica quantia poderia a ele se associar e beneficiar-se das atividades organizadas pela entidade. Além disso, a instituição pretendia realizar o intercâmbio por meio de exposições e bolsas de estudos para a Europa e América do Norte, além de estar em fase de organização uma biblioteca especializada em arte. Para abarcar todas as atividades pretendidas, relata-se a composição de diversas comissões artísticas: escultura, pintura, cinema, arquitetura, folclore e música. Posteriormente, Paiva Meira – então segundo secretário do Museu – afirma que a entidade cogita organizar apresentações com trabalhos de coleções particulares do Rio de Janeiro e de São Paulo, exposições em bairros populares e no interior do Estado, edição de revista e – empreendimento arrojado – organização de um festival de artes nos moldes da Bienal de Veneza [...] (NASCIMENTO, 2003, p. 114-115).

A Biblioteca é projeto que se inicia junto ao MAM/SP, assim como a formação de uma filmoteca que reavivará a Cinemateca Brasileira[6] em São Paulo. Fato é que

---

[5] Os Museus de Arte Moderna - MAM paulista, carioca, baiano e o Museu de Arte de São Paulo - MASP realizam ação educacional nos primórdios, sintonizados com as demandas do tempo e dentro de padrões respeitáveis, merecendo considerações adicionais, embora com políticas bastante singulares. O MASP, o MAM/SP e o MAM/RJ se interessam por atividades profissionalizantes, dedicando-se aos artistas plásticos e de outras modalidades, tendo também o MAM/SP formado monitores para a bienal e despertado o meio para trabalhos educacionais. O MASP investe em áreas novas como *design* e propaganda, e também em monitorias iniciadas por Pietro Maria Bardi, e voltadas para o acervo, o que é notável para o meio por gerar familiaridade pela frequência, como também em aulas pela televisão, contando com a colaboração de Flávio Motta, um professor de gerações de historiadores da arte (BARDI, 1992, p.77. Apud LOURENÇO, 1999, p. 46).

[6] A Cinemateca Brasileira surgiu a partir da criação do Clube de Cinema de São Paulo, em 1940. Seus fundadores eram jovens estudantes do curso de Filosofia da USP, entre eles, Paulo Emilio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado e Antônio Candido de Mello e Souza. O Clube foi fechado pela polícia do Estado Novo. Após várias tentativas de se organizarem cineclubes, foi inaugurado, em 1946, o segundo Clube de Cinema de São Paulo. Seu acervo de filmes constituiu a Filmoteca do Museu de Arte Moderna (de São Paulo) (CINEMATECA, 2013).

a preocupação educacional pontua tanto a biblioteca, a cinemateca, quanto às exposições e os cursos que existem no MAM/SP desde sua origem. Antes disso, na década de 1930, Mário de Andrade pensava museus modernos vivos com ensinamentos ativos. Assim:

> A organização de museus na capital paulista era já um sonho antigo acalentado pelos primeiros modernistas ainda na década de 1930. Mário de Andrade, por exemplo, em 1937, envia uma carta a Paulo Duarte, na qual expõe a urgente necessidade de criação de museus, mas deixa bem claro, de "museus à moderna", que fossem "vivos", promotores de um "ensinamento ativo", responsáveis por colocar toda a "população do Estado de sobreaviso contra o vandalismo e o extermínio". Estes museus deveriam receber visitas "*obrigatórias em dia de trabalho*", recepcionando um público diverso composto por "operários, estudantes, crianças", bem como qualquer interessado. Estas visitas "vivas" seriam acompanhadas de explicador inteligente". Sem este procedimento, não haveria um museu, mas um "cemitério", de acordo com as palavras de Mário (BREDARIOLI, 2007, p. 150-151).

Ao usar a expressão 'museus à moderna' Mário será interpretado à época como defensor da criação de um museu com coleções de arte moderna na cidade de São Paulo, o que não está errado. Entretanto, "museus à moderna" pode ser entendido também como museus que tenham posições modernas.

Exemplo inevitável é a museografia com cavaletes de vidro que Lina Bo Bardi concebeu para o MASP, cujo acervo inclui coleções de arte moderna, mas também pré-moderna e antiga. No espaço museográfico do MASP é necessário tornar-se ativo não só pela percepção do fenômeno artístico, mas também pela movimentação na sala de exposição, com fichas técnicas de identificação presas no verso dos cavaletes com muitas informações sobre os artistas.

Figura 4 - Exposição das pinturas do acervo do MASP em cavaletes de vidro. Fotógrafo não identificado. Disponível em <http://www.forumpermanente.org/referencias/img_aux/photo_album.2005-09-15.9741157262/cavaletes/image_view_fullscreen>, acesso em 04/06/2014.

Na via oposta à análise de Mário Pedrosa e muito antes do crítico escrever sobre a função apaziguadora e disciplinante da Bienal, Mário de Andrade recebia apoio em seu ideário museal:

> Outro modernista interessado por este tema foi Sérgio Milliet, um dos primeiros, junto com Mario de Andrade, a inserir a questão no ideário paulistano. Em 1946, um debate, estabelecido por publicações em jornais acirrou a discussão e o desejo de organização de um museu de arte moderna em São Paulo. Iniciada por Milliet com um texto de 10 de abril de 1946 no *O Estado de São Paulo*, a referida contenda tem como defensores: Luís Martins, Maurício Loureiro Gama, Menotti Del Picchia e Quirino da Silva e, como grupo de "resistência", o prefeito Abrahão Ribeiro e Monteiro Lobato. A disputa se estende, e encorpam a frente pró-museu o poeta Oswald de Andrade e os pintores Anita Malfatti e Di Cavalcanti, apoiados pelo jornal *O Diário de São Paulo*, de Assis Chateaubriand. O escritor e crítico literário Mário da Silva Brito, em declaração a este periódico quando da inauguração do MASP, lembrou a iniciativa modernista e a polêmica gerada pelo artigo de Milliet, destacando Lobato como inimigo das "novas formas artísticas" e frisando o caráter público do museu [...] (Idem).

Luís Martins e Anita Malfatti manifestaram publicamente apoio à criação de um museu moderno em São Paulo, Milliet tinha plena convicção da importância da

roposta de Mário de Andrade, cujo detalhamento do museu moderno escreveu em carta para Paulo Duarte[7] em 1937. Ele afirmou ser:

> [...] de enorme e imediata necessidade [...] a organização de museus. Mas, pelo amor de Deus! Museus à moderna, museus vivos, que sejam um ensinamento ativo, que ponham realmente toda a população do Estado de sobreaviso contra o vandalismo e extermínio. Os museus municipais me parecem imprescindíveis. Não museus especializados que só competem às grandes cidades e são, devem ser protegidos por fortes verbas dos governos estaduais. Aliás, estes museus especializados devem ser móveis, viageiros como começam agora na França. [...] Mas não se esqueça, Paulo Duarte, de legislar que nesses museus municipais, como em quaisquer outros, haverá visitas obrigatórias, *em dia de trabalho*, de operários, estudantes crianças, etc. Visitas vivas, sem conferências de hora, mas acompanhadas de explicador inteligente. Sem isso não haverá museus, mas cemitério. Sem isso, sem o auxílio do povo, esclarecido, jamais conseguiremos nada de permanente eficaz contra vandalismo e extermínios (DUARTE, 1977, p. 152).

Tratando do acesso à cultura no Brasil, Mário de Andrade continua:

> Num país como o nosso, em que a cultura infelizmente ainda não é uma necessidade quotidiana de ser, está aguçando com violência dolorosa o contraste entre uma pequena elite que realmente se cultiva e um povo abichornado em seu rude corpo. Há que forçar um maior entendimento mútuo, um maior nivelamento geral de cultura que, sem destruir a elite, a torne mais acessível a todos, e em consequência lhe dê uma validade verdadeiramente funcional. Está claro, pois, que o nivelamento não poderá consistir em cortar o tope ensolarado das elites, mas em provocar com atividade o erguimento das partes que estão na sombra, pode-as em condição de receber mais luz. Tarefa que compete aos governos (Idem, p. 152-153).

Ele concebe museu como lugar de educação ao:

> [...] forçar a vitalidade dos museus e a criação de institutos culturais que ajam pelos processos educativos extra pedagógicos que cada vez mais estão se tornando os mais capazes de ensinar. O que há talvez de mais admirável na pedagogia contemporânea é o seu caráter, por assim dizer, antipedagógico; justamente o engurgitamento da massa mais oculta dos estudantes, nivelando-a à dantes melancólica elite professoral, pelo respeito às suas qualidades e tendências próprias, de massa e de sombra. Serão assim os museus, os institutos culturais que desejaria espalhados com mais frequência entre nós. Sim, temos enorme necessidade de escolas primárias e de alfabetização. Mas a organização intelectual de um povo não se processa cronologicamente, primeiro isto e depois aquilo. Tanto mais em povos crianças e contemporâneos como o nosso, com avião, parques infantis, radio, bibliotecas públicas, jornal, e impossibilitados por isso de qualquer Idade Média. Não entreparemos, portanto no sofisma sentimental do ensino primário. Ele é imprescindível,

[7] Graduado em direito, Paulo Duarte foi jornalista e trocou vasta correspondência com Mário de Andrade.

> mas são imprescindíveis igualmente os institutos culturais em que a pesquisa vá de mãos dadas com a vulgarização, com a popularização da inteligência. Aliás, tão respeitável e humano como o povo dos campos, é o das cidades. E este, entre nós, em sua maioria sabe ler. São Paulo entrou ultimamente numa corrida que, por felicidade, não é armamentista, é cultural. [...] Não basta ensinar o analfabeto a ler. É preciso dar-lhe contemporaneamente o elemento em que possa exercer a faculdade nova que adquiriu. Defender o nosso patrimônio histórico e artístico é alfabetização (DUARTE, 1977, p. 153-154).

Ciccillo Matarazzo, Yolanda Penteado e Lourival Gomes Machado, os principais organizadores da I Bienal, de imediato atentaram-se ao convencimento de artistas e países para participação na exposição, caso de Yolanda, depois se dedicaram à recepção de comissários e comissões que chegavam junto às obras de arte e se esqueceram de organizar visitas para trabalhadores, crianças, estudantes ou qualquer interessado em arte que seria acompanhado na exposição por explicadores inteligentes, como pensou muito antes Mário de Andrade.

Frente aos questionamentos trazidos pelos visitantes e a incompreensão manifesta e debatida nas palestras com Lourival Gomes Machado, sem ter organizado uma equipe que pudesse orientar e monitorar o público presente, comissários conduziram visitas nos espaços destinados aos artistas dos países aos quais representavam. Denominados ‘passeios explicativos’ nos quais se explicava o que é arte moderna, é neste contexto que surgem as primeiras ações educativas na Bienal de São Paulo.

Com dias e horários amplamente divulgados nos jornais, muitos dos que estiveram na exposição montada no Salão de Baile do *Boulevard* do Parque Trianon provisoriamente adaptado[8] foram recebidos pelos comissários que apresentavam a arte moderna de seus países. Tamanho era o interesse por atrair estudantes e as massas que às segundas-feiras o acesso à exposição era gratuito e o preço menor (JORNAL, 1951, s/p) nos horários estipulados para os passeios explicativos:

[8] O edifício da I Bienal foi projetado por Luiz Saia e Eduardo Kneese de Mello. A expografia concebida por Jacob Ruchti e Miguel Forte delimitava espaços para cada representação nacional no interior dos quais os comissários receberam o público para os passeios explicativos (HERBST, 2001, p. 122).

Para melhor orientação do público no exame das obras expostas, têm sido organizados passeios explicativos nos quais os visitantes são acompanhados pelos explicadores. Depois da série de palestras realizadas pelo professor Marco Valsecchi na sala da Itália, o pintor Armando Baloni incumbiu-se, por sua vez, de acompanhar grupos amadores de arte através de diversos pavilhões, enquanto o professor Pfeiffer, encarregado da Sala da Alemanha, conduziu uma comitiva de alemães aqui residentes e particularmente interessados nas obras vindas de seu país. Dentro de breves dias terá lugar novo passeio explicativo, organizado pelo Instituto de Cultura Ítalo-brasileiro e que estará a cargo do prof. Bizzarri, anunciando-se também que igual iniciativa tomará o prof. Moussineaux, da 'Aliance Française' (CORREIO, 1951, s/p).

Figura 5 - Fachada do prédio adaptado no Parque Trianon para abrigar a I Bienal, 1951. Fotógrafo não identificado. AHWS.

Figura 6 - Sala da França no prédio adaptado no Parque Trianon para a I Bienal, 1951. Fotógrafo não identificado. AHWS.

Segundas-feiras são dias em que operários estão trabalhando e a presença de estudantes se destacou. Frente a essa percepção, várias foram as sugestões para que os órgãos responsáveis pela educação em São Paulo estimulassem a ida de estudantes à Bienal acompanhados por seus professores:

> Seria interessante se o Departamento de Educação autorizasse a visita à I Exposição Bienal de Arte dos alunos dos estabelecimentos de ensino oficiais, acompanhados dos respectivos professores de desenho, que lhes poderiam proporcionar muitos ensinamentos úteis. É uma idéia (sic) que esta secção (sic) oferece às autoridades competentes (JORNAL(2), 1951, s/p).

Dentre os inúmeros artigos e críticas dedicados ao conteúdo exposto na Bienal alguns destacaram a importância da educação artística para os brasileiros:

> Este êxito obriga o Museu de Arte Moderna a prosseguir na importante tarefa apenas iniciada com a Primeira Bienal: a de dar aos brasileiros a educação artística visual que lhe faltava. Educação em que o Governo do Estado e a prefeitura do Município deveriam colaborar, não só apoiando e auxiliando as exposições futuras como desenvolvendo o ensino estético universitário (ESTADO, s/d).

Próximo ao encerramento em 23 de dezembro de 1951 a constatação que os passeios explicativos e as palestras foram fundamentais para a aproximação de estudantes e demais visitantes com a arte moderna, a crítica não tardou em destacar a necessidade de disponibilizar monitores para a recepção do público:

> Faltou sem dúvida à Bienal uma organização mais eficiente, a fim de que tudo isso fosse explicado aos interessados e a fim de que pudesse o público de São Paulo aproveitar mais ampla e diretamente os seus ensinamentos. Todo esse público era um material humano profundamente vivo a ser trabalhado, orientado (OBRIST, 2009, p. 67).

Assim, conclui-se que a ausência de um plano didático para a I Bienal foi uma falha enorme dos organizadores, que a imprensa destacou, criticou e instigou os organizadores da Bienal a melhor preparar os passeios explicativos para a segunda edição. Walter Zanini teve a oportunidade de observar Willem Sandberg - comissário da Holanda na II Bienal - conduzindo passeios explicativos e afirmou que:

> Sandberg era um mestre consagrado. Ele nos procurou durante a segunda Bienal, em 1953, trazendo uma contribuição do De Stijl com uma série de quadros de Piet Mondrian, Theo van Doesburg e Bart van der Leck, assim como obras dos pintores abstratos do grupo CoBrA. Ele era uma pessoa muito ativa, tinha uma comunicação muito fácil com as pessoas, falava com visitantes, artistas e muitas vezes com estudantes (Idem, ibidem).

A concepção de que o público deveria ser orientado está fundamentada nos preceitos modernistas das vanguardas que, por desejarem romper com o passado e a tradição, estabeleceram em manifestos e concepções unilaterais a concepção igualmente modernista que a obra de arte possui única leitura determinada por artistas ou teóricos da arte.

Os passeios explicativos estavam em sincronia com tais preceitos modernistas e explicavam arte moderna aos visitantes a partir de conhecimentos postulados na história da arte. Tal intento pontuou as ações educativas na Bienal até a 17ª edição em 1983 e se esgotou com a mostra “Tradição e Ruptura” realizada entre 1984 e 1985, deixando de ser orientada soberanamente pela história da arte para se abrir nas edições futuras às proposições da arte/educação a partir da 18ª Bienal em 1985.

1.2 Da Escola do MAM aos cursos da Bienal

A Exposição de Anita Malfatti em 1917, a Semana de Arte Moderna de 1922 e as ações na década de 1930 da Sociedade Pró-Arte Moderna, do Grupo Santa Helena e as provocações de Flávio de Carvalho junto ao Clube dos Artistas Modernos (ALAMBERT e CANHÊTE, 2004, p. 21-26), produziram muitos discussões e manifestações. Desde então, a cidade de São Paulo não encontrava paralelos com os acalorados debates sobre arte moderna como se viu nos anos iniciais do MAM/SP e na I Bienal. Aracy Amaral diz:

> Diante da manifestação estupenda a que se assiste em São Paulo a cada dois anos no campo da arte, com a realização das Bienais do Museu de Arte Moderna, o artista brasileiro, o estudioso, o estudante e o interessado não deixam de receber um impacto formidável em face da imponência dessa “exposição-monstro” (AMARAL, 1983, p. 107).

Aracy acompanha, trabalha e/ou escreve críticas sobre a Bienal desde 1951. As palavras acima se dirigem à grande quantidade de artistas brasileiros presentes na VI Bienal em 1961 e reconhecem os impactos causados pelas Bienais, capazes de gerar inquietações transformadoras e, consequentemente, experiências de aprendizagem.

Embora a arte moderna e abstrata[9] estivesse previamente presente no MAM/SP,

> Com as Bienais, o museu realiza plenamente outra de suas vocações, a de "detector de vanguardas", e acirra a "discussão – iniciada com a mostra inaugural – entre arte figurativa e abstrata; essa era uma questão bastante nova", lembra Wolfgang Pfeiffer, comissário da Alemanha na 1ª Bienal e diretor técnico do MAM a partir de 1952 (D'HORTA, 1995, p. 26).

Wolfgang Pfeiffer teve intensa participação no cenário artístico de São Paulo na segunda metade do século XX[10]. Entre 1938 e 1939 Pfeiffer pesquisou nos arquivos estaduais de Dresden para dissertar sobre os 'Palácios de Dresden no Século XVIII', trabalho com que obteve o título de doutor, pela Faculdade de Filosofia da Universidade de Munique. Em 12 de agosto de 1941, casou-se com Inga-Maria Hackradt[11], filha do comerciário e fabricante de São Paulo Fernando Hackradt, que estudava História da Arte em Munique. Com ela teve três filhos,

---

[9] 'Do Figurativismo ao Abstracionismo' foi a primeira exposição apresentada pelo MAM/SP. Organizada por Léon Degand, tratava justamente do embate entre arte figurativa e arte abstrata (D'HORTA, 1995, p. 22).

[10] No pós-guerra em 1947, a '*Brazilian Military Mission to the Control Council of Germany, Berlin*' autorizou a transferência de Wolfgang Pfeiffer, de sua esposa, Inga-Maria Pfeiffer, e de seus filhos, para o Brasil. Em fevereiro de 1948, ao chegar ao nosso país, além de atividades didáticas, atuou de forma incisiva e determinante nos principais projetos e inovações de vários museus brasileiros. Em São Paulo foi assessor de Pietro Maria Bardi no Museu de Arte de São Paulo - MASP (1950-1952); Comissário da Representação Alemã e Membro do Júri de Premiação da 1ª Bienal de São Paulo (1951); Orientador do Setor Museológico da Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP (1960); Assessor Técnico para consultas e pareceres do Museu de Arte de São Paulo – MASP (1960); Diretor Técnico do Museu de Arte Moderna e da Bienal de São Paulo (1952-1959); Cônsul para Assuntos de Imprensa e Política (1960-1973); e Cônsul para Assuntos Culturais do Consulado Geral da Alemanha em São Paulo (1973-1977); Professor de História da Arte do Curso de Professorado de Desenho na Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP (1960-1964); Presidente da Diretoria do Instituto Goethe – São Paulo (1970-1982); Professor de História da Arte da Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes - ECA-USP (1973-1982); Diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP (1978-1982). SPINELLI, João J. Wolfgang Pfeiffer – 100 Anos: 1912-2012 (SPINELLI, 2012, s/p).

[11] Inga foi professora de Arte da Escola Britânica de São Paulo (ZANINI, 1971, s/p).

nascidos, respectivamente em 1942, 1943 e 1945. Quando sua esposa teve a possibilidade de voltar para o Brasil, ele e os filhos emigraram para São Paulo, chegando aqui em fevereiro de 1948[12].

1.2.1 Escola de Artesanato do MAM

Os cursos do MAM são ministrados desde sua fundação e devido à longevidade se destacam no panorama dos cursos livres de Arte em São Paulo. Objetivando auxiliar a escola pública e favorecer a comunidade, o museu propôs em 1949:

> [...] a instituição de uma Escola de Iniciação Artezanal (sic) e Artística. [...] inteiramente privado; [...] sua orientação didática e artística (permanecerá) sob a responsabilidade exclusiva do Museu de Arte Moderna. [...] reconhecendo o alcance da escola e sua necessidade para a cidade, dispõe-se a auxiliá-la [...] mais direta e proficuamente a coletividade (MAM/SP, s/d, p. 01).

A ênfase na produtividade pontuou o projeto inicial da Escola de Artesanato[13] do MAM para o qual:

> [...] o que importa é a difusão dos princípios fundamentais, técnicos ou tradicionais, do artesanato. Nossos artistas não encontram mercado para suas obras, mas há uma procura de gravadores, ceramistas, desenhistas publicitários, tecelões-artistas, etc., que nunca é satisfeita. Dentro da finalidade proposta, a Escola poderia desempenhar essa função social de aproximar os artistas da vida produtiva e, ao mesmo tempo, de satisfazer às solicitações da sociedade que se dispõe a recompensar condignamente aqueles que forem capazes de trabalharem em artes menores (Idem, ibidem).

Seu primeiro diretor e idealizador foi o artista Nelson Nóbrega[14] que iniciou:

---

[12] Informações disponíveis no curriculum vitae do Dr. Wolfgang Adolf Arthur Pfeiffer (MAC/USP, s/d).
[13] [...] a idéia (sic) dessa escola do MAM era baseada no ensino artesanal como complementação necessária à linha intelectual até então desenvolvida – daí o nome Escola de Artesanato (D'HORTA, 1995, p. 31).
[14] Nelson Nóbrega (Piracicaba SP 1900 - São Paulo SP 1997). Pintor, desenhista, gravador, professor. Inicia estudos de desenho com Joaquim de Matos, discípulo de Almeida Júnior (1850 - 1899). Transfere-se para o Rio de Janeiro e cursa a Escola Nacional de Belas Artes - Enba, onde é aluno de Rodolfo Amoedo (1857 - 1941) e Rodolfo Chambelland (1879 - 1967). Também estuda com Henrique Bernardelli (1858 - 1936) e Eliseu Visconti (1866 - 1944). Retorna a São Paulo e faz sua primeira exposição individual na Galeria Jorge, em 1926. Integra, no fim da década de 1930, a Família Artística Paulista - FAP. Obtém vários prêmios no Salão Nacional de Belas Artes. Dedica-se também ao magistério, ensinando desenho e pintura em diversas entidades educacionais. É

> [...] em 1950, estudos para viabilizar a Escola, que tem existência jurídica ao ser firmado acordo com a prefeitura. Instala-se na Praça Roosevelt, 227, com dois cursos, um para ceramistas e outro para artes gráficas. Segundo seu depoimento, as atividades englobavam a inserção do artista em processos industriais, um sonho moderno, e outra especificamente para a produção artística. Diante dessas idéias (sic), os ceramistas criariam formas para a construção civil, como revestimento e louças, além do próprio ofício. Os artistas gráficos poderiam atuar na programação visual, sinalização, ilustração, diagramação e também como gravadores, vertente que se destaca (LOURENÇO, 1999, p. 111)[15].

Se o museu estava bem sediado na Rua Sete de Abril, por sua vez,

> [...] modestamente instalada, a Escola tem conseguido, mercê o seu aparelhamento – especialmente nos Cursos de Gravura e Cerâmica – conjugado com a dedicação dos professores à sua tarefa educativa, - isso aliado à novidade que foi o surgimento de uma escola artístico-artesanal em moldes modernos em nossa Capital – lograr inteiro êxito em sua função. Em virtude de Convênio firmado entre as autoridades municipais e o M.A.M. a Escola tem concedido numerosas bolsas de estudo a estudantes deste e de outros Estados do País. Nêsse (sic) sentido, isto é, no âmbito de um intercâmbio cultural mais amplo, e por obra de acordo concertado com a Missão Cultural Brasileira em Assunção, Paraguai, conseguiu-se que o Itamarati concedesse a uma artista paraguaia, Edith Jimenez[16], uma Bolsa de Estudos para a Escola, no Curso de Gravura (ABRAMO, 1958, p. 16).

A Escola de Artesanato contou inicialmente com os seguintes cursos e professores:

> [...] Cerâmica (professor De Marchis) e Gravura (Yllen Kerr, que deixa a escola em dezembro de 1952, sendo substituído por Mário Gruber Correa em março de 1953). Em agosto de 1953 Lívio Abramo assume a direção. Wolfgang Pfeiffer, à época diretor técnico do MAM, responsabiliza-se pelo

---

fundador e diretor da Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP, entre 1952 e 1959, e diretor dos cursos livres da Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP, de 1960 a 1972, além de ministrar aulas em ateliê próprio (ITAÚ, 2012, s/p).

[15] Depoimento de Nelson Nóbrega a Maria Cecília França Lourenço em 15 out. 1987.

[16] A artista Edith Jimenez foi a pintora que representou oficialmente o Paraguai na II Bienal de São Paulo e m1953/54 e foi bolsista na Escola de Artesanato em 1958 porque houve um acordo entre o MAM/SP e a Escola de Belas Artes de Montevideo. Os alunos do curso de gravura expuseram no Salão Acadêmico da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro graças ao apoio de Oswaldo Goeldi. Savério Castellano, Henrique Cruz, Osório, Doroty Bastos, Bette Richard, Ilza L. Ferreira, Décio Ferreira, Maria Helena Penteado, Antonio Henrique (grifo do autor: Amaral) e outros mais (foram alunos que) conseguiram distinções que bem atestam do valor dessas jovens promessas. E é preciso citar o caso de duas jovens alunas da Escola, Doroty Bastos e Ilza L. Ferreira, admitidas a IV Bienal de Arte Moderna de São Paulo, em 1957. Dos alunos acima citados alguns, como Castellano, Décio Ferreira, Antonio Henrique e ultimamente, Doroty Bastos realizaram, durante o ano em curso, suas primeiras mostras de arte individuais, entrando assim a figurar entre os componentes da última e já bastante vigorosa geração de artistas brasileiros (ABRAMO, 1958, p. 16).

> curso de História da Arte. Em 1953 é criado o curso de desenho (professor Nasturel). Com grande presença de alunos, a escola funcionou na praça Franklin Roosevelt, 227, ao lado da Igreja da Consolação, como um núcleo de atividade artística básica dentro do plano cultural do MAM (D'HORTA, 1995, p. 31).

Complementando as informações sobre os professores da Escola de Artesanato:

> Em março de 1953, no início do ano letivo, o gravador Mario Gruber Correa substituiu Yllen Kerr, o qual deixou o curso para tornar-se fotógrafo de uma grande revista da Capital do País, ao mesmo tempo em que é criado o Curso de Desenho, a cargo do Professor Nasturel, que até hoje orienta essa disciplina. Mais tarde em Agosto de 1953, depois da saída de Mario Gruber Correa, o Curso de Gravura passou a funcionar sob a responsabilidade de quem escreve este artigo, enquanto que na mesma época o ceramista Vittório Sinigaglia substituiu ao prof. De Marchis até meados de 1956, quando, foi a seu turno substituído pela ceramista Helou Motta. Em fins de 1957, tornou-se responsável pelo Curso de Cerâmica o ceramista João Rossini (ABRAMO, 1958, p. 16).

Além dos professores acima, em outro documento consta que:

> A Escola de Artesanato, sob a direção do pintor Nelson Nóbrega, dispõe de um selecionado grupo de professores: Wolfgang Pfeiffer, Antonio Gomide, Yllen Kerr, Georges Maturol, De Marchis e seu assistente Victorio Sinegaglia (MAM/SP(2), s/d).

Dentre as disciplinas era obrigatório estudar História da Arte, na qual,

> O Professor Wolfgang Pfeiffer, diretor técnico do M.A.M. e há não muito chegado da Alemanha, ficou encarregado do curso de História da Arte, uma das disciplinas básicas do programa de ensino da Escola, pois através dele (e da riquíssima coleção de "Slides" sobre obras de todos os tempos do professor Pfeiffer) os alunos entram em contacto (sic) com "as grandes manifestações artísticas da Humanidade a fim de aprenderem a responsabilidade que lhes cabe na preservação e enriquecimento desse grande acervo espiritual" (ABRAMO, 1958, p. 16).

Até dezembro de 1953 a escola manteve dois cursos, Cerâmica e Artes Gráficas, e em ambos eram obrigatórias as disciplinas de Desenho e História da Arte (MAM/SP(2), s/d). Totalizando 358 horas aula por curso, as aulas aconteciam:

> [...] de duas horas cada uma: 17 às 19 h e 19 às 21 h. Alteravam-se, por dia, as aulas de oficinas e aulas de Desenho. A aula de História da Arte, uma vez por semana, foi dada em horário complementar. Foram ministradas entre as duas turmas, tarde e noite, as seguintes aulas:

> Desenho (224 aulas), Cerâmica (222 aulas), Artes Gráficas (192 aulas) e História da Arte (78 aulas) (MAM/SP(2), s/d).

Entre 1952 e 1953, a escola contou com 210 alunos (fig. 07-10) matriculados entre os cursos de Cerâmica ou Artes Gráficas com duração de dois anos. Vinte cinco bolsas de estudo foram oferecidas a alunos carentes aplicados e com aptidão graças a um convênio Escolar com a Prefeitura de São Paulo (MAM/SP(2), s/d), convênio este que gerou problemas como veremos abaixo.

> No início de 1954, por problemas com esse convênio, a direção do MAM decide interromper as aulas. A escola reabre em março de 1955, com os professores concordando em dar aulas sem remuneração. Em meados de 1956 é restabelecido o convênio. Doroty Bastos, Savério Castellano, Antonio Henrique Amaral foram alguns dos alunos da Escola de Artesanato do MAM. Graças a intercâmbios estabelecidos com outras instituições, alunos da Escola de Artesanato expõem no Uruguai e no MAM do Rio de Janeiro. Dificuldades financeiras acabam por restringir essas atividades da escola (D'HORTA, 1995, p. 31).

Figura 7 - Aula de talha (aluna não identificada), s/d. Fotógrafo não identificado. Arquivo MAC/USP.

Figura 8 - Aula de cerâmica, s/d. Fotógrafo não identificado. Arquivo MAC/USP.

Figura 9 - Vista da sala de aula, s/d. Fotógrafo não identificado. Arquivo MAC/USP.

Figura 10 - Aula de ponta seca, s/d. Fotógrafo não identificado, Arquivo MAC/USP.

Além dos cursos regulares a escola oferecia curso de férias destinado a:

> [...] jovens de 12 a 18 anos. Este curso teve como base de ensino o desenho, além de noções de gravura, pintura (aquarela e guache) e cerâmica. Funcionou três vezes por semana e vizou (sic) estimular nos jovens, um interesse pelas artes em geral, a fim de que, adquirindo base técnica capaz de fazê-los penetrar no prazer de executar trabalhos artísticos, viessem a obter melhores noções de técnicas artísticas, composição, etc. Neste curso foram admitidos 44 alunos por ano, tendo sido rejeitadas as demais inscrições por falta de espaço (MAM/SP(2), s/d).

Em 1954 a escola ficou fechada porque:

> As dificuldades financeiras estiveram entre os fatores que mais concorreram para aquela limitação, pois as subvenções derivantes dos convênios escolares firmados com autoridades competentes foram frequentemente pagas à Escola com grandes atrasos [...] (ABRAMO, 1958, p. 16).

No relato de Nelson Nóbrega a Maria Cecília França Lourenço (1999), ele destaca que:

> Todos os cursos possuem aulas de desenho e história da arte, sendo aquele em dias alternados com as específicas e esta, uma vez por semana. A procura é surpreendente e resolve-se estabelecer duas turmas[17]. Durante o período de férias os professores realizam cursos de iniciação artística, para jovens entre 12 e 18 anos, tendo desenho, gravura, cerâmica, pintura em aquarela e em guache, com ateliê três vezes por semana. Como observa, a arte passa a interessar após a ampla repercussão da bienal paulista, sendo este um fruto a ser considerado, dada sua inexistência nos currículos escolares e o fato de que se iniciam os cursos de arquitetura separada da engenharia, em São Paulo (LOURENÇO, 1999, p. 112).

A cada final de semestre havia exposição dos alunos, algumas na sede do museu na Rua Sete de Abril e outras na Praça Roosevelt[18] e apesar de todo o sucesso inicial:

> [...] ativa entre 1952 e 1959, embora com dificuldades[19], indevidamente esquecida, como também o organizador, o artista Nelson Nóbrega. O esforço que realiza compreende o projeto formacional, impressos, programas, seleção de professores, além de toda a parte administrativa e difusora. Busca-se a formação do artista capaz de interferir na nascente indústria e plasmar um lugar para a arte no cotidiano, como rezam as utopias modernas. Entre os alunos estão artistas importantes em diversas áreas, como Antônio Henrique Amaral, Abrahão Sanovicz e Flávio Império (LOURENÇO, 1999, p. 111-112).

No decorrer dos oito anos em que a escola funcionou, tantos foram os problemas financeiros e com o convênio com a Prefeitura de São Paulo que professores chegaram a trabalhar de graça, até que não resistiram e a escola fechou, pois “a própria direção do Museu via-se na contingência de não tomar sobre seus hombros (sic) a responsabilidade pela manutenção da Escola, deante (sic) das dificuldades existentes (ABRAMO, 1958, p. 16)”. Lívio Abramo informa que:

> [...] em face da perspectiva do fechamento da Escola, um dia, Nelson Nóbrega, o diretor da mesma, tomou uma corajosa decisão, decisão essa que seria decisiva para o futuro da Escola: convocou os professores e

---

[17] Citação original e de acordo com o texto de Maria Cecília França Lourenço: As aulas desenvolvem-se nos horários das 17 às 19 horas e das 19 às 21 horas.

[18] As exposições foram: 1953 - Exposição dos trabalhos dos alunos da Escola de Artesanato do museu, julho (na sede do museu), 1955 - Exposição dos trabalhos dos alunos da Escola de Artesanato do Museu, dezembro (na sede do museu), 1956 – Trabalhos dos alunos do curso de férias da Escola de Artesanato do Museu em fevereiro (na Escola de Artesanato), 1957 – Trabalhos dos Alunos da Escola de Artesanato do Museu, dezembro (local não identificado) (MAM(2), s/d).

[19] [...] *relembrando as epopéias (sic) para mantê-la aberta, reporta-se ao ano de 1954, em que a prefeitura rompe com o acordo de verbas em troca de bolsistas e paralisa a Escola. Nóbrega, inconformado, pede aos professores para reabrirem sem vencimentos, até que se possa cobrar dos alunos, assim conquistando argumentos para reaver o referido convênio, o que de fato ocorre em 1956* (ABRAMO, 1958, APUD LOURENÇO, 1999, p. 111-112).

> perguntou-lhes se estavam dispostos a lecionar sem recompensa, até que as coisas melhorassem. Nessa ocasião foi que se manifestou o espírito de irmandade que a Escola criou em todos os que dela haviam feito parte. A resposta dos professores foi positiva e unânime. Nem outra poderia ser a atitude dos professores, dispostos a não perder o difícil trabalho inicial de dois anos, na Escola (ABRAMO, 1958, p. 16).

Nem o museu nem o governo municipal assumiram as contas da Escola de Artesanato de modo que se tentasse salvar a escola sem precisar da abdicação salarial dos professores. Entretanto, o depoimento de Lívio Abramo acima citado romantiza a trajetória da Escola de Artesanato ao transformar professores em heróis porque ministraram aulas graciosamente em prol de uma causa, neste caso, da educação em arte moderna.

1.2.2 Wolfgang Pfeiffer e a formação de monitores para a Bienal

Entre os passeios explicativos que conduziu na Sala da Alemanha da I Bienal e os cursos de História da Arte que ministrava no MAM/SP, Wolfgang Pfeiffer se estabeleceu como o primeiro professor a preparar os monitores da Bienal, cujo início das atividades explicativas foi destaque nos jornais.

> Têm início na próxima segunda-feira (21/12/1953) os passeios explicativos dos monitores da II Bienal, especialmente treinados para este fim. É o seguinte o horário fixado: segunda-feira, 16 horas, Sala Kokoschka; 17 horas, Sala Munch; 18 horas, Sala Klee; 20 horas Sala Picasso. Terça-feira, 16 horas, Sala Hodler; 17 horas, sala Moore; 18 horas, Sala da Paisagem Brasileira; 20 horas, Sala Cubismo; 21 horas, Sala Mondrian; Quarta-feira, 16 horas, Sala Cubismo; 17 horas, Sala Munch, 18 horas, Sala Calder; 20 horas, Sala Moore; 21 horas, Sala Klee (FOLHA, 1953, s/p).

Os cursos do MAM confirmavam:

> [...] o papel do museu formador do público, assim ampliando os envolvidos com o moderno. Para tanto, incide em dois pontos fundamentais: educação e exposições. A existência de um corpo técnico fica restrita aos críticos na direção e professores para conferências e cursos. [...] Com tais preocupações, em dez anos (1948 a 1958) realiza quase cem conferências, cursos sistemáticos de história da arte com projeções, o que era uma novidade, realizados entre 1952 e 1958 e idealizados pelo professor Wolfgang Pfeiffer[20], período em que exerce a função de diretor técnico (LOURENÇO, 1999, p. 111).

[20] Depoimento de Wolfgang Pfeiffer a Maria Cecília França Lourenço em 21 de maio de 1997: Desde 1948, no Brasil, (Pfeiffer) colabora com a revista Habitat, em exposições temporárias para o MASP

Concordando com o posicionamento de Maria Cecília Lourenço citado acima, Vera D'Horta destaca que:

> O projeto didático do museu tinha como pressuposto a necessidade de educar o público – acostumado aos valores estéticos tradicionais -, quanto ao novo conceito de arte moderna. Era, portanto, um projeto intelectual. As palestras e conferências, organizadas como atividades paralelas às exposições, mostram uma "orientação muito mais ligada à crítica, a homens como Sérgio Milliet, Geraldo Ferraz, José Geraldo Vieira, homens da palavra, e esse lado mais intelectual" marca o início da vida do museu (D'HORTA, 1995, p. 31).

O curso de História da Arte[21] ministrado no MAM em 1953 durou oito meses: e:

> [...] por seu turno, entre outras providencias, considerando a necessidade de conferencias, cursos e folhetos elucidativos para mais ampla e profunda compreensão do público relativamente a exposições de arte moderna, resolveu criar um seminário para a formação de monitores que incumbirão da delicada tarefa de elucidação. Esse seminário, destinado à formação de monitores para a II Bienal constará de uma síntese de desenvolvimento da arte contemporânea e de suas diversas escolas e tendências. Estudos específicos sobre os artistas mais importantes e as teorias mais avançadas capacitarão os monitores a responder às perguntas que lhes forem formuladas. Na fase final da organização da II Bienal, entrarão em contacto (sic) com as obras a serem expostas, e quando a mostra for aberta ao público deverão organizar grupos para passeios explicativos. Esse curso deverá ser inaugurado ainda nesta quinzena (FOLHA(2), 1953, s/p).

A Bienal foi concebida, organizada e montada pelo MAM/SP até a sexta edição em 1961 contando em todas elas com a participação do Professor Wolfgang Pfeiffer. Mesmo com a origem da Fundação Bienal em 1962 que gerou o desligamento da mostra bianual com o MAM e após Ciccillo doar o acervo do museu para a USP no ano seguinte[22], Pfeiffer continuou preparando os monitores até a oitava edição em 1965.

(1949-1950) e, na 1ª Bienal, fora comissário da representação alemã. Além dessas experiências em museus, acrescenta-se a de assistente do diretor, no museu de Wuppertal-Elberfeld, entre 1946-1948 (LOURENÇO, 1999, p. 111).

[21] Pfeiffer dividia as aulas de História da Arte no MAM com os professores Benton e Oscar Campiglia. Em 1953 ele era diretor técnico do museu e ministrou dois cursos: um de História da Arte para alunos da Escola de Artesanato e interessados em geral que teve 200 alunos inscritos e outro específico para os monitores da Bienal (MAM/SP(2), s/p).

[22] A Bienal tornou-se Instituição Pública em 1961 e Fundação em 1962, demonstrando que Ciccillo Matarazzo tinha mais interesse na Bienal do que no MAM. Em 1963 ele doou o acervo do museu

Até o esvaziamento do acervo em 1963, o MAM ofereceu 19 cursos, dentre eles os para a preparação de monitores da Bienal. Entre 1953 e 1961, Pfeiffer firmou-se professor de História da Arte do MAM, cuja permanência e frequentação se destacam perante os outros cursos ofertados pelo museu[23]. Em 1953 e 1954 o professor se dividiu entre aulas para alunos da Escola de Artesanato, para interessados em geral e para os monitores da Bienal. Esta diferenciação não se encontra entre 1955 e 1962[24], quando o museu ofereceu anualmente apenas um curso de História da Arte para todos os interessados e que teve também a função de preparar os monitores da Bienal.

---

para a USP que, por sua vez, criou o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo para abrigar a doação (ALAMBERT e CANHÊTE, 2004, p. 93-98).

[23]Os cursos são: 1949: Curso de Iniciação Musical, por Eunice Catunda, de julho a agosto; Curso de Introdução à História da Filosofia, por Renato Czerna, Roland Corbisier e Alexandre Livonius, de julho a dezembro; Curso sobre Pintura Moderna, por Sérgio Milliet, de novembro a janeira de 1950. 1950: Curso sobre Teatro: De Ibsen a Sarte, por Rugerro Jacobbi, de janeiro a maio; Curso de Introdução à Estética, por Gilles Gaston Granger; Curso sobre Problemas de Arte Sacra, por Frei Benevenuto da Santa Cruz; A Literatura Inglesa no Mundo Moderno, organizado em colaboração com a Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa e o Clube de Poesia, ministrado por diversos professores especializados, de outubro a novembro de 1950; 1951: Curso de Introdução Histórica à Filosofia, por Roland Corbisier; Curso de Música e Pintura Moderna, por Ruggero Jacobbi, de abril a junho; Ciclo de Conferências: Panorama da Produção Cinematográfica: a função de cada elemento na equipe cinematográfica, dirigido e organizado por Alberto Cavalcanti, de maio a agosto. 1952: Curso de História da Arte, de abril a novembro (200 inscritos), 1º semestre (28 aulas sobre Arte Grega, pelo Prof. Wolfgang Pfeiffer; 12 aulas sobre Mitologia Grega, pelo Prof. Benton; 06 aulas sobre Arte Romana, pelo Prof. Oscar Campiglia; 02 aulas sobre Arte Paleo-Cristã, pelo Prof. Wolfgang Pfeiffer) e 2º semestre (30 aulas sobre a Arte da Idade Média e a Renascença da Itália, pelo Prof. Wolfgang Pfeiffer); 1953: Curso de História da Arte, de março a novembro (110 inscritos), pelo Prof. Wolfgang Pfeiffer; Curso para Monitores, oito meses, pelo prof. Wolfgang Pfeiffer. 1954: Curso de História da Arte, de março a novembro (130 inscritos), pelo Prof. Wolfgang Pfeiffer (Programa: Arte pré-histórica, Arte dos povos primitivos, Arte das antigas culturas da Mesopotâmia, do Egito, etc); Curso de Monitores, reiniciado após a II Bienal – Seminário sobre temas escolhidos da História da Arte (28 participantes). 1955: Curso de História da Arte, de março a novembro (120 inscritos), pelo Prof. Wolfgang Pfeiffer. 1956: Curso de História da Arte, de março a novembro (70 inscritos), pelo Prof. Wolfgang Pfeiffer. 1957, 1958, 1960 e 1961: Curso de História da Arte, período não relatado (inscritos não relatado), pelo Prof. Wolfgang Pfeiffer. 1962: Convênio com a Universidade de São Paulo e com o Conselho Estadual de Cultura para a realização do curso "Comunicação e Estética" pelo Prof. Max Bense no MAM em julho de 1962 (não realizado) (MAC/USP, s/d).

[24] A primeira fase (do MAM/SP) que iria desde a primeira fundação do Museu, em 1948, até 1963 (quando seu acervo foi doado à Universidade de São Paulo), é o período mais conhecido e mais estudado da história do MAM/SP. Devido à importância que a Instituição adquiriu na cena artística-cultural da cidade e do país, quer pela importância real de seu acervo, quer pelas atividades paralelas que desenvolveu (entre elas, sem sombra de dúvidas, se sobressaindo as edições das antigas Bienais do Museu de Arte Moderna de São Paulo). A segunda fase, iniciada com a luta de alguns diretores do MAM/SP para, de início, reaver as obras doadas à Universidade de São Paulo - USP e, em seguida, preservar – pelo menos – o nome Museu de Arte Moderna de São Paulo, terminaria em 1967, com a doação feita pela família de Carlo Tamagni de uma expressiva coleção de obras que fomaria o núcleo inicial do novo Museu de Arte Moderna (SAFRA, 1998, p. 7).

Sobre estes cursos, quem nos explica é o próprio professor Pfeiffer.

> Percebemos, no trabalho contínuo, que o que dá melhor proveito e uma lição mais frutífera com os diferentes círculos do público, são os cursos, em vez de palestras avulsas, - e de fato a procura de bons cursos aumentou. No começo, o Museu tinha mais possibilidade de convidar oradores de grande nome, os quais empolgando os nossos meios intelectuais e sociais, despertando muito interesse e criaram uma certa curiosidade, aproveitada mais tarde para o trabalho mais insistente mais intenso dos cursos teóricos e práticos. Há já seis anos (desde 1952) que funciona, por exemplo, permanentemente, o curso de história da arte, ministrado no auditório do Museu e, no momento, na nossa Escola de Artesanato (PFEIFFER, 1958, p. 16).

A opção por palestras como as ministradas por Léon Degand não se consolidou nos anos iniciais do MAM/SP porque os cursos atraiam cada vez mais pessoas interessadas em estudos aprofundados sobre arte.

Se hoje é corriqueiro montar aulas e cursos com apresentações audiovisuais, à época não era nada simples projetar imagens e quando isso acontecia virava notícia. Pfeiffer sabia disso e valia-se desse diferencial para atrair alunos:

> Este curso, em todas suas aulas ilustrado por projeção de slides, conta sempre com uma boa e variada assistência; atrai, no começo de cada ano, um grande número de participantes, que forma, com o tempo, um círculo de pessoas realmente interessadas, as quais continuam em contato com o Museu. Os ouvintes do curso de história da arte sempre compreenderam o sentido deste curso dentro do programa do Museu de Arte Moderna, isso é, de demonstrar a continuidade da criação artística durante os séculos, de observar a variação das formas e expressões nas artes apoiadas nas suas bases fundamentais e de procurar um entendimento com o campo estético em geral. Este curso sempre procura ajudar a melhor compreensão da arte contemporânea, tomando como base a arte dos tempos e das civilizações anteriores (PFEIFFER, 1958, p. 16-17).

O termo arte contemporânea é utilizado para designar a arte feita no tempo presente, porém, Pfeiffer falava de arte moderna. Ele levava a sério no curso o conhecimento de civilizações anteriores para perceber a evolução da arte até tornar-se moderna, tanto que chegou a dedicar 28 aulas exclusivamente para a arte

grega no primeiro semestre de 1952 quando 449 alunos estavam inscritos[25] em seu curso no MAM/SP.

O discurso de que a arte moderna é uma evolução nas artes é posicionamento recorrente nos primórdios do MAM e também da Bienal, associando-se o termo evolução às mais diferentes ações, quer sejam exposições, palestras ou cursos. Sobre a preparação para a Bienal, Pfeiffer afirma que,

> [...] Finalidade quase igual pode-se atribuir aos cursos de monitores para as Bienais de São Paulo. Já desde o ano da II Bienal, o Museu está realizando este curso preparatório de elementos que podem ajudar o público dentro do recinto das exposições, seja acompanhando grupos de visitantes e guiando-os pelas salas e apontando as obras importantes, seja dando explicações mais extensas em forma de palestra, nas salas retrospectivas. Para os cursos de monitores inscrevem-se em geral elementos da classe estudantil bem como artistas jovens. Nunca são treinados baseando-se simplesmente num texto preparado, a ser repetido. Desde o começo, eles tiveram de estudar por conta própria certos movimentos da arte do nosso século e apresentar estes trabalhos dentro do seminário do curso, onde houve crítica e discussão sôbre (sic) o estudo elaborado. Eles foram assim levados pouco a pouco para uma maneira mais adequadamente preparada e mais viva de se expressar em frente das obras expostas, e para poder responder ao mesmo tempo às perguntas do público. Dos jovens que trabalham conosco nesta iniciativa didática um bom número continuou intimamente ligado ao trabalho artístico (PFEIFFER, 1958, p. 17).

Os objetivos a serem atingidos no curso da monitoria eram dois:

> • Familiarizar a classe com as numerosas correntes da arte contemporânea e seus principais representantes.
> • Treinar os alunos na arte igualmente difícil de se dirigir ao público com desembaraço e clareza (VISÃO, 1953, p. 36).

Como procedimentos didáticos:

> Para atingir esses objetivos, o professor ilustra suas aulas com quadros (aproveitando o recinto da exposição), álbuns de reproduções e projeção de diapositivos, apontando as características do artista, sua importância e influência. Terminada a aula, são designados três ou quatro alunos para, na seguinte, dissertarem sobre a obra estudada. Periodicamente os alunos apresentam um trabalho de redação pelo qual o professor tem uma idéia (sic) do aproveitamento de cada um na parte teórica. No momento, estão empenhados na organização de uma exposição didática de Van Gogh, a qual exigirá prática e teoria, pois, ao lado dos quadros do pintor

[25] Ata da 8ª reunião da diretoria executiva do MAM/SP (MAM/SP(3), 1959, s/p).

> de Arles, serão apresentadas notas explicativas correspondentes a cada trabalho do célebre artista (VISÃO, 1953, p. 36).

A metodologia adotada por Pfeiffer envolve o estudo dos movimentos artísticos modernos a partir de livros e imagens e apresentação de seminários pelos alunos. Desde então, os cursos para monitores da Bienal vêm funcionando também como formação complementar de muitos estudantes, nos quais:

> O modelo do curso de monitorias sintoniza-se com as inovações no âmbito internacional, sendo renovado a cada edição e, assim, como o MoMA, organizam-se quadros genealógicos do moderno, estabelecem-se cronologias, levando-se os alunos ao levantamento de dados e críticas, para subsidiá-los (PFEIFFER, 1959, p. 16 APUD LOURENÇO, 1999, p. 111). O ensino da história da arte tem uma finalidade conscientizadora: "Os alunos entram em contato com as grandes manifestações artísticas da humanidade, a fim de aprenderem a responsabilidade que lhes cabe na preservação e enriquecimento desse grande acervo espiritual" (ABRAMO, 1959, p. 16 APUD LOURENÇO, 1999, p. 111), assim reforçando-se a idéia (sic) do museu enquanto valor preservacional (LOURENÇO, 1999, p. 111).

A preparação dos monitores para a Bienal foi assunto tão destacado na imprensa quanto à divulgação dos nomes dos artistas e países que, a cada nova confirmação, imediatamente eram comunicados e divulgados em notas oficiais emitidas pelo museu. Em 1953 os jornais aclamavam os artistas estelares que participaram da II Bienal e enalteciam o curso que preparava os "explicadores de arte moderna" que seriam responsáveis pelos passeios explicativos na II Bienal. Com isso,

> Não seria demais começar agora a educação artística das massas através de conferencias publicas gratuitas sobre história da arte contemporânea. Da maior importância será certamente um curso de arte moderna, destes últimos cinquenta anos. Talvez conviesse mesmo estudar só esse período, pouco interesse despertando na maioria popular as civilizações dos Ptolomeus, dos egeus, assírios, ou outras antiguidades (BÉRARD, 1953, s/p).

Os procedimentos didáticos adotados nos cursos do museu e na Escola de Artesanato evidenciam críticas às faculdades de então e não se atinham às normas curriculares do ensino universitário. Destaca-se no projeto original da Escola de Artesanato que

> [...] organizar-se-ia, didaticamente, de maneira a evitar todos os erros até hoje observados no ensino artístico do país, notadamente do ensino artístico oficial. [...] Não se deseja diplomar artistas. [...] A finalidade da Escola será, pois, fixar, pela experiência [...] transmitir substancialmente, as técnicas e o espírito de criação artística, sem grande obediência a currículos e prazos letivos (MAM/SP, p. 1).

As críticas aos sistemas de ensino vigentes nos cursos oficiais de formação artística em São Paulo são notórias nas proposições da Escola de Artesanato que pretendeu:

> [...] afastar-se das normas já estabelecidas e falidas. Evitar-se-ão, também, experiências didáticas arriscadas e de duvidoso rendimento. Melhor seria retomar uma velha tradição – o ensino do "mestre" a "discípulos" – cercando-a de garantias contra as dificuldades do ambiente moderno. Nesse caso, teríamos um ensino desenvolvido pela iniciativa e presença pessoal dum artista experimentado (no qual, mais do que títulos artísticos de valor excepcional, importarão a vocação do ensino e o gosto) que, na convivência dum atelier, vá passando a jovens bem dotados e dispostos ao aprendizado a sua experiência, seu devotamento pela arte, seus conhecimentos artísticos e teóricos e, por sinal, uma mentalidade artística. As técnicas serão ensinadas pelo trabalho em comum. A apreciação e o gosto serão transmitidos sempre sobre casos concretos. E, principalmente, do trabalho dever nascer o espirito artesanal, a dedicação ao oficio (MAM/SP, p. 1).

Gina Denti foi uma das monitoras da II Bienal, tratada pelo jornalista por Ibiapara Martins como uma das moças bonitas da Bienal. Ela relatou como foi o curso de Pfeiffer:

> Eu queria aprender de qualquer jeito. E tive a oportunidade com estes cursinhos. Fomos orientados pelo prof. Wolfgang Pfeiffer que nos ministrou um curso intensivo de História da Arte, demorando-se no desenvolvimento das tendências atuais no campo das artes plásticas. Constava esse curso de aulas teóricas, ilustradas por projeções de dispositivos (sic) e por grande número de livros postos à nossa disposição pela biblioteca do Museu de Arte Moderna e Biblioteca Municipal. Nos últimos dias, tivemos contacto (sic) direto com artistas expositores da Bienal, como Henry Moore, H. M. Berard e pessoas de destaque na cultura como Bernard Dorival, conservador do Museu de Arte Moderna de Paris. Sergio Milliet também nos auxiliou bastante (MARTINS, 1953, s/p).

Os monitores foram formados[26] para responder perguntas confirmando os intentos dos passeios explicativos, pois era necessário preparar "os visitantes para a melhor compreensão do que irão ver, possibilitando-lhes apreciar esse conjunto

[26] Até a V Bienal os cursos para preparação de monitores foram franqueados pelo MAM/SP (4), 1953, s/p).

de obras, fruto do espírito e do gênio criativo (TRIBUNA, 1953, s/p)". Dentre os preparativos, embora inicialmente se pretendesse 18, divulgou-se 15 monitores:

> Doze jovens e 3 rapazes estão sendo especialmente preparados pelo Museu de Arte Moderna para função de monitores na próxima II Bienal. As aulas têm sido uma vez por semana, mas vão ser intensificadas. Em breve, o Sr. Wolfgang Pfeiffer, que orienta o curso, deverá dar aulas à frente dos próprios trabalhos a serem expostos (TRIBUNA, 1953, s/p).

No início da mostra, os monitores foram escalados por salas (ZANINI, 1953, s/p), sendo divulgados 12 nomes: Judith Lauand (Edvard Munch), Ceci Renata Wolff (Oskar Kokoschka), Alexandre Wollner (De Stijl), Vera Pereira de Queiroz (Futurismo), Ilza Machado Kawall (Paul Klee), Clelia Rocha (México), Sophia Rosenhaus (Cubismo), Leonor Scarano (Henry Moore), Aracy Abreu Amaral (fig. 11 e 12) (Elyseu Visconti), Aparício Basílio da Silva (Alexander Calder), Gina Denti (Ferdinand Hodler) e Maurício Karman (sala não informada). Ao término da exposição constata-se que houve alternância entre monitores e salas (fig. 13), conforme indicado em crítica de Leila Marise (1954, s/p). Daisy Colien de Unguriano foi nomeada por Ciccillo Matarazzo (1953, s/p) como 'Monitora da II Bienal', entretanto ela não consta na listagem divulgada pelos jornais.

Figura 11- Aracy Amaral conduzindo visita na sala de Paul Klee. Fotógrafo náo identificado, Folha da Noite, 14/02/1954, AHWS.

Figura 12- Aracy Amaral Aracy Amaral recebendo visitante, 1953. Fotógrafo não identificado. AHWS.

Figura 13 - Aparício Basílio da Silva (originalmente escalado para a sala de Alexander Calder) conduzindo visita na sala de Oskar Kokoschka. Fotógrafo náo identificado. Folha da Noite, 14/02/1954. AHWS.

Tamanha era a expectativa pela monitoria e por melhor acolhimento dos visitantes que os jornais de então não se continham:

> Fazemos votos para que os educadores do Museu de Arte Moderna de São Paulo sejam bem sucedidos nessa tarefa. Que as monitoras de cuja formação vem se ocupando, estejam à altura da incumbência que lhes será confiada ao transmitir aos visitantes o que tiverem assimilado e aprendido por conta própria. Talvez conviesse só admitir tais estudantes como monitoras, depois de exame oral prestado perante uma comissão composta de artistas e críticos bem a par das questões da arte moderna. [...] Essencialmente delicada à missão das monitoras. Exige conhecimentos profundos e estudos acurados (TRIBUNA, 1953, s/p).

A Bienal de São Paulo teve pela primeira vez a presença de um estrangeiro na organização da mostra internacional em 2002 com a participação de Alfons Hug na curadoria geral da 25ª e da 26ª Bienal, porém, formação de equipe de trabalho internacional é vocação do MAM desde os primórdios com a participação de Nelson Rockfeller e do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque - MoMA dando suporte para a inauguração de museus de arte moderna no Rio de Janeiro e em São Paulo. Uma carta enviada pelo conselheiro do MoMA Carleton Sprague Smith[27] em nome de Rockfeller para Eduardo Knesse de Melo[28] datada em 28 de novembro de 1946 orientando que se entregue para Sérgio Milliet comprova essa vocação:

> [...] treze (13) guaches, aquarelas e pinturas a óleo, bem como uma escultura móvel de arame com lâminas de aço. Como foi mencionado em diversas ocasiões, estas obras de arte contemporânea deverão ser doadas mais tarde ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, constituindo doação particular do Sr. Rockfeller (D'HORTA, 1995, p. 16-17).

Ciccillo acompanhou essa tramitação com interesse e orientou a fundação do MAM/SP (D'HORTA, 1995, p. 17), porém, a relação entre o MoMA via Rockfeller e o MAM/SP não se encerra aí. A concepção de arte moderna de Alfred Barr, historiador da arte e primeiro diretor do MoMA, foi divulgada no Brasil com seu livro "Que é a pintura moderna?" (fig. 14) (BARR, 1943, 1945, 1946, 1949 e 1952, Brasil: MAM/SP e MAM/RJ, 1953).

---

[27] Carta de Sprague Smith a Eduardo Knesse de Mello, 28 de/11/1946 (D'HORTA, 1995, p. 16-17).
[28] Eduardo Knesse de Melo era, em 1946, presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil - Seção São Paulo.

Figura 14 - Capa do livro 'Que é a pintura moderna?' de Alfred Barr. Reprodução do autor, coleção do autor.

Inicialmente publicado pelo MoMA em 1943, a edição em português é de 1953 e conta com a colaboração do MAM São Paulo e do MAM Rio de Janeiro. O livro apresenta itens que colaboram com a compreensão da arte moderna. Os capítulos "Contrastes e Realismo" apresenta leituras comparativas entre arte figurativa e invenção formal; "Os pintores de luz e de ambiente" é capítulo que se refere ao Impressionismo; "A transformação do mundo" faz análise comparativa entre 'A noite estrelada', de Van Gogh; '*Lower* Manhattan', de John Marin e '*Listen to living*' (traduzido como 'Ouça a vida'), de Roberto Matta aludindo ao Expressionismo. Seguem-se os capítulos 'O espírito religioso' e 'A pintura é como a música'; 'Os Construtores' analisa o cubismo e o que é pintura geométrica; 'Mistério e Magia' destaca a artes naïf, metafísica e surrealista; 'Alegoria e Profecia' apresenta pinturas modernas como protestos, exemplificados por 'A cidade eterna',

de Peter Blume e ‘Guernica’, de Pablo Picasso; o livro finaliza com indicação bibliográfica sobre arte moderna.

Os pintores brasileiros presentes no livro são Heitor dos Prazeres, Alberto Guignard e Cândido Portinari, primeiro brasileiro a ter uma obra adquirida pelo MoMA em 1939 e cuja exposição individual em 1940 neste museu ampliou a repercussão internacional do artista.

Embora as relações entre MoMA e MAM/SP, entre Nova Iorque e São Paulo existissem há vários anos e permeiem a fundação do museu moderno paulista com orientações sobre arte moderna relacionadas às concepções de Alfred Barr, facilmente seria fundar as primeiras iniciativas educacionais do MAM sob a orientação de Victor D’Amico (BARBOSA, 1989, p. 126), responsável por ações educacionais no MoMA entre 1937 e 1962 (MCGILL, 1987, s/p). Isso não aconteceu, porque o MAM/SP se dedicou inicialmente a cursos para adultos e D’Amico atuava majoritariamente com a educação de crianças e jovens[29]. Segundo Ana Mae Barbosa:

> O “MoMA” e o “Museu de Cleveland” são os pioneiros da moderna Arte-Educação em museus, teoricamente fundamentada por Victor, em Nova York, e Thomas Munro, em Cleveland[30]. Ambos foram muito influenciados pelas idéias (sic) de John Dewey, podendo Thomas Munro ser mesmo considerado seu discípulo (BARBOSA, 1989, p. 126).

Ana Mae destaca também que tanto D’Amico quanto Munro compartilharam a intenção de vencer o abismo existente entre a estética apresentada nos museus de arte, daquela que está presente no cotidiano (BARBOSA, 1989, p. 126) que alimentava a visão de milhões de trabalhadores, classe que eles queriam atrair para

---

[29] Ana Mae Barbosa destaca que depois “da saída de D’Amico, o MoMA passou a privilegiar a educação superior, adotando uma atitude “Scholar” frente à Arte Moderna, tornando-se um instituto de pesquisa, no qual há uma constante interação entre pesquisa pura, experiência e prática” (BARBOSA, 1989, p. 126-128).

[30] Victor D’Amico é pioneiro em arte-educação na América junto a Thomas Munro. Enquanto D’Amico atuou no MoMA/NY, Munro atuou no Cleveland Museum of Art/Ohio. São considerados os pioneiros da moderna arte-educação em museus, ambos influenciados pelas ideias de John Dewey, sendo Thomas Munro considerado seu discípulo (MoMA, 2013).

o museu. Para tanto, partiriam de reflexão de John Dewey (APUD NEWSON e SILVER, 1978, p. 120) em que afirmou não pensar em:

> [...] nada mais absurdo e fútil do que levar arte e prazer estético artificialmente às multidões que trabalham nos mais feios meio ambientes e que deixam suas feias fábricas somente para andar por deprimentes ruas, para comer e dormir e se ocupar de tarefas domésticas em sórdidas e tristes moradias. O interesse das gerações mais jovens pela arte e por problemas estéticos é um esperançoso sinal de crescimento cultural. Mas se tornará um mecanismo escapista, a menos que se desenvolva em um interesse e alerta para as condições que determinam a estética ambiental de vastas multidões que agora vivem, trabalham e se divertem em um meio que, forçosamente, degrada seu gosto e, inconscientemente, os educa no desejo por qualquer espécie de atividade que os distraia, desde que seja barato e excitante (DEWEY APUD NEWSON e SILVER, 1978, p. 120).

Contribuindo à análise de Ana Mae Barbosa[31] sobre o pioneirismo de Victor D'Amico e Thomas Munro na aplicação da filosofia educacional de Dewey em museus, o artista/educador do MoMA Pablo Helguera informa que o referido museu atende atualmente não só universitários mas todo e qualquer público interessado em arte, no acervo, nas exposições e na trajetória do museu como espaço educacional inaugurado em 1932 e alicerçado nas ações de D'Amico[32].

A preocupação em como aproximar a arte da estética cotidiana e de interesses de trabalhadores pontuou palestras e cursos oferecidos pelo MAM/SP em seus primeiros anos de existência.

Se o trabalho de arte/educação em museus fundamenta-se em D'Amico, Munro e Barnes nos Estados Unidos na primeira metade do século XX, ampliando

---

[31] No decorrer da análise bibliográfica que fundamenta essa tese, foi possível constatar que Albert C. Barnes também foi influenciado por Dewey - de quem foi aluno e amigo – e orientado por ele em suas proposições para leitura de obra. Em contrapartida, Dewey, afirmou que a coleção de arte de Barnes - que originalmente ficava em Merion e hoje se encontra na Filadélfia, cidades do Estado americano da Pensilvânia – foram responsáveis pelo aprofundamento de seu interesse em arte (HEIN, 2012, p. 97-122).

[32] Graças ao aceite de Judith M. Burton, professora e coordenadora do Departamento de Arte Educação do Teachers College - TC na Columbia University na cidade de Nova Iorque, fui contemplado com Bolsa Sanduíche do Conselho de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES e Bolsa Complementar da Fundação Lemann. Com isso pude pesquisar entre maio e agosto de 2013 sobre museu/educação na The Gottesman Library/TC e visitar 31 museus nas cidades de Nova Iorque (20), Washington (05), Filadélfia (03) e Boston (03). O encontro com Pablo Helguera aconteceu no prédio do MoMA dedicado à arte educação em 05/08/2013.

o panorama histórico além destes precursores norte-americanos e de acordo com Ana Mae Barbosa, o *Victoria and Albert Museum* de Londres foi:

> [...] o primeiro espaço a considerar a função de arte-educador, em 1852. Era comum, desde o século XVII, a inserção dos museus em instituições de ensino, como era o caso, do *Victoria* à *South Kensington School*. Quanto à importância do arte-educador, a autora (Ana Mae Barbosa) ainda destaca, que para este museu: "Curadores, conservadores e arte-educadores eram igualmente considerados". (1996, p.84-85). Nos Estados Unidos, de acordo com a autora ocorre a inclusão da arte educação em 1872, em Nova York, no Metropolitan Museum. Seguidos do Museu de Toledo, em 1903 e Cleveland Museum, em 1915. A mesma autora acrescenta, ainda, que o Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA), fundado em 1929, preocupava-se com a compreensão da arte moderna, para um público não tão "familiarizado". Destaca o incentivo da democratização dos museus a partir das ações de Victor D'Amico e Thomas Munro, influenciados por John Dewey, que também veremos [...] no Brasil com a proposta dos "Domingos da Criação" (no MAM Rio de Janeiro). No Brasil, Rita Bredariolli (2008), apresenta como experiência inicial o Museu de Arte de São Paulo, inaugurado em 1947. A autora destaca a uma série de ações educativas, inclusive um curso de preparação de monitores para dar informações ao público antes da abertura deste espaço. Convém ainda lembrar que BARBOSA (2008, p. 17), enfatiza que os serviços educativos, em museus do Rio de Janeiro, iniciaram, nos anos de 1950, com Ecyla Castanheira Brandão e Sígrid Porto de Barros. Sobre este período: "dominado pelo modernismo, a criação de ateliês livres, oficinas [...] ou atividades de animação cultural foi prática frequente nos grandes museus como o MAM do Rio". No Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM, na década de 1970, aconteciam os "Domingos da Criação" que, segundo Frederico Moraes (1982, p.44), buscavam uma nova concepção de museu, tendo o artista como propositor, objetivando a participação do público com o intuito de criar "Novas relações sociais dentro da arte. O papel do público." Tornando-o parte do processo criador (CARVALHO e VILELA, 2011, p. 1188 – 1198).

Frente à constatação da necessidade de orientar ou introduzir o público visitante (fig. 15), a organização da II Bienal não poupou esforços. Além de preparar e oferecer passeios explicativos com monitores se atentou em organizar o plano didático estruturado em ciclos de:

> [...] conferências por artistas, críticos nacionais e estrangeiros, chefes de delegações e membros do júri, no próprio recinto ou no Museu de Arte Moderna. Cada sala apresentará um cartaz explicativo que ajuda aos visitantes a seguir sem dificuldades o fio documentário e histórico dos trabalhos reunidos [...]. Um corpo especial de intérpretes, serviços de informações e turismo, telégrafo, cafés, restaurante, livraria e papelaria, funcionarão no recinto, que proporcionarão facilidades aos visitantes (TRIBUNA(2), 1953, s/p).

Figura 15 - Estudantes visitando a II Bienal, 1953. Fotógrafo não identificado. AHWS.

Os planos didáticos do museu são destacados antes mesmo de sua fundação, precedida pela constituição da Galeria de Arte Moderna de São Paulo[33], para a qual caberia:

> a) Resguardar, exibir e transmitir à posteridade obras de arte de artistas contemporâneos do Brasil e do Estrangeiro;
> b) Organizar cursos, conferências, palestras, catálogos, publicações e reproduções para a divulgação da arte;
> c) Organizar uma biblioteca especializada em assuntos referentes à Arte em geral;
> d) Educar o gosto artístico do público por todas a maneiras que forem julgadas convenientes.
> Parágrafo único: Para a consecução dos seus objetivos poderá a Associação entrar em entendimento com os poderes Federais, Estaduais e Municipais, assim como com instituições públicas ou privadas do Brasil ou do Estrangeiro, contratando os seus serviços mediante auxílio ou remuneração. Consideram-se serviços a exibição temporária ou permanente de obras de arte ou a realização prática de qualquer dos objetivos da Associação (MAM/SP(5), 1947, s/p).

[33] Muitos dos esforços iniciais para a fundação do MAM e das instituições que o antecederam se devem a Carlos Pinto Alves. Ao que parece, é ele quem, juntamente com Sérgio Milliet, mantém trocas de informações sobre as tentativas de organização de um Museu junto aos americanos. Tal correspondência e anterior a qualquer efetivação de uma associação em torno desse idéia (sic). E é ele quem consegue de alguma maneira reunir alguns membros para a formação da esquecida e relegada Galeria de Arte Moderna – já que galeria não tem a aura museal. [...] A Galeria de Arte Moderna constitui iniciativa de cunho familiar, não estando presente nenhum dos intelectuais ou arquitetos que vinham trabalhando em nome de uma instituição congênere ao MoMA (NASCIMENTO, 2003, p. 108).

Com isso, a preocupação com a educação se firma no estatuto do MAM do seguinte modo:

> Artigo 2º - Terá a Fundação de Arte Moderna o objetivo de promover e incrementar o desenvolvimento da Arte Moderna em todos os setores de sua atividade, seja na pintura, escultura e, arquitetura, música, seja na literatura, cinema, teatro e artes aplicadas, resguardando exibindo e transmitindo à posteridade obras de arte de artistas contemporâneos do Brasil e do estrangeiro;
> § único: Para a consecução desses fins a Fundação de Arte Moderna poderá:
> a) Organizar e patrocinar cursos especializados, conferências, palestras, catálogos, publicações e reproduções para a divulgação da arte;
> b) Organizar bibliotecas especializadas em assuntos referentes à arte em geral;
> c) Organizar, por própria conta ou com o auxílio de terceiros, exposições coletivas e individuais, esporádicas ou permanentes, de obras modernas de artistas nacionais ou estrangeiros;
> d) Organizar cursos didáticos, gratuitos ou estipendiados;
> e) Manter ou auxiliar a manutenção de museus e Galerias de Arte Moderna;
> f) Estabelecer bolsas de estudos e prêmios para artistas ou alunos dos cursos, de talento e aproveitamento comprovados, ficando a cargo da Fundação sua livre escolha;
> g) Entrar em entendimento com os poderes públicos Federais, Estaduais e Municipais, ou associações civis nacionais ou estrangeiras (BIENAL, 1948, s/p).

No plano didático da II Bienal o destaque foi para as "*Moças da Bienal*"[34]. A repercussão na imprensa foi enorme e destacada como grande novidade:

> O professor (Pfeiffer) considera que são suficientes 18 monitores para os passeios explicativos a serem feitos no recinto das exposições durante os dois meses que durará a Bienal, pois, além desses jovens (fig. 16) que realizarão os passeios de rotina, críticos e estudiosos de arte, nacionais e estrangeiros serão oportunamente convidados para conferências e passeios pelos salões (VISÃO, 1953, p. 36).

[34] Em depoimento oral a Stela Barbieri, Alexandre Wollner informa que é citado em jornais como monitor da II Bienal, mas, na realidade, ajudou a montar a exposição e não foi membro da monitoria. Ao final da II Bienal Mauricio Kalfman não consta mais no grupo formado por Wolfgang Pfeiffer, restando apenas um monitor na equipe, Aparício Basílio da Silva, que viria a ser diretor do MAM/SP entre 1982 e 1992.

Figura 16 - Monitores da II Bienal dão entrevista na Rádio Gazeta. Da esquerda para a direita: Sofia Rosenhaus, Aparício Basílio da Silva, Judith Lauand, Maria Teresa Vitolo (não consta na lista de monitores divulgada por Walter Zanini), Ceci Renata Wolff, ao centro não foi identificado, Anita Carrijo, Bernardo Pedrosos e Fernando Soares. Fotógrafo não identificado. Jornal A Gazeta, 15/12/5. AHWS.

Conferências, palestras e seminários ocorreram de diversos modos desde a I Bienal em 1951 e constituem o item mais complexo dessa pesquisa, pois a documentação e a divulgação de palestras, cursos e seminários promovidos pela Bienal no decorrer de toda a sua história é enorme e nem sempre é possível afirmar quais aconteceram ou não.

Sobre a seleção dos monitores:

> Pfeiffer adotou o seguinte critério: anunciou o curso e, à medida que os candidatos se apresentavam, conversava com eles sôbre (sic) arte em geral. Dessa forma pôde selecionar 18 jovens que apresentavam razoável nível de conhecimento sôbre o assunto. A maioria frequentou ou freqüenta (sic) cursos de arte em geral, ou desenho, pintura, cerâmica e isso tem facilitado enormemente a tarefa do professor. Durante os dois meses de duração da exposição internacional no Ibirapuera, os monitores receberão um salário a ser fixado pela direção do M.A.M., mas essa parte não os preocupa muito: fundamentalmente, êles (sic) estão interessados em ampliar seus conhecimentos artísticos (VISÃO, 1953, p. 36)

Wolfgang Pfeiffer conduziu visitas e proferiu palestras nas salas especiais dedicadas a artistas de maior representatividade que participavam da II Bienal (fig. 17). A crítica Ivone Jean acompanhou uma de suas falas na sala dedicada a Picasso e afirmou ter ficado plenamente satisfeita porque Pfeiffer:

> [...] aproximava o público, da obra e da vida de Picasso – sempre paralelas – e usava termos acessíveis a todos, permanecia perante cada quadro o tempo suficiente para permitir um contacto (sic) vivo, despertando interesse. Numa palavra, evidenciava a ligação desta arte com a nossa vida. Situou Picasso: o homem e o artista. Resumiu a primeira das fases delineando o cubismo em poucas palavras. Continuou a aula de maneira construtiva (JEAN, 1954, p. 04).

Figura 17 – O professor Wolfgang Pfeiffer dá aula na sala especial de James Enson (Bélgica) na 2ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953. Fotógrafo não identificado. AHWS.

Pfeiffer não foi o único a proferir palestras. Comissários repetiram feitos da I Bienal e falaram nos espaços destinados aos países que representavam. Alguns direcionavam suas falas para públicos específicos. Em divulgação, as palestras do professor e crítico de arte Bernard Dorival assim foram apresentadas:

> [...] conservador chefe do Museu de arte Moderna de Paris e comissário da representação francesa na II Bienal de São Paulo, fará duas palestras nas salas da seção francesa, uma amanhã, às 17h30 reservada aos artistas, e outra, depois de amanhã, para quaisquer pessoas interessadas (FOLHA(1), 1953).

O Barão de Sandberg (CORREIO, 1953), da representação holandesa, e Emile Langui (fig. 18) (GAZETA, 1953), membro do júri, também proferiram palestras, todas integrantes do plano didático da II Bienal.

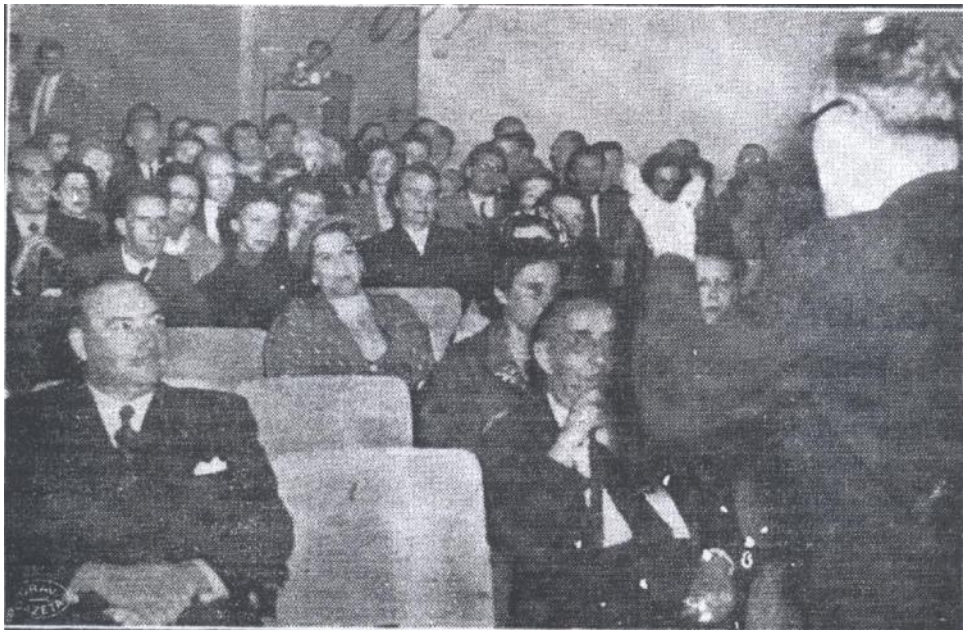


Figura 18 - Emile Langui na palestra "A vida e a obra de James Enzor" realizada no MAM em 17 de dezembro de 1953. Fotógrafo não identificado, A Gazeta, 18/12/1953. AHWS.

O café foi o ponto de encontro da II Bienal. Se o bar do MAM era efervescente na primeira sede à rua 7 de Abril, o café da Bienal era seu correspondente no Parque Ibirapuera, inaugurado em 25 de janeiro de 1954. Como parte das comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo, o primeiro evento ocorrido no Ibirapuera foi a II Bienal, não mais instalada no Boulevard do Trianon na Avenida Paulista como foi a edição inaugural em 1951. Ocupou o Palácio dos Estados, atual Pavilhão Eng. Armando de Arruda Pereira/Pavilhão das Culturas Brasileiras, e o Palácio das Nações, atual Pavilhão Manuel de Nóbrega/Museu Afro Brasil no qual ficou exposta a pintura "Guernica" de Pablo Picasso (FARIAS, 2001, p. 80-83).

Palestras continuaram a acontecer na 3ª Bienal em 1955. Samson Flexor, Waldemar Cordeiro, Adolfo Casais Monteiro, Fernando Lemos, Teon Spanudis, Carvalhal Ribas, Di Cavalcanti e Sérgio Milliet falaram naquele ano (BIENAL(2), s/d).

Frentes às inquietações geradas pelas duas edições anteriores, a expectativa pela 3ª Bienal de 1955 não era menor e surgiu assim que terminou a II edição:

> Desfrutando o reduzido grupo bienalesco de incompreensível prestígio nas altas esferas, não é de estranhar que seja levada a efeito mais um daqueles aglomerados de trabalhos de psicopatas de todo o mundo em audaciosa afronta à cultura e aos que sabem amar verdadeiramente a Arte. [...] É incompreensível, portanto, qualquer auxílio pecuniário do poder público para favorecer falsos artistas e divertir escravos da moda, que se julgam entendidos em arte. Não tendo conseguido tomar conta do Trianon por 20 anos para essas exposições ridículas, a agremiação propagadora das malas artes, apossou-se do Parque do Ibirapuera, erguendo ali edifícios tenebrosos, vasados na anti-arte, para abrigarem os produtos desta e da sua irmã siamesa – a indústria (NEVES, 1954, s/p).

Postura como essa de professor e arquiteto Christiano Stockler das Neves motivavam ainda mais a permanência de ações didáticas na Bienal para explicar arte moderna. Poucos nomes de monitores da 3ª Bienal foram encontrados: Gerusa Gueiros (BIENA, 1955, s/p) estreou nessa edição e Clelia Rocha repetiu a experiência, pois havia monitorado na II Bienal (MARISE, 1955, s/p).

Entre 21 e 28 de fevereiro de 1955 jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro divulgaram intensamente uma nota emitida pelo MAM convidando interessados em ser monitores da 3ª Bienal. Pfeiffer informou que monitores da II Bienal dariam continuidade ao trabalho na nova edição (BIENAL(3), 1955, s/p). O curso foi conduzido novamente por Pfeiffer e contou com a participação de Mario Pedrosa em quatro conferências (CORREIO, 1955). Dentre os participantes, 55 começaram a trabalhar como monitores em setembro de 1955, início da 3ª Bienal. Em outubro este número caiu para 46 e em novembro para 32[35].

O projeto didático da 3ª Bienal previu que:

> [...] O “Quadro Esquemático do Desenvolvimento da Arte Moderna” facilitará, inegavelmente, o trabalho dos monitores da Bienal (este ano só funcionarão aos domingos, em palestras em salas determinadas). O público poderá deter-se à entrada e ter uma visão geral da procedência da arte de hoje (IMPRENSA, 1955, s/p).

Assim, definiu-se que apenas as salas especiais contariam com monitores em 1955, pois o quadro esquemático cumpriria a função de explicar a exposição em sua totalidade. A Secretaria da Bienal divulgou que estava “[...] estudando a

[35] Essa constatação deve-se à comparação entre listas com nomes de monitores da 3ª Bienal que se encontram no AHWS.

possibilidade de mandar imprimir folhetos com a miniatura do quadro explicativo (IMPRENSA, 1955, s/p)" para que fossem entregues aos visitantes ou vendidos a preço módico. Segundo divulgação, o "Quadro Esquemático do Desenvolvimento da Arte Moderna":

> [...] apresentará na entrada uma explicação sintética das correntes da arte contemporânea: um painel de dez metros de altura por 3 de largura resume, por meio de chaves e reproduções, os diversos movimentos artísticos surgidos no mundo desde o advento do impressionismo. [...] "As datas que apresentamos junto às diversas correntes", diz-nos Danilo Di Prete, executor do painel explicativo "não representam o nascimento da idéia (sic) de cada movimento e, sim, o momento em que eles surgiram já como uma realização." O texto das explicações é de autoria de Sérgio Milliet, e a reproduções que o ilustram são dos explêndidos (sic) livros "Skira", em cores (IMPRENSA, 1955, s/p).

A II Bienal também elaborou um quadro esquemático. Divulgou-se nos jornais que um cartaz explicativo estava exposto. Pfeiffer afirmou que usou bastante o "painel genealógico dos movimentos da arte do nosso século, preparado em trabalho de equipe sob direção do dr. Sérgio Milliet e do pintor Danilo Di Prete" (PFEIFFER, 1958, p. 17). Uma carta de Antonio Palocci, diretor da Escola Municipal de Belas Artes de Ribeirão Preto dirigida à Bienal, solicitou que se enviasse a ele pranchas didáticas da 3ª Bienal (PALOCCI, s/d, s/p).

No decorrer dessa pesquisa não se localizou nenhuma imagem do cartaz didático e do painel genealógico da II Bienal, assim como do quadro esquemático da 3ª Bienal[36]. É ao menos intrigante conhecer essas informações e não localizar fotografias para que vislumbre como isso aconteceu. Sobre o conteúdo do painel na II Bienal:

> As principais correntes representadas no quadro sintético representadas no quadro sintético são, segundo a ordem: impressionismo, néo-impressionismo, fauvismo, cubismo, futurismo, expressionismo, orfismo, dadaísmo, néo-plasticismo, purismo, movimento metafísico, o movimento do "Bauhaus", o surrealismo, concretismo, e, finalmente, também está representado o néo-realismo social (IMPRENSA, 1955, s/p).

[36] Após grande esforço em repetidas vezes no AHWS, na biblioteca do MAM e no arquivo do MAC/USP não foi localizada nenhuma imagem do referido painel, assim como não se encontrou informações sobre o conteúdo nele presente. Embora afirmado por Pfeiffer, Maria Eugênia Franco também afirma ter existido o quadro didático redigido por Sérgio Milliet mas não informa em qual edição da Bienal, se foi em uma ou mais (BIENAL, 1961).

O plano didático de 1955 estava bem delineado: Salas Especiais como exposições didáticas, equipe de monitores à disposição, pranchas visuais para o púbico e um quadro com esquema explicativo na entrada dos Palácios do Estado e das Nações no Ibirapuera (IMPRENSA, 1955, s/p). Com isso, “a 3ª Bienal seguiu a mesma linha didático-informativa da edição anterior, ocorrendo algumas retrospectivas importantes suscetíveis de completar as informações anteriormente fornecidas ao público (GONÇALVES, 1978, s/p)”.

Se na II e na 3ª Bienal foram prometidos painéis, na VI edição em 1961 o catálogo oficial da mostra com todas as informações era fartamente disponibilizado para os visitantes, apresentando textos aos desejosos por saber mais sobre o que estava exposto.

Alunos da Escola Getúlio Vargas de Nova Friburgo-RJ vieram para São Paulo com o objetivo de visitar indústrias resolveram visitar a Bienal sem antes agendar:

> O professor que os acompanhava pediu para falar com a secretária da Bienal (Wanda Svevo). E foi bem recebido, e quase comovido agradeceu a pronta solução para a entrada de trinta alunos com uma imediata distribuição de catálogos. [...] Estas resoluções humanas, que professores e estudantes precisam estabelecer com a Bienal, servem à arte à cultura, demonstram que a Bienal é um serviço prestado ao povo, e que urge tornar conhecidas todas as facilidades, para que seja aproveitado (ESTADO, 1961, s/p).

Prática que atravessa a história das Bienais, além das fichas técnicas e dos catálogos oficiais, comissões e delegações que acompanham artistas e/ou obras de arte preparam folhetos ou catálogos (fig. 19) especialmente desenvolvidos para esta ocasião. Estes muitas vezes não são ofertados ao público, mas sim trocados entre comissários, artistas e demais participantes.

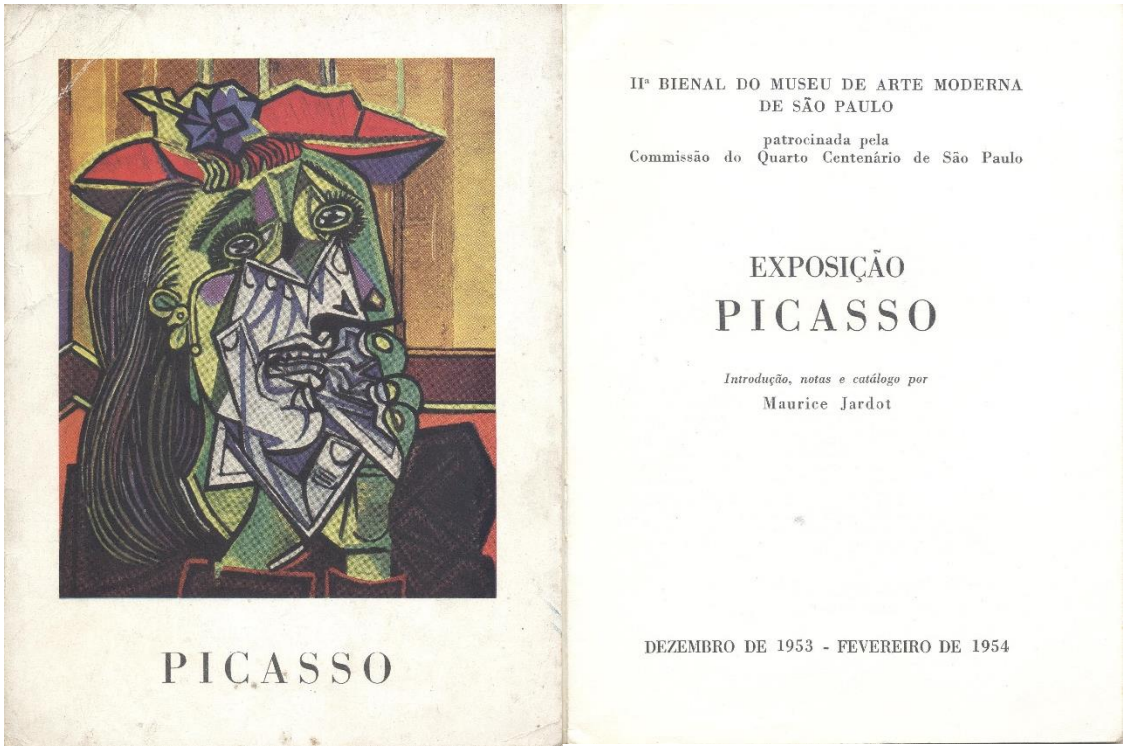


Figura 19 - Capa e folha de rosto do catálogo dedicado à Exposição de Picasso na II Bienal de São Paulo. Reprodução e coleção do autor.

A abertura das Bienais de São Paulo mobiliza o circuito artístico da cidade porque nesse período a cidade recebe comissões internacionais com importantes artistas, pesquisadores, críticos, diretores de museus, colecionadores e professores mundo afora. Os museus e as galerias se mobilizam para expor seus acervos e artistas além das salas da Bienal. As galerias muitas vezes imprimem catálogos que também não são de acesso público porque têm por objetivo divulgar seus artistas para colecionadores ou inseri-los em exposições internacionais. Portanto, constata-se que a produção de material gráfico é enorme a cada nova Bienal, porém as informações nem sempre saem das mãos do público especializado em arte.

As visitas de estudantes e de grupos escolares cresciam a cada nova Bienal. Para atender a essa numerosa demanda, o curso de Pfeiffer para monitores da IV Bienal acolheu 59 alunos interessados em arte moderna ou em trabalhar na Bienal, dos quais 22 (GRANDE, 1957, s/p) atuaram efetivamente como monitores. O curso foi gratuito e continuou a ser divulgado pelos jornais mesmo depois de ter iniciado. A campanha para atrair e formar monitores começou a ser divulgada em 17 de

março de 1957 e terminou em 17 de setembro do mesmo ano. Merece ressaltar que a IV Bienal abriu-se para visitação em 22 de setembro de 1957, cinco dias após a última chamada para monitores ser divulgada nos jornais.

Embora amplamente visitada por estudantes desde a I Bienal, os planos didáticos desenvolvidos desde então se voltavam, especialmente, à classe operária e ao público espontâneo que visitava a exposição.

A cada nova edição a função didática se fortalecia, de modo que "*na IV Bienal intensificou-se os aspectos didáticos da mostra. Foi aumentando o número de monitores a dispor do público e estimulada a visita de grupos escolas e operários* (BIENAL, 1959)". As visitas escolares conduzidas por monitores passaram a ser mais difundidas e foi necessário aumentar o número de monitores por conta disso e também para receber operários, muitos deles oriundos de empresas parceiras do MAM/SP (BIENAL, 1959, s/p). Incluam-se nessa demanda as caravanas vindas de outras cidades ou países da América Latina (BIENAL, 1957, s/p).

A mostra mantinha-se fechada às segundas-feiras, entretanto,

> [...] a proverbial indisciplina nacional não toma conta desses detalhes. Ontem (30/09/1957), por exemplo, comissões de alunos de dois grandes colégios particulares da Capital, acompanhados de seus diretores e professores, tanto fizeram, que conseguiram, até com intervenção pessoal do gabinete do prefeito, visitar a exposição (GRANDE, 1957).

Tal iniciativa somente se justificaria devido ao grandioso número de estudantes que compareceu à IV Bienal e – consequentemente – a incapacidade dos monitores de atender a tamanha demanda, pois:

> É bastante elevado o número de estudantes que visitam a exposição. A maioria dos colégios da capital solicitou permissão para visitas coletivas, com data marcada. Grande número já realizou essas visitas, acompanhados de instrutores e professores dos próprios colégios e dos monitores que a Bienal põe à disposição do público (NOITE, 1957, s/p).

Para facilitar o acesso ao Parque do Ibirapuera e ao curso de Pfeiffer que prepararia os monitores da 5ª Bienal em 1959 foi ofertado um ônibus gratuito para

ir até o Parque do Ibirapuera (CORREIO, 1959, s/p). Tal promessa se estendeu a todos os visitantes (BIENAL(4), 1959, s/p) pois desde sua inauguração em 25 de janeiro de 1954, o acesso ao parque era questionado, quer fosse por transporte público ou particular.

Novamente gratuito, o curso se iniciou em 18 de março de 1959, durou sete meses (SAAD, 1959, s/p) e teve 53 alunos (SAAD, 1959, s/p). A divulgação nos jornais informava que era função dos monitores responder perguntas dos visitantes e, quando necessário, realizar pequenas palestras nas salas da exposição (CORREIO(2), 1959, s/p).

Em 1959 Pfeiffer ministrava aulas para crianças, jovens e adultos, “desde o Jardim Escola São Paulo, onde leciona para os pequenos, como passando pelas jovens de Santa Marcelina, até os adultos dos cursos de monitores do MAM e no IAC – Instituto de Arte Contemporânea do MASP (SAAD, 1959, s/p)”. Sobre arte para crianças ele afirmou que:

> Noções de arte para crianças é necessário [...]. É uma das minhas incumbências no Jardim Escola São Paulo. Para crianças de 8 a 12 anos, ensino apreciação de arte em geral. Mostro como deve ser situada e apreciada as qualidades de um quadro. Procuro despertar nelas o sentido e o valor da pintura. Filmes são também projetados. A base do visual as crianças aprendem muito mais. Elas gostam e manifestam interesse sobre o assunto. O resto os livros se encarregam (SAAD, 1959, s/p).

Projetos específicos para crianças foram desenvolvidos na Bienal a partir da Bienal Nacional de 1974, cuja análise encontra-se no capítulo 05. Entretanto, edição após edição, a monitoria da Bienal vinha recebendo número crescente de escolas e, respectivamente, de crianças e adolescentes. A experiência de Pfeiffer com crianças no Jardim Escola São Paulo e com jovens na Faculdade Santa Marcelina, no MAM/SP e na própria Bienal permitia que ele planejasse com os monitores como explicar Arte Moderna para diferentes faixas etárias. Com ingressos livres às terças-feiras (FOLHA, 1959, s/p), os corredores da 5ª Bienal foram, várias vezes, tomados por crianças.

> Vários grupos de crianças poderiam ser vistas [...] no recinto da V Bienal. Ora admirando com muito interesse as obras ali expostas ora dirigindo-se

> aos monitores da mostra, a fim de saber o que significavam determinadas formas de uma escultura de Barbara Hepworth (fig. 20), ou para perguntar o que representava aquele quadro de Douchez. Os monitores procuravam satisfazer a observações das crianças, mas nem sempre o conseguiam pelo visto, pois alguns comentavam entre si que "é muito complicado para a gente entender..." (FOLHA, 1959, s/p).

Figura 20 - Vista geral da sala de Barbara Hepworth na 5ª Bienal de São Paulo. Fotógrafo não identificado. AHWS.

O curso de Pfeiffer para a 5ª Bienal atraiu pessoas com formação em distintos graus interessadas em arte e não apenas em monitoria. Eram "*diplomadas em cursos diversos, quer ginasianos até universitários [...] (que com ele aprenderam) História da Arte antiga e moderna* (SAAD, 1959)". Tal interesse surgiu desde o primeiro curso em 1953 e em 1955 contou com a participação de um médico, de um oficial do exército e de um franciscano (SAAD, 1959).

A respeito da prática docente, Maria Aparecida Saad perguntou a Pfeiffer se ele encontrava dificuldade para preparar monitores. Ele afirmou que sim,

> [...] e muita. Como minhas turmas são heterogêneas, preciso ter cuidado em situar o assunto. Por exemplo, para um intelectual ou aluno que não tenha nenhum conhecimento de arte moderna, há grande diferença de explicações. Na minha opinião, o melhor monitor será sem dúvida alguma, aquele mais culto e de personalidade formada (SAAD, 1959).

As aulas do curso para monitores da VI Bienal começaram em 8 de março de 1961 e, se nas edições anteriores eram gratuitas, dessa vez seriam pagas e mesmo assim atraíram grande número de interessados dispostos a gastar Cr$ 300,00 (cruzeiros) por semestre (ÚLTIMA HORA, 1961). À época o MAM/SP estava situado no Pavilhão Engenheiro Armando de Arruda Pereira (atual Pavilhão das Culturas Brasileiras). O curso lá aconteceu do seguinte modo:

> As aulas são explicativas ao vivo, isto é, o prof. Wolfgang Pfeiffer, acompanhado pelos alunos, percorre o acervo do Museu de Arte Moderna e pormenoriza as características de cada quadro. Este método facilita a compreensão da explicação teórica, e também a aquisição de elementos, por parte dos futuros monitores, a fim de se capacitarem para o desempenho de sua função como guias do público da próxima Bienal. Até o momento inscreveram-se cento e dois alunos (FOLHA(3), 1961).

Pfeiffer e suas aulas (fig. 21) gozavam de enorme prestígio e o curso de monitores era tratado informalmente como curso especializado do Museu de Arte Moderna. Aulas eram ministradas com slides e também na frente de obras de arte do acervo do museu. Mesmo pagando pelo curso e sem ter garantia de que seria contratado para ser monitor da Bienal, noventa alunos concluíram o curso (ESTADO(1), 1961) e tornaram-se monitores. Isso demonstra que só foi monitor da VI Bienal quem pode pagar pelo curso, indicando elitização e restrição de acesso ao cargo.

Figura 21 - Sr. Pfeiffer – preparador dos monitores – explica à turma a arte "engagé" de Orosco. Fotógrafo não identificado, Correio Paulistano, 01/10/1961. AHWS.

Frente à crescente demanda de escolas por visitas guiadas, a VI Bienal contou com o surpreendente número de 90 monitores, disponíveis tanto para escolas quanto para o público em geral. Para conseguir atender todas as solicitações, cada monitor atendia grupos com 30 pessoas (IMPRENSA, 1961). Dentre eles:

> 20 [...] são mulheres. As suas idades variam de 17, 18 a 60 anos, com a média de 20 anos. Nomes: Isaura do Amaral Berlink, Vera Saumer, Ana Maria Daria Netto, Suzana Capelien, Dina Leite, Isabel Guimarães Leite, Maria Silva Machado, Isa Mara Leano, Lucia Maria Monegaglia, Ana Russo Morrone, Naira Rosani Viegas, Maria Elisa Filiano, Teresita Rubinstein, Maria Cecília Garcia Rio, Haidée Riba, Lucilha de Toledo Mesótero, Maria Aparecida Roncon, Tereza Nazar, Maria Yoshimoto, Iara Maria Forte (ESTADO(2), 1961).

A atenção direcionada pela imprensa aos monitores teve novamente grande repercussão e as críticas mais uma vez foram valorosas. Leila Marise acompanhou os trabalhos da monitoria desde 1953 e, em 1961, escreveu que "a tarefa dos monitores não será fácil principalmente se entrarem em contato com pessoas de ideias preconcebidas, com o gosto estagnado no mais horripilante academismo (MARISE, 1961)". O posicionamento pró-arte moderna da crítica é evidente. No mesmo texto Leila Marise apresentou alguns dos monitores:

> LYGIA MARANGGLIANO é uma moça bonita, jovem, muito segura de si, de suas opiniões e dotada de espírito combativo. Faz Madureza do Científico[37], Estuda História da Arte no IADE[38] e Dança Expressionista com Renée Gumiel. Desde os quatro anos de idade as artes a impressionam. Primeiro a música; mais tarde, todas. Escreve poesias e percebe a inter-relação que existe entre as artes. Estudou pintura com Nelson Nóbrega, Maria Cecilia Calmon e Carlos Giacchieri. [...]
> MARI YOSHIMOTO é uma encantadora 'nissei' que desde criança manifestou grande inclinação para o desenho. Estudou pintura com Okinaka. É a primeira vez que vai monitorar na Bienal. Frequentou com seu professor a última Bienal e ficou muito impressionada porque até então não tivera contato com a arte moderna. [...]
> MARIA ANTONIA RESENDE esta simpática criatura, depois de cursar o normal, fez secretariado. No setor artístico estudou decoração. Desenha razoavelmente. [...]
> VITOR LERARIO é engenheiro civil, com estágio nos Estados Unidos. A Arquitetura interessa-lhe bastante. Sente a arte intensamente e inscreveu-se no curso de monitores como extensão cultural. Quando se identifica com o trabalho artístico é capaz de transmitir suas emoções.

[37] Trata-se de curso intensivo de curta duração; similar a supletivo.
[38] IADÊ - Instituto de Arte e Decoração, fundado em São Paulo em 1959.

> CLAUDIO KUPPERMAN cursa o clássico e estudou arte tanto no Museu de Arte como na Fundação Armando Penteado. Fez curso de desenho e considera a arte essencial na vida de uma pessoa.
> MOACIR FERREIRA é o primeiro dos veteranos. Fez o científico e um cursinho para Medicina. Sempre se interessou muito por arte. Pinta também e escreve (prosa e verso). Visitava as Bienais, mas não conseguia captar a estranha linguagem da arte moderna e seus símbolos. Devia haver alguma razão para aquela "loucura", como muitos ainda tacham a arte moderna. Fez o curso de monitor para integrar-se bem, reforçando-o com o deste ano. [...]
> NELSON ROQUE além de cursar o científico estudou também desenho e pintura na Fundação Armando Penteado, fez arquitetura como amador. Nelson é outro veterano e confessa que a princípio sentia grande dificuldade para monitorar na Bienal passada, gostava mais do cubismo e a revolução que causou na arte. [...]
> INÁCIO DA SILVA TELES JUNIOR cursa o segundo clássico. Desde criança sentiu atração pelas artes. Fez curso de desenho na Fundação Armando Penteado. Frequentou as outras Bienais e não se acha nada inibido para a função de monitor. Será para ele um prazer manter diálogo (ou debate) com pessoas realmente interessadas. Acha que as Bienais constituem magnífica oportunidade para o contato do público com os grandes do mundo artístico. Embora falte senso didático à organização, será como sempre, aliás, um veículo de expansão cultural.
> RICARDO DE DOMENICO é de família nobre originária da Sicília. Assim, os monitores terão nada menos que um conde entre eles. Desde a infância Ricardo desenhava em todo papel que encontrava e mesmo nas paredes da casa. Frequentou as Bienais anteriores e não perde uma exposição que haja na cidade. Interessa-se por teorias da arte; faz poesia, é assíduo frequentador de teatro e adora "jazz". [...]
> FÁBIO LUIS MAGALHÃES fez curso nos três museus: História da Arte, História da Música, Folclore, Arte Italiana. Pratica desenho e pintura. Estuda cinema no IADE. Considera o cinema uma eclosão de todas as artes. Para ele, o cinema italiano é o mais importante. Mantém correspondência com o crítico Corrado Ubezio e também com a poetisa sueca Brigitta Kaj (Lagerblad). Como me disseque ama poesia, logo adivinhei quais os preferidos: Rilke, Fernando Pessoa e Carlos Drummond de Andrade. [...] Frequentou as outras Bienais, com grande proveito.
> CARLOS MAURO FONSECA cursa o terceiro científico. Em criança, desenhava e brincava com aquarela. Uma tia, que estudava pintura, começou a orienta-lo. Frequentou a V Bienal e um curso de decoração; estudou arte em geral. Agora acha-se capacitado para prestar serviços nesta Bienal [...]. Foi organista da igreja N. S. da Aparecida e aprecia teatro, cinema e literatura. No cinema aplicam-se todas as artes – para fazer Cinema, com maiúscula (MARISE, 1961, p.01).

Ao destacar as qualidades de cada um, a reportagem de Leila Marise beira o perfil de coluna social. Ela destaca que os monitores estão preparados para explicar arte moderna e transmitir suas emoções a qualquer visitante. Eloquente, evidencia que se trata de pessoas muito interessantes e que valeria a pena visitar a Bienal na companhia delas.

A crítica Maria Eugênia Franco capitaneou um debate sobre a organização didática da Bienal desde 1957 e o monitor Inácio demonstrou em sua fala que

estava acompanhando as discussões, pois não se intimidou em tornar pública sua opinião, mesmo integrando a equipe didática da Bienal. Existe um jargão que ronda a Bienal no qual se afirma: “Uma vez na Bienal, a favor da Bienal; uma vez fora da Bienal, contra a Bienal[39]”, frase que não se enquadra no posicionamento de Inácio pois este mal estava começando a trabalhar na instituição e já a criticava.

Na mesma reportagem o monitor Moacir Ferreira narra experiências que viveu na Bienal de 1961:

> [...] seis estudantes de medicina que foram para “gozar a coisa” e terminaram gostando depois de percorrê-la em sua companhia; a moça (com mente de cimento armado) que não sabia o que quer dizer a palavra forma. Com ela gastou inutilmente tempo e latim (MARISE, 1961, p. 01).

Motivos para escárnio e indignação não faltam nas bienais e o discurso de convencimento adotado por Moacir poderia decepcioná-lo. No caso da moça, gerou.

A respeito de monitorar na Bienal, Fábio Magalhães “julga ser difícil [...] se o visitante não se libertar de preconceitos. Há entre nós muita inercia mental e rejeitam-se sumariamente as formas novas (MARISE, 1961, p. 01)”.

Leila Marise encerra a reportagem destacando dois “moços que (ela) tinha visto sempre indagando, discutindo com argumentos tão sérios e convincentes (MARISE, 1961, p. 01)” e lúcidos. Referia-se a Abraham Haschman e Valdeir Oliveira Maciel. Abraham (fig. 22) “gostaria de guiar pessoas já iniciadas, com as quais seria possível dialogar. Detesta doutrinar, mas um debate é sempre estimulante (MARISE, 1961, p. 01)”. Valdeir “sentiu o apelo da arte ao ler ‘Cartas a um Jovem Poeta’. Tem por objetivo esclarecimentos lendo Mario Pedrosa, Ferreira Gullar e outros" (MARISE, 1961, p. 01).

[39] Essa frase foi lida e ouvida em diversos contextos no decorrer da pesquisa. Sempre atrelada a alguém que trabalhou na Bienal, que, ao deixar de lá trabalhar passava a criticá-la.

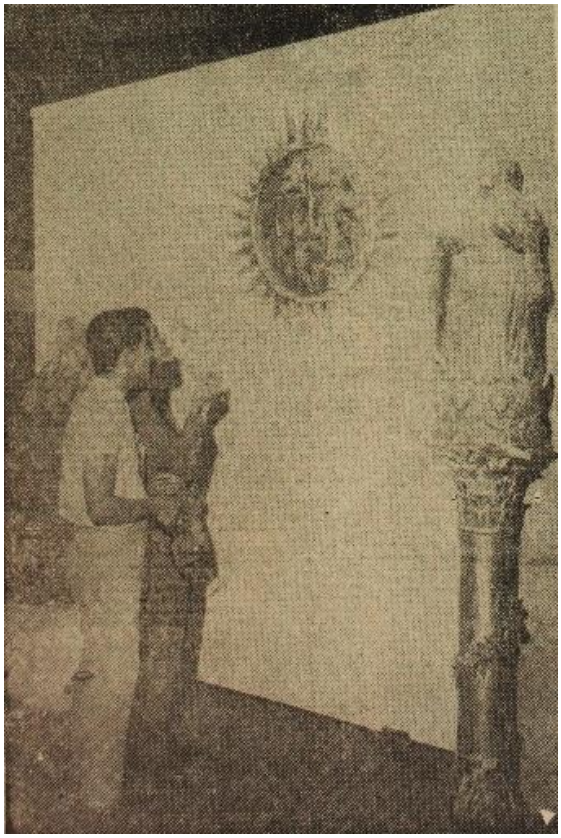


Figura 22 - Monitores Abraham Haschman e Valdeir Oliveira Maciel tecendo comentários sobre o barroco paraguaio. Fotógrafo não identificado, Correio Paulistano, 01/10/1961. AHWS.

Enquanto Leila destacou qualidades dos monitores, a jornalista Marina de Campos Lomba Bertoni afirmava que não encontrou na Bienal nada que pudesse lhe auxiliar a compreender as obras expostas. Ela não viu "*explicação, legenda nenhuma que servisse de orientação ao visitante. E os cicerones entendidos oficiais da coisa não andavam por perto* (BERTONI, 1961)".

É interessante observar a cobrança por planos didáticos e monitores no depoimento de Marina, o que permite compreender que a função de monitor se consolidou no decorrer dos dez primeiros anos da Bienal ao ponto de haver reclamação quando estes não eram encontrados na exposição.

Dentre as palestras abertas ao público na VI Bienal, o destaque foi para Mário Pedrosa, então diretor geral do MAM/SP e também desta Bienal. Ele falou nos dias 28 e 30 de novembro e 2 e 7 de dezembro de 1961 na sala do Japão, na qual se encontrava exposição de Yoshishige Saito (CORREIO(3), 1961). Porém, os

assuntos das palestras foram outros: Kurt Schwitters (contemplado com uma Sala Especial nessa Bienal) e o dadaísmo, máscaras negras da Costa do Marfim, arte aborígene australiana e suas relações com pinturas modernas (ESTADO(3), 1961).

A arte barroca guarani do Paraguai foi um dos destaques dessa edição e recebeu duas palestras, ambas realizadas dentre as obras expostas: uma com Ramiro Domingues (FOLHA(4), 1961) da Faculdade de Filosofia da Universidade de Assunção e outra com a poetisa Josefina Plá (DIÁRIO, 1961).

Assim como ocorrido em 1959, uma linha de ônibus (fig. 23) estava disponível em 1961 com trajeto entre a Praça da República e o Parque do Ibirapuera (BIENAL(5), 1961) para atender os visitantes da Bienal.

Figura 23 - Linha de ônibus para transportar visitantes da Praça da República à VI Bienal, 1961. Fotógrafo não identificado. AHWS.

A secretaria da Bienal enviou mais de 150 ofícios (FOLHA(5), 1961) a estabelecimentos de ensino secundário e superior da cidade de São Paulo convidando alunos para visitar a VI Bienal, tendo como objetivo “propiciar aos

estudantes contato com obras de meia centena de países dos 5 continentes, para que se interessem sobre o que fazem artistas [...](FOLHA(6), 1961)". Este comunicado foi divulgado no dia 12 de outubro, Dia das Crianças, período que concentrará em edições futuras a maior quantidade de divulgação dos serviços educativos da Bienal na imprensa.

A Bienal se tornou instituição de interesse público em 1961 e passou a ser Fundação a partir da reunião da diretoria executiva do MAM em 25 de abril de 1962. Para tanto, foi redigido o estatuto no qual:

> Capítulo II: Dos Fins
> Art. 4º - A Fundação, entidade de natureza cultural, sem fins lucrativos, políticos ou religiosos, tem por finalidade o estímulo às artes em geral, especialmente a arte contemporânea mediante exposições bienais, de caráter internacional, a serem realizadas na cidade de São Paulo, sob a denominação "Bienal de São Paulo", com a participação de artistas nacionais e delegações estrangeiras, bom como a realização de outras manifestações do mesmo gênero.
> Parágrafo único: Para a realização de seus fins, poderá celebrar a Fundação convênios ou acordos com a União, o Estado de São Paulo e a Prefeitura Municipal de São Paulo, ou com outros Estados e municípios do país, bem como com Governos estrangeiros, entidades nacionais ou estrangeiras (BIENAL(6), 1962).

Diferentemente do Estatuto do MAM que estabelece a função educativa do museu, o estatuto da Bienal não tem esse item claro. O primeiro ajuste a que os estatutos foram sujeito – em 25 de maio de1966 - determina a obrigatoriedade de promover cursos, reuniões, debates e congressos, subentendendo nesse item a presença de uma vertente educacional não explicita em seus fins:

> Capítulo II: Dos Fins
> Art. 4º – A Fundação Bienal de São Paulo, entidade de natureza cultural, sem fins lucrativos, políticos ou religiosos, terá por finalidade o estímulo às artes, às ciências, e às humanidades, incluindo quaisquer manifestações de caráter cultural que possam trazer benefícios à coletividade.
> Art. 5º - Para o atendimento dos objetivos aqui estabelecidos, a Fundação promoverá, entre outras, as seguintes realizações:
> a) Exposições de Artes Visuais, compreendendo pintura, gravura, desenho, escultura, arquitetura, cinema, teatro, desenho industrial e quaisquer outras manifestações assim consideradas, que se realizarão bienalmente em época a ser determinada pela diretoria executiva, e se revestirão de caráter internacional, congregando as participações de artistas nacionais e delegações estrangeiras.
> b) Reuniões, debates, congressos, conferências, encontros, simpósios, e outras formas de congraçamento, reunindo intelectuais e

> cientistas representativos de todas as correntes do pensamento, nacionais e estrangeiras para o trato e discussão de problemas relativos às respectivas especialidades. A realização desses conclaves previstas na letra anterior, cabendo à diretoria executiva determinar a época de cada uma delas;
> c) Atividades outras, idênticas ou semelhantes, ou não, as previstas nas letras anteriores deste artigo, ligadas às Universidades, ao comércio, à indústria, à agropecuária, etc. Estas manifestações, que manterão sempre o caráter de puro estímulo a que se circunscreve o funcionamento da Fundação, poderão ser realizadas a qualquer tempo, a critério da diretoria executiva, com ou sem periodicidade previamente estabelecida.
> Parágrafo Único: Para a realização de seus fins, poderá a Fundação celebrar convênios ou acordos com a União, Estados e municípios, com Governos Estrangeiros, e com quaisquer pessoas físicas ou jurídicas, de direito público ou privado, nacionais ou estrangeiras (BIENAL(7), 1966).

Na segunda alteração estatuária (BIENAL(8), 1969) de 11 de fevereiro de 1969, na terceira (BIENAL(9), 1975) de 25 de abril de 1975 e na quarta (BIENAL(10), 1979) de 13 de dezembro de 1979 não há alteração relevantes em relação ao fim didático ou educacional na Bienal. Embora presente na Bienal desde a primeira edição e tantas vezes apresentado como um dos maiores fins de suas ações, se nos ajustes estatuários anteriores o máximo que se aproxima de fins didáticos está na oferta de cursos, o caminho é retrógrado na quinta alteração ocorrida em 05 de setembro de 1984, no qual nem mesmo cursos constam entre os fins da Fundação:

> Capítulo II: Fins
> Art. 3º: A Bienal, instituição de natureza cultural, sem fins lucrativos, sem vinculações políticas ou religiosas, declarada de utilidade pública, tem por objetivo promover e patrocinar eventos artísticos e culturais de modo geral, e, especificamente, exposições de artes plásticas – “Bienais”.
> Art. 4º: Para consecução dos seus fins, a Bienal pode:
> a) Crias departamentos, grupos de trabalho, comissões e assessorias que julgar necessários;
> b) Manter relações com instituições públicas ou privadas, nacionais ou estrangeiras, inclusive mediante celebração de convênios, acordos e quaisquer outras formas de cooperação (BIENAL(11), 1984).

A mesma ausência é percebida na sexta alteração dos Estatutos em 02 de julho de 1998, assim como na sétima alteração de 27 de outubro de 2009.

Ao analisar estas alterações, é surpreendente constatar que a função didática e educacional da Bienal de São Paulo não consta em seus estatutos. Nisso difere do MAM que tinha claro seu fim educativo desde o primeiro estatuto da Galeria de Arte Moderna e da Fundação de Arte Moderna que o precederam.

O máximo que os estatutos da Bienal se aproximaram de afirmar sua função educativa foi destacar a necessidade de realizar palestras, item inserido na primeira alteração dos estatutos feita em 1966, mantido inalterado até 1979 e retirado em 1984. Desde então nada consta sobre educação nos estatutos, que passaram por dois novos e recentes ajustes em 1998 e em 2009.

Com a origem da Fundação Bienal de São Paulo e o desligamento de Ciccillo Matarazzo com o MAM em 1962, Mário Pedrosa escreveu quais seriam as obrigações do sucessor de Ciccillo na presidência do museu que ele dirigia:

> O Museu de Arte moderna [...] pode-se dizer que se divide em dois setores fundamentais: O primeiro, consagrado a atividades puramente artísticas, como realização de exposições, constituição de um acervo de obras de arte, promoção e difusão de artes contemporâneas por todos os modos, inclusive com a instituição de prêmios para os artistas, edição de catálogos, conferências, etc. O segundo é dedicado à ação pedagógica. [...] Uma vez separado da Bienal, que se transforma em Fundação Autônoma, com administração, recursos e pessoal próprio, tem o Museu de dedicar-se ao desenvolvimento do segundo setor: Escolas. A tarefa do sucessor do atual presidente Matarazzo, é por conseguinte, de ordem educacional e didática. O Museu já deu os primeiros passos nesse sentido, celebrando com a Universidade de São Paulo um convênio pelo qual o Museu deverá transferir-se para a Cidade Universitária, em cujo campus se projeta um edifício destinado a alojá-lo e abriga-lo. Consta do programa do Museu incluir ao seu futuro recinto todo o Setor de Escolas. Estas dividem-se em 3 ramos: 1) Escola de Iniciação, onde se ensinará ao público leigo como ver e apreciar uma obra de arte. 2) Instituto de Arte, destinado ao estudo da história da arte, em nível médio e universitário, dentro dos mais modernos métodos e processos desse ensino, e de acordo com as características inerentes à nossa formação histórico-cultural e à nossa situação geográfica no mundo; e, finalmente, uma Escola, de nível universitário, de Comunicação Visual, Teoria de Informação e Desenho Industrial, instituto que até hoje não existe no Brasil. Este último setor do Departamento Educacional do museu é o mais importante de todos e de imensa utilidade prática para o desenvolvimento industrial do país (MAC/USP, 1962, p. 01- 02).

Mario Pedrosa escreve estes itens em 1962 sem ter um destinatário e com o objetivo de orientar quem quer que fosse que substituiria Ciccillo no cargo de diretor do MAM. Segundo Francisco Alambert:

> Quando o Ciccillo resolveu que ia transformar a Bienal em uma entidade autônoma, resolveu doar a coleção. O Mario Pedrosa, que era contra, bolou esse projeto para a USP. Na verdade, como se vê ai, não era para ser o MAC, mas um instituto de artes, em consonância com a Universidade. Ele fez um projeto arquitetônico com o Oswaldo Bratke para

> o que seria esse instituto [...]. Mas nem o MAM nem a USP se interessaram de fato. Ficaram só com as obras e fizeram o MAC como um museu tradicional e de certa forma separado da universidade (ALAMBERT, 2014, e-mail).

Com a aproximação da USP, Pedrosa vislumbrou a ampliação dos cursos ofertados pelo MAM ao pretender ensinar apreciação artística para iniciantes na 'Escola de Iniciação' e design para universitários no 'Instituto de Arte e a Escola de Comunicação Visual, Teoria da Informação e Desenho Industrial'.

Pedrosa planejava que o design seria o futuro do MAM, deixando que a arte moderna seguisse com Ciccillo na Bienal. Enviou uma carta (MAC/USP(1), 1962) para Alexandre Wollner solicitando a ele o projeto de uma escola (curso) de Comunicação Visual e algum meio de contato com Karl Heinz Bergmüller[40] para com ele tratar do curso de Desenho Industrial.

Assim como a transferência integral do MAM para a USP não avançou, Wollner esboçou um projeto de curso que também não aconteceu (MAC/USP(2), s/d). Bergmüller assinou um detalhado projeto de curso de Design para o MAM que não foi realizado, pois deveria integrar a "Escola de Forma e Criação" que estava sendo organizada por Mário Pedrosa para ser instalada dentro ou ao lado do

---

[40] Karl Heinz Bergmüller (1928) é um dos mestres do racionalismo no design industrial brasileiro. Nasceu na Alemanha e estudou design na Hochschule fur Gestaltung, a Escola Superior da Forma de Ulm. Estimulado pelas informações sobre o Brasil que teve de seus colegas Alexandre Wollner e Almir Mavigner e do professor Max Bill, primeiro diretor da Escola de Ulm, em cujo ateliê trabalhou, obteve uma bolsa de estudos e mudou-se em 1959 para o Brasil, fixando-se inicialmente em São Paulo. [...] Seu trabalho se desenvolveu em três vertentes: educação, pesquisa e projetos para a indústria. Em educação, colaborou ativamente na criação da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), do Rio de Janeiro, que ele considera fundamental para que o design não fosse "*mais visto como uma simples atividade intuitiva, mas como o resultado de um trabalho de planejamento metódico*". Em pesquisa, criou em 1968 o Instituto de Desenho Industrial do Museu de Arte Moderna (IDI-MAM) (do Rio de Janeiro), um centro de informação, pesquisa, consultoria e divulgação do design. O IDI foi o órgão executivo de um evento que se chamava Desenho Industrial - Bienal Internacional do Rio de Janeiro. Foram realizadas três Bienais, em 1968, 1970 e 1972, com a participação de representantes de vários países. O IDI realizou também exposições didáticas, como Imagem Empresarial e O Talher Contemporâneo, e fez uma grande pesquisa sobre mobiliário escolar brasileiro, num projeto desenvolvido para o Ministério da Educação. Em projetos para a indústria, trabalhou inicialmente no Forminform, em São Paulo, escritório que havia sido fundado por Alexandre Wollner, Geraldo de Barros e Rubem Martins, e de lá atendeu empresas como a D.F. Vasconcelos, Gelomatic e Ambiente. Iniciou em 1967 sua colaboração com a Escriba, fábrica de móveis de escritório na qual implantou o design como uma atividade permanente e contínua, e onde permanece até hoje. Na foto, Programa EA4, de 1996, design de Bergmiller e de José Roberto Calejo (BORGES, 2013).

Palácio das Indústrias (atual Pavilhão da Bienal) no Parque do Ibirapuera (COELHO, 1961).

A saída de Ciccillo do museu e a criação da Fundação Bienal (ambos em 1962), a doação do acervo do MAM para a USP e a criação do MAC (ambos em 1963) causaram enorme insegurança e cogitou-se transferir para a USP até mesmo a Bienal. Ivo Zanini noticiou (também em 1963):

> Ao exemplo do que já ocorrera com o acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (transformado posteriormente em Museu de Arte Contemporânea), a Bienal de São Paulo deverá ser transferida para a Universidade de São Paulo. Nesse sentido, o presidente da Fundação Bienal de São Paulo, sr. Matarazzo Sobrinho, confidenciou a amigos íntimos a disposição de tomar aquela medida. Talvez devido ao complexo que é a realização da grande mostra, aliado aos grandes gastos que a mesma obriga e ainda a alguns fatores como a sua saúde, a provável eleição para prefeito de Ubatuba e – por que não? – a certas decepções, o grande mecenas brasileiro não deseja mais ficar à testa do segundo máximo importante certame de artes plásticas do mundo. O que todos querem saber é se a USP estará mesmo em condições de levar avante (com êxito) o grande empreendimento (ZANINI, 1963).

Em meio a essa movimentação, o MAM ficou só com o nome, começou a constituir novo acervo e os preparativos para a VII Bienal – a primeira a acontecer sem o suporte do museu - não podiam parar. O curso para monitores foi novamente pago e rendeu Cr$ 436.000,00 (cruzeiros). Tamanho valor foi atingido porque chegou a ter 238 alunos, sendo que ao término a maioria não foi contratada. Dois anos antes, o curso da VI Bienal custava Cr$ 300,00 (FOLHA(3), 1961) por semestre enquanto este custou Cr$ 2.000,00 (ESTADO, 1963) pelo mesmo período. Essa diferença assustadora deve-se à igualmente assustadora inflação[41] que acometia a economia brasileira de então. Para que se tenha referência, o ingresso para visitar a VII Bienal custou Cr$ 200,00 (JORNAL, 1963), quantidade que dois anos antes daria para pagar quase um semestre de curso no MAM.

O orçamento inicial da VII Bienal previu Cr$ 100.000,00 (cruzeiros) para pagar tudo que estivesse relacionado com a monitoria, da remuneração dos monitores aos honorários de Wolfgang Pfeiffer. O orçamento foi revisto e as despesas com monitoria saltaram para Cr$ 300.000,00 (BIENAL(12), s/d). Esse

[41] Inflação de 1961 = 34,7%, de 1962 = 50,1% e de 1963 = 78,4% (ALMANAQUE, 2014).

salto orçamentário deve-se à origem da Fundação Bienal que tinha em sua certidão de criação a permissão de "*celebrar convênios ou acordos com a União, Estados e municípios, com Governos Estrangeiros, e com quaisquer pessoas físicas ou jurídicas, de direito público ou privado, nacionais ou estrangeiras* (BIENAL(6), 1962)". Graças a isso firmou-se uma subvenção com a prefeitura da cidade de São Paulo de Cr$ 90.000.000,00 (noventa milhões de cruzeiros) e dentre as exigências contratuais está na clausula 7 item 6, determinado que a Fundação Bienal "*obriga-se a preparar monitores que expliquem o sentido das obras expostas* (DIÁRIO, 1963)". Se os estatutos da Bienal não determinavam (e ainda não determinam) a obrigatoriedade de serviços educacionais, as subvenções públicas determinam.

A pesquisa realizada no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal para esta tese analisou pastas de documentos e de recortes de jornal bienal a bienal cronologicamente desde 1951. Antes da VII edição, a documentação referente à monitoria e aos projetos didáticos é infinitamente menor e não se encontrou nenhum orçamento ou prestação de contas. A partir do momento em que a Bienal se transformou em Fundação, a documentação passou a ser mais abrangente e melhor organizada porque teve que prestar contas detalhadamente e provar que atendia à clausula da subvenção com a Prefeitura que determinava a obrigatoriedade do serviço de monitoria.

Em 19 de novembro de 1963 a prestação de contas gastas com monitores da VII Bienal foi parcialmente fechada em Cr$ 94.200,00[42], abaixo dos Cr$ 1000.000,00 previstos no orçamento. Se comparado aos valores pagos pelos prêmios aos artistas[43], o valor destinado à monitoria era relativamente baixo. Os prêmios totalizavam Cr$ 600.000,00, sendo Cr$ 200.000,00 oriundos da Prefeitura de São Paulo e Cr$400.000,00 da Fundação Bienal de São Paulo em parceria com seus patrocinadores. Não é sem motivo que os prêmios Bienal geravam brigas enquanto existiram[44], controvérsias e trocas de acusações entre artistas, júri,

[42] Prestação parcial de contas da VII Bienal. São Paulo: AHWS, 19/11/1963.
[43] A título de comparação, cada artista premiado recebia Cr$ 600.000,00 como prêmio. In: Catálogo da VII Bienal. São Paulo: Fundação Bienal de são Paulo, p. 20-21.
[44] A Bienal premiou artistas entre a I e a XIV; foi extinta com o falecimento de Ciccillo, e retomada uma única vez em 1991 com prêmios máximos de 150 mil dólares (FARIAS, 2001).

Ciccillo Matarazzo e seu círculo de amigos (e inimigos), pois os valores para cada prêmio eram altos e desejosos.

Na VII Bienal a visitação de escolas estava plenamente estabelecida e mais uma vez ocupou espaços nos jornais:

> Os colégios estão interessados em que os seus alunos frequentem a mostra e os pedidos à secretaria da Fundação Bienal se sucedem. Tanto da capital como do interior. Com isso, quase sempre divisam-se grupos deles percorrendo as vastas dependências da VII Bienal, orientados por monitores e observados pelos seus professores. Muitos destes exigem dos alunos relatórios e até mesmo definições pessoais do que viram e aprenderam: a Bienal está sendo assunto, em certos colégios, para sabatina (FOLHA, 1963).

Pfeiffer tinha como método nos cursos de formação e nas palestras que proferia a transmissão de conhecimento artístico a partir da descrição analítica dos elementos visuais presentes nas obras de arte, mas isso não lhe ofuscava o interesse em conhecer outros modos de ensinar arte. Maria Cecília França Lourenço descreve que ao participar da equipe de monitores da Bienal

> [...] Pfeiffer sensibilizou-nos ao diálogo e estratégias inventivas e variadas, para cada grupo salientando a inclusão de ouvir e aprender, mais do que recitar texto alheio. Uma coisa que também me marcou foi o alerta de que tanto o artista quanto o curador procuram retórica de convencimento de que são geniais. Assim incentivava estudar outras áreas, como época, hábitos, circunstâncias, e estabelecer rotas próprias de modo a criar atuação distinta e profícua de cada um, como abordagem de conteúdos artísticos. Propus então fazer um trabalho lúdico, contatando cada grupo para entender o que buscavam e quais seus interesses, sendo ele (Pfeiffer) muito aberto e curioso para os resultados, deixando-me à vontade para inventar formas de me relacionar e agregar discursos de aproximação com a exposição (LOURENÇO, 2013, e-mail).

A gratuidade para visitas de grupos escolares foi implantada na sexta edição se manteve em 1963

> [...] os estudantes, quando em grupos e devidamente acompanhados dos professores, estão isentos do pagamento de ingresso. A medida visa, naturalmente, a possibilitar um encontro dos jovens com a arte contemporânea e com isso aumentar-lhes as dimensões culturais. O fato de alguns desses frequentadores não darem a devida atenção aos esclarecimentos dos monitores (é impossível impedir que este ou aquele ria, zombe de um quadro informal ou faça trocadilhos) não impede, que a maioria, geralmente, obtenha bom proveito da visita. Três ou quatro, em

> cada grupo, de cinquenta, acaba retornando à Bienal para cristalizar o que aprendeu (FOLHA, 1963).

Se a Bienal anterior contou com 90 monitores, nessa o número baixou para 40. Carlos de Almeida Vampré coordenou a equipe e o atendimento a grupos escolares se destacou com predominância de estudantes secundaristas (ESTADO(5), 1963).

A preocupação em conseguir alojamento para visitantes de outras cidades, Estados ou países é constante desde a I Bienal. Na VII houve convênio com o Departamento de Educação Física da prefeitura que abrigou visitantes do Uruguai, da Argentina e dos mais variados estados brasileiros (ESTADO(5), 1963).

Foi na VII Bienal que se estabeleceu o "Setor de Atividades Didáticas da Bienal" (ESTADO(4), 1963) e pela primeira vez se cogitou constituir um setor educacional na Bienal pois, embora o curso de monitores continuasse sendo de História da Arte e ministrado por Pfeiffer, não contava mais com a estrutura já solidificada dos cursos ofertados pelo MAM, pois este estava fechado devido à doação do acervo para a USPo. Sob o lema "Aprenda a ver" as aulas de Pfeiffer apresentavam "um panorama vasto da evolução da pintura, escultura e arquitetura desde o começo da época do modernismo (ESTADO(4), 1963)". O curso foi planejado do seguinte modo:

> I. Introdução ao mundo das imagens: Definição da obra de arte; Origens da arte; Arte e natureza; Modalidades da fixação do mundo visível pelo homem; O símbolo; Forma e conteúdo nas criações artísticas; Arte e sociedade; O mundo autônomo das artes; Os problemas da estética, o conceito da beleza; A abstração na arte.
> II. Dos estilos históricos à arte contemporânea: Neoclássico, romantismo e realismo, formas de expressão das imagens do século XIX; O caos de estilos; O início da época da industrialização e o início das cidades modernas; "Arts and Crafts" e "Art Nouveau" na procura das formas puras; A pintura do Impresisonismo e seus mestres: Manet, Renoir, Degas, Pissaro, Sisley, Monet, Cézanne; Pontilhismo e Neoimpressionismo; O mundo de Toulouse-Lautrec; Os grande precursores da arte moderna: Paul Cézanne, Seurat e Signac, Vincent Van Gogh e Paulo Gauguin; A Escola de Pont-Aven, o Simbolismo, os Nabis; "L'horreur de l avie, l'extase de l avie", Odilon Redon, James Ensor e outros; Revivencia da pintura; A escola de Paris e o Fauvismo; Bonnard e Vuillard, Henry Matisse, André Derain, Dufy e Vlaminck; O surgimento do expressionismo; Edvard Munch; A "Ponte" de Dresden (Kirchner, Heckel, Otto, Mueller, Pechstein, Schimidt-Rttluff), Emil Nolde, Max Beckmann, Carl Hofer, Kathe Kollwitz, Alfred Kubin e Oskar Kokoschka, "O Cavalheiro Azul" (Kandinsky, Franz

> Marc, Paul Klee); O cubismo e sua história, Picasso e Braque, Juan Gris, Robert Delaunay, Fernand Léger, André Gleizes, Andre Lhote, Jacques Villon; O Futurismo e seu programa, F. T. Marinetti; A pintura metafísica de Giorgio de Chirico e a manifestação do fantástico e do irreal na pintura, Marc Chagall e Paul Klee; As tendências do construtivismo e o começo do abstracionismo, Kandinsky e Malevich, Mondrian e o movimento "De Stijl", Picabia, Delaunay e Ozenfant; A escola "Bauhaus"; Dada e Surrealismo, André Breton, Mason, Max Ernst, Kurt Schwitters, Salvador Dalí, Magritte e Delvaux, Yves Tanguy e Miró; O fenômeno Picasso; O mundo de Paul Klee; A escultura do século XX, Maillol, Lehmbruck, Laurens e Lipschitz, Marino Marini e Henry Moore, Giacometti, Hans Arp e Brancusi, N. Pevsner e Alexander Calder; A arquitetura no século XX, Frank Lloyd Wright, Peter Behrens, Walter Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier; A evolução da arte moderna no Brasil; A pintura mundial depois de 1945, USA e Japão.
> III. Comentários sobre a posição das artes na atualidade: A importância da obra artística; Nossa relação com as artes plásticas; Estética e crítica de arte; Visitas às salas das exposições retrospectivas e dos países participantes da VII Bienal (ESTADO, 1963).

Trata-se de um planejamento cronológico e, embora o assunto seja a arte moderna o formato é tradicional, no qual o ensino da História da Arte organiza-se não só na cronologia, mas também na aproximação ou agrupamento de artistas em períodos artísticos ou movimentos estéticos. Curso abrangente e - devido às cinco aplicações nas Bienais anteriores - maduro, daí vem a assertividade de Pfeiffer. Merece destaque o tópico destinado às manifestações de arte moderna na Alemanha, especialmente com as vertentes expressionistas, vividas por Pfeiffer no país em que nasceu, cresceu, se formou e que precisou abandonar.

> Seu pai era diretor de uma das mais antigas manufaturas de porcelana na Europa, em Meissen, perto de Dresden. Era também profundamente humanista e admirador da obra de Goethe, sem vinculações político-partidárias. Mas a investida nazista que a tantos desgraçou alcançou também a família Pfeiffer, que perderia todos os seus pertences, sobretudo objetos de arte e biblioteca. Os bombardeios destruíram o pouco que ficara (JORNAL, 1971).

Dessa época o professor Pfeiffer (1958) destaca: "Eu, apesar de tudo, tive de ficar e servir a Pátria. Até que surgiu a grande oportunidade e então vim com minha mulher e as três crianças para ficar "algum tempo" no Brasil. Mas daqui nunca saí (PFEIFFER, 1958)".

O curso de História da Arte de Pfeiffer foi ministrado pela última vez na Bienal em 1965 para preparar os monitores da VIII Bienal. A nota emitida pela Fundação para divulgar o curso (BIENAL(13), 1965) destacou que o conteúdo apresentaria o

panorama da evolução das artes plásticas no século XX. Os estudantes deveriam fazer no decorrer do curso um relatório curto sobre tema de livre escolha, mas que se relacionasse com artistas que participariam dessa edição. A etapa final ocorreria com visita à montagem da exposição. Em síntese, trata-se do mesmo curso realizado na Bienal anterior.

Carlos de Almeida Vampré continuou a trabalhar com os monitores na VIII Bienal em 1965 e encarregou-se também de administrar as inscrições e participações dos alunos no curso de História da Arte. Devido ao fechamento do MAM este foi o único curso ofertado e contou com mais de 325 inscritos[45], dentre interessados no conteúdo e na monitoria da Bienal. Monica Filgueiras, Roberto Bicelli, Gabriel Borba, Betty Giudice, Sandra Brecheret, Colette Pujol, Maria Cecilia França Lourenço, Luiz Américo de Souza Munari, Fernando Carmona, Carmela Gross, Bruno Musatti e Jeanete Musatti participaram e desenvolveram carreiras relevantes e singulares no meio artístico (BIENAL(14), 1965).

Pfeiffer por vezes acompanhava as visitas dos monitores. Maria Cecília França Lourenço relata que:

> [...] ao ser convidado para presenciar visita, ou mesmo ajudar ficava recuado com muito respeito e sem desmerecer a capacidade de cada um. Ao final levantava coisas encorajadoras e – se pedisse - indicava mais livros (LOURENÇO, 2014, e-mail).

Preparar os monitores entre a II e a VIII Bienal fez que Pfeiffer deixasse como legado a monitoria como sinônimo de visita explicativa fundamentada na História da Arte, o que continuou a acontecer até a chegada de arte-educadores na 18ª Bienal em 1985.

1.3 Exposições didáticas

[45] Não é possível precisar quantos alunos se inscreveram no curso de História da Arte da VIII Bienal porque existe mais de uma lista com nomes e com variação.

Projeto didático na Bienal foi estabelecido com a segunda edição em 1953 ao oferecer palestras, cursos, painéis e monitores. Precede essas ações as exposições didáticas do MAM/SP. Segundo Vera D'Horta:

> Toda a documentação que conta a história do MAM, desde as primeiras cartas trocadas entre os representantes do MoMA e Francisco Matarazzo Sobrinho deixa clara a preocupação com a função educativa do museu. A presença inicial de Léon Degand à frente da instituição veio dar substancial reforço a esse projeto de um museu didático. Como uma espécie de baluarte democrático da arte moderna – conceito que seu tutor norte-americano (Nelson Rockefeller) exportava junto com o nome (MoMA) -, o MAM chamava a si a tarefa de estender a pregação da modernidade para o grande público. Esse processo de convencimento expressa suas intenções pedagógicas na organização dos vários setores do museu. A necessidade de educar o grande através de um projeto que levasse em conta a formação global dos indivíduos – o que passava pelo ensinamento dos novos conceitos de arte, literatura, cinema etc. – reflete-se nas atividades programadas pelo MAM: Escola de Artesanato, cursos de História a Arte, palestras, ciclos de cinema da filmoteca e exposições explicitamente "didáticas" (D'HORTA, 1995, p. 24).

De imediato, toda e qualquer exposição pode ser entendida como didática, porém, na definição adotada pelo MAM, didática é a exposição que apresenta "*documentação de todo um movimento, escola ou retrospectiva dedicada a um só artista* (DIÁRIO, 1956)".

Quando Nelson Rockfeller doou as obras de arte para fundar os MAM de São Paulo e do Rio de Janeiro em 1946, Carleton Sprague Smith sugeriu que

> [...] talvez fosse boa idéia (sic) organizar-se uma exposição, a ser intitulada O Que É a Pintura Moderna?, apresentando as obras originais chegadas dos Estados Unidos, às quais seriam acrescidas reproduções cuidadosamente escolhidas (D'HORTA, 1995, p. 16-17).

Ao indicar complementação para a exposição com reproduções, a sugestão se insere no conjunto de exposições didáticas promovidas pelo MAM/SP. Entre 1949 e 1957 o museu apresentou sete exposições didáticas. São elas:

> 1949 - "Originais e Reproduções de Sironi" em outubro
> 1950 - Exposição didática "Arte e Natureza" em agosto
> 1953 - Exposição didática "Van Gogh" em novembro
> 1954 - Exposição didática "Que é Pintura Moderna" em março
> 1954 - Exposição didática "A Evolução da Arte" em setembro
> 1955 - Exposição didática "*Highlights of American Paintings*" ou, "A evolução da pintura norte-americana" em abril

1956 - Exposição de fac-símiles “Desenhos do Museu Albertina”, no Palácio dos Estados, no Parque do Ibirapuera, julho/agosto 1957
- Exposição didática “Gravuras da Biblioteca Municipal”, abril (ou maio) (MAC/USP(3), s/d).[46]

Embora não esteja nomeada como didática, a exposição de Sironi em 1949 indica a presença de reproduções, o que a configura como a primeira exposição com característica didática no museu. “Arte e Natureza” (fig. 24) foi organizada pelo Instituto de Arte de Chicago e é a primeira nomeada como exposição didática no MAM.

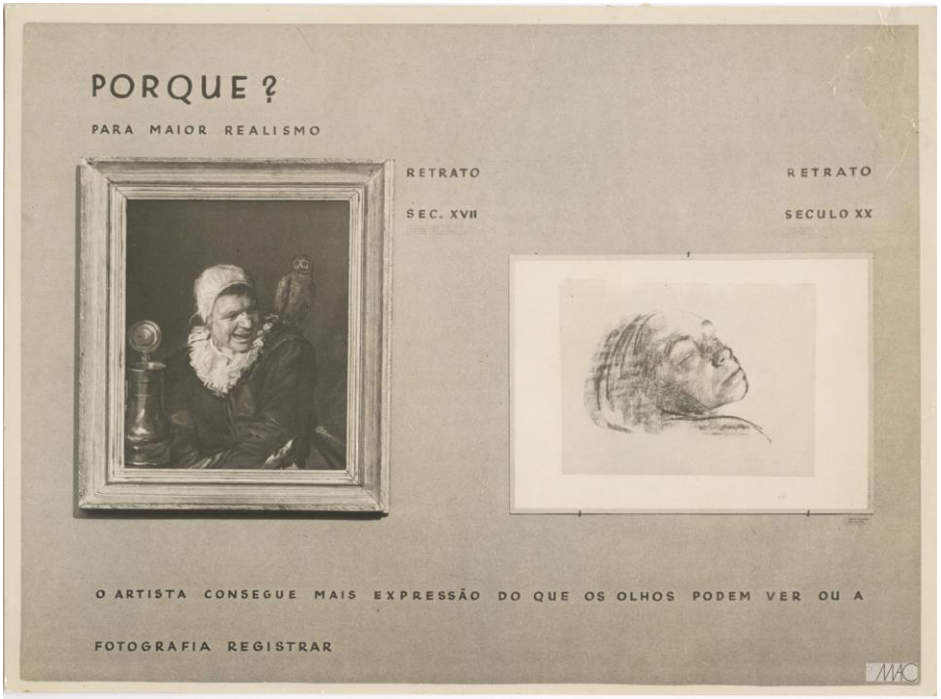


Figura 24 - Vista de painel da exposição Didática Arte e Natureza, outubro 1954. Fotografia de Alice Brill. Arquivo MAC/USP.

Vários são os documentos que enfatizam a realização de exposições didáticas, O museu enviou uma carta aos colégios Sion, Mackenzie, Rio Branco, São Luís, Bandeirantes, Arquidiocesano, Eduardo Prado e Dante Alighieri convidando para visitar a exposição didática “A Evolução da Gravura, desde a Idade Média até nossos dias”[47]. Na carta, exposição didática é definida como aquela

[46] Excede esse relatório a informação “A Evolução da Gravura desde a Idade Média aos Nosso Dias”, localizado em Carta convite para exposição “A Evolução de Gravura, desde a idade Média até aqueles dias” (BIENAL(15), 1953).
[47] Os documentos analisados não deixam claro se esta exposição é a mesma denominada “Gravuras da Biblioteca Municipal”.

que reúne fac-símiles e também originais, ampliando al concepção original de que exposição didática é composta exclusivamente por documentação. A exposição de gravuras foi composta dentre outros- por originais de Clóvis Graciano e Johnny Friedlaender dispostos ao lado de reproduções de Martin Schongauer.

A sugestão de Sprague Smith de montar exposições didáticas sobre pintura moderna não aconteceu em 1946, mas sim em março de 1954 com a exposição didática "Que é pintura moderna". Com textos explicativos e materiais ilustrativos reproduzidos e enviados pelo MoMA de Nova Iorque, foi montada na Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo, atual Biblioteca Mário de Andrade.

Caso particular é a exposição "Van Gogh" porque resultou do curso de monitoria da II Bienal (PFEIFFER, 1958, p. 17). Foi pesquisada pelos próprios alunos, sob orientação de Wolfgang Pfeiffer[48] e organizada a partir de livros. Pfeiffer à época organizou:

> [...] numerosos cursos de arte, conferências, exposições. Neles ou por intermédio deles é que se vai ampliando a compreensão do público para os diversos, e muitas vezes contraditórios, aspectos da arte contemporânea. Com esse objetivo procura imprimir tanto às conferências, como às exposições um cunho tanto quanto possível didático (FOLHA, 1954, p. 08).

O projeto da mostra didática dedicada a Van Gogh descreve que a exposição foi composta por vasto texto biográfico sobre o artista pontuado por reproduções de suas obras e respectivas análises. É relevante destacar que cada texto exposto referenciava livros pesquisados pelo monitor ou pela monitora que o escreveu[49].

A exposição '*Highlights of American Paintings'* ou 'A evolução da pintura norte-americana' foi emprestada pelo Serviço de Informações dos Estados Unidos

---

[48] Pfeiffer foi diretor do MAC/USP entre 1978 e 1982. Nesse período também realizou exposições histórico-didáticas, dando continuidade às exposições didáticas que realizou no MAM/SP (AMARAL, 1985, p. 18).

[49] A bibliografia foi composta por: 'Cartas de Van Gogh a Théo', 'L'Art et la Maladie de Van Gogh' por Joachim Beer, 'Van Gogh', de Roch Grey, citações de 'Théories 1890-1910', de Maurice Denis, 'Lettres de Vincent Van Gogh à Emile Bernard', 'Livro 50' (?), 'Vincent Van Gogh', de W. Uhder, 'Van Gogh' publicado pela Phaidon Press e 'Van Gogh', de Elgar Frank/Éditions du Chêne (MAC/USP, s/d, s/p).

ao MAM. Contou com 41 reproduções[50] disponibilizadas para venda pelo adido cultural Leroy James Bendit do Consulado Geral Americano (MAC/USP(5), 1955). Também estavam nas paredes textos apresentando individualmente artistas e pinturas.

A exposição com *fac-símiles* do Museu de Albertina aconteceu no Palácio dos Estados (atual Pavilhão das Culturas Brasileiras) no Parque do Ibirapuera[51] e 'Gravuras da Biblioteca Municipal'[52] na própria biblioteca.

Neste sentido, assim como teve a preocupação de disseminar a arte moderna no Brasil, o MAM/SP desde o início realizou exposições cujos objetivos são instruir os visitantes, apresentando-lhes por meio de imagens e reproduções, obras de arte que não estavam à disposição do museu.

O MASP também apresentou exposições didáticas, sendo "A História das Idéias (sic) Abstratas", claramente planejada para atacar a exposição inaugural do

---

[50] As quarenta e duas reproduções presentes na exposição foram: Artista desconhecido, 'Mrs. Freake and Baby Mary'; Hesselius, 'Charles Calvert of Maryland', Copley, 'Mrs. Joh Bacon'; Earl, 'William Carpenter', Stuart, 'Mrs. Richard Yates'; Stuart, 'George Washington'; Trumbull, 'The Declaration of Idependence'; Audubon, 'The Pileated Woodpecker'; Morse, 'Marquis de Lafayette'; Mount, 'Bargaining for a Horse'; Hicks, 'The Peaceable Kingdom'; Bingham, 'Fur Traders Descending the Missouri'; Bingham, 'Raftsmen Playing Cards'; Whistler, 'The White Girl'; Innes, 'Peace and Plenty'; Homer, 'Croquet Scene'; Eakins, 'John Biglen in a Single Scull'; Eakins, 'Rail Shooting or Will Schuster and Black Man Going Shooting'; Harnett, 'Music and Literature'; Sargent, 'The Oysters os Cancale'; Cassatt, 'La Loge'; Homer, 'Eight Bells'; Ryder, 'Moonlight Cove'; Hassam, 'Bailey's Beach'; Newport, 'Rhode Island'; Prendergast, 'Central Park'; Bellows, 'Both Members of This Club'; Henri, 'Himself'; Pickett,' Manchester Valley'; Marin, 'Maine Islands'; Feininger, 'Blue Marine'; Burchfield, 'Promenade'; Dickinson, 'Still Life'; Demuth, 'Galla Lilies'; Wood, 'American Gothic'; O'Keeffe, 'White Canadian Barn'; Sheeler, 'American Interior'; Hopper, 'House on Pamet River'; Curry, 'The Line Storm'; Dove, 'Flour Mill Abstraction'; Hartley, 'Wild Roses'; Wyeth, 'Christina's World'. In Carta do Consulado Geral dos EUA de Leroy James Bendit referente à exposição 'Highlights of American Painting' realizada no MAM/SP em abril de 1955 (MAC/USP, 1955).

[51] Antes de passar a ocupar em 1969 o espaço sob a Marquise do Parque do Ibirapuera, o MAM transferiu-se da Rua Sete de Abril para o prédio do Museu da Aeronáutica – atual Pavilhão Lucas Nogueira Garcez/OCA em 1958. Logo depois se instalou no 3ºandar do Palácio das Indústrias (Pavilhão Armando Arruda Pereira) - atual Pavilhão Ciccillo Matarazzo da Bienal de São Paulo (D'HORTA, 1995, p. 35-37).

[52] A exposição didática de gravuras foi composta – dentre outros - por originais de Clóvis Graciano e Johnny Friedlaender (gravador que em 1959 ministrou curso no Rio de Janeiro) dispostos ao lado de reproduções de Matin Schongauer. Em março de 1954 o MAM organizou a exposição didática 'Que é pintura moderna'. Com textos explicativos e materiais ilustrativos reproduzidos e enviados pelo MoMA de Nova Iorque, foi montada na seção de arte da Biblioteca Municipal de São Paulo (atual Biblioteca Mário de Andrade).

MAM “Do Figurativismo ao Abstracionismo”, pois ambas abriram no mesmo prédio da Rua Sete de Abril, no mesmo dia e no mesmo horário: 8 de março de 1949 a partir das 17h. Com isso, o MASP fez:

> [...] uma espécie de provocação, mostrando que a abstração não é nenhuma novidade, por existir desde a época primitiva, reiterando-se a evidente competição entre ambas. [...] Organizada pela direção do MASP, os trabalhos foram realizados em Roma pelo *Studio d’Arte Palma*, a cargo de Emilio Villa e a tradução, composição e montagem realizada por funcionários da própria instituição. Dividia em três partes, formada por 84 painéis demonstrativos da história da abstração desde a pré-história, desenvolvimento e pesquisas. Na primeira parte, um resumo e uma discussão geral sobre as ideias defendidas pelos abstracionistas; na segunda realizando explicação sucinta da arte abstrata, tendências, uma visão da história das artes plásticas, a partir do ponto de vista abstracionista; na terceira, um quadro sintético e outra parte dedicada ao abstracionismo do início até meados do século XX – origem e principais representantes do abstracionismo (futurismo, construtivismo, formalismo, super-realismo, neoplasticismo) com biografias inseridas nos painéis dos principais artistas (NASCIMENTO, 2003, p. 161-162).

O MAC/USP fez exposições didáticas em seus anos iniciais, porém com uma característica particular: só apresentava obras integrantes do acervo sem exibir reproduções:

> [...] foi montar exposições itinerantes do acervo, com um programa educacional. A partir de 1963, por vários anos, o acervo foi exibido em muitas cidades do país. Um exemplo foi Meio Século de Arte Nova, em 1966, formada por obras de Wassily Kandinsky, Fernand Léger, Umberto Boccioni, Jean Metzinger, Marc Chagall, Max Ernst, Alberto Magnelli Sphie Taeuber-Arp, Cesar Domela, Graham Sutherland, Fritz Hundertwasser e outros, além de brasileiros como Emiliano Di Cavalcanti, Cícero Dias, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Ernesto de Fiori, Alfredo Volpi, Iberê Camargo e artistas da geração mais jovem (OBRIST, 2009, p. 55-56).

A concepção de exposição didática chegou à Bienal não pelo viés da reprodução, mas sim como Sala Especial. No certame inaugural de 1951:

> [...] conforme o regulamento, a delegação brasileira era dividida em dois grupos – um grupo de artistas chamados “espontâneos”, que efetuaram inscrição e foram aceitos pelo júri de seleção, e o outro de convidados, composto por artistas já famosos (ALAMBERT e CANHÊTE, 2004, p. 41).

Aos convidados, caberiam salas especiais. O sentido didático das Bienais é destacado nas primeiras edições não só com a preocupação de instruir massas e estudantes no conhecimento da arte, mas também em apresentar artistas e

movimentos estéticos referenciais na primeira metade do século XX. Assim, “também como a Bienal de Veneza, pensou-se para a II Bienal em dar características didáticas ao certame, com exposições retrospectivas de grandes mestres e de escolas famosas (FOLHA(3), 1952, s/p)”, vindo a Bienal a desempenhar “em suas primeiras edições, um extraordinário papel educativo (KNOLL, 2000/2001, p. 09)” especialmente com as retrospectivas históricas nas Salas Especiais. Sérgio Milliet destaca que:

> [...] a idéia (sic) das salas especiais nasceu em Veneza, de uma conversa com os diversos comissários presentes. [...] Tínhamos em vista mostrar ao nosso público não somente as obras mais importantes do modernismo, mas ainda proporcionar-lhe uma verdadeira aula de história da arte (JEAN, 1953, s/p).

Segundo Yolanda Penteado, nas Salas Especiais[53] do Pavilhão Brasileiro na I Bienal “faltaram poucos nomes da arte nacional. Os artistas convidados foram: Bruno Giorgi, Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Lívio Abramo, Maria Martins, Oswaldo Goeldi e Victor Brecheret (PENTEADO, 1976, p. 183)”. Sérgio Milliet tinha a consciência de que as Salas Especiais eram exposições didáticas:

> Na 2ª Bienal em 1953, “Sérgio Milliet muda a configuração das bienais, criando salas especiais, o que acaba influenciando a própria Bienal de Veneza. Ao lado das obras de Klee, Kokoschka, Ensor, Calder, Henry Moore, Edvard Munch, uma sala especial simboliza o feito mais memorável dessa que ficou conhecida como a Bienal do 4ª Centenário – a sala Picasso (fig. 25) (D’HORTA, 1995, p. 28).

[53] No decorrer da história da Bienal de São Paulo, Salas Especiais também já foram denominadas como Salas Temáticas, Históricas ou Didáticas.

Figura 25 - Grupo de visitantes na Sala Picasso da II Bienal, 1953. Fotógrafo não identificado, AHWS.

Boletim divulgado pelo MAM em 1953 destaca que ao organizar a II Bienal o MAM/SP:

> Pediu [...] que os países artisticamente mais importantes enviassem, também, exposições retrospectivas de um grande artista ou de uma escola que tivesse exercido destacada influência na formação da arte moderna. [...] baseada nas intenções fundamentais [...] de elevar o nível de "qualidade" das bienais paulistanas e de atender às necessidades educativas de nosso meio artístico. Compreendendo esse apelo, os principais países convidados comprometeram-se, imediatamente, a enviar exposições da maior importância estética e didática (MAM, 1953).

De grande destaque, o didatismo de exposições e salas especiais pontuaram as primeiras mostras: abstracionismo na I, cubismo e impressionismo na II e expressionismo na 3ª Bienal, quando o dia de entrada gratuita passou das segundas-feiras como era na II Bienal para as quintas-feiras (MANHÃ, 11/09/1955).

Em panfleto distribuído pelo MAM: "A Bienal já está preparando a 3ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que nos moldes da anterior, com exposições retrospectivas e de valor didático, terá lugar de junho a outubro do ano

vindouro (MAM, 1954)", seguindo a mesma linha didático-informativa (GONÇALVES, 1978, s/p) da edição anterior.

Segundo Radha Abramo, a 3ª Bienal "[...] também tem salas especiais, de caráter retrospectivo, ou museu lógico e didático, que sirvam de fio condutor para o público, ilustrando as fases da evolução artística contemporânea (O TEMPO, 6/2/1955)". Com isso, as Salas Especiais e mostras retrospectivas constituíram as exposições didáticas da Bienal. Estas se repetiram inúmeras vezes em tantos outros momentos com diversidade de formatos e conteúdo.

Do formato original, no qual se classificava como exposição didática aquela composta por documentação ou reproduções de obras de arte acompanhadas por textos elucidativos, na XI Bienal em 1971 deu-se especialmente como salas especiais que, em profusão, tinham por objetivo apresentar os 20 anos de história da instituição (AMARANTE, 1989, p. 203). Motivou esse revisionismo o boicote internacional iniciado na edição anterior por conta da censura imposta pela ditadura militar no Brasil (AMARANTE, 1989, p. 182). Isso fez com que se discutisse na Bienal quais rumos a mostra deveria tomar. Anatol Wladislaw afirmava que:

> [...] seria "perigoso" que a Bienal de São Paulo dessa atenção somente às "novas experiências" em detrimento das exposições retrospectivas e de caráter didático, pois caberia à Bienal suprir as carências culturais e artísticas do "despreparado visitante brasileiro" (ALAMBERT e CANHÊTE, 2004, p. 135).

Por outro lado, havia desconfiança:

> A [...] "Sala Didática da Gravura Brasileira" foi fortemente criticada por artistas que acusaram outros artistas que foram recusados pelo júri a fazerem uma manobra para participarem através de uma sala didática (LAUS, 1971).

Embora "muito bem documentada com a presença de matrizes em madeira, metal e outros materiais, revelando aos visitantes alguns dos segredos da gravura" (LAUS, 1971), a exposição de gravuras não escapou da acusação de ser usada como manobra perante o júri. Em 1974 a Bienal organizou uma exposição exclusivamente dedicada à gravura - "Mostra de Gravura Brasileira" - que apresentou didaticamente procedimentos para gravação e estampa de imagens.

Tal polêmica não aconteceu na Bienal Nacional de 1976, que:

> Contou com uma exposição organizada didaticamente, uma mostra dinâmica de fotografia, apresentou as várias aplicações da foto, além de reunir muitos nomes entre os mais destacados profissionais dessa área [...] (BIENAL(15), 1976, p. 07).

Além das artes visuais, o teatro e o cinema são áreas recorrentes na trajetória da Bienal. Juntamente a palestras, seminários, debates e conferências, as programações de filmes na Bienal são bastante difíceis de serem pesquisadas porque muitos dos projetos ou participações previstas aconteceram parcialmente ou não aconteceram.

Distante desta frágil possibilidade, na programação da XVI em 1981 aconteceram vários ciclos de filmes e conferências, dentre eles "O ensino da arte através do cinema", coordenado por Agnaldo Farias e Samuel Eduardo Leon no auditório do terceiro andar do Pavilhão da Bienal. A programação voltada à educação foi a seguinte:

> Quatro conferências do Prof. Herbert Duschenes (Professor Titular do Departamento Teórico da Faculdade de Artes Plásticas da FAAP) – ilustradas por filmes de sua própria autoria, apresentando e discutindo o seu método pioneiro de trabalho (FARIAS e LEON, 1981).[54]

Agnaldo se consolidou como um dos mais respeitados pesquisadores e curadores de arte no Brasil e tem vasto trânsito pela Fundação Bienal de São Paulo, instituição na qual iniciou suas atividades com este projeto educativo. O ciclo de projeções:

> [...] aconteceu na semana de 27 de outubro a 1 de novembro de 1981, com os filmes 'Canon', 'Neighbours', 'Rythmetic', 'Caramelo, Frontera, Green, Arena, Paraíso', 'O Museu Fernand Léger', 'Fenand Léger', 'Le Zegard Picasso', 'Picasso, Peintre do Siècle', 'Paul Delvaux ou les Femmes Defendues', 'Brutal Ardour', 'A-mal-ga-ma', 'Sem título (Alexandre Chira)', 'Man as Counter of the Universe, Aquatics, Fair Play, Comment Upon Nature' (BIENAL(17), 1981).

[54] A programação aconteceu entre 16 e 19 de dezembro de 1981 com os filmes 'Surrealismo', 'Arte Brut – a obra de Jean Dubuffet', 'Arte dos Jovens – 1980' (Exposição Aperta, Bienal de Veneza), 'A Arte do Petróleo' (FARIAS e LEON, 1981).

As visitas monitoradas, as palestras com monitores e o ciclo de cinema não foram as únicas ações educacionais da XVI Bienal. Nesta foi distribuído para o público um folheto com orientações para os visitantes, constando sugestões de roteiros para os núcleos curatoriais e andares que poderiam ser acompanhados pelo serviço de monitores e um vídeo na entrada da exposição apresentando como era feita uma Bienal (fig.26). Isso certamente se fez necessário porque a Bienal passou pela primeira grande transformação no modo de ser montada. Walter Zanini agrupou os trabalhos por analogias de linguagens e não por comissões de representações nacionais como tradicionalmente se fazia em São Paulo a partir do modelo herdado da Bienal de Veneza.

Figura 26 - Vídeo 'Como é feita uma Bienal', 1981. Fotógrafo não identificado, AHWS.

Quanto às Salas Especiais como exposições didáticas, Aracy Amaral afirma que "desde as primeiras Bienais, 'sala especial' é sala especial, no catálogo inclusive, por que então tentar desfazer o sentido da homenagem ou exposição didática? (AMARAL, 2006, p. 46)". Referente à 19ª Bienal em 1987 ela escreveu:

> Entendemos que a Bienal de São Paulo pode e deve apresentar salas antológicas – no passado isto já constituiu uma polêmica -, pois são poucas as exposições importantes da História da Arte contemporânea que nos chegam, e sem regularidade [...]. Mostras que não vêm ao Brasil pela nossa ausência de tradição museística, de articulação internacional regular, e de organização sedimentada ao longo dos anos (AMARAL, 2006, p. 47).

Salas que homenageiam artistas também podem ser exposições didáticas por possibilitarem aprofundar conhecimentos sobre um determinado artistas. Aracy afirmou isso porque participou da pesquisa e da organização da exposição didática 'Van Gogh', atividade integrante do curso de monitoria para a II Bienal em 1953, na qual ela foi monitora.

Essa experiência demonstrou-se marcante no decorrer da pesquisa para esta tese, pois Aracy foi a crítica que mais escreveu sobre exposições didáticas na Bienal. Na decorrência da 20ª Bienal em 1989 ela escreveu:

> Há incógnitas que dificultam ainda mais a leitura e a identificação da obra do artista pelo público: por que Richard Hamilton não teve uma montagem que reunisse em espaços contíguos ou articulados sua instalação *Hotel Lobby* (1988), rico de ilusionismo espacial, e suas 71 gravuras? Por que não há nenhuma preocupação didática – afinal, estamos no Brasil! – em iniciar o público em geral (através de cronologias, textos referentes a sua obra etc.), para o conhecimento deste artista que foi um dos pioneiros da arte *pop* na Inglaterra a partir da antológica exposição 'This is Tomorrow' de 1956? (AMARAL, 2006, p. 64)

Refletindo sobre a curadoria da 20ª Bienal, Aracy destacou:

> "*Quanto menos o curador se impõe, mais a obra aparece*" – enfatiza Von Schmidt[55], seguindo desta maneira o artigo 6º do regulamento desta Bienal, que garante que o evento montará os envios dos artistas segundo lhe parecer mais adequado à legibilidade geral do conjunto. Esta orientação, vinda do atual presidente, o publicitário Alex Periscinoto, fará com que as obras sejam agrupadas por países, não mais por analogia, como se deu na XVIII edição, ou por tema, o que ocorreu na Bienal de 1987. "A nossa montagem será, com um quadro de informações ao lado das obras de cada país" – explica Von Schmidt. "Isto fará com que as pessoas possam fruir os trabalhos, em lugar de serem soterradas por um excesso de imagens". Esta simplificação contará ainda, segundo o curador de Internacional (sic), com a proposição, aos visitantes, de quatro roteiros de percurso do evento (BONFIM, 1989).

Com isso, a crítica aproxima a função do curador à função didática da exposição ao dispor os setores curatoriais e as obras pelo espaço expositivo, assim

[55] Carlos Von Schmidt foi o curador internacional da 20ª Bienal, edição cuja equipe curatorial se completou com João Cândido Galvão junto aos eventos especiais e Stella Teixeira de Barros na curadoria nacional (BIENAL(18), p. 05).

como colaborar para a construção de roteiros que auxiliem quem se dispor a visitar a mostra sem a presença de monitores.

Várias foram as discussões sobre a presença de Exposições didáticas e a pertinência das Salas Especiais em toda a história da Bienal. Na 22ª em 1994, Mira Schendel foi uma das artistas a receber Sala Especial na Bienal e fora dela. O MAC/USP – situado no terceiro andar do Pavilhão da Bienal – apresentou a exposição 'Mais ou menos Letras' com obras da artista. Sob curadoria da arte-educadora Renata Sant'Anna a exposição abriu um mês antes e foi dedicada às crianças (MORAES, 1994, p. 01).

Por muito tempo a existência de Salas Especiais e de exposições didáticas na Bienal se justificou por suprir a ausência de museus e de coleções públicas que dessem conta da instrução e da educação artística na cidade de São Paulo. A abertura de uma exposição de Mira no MAC um mês antes da Bienal poderia cumprir esta função e preparar os visitantes para a efeméride dedicada à artista na Bienal.

A planta da 25ª Bienal impressa no guia da exposição indicava aos visitantes que em caso de dúvidas poderiam consultar mesas informativas distribuídas por todos os andares do pavilhão (fig. 27) para facilitar a localização de obras, setores e aristas (BIENAL(19), 2002).

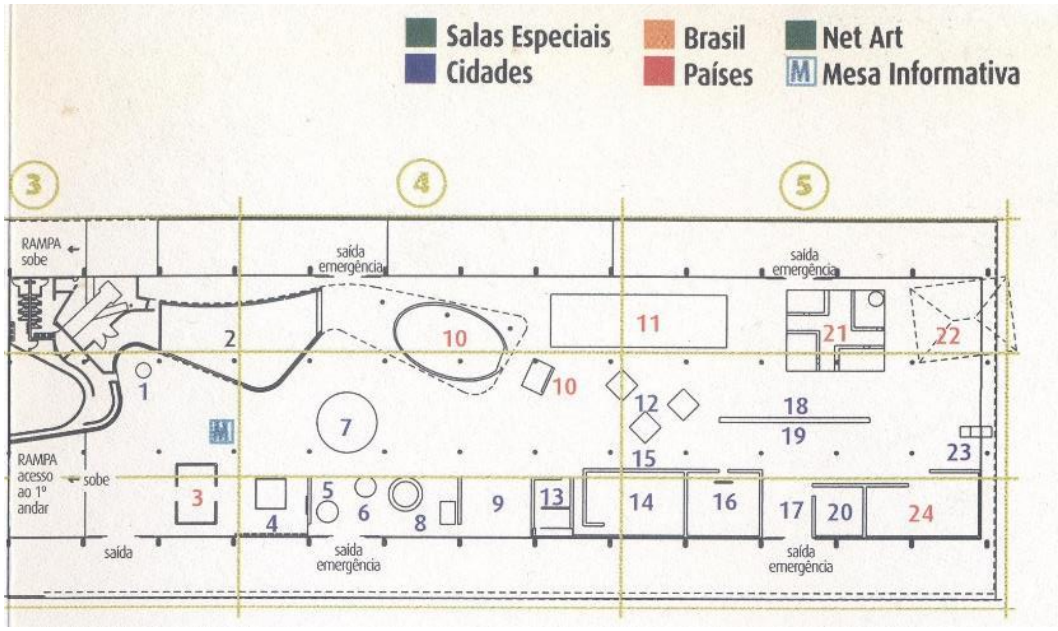


Figura 27- Mapa indicando mesa informativa na 25ª Bienal. Fundação Bienal de São Paulo, 2002. Reprodução e coleção do autor.

A intenção de utilizar o projeto arquitetônico e expográfico não só como espaço de exposição e inserir informações úteis para a visita, mas como própria estratégia de mediação aconteceu na Bienal em 2008:

> Considerando que parte das práticas artísticas contemporâneas não se restringe à produção de um só objeto passível de contemplação em um mesmo tempo e lugar, a 28ª Bienal propõe diferentes dispositivos de exposição e difusão que possam mediar de forma mais específica o contato do público com a produção de conhecimento em um evento coletivo de tal porte (BIENAL(20), 2008).

Assim ocorreu com a obra de Dora Longo Bahia, na qual pinturas da artista revestiram o piso do terceiro andar do Pavilhão da Bienal (fig. 28), local onde estava a exposição. A pintura geométrica em cinza foi estampada sobre base vermelha que devido ao trânsito das pessoas seria cada vez mais revelada no decorrer da exposição, o que, por algum motivo técnico, não aconteceu.

Figura 28 - Vista geral do 3º andar da 28ª Bienal no Pavilhão Ciccillo Matarazzo com pintura de Dora Longo Bahia no chão, 2008. Fotografia de Fernando Stickel. Disponível em <http://www.stickel.com.br/>, acesso em 04/06/2014.

A mobília expográfica do mesmo andar foi desenhada por Gabriel Sierra. Composta por painéis, divisórias baixas, vitrines, mesas e cadeiras (fig. 28) que após o fim da exposição foram distribuídos entre o Arquivo Histórico Wanda Svevo e o Centro Cultural São Paulo. Tinham por objetivo aproximar e acolher os visitantes (é raro encontrar cadeiras ou poltronas individuais no meio de grandes exposições) para com isso proporcionar maior inserção no conteúdo exposto. Nicolas Serota - diretor da Tate Gallery e da Tate Modern - nos ajuda a compreender este aspecto, pois ele:

> [...] vem defendendo o conceito mais contemporâneo e amplo de educação em museus. Para ele educação em museus não se restringe a um departamento que lide com criança, escola, comunidade, cursos para adultos, guias de exposições, etc. A curadoria e o design das exposições são educação também (BARBOSA, 2011, p. 63-64).

A concepção do design expográfico como espaço de mediação, encontro, troca e educação entre os participantes e visitantes nas exposições integraram o projeto curatorial tanto artístico quanto educacional da 29ª Bienal com a proposição dos Terreiros. Stela Barbieri explica:

> Iniciamos um ano antes os preparativos e concepções do que seria a mostra. O trabalho começou na casa de Miguel Chaia, com todo o acolhimento. Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos estavam criando a plataforma curatorial. Além dos curadores-chefes, participavam das reuniões Miguel Chaia, Justo Werlang, Heitor Martins, André Stolarski, Marta Bogéa, Marta Magnus e eu. Todos nós, juntos, discutíamos o que seria essa edição da mostra e foi ali que o projeto inicial tomou forma, em volta de uma mesa, onde a ideia dos terreiros como espaços de encontro e conceitos que permeariam a exposição foi criada pela curadoria geral (BARBIERI, 2011, p. 149-150).

Os terreiros[56] constituíram metáforas brasileiras para as ágoras gregas como locais de reuniões, encontros e trocas, tais quais os terreiros dos arraiais, dos sítios, fazendas, vilas, do candomblé e da umbanda, todos indiscutivelmente presentes na cultura brasileira. Nestes espaços a programação foi intensa com demandas da curadoria geral e da educativa organizadas por Pedro França e publicada semanalmente impressa e no site na internet da 29ª Bienal.

***

[56] Cinco espaços na 29ª Bienal se constituíram como terreiros, todos projetados por artistas: “A Pele do Invisível”, projeto de Tobias Putrih no espaço dedicado à projeção de vídeos; “Dito, não dito, interdito”, espaço concebido por Kboco e Roberto Loeb na frente do Pavilhão da Bienal como área para atos de expressão livre e amplificada; ‘Eu Sou a Rua’, terreiro projetado pelo UNStudio de Amsterdã como uma arena de debates; ‘Lembrança e Esquecimento’ foi o terreiro dedicado ao descanso projetado por Ernesto Neto; ‘Longe Daqui, Aqui Mesmo’ foi projetado por Marilá Dardot e Fabio Morais, um labirinto que conduzia a uma sala central de leitura; ‘O Outro, O Mesmo’ foi projeto de Carlos Teixeira de múltipla configuração reservado a ações e performances (BIENAL(21), 2010, p. 44; 116; 162; 214; 274; 340).

CAPÍTULO II – PROPOSTAS EDUCACIONAIS EM HISTÓRIA DA ARTE: 1967 – 1985

A premiação de artistas na Bienal sempre foi polêmica e provocou manifestações das mais diversas ordens. Os artistas Maria Bonomi, Salvador Candia e Fernando Lemos juntos à crítica de arte Maria Eugênica Franco afirmaram que a Bienal desvinculada do MAM havia se tornado um circo de arte (AMARANTE, 1989, p. 144) e em 1965 se questionou o modo paternal que Ciccillo havia instituído na Bienal (ALAMBERT e CANHÊTE, 2004, p.112). Iberê Camargo:

> [...] dizia que os resultados da Bienal de São Paulo mostravam o subdesenvolvimento do Brasil, porque os críticos europeus, que normalmente vinham julgar os trabalhos dos brasileiros, só tinham preocupação com aqueles que já haviam exposto na Europa (AMARANTE, 1989, p. 143).

Com isso era necessário refletir sobre a estrutura da Bienal e para mudar não só o paternalismo, mas também o protecionismo de Ciccillo com alguns artistas. Segundo Bonomi, Franco, Lemos e Candia, a Bienal estava preocupada sobretudo em atrair países para manter quantitativamente a grandiosidade da exposição sem se preocupar com a qualidade do que os países enviavam e que:

> [...] o proveito didático da mostra era nulo, quando não contraproducente, pela confusão que provoca no espírito de um público desprevenido, que não era assistido de nenhuma maneira na visita àqueles quilômetros de objetos (AMARANTE, 1989, p. 144).

Em julho de 1966 a crítica e os artistas publicaram o texto ‘Por uma reestruturação das Bienais’. Críticos ao formato vigente, escreveram itens que poderiam ajudar a profissionalização dos setores da Fundação, incluindo a formalização de um setor educacional.

> Tem faltado às Bienais de São Paulo a existência de departamentos especiais com funções educativas determinadas e altamente dinâmicas, planificadas de maneira a atrair, continuamente, a atenção dos interessados e do público. Esta carência faz com quem as Bienais aconteçam como fenômenos isolados, sem o preparo de uma publicidade de caráter didático, bem programada, não havendo uma estrutura estética e pedagógica ligando uma a outra, o que é uma das causas de falharem estas exposições, parcialmente, em sua função educativa principal. Não pode a orientação ao público ser considerada satisfatória, quando se limita à atuação de um errado conceito de monitores (BONOMI, LEMOS, FRANCO e CANDIA, 1966).

Na mesma proposta defendia-se maior engajamento da imprensa para divulgar a Bienal de modo que se atraísse cada vez mais o público em geral, especialmente artistas, estudantes e críticos, pois entenderam que até então:

> [...] não fez a Bienal nenhum acordo ou contrato com entidades culturais de São Paulo, de capitais dos Estados e cidades do interior do Brasil, assim como de centros culturais dos países participantes, principalmente das Américas, de maneira que colaborassem com a Fundação, por intermédio de iniciativas artístico-educacionais corolárias às desta grande exposição e para ela canalizadas. Não soube aproveitar a presença de importantes especialistas estrangeiros, que nos visitaram, organizando cursos, conferências melhor programadas e difundidas ou, pelo menos, criando a possibilidade de um diálogo cultural mais íntimos entre essas personalidades e a elite intelectual e estudantil brasileira (BONOMI, LEMOS, FRANCO e CANDIA, 1966).

O que a Bienal havia feito era um contrato para subvenção com a prefeitura de São Paulo em 1963 (DIÁRIO, 1963), no qual se comprometia a preparar monitores, mas nada havia organizado com outras entidades culturais desde que se desligou do MAM em 1962.

Bonomi integrou em 1966 a equipe que inaugurou a Associação Internacional de Artistas Plásticos em São Paulo e, como conselheira dessa associação, participou de vários debates intentando a "*defesa do coletivo assim que alguma dificuldade surgida na arte se torna pública. É dessa posição que a artista debate as muitas questões ligadas às Bienais de São Paulo*" (LAUDANNA, 2007, p. 322). A artista destaca que:

> [...] sempre lutando para aprimorar as Instituições existentes (dever do artista politizado) me uni a profissionais de diversas áreas com a mesma preocupação, para fundamentar após estudo profundo nossas opiniões e sugestões por escrito. Um testemunho necessário solicitado indiretamente por intelectuais atuantes e até membros de diretoria e de conselho da Bienal de São Paulo naquele momento (BONOMI, 2014, e-mail).

Não só a profissionalização e formalização de setores na Bienal estavam em discussão, mas também a criação de mostras especificamente nacionais objetivando aprimorar a produção artística nacional. Aracy Amaral ao analisar a participação brasileira na IX Bienal escreveu:

> O que mostramos aos visitantes nacionais e estrangeiros que percorrem as salas do Brasil? Bem, há de tudo nesse bazar imenso, caótico, vibrante, "poseur" em certas salas, "pout-pourri" na maioria, expressão nervosa e febricitante da atmosfera artística perdida do Brasil de hoje. Faz-se de tudo um pouco, mas falta técnica, profissionalismo, cultura, devoção à causa, enfim. A exemplificação que podemos dar a essa afirmação é a instantânea distinção que se observa quando saímos do Brasil e passamos às salas do pavimento superior, comparando os trabalhos da maioria dos brasileiros com os dos profissionais estrangeiros. Uma questão de "mão-de-obra", realização e não apenas "idéias" (sic) (e lembramo-nos de uma frase atribuída a Monteiro Lobato, que dizia que o gênio é 95 por cento de tarimba, suor, e 5 por cento de genialidade...), pois em meio à babélica representação brasileira, os bons valores se diluíram, e vemos estudantes de arte, artistas de televisão, decoradores, arquitetos, publicitários, enfim, cada um mostrando um pouquinho daquilo que sabe fazer em casa fora das horas do escritório (AMARAL, 1983, p.133).

Tamanha preocupação pela profissionalização dos artistas brasileiros deve-se também à extinção das categorias premiação nacional e internacional ocorridas pela última vez na VIII Bienal (ALAMBERT, 2004, p.110). Outra preocupação era que os artistas nacionais se deixavam influenciar pelos internacionais a cada nova Bienal e por conta disso reclamava-se melhor formação para os artistas brasileiros.

> Que amadores tivessem decidido expor na Bienal é um problema de autocrítica, e o júri de seleção confirmou a muitos essa pretensão. Porém, esquecer que a Bienal não é uma exposição doméstica, mas um encontro de arte em nível internacional, é muito grave. "Importar não é crime quando se vive em país sem uma cultura solidificada. Entretanto, nossa improvisação pode levar, como agora, na facilidade da apreensão da "idéia" (sic), a estas salas do Brasil, onde as últimas tendências da arte ocidental se gritam numa algazarra de feira. E muito 'de orelhada', reproduzido grosseiramente, na maior parte, sem fundamento cultural de qualquer ordem, muito insólito, inautêntico, desligado da realidade nossa. [...] Às vezes, o pronunciamento que vem de fora impressiona mais. É uma atitude colonial, como o é a obsessão em seguir a moda, estar em dia, mesmo que as peles não condigam com o clima do Rio de Janeiro, ou as botinhas impliquem na existência de um frio intenso (AMARAL, 1983, p. 133-136).

Tanto Bonomi, Lemos e Candia quanto Maria Eugenia e Aracy concordavam que o papel educativo da Bienal deveria ser bem definido e estruturado e que artistas vinham assumindo isoladamente tais funções. Para Aracy:

> Falando com honestidade, fora os artistas da década de 50, de bom nível em qualquer parte do mundo, fora o grupo nipo-brasileiro – que em definitivo se situa paralelo ao desenvolvimento cultural brasileiro como um "ghetto" artístico – que pode oferecer o Brasil em arte que não tenha sido mostrado há 10 anos em outra Bienal, e, como explica-lo? Não nos desejamos referir aos artistas que trabalham fora do país e que, portanto, já se acham integrados na ambientação artística cosmopolita, e, explicavelmente, desligados de nosso contexto sócio-político-cultural. A gravura? Tecnicamente é correta, de alto nível, mas gravura, vamos e venhamos, é

> arte que complementa, ilustra a atividade criadora de um país e não fala por ela. E como justificar seu elevado nível, a não ser pelas escolas de gravura que há (e, ou houve) no Brasil? E frutificaram, aí estão os gravadores a prova-lo. Evidentemente, houve a vinda de mestres, como Friedlaender, ao Brasil, e a presença de um Goeldi e Lívio Abramo, que construíram toda uma geração de gravadores de excelente nível técnico, que prosseguem em trabalho de divulgação e ensino de sua arte. Mas a pintura não teve, e a escultura muito menos, nem mestres nem escolas, e agora nos ressentimos disso. Nas últimas décadas, em S. Paulo, três artistas foram responsáveis pela formação de uma geração de pintores. Foram eles Flexor, Bonadei e Plattner, indiscutivelmente. Porém isso se deu na década de 50, e já estamos no fim dos anos 60 e ninguém os substituiu efetivamente. Por isso mesmo é assombroso que um País como o Brasil, praticamente sem escolas de arte de nível universitário para a formação de profissionais, e mesmo sem elementos que realizem uma planificação para a instauração desses centros, possa produzir um contingente tão numeroso de jovens-que-desejam-fazer-arte, posto que não-estudantes mas improvisados artistas. [...] Mas, nesse ponto esbarramos em problema que é o mais gritante do Brasil: Educação (AMARAL, 1983, p. 134).

Em seu franco posicionamento em favor da educação e formação de artistas, Aracy prossegue:

> É possível haver arte (não primitiva), num país onde não existe educação em sentido elementar de instrução? Se a primária é deficiente, pois o índice de analfabetos supera os 50 por cento da população, a secundária é para privilegiados e a superior tende a acolher uma minoria cada vez mais exclusiva. E mesmo sem observar como é difícil a um estudante levar a cabo uma pesquisa, em qualquer campo de atividade, já chega a ser assustadora a afirmação de que na Universidade de S. Paulo não há ainda um curso de Artes de nível universitário, porém apenas uma cadeira de História da Arte. Somos todos autodidatas no Brasil em arte, sejamos nós artistas, críticos, pesquisadores, ou historiadores de arte. Aos trancos. E até quando os governos federal, estadual e municipal continuarão prestigiando com milhões uma Bienal sem preocupar-se – este é o ponto – em estabelecer, por meio das Universidades, cursos de Artes (com professores do exterior, contratados, se necessário, pois sabe-se que no Brasil, o dinheiro existe) a fim de fundamentar o acontecimento bienal numa base cultural real? (AMARAL, 1983, p.135)

Fatos vistos, a preocupação com a formação de artistas foi alimentada pela Bienal que se tornou vitrine da parca formação artística ofertada no Brasil. No momento em que se discutia a reestruturação da Bienal, artistas e críticas assumiram a frente da discussão enquanto professores permaneciam calados, não sem motivo pois a ditadura já estava perseguindo professores e vigiando universidades.

Os cursos de formação dos monitores na Bienal continuaram seguindo o formato e o conteúdo da história da arte inaugurados por Wolfgang Pfeiffer e

aplicados por ele até a VIII Bienal em 1965. Com eficácia comprovada em preparar pessoas para explicar o que é arte moderna, teve continuidade na IX em 1967, na X Bienal em 1969 e na XI em 1971 em curso conduzido por Gilda Seráphico e Oswald de Andrade Filho (Nonê). A XI Bienal contou com Maria Encarnação S. Monteiro na coordenação do curso de monitores (BIENAL(22), s/d, s/p).

No decorrer dessa pesquisa se constatou quão sofisticados foram e continuam a ser os cursos para preparação das equipes didáticas ou educacionais da Bienal desde sua gênese. Divulgado pela Bienal como curso intensivo embasado nas tendências atuais da arte (BIENAL(23), 1967, s/p), o curso da IX Bienal teve parceria com a Cultura Inglesa e foi ministrado entre julho e setembro de 1967 às 20 e às 21h das segundas, quartas e quintas-feiras, contemplando os seguintes itens, pela sequência planejada: Conceito contemporâneo de arte, com Oswald de Andrade Filho; Noções gerais sobre arte, com Gilda Seráphico; Linguagem das cores, Gilda Seráphico; Linguagem das linhas, Gilda Seráphico; Técnicas diversas da pintura, Oswald de Andrade Filho, Impressionismo, Neoimpressionismo, Pós-impressionismo, com Gilda Seráphico; Técnicas diversas da pintura, Oswald de Andrade Filho; Abstracionismo geométrico e não geométrico, Gilda Seráphico; Expressionismo, Gilda Seráphico; Expressionismo, Marina Caram; Abstracionismo, por Sanson Flexor; Nabis, Fauvismo, Cubismo e Futurismo, com Oswald de Andrade Filho; Composição, com Paulo Machado; Op-art, com Mauricio Nogueira Lima; Primitivos e primitivistas, Dadá e Surrealismo, Oswald de Andrade Filho; Pop-art , com Sergio Simone Pereira; Técnicas diversas da escultura, Gontram; Films (sic) de arte: Legér, Picasso, Chagall, 'L'autre face de l alune' (diversos) e André Masson; O desenho, com Amélia Toledo; Técnicas diversas da gravura, com Maria Bonomi; Primeira prova: Reconhecimento dos 'ismos' (ANEXO A), na residência de Gida Seráphico à Rua Turiassú, 161 em Perdizes[57]; Comentários sobre obras da Bienal: Noruega, Canadá, Grã Bretanha, com Gilda Seráphico; Aula na montagem da Bienal: Pavilhão Brasileiro, Gilda Seráphico; Aula na montagem da Bienal, Oswald de Andrade Filho; Films (sic) de arte: 'Barbara Hepworth', '*La forma de las cosas*', 'Bernard Buffet'; Aula na

[57] Gilda Seráphico ministrava muitas de suas aulas e cursos de História da Arte em sua própria residência no bairro de Perdizes, cidade de São Paulo.

montagem da Bienal, Oswald de Andrade Filho; Encontro dos monitores com os artistas Sanson Flexor, Norberto Nicola e Jacques Douchez perante suas obras; Aula na montagem da Bienal, Gilda Seráphico; Palestra sobre a relação entre a 'Pop e a Op', com Waldemar Cordeiro; Reconhecimento das respectivas tendências de algumas obras da Bienal (através de projeções), Gilda Seráphico (em sua residência); Encontro dos candidatos a monitor com os artistas Amélia Toledo, Danilo Di Prete e Caciporé Torres; Aula na montagem da Bienal: Desenhos da Bienal, com Ely Bueno; Aula na montagem da Bienal, Gilda Seráphico; Encontro dos candidatos a monitor com os artistas franceses e argentinos; Aula na montagem da Bienal, Oswald de Andrade Filho; Prova final na montagem da Bienal; Gilda seráfico; Prova final na montagem da Bienal com Oswald de Andrade Filho (BIENAL(24), 1967, s/p).

Se a mudança não foi no curso, deu-se nas ações da monitoria da X Bienal. As atividades dos monitores foram reestruturadas, fato que a imprensa não tardou em divulgar.

> Uma mudança no esquema de ação dos monitores ocorre este ano. Até a 9ª Bienal os monitores se ocupavam de todos os stands, indistintamente. Para esta mostra, ao contrário, os monitores terão setores pré-definidos com vantagens para o público espectador e para a especialização dos próprios monitores (JORNAL DA TARDE, 1969, s/p).

Gilda e Nonê convidaram diversos artistas para participar do curso dos monitores que, além das aulas de teoria e de história da arte, tiveram aulas na montagem da exposição.

Tradicionalmente, conforme se aproxima o dia de abertura das Bienais Internacionais, o fluxo de comissários e comitês, artistas, críticos, jornalistas, historiadores, galeristas, colecionadores, curadores[58] e demais envolvidos com o circuito da arte nos mais diversos países e continentes passam pela montagem da

[58] O termo curador foi usado pela primeira vez na Bienal com a participação de Walter Zanini em 1981. Na ocasião, referiu-se a curador geral da XVI Bienal de São Paulo. A extensão desse termo para a educação se deu na Bienal em 2006 com a participação de Denise Grinspum como curadora educacional da 27ª Bienal.

Bienal, especialmente na semana que antecede a abertura[59], o que facilita a participação de artistas nos cursos para monitores.

Os dias precedentes ao encerramento da IX Bienal em 08 de janeiro de 1968 também foram marcados por um curso, não para monitores mas sim para qualquer interessado em arte. Composto por mesas redondas e debates, o curso aconteceu na sala de reuniões da Bienal e em diferentes espaços da exposição, cotando com a participação de Vilén Flusser, Gontram Guanaes Netto, Sérgio Ferro, Fábio Magalhães, Aracy Amaral, Fernando Santos Costa e Décio Pignatari. No último dia foi realizada uma mesa redonda com a participação de todos (BIENAL(25), 1967, s/p).

Quem tivesse interesse em assumir a função de monitor na X Bienal deveria pagar[60] pelo curso de formação, o que em nada garantia ser escolhido para tanto. Assim repetiu-se o procedimento adotado nos cursos da VI e da VII Bienal. Para o curso da X previu-se parceria com o IADE – Instituto de Arte e Decoração de São Paulo em estrutura curricular similar ao realizado na Bienal anterior, mas acrescentando aulas com Domenico Calabrone e maior participação do professor Paulo Machado (BIENAL(27), 1969, s/p). Para ser aceito como aluno e futuro monitor da Bienal os interessados precisavam fazer de imediato um teste por escrito. Aproximadamente 70 monitores (BIENAL(28), 1969, s/p) foram aprovados, integraram a equipe e receberam vinte e cinco mil estudantes oriundos de duzentos e oitenta escolas e cento e dez estudantes vindos do exterior (BIENAL(29), 1969, p. 09).

Intentando ampliar os cursos para monitores, Gilda e Nonê prepararam em 1969 o projeto ‘Centro de Monitores da Bienal’ ou ‘Centro de Ensino Artístico da Fundação Bienal de São Paulo’ (BIENAL(30), 1969, s/p) com a intenção de oferecer cursos ininterruptos para formação de monitores, o que corroborava com o debate

[59] Fui produtor da representação portuguesa na Bienal prestando serviço para o Instituto de Arte Contemporânea de Portugal entre a XXIV e a 26ª Bienal de São Paulo e pude constatar a intensa movimentação no Pavilhão da Bienal na semana que antecede a abertura da mostra.
[60] Cada monitor pagou NCr$ 100,00 (cruzeiros novos) para participar do curso da X Bienal (BIENAL(26), 1969, s/p).

sobre a reestruturação e a função didática da Bienal proposto em 1966 por Maria Bonomi, Salvador Candia, Fernando Lemos e Maria Eugênica Franco. Referente a este intento, se noticiou:

> O ideal, segundo a professora Gilda Seráphico, uma das organizadoras, seria um curso de dois anos. Começando imediatamente após o fechamento de uma Bienal iria até a abertura da próxima. Mas como isso, por enquanto, não é possível o curso é feito em prazo de mais ou menos quatro meses (BIENAL(31), 1969, s/p).

Para a XI em 1971, o presidente do júri José Geraldo Vieira escreveu dois itens indicando o que os monitores deveriam ressaltar para o público. No primeiro destacou a necessidade de:

> Mostrar as pesquisas dos materiais (os regos, o buriti, os papéis) como também dos novos meios de expressão (fotografias, por exemplo). Estas pesquisas deverão ser esclarecidas no sentido da contribuição para a modificação dos conceitos acadêmicos de arte. Por exemplo: em vez de você pontar um quadro de um quarto você traz o quarto com todos os seus elementos que criam um novo conceito plástico dentro de uma nova estética. E mostrar os trabalhos como a totalização de um tema (VIEIRA, 1971, s/p).

No segundo item, José Geraldo indicou que se deveria:

> Ressaltar o aspecto *engagée* (sic) das obras (aspecto político-social). Por exemplo, a Espanha mostra a violência, o protesto. As personagens de Canogar (fig. 29) fazem parte da realidade espanhola presente – as suas manifestações artísticas (trecho ilegível). Pregos[61] – Alemanha – Mostra que estamos rodeados de coisas inesperadas e precisamos de pregos para reagir, pois tanto são de cinetismo passivo de defesa como cinetismo ativista de ataque. Esta obra está ligada à realidade através do aspecto de contradição de nossos dias. Mostrar ainda que os artistas atuais não devem fazer mais obras hedonistas, fechadas, lúdicas, mas sim que façam obras que facilitem a compreensão do mundo em que vivemos. Vieira ressaltou o aspecto arquitetônico da obra de Leal[62] com um material tão modesto, Spíndola[63] (sic) como uma hosana a nossa vida campestre e Alfhonsus (fig. 30)[64] provou que a arte pode reeducar a natureza (VIEIRA, 1971, s/p).

[61] Quatro artistas representaram a Alemanha na XI Bienal: Gotthard Graubner, Dieter Krieg, Günther Uecker - artista que trabalha com pregos - e Lambert Maria Wintersberger (BIENAL(32), s/d, p. 22-23).
[62] Paulo Roberto Leal.
[63] Humberto Espíndola.
[64] Luiz Alphonsus de Guimaraens.

Figura 29 - Rafael Canogar, Os Revolucionários, 1968. Poliéster e madeira, 170 x 299 x 77,5cm, Col. MAC/USP. Fotógrafo não identificado, AHWS.

Figura 30 - Luiz Alphonsus de Guimaraens, Dedicado à paisagem do planeta terra, 1971 (remontagem de 1998), Técnica mista, dimensões variáveis. Fotógrafo não identificado. Disponível em http://www.luizalphonsus.com.br/, acesso em 02/05/2014.

Desde que a Bienal se tornou Fundação em 1962 e passou a receber dinheiro público, muitas vezes os órgãos municipais e estaduais de cultura e turismo enviavam ou indicavam pessoas para trabalhar nas exposições.

Pedro de Magalhães Padilha era o Secretário de Estado de Cultura, Esportes e Turismo de São Paulo em 1971 e disponibilizou recepcionistas da referida secretaria para serem monitoras da XI Bienal. Elas seriam preparadas por Gilda Seráphico e deveriam cumprir duas funções: “a) acompanhar visitantes e grupos de estudantes, a fim de dar explicações sobre as obras expostas e b) manusear aparelhos de projeção de cinema ou slides referentes às obras de artistas (BIENAL(33), 1971/ s/p)”.

As apostilas de estudos disponíveis aos monitores enfocavam biografias e depoimentos de artistas que participaram da exposição, reafirmando o caráter conteudista calcado na História da Arte. Ao menos 14 monitores trabalharam na XI Bienal, contraste gritante com os setenta da edição anterior. A reduzida equipe foi chefiada por Maria Encarnação S. Monteiro e contou com Alex Valauri, Acácio Vallim Jr., Douglas Siqueira, Edson Eustáquio, Giuliana Di Prete, Ivo Mesquita, Maria Cristina Silva Pinto, Paulo Antônio C. Fernandes, Rina Volponi, Rui La Laina Porto, Rosely Carmona e Stella Azevedo Kuhlmann (BURLE, 1972, s/p) fazendo monitoria. Ivo Mesquita integrou a equipe de monitores da X e da XI Bienal (MESQUITA, 2013, 2’41”). Alex Valauri (BIENAL(34), 1971, s/p) estabeleceu o primeiro contato profissional com a Bienal como monitor muito antes de se consagrar artista em 1985 ao apresentar na 18ª Bienal ‘A casa da Rainha do Frango Assado’.

Quando foi monitor da Bienal Ivo Mesquita era estudante da Escola de Comunicações Culturais da USP[65] e explicou sua relação com os visitantes:

> Amigos meus sempre me perguntam se não cansa ficar mostrando as mesmas obras e falando as mesmas coisas. Não, porque toda vez que passamos diante de uma obra, explicando-a a um grupo, sempre descobrimos nela um aspecto novo. Ser monitor, equivale a descobrir dia a dia uma porção de coisas novas. O público é o mais variado possível. Desde pessoas cultas, estudiosas de arte, até aquele pessoal que vem a uma exposição de arte com espírito de quem vai a uma feira, ou seja querem receber brindes, folhetos de propaganda, etc. Um dos melhores públicos que encontramos é formado por crianças, pois possuem imaginação fértil, assimilam as explicações com facilidade e sobretudo não têm preconceitos contra a arte moderna (SERÁPHICO, 1969, s/p).

[65] A Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) foi criada em 1966 com o nome de Escola de Comunicações Culturais (ECA/USP, 2014).

Colégios só teriam direito a monitor na XI Bienal se agendassem visita por telefone e lhes eram ofertados apenas dois horários: às 15h00 ou às 17h00 com limitação de até 200 alunos por horário. Não se agendava monitoria para as quartas-feiras. O porteiro da Bienal era quem recebia os grupos e encaminhava o professor responsável para a sala dos monitores (BIENAL(35), 1971, s/p). Cada grupo contava com o monitor durante uma hora e cinquenta minutos.

Em comunicado posterior (BIENAL(36), 1971, s/p), o número de vagas disponíveis por horário subiu de 200 para 300. A função das moças enviadas pela Secretário de Estado de Cultura, Esportes e Turismo mudou e elas passaram a ajudar na segurança das salas de exposição, trabalho realizado em parceria com alunos da escola de arte[66], guardas e policiais previamente escalados para a função.

Mesmo com número reduzido de monitores, crianças e adolescentes foram constantemente vistos na exposição (CORREIO, 1971, s/p) e constituíram parcela representativa dentre cinquenta mil pessoas (DIÁRIO, 1971) que visitaram a mostra, o dobro da Bienal Internacional anterior. Estudantes secundários e universitários vindos de outras cidades tiveram desconto em diárias de hotéis (de Cr$ 13,00 a Cr$ 15, 00) e em refeições (de Cr$ 3,00 a Cr$ 7,00) em espaços providenciados pela Secretaria do Turismo com fomento da Prefeitura de São Paulo (CORREIO(1), 1971, s/p).

A crescente demanda escolar fez com que o sistema de agendamento de visitas fosse aprimorado. Se antes o agendamento era feito com uma simples ligação à Secretaria da Bienal com até 24 horas de antecedência, formulários foram feitos na XI Bienal para agilizar a organização. Na XII, por sua vez, visitas deveriam ser agendadas com ao menos uma semana de antecedência (GLOBO, 1973, s/p).

[66] O ofício não deixa claro a qual escola de arte se refere e não é possível deduzir, pois Gilda foi professora da Faculdade de Belas Artes de São Paulo e teve parceria com o Instituto de Arte e Decoração de São Paulo para curso de monitores na Bienal, podendo a informação referir-se a uma dessas escolas.

Por terem tido menor repercussão, foi nas Bienais Nacionais que ocorreram maiores experimentações nos projetos educativos, envolvendo as primeiras atividades em ateliê e abrindo espaço para surgirem novos responsáveis pela preparação dos monitores, caso de Maria Encarnação S. Monteiro, que, se na edição internacional de 1971 foi a coordenadora dos monitores, na Bienal Nacional Brasil Plástica 72 – Mostra do Sesquicentenário da Independência em 1972 respondeu pelo curso de formação dos monitores, cuja equipe foi ainda mais reduzida: Acacio Vallin Jr., Giuliana Di Prete, Ivo Mesquita, Maria Cristina Silva Pinto, Rina Volpini, Rosely Carmona e Valkiria Inês Chiarron (BURLE, 1972, s/p) chefiados por Paulo Escarinsti (BIENAL937), 1973, s/p).

Antônio Santoro Júnior, ex-aluno de Gilda Seráphico (SANTORO, 2012, telefone) na Faculdade de Belas Artes de São Paulo, realizava visitas à Bienal com crianças e estudantes universitários e desenvolveu atividades pedagógicas referentes à Bienal junto à escolas e professores de 1969 e 1979. Nesse período, em grande maioria, trabalhou sem ter nenhum contrato formal com a Fundação Bienal ou ser remunerado por isso. Segundo Santoro, tal interesse surgiu porque:

> Depois de ter visitado várias bienais, e baseado numa série de observações, conclui que havia uma falta de maturidade por parte da maioria dos visitantes, principalmente do público estudantil. [...] Próximo à X Bienal (1969), lecionava eu então para algumas classes do 3º ano do curso normal, possuindo material e elemento humano para esta comprovação; resolvi portanto preparar um grupo de alunos para uma visita a esta Bienal, através de aulas em que foram explicadas num apanhado sintético sobre a evolução da arte; o que era a Bienal, qual a sua função, os objetivos, e uma explicação sobre o que se iria encontrar nesta exposição. A um outro grupo de alunos nada foi dito (SANTORO JUNIOR, 1973, s/p).

Santoro foi pioneiro em vários aspectos da educação na Bienal de São Paulo: testou diferentes estratégias para conduzir visitas, emprestou material visual para professores e para eles promoveu encontros e aulas, divulgou textos em jornais e revistas para serem usados nas escolas e fez parcerias com órgãos públicos de educação.

O tom de pesquisa pontuou todas as ações por ele desenvolvidas na Bienal no decorrer dos dez anos em que lá trabalhou. Ao levar alunos preparados e não preparados para visitar a Bienal, Santoro concluiu que:

> O grupo preparado aproveitou sobremaneira a visita, tanto na apreciação dos trabalhos, in loco, como no surgimento de temas de debates em classe e pesquisas escritas. Entretanto, entre os alunos não preparados, houve dispersão, apatia, conversas e desinteresse durante a visita, assim como críticas destrutivas às obras expostas (idem, ibidem).

Seguro de que era importante realizar um trabalho preparatório com os estudantes, foi à Secretaria da Bienal e lá conversou com Heitor Garcia e Manoel Esteves da Cunha Jr., sendo por este orientado a escrever uma carta para Ciccillo Matarazzo apresentando suas ideias e intentos educacionais. Entretanto,

> Antes que a resposta por escrito (de Ciccillo) viesse, tive um encontro com o Sr. Manoel e acertamos tudo num contato verbal. Este deu-me permissão para pôr em prática minha idéia (sic) no preparo de alunos para visitar a Bienal, e prometeu-me auxiliar no que fosse possível (Idem, ibidem).

Santoro inseriu na carta que enviou a Ciccillo em 25 de julho de 1969 o plano da aula que foi estruturada em seis eixos: visão geral da arte; focagem da pintura; manifestações artísticas; movimentos artísticos; a arte no Brasil; Bienal (SANTORO JUNIOR, 1969, s/p).

A divulgação deste trabalho ocorreu com o envio para as escolas de uma carta de Ciccillo Matarazzo em papel oficial da instituição (ANEXO B) que autorizava Santoro a realizar este plano de aula de modo que os alunos fossem preparados para visitar a Bienal não só por ele mas também pelos monitores preparados por Gilda e Nonê. As escolas que agendavam visitas com a Secretaria da Bienal eram informadas que, caso houvesse interesse, o professor Santoro poderia ir até a escola para preparar os alunos.

Ilustrada por *slides* que infelizmente não existem mais[67], a aula preparatória para visitar a X Bienal era composta por quatro sequências de imagens (SANTORO JUNIOR, 1969, s/p). A primeira, introdutória: 1. Vermelho (pessoas que visitam a Bienal e não sabem que arte tem história); 2. Amarelo (a Bienal é criticada por falta de observação da expressão, do sentimento, do eu do artista); 3. Verde (explicar a história da arte para os alunos) (Idem).

Santoro optou por fazer uma aula apenas sobre pintura, dedicando a segunda sequência de imagens à transformação das manifestações pictóricas no decorrer do tempo: 4) Pintura mural: Gruta de Pech-Merle; 5) Vênus de Laussel; 6) Pintura mural: Gruta de Altamira; 7) 'A Flagelada e a Bacante', pintura mural de Pompeia; 8) 'A toalha', Chardin; 9) 'A condessa de Howe', Gainsborough; 10) 'Baudelaires', Courbet; 11) 'Vista de Paris', Picasso (Idem, ibidem).

Com a percepção de que a pintura se transforma no tempo, iniciava-se a terceira sequência de imagens, com uma breve cronologia da história da arte na pré-história e no mundo antigo. Saltando para o Romantismo e, depois, para o Realismo e o Impressionismo: 12) Pintura mural: Gruta de Pech-Merle; 13) Pintura mural: Caverna de Lascaux; 14) Pintura mural: Gruta de Altamira; 15) Pintura mural em ocre amarelo; 16) Afresco da tumba de Nebamun; 17) Pinturas com características chinesas; 18) 'A multiplicação dos pães', mosaico bizantino; 19) Desenho de vaso grego; 20) Pintura mural de Pompeia; 21) 'A morte de Lara', Delacroix; 22) 'O absinto', Degas; 23) 'No barco', Manet (SANTORO JUNIOR, 1969, s/p).

Encerrando o curso, Santoro apresentava um panorama da pintura no Brasil em seis imagens: 24) 'A morte de São Francisco', M.C. Athayde; 25) 'Vitória e morte de Decius Mus', P. P. Rubens; 26) 'Retrato de M. Fazy', J. L. Agasse; 27) 'Meus

[67] Depoimento de Anna Maria Silva Santoro (esposa de Antônio Santoro Junior), ao autor, por e-mail em 31 Mai.2014: "Não conseguimos mesmo encontrar o projetor, nem os slides. Como lhe disse eles estavam muito gastos e puxando pela memória, me recordei que quando houve a grande virada para o computador e a internet, certa vez o Santoro fez uma limpeza grande em tudo que estava atravancando em casa, desfez-se de papeis, doou aparelhos que ele achava não iriam mais ter utilização, como um copiador manual a álcool que utilizamos nos primeiros trabalhos para conseguir cópias com mais facilidade, e acredito que o mesmo sucedeu com o projetor".

avós', Segal (sic); 28) 'A mulata e o gato', Di Cavalcanti; 29) 'O café'', Portinari; 30) 'O menino morto', Portinari. O professor escolheu a pintura para o curso por ser esta – segundo Santoro - de enorme presença nas Bienais que ele havia visitado (SANTORO JUNIOR, 1972, s/p).

Esse mesmo trabalho foi realizado no Pavilhão da Bienal enquanto acontecia a X Bienal "[...] num stand preparado com um gravador e dois projetores para receber o público interessado" (SANTORO JUNIOR, 1969, s/p).

Graças a essa iniciativa, embora modesta nas proporções (SANTORO JUNIOR, 1969, s/p), a proposta foi bem recebida e durante a década de 1970 Santoro preparara atividades para professores e alunos não só paras as mostras internacionais da X à 15ª Bienal, mas também para as quatro edições da Bienal Nacional, respectivamente ocorridas em 1970, 1972[68], 1974 e 1976 e para a única edição da Bienal Latino-americana de 1978.

Na I Bienal Nacional, em 1970, Santoro foi formalmente apresentado pela Bienal como "convidado para realizar um trabalho pedagógico na preparação de alunos (WILCHES, 1970, s/p)". Houve a intenção de enviar para as escolas um monitor da Bienal, mas não aconteceu, por não ser possível deslocar uma pessoa da equipe.

Naquele ano, muniu-se de duas cartas: uma para apresentá-lo às escolas e outra para introduzi-lo aos veículos de comunicação com o objetivo de apresentar a Bienal e a arte moderna[69] ao público não só de estudantes, e além dos ambientes escolares.

O início de Santoro em emissoras de televisão e de rádio para divulgação da Bienal aconteceu em 1971 quando estava em férias no Sul do Brasil (fig. 31) e

---

[68] A I Bienal Nacional de 1970 é também chamada Pré-Bienal; a II Bienal Nacional de 1972 é chamada de Brasil Plástica 72 - Mostra do Sesquicentenário da Independência.

[69] Entre 1970 e início de 1971, o professor Santoro participou do 'Programa Helio Ribeiro' na Rádio Joven Pan, no programa 'Encontro com as Artes' da Televisão Cultural/Canal 2, nos jornais 'O Amigo' e 'A Voz da Mooca' e também no 'Diário Oficial do Estado de São Paulo' (SANTORO JUNIOR, 1971, s/p).

aproveitou para divulgar o evento paulistano (SANTORO JUNIOR, 1973, s/p), especialmente em Curitiba e em Porto Alegre (SANTORO JUNIOR, 1972, s/p). Junto à prática docente, Santoro se estabeleceu como crítico de arte e profissional da comunicação em rádio e televisão, valendo-se desses meios para também ensinar História da Arte.

Figura 31 - Antonio Santoro Junior em Porto Alegre. Fotógrafo não identificado. Jornal Correio do Povo, 18/07/1971.

Em 1972 a Bienal divulgou que existia na Fundação um Setor Pedagógico e que este era vinculado aos trabalhos prestados informalmente pelo professor Santoro[70].

Na Bienal Nacional Brasil Plástica 72 – Mostra do Sesquicentenário da Independência Santoro continuou a divulgar o trabalho pedagógico que fazia na Bienal em jornais, na rádio e na televisão. Com isso, o movimento iniciado por Maria Eugênia Franco em 1957 para que jornais divulgassem mais a Bienal recebeu a colaboração de Antonio Santoro Junior, que, por sua vez, não só divulgou a Bienal

[70] A Bienal emitiu um comunicado à imprensa em 06 Set.1972 no qual está escrito que existe na Fundação Bienal um Setor Pedagógico, divulgando a atividade pedagógica de Santoro. No decorrer da pesquisa, para esta tese, não se localizou nenhum documento anterior a esse que indicasse existir o referido Setor Pedagógico.

mas também ensinou História da Arte além das salas de aula da Faculdade de Belas Artes[71] de São Paulo, aonde ministrou aulas por mais de 40 anos.

Em 1973 sua proposta de trabalho pedagógico para a XII Bienal foi publicada no Jornal Folha da Tarde e na Revista Escola, da Editora Abril[72]. Sobre as palestras, uma vez que a iniciativa de deslocar monitores da Bienal para as escolas era inviável, Santoro naquele ano começou o curso preparatório:

> [...] explicando a grupos de alunos (sobre a arte e a Bienal), do último ano Normal, ou estagiários de Faculdade, o sentido do trabalho, e seus objetivos. Estes alunos por sua vez deveriam procurar novas escolas, próximas às suas residências, levando um pedido da Fundação Bienal de São Paulo, aos diretores explicando que os mesmos procurariam os professores do estabelecimento (Português, História, Desenho e Artes), para facilitar aos alunos sobre o trabalho, explicando numa aula, o texto publicado no jornal expandiu grandemente a divulgação do trabalho pedagógico deste ano. [...] Aos alunos estagiários que participaram como monitores na divulgação do trabalho, foi concedida assinatura na ficha de estágio por duas horas [...] (SANTORO JUNIOR(1), 1974, s/p).

Entender que professor é multiplicador foi importante para Santoro ampliar a divulgação do trabalho pedagógico na Bienal contando com a participação de seus alunos que, para se formar, precisavam cumprir horas de estágio. Após a realização de tais atividades, solicitava às escolas que preenchessem e enviassem para o Setor Pedagógico da Bienal um questionário informativo que descrevia quando e como o trabalho pedagógico foi realizado e com isso mais uma vez aprimorou as atividades didáticas na Bienal ao inserir a avaliação das ações educacionais.

Conhecedor das relações existentes entre as Bienais de Veneza e de São Paulo, Santoro escreveu nova carta para Ciccillo, em outubro de 1973, solicitando que verificasse junto à organização da mostra italiana se lá existia ação similar à que fazia em São Paulo e que estava disposto a trocar informações com Veneza. Na mesma carta se autodenominou “observador, divulgador, adaptador, e relações públicas-pedagógicas” (SANTORO JUNIOR(2), 1973, s/p) da Fundação Bienal de

---

[71] Atual Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

[72] Santoro publicou texto sobre Caravaggio e sobre Portinari, tanto no jornal, quanto na revista. Escolheu artistas com vertentes estéticas distintas, que pudessem promover análises comparativas entre a tradição e modernidade na arte. Tais conteúdos estão analisados no capítulo IV.

São Paulo disposto a ir para Veneza divulgar seu trabalho e conhecer os feitos pedagógicos de lá.

Desde que Santoro passou a colaborar com a Bienal, havia duas equipes pedagógicas lá trabalhando: uma, oficial, que preparava e oferecia monitores para conduzirem visitas e outra, extra oficial, com Santoro, que fazia a divulgação e a preparação de estudantes e professores para visitarem a exposição.

O início da década de 1970 é o período em que se localizou a menor quantidade de documentos referentes à educação na Bienal de São Paulo. Nos arquivos da Bienal, do MAM/SP e do MAC/USP não se encontrou nenhuma comprovação que permita afirmar quem foi responsável pelo projeto didático e pela formação dos monitores da XII Bienal Internacional em 1973[73].

A Fundação Bienal faz prestação pública de contas emitindo, anual ou bianualmente, relatórios de atividades. No relatório de 1973 nada consta sobre o curso para formação de monitores.

Naquele ano, José Gabriel Borba Filho enviou uma proposta de trabalho que não foi realizada, composta por quatro itens: colaborar na organização da participação de artistas estrangeiros; colaborar na participação de artistas brasileiros; constituir grupos de trabalho para colaboração em projetos que assumiriam cargos equivalentes aos dos monitores (BIENAL(38), 1972, s/p).

Maria Olimpia de Mello Vassão enviou proposta de curso para monitores no mesmo ano (VASSÃO, 1973, s/p), redigida com colaboração de Luci Yamashiro e de Flávio Thomaz de Tullio, estes interessados em realizar uma produção audiovisual retrospectiva das onze Bienais anteriores. Maria Olímpia (VASSÃO, 1973, s/p) definiu em sua proposta que a principal função da monitoria na Bienal

[73] Maria Cristina Ratto Diederichsen foi monitora na XII Bienal e, em depoimento enviado por e-mail ao autor, em 25 Mai.2014, informa lembrar-se que um professor da FAAP foi responsável pelo curso de formação, mas não se lembra do nome.

seria fazer a intermediação entre o público/artista e sua obra (Idem). Para tanto, ela propôs:

> O curso reveste-se de interêsse (sic) público, abrindo novo campo de trabalho aos estudantes de Comunicações e Arte, Arquitetura e outros, das nossas Universidades, elementos esses que serão aproveitados não só como Monitores da própria Bienal, como também, devido a sua formação especializada, poderão atender aos Museus de Arte e solicitações de outras Entidades oficiais (Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo de S.P.) (VASSÃO, 1973, s/p).

Já se iam longos anos que os cursos para monitores da Bienal contribuíam imensamente com a formação de educadores e profissionais da arte e da cultura em São Paulo quando Maria Olímpia escreveu e enviou para a Bienal tal constatação. A proposta recebeu parecer do Setor Cultural da Bienal com resposta de Mário Wilches encaminhada ao diretor da Bienal Oswaldo Silva. Em sua análise Wilches destacou:

> A experiência que possuímos mostra ser desconsiderável a organização de cursos abertos para monitores da Bienal. São sempre numerosos os candidatos e, excluindo-se os que desistem antes do encerramento, praticamente todos são aprovados. E uma vez aprovados todos se sentem contratados para desempenhar a ação de monitor junto à Bienal. Sendo elevado o número de aprovados, o problema surge pois é bastante reduzido o número de monitores. No fim da história, acabam não ficando exatamente os melhores, pois esses, via de regra, já são profissionais e não lhes interessa trabalhar dois ou três períodos apenas por semana (WILCHES, s/d, s/p).

Wilches refletiu sobre o que seria necessário contemplar em um curso para formação de monitores em sentido geral sem ter como único interesse atender à Bienal. Ele afirma que para tanto:

> [...] teriam de serem superadas grandes restrições. Primeiro: curso de monitores é para um fim determinado, uma exposição bi ou anual, para um museu (de arte moderna, ou histórico, ou ainda religioso etc.). Assim, um curso geral para formar monitores teria de atender a todos esses quesitos para ser realmente útil e isso complicaria bastante a sua realização. Além da história da arte em geral, teria de adaptar-se, na prática a cada exposição, aos diferentes museus etc. E, por tudo isso, sendo difícil uma visão de conjunto (tão ampla como deveria ser), poderíamos (vir a) receber críticas generalizadas em vez de aplausos (WILCHES, s/d, s/p).

Oswaldo Silva concordava que curso da Bienal deveria formar monitores apenas para a Bienal alegando os mesmos motivos previamente a ele reportados

por Wilches (SILVA, s/d, s/p), que, por fim, conclui "*ser mais proveitoso solicitar planos de mais de uma pessoa*" (WILCHES, 1973, s/p) arquivando a proposta de Maria Olímpia.

O curso para monitores da 3ª Bienal Nacional em 1974 foi coordenado por Raphael Buongermino Netto e destacou movimentos da arte contemporânea nas Bienais de São Paulo (BIENAL(39), 1964, s/p).

No mesmo ano aconteceu a 'Mostra Gravura Brasileira', exposição composta por dois setores evidentemente didáticos: Exposição Histórico-Didática apresentando gravuras do século XVIII à contemporaneidade, acompanhadas por instrumental técnico, painéis explicativos e Atelier Vivo de Gravura.

O "Setor Histórico de Gravura" foi uma exposição didática nos moldes que se fazia desde os primeiros anos do MAM com textos e reproduções de imagens. Contou na comissão organizadora com membros da Associação Brasileira de Críticos de Arte (BIENAL(40), 1974, s/p): Lisetta Levi, Carmen Portinho, Walmir Ayala, Donato Ferrari e Wolfgang Pfeiffer (BIENAL(41), 1974, s/p).

As Bienais internacionais sempre atraem maior número de visitantes do que as mostras intermediárias ou nacionais, porém, o trabalho que Antonio Santoro Junior fez nas escolas surtiu resultado positivo na Bienal Nacional de 1974 que recebeu 20.000 estudantes (BIENAL(42), 1974, p. 20), gerando na Bienal a intenção de ampliar ações com escolas:

> [...] nos anos subsequentes, a fim de criar oportunidade para que os jovens leiam, ouçam, discutam e avaliem diversas opiniões sobre a arte no mundo atual e se tornem assíduos frequentadores das manifestações artístico-culturais da cidade de São Paulo (BIENAL(42), 1974, p. 20).

Raphael Buongermino Netto coordenou pesquisas no Departamento de Informação e Documentação Artística – IDART do município de São Paulo, foi professor da USP e da FAAP. Em 1974 ele responsabilizou-se na Bienal pelo curso de História da Arte no Século XX que contou com 152 inscritos no primeiro módulo (BIENAL(42), 1974, p. 19). A intenção é que este curso fosse permanentemente

oferecido pela Fundação e contou com a colaboração de Walter Zanini e Daisy Peccinini (Idem).

O módulo inaugural foi composto pelos seguintes itens: Arte e linguagem; A linguagem: Expressão da realidade exterior; As linguagens: Reflexo das novas condições da realidade; O discurso metalinguístico (Idem, Ibidem). O segundo módulo estava previsto para 1975 e devido à falta de comprovação não é possível afirmar que aconteceu. O planejamento destacava a arte entre 1945 e 1970 e assim foi composto: Linguagens artísticas do séc. XX: 1945-1970 (com prof. Buongermino); Arte Brasileira 1945-1970 (com prof. Fábio Magalhães); Orientação dos trabalhos de pesquisa realizados pelos alunos (com Profª. Áurea Pereira da Silva) (BIENAL(45), 1975, s/p).

Buongermino participou em 1975 de um grupo de pesquisa no Arquivo Histórico Wanda Svevo acompanhado pela assessora cultural Maria Cecília Martins Pimenta e pelos professores e pesquisados Áurea Pereira da Silva, Fábio Magalhães e Vera Helena Schmuziger. Resultou dessa ação a fundação do "*Setor de Documentação e Cursos da Fundação Bienal*" (BIENAL(44), 1975, p. 15), que preparou os monitores da XIII Bienal.

Esta preparação envolveu aulas de História da Arte internacional e Brasileira na primeira etapa e pesquisa na segunda etapa, que:

> [...] teve por objetivo o levantamento do material relativo à arte das décadas de 50 e 60 no Brasil, material esse existente nos arquivos da Fundação. Os principais enfoques do trabalho se referiram ao cadastramento das atividades de entidades culturais existentes em São Paulo (museu de arte); ao levantamento da crítica de arte brasileira; ao levantamento do noticiário sobre (sic) as Bienais de São Paul; às monografias de artistas plásticos brasileiros (BIENAL(45), 1976, p. 13).

Por ser mais uma vez pago e aberto a qualquer interessado o curso de monitores da XIII gerou receita para a Fundação[74]. Em divulgação na imprensa,

[74] Foram localizados no Arquivo Histórico Wanda Svevo dois relatórios com valores gerados pelo curso de monitores: Cr$ 11.400,00 (cruzeiros) e Cr$ 23.100,00, não ficando claro se: trata-se de pagamento de todos os participantes, ou apenas dos interessados no conteúdo, excluindo-se aí os candidatos a monitores.

destacou-se que “foi planejado e está sendo desenvolvido em etapas sucessivas, abrangendo três semestres letivos, e visando atrair especialmente estudantes universitários” (BIENAL(46), s/d, s/p). O formato final ocorreu em duas etapas (aulas de História da Arte e pesquisa) e contou com duas turmas de 50 alunos (BIENAL(47), 1975, s/p). Apostilas sobre arte moderna e vanguardas foram preparadas e entregues aos alunos (BIENAL(48), 2011, s/p), perpetuando mais uma vez o formato dos cursos de Wolfgang Pfeiffer.

Participaram deste curso mais de cem alunos, dentre os quais 56 se preparavam para exercer a função de monitores da XIII Bienal (BIENAL(49), 1975, s/p). J.C. Serroni foi monitor dessa edição e informa que seu trabalho de pesquisa foi feito em parceria com Feres Khoury[75] e tratou de levantar informações a respeito de Lourival Gomes Machado (SERRONI, 2013, 3’57” - 4’50”).

Diferentemente da posição revelada por Mario Wilches na qual todos que frequentavam o curso de monitores eram contratados, Serroni destaca que para ser aceito como monitor da Bienal era relevante ter envolvimento com o curso (Idem) que nos últimos dias proporcionava a oportunidade de acompanhar a montagem da exposição e ter contato direto com obras de arte e artistas.

Só no primeiro mês de exposição por volta de setenta e cinco mil estudantes (fig.32) visitaram a XIII Bienal (DIA, 1975, s/p) e foram recebidos pelos monitores, que tinham uma sala especifica para fazer pesquisas, se preparar para conduzir visitas e preencher relatórios de atividades realizadas[76].

[75] Além de Serroni e Khoury, foram monitores da XIII Bienal: Rafael Elia, Fernando Chaves, Marina Kahn, Martha Patriani, Nelson Rodrigues da Silva, Vanessa Cavalcanti, Rosas Suslick, Ligia Dias Rego, Ligia Santos, Maria Aparecida Hirs, Thaís Rebello, Georges Piette, José Roberto Sadek, Sybil Souza Pinto, Fatima Bercht, Claudia Windmuller, Gisela Belluzzo Campos e Roberto Bartolomei (BIENAL(50), 1975, s/p).

[76] Inúmeros relatórios escritos pelos monitores se encontram na Pasta 106 do Fundo Ciccillo no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

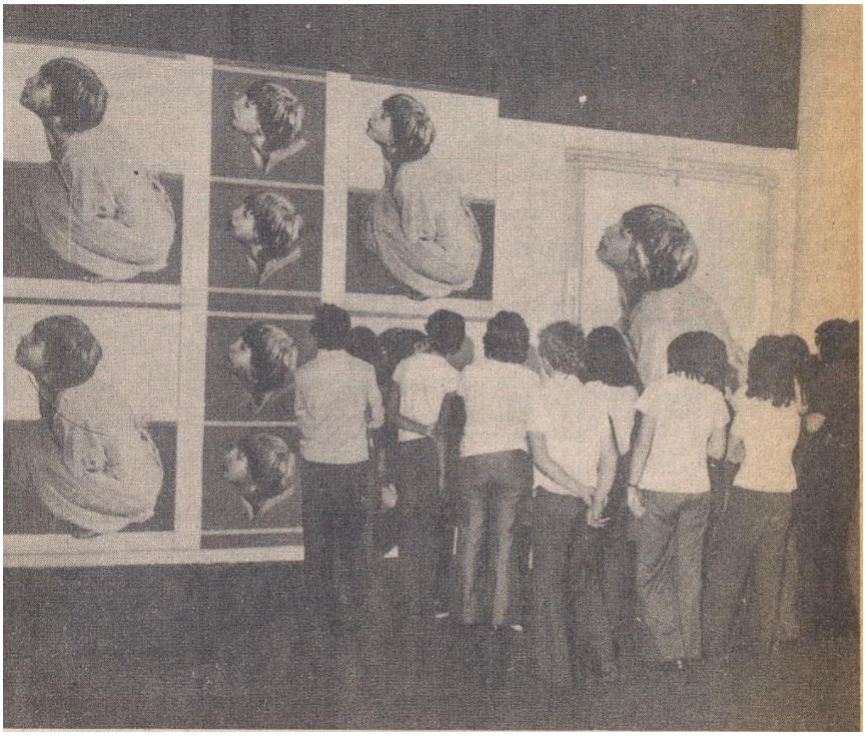


Figura 32 - Cerca de 75 mil pessoas já visitaram a Bienal. Fotógrafo não identificado, Folha de São Paulo, 18/11/1975. AHWS.

Após seis anos colaborando de diversos modos com a educação na Bienal, em 18 de agosto de 1975 Santoro assinou contrato com a Fundação Bienal e passou a ser remunerado pelo trabalho que fazia. A ele foi determinado que deveria "fazer a divulgação da XIII Bienal Internacional, junto aos estabelecimentos de ensino durante os meses de setembro, outubro e novembro do corrente ano (SANTORO JUNIOR, 1975, s/p)", pois era, sobretudo, como divulgador da Bienal que Santoro e o Setor Didático eram vistos na estrutura da Fundação.

Foi promulgada em 1971 a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB nº 5692/71 tornando obrigatório o ensino da atividade Educação Artística nas escolas, com aulas ministradas por um único professor que assumia função polivalente para ensinar diferentes manifestações artísticas. Não havia professores preparados para dar conta de áreas tão distintas quanto música, dança e artes plásticas, resultando no esvaziamento do conhecimento artístico nas aulas de arte que enfatizavam o livre fazer desprovido de contextualizações.

O descompasso entre o que se fazia nas escolas e como se conduziam visitas na Bienal era enorme porque enquanto atividades práticas livres,

expressivas e criadoras assumiam a soberania nas escolas, as visitas na Bienal continuavam lições de história da arte.

O 'Programa Bienal-Escola' estabeleceu em 1975 uma parceria da Fundação Bienal com a Secretaria da Educação do Estado de São Paulo e a Secretaria de Educação do Município de São Paulo. A cargo do professor Santoro, este programa teve como objetivo atrair para a Bienal estudantes do 1º e do 2º Grau - atuais Ensino Fundamental e Médio – a partir de professores preparados por Santoro para introduzir a XIII Bienal em suas aulas.

1975 foi ano de várias iniciativas na Bienal motivadas pelo afastamento de Ciccillo Matarazzo da presidência da Fundação (AMARANTE, 1989, p. 228). Em 18 de novembro de 1975 foi fundado o 'Centro de Documentação Francisco Matarazzo Sobrinho'. Funcionou no Palacete Balbina Martinez Matarazzo à Rua General Jardim, 595 onde Ciccillo passou a trabalhar enquanto esteve desligado da Bienal (BIENAL(51), 1977, s/p). Meses depois ele reassumiu o cargo na Fundação dando início ao fracasso do recém fundado centro, fechado poucos anos depois[77].

Em 1976 a Fundação Bienal assinou um convênio com a Prefeitura de São Paulo que reconfigurou o Conselho de Arte e Cultura - este instituído em 1973 a partir de solicitação de 1971 (ALAMBERT e CANHÊTE, 2004, p. 138) - ao determinar que deveria ser composto por um conselheiro indicado pela Secretaria de Cultura do Município de São Paulo, outro determinado pela Secretaria Extraordinária de Negócios da Cultura do Governo do Estado de São Paulo que trabalhariam juntos a cinco membros indicados pela Fundação Bienal, sendo um obrigatoriamente representante da Diretoria Executiva e outro indicado pela AICA - Associação Internacional de Críticos de Arte. Assim, o Conselho foi composto por Luiz Fernando Rodrigues Alves, Carlos Von Schmidt, Casemiro Xavier de Mendonça, Emanuel Massarani, Geraldo Edson de Andrade, Pedro Manoel

[77] Depoimento de Ana Paula Marques, pesquisadora do Arquivo Histórico Wanda Svevo, enviado por e-mail ao autor em 27/01/2014: "O Centro de Documentação Francisco Matarazzo Sobrinho foi fundado em 18 de novembro de 1975, e não existe mais. Acreditamos que os documentos do Centro de Documentação foram doados para a Fundação Bienal e tornaram-se o Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho do Arquivo Histórico Wanda Svevo".

Gismondi, Radhá Abramo, Esther Emilio Carlos, João Candido Martins Galvão Barros e Wolfgang Pfeiffer (BIENAL(52), 1980, p. 04).

Depois da experiência na equipe de Buongermino, Fábio Magalhães (2013, s/p) (que fora monitor da VI Bienal em 1961) e Vera Schmuziger assumiram a preparação dos monitores para a Bienal Nacional de 1976 e para a XIV Bienal Internacional em 1977.

O curso por eles proposto para preparar os monitores da Bienal Nacional 1976 contou com a participação de Cecília Pimenta e teve como conteúdo a História da Arte Brasileira entre 1945 e 1975 (BIENAL(53), 1977, s/p), atualizando o módulo homônimo do curso de História da Arte do Século XX previsto para o ano anterior. Além das aulas teóricas os monitores (BIENAL(54), 1976, s/p)[78] acompanharam a montagem da exposição (BIENAL(55), s/d, s/p), prática recorrente na instituição.

Além de não recusar nenhum dos trabalhos expostos, esta foi a última edição da Bienal Nacional, foi montada uma exposição didática de fotografia (BIENAL(55), 1976, p. 07).

Com duração de sete meses e três aulas semanais (duas aulas teórico-práticas e uma inteiramente dedicada a pesquisa) o curso para monitores da XIV Bienal contou com "a presença de convidados, professores, críticos e artistas especialistas nos diversos temas propostos pelo Conselho[79] de Arte e Cultura (MAGALHÃES e SCHMUZIGER, 1977, s/p)" que tinha poder de interferir[80] tanto na configuração das exposições quanto no curso de formação de monitores.

---

[78] São eles: Julita Carletto, Rafael Milliares, Reinaldo Maluli, Walid Haddad, Fernando Furquin de Campos, Layde La Greca, Ligia Costa Santos, Maria Aparecida Hirs, Vagner Dante Veloni, Sérgio de Moraes, Kenji Ota e Maria Inez de Andrade.

[79] O Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo foi instituído em 28 de julho de 1976 em convênio assinado entre a Fundação Bienal e a Secretaria Municipal de Cultural e se constitui de natureza consultiva e normativa (BIENAL(56), 1978, p. 05).

[80] O Conselho de Arte e Cultura da XIV Bienal foi composto por Alberto Beuttenmüler, Clarival do Prado Valadares, Leopoldo Raimo, Liseta Levi, Mark Berkowitz, Maria Bonomi, Yolanda Mohalyi e Maria Cecilia Martins Pimenta (secretária) (BIENAL(57), 1977, p. XVIII).

Grupos escolares poderiam visitar graciosamente a XIV Bienal "*às 4ªs feiras e sábados, em grupos máximos de 30 alunos e acompanhados de monitor*" (SANTORO JUNIOR, s/d, s/p).

Todos tinham o compromisso de divulgar e estabelecer parcerias para adensar tanto quantitativa quanto qualitativamente a visitação na Bienal, pois a incompreensão do público sobre o que lá se expunha quando não inquietava, afastava e esvaziava as salas da exposição.

> Seria falso admitir a pesquisa estética como atração de grandes massas, do sempre sonhado público, numeroso e exultante. A afluência da Bienal de Veneza corresponde a uma parcela ínfima dos visitantes daquela cidade. O público que dignifica Kassel, por ocasião da Documenta, é mais qualitativo que quantitativo. O que produz o esvaziamento desses empreendimentos não se liga com o visitante, mas com o participante (JORNAL DO BRASIL, 1973, s/p).

Santoro intentou em 1977 ampliar seu campo de ação e enviou o material pedagógico por ele produzido para a Escola Aberta da 3ª Idade do SESC (SANTORO JUNIOR, s/d, s/p), instituição cuja parceria com a Bienal se estabeleceu a partir da 23ª Bienal em 1996. Documentos, reportagens e materiais produzidos por Santoro ou a respeito de seu trabalho na Bienal foram magnificamente bem organizados e encadernados em quatro volumes que dão conta de todas as atividades que realizou. Tais feitos são assinados como ações do Departamento Pedagógico da Fundação Bienal de São Paulo, cujos longevos 10 anos de vida foram encerrados com a chegada da equipe de Walter Zanini para preparar a XVI Bienal em 1981, trabalho que continuo a fazer na 17ª Bienal[81] em 1983.

Zanini mudou o modo como se pensava as exposições bienais em São Paulo, que, a partir daquele momento, passaram a ser planejadas por um curador geral responsável por organizar toda a mostra, função assumida por ele. Entretanto,

[81] Os catálogos das Bienais de São Paulo ora usam numerais romanos para identificar as diversas edições da exposição ora usam numerais cardinais. Optou-se, nesta tese, por manter a numeração presente nas capas dos catálogos.

Zanini preservou os fundamentos da História da Arte como norteadores dos projetos educacionais da Bienal.

Seis anos depois de colaborar com curso de História da Arte no Século XX coordenado por Raphael Buongermino Netto em 1974, Daisy Peccinini - orientanda de Walter Zanini em História e História da Arte respectivamente no mestrado e no doutorado (PECCININI, 2014, s/p) - assumiu em 1980 a responsabilidade de preparar a equipe de monitores da XVI e da 17ª Bienal. Junto a ela estava Maria Isabel Branco Ribeiro, com quem compartilhava a intenção de que:

> [...] o evento não seja apenas alvo de interesse dos críticos, mas estamos tratando do problema de uma comunicação didática da mensagem da Bienal, dos elementos dela participantes, para que tenha um alcance muito maior, atingindo outros círculos, outros grupos (GAZETA, 1981, s/p).

O ‘Setor Pedagógico’ de Santoro e o ‘Setor de Documentação e Cursos’ coordenado por Buongermino foram substituídos pelo ‘Setor de Arte-Educação’. O binômio Arte-Educação foi, à época, introduzido em São Paulo pelas pesquisas de Ana Mae Barbosa e de suas aulas na Escola de Comunicações e Artes da USP. Coube à Daisy e Maria Isabel responsabilizarem-se pelo novo setor da Bienal e satisfazer as expectativas:

> [...] dos visitantes, orientando os monitores para adequar sua linguagem ao nível de conhecimento e de experiência destas crianças e adolescentes. Como a maioria era desinformada em relação aos problemas da arte, a linguagem coloquial foi a mais usada, estabelecendo-se diálogos visando que este público também colocasse suas próprias opiniões sobre o que vivenciavam (PECCININI e RIBEIRO, 1982, s/p).

A preocupação com o modo de falar com diferentes pessoas, com diferentes repertórios e formações, preocupou tanto Santoro e Buongermino, quanto Daisy e Maria Isabel, que tiveram como objetivo criar um repertório junto aos monitores que permitisse maior versatilidade na abordagem dos temas em visitas guiadas com roteiros planejados para grupos de diferentes faixas etárias e escolaridades. Santoro não conseguiu deslocar um monitor da Bienal para auxiliá-lo nas escolas, Daisy e Maria Izabel sim. Ao estruturar no ‘Setor de Arte-Educação’ o ‘Programa Pró Bienal’ destacou-se que:

> Há um intenso interesse em ampliar o acesso a diferentes públicos, de modo que os monitores passam a ministrar palestras em bibliotecas e escolas (Programa *Pró Bienal*) e o Educativo produz um levantamento de alojamentos adequados para a estadia de visitantes oriundos de outros estados (BIENAL(58), 2013, s/p).

Para isso,

> [...] foram feitos contatos com Secretaria Municipal de Educação, Secretaria Municipal de Cultura, Secretaria de Educação do Estado de São Paulo, Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo; foram fotografadas várias obras já instaladas no recinto, que copiadas, resultaram em duas seriações de cerca de 60 slides, que foram coordenados com textos, usados em palestras de divulgação/informações sobre a Bienal, dirigidas a um público, em sua maioria escolar da periferia (ALVARADO e RIBEIRO, 1984, s/p).

O curso de monitores da XVI começou um ano antes da exposição abrir as portas e incluiu intensos estudos em História da Arte, seguidos pelo acompanhamento da montagem da exposição (BIENAL(58), 2013, s/p). Foi planejado com duas propostas didáticas: aula expositiva e prática de pesquisa. Nas aulas os monitores analisaram as vanguardas modernistas históricas, a arte dos anos 1960 e 1970. O curso foi assim estruturado:

> OBJETIVOS: Levantamento e coleta de material escrito e visual: Textos genéricos; Textos relativos a artistas e obras; técnicos. Textos nestes 3 níveis a respeito dos seguintes temas (Poéticas e artistas): Vídeo; Arte postal; Arte conceitual; Holografia; Performances; Events; Land Art; Body Art; Xerox; Nova pintura - diferentes modalidades, posicionamento individuais; Super 8; Environments; Surrealismo – Paul Delvaux; Tema relativos ao NII e NIII; Elaboração de um índice-guia de temas, poéticas e artistas fornecido aos pesquisadores, sendo que o de artistas será atualizado semanalmente. III. TRABALHO DE CAMPO: Os monitores divididos em dois grupos de 10 elementos irão fazer um levantamento bibliográfico (listagem) e caso seja necessário xerografar os textos referentes ao índice guia, trabalho orientado pela prof. Maria Isabel Branco Ribeiro em frentes de trabalho estabelecidas (bibliotecas, arquivos). Levantamento de material visual; Visitas a ateliers de artistas, com possibilidade de entrevistas gravadas. IV. PROCESSAMENTO DO MATERIAL: Organização de pastas a partir da listagem já citada. A organização interna da pasta será a ordem cronológica dos textos e cada pasta terá seu índice correspondente. Trabalho a ser desenvolvido às segundas-feiras das 16 às 17 horas. V. FEITURA DE SLIDES A PARTIR DOS DOCUMENTOS LEVANTADOS TENDO EM VISTA A ELABORAÇÃO DE VISUAIS. VI. DISCUSSÕES DE RELATÓRIOS SEMANAIS E REALIZAÇÃO DE SEMINÁRIOS QUE ABORDEM OS CONTEÚDOS PESQUISADOS (ALVARADO, 1981, s/p, grifos originais).

Os três núcleos citados por Daisy referem-se à proposta curatorial de Zanini na qual o Núcleo I apresentou obras que possuíam analogias de linguagens, substituindo o modelo de representações nacionais e suas delegações; o Núcleo II foi composto por obras de arte com valor histórico para a arte contemporânea; o Núcleo III foi planejado para atender à recomendação dos críticos latino-americanos de agrupar países dessa região geográfica (ZANINI, 1981, p. 19).

O curso da monitoria foi programado em cinco etapas. Na primeira previu-se aulas informativas sobre as tendências artísticas presentes no Núcleo I e as abrangências dos Núcleos II e III; a segunda calcou-se no desenvolvimento de pesquisas em bibliotecas; por sua vez, previu-se para a terceira etapa fazer um levantamento de conteúdo visual para a produção de diapositivos a serem exibidos a moradores da periferia de São Paulo como atividade preparatória à visita na Bienal; a quarta normatizou o número de alunos e a carga horária do curso e, por fim, a quinta etapa determinou as estratégias de trabalho (aulas expositivas às segundas-feiras, pesquisas às quartas-feiras) (PECCININI, s/d, s/p).

Trabalhos de pesquisa foram pontuais nos cursos para monitores conduzidos por Wolfgang Pfeiffer, Gilda Seráphico e Oswald de Andrade Filho, Raphael Buongermino Netto, Fábio Magalhães e Vera Helena Schmuziger, e agora com Daisy Peccinini e Maria Isabel Branco Ribeiro. A estratégia de desenvolver atividades de pesquisa no curso gerou excelente resultado, pois configurou uma equipe de monitores muito bem preparada que assim foi apresentada.

> Além da informação que receberão, irão desempenhar um trabalho de pesquisa e farão um acompanhamento mais pormenorizado referente a cada artista. Acompanharão também o trabalho de recepção e montagem das obras. Em resumo, a Bienal deste ano será uma mostra orientada em diversos interesses e no próprio regulamento pode-se observar isto (será dividida em três núcleos). A Bienal terá uma leitura mais coerente, lógica. Não será apenas mais um salão (GAZETA, 1981, s/p).

Daisy resgatou a expressão “moças da Bienal” corriqueira das primeiras edições, pois a equipe organizada para a XVI Bienal foi composta por vinte

monitoras[82], todas com formação universitária concluída (NOTÍCIAS POPULARES, 1981, p. 16). Em relação às visitas quem nos fala como era é a monitora Maria do Carmo Benicchio:

> A gente sentiu ainda que este ano houve mais divulgação da Bienal nos veículos de comunicação e por isso aumentou a frequência – lembra Maria do Carmo Benicchio, uma das monitoras, que já trabalhara na Bienal passada. O que nós sentimos esse ano também é que o nosso setor de monitoria tem sido mais requisitado, porque as pessoas se mostram muito mais interessadas em saber o que significa o trabalho dos artistas. É muito diferente do que acontecia antes quando a turma vinha aqui para passear do que qualquer outra coisa (JORNAL DA TARDE, 1983, s/p).

A intenção de atrair estudantes de outras cidades acometeu a Bienal desde 1951 quando solicitou à prefeitura que disponibilizasse alojamento no Estádio do Pacaembu "à disposição dos jovens estudiosos das coisas da arte" (CORREIO(4), 1951, s/p). O mesmo aconteceu em convênio com o Departamento de Educação Física da prefeitura de São Paulo quando alojou uruguaios, argentinos e norte-americanos que visitaram a VII Bienal em 1963. Daisy fez o mesmo ao solicitar na Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) o:

> [...] levantamento de todas as faculdades e escolas de artes plásticas, design e arquitetura do país. Lá, disse, coletou folhas e folhas de contatos. Soube, depois, de alojamentos gratuitos, originalmente destinados a atletas no Ginásio Poliesportivo do Ibirapuera, próximo ao edifício a Fundação Bienal. O diretor da Secretaria Estadual de Esportes e Turismo, àquela época, concedeu todo apoio e o mapeamento dos lugares, afirmou com entusiasmo, grandes dormitórios com capacidade de 14 beliches. O passo seguinte foi preparar uma circular com a ajuda do Prof. Walter Zanini e enviar, pelo correio, informando às escolas de todo o país, os horários de visita com monitores, a disponibilidade de alojamentos no Ginásio Poliesportivo, e o telefone da Bienal, para o agendamento. As instituições ou grupos de alunos tinham o trabalho de somente alugar o ônibus para vir a São Paulo - e o resultado foi uma grande procura, recorda orgulhosa a professora (RIZZI e FABRIZZIO, 2012, s/p).

Isso atraiu estudantes de lugares distantes de São Paulo que passariam o dia na Bienal junto às monitoras que estavam preparadas para conduzir visitas muito longas:

---

[82] São elas: Marcia (ilegível) Lima, Clara Lucia Castello Barbosa de Oliveira, Denyse Lourenço Peixoto, Cristina Hannes, Solange Del Nero Mello, Lauricy Barbuy Duganiero, Maria Bernadete de O. Costa, Renata Luzzi de Barros, Ana Maria Rocha de Araújo, Maria Isabel Francisco, Vania Regina Fernandes, Maria do Carmo Benichio, (ilegível) Jafet, Jussara Cristina Marangoni, Renata (ilegível) de Barros, Maria de Lourdes Parente, Regina Maria Catellani, Marcia Regina Sobral Fragano, Silvia Helena Jordan (BIENAL(59), s/d, s/p).

> Os estudantes de arte e arquitetura particularmente, como vieram de muito longe, queriam saber de tudo, chegavam às dez horas e a visita não tinha hora para terminar – assegurou Daisy. “Eram visitas de duas, três horas, de cabo a rabo na Bienal” (Idem, ibidem).

De tudo que se escreveu ou se construiu como documento sobre ações didáticas e educacionais na Bienal, os relatórios de conclusão das atividades escritos pelos respectivos responsáveis foram aos poucos se estabelecendo, tendo no redigido por Daisy e Maria Isabel para o ‘Setor de Arte-Educação’ da 17ª Bienal uma das mais sofisticadas organizações, salto qualitativo visto antes no relatório de atividades realizadas em 1962 e 1963, primeiro redigido após a Bienal tornar-se Fundação e por conta disso ter que prestar contas publicamente. Ao mesmo tempo em que o projeto de Daisy e Maria Isabel encerram o ciclo de projetos educativos na Bienal orientados pela História da Arte, inaugura o período de relatórios bem planejados e construídos que facilitam compreender como se davam determinadas ações educacionais na Bienal. Para Daisy, em relatório de encerramento, o programa educativo da XVI e da 17ª Bienal tinha como objetivo:

> [...] usar a práxis adequada para atingir o público de diferentes perfis. Segundo ela, um arte-educador não tem que interferir no programa da Bienal e, sim, contribuir com suas estratégias específicas. Revela ainda que não gosta das “certas tendências atuais de estratégias hegemônicas na Arte-Educação”. Exemplificou este sentimento ao dizer que ficou ‘louca’ quando uma vez lhe propuseram a realização de uma atividade de desenho dentro do espaço expositivo: “imagina, é uma área absolutamente sacralizada!”. Ao terminar o comentário, esclarece dizer isso por ser incisiva, mas não agressiva e nem prepotente (Idem, ibidem).

Tal alteração não tardaria a acontecer com a chegada da equipe que realizou o projeto ‘A Criança e o Jovem na 18ª Bienal’ dois anos depois.

A concepção de arte-educação defendida por Daisy é direcionada para o ensino da História da Arte. Ela afirma:

> [...] “Estamos na época da transdisciplinaridade, deve haver uma abertura, uma conexão, vasos comunicantes entre as várias posturas diante da arte. Cada vez mais a Arte Educação é importante - essencial – mas a Arte Educação precisa ter uma postura histórica, conhecer profundamente a história da arte para poder ser tradutora ou fazer a intermediação do conhecimento. Senão ela pode ser, como se diz na Itália, ‘*tradutore, traditore*’, ou seja, o tradutor pode ser um traidor” (Idem, ibidem).

Para divulgar o trabalho da monitoria, Daisy e Maria Isabel pensaram:

> [...] em concretizar chamadas referentes à exposição junto a um público de alunos de escolar públicas de I e II graus do Estado de São Paulo (atuais Ensino Fundamental e Médio), através de uma carta circular-convite, contendo informações a respeito da exposição e oferecendo os serviços de monitoria. Fato que se efetivou através de canais da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo que distribuiu 1.500 circulares. Por outro lado foram expedidos pelo correio 750 convites – circulares semelhantes para as escolas particulares da cidade de São Paulo. Buscou-se também chegar a nível de organização de comunidades eclesiais de base, mediante relacionamento com as chefias das diferentes dioceses de São Paulo, que receberam com agrado os convites, facilitando dados que possibilitariam levar adiante um projeto que visava uma aproximação prévia deste público com temas de arte e mais especificamente desta Bienal (Projeto Prévia Bienal). [...] Prevaleceu quanto a este público estudantil, a presença maciça de alunos de escolas públicas, principalmente as de periferia na faixa etária de 13 a 15 anos (PECCININI e RIBEIRO, 1982, s/p).

Ao término da XVI Bienal, Daisy fez uma avaliação do trabalho realizado e destacou que:

> Não só nos preocupávamos na formação de uma equipe, mas também em fazer da monitoria um instrumento de captação de um público mais amplo, no que tivemos pleno apoio dos vários setores da Bienal. A filosofia do curso foi de incentivar os monitores a assumir uma versatilidade e um empenho em partilhar informações com o público heterogêneo e na maioria das vezes desprovido de qualquer dado anterior que o aproximasse do fenômeno arte. Para conseguir atingir estes objetivos desenvolvemos treinamentos em vários níveis: desde pesquisas de ordem quantitativa de informações sobre artistas participantes até acompanhamento dos processos de recepção, identificação e montagem das obras: contatos diretos com artistas para discussão de seus trabalhos; conhecimento do sentido e das soluções de especialização da mostra. Paralelamente ao trabalho de formação de uma equipe de monitores, preocupava-nos em ampliar relações buscando trazer um público que costumeiramente não é visto neste tipo de exposição (Idem, ibidem).

A preocupação delas em montar cursos com informações sobre arte atualizadíssimas se acentuou ainda mais em 1983 na preparação da 17ª Bienal. “O manifesto da Transvanguarda’, por exemplo, escrito por Achille Bonito Oliva, em 1982, e publicado pela revista Artforum, no mesmo ano, foi imediatamente traduzido e estudado pelos monitores durante as aulas (RIZZI e FABRIZZIO, 2012,

s/p)". Se o curso da XVI Bienal selecionou apenas monitoras formadas, o da 17ª Bienal preparou estudantes universitários[83]:

> [...] em uma primeira etapa um curso relativo a Arte Contemporânea no plano internacional e no Brasil. Este curso dirigido a alunos oriundos de diversa faculdades de Educação Artística, Arquitetura e Desenho Industrial, cursando diferentes semestres, visava complementar sua formação bastante heterogênea e pela simultaneidade dos problemas analisados, desenvolver uma dialética onde se percebia defasagens, reduções, adequações e especificidades no desenrolar do confronto da situação da arte no Brasil com a dos polos artísticos internacionais (ALVARADO e RIBEIRO, 1984, s/p).

Após pesquisar e estudar os artistas que participaram dessa exposição, os monitores vivenciaram:

> [...] a montagem da exposição e a chegada de artistas e comissários. O fato dos monitores terem colaborado intensamente no processo – distribuição de obras gráficas, auxílio da sala Flávio de Carvalho (fig. 33), montagem da mostra de Arte Aborígene Australiana, montagem da intervenção de Daniel Buren, organização da área de fotografia, correção da lista de obras, datilografia, distribuição e etiquetagem representou uma experiência valiosa para a equipe pelo contato direto com a obra, que permitiu uma familiaridade com a mesma e sua disposição especialmente, captando assim as linhas de força da organização da mostra. Uma outra atividade importante foi o contato direto com artistas e comissários, que junto às obras ampliaram as informações: nesta situação foi percebida a dissonância entre as informações e as obras presentes, sendo necessário um esforço de adequação da equipe para suprir esta deficiência (Idem, ibidem).

[83] Luciana de Lima Viola, Gloria Jafet, Maria do Carmo Benicchio, Eduardo Cardoso Braga, Nanci Ligeiro Gonçalves, Maria Luiza de Almeira Lourenço, Eliana Porto Calçada Bastos, Hideko Setani e Rita Maria Mourão Barbosa foram monitores da 17ª Bienal. Syilvia Helena Nascimento Jordão, Ana Maria Pozzetti, Rejane Leandro Cintrão, Fernando Piva Campana, Fabio Albuquerque Maranhão, Luis Frugoli, Miriam Millan Torres, Carol Marie Seiler, Martin Gromann, Luciana Adriano de Brito, Lilian Akemi Tone, Rui Galvão de França Amaral, Armando José Butti, Renata de Souza Meirelles, Aida Cristina Cordeiro, Odalzita Maria Roncaglio e Maria Tereza Lima Gonçalves integraram a equipe de monitores estagiários. In Termos de compromisso para estágio na 17ª Bienal (BIENAL(60), s/d, s/p).

Figura 33 - Sala Especial de Flávio de Carvalho na 17ª Bienal. Fotografia de José Roberto Cecato, AHWS.

Maria Isabel Branco Ribeiro trabalhou com Daisy na 16ª e na 17ª Bienal. No ano seguinte, em 1984, ela coordenou, sozinha, o curso de formação dos monitores da exposição 'Tradição e Ruptura na Arte Brasileira (T&R)', repetindo estratégia usada nas Bienais Nacionais ou demais exposições intermediárias de atribuir a responsabilidade pela preparação e constituição da monitoria a assistentes nas mostras internacionais, o que permitia experimentar formatos e renovar equipes. Haja vista Fábio Magalhães e Vera Helena Schmuziger, que trabalharam com Buongermino, na XIII Bienal, e assumiram o projeto de monitoria da Bienal Nacional 1976 para, só depois, assumirem uma edição internacional, a XIV Bienal.

O curso proposto por Maria Isabel, em 1984, foi de curta duração porque:

> "T&R" foi concebida e montada de forma a ser auto-explicativa, apresentando diversos painéis didáticos por segmento. O público, entretanto, através de escolas diversas, exigiram a presença de monitores, que foram convocados às pressas entre estudantes de arte e ex-monitores de bienais internacionais, semanas antes da inauguração. O seu número foi pequeno e sua atuação restrita (WILDER, 1986, s/p).

A diferença é que a proposição de Maria Isabel atendeu a um programa que não foi escrito por ela, mas por Stella Teixeira de Barros e Ivo Mesquita de última

hora[84], pois a exposição começou sem monitores. A cobrança veio do próprio público que demandava visitas monitoradas. Para tanto:

> Previu cinco monitores para ao período vespertino e três para o noturno e, por ser em caráter de urgência e com a exposição já aberta, estes deveriam ter experiência anterior. A formação resumiu-se a sete aulas com leituras de textos e visitas à exposição com os curadores dos seguimentos (BIENAL(61), 1984, s/p).

Desse modo, e nessa concepção, Daisy Piccinnini e Maria Isabel Branco Ribeiro encerram o período em que as ações didáticas da Bienal foram coordenadas por historiadores de arte. Maria Isabel assinou sozinha as ações finais do Setor de Arte-Educação da Bienal entre 1984 e 1985 quando cuidou da formação e da organização da monitoria para a exposição 'Tradição e Ruptura: Síntese de Arte e Cultura Brasileiras'.

***

[84] Informação enviada ao autor, por e-mail, por Ana Paula Marques, pesquisadora do AHWS da Fundação Bienal de São Paulo em 23/04/2014: De acordo com o banco de dados do Arquivo e os catálogos das Bienais, Ivo trabalhou no arquivo no período da XVI Bienal (1981) e da 17ª Bienal (1983). Stella Teixeira de Barros esteve ligada à diretoria executiva da Fundação entre 1983 e 1985.

CAPÍTULO III – PROPOSTAS EDUCACIONAIS EM ARTE/EDUCAÇÃO: 1985 – 2011

A bibliografia especificamente dedicada à Bienal de São Paulo é pequena. Os livros que se propõem a contar a história das exposições são periodizados por edições bienais ou por eras[85], entretanto, as atividades educacionais não podem ser periodizadas ou inseridas nos mesmos eixos, pois os andamentos da arte e da educação na Bienal foram diferentes.

O público espontâneo e o público escolar visitante das bienais são agentes importantes na persistência e longevidade dos projetos educacionais na instituição, pois a demanda determina sua existência. Paulo Knauss analisou a educação em museus na segunda metade do século XX:

> Ora, o que se caracteriza nesse percurso intelectual da museologia no século XX, especialmente depois da Segunda Guerra Mundial, é como foi sendo elaborado um encontro original entre museus e educação. Se nos anos da década de 1950, no Brasil, esse encontro colocou os museus na esteira da escola e do ensino escolar, a partir dos anos de 1980 esse encontro não deixou os museus na dependência da escola, criando espaço educativo alternativo, peculiar e próprio em torno do patrimônio cultural (KNAUSS, 2001, p. 596).

Knauss destacou a importância das escolas para os museus no período pós Segunda Guerra como característica geral, o que leva a entender que a preocupação com operários e trabalhadores não era regra, mas sim exceção, como se deu na Bienal de São Paulo.

Se o período da soberania da História da Arte findou na 17ª Bienal em 1983, o período da Arte/Educação abriu-se logo depois, na 18ª Bienal em 1985, o que não significa que monitorias calcadas na História da Arte deixaram de acontecer.

[85] O livro de Leonor Amarante chamado ‘As Bienais de São Paulo: 1951-1987’ e o organizado por Agnaldo Farias sob o título ‘Bienal 50 anos: 1951-2001’ temorizam a Bienal em edições cronológicas. Francisco Alambert e Polyana Canhête no livro ‘As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores’ delimita eras também cronológicas: A era do Museu (1951-1961), A era Matarazzo (1963-1979) e A era dos curadores (1981 - atualidade).

Tadeu Chiarelli e Lilian Tone responderam pela monitoria de adultos e a equipe coordenada por Ana Cristina Rocco Pereira de Almeida pelas atividades infanto-juvenis da 18ª Bienal no projeto “Monitoria Infanto-juvenil: A Criança e o Jovem na Bienal”. Ana Cristina coordenou também a segunda versão deste projeto na 19ª e integralmente o projeto educacional da 21ª Bienal, ocorridas, respectivamente em 1987 e 1991. Ela destaca que:

> Esses eventos aglutinaram um público absolutamente extenso e heterogêneo, unindo a presença da arte contemporânea à possibilidade de experimentar, observar, refletir e tirar conclusões. Muitos conceitos foram abordados a partir do estudo das obras apresentadas nas três diferentes exposições, remetendo a equipe a outros estudos de filosofia e arte e em sequência à invenção de propostas para as atividades. Criamos modos diversos para problematizar e refletir sobre cada Bienal, em função das obras mostradas. Estabelecemos também várias dinâmicas contundentes e adequadas para desenvolver processos criativos em curto espaço de tempo em ateliê montando no espaço das exposições (ROCCO, 2009, p. 72).

A preocupação em como aproximar visitantes do que estava exposto afligiu a Bienal desde os passeios explicativos e as visitas monitoras de Wolfgang Pfeiffer, e foi discutida por Antonio Santoro Junior e Raphael Buongermino Netto, por Daisy Peccinini e Maria Isabel Branco Ribeiro tonificou a proposta de Tadeu e Lilian, Ana Cristina e de sua equipe[86]. Interessada em possibilitar o estudo das obras de arte expostas, ofereceu visitas e atividades de ateliê a crianças e adolescentes. Ela explica:

> Em 1985, durante a 18ª Bienal, foram atendidas 25 mil crianças e jovens no período de um mês, em visitas guiadas com atividades relacionadas e diferenciadas em ateliê subsequente. Foi também desenvolvido um trabalho experimental com seis escolas públicas, onde uma equipe de monitores passou a dar aulas para alunos de diferentes idades, abordando a arte contemporânea e paralelamente levando-os a uma sequência de visitas à Bienal. Além disso, durante o período de um mês, um grupo de alunos teve aulas em ateliê duas vezes por semana com acesso permanente à Bienal, sendo observado e orientado pela equipe de monitoria. Os trabalhos realizados pelos participantes de todas as atividades fizeram parte de uma grande mostra dentro da exposição da Bienal, fornecendo uma rica informação sobre as diferentes possibilidades de um ensino baseado na arte contemporânea (Idem, ibidem).

[86] Integraram a equipe que coordenou o projeto ‘A criança e o jovem na Bienal’, junto à Ana Cristina Rocco Pereira de Almeida: Chaké Ekisian Costa, Marcia Ferreira Mathias e Paulo von Poser (BIENAL(62), 1985, p. 05).

Em síntese, a monitoria infanto-juvenil de 1985 foi organizada em três níveis: visitas guiadas para escolares seguidas de atividades no ateliê; atividades no ateliê durante um mês para grupo de 35 crianças e jovens que o frequentava três vezes por semana; por fim, atividades realizadas em quatro escolas de São Paulo (ALMEIDA, 1991, p. 60).

Antonio Santoro Junior lançou em 1973 um questionário informativo para professores relatarem quais atividades referentes à Bienal fizeram em sala aula, prática que possibilita aos docentes refletir sobre suas práticas educacionais. Na 18ª, a cada visita conduzida, os monitores preenchiam um relatório logo após realiza-las[87], tendo o mesmo objetivo do questionário que Santoro solicitou aos professores. Estes colaboraram com a Bienal ao expor necessidades das escolas para levar os alunos às exposições.

Uma das críticas recorrentes de professores e diretores de escolas é a dificuldade de acesso a ônibus para levar estudantes à Bienal. Aracy Amaral percebeu este aspecto:

> [...] uma cidade como São Paulo, hostil do ponto de vista urbano, prenhe de insegurança, atemoriza qualquer arte-educador pela dificuldade de acesso dos escolares aos museus. O transporte se torna, assim, um monstro a ser decepado, até que seja viabilizado através de convênios desejáveis entre as secretarias de Transportes, Cultura e Educação e as entidades envolvidas. Ofereçam-nos ônibus duas vezes por semana e enriqueceremos as crianças dentro de uma sistemática que deverá ser rigorosa, em função da demanda. A qualidade, então, será aprimorada nos setores de Arte-Educação dos museus, porque a competição será mais ampla (AMARAL, 2006, p. 205).

Além das visitas e das atividades práticas foi organizado o projeto “Artista bate papo com criança”, ocorrido em uma praça montada no terceiro andar do Pavilhão da Bienal. Foram convidados para papear com as crianças a curadora da 18ª Bienal Sheila Leirner, o presidente da Fundação Bienal Roberto Muylaert e os artistas Paulo Gomes Garcez, Leda Catunda, Lourdes de Castro (sic) e Manoel

[87] Vários relatórios feitos pelos monitores da 18ªBienal se encontram dentre os documentos da 18ª. Bienal presentes no AHWS.

Zimbro, Waldemar Zaidler, Guto Lacaz e Anna Maria Kieffer (BIENAL(63), 1985, s/p).

O projeto educacional da 18ª Bienal atuou em duas vertentes distintas e complementares: 'Monitoria infanto-juvenil' e 'Monitoria de Adultos', sendo o segundo coordenado por Tadeu Chiarelli e Lilian Tone (BIENAL(64), 1985, p. 05), garantindo assim o tradicional perfil de monitores formados por historiadores da arte, vertentes que se repetiram na 19ª Bienal de 1987 (BIENAL(65), 1987, p. 05). A respeito dos preparativos da monitoria em 1985:

> O objetivo (do curso de formação) é formar uma equipe preparada para receber desde estudantes e conhecedores de arte a operários e donas de casa – enfim, pessoas dos interesses mais variados. Os roteiros serão programados para cada tipo de público, tendo como meta a visita participante, o estímulo à discussão e à reflexão, não apenas uma aula monótona e expositiva sobre a mostra. O bloco I (do referido curso) fundou-se no método tradicional da História da Arte com tendências sequenciais artísticas contemporâneas (moderno, moderno tardio e pós-moderno); o bloco II visou subverter o bloco anterior ao questioná-lo de modo que os monitores se integrassem no debate sobre a modernidade; o bloco III forneceu informações específicas sobre a 18ª Bienal (BIENAL(66), 1985, s/p).

Tadeu descreve como este trabalho começou:

> Fui convidado a assumir aquele cargo pela então curadora, Sheila Leirner. Consciente de que o trabalho de monitoria é uma das bases para o sucesso de qualquer exposição, Sheila proporcionou todas as possibilidades para que eu desenvolvesse um projeto ousado, assessorado por Stella Teixeira de Barros, então uma das diretoras da instituição, Ivo Mesquita, responsável pelo Arquivo Wanda Svevo, e Lilian Tone (CHIARELLI, 2010, vol. 1, p. 23).

O curso contou com 270 inscritos, dos quais 45[88] foram selecionados para trabalhar na equipe. Se na VI, na VII, na X e na XIII os candidatos a monitores

[88] Grupos de monitores de exposições temporárias são voláteis. Devido à ausência de continuidade imediata de trabalho muitos entram ou saem no decorrer da exposição, resultando na alternância da quantidade de monitores. No catálogo da 18ª Bienal constam nomes de 39 monitores e não de 45 conforme comunicado pela Bienal: Ana Christina Khouri, Ana Paula Carneiro Calbucci, Atilio Osvaldo Marsiglia, Carlos Eduardo Barrichello, Carlos Eduardo Horta Warchavchik, Carmem R. S. Barbosa, Cláudia Neverovskijs, Cleusa Turra Ajzenberg, Cloriz Iria Guimarães, Elisa Maria Stecca, Ellen Elizabeth Igersheimer Soares, Flávio Luiz Matangrano, Geórgia Evangelos de A. Kyriakakis, Giselle Chuster, Helena Gomes dos Reis Pessoa, Hideko S. Honma, Karina Wolffenbüttel, Jairo Ferreira de Oliveira, João Paulo Amaral Schlitther Silva, Júlio Luiz Vieira, Marcelo Gersztel Black, Márcia Fukelmann Guedes, Marco Antônio Pasqualino de Andrade, Maria Cecília Pereira Tavares,

tinham que pagar pelo curso de monitoria, nessa os alunos recebiam para estudar e participar de aulas e palestras que contaram com a participação de Walter Zanini, Wolfgang Pfeiffer, Sheila Leirner (curadora dessa edição), Ivo Mesquita (assessor cultural nesta edição), Annatereza Fabris, Sonia Salstein, Paulo Portella, artistas e comissários (BIENAL(66), 1985, s/p). O conteúdo foi tratado cronologicamente e chegou à transvanguarda italiana e à análise das obras dos artistas brasileiros participantes da exposição, muitos dos quais proferiram palestras para os monitores que, por sua vez, participaram de seminários preparados por eles mesmos (BIENAL(67), 1985, s/p).

Em meio a historiadores e críticos de arte que também ensinavam arte e montavam exposições didáticas, cujo exemplo de maior relevância na equipe acima descrita e na História da Bienal é Wolfgang Pfeiffer, merece destacar que dentre os palestrantes Paulo Portella foi a locução especializada em Arte-Educação, com trabalho realizado à época na Pinacoteca do Estado de São Paulo e depois no MASP.

Ministrado no auditório do MAC/USP Ibirapuera, Paulo Portella falou no curso de monitores a respeito de problemas que a monitoria enfrenta regularmente. Sonia Salzstein apresentou 'Notas sobre o Camp', de Susan Sontag; Otília Arantes discorreu sobre a obra de arte e a reprodutibilidade técnica, a partir de Walter Benjamin e Annateresa Fabris apresentou aspectos gerais da arte na 18ª Bienal. Wolfgang Pfeiffer falou sobre sua trajetória profissional e Walter Zanini apresentou os projetos curatoriais da XVI e da 17ª Bienal, edições responsáveis pela mudança de rumos na mostra paulistana (BIENAL(67), 1985, s/p) graças à constituição da função de curador assumida por Zanini.

Ministrado entre 6 de março e 7 de outubro de 1985 com carga horária semanal de 12 horas, o curso foi intercalado por férias no mês de julho. As aulas foram retomadas em agosto e o curso se encerrou com o acompanhamento da

---

Maria Elisa B. Martins Campos, Maria José Vicentini, Mauro Unti Halluli, Mirna Felicidade Fragoso Zambrana, Mônica Ester Struwe Razuk, Nazareth Pacheco e Silva, Oscar Satio Oiwa, Regina Teixeira de Barros e Teresa Márcia Rispolli M. G. Fragata (BIENAL(64), 1985, p. 05).

montagem. As estratégias para alcançar os objetivos foram divididas em blocos: I - Fornecimento de Instrumental Histórico; II – Leitura e discussão de texto; III – Prática de monitoria (BIENAL(67), 1985, s/p), com o objetivo maior de que "o monitor dever servir de intermediário entre o acervo apresentado e o visitante" (CHIARELLI e TONE, 1985, s/p).

Os monitores de crianças e jovens[89] participaram do curso de adultos e receberam formação complementar específica para atender essa parcela de visitantes.

Sheila Leirner convidou Chiarelli e Tone para participarem também do Grupo de 'Qualificação e Sistematização das obras para a 18ª Bienal', um grupo:

> [...] que se reunia todos os sábados, discutia os projetos dos artistas que chegavam paulatinamente à curadoria da Bienal, refletindo sobre os espaços que ocupariam, as relações que exerceriam com os outros trabalhos, etc. Participar desse grupo como representante do setor educativo da Bienal, nem seria preciso afirmar, por um lado, foi essencial para que as aulas ganhassem um desejável engajamento com o próprio processo curatorial que então se desenvolvia para a Bienal, refletindo positivamente no trabalho final dos monitores junto ao público da exposição. Por outro lado, participar do grupo e acompanhar de perto o processo de trabalho de Sheila, trouxe uma série de dados práticos sobre o processo de concepção/realização de uma curadoria, elementos que mais tarde eu, de alguma maneira, integraria à minha prática como curador (CHIARELLI, 2010, vol 1, p. 24).

Chiarelli assumiu sozinho o projeto de monitoria da exposição intermediaria 'A Trama do Gosto: Um outro Olhar sobre o Cotidiano', ocorrida em 1987. A exposição foi montada como uma cidade (fig. 34) na qual os monitores eram alocados por setores (fig. 35) e assumiam o papel de guias turísticos naquela urbe fictícia. Assim:

> Se a finalidade da mostra 'A Trama do Gosto' pretende ser uma metáfora da cidade, que de alguma maneira proporcionará discussões sobre a urdidura do sistema urbano, com seus vários códigos de linguagem entrecruzados, propomos que a Monitoria se integre nessa proposição, assumindo criticamente o papel de um dos elementos mais característicos

[89] Foram monitores do projeto 'A criança e o jovem', da 18ª Bienal: Amanda Fonseca Ribeiro, Ângelo Flores, Artur Lescher, Cláudio Ribeiro Barros, Cleusa Turra Ajzenberg, Eide Feldon, Magda Ângela de Paiva Zirlis, Regina Kutka, Regina Leite Barreiro e Rosana Guimarães Mariotto (ALMEIDA, 1991, p. 180).

de certos sistemas urbanos: o guia. Um guia detém o saber sobre a cidade. Ele opta, ele seleciona, ele hierarquiza os vários equipamentos urbanos, enfatizando este ou aquele aspecto que a tradição e/ou o Poder institucionalizaram como sendo dignos de serem apresentados ao turista (CHIARELLI, 1987, p. 28).

Figura 34 - Vista panorâmica da exposição 'A Trama do Gosto' com monitora percorrendo uma das ruas cenográficas da cidade junto a visitantes, 1987. Fotógrafo não identificado, AHWS.

Figura 35 - Vista de sala com grafite na exposição 'A Trama do Gosto' com monitor à direita, 1987. Fotógrafo não identificado, AHWS.

Para que se evitasse compreensão superficial da função do guia na exposição, Chiarelli (1987, p. 28) esclarece que:

> [...] no que diz respeito ao turista (visitante), o guia exerce uma relação de poder quase déspota, na medida em que sua articulação com o visitante está baseada em regras estritas, impossíveis de serem corroídas ou subvertidas: o andar em fila ou em pequenos grupos: o tempo limitado para visitar este ou aquele equipamento urbano "digno"; o descaso com qualquer outro equipamento que por ventura chame a atenção do visitante, mas que esteja fora do roteiro pré-estabelecido; as regras de "dinâmica de grupo" (todos os seus componentes a estabelecerem contato entre si e com o guia, independente de suas vontades) a retórica excessiva sobre todos os equipamentos "analisados", impedindo a percepção direta do visitante e, consequentemente, a assimilação dos conteúdos (Idem, ibidem).

Complementando a definição do que se esperava desses guias:

> Aparentemente, os monitores agem como os guias tradicionais, principalmente porque estão uniformizados, com todos os apetrechos tradicionais da profissão (boné, apito, prancheta); estabelecem previamente roteiros de visita; propõem formas de integração entre os elementos do grupo etc. No entanto, pelo fato de não serem guias tradicionais, e por não estarem numa cidade real e, si, numa grande instalação que se pretende uma metáfora da cidade preocupada em que o visitante percebe as várias linguagens que compõem A TRAMA DO GOSTO do sistema urbano, os monitores agem como elementos instigadores dessa percepção, instigação provocada não através da retórica tradicional (que, na verdade, cria uma "parede" entre o visitante e o objeto a ser percebido), mas através de estímulos detonados a partir da própria reação do público frente à obra. Uma ação dessa natureza abre a possibilidade de o visitante perceber, por si, a mostra, tendo na figura do monitor apenas um orientador motivador dessa percepção. Ao monitor cabe, portanto, a simples (mas necessária) tarefa de não deixar que os objetos originários da mostra se percam numa visita caótica (Idem, ibidem).

A mudança da tradicional função do monitor como explicador para dialogador na Bienal foi presenciada por Tadeu na 18ª edição quando pode observar crianças e adolescentes no ateliê – apresentavam o que haviam absorvido da exposição por meio de produção artística, com isso, dialogavam com a mostra, sem precisar que monitores lhes explicassem a exposição.

Ao propor aos guias turísticos de ‘A Trama do Gosto’ que agissem como elementos instigadores de percepção, Chiarelli estava trabalhando com um princípio do que se entende como educador mediador:

> [...] auxílios “encarnados” à visita, respondem às eventuais questões dos visitantes e se entretêm com eles. Mais ainda: o modo conversacional, com efeito, implica uma palavra “circulante”; o mediador situado entre as obras e o público tem um papel de ativador das inter-relações (JULIEN-CASANOVA, 2009, p. 108).

Mediadores se estabelecerão na Bienal com a participação de Mirian Celeste Martins coordenando os projetos educacionais da Mostra do Redescobrimento em 2000, da exposição comemorativa aos 50 anos da Bienal em 2001 e da 25ª Bienal em 2002.

A exposição foi montada como releitura de uma cidade em instalações[90] e cada monitor ou grupo de monitores aprofundou seus conhecimentos nas instalações que trabalhariam, facilitando o início das atividades e as trocas de conhecimentos entre eles: a Instalação ‘Um pouco de cerimônia sempre é bom’ ficou a cargo de Mirtes; ‘Natureza Morta Limitada’ coube a Hideko; ‘Material para Construção’ era o espaço de Dado, Atílio e Magda, assim como a ‘Praça Anexa’; o setor de ‘Diversões eletrônicas’ foi atendido por Dado e Atilio; ‘Eletro Esfero Espaço Center’ coube à Magda; ‘Correio de Arte Postal’ também ficou com Hideko; ‘Entradas e Bandeiras’, com Marcelo; ‘Ponto de Fuga’, ‘Adoração’ e ‘Abertura’, com Atílio; ‘Sanduicheria Balurbe’ coube à Mônica; quem passasse pelo ‘Terminal Sonoro’ seria atendido por Marcelo e/ou Marco; ‘Lar Doce Lar’, com Atílio; ‘Memória’, com Hideko e Mirtes; ‘O Ponto Chic’, com Marco; ‘Fragmentos urbanos’,

---

[90] Instalações: 1º pavimento - 1. Abertura “A trama do Gosto”; 2. Sanduicheria Babalurbe; 3. Terminal Sonoro; 4. Palco do Baile;5. Pátio das Bandeiras: Entrada ICONICIDADE; 6. Bilheteria, Guarda-volumes, Depósito-loja, Entrada da exposição; 7. Informações, Loja Monitoria; 8. Bancos, Telefônica. 2º pavimento – 1. Lar, doce lar; 2. Acesso ao trenzinho; 3. Memória; 4. Corpo S/A; 5. Ótica Modos de ver; 6. Drogaria; 7. O Ponto Chic; 8. Fragmentos Urbanos; 9. Arranha-céu; 10. Souvenir (paisagem); 11. S/A; 12. Praça do Busto; 13. Use seu museu; 14. Galeria Art Shopping Hoje: Vernissage – A flor; 15. Herbário; 16. Livraria; 16B. Manufatura de papéis; 17. Banca de Jornais; 18. Praça do Corpo; 19. Camarim (para uso dos artistas); 20. Buffet doce; 21. Um pouco de cerimônia sempre é bom; 22. Natureza Morta Limitada; 23. Material para Construção; 24. Praça Anexa; 25. Diversões eletrônicas; 26. Eletro Esfero Espaço Center; 27. Praça vaga; 28. Desmonumento; 29. Correio de Arte Postal; 30. Aluga-se grafitti; 31. Entradas e Bandeiras; 32. Avenida Urbe33. Avenida Marginal. 3º pavimento: 1. Ponto de fuga; 2. Praça do tempo; 3. Adoração; 4. Auditório (BIENAL, s/d, s/p).

com Maria José; ‘Arranha Céu’, com Mônica; ‘Souvenir’, também com Maria José; ‘Praça do Busto’, foi para Magda; ‘Use Seu Museu’ ficou a cargo de Maria José; ‘Livraria’, ‘Banca de Jornais’ e ‘Praça do Corpo’ ficaram a cargo de todos (BIENAL(68), s/d, p. 02-03).

Essa organização aconteceu porque, segundo Chiarelli:

> Os monitores tiveram no decorrer do curso de formação contato com a proposta geral da exposição e com os projetos das instalações de modo que se permitiu aos futuros monitores terem concepções gerais da trama em que passariam a pertencer. Acompanharam a montagem da exposição e compartilharam às vésperas da abertura seus pareceres com os colegas monitores. A exposição abriu em 25 de janeiro de 1987 e fechou em 2 de fevereiro do mesmo ano. A monitoria começou o curso de formação em 05 de janeiro, tendo vinte dias para se preparar para lidar com o público que visitaria a exposição (CHIARELLI, s/d, s/p). Tratando-se de período de férias escolares as ‘visitas programadas/marcadas com antecedência’ só aconteceram na última semana da exposição, destacando-se as “monitorias espontâneas” com público não agendado (CHIARELLI, s/d, p. 03).

A divulgação do curso para monitores da 19ª Bienal indicava que “*para candidatar-se é preciso ter desenvolvido um trabalho pessoal em artes plásticas, conhecimentos básicos em História da Arte, experiência com crianças e jovens*” (ESTADO, 1987, s/p). Os jornais noticiavam:

> Lilian Tone e Tadeu Chiarelli estão preparando 30 monitores para 19ª Bienal Internacional, desde março, três aulas por semana de especialização sobre a arte do século XX. O curso prevê ainda uma vivência da montagem da mostra, com entrevistas com artistas, curadores e comissários brasileiros e estrangeiros. Dando sequência a uma tradição da Bienal, que em sua história teve monitores com Aracy Amaral, Aparício Basílio da Silva ou Ivo Mesquita, os desta montagem estarão aptos a explicar os mínimos detalhes da mostra aos visitantes que requisitarem seus serviços. Por falar nisso, na próxima segunda-feira abrem as inscrições para as visitas programadas. Entidades, escolas, empresas interessadas nestes serviços podem reservar seus horários desde já, explicitando quantas visitas pretendem fazer, e quantas pessoas estarão no grupo (GIOBBI, 1987, s/p).

A essa altura de sua história e com longa trajetória didática, a Fundação divulgou o curso da 19ª reconhecendo que a monitoria da Bienal vinha contribuindo com a formação de profissionais da arte, da crítica e do ensino desde sua gênese. Nota divulgada pela Assessoria de Imprensa dizia: “A monitoria é uma tradição nas bienais. Antigos monitores estão hoje ocupando lugares de destaque na

organização de exposições, nos museus e mesmo na vida artística, a exemplo de Aracy Amaral, Aparício Basílio da Silva, Ivo Mesquita e Arthur Lescher" (BIENAL(69), 1987, s/p).

O curso ministrado para os monitores da 18ª por Tadeu e por Lilian Tone repercutiu amplamente e foi positivamente comentado por quem dele participou. Tal afirmação é possível porque na preparação da pesquisa realizada para esta tese, várias vezes se ouviu ter sido este curso relevante na formação de quem dele participou[91]. Tamanha repercussão associada a eficiente e massiva divulgação resultou em grande procura para o curso da 19ª Bienal em 1987. Nesse foram estudados os seguintes textos: 'Guerrilha Semiológica' e 'Os modos das modas culturais', ambos de Umberto Eco; 'Notas sobre o Camp', de Susan Sontag; 'Moderno Tardio', de Edward Lucie-Smith; 'O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo', de Ronaldo Britto; 'A ponto de convergência', de Octávio Paz; 'Uma geração pós-moderna', de Renato Barilli; 'Grandes formatos: euforia e paixão', de Sheila Leirner;; 'Museu Valéry Proust", de Theodor W. Adorno e 'História da Arte como História da Cidade', de Giulio Carlo Argan[92].

Devido à repercussão positiva, aumentou a demanda para participação do curso de monitores da 19ª Bienal. Com isso, a documentação da monitoria na Bienal foi mais elaborada: a ficha de inscrição dos interessados no curso foi aprimorada. O mesmo aconteceu com as fichas para relatório de acompanhamento das visitas.

Chiarelli e Tone intitularam o curso de 1987 de 'Arte e o lugar da arte no século XX', repetindo a estrutura organizacional aplicada à 18ª Bienal e foi organizado em eixos cujas premissas se encontram na problematização da História da Arte:

> Eixo I: A produção artística do século XX, com ênfase para os embates entre as tendências que configuram linguagens transformadoras da

[91] Há muito venho ouvindo, informalmente, de várias pessoas, ter sido marcante a participação em curso de Chiarelli e Tone na Bienal.
[92] Os textos do curso de formação encontram-se juntos à documentação da 19ª Bienal disponível no AHWS.

> realidade estética e/ou social do mundo, e aquelas que privilegiaram o princípio do real na arte; Eixo II: Os espaços da arte: o "lugar" da arte na sociedade, tanto em seus aspectos gerais (a relação da arte com outros tipos de produção social) quanto em seus aspectos específicos (o museu, a galeria, as grandes exposições etc.) (BIENAL(70), 1987/88, s/p).

Para ser admitido no curso, os interessados a serem monitores deveriam preencher um formulário com algumas perguntas que permitiam fazer análise prévia sobre o conhecimento artístico dos candidatos.

Stela Barbieri, que viria a responder pelo projeto educacional da 29ª Bienal em 2010 e a ser a primeira responsável pelo Setor do Educativo Permanente da Bienal de São Paulo em 2011, iniciou suas atividades na Bienal como integrante do grupo de monitores do projeto infantil da 19ª Bienal porque se enquadrava no perfil profissional estipulado: para ser monitor de crianças e jovens dessa Bienal era necessário desenvolver ou ter "*trabalho pessoal em artes plásticas; experiência educacional com crianças e/ou jovens; conhecimento básico de materiais e técnicas artísticos; conhecimento básico de História da Arte*" (BIENAL(71), 1987, s/p).

Treze monitores cuidaram do projeto infantil-juvenil[93] e trinta foram preparados para receber o público adulto[94] em visitas espontâneas ou agendadas com capacidade diária de atendimento limitada a 300 vagas, sendo as agendadas gratuitas e aceitavam grupos familiares, de amigos ou demais variações desde que limitadas entre 10 e 15 pessoas (JORNAL DA TARDE, 1987, s/p).

---

[93] Monitores para crianças e jovens na 19ª Bienal: Carlos Augusto Neto, Carlos Guilherme Maltese, Cláudio Ribeiro de Barros, Cláudio Cretti, Cláudia Vendramini Reis, Egliane Belmont, Margarete Monteiro, Maria Arlene Moreira, Marina Correia Dias, Maria Stella Barbieri, Maria Valéria dos Santos, Orlando Ferreira e Thais de Oliveira (ALMEIDA, 1991, p. 180).

[94] Monitores para adultos na 19ª Bienal: Celso Martins Rosa, Claudia Teixeira Marinho, Cristina Tomoko Gushken, Doriana Maria Mason, Francis Melvin Lee, José Pinheiro de Quadros Filho, Luciano Santos Bortoletto Júnior, Luís Eduardo Pedrazzi, Luís Octavio Pereira Lopes de Faria e Silva, Luiz Augusto Citrangulo Assis, Marcos Alberto Pedrozo, Margarida Maria Sant'Anna de Oliveira, Maria Cristina Machado Freire, Maria de Fátima Chain Campana, Maria Gabriela Caffarena Celani, Maria Jussara Salim da Fonseca, Milene Chiovatto, Mirella Amália Mostoni, Mirtes Cristina Marins de Oliveira, Paula de Waal Almeida Santos Magri, Renata Teixeira Nascimento de Sant'Anna e Silva, Ricardo Wagner Freire Cavalcanti, Roberto A. Goulart Lopes, Roseli Parissari, Sandra Aparecida Silvério, Sandra Maria Salem Zirlis, Silvia Martins e Vera Helena Ferreira da Silva (CHIARELLI e TONE, 1988, p. 08).

Estudantes que estivessem cursando faculdade a partir do 5º semestre assumiriam a função de monitores; abaixo disso atuariam junto à equipe de seguranças, de modo que contribuíssem com o zelo relatando problemas que por ventura surgissem na conservação das obras de arte em exposição, caso de Mila (Milene) Chiovatto (2010, s/p) e Ana Amália (2010, s/p).

Todo o projeto foi identificado como 'Setor Educativo' da 19ª Bienal. Os monitores colaboraram com o levantamento de informações e construção dos roteiros de visita oferecidos para a escolas:

> No mês de outubro (de 1987) se iniciou a visitação à Bienal. Foram elaborados quatro roteiros diferentes correspondendo às questões do levantamento. Procurou-se durante a visita relacionar aspectos trabalhados nas escolas com a obras de artes visuais na Bienal. A orientação dada pelos monitores visava, principalmente, a que os alunos olhassem as obras e fizessem suas próprias reflexões. Os professores das escolas acompanham a visita. Durante o percurso os alunos faziam registros gráficos, cujo material havia sido elaborado pela equipe para cada roteiro. Esses registros eram, no final da visita, entregues aos professores para que eles pudessem desenvolver atividades na escola após a visita. No período de dois meses foram atendidos cerca de 6.000 alunos (ALMEIDA, 1991, p. 92).

Novamente, o pioneirismo de Antonio Santoro Junior se confirmou, pois é dele a primeira pesquisa junto ao público da Bienal que teve como objetivo aprimorar os trabalhos pedagógicos que preparava. Ana Cristina Rocco Pereira de Almeida[95] e Maria Cristina Machado Freire (1990) também transformaram em pesquisa as atividades educacionais realizadas na Bienal, diferenciado de Santoro o fato de levarem-nas para o universo acadêmico: Rocco em tese de doutorado e Freire em dissertação de mestrado.

Freire cursava na época mestrado (FREIRE, 1990) no Programa de Pós-graduação em Psicologia Social do Instituto de Psicologia da USP, sob a orientação de João Augusto Frayze-Pereira. Ela integrou a equipe de monitores para adultos

[95] Ana Cristina desenvolveu a tese "Propostas de trabalho: Experiências para a arte" a partir de suas experiências educacionais no Centro Cultural São Paulo e na Bienal de São Paulo, sob orientação de Elza Maria Ajzenberg, em 1991, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

com o objetivo de observar o comportamento e as reações dos visitantes em instalações presentes na 19ª Bienal.

Tendo como base teórica a psicologia social de Serge Moscovici na qual a necessidade da pesquisa possibilita inventar e adaptar instrumentos para a problemática a ser investigada (FREIRE, 1990, p. 06), Freire fez entrevistas com visitantes para analisar três instalações que dialogavam com a cidade: 'Aeroestação', de Arthur Lescher; 'Architecture Ego', de Alexander Pilis e 'A Taxi Hollywood', de Michel Aphesbero e Daniele Colomine. Sobre a monitoria, assim ela dissertou:

> [...] o trabalho da monitoria tinha como finalidade informar o público sobre os trabalhos expostos. Considerando as dimensões da exposição, o roteiro privilegiado ou as obras a serem visitadas ficavam a critério do monitor: muito raramente os visitantes tinham uma ideia a priori do que pretendiam ver. [...] Portanto, o trabalho de monitoria seguia necessariamente um roteiro desenhado pelo interesse de cada monitor. Nesse sentido, acreditamos que o trabalho de monitoria efetivo e verdadeiro não consistia em uma mera transmissão de informações acerca dos trabalhos expostos, artistas ou tendências artísticas. Estas informações eram apenas o suporte para uma tentativa de despertar o interesse pelo sensível [...]. Assim trata-se de um trabalho de sensibilização (apesar de todo o desgaste deste termo – sensibilizar) (FREIRE, 1990, p.22).

Maria Cristina Machado Freire continuou a pesquisar arte, tornou-se professora e vice-diretora do MAC/USP e foi cocuradora da 27ª Bienal de São Paulo em 2006. Sobre a prática recorrente de monitores encerrarem o curso visitando ou participando da montagem na Bienal, ele destacou em sua dissertação que, além das finalidades práticas, proporcionam:

> [...] familiarizar o monitor às obras, de tal modo que essa familiaridade se transforme no segredo compartilhado pelo grupo de monitores, segredo esse que tem um papel importante na formação de vínculos afetivos durante todo o período da exposição (FREIRE, 1990, p. 22-23).

Assim como Antônio Santoro Junior desenvolveu atividades com professores e escolas, monitores da equipe de Daisy e Maria Isabel ministraram palestras em bibliotecas e escolas, a equipe de Ana Cristina Rocco Pereira de Almeida não fez diferente na 19ª Bienal em 1987: direcionou o projeto para escolas e professores e diretores pedagógicos:

> Na 19ª Bienal, nos aproximamos[96] mais das escolas, incluindo diretores e professores, através de treinamento regular por um período de cerca de seis meses. Aumentamos a equipe de monitores e pudemos aprofundar a formação dos professores através de um curso teórico-prático no prédio da Bienal, com visitas e aulas na própria escola. Durantes o período da mostra, existiram visitas guiadas pelos nossos monitores e pelos professores das escolas que pertenciam ao nosso projeto (ROCCO, 2009, p. 72-73).

Com isso, foi possível aprofundar as experiências e conclusões realizadas na 18ª edição (ALMEIDA, 1991, p. 84-85). As atividades do atelier foram ministradas nas escolas como preparativos para a visita à Bienal e, enquanto a monitoria para adultos atendia até 300 pessoas por dia o projeto infantil chegou a atender 600 no mesmo período, totalizando por volta de 13 mil crianças recebidas pelos monitores (NOTÍCIAS POPULARES, 1987, s/p).

Egydio Colombo Filho assumiu a coordenação da monitoria da 20ª Bienal em 1989 e teve como assistente Berenice Richmann que à época era professora de História da Arte na Faculdade Santa Marcelina em São Paulo. O curso preparatório desta edição contou com o suporte de um técnico em treinamento: Nelson Wendel Pirotta (BIENAL(74), 1989, p. 214).

No catálogo geral tem um capítulo dedicado à monitoria, no qual consta o Programa de Treinamento de Monitoria, cujo propósito foi criar ponte entre espectadores e obras de arte a partir de um trabalho de interpretação útil e agradável, garantindo a oportunidade de discussões ao criar novas relações entre a exposição e os participantes (BIENAL(74), 1989, p. 214). Para tanto, trinta e dois jovens monitores[97] foram preparados para estabelecer essas relações a partir de linguagem clara e acessível.

---

[96] Ana Cristina Rocco Pereira de Almeida, Chaké Ekisian Costa, Mareia Luiza Sabóia Costa e Paulo von Poser coordenaram a equipe da Monitoria Infanto-Juvenil da 19ª Bienal (BIENAL, 1987, p. 05).
[97] Monitores da 20ª Bienal de São Paulo: Adriana Kauffmann, Ana Paula Monteiro Leite, Antonio Carlos Lemos Auad, Berenice Haddad, Carla Elizabeth Meneghetti, Denise Andrade Abuhab, Eduardo Comodo Valarelli, Eleonora de Lima, Gisela Marques, Hélio Luiz Herbst Júnior, Hideko Setani Honna, Jennifer Kay Bremer, José Antônio Marton, José Eduardo Rúpulo Saraiva, Leônidas Gomes da Silva, Lilia Cavalcanti Duarte, Lucy Amélia Sayeg, Manuel Osório Huerta, Marcos de Mattos Marcelino, Maria Lúcia de Campos Motta, Maria Sílvia Prado Sumares Segall, Maria Yoshie Furusho, Mauro Guanaes Borges, Max Gustave Pochon Neto, Milene Chiovatto, Mônica Schoenacker, Sônia Sonomi Oiw, Thaís Carezato de Oliveira, Valéria Piccoli Gabriel da Silva, Virgínia Freire Macedo Leme e Wilma Kun Niscolo (BIENAL(75), 1989, p. 214).

Para ser aceito no curso, os interessados deveriam preencher um questionário. Dos 400 candidatos inscritos foram pré-selecionados 120 que passaram por uma entrevista em três etapas, resultando em 35[98] monitores que foram contratados pela Fundação Bienal e atenderam, a 17.910 crianças e adultos em visitas agendadas. Somam-se a eles 3.820 pessoas que passaram por visitas espontâneas sem agendamento, totalizando 21.730 indivíduos atendidos (BIENAL(76), s/d, s/p).

Antes de assumir a configuração final com Egydio, Berenice e Nelson, o curso de formação da 20ª Bienal contou com a participação de Mariela Kantor e de Alexandre Mariath, responsáveis junto a Egydio pela primeira configuração do curso. Seria mais um curso de História da Arte como tantos outros realizados na Bienal, não fosse este diferenciado pela abrangência dos tópicos a serem estudados. Organizado em cinco itens, assim foram descritos os objetivos:

> 1. – Conceituar e partindo disto, diferenciar as principais terminologias específicas dentro do percurso da História da Arte com enfoque nas apreciações contemporâneas consagradas, às questões estéticas básicas e os variados meios técnicos que os artistas utilizam na consubstancialização de suas obras. 2. – Provocar nos participantes do curso a discussão reflexiva e formadora de opinião. 3. – Despertar potencialidades nas áreas da apreciação e da produção artística. 4. – Introduzir os monitores nas noções de museografia para diversos tipos de eventos, particularmente no caso da Bienal de São Paulo além de noções de conservação, segurança e montagem da exposição. 5. – Preparar a monitoria para o contato com vários tipos de público (COLOMBI FILHO, 1988, p. 03).

As aulas previstas contemplariam:

> 1 – Aulas expositivas: Apoiadas em material audiovisual (sic) com pré-requisito de leitura de textos. 2 – Debates programados: Apoiados nas aulas expositivas com caráter formativo de opinião. 3 – Avaliações sistemáticas: Através de exposição de conceitos e trabalhos escritos dentro da programação dos temas e assuntos do curso. 4 – Seminários: Específicos a casos de artistas e movimentos que compõem o perfil da mostra. 5 – Encontros com a curadoria: Mensal e quinzenal, dependendo das disponibilidades da mesma. 6 – Avaliações durante o evento: Durante o transcurso temporal. Semanais. 7 – Avaliação final: Relatórios

[98] Consta no relatório do Programa de Formação de Monitores que 35 assumiram a função, diferente do que está publicado no catálogo da 20ª Bienal, no qual se encontram 32 nomes.

> individuais e relatório conjunto no término da exposição (COLOMBO FILHO, KANTOR e MARIATH, 1988, p. 07).

O projeto inicial destacou enorme conteúdo: 90 aulas com 90 itens que analisariam desde o Renascimento e a descoberta da perspectiva, passaria pelas vanguardas históricas, pela história da Bienal de São Paulo, pela arte na segunda metade do século XX na Europa, nos Estados Unidos e no Brasil encerrando com estudos sobre artistas da 20ª Bienal. Pontuando as aulas estavam seminários com temas escolhidos pelos alunos e palestras com profissionais da mostra, encerrando com a participação na montagem (BIENAL(77), 1989, s/p) e a construção de percursos para visitas. Previu também a participação de um psicólogo no curso para aplicar dinâmicas de grupo semanalmente. Frente a tamanha demanda, o projeto previa ajuda de custo para os estudantes (COLOMBO FILHO, 1988, s/p).

Assumiu a função de psicólogo o Dr. Alfredo Nastari Livramento (BIENAL(78), 1989). Alexandre teve problemas familiares, precisou se ausentar em junho de 1989 e foi substituído pela professora Berenice Reichmann S. Florshein (BIENAL(79), 1989). Com isso, o curso se efetivou para:

> [...] criar uma ponte entre espectadores e obras, garantindo ao público de forma geral a oportunidade de discussão e criação de novas relações, criando novos caminhos para o entendimento das manifestações em arte. Para isso, trinta e dois jovens, ligados de algum modo à área das artes visuais, percorreram o programa cuja finalidade foi a de criação de uma linguagem clara e acessível servindo a qualquer público, tornando seu trabalho como intérprete, útil e agradável ao visitante (COLOMBO FILHO, FORSHEIM E PIROTTA,1988, s/p).

As aulas aconteceram às segundas, quartas e sextas feiras entre 14 e 18h. Alunos com presença superior ou igual a 85% receberam ajuda de custo conforme previsto no projeto original. Foram aceitos estudantes a partir do 4º semestre.

A alta qualidade do curso ministrado por Tadeu Chiarelli e Lilian Tone na 18ª Bienal repercutiu tanto positivamente na 19ª Bienal quanto negativamente na 20ª, na qual monitores que haviam participado de curso de Chiarelli e Tone manifestaram-se contra a formação que estavam recebendo para a exposição de 1989.

A condução do curso por Mariela foi questionada pelos estudantes e desencadeou vários episódios. Em 3 de julho de 1989 o aluno Mauro Guanaes Borges enviou uma carta para a Fundação Bienal alegando que as aulas eram fracas e que houve corte no curso de monitores sem motivo justo (BIENAL (80, 1989). Assim Mauro argumentou:

> Em resposta à uma atitude autoritária, humilhante, castradora da liberdade de pensamento e crítica, encaminho a Vsa. Sa. um manifesto de repúdio ao ato dos professores de monitoria do curso de treinamento da 20ª Bienal de São Paulo que no comando da professora Mariela Kantor achou por bem expulsar alguns integrantes do grupo de alunos, alegando uma suposta falta de capacidade. Sabemos que essa desculpa é uma inverdade, pois em nenhum momento nos foi cobrada essa capacidade muito pelo contrário, tal atitude deveu-se ao fato de existir por parte dos alunos uma mobilização visando levantar propostas e sugestões para a solução de vários problemas levantados; um deles refere-se a críticas severas feitas sobre o "Método de ensino". O atrito está criado. [...] Existe uma explicação simples – o método FENOMENOLÓGICO adotado no princípio do curso logo na primeira apostila da aula procurando desenvolver um discurso esclarecedor foi aos poucos sendo substituído por um treinamento baseado na aprendizagem MOTORA, que leva o aluno a um automatismo, criando-se um processo de linguagem sem estímulos e completamente passiva. Faço aqui uma avaliação baseada em experiências profissionais anteriores com monitoria e treinamento (BORGES, 1989).

No mesmo dia, 22 monitores se reúnem no 7º Cartório de Registro de Títulos e documentos para registrar um manifesto contra o curso da Bienal. São indicados vários motivos contra Egydio, Beatriz e, especialmente, Mariela, deixando claro que as discussões sobre a qualidade do curso começaram nas dinâmicas de grupo com o psicólogo (BIENAL(81), 1989).

Em 5 de julho de 1989 os estudantes desligados foram readmitidos e Egydio assumiu integralmente a responsabilidade pelo curso, com o compromisso de reformula-lo (BIENAL(82), 1989). Dois dias depois, em 7 de julho Mariela recebeu a proposta de reformulação, registrou ciência e a entregou à presidente da Bienal Maria Rodrigues Alves. A quantidade de aulas caiu de 90 para 50 e mudou a metodologia que, além das aulas expositivas, incluiu debates e seminários (BIENAL(83), 1989).

Em 25 de julho Mariela se desligou do cargo (BIENAL(84), 1989). Na carta enviada a Maria Rodrigues Alves, presidente da Fundação naquele momento, ela afirmou:

> 1. Discordo com a readmissão dos alunos que na nossa avaliação haviam demonstrado claramente falta de capacidade e um desempenho aquém do desejável, principalmente porque o desligamento destes alunos havia sido coerentemente autorizado pela presidência. 2. Por estranhar a decisão da Bienal de usurpar sem consulta prévia da minha corresponsabilidade do Programa de Treinamento de Monitores da Bienal apesar de que o Material didático das apostilas, Material Visual, como também, as pesquisas correspondentes e todos os custos relativos são de minha total autoria. Este material escrito e ensaiado que ora solicitamos a imediata devolução desautorizando o seu uso tanto na Bienal como qualquer lugar ou professor. 3. Ainda mais, ressaltamos a falta de infraestrutura e as péssimas instalações físicas de responsabilidade da Bienal prejudicaram o bom andamento do Projeto aprovado [...]. Em vista de todos estes fatos e da minha atual situação de saúde, julgo conveniente me desligar de qualquer colaboração com a XX Bienal (KANTOR, 1989).

Em 09 de outubro de 1989 os monitores escrevem outra carta para a Bienal manifestando insatisfação com o salário oferecido pelos serviços que prestavam. O argumento utilizado foi que no início do curso de formação lhes fora proposto como remuneração valor correspondente a três salários mínimos e que estavam recebendo 52,3% desse valor (BIENAL(89), 1989).

Após toda essa confusão, seria melhor a Fundação Bienal atribuir o projeto pedagógico da 21ª Bienal a alguém que já tivesse feito este trabalho na instituição. Coube a Ana Cristina Rocco Pereira de Almeida assumi-la, porém, dessa vez o projeto em sua integridade e não apenas o setor infantil como havia feito na 18ª e na 19ª Bienal.

Ela coordenou três equipes: monitores para crianças e adolescentes, monitores para adultos, e coordenação das oficinas “Impressões Visuais do Público da 21ª Bienal de São Paulo” (BIENAL(86), 1991). Os integrantes das oficinas participaram do curso da monitoria e também de atividades em centros culturais na cidade de São Paulo (Idem).

Entre as duzentas inscrições recebidas, cinquenta foram selecionadas para o curso que ocorreu na Oficina Cultural Oswald de Andrade (Idem, ibidem), cuja

parceria tinha por intenção “criar um campo comum que possa articular questões e solicitações da Fundação Bienal de São Paulo e necessidades da Oficina Cultural Oswald de Andrade (ALMEIDA, 1991, s/p)”. Sobre o projeto, Ana Cristina informa que:

> [...] na 21ª Bienal, fomos responsáveis pela monitoria de todos os visitantes, crianças, jovens e adultos, o que nos deu a chance de montar um curso de formação de monitores bem mais abrangente, de acordo com nossas crenças e princípios, e aprofundar bastante o trabalho das visitas guiadas e dos ateliês. Todas as propostas das atividades relacionavam-se a pesquisar e refletir sobre a visualidade contemporânea. [...] necessitavam de estudos teóricos e práticas de arte para elaborar propostas, materiais e procedimentos. Procurava-se, através da preparação dos cursos e atividades, que as equipes compartilhassem um mesmo pensamento. Já os alunos mesmo eventuais, percebiam com clareza a seriedade do trabalho, concentrando-se para a conquista de seu repertório plástico e aliando o prazer do fazer e da invenção a momentos de dificuldade e questionamentos (ROCCO, 2009, p. 73).

Ao analisar as bibliografias que fundamentaram as exposições didáticas do Museu de Arte Moderna de São Paulo em seus anos iniciais e os projetos didático/pedagógicos realizados por Wolfgang Pfeiffer, Gilda Seráphico e Oswald de Andrade Filho, Raphael Buongermino Netto, Fabio Magalhães e Vera Schmuziger, Daisy Peccinini e Maria Isabel Branco Ribeiro, Tadeu Chiarelli e Lilian Tone os livros são todos de história e de teoria da arte, sem constar nada que referenciasse educação. Destaca-se neste panorama a proposta de Ana Cristina Rocco Pereira de Almeida para a 21ª Bienal, cujos preceitos pedagógicos fundamentam-se em Lev Vygotsky, educador para o qual:

> [...] o entendimento de que a criança, o jovem e o adulto não artistas são capazes de ir além, de seus limites conhecidos em relação à compreensão da arte e do fazer artístico. Isso significa olhar o devir, isto é, a potencialidade de invenção dos indivíduos e da própria arte, do ponto de vista de um ensino que busca um aprendizado prospectivo. Como nos lembra Vigotsky (sic), “(...) o ‘bom aprendizado’ é somente aquele que se adianta ao desenvolvimento” (VIGOTSCKY (sic), 1984 APUD ROCCO, 2009, p. 73).

Por pedido da Bienal de Veneza, e por problemas de transição (ALAMBERT e CANHÊTE, 2004, p.190), a Bienal de São Paulo mudou sua data de realização dos anos ímpares para os anos pares a partir da 22ª Bienal em 1994, ano de duas

exposições organizadas pela Fundação: Bienal Brasil Século XX no decorrer do primeiro semestre e a 22ª Bienal Internacional no segundo.

A Bienal Brasil Século XX ocorreu em 1994 e foi composta por 950 obras de arte organizadas em cinco módulos. Disponibilizou 30 monitores para visitas de 50 minutos (CORREIO POPULAR, 1994).

A 22ª Bienal em 1994 teve à frente do projeto educacional Carlos Eduardo Uchôa Fagundes Junior e Nazareth Pacheco e Silva[99]. Naquele ano não houve divisão entre monitores para crianças, jovens e adultos. Eles atendiam a todo o público, de crianças com três anos a idosos, jovens excepcionais e convidados VIPs dos coquetéis promovidos por Edemar Cid Ferreira, então presidente da Fundação Bienal.

Edemar Cid Ferreira (gestão entre 25/05/1993 e 26/02/1997) era ávido por publicidade, estabeleceu laços estreitos entre a imprensa e sua presidência e, com isso, qualquer assunto referente à Bienal se destacava na mídia, inclusive a equipe de monitores, que voltou a ser destaque com enorme divulgação do curso para monitores[100]. Ele destacou que sua gestão na Bienal tinha por objetivo promover a educação das massas, mesmo argumento usado nas primeiras Bienais, que, no caso de Edemar, atrelava-se ao interesse econômico de atrair patrocinadores para a Bienal. Ele pretendeu "gerir a Bienal de 94 com uma visão profissional, transformando-a numa grande mostra que mantenha a fama internacional sem perder de vista o caráter popular, para atrair patrocinadores (DIÁRIO, 1993)".

O curso de formação dos monitores da 22ª Bienal foi planejado por Uchôa, Nazareth Pacheco e Maria do Carmo Alferes:

> O curso se desenvolveu de 10 de agosto até a abertura da Bienal (12 de outubro). A parte teórica foi feita em aulas expositivas e seminários de textos, incluindo 10 professores convidados. Estes apresentaram temas nos quais são especialistas, cobrindo o período de maior incidência para

[99] Tanto Uchôa quanto Pacheco desenvolveram, também, atividades autônomas como artistas de grande circulação em galerias e museus.
[100] Encontram-se junto aos recortes de jornal referentes à 22ª Bienal vários exemplares da divulgação do curso de monitoria.

> a compreensão do projeto curatorial: movimentos dos anos 60 até hoje. Houve uma segunda parte, destinada ao conhecimento das obras expostas, que consistiu no acompanhamento da montagem pelos monitores. Seria uma oportunidade excelente para a troca de informações entre os artistas e os monitores. Muitos desses artistas foram chamados (os brasileiros) par darem palestra na monitoria. Entretanto, o atraso da montagem gerou ansiedade no grupo de monitores por impossibilidade de acesso a obras e artistas. Dificultou-se, ainda, o trabalho pelo bloqueio total de informações sobre as obras a serem expostas, feito pela Gerência Internacional. Isto foi, em parte, suprido pela boa vontade do curador, Prof. Dr. Nelson Aguillar (sic). [...] Deixou-se claro desde o início que todo o curso e o Projeto de Monitoria eram autorais, ou seja, ligados a uma construção de hipóteses sobre a contemporaneidade definida no pensamento do Coordenador. Ficava, assim, aberto o caminho a outras com possibilidades de pensamento sobre a arte (FAGUNDES JUNIOR, 1994, s/p).

Mais uma vez a equipe de monitores foi composta exclusivamente por estudantes contratados como estagiários. Quando o curso já estava encerrado e a exposição prestes a ser aberta:

> [...] os curadores da sala de Lygia Clark, na pessoa de Denise Mattar, solicitaram a presença de monitores fixos que orientassem público em sua interação com os “objetos sensoriais”. Procedeu-se a nova seleção, quanto 35 pessoas se apresentaram e foram entrevistas. Destas, 6 foram selecionadas, 2 para cada turno. Lula Wanderley, um dos responsáveis pela sala preparou-os rapidamente. Dias depois, com a Bienal já aberta, foram pedidos mais três monitores para a sala de Hélio Oiticica, os quais foram prontamente selecionados. Entretanto, não houve maior preocupação por parte dos curadores Luciano Figueiredo e Denise Mattar em acompanhar o trabalho dos monitores das duas salas (Oiticica, fig. 36 e Clark, fig. 37), que acabaram tendo que arcar com funções de guarda e manutenção, não previstas inicialmente. Todo o trabalho nestas salas teve como tônica a boa vontade desses monitores, procurando suprir lacunas sobre as quais não tinham responsabilidade, garantindo o sucesso no atendimento ao público (Idem, ibidem).

Figura 36 - Sala de Hélio Oiticica na 22ª Bienal, 1994. Fotografia de Fernando Chaves, AHWS.

Figura 37 - Sala de Lygia Clark na 22ª Bienal, 1994. Fotografia de Fernando Chaves, AHWS.

Professores da Rede Municipal de Ensino foram convocados para visitar a Bienal em nota publicada no Diário Oficial (FAGUNDES JUNIOR, 1994, s/p) e firmou-se um convênio com o Fundo de Desenvolvimento da Educação da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo (FDE) que possibilitou atender à Rede Estadual de Ensino.

Lilian Amaral assumiu a coordenação geral do projeto educativo da 23ª Bienal em 1996 e colaborou com a 22ª em 1994 e com a 24ª em 1998. Em 1994, ela coordenava o "Projeto Escola & Arte" na Diretoria de Projetos Especiais do FDE e realizou várias ações junto à Bienal. Forneceu transporte gratuito para alunos e professores da rede pública estadual se deslocarem até a Bienal[101], e colaborou com a formação de 10 monitores contratados pelo FDE que capacitaram 150 professores juntamente com os monitores da própria Bienal (AMARAL, 1996) preparados por Carlos Eduardo Uchôa, Nazareth Pacheco e Maria do Carmo Alferes.

Lilian informa que foi:

> [...] convidada em 1992 a coordenar um projeto na FDE – Fundação para o Desenvolvimento da Educação – Escola & Arte, envolvendo a educação pública com todas as escolas do Estado de São Paulo. Inevitavelmente, Educação Pública e Cidade se fundem por meio da Bienal de Arte. O projeto Escola & Arte reúne a escola e a arte, e em 1992 para 1993, a FDE me convida para dar uma palestra, artista que tinha feito um trabalho na Avenida Paulista[102], que todo mundo adotou, foi uma coisa que rapidamente se tornou popular, coisa pouco comum ficar conhecido como artista público ainda jovem. E me perguntavam: você que trabalha com arte e educação, o que você tem para nos dizer em relação a educação pública? E eu adoro o que eu faço e adoro falar em público, eu estava vivendo exatamente esse momento de falar já do lugar de conhecimento, da experiência e que pensava sempre no outro dentro dessa experiência (RIZZI e YAMANAKA, 2012, s/p).

Os 150 professores da rede estadual paulista de ensino foram preparados para serem co-monitores da 22ª Bienal, capacitados para conduzir:

> [...] visitas orientadas, leitura e releitura de obras de arte expostas na Bienal. Com isto atingimos diretamente mais de 6.000 alunos da rede pública com um trabalho que se tornou referência no que diz respeito ao ensino da arte tendo sido, solicitado pela rede particular de ensino. A convite do Grupo – entidade que aglutina as mais renomadas escolas de São Paulo, entre elas Bandeirantes, Dante Aliguieri (sic), Rio Branco, Loureço Castanho etc. – desenvolvemos a mesma metodologia junto ao

[101] Informações enviadas por Lilian Amaral via e-mail ao autor em 09 e 10/12/2013, inédito.

[102] Lilian Amaral desenvolveu na USP, sob a orientação de Heloísa Toledo Ferraz, a dissertação de mestrado denominada "Fronteiras do Visível. Arte Pública na Avenida Paulista. Um estudo-intervenção na cidade de São Paulo". No estudo analisou obras de arte presentes em espaços públicos da referida avenida e, em parceria com Jorge Bassani, construiu, na Praça Marechal Cordeiro de Farias, a intervenção escultórica "Caminhos".

> corpo docente de algumas escolas – referência da capital, percebendo a total diferença no aproveitamento do aluno e na formação do professor quando este tem acesso aos conhecimentos veiculados pela mostra em questão, no caso, a 22ª Bienal (AMARAL, 1996).

Também com o apoio da Fundação para o Desenvolvimento da Educação – FDE, e graças a patrocínio da Associação Alumni e ao Museu Lasar Segall foi possível trazer para São Paulo Amélia Arenas, educadora do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque que ministrou curso no FDE e também na Bienal[103].

Lilian Amaral aproximou a Bienal de São Paulo do FDE e também do Serviço Social do Comércio (SESC). A primeira parceria da Bienal com o SESC foi concretizada pela primeira vez em ação educacional de Lilian Amaral para a 23ª Bienal. Antes disso, tal parceria havia sido esboçada (como primeira aproximação) em 1977 quando Antonio Santoro Junior enviou para a Escola Aberta da 3ª Idade do SESC o material pedagógico da XIV Bienal e depois cogitada (como primeira parceria) em 1982 quando Luiz Diederichsen Villares estava à frente da diretoria da Fundação e planejou a realização conjunta com o SESC de um projeto de animação cultural no Pavilhão da Bienal, iniciativa que não frutificou porque a equipe de operações do SESC estava empenhada na inauguração do SESC Fábrica da Pompeia (BIENAL(88), 1982, s/p).

Lilian Amaral vinha demonstrando interesse pelo educativo da Bienal desde 1985 quando se candidatou ao curso de monitores da 18ª edição[104]. O projeto coordenado por ela na 23ª Bienal chamava-se “Ação Cultural Educativa + Monitoria” (fig. 38) contou com supervisionado por Farias (BIENAL(87),1996, s/p). “Previu-se 60 monitores, dos quais 10 fizeram a interlocução entre coordenação da monitoria e a curadoria. Os demais 50 componentes compuseram 10 equipes de seis pessoas: 1 interlocutor (subcoordenador) e 5 monitores (AMARAL, 1995, s/p)”. Entretanto:

> [...] a contratação de 60 Monitores e o Edemar, com sua grandiloquência, do dia para noite e com o intuito de bater recordes de público, decidiu que

[103] Informações enviadas por Lilian Amaral via e-mail ao autor em 09 e 10/12/2013, inédito.
[104] A ficha de inscrição de Lilian do Amaral Nunes para o curso de monitores da 18ª Bienal de São Paulo se encontra no AHWS, pasta da monitoria, inédito.

> teríamos 5.000 alunos de escolas públicas em cada manhã, pois ele e possivelmente os curadores e diretoria não queriam misturar público escolar da rede pública com público pagante, mesmo que escolas privadas pudessem visitar de tarde ou noite. Era uma visão preconceituosa que foi inteiramente modificada, pois o trabalho da rede pública já se desenvolvia via FDE há anos e o resultado das visitas era brilhante, tanto alunos, professores como a imagem que se criou, além da autoestima que a rede passou a desenvolver pois de certa forma, ela era mais ativada do que as escolas privadas (AMARAL, 2013, e-mail).

Figura 38 - Grupo de visitantes frente a painel de Rubem Valentim na 23ª Bienal, 1996. Fotógrafo não identificado, AHWS.

A grandiloquência do presidente da Fundação Bienal destacada por Lilian Amaral fez com que o número de monitores crescesse:

> Pela primeira vez o SESC patrocina o que não é deles, o patrocínio do SESC pagou os 130 monitores e o cachê de convite aos palestrantes, foi a primeira vez que a gente teve um projeto assim, encantava todo mundo, o projeto encantava pela vivacidade dos pesquisadores e como burlávamos a autoridade curatorial para disseminar conhecimento para que os professores tivessem material de pesquisa para preparar seus alunos (RIZZI e YAMANAKA, 2012, s/p).

Com o crescimento do número de monitores, objetivou atender todo o público que passasse pela Bienal. Para isso, qualquer pessoa que chegasse à exposição poderia “solicitar acompanhamento de um monitor [...]. (fig. 39) A coordenação da monitoria, no entanto, aconselha as pessoas a formar grupos de

visita a fim de assegurar a disponibilidade de seus monitores" (GUIA VOGUE, 1996, s/p). Com números oscilantes, ora se falou em 130 monitores, ora em 110, assim foi divulgado o projeto educacional da 23ª Bienal.

> A equipe de monitores formada por 110 profissionais das áreas de artes, filosofia, história, educação, arquitetura, fotografia, está preparada para atender 220 mil pessoas, entre estudantes e professores das redes pública e particular e visitantes em geral, ao longo dos dois meses e meio de duração do evento. Os atendimentos monitorados são gratuitos e têm duração de duas horas com diferentes roteiros adequados ao perfil de cada grupo e elaborado em parceria com os professores visitantes. [...] Cem assistentes técnicos e pedagógicos, cada um responsável por 40 professores de artes da rede estadual de ensino, e 50 agentes culturais do SESC, participaram do curso preparatório *Provocando o Olhar*, patrocinado pelo SESC. [...] Diariamente, a Fundação Bienal, por meio da Coordenação da Ação Cultural Educativa e Monitoria, oferece vagas para professores de artes e áreas afins das redes pública e particular de ensino e para orientadores pedagógicos da rede municipal para o curso de Formação de Mediadores em Artes. São 4 mil vagas para os professores interessados e 800 para os coordenadores pedagógicos da prefeitura, distribuídas ao longo de outubro no período da manhã, de terça a sexta, das 9 às 13 horas, no auditório e espaço expositivo da Bienal. O curso compreende uma palestra sobre o tema *Desmaterialização da Arte no Final do Milênio*, comenta a história da Bienal e sua relação com a cidade de São Paulo propõe exercícios de leitura da obra de arte, realiza visitas comentadas e orientadas por interlocutores-monitores no espaço expositivo e propõe uma discussão final sobre como preparar os alunos para as visitas e os interessarem sobre arte contemporânea. "A idéia" (sic) é fazer com que esses educadores funcionem como co-monitores, agentes participativos dessa operação artística". Os professores da rede particular também receberam uma atenção especial por meio de cursos, palestras e visitas no espaço expositivo (GUIA VOGUE, 1996, s/p).

Figura 39 - Balcão da 'Sala da Monitoria' na 23ª Bienal, 1996. Fotógrafo não identificado, AHWS.

O curso dos monitores, chamado curso preparatório ‘Provocando o olhar’, foi promovido pela Bienal e pelo SESC, pretendendo prepara-los para que agissem:

> [...] como provocadores da percepção [...] aptos para interagir com o público para que este possa participar, tirar o máximo da experiência estética, da visita. O sistema de monitoria permaneceu inalterado até a Bienal passada. Era necessário rever parâmetros, uma vez que o público de hoje não é o mesmo (Idem, ibidem).

Diferente do informado nessa citação, e conforme apresentado anteriormente nesta tese, muito já havia sido alterado na monitoria da Bienal desde os projetos desenvolvidos na 18ª Bienal, quando ações da monitoria deixaram de ser planejadas exclusivamente por historiadores da arte.

O curso da 23ª Bienal previu que os monitores assistiriam às aulas entre março e agosto de 1996. Em setembro participariam da montagem da exposição[105] e concomitante a isso apresentariam aulas para professores abordando cinco segmentos: A formação da contemporaneidade e seu tempo: a modernidade (do Impressionismo às vanguardas históricas e do Expressionismo abstrato ao conceitual); o fenômeno da arte contemporânea (percursos e desdobramentos) e a proposta curatorial da 23ª Bienal; Aspectos da mediação-interlocução junto ao público com reflexões e estudos sobre a construção do conhecimento na criança e no adulto, o desenvolvimento plástico da criança com análises de experiências realizadas em museus e instituições; análise e elaboração de roteiros para crianças, jovens e adultos; elaboração de atividades para escolas (não realizado) e metodologia para leitura e releitura das obras de arte. Outro eixo formativo previu

[105] Meu primeiro trabalho na Fundação Bienal foi nessa edição. Em 1994 conheci Waltercio Caldas, quando trabalhei como voluntário na montagem da exposição ‘Arte Cidade 2: A Cidade e seus Fluxos’, sob curadoria de Nelson Brissac Peixoto. Fui convidado por Caldas para ser seu assistente na montagem da 23ª Bienal, ocasião em que o artista constituiu a Representação Brasileira. Por indicação dele fui contratado para integrar a equipe de Maria Clara Perino para montar a Bienal e assumi a coordenação da equipe nº 1, composta por Cristina Maligrino, Monica Lopes e Ilza Fujimura. A equipe nº 2 foi coordenada por Paula Perissinoto com a participação de Luciana Tavares, Valeria Ximenes e Joana Schafer A equipe nº 3 contou com Valéria Camaro, Luciana Noleto e Renata Bucciarelli, coordenados por Luciano Roch. A equipe nº 4 foi coordenada por Jonathan (?) e contou com Carla Arbex, Amália (?) e Giuliano Scandiuzzi. Encerrando, a equipe nº 5 tinha, em Gustavo Godoy, a coordenação e, em sua equipe, Maria Rosa e Eliane Senna. (BIENAL(89), 1996, s/p).

aulas e palestras sobre as salas históricas/especiais da 23ª Bienal, assim como demais obras presentes (AMARAL, 1995, s/p).

Os monitores estudaram no curso textos selecionados pelos monitores sêniores, os mais experientes da equipe (BIENAL(90), 1996, s/p). Gaston Bachelar, Henry Geldzahler, Marcel Duchamp, Suzi Gablik, Rosalind Krauss, Robert Morris, Clarice Lispector, Celso Favaretto, Michael Fried, Thiery de Dure, Paul Schimmel e Mari Carmen Ramírez[106] são os autores selecionados que contribuíram para a compreensão da 23ª Bienal, cujo tema curatorial foi "*A desmaterialização da arte no final do milênio*".

Devido aos números grandiosos de visitantes pretendidos pela presidência vários monitores foram contratados, muito tempo depois do curso de formação ter iniciado, e se prepararam para a exposição, sobretudo, com colegas que estavam presentes desde o início das atividades (AMARAL, 2013, 8'45" - 9'18").

Assim quem as escolas agendavam visitas, recebiam um folheto com orientações para facilitar e assegurar a visita a partir das seguintes providências:

> 1.1. Preparação da visita. 1.1. Uma cópia do ofício com a relação dos alunos deverá ficar com o coordenador do grupo para fazer a chamada na saída da escola e da Bienal, para a volta. 1.2. Preparar crachá de identificação para os alunos usarem durante a visita. 1.3. Aconselhamos a leitura da bibliografia indicada e das apostilas distribuídas pelos ATP (Assistente Técnico Pedagógico) aos professores, participantes dos workshops de capacitação, para subsidiar a visita monitorada e a aplicação dos conteúdos propostos em sala de aula. 2. Preparação dos alunos. 2.1. Os alunos não poderão entrar na Bienal com lanches, mochilas e material escolar. Tudo isso deverá ficar no ônibus. Os lanches serão tomados no ônibus. 2.2. Os alunos deverão ser preparados e orientados quanto ao comportamento adequado em instituições públicas, como não colocar as mãos nas obras de arte e não fazer barulho para não interferir nas visitas de outros grupos. Também deverão receber esclarecimentos sobre o que é Museu, Bienal, Arte Contemporânea e suas vertentes. Se possível o professor deverá comentar o roteiro a ser desenvolvido durante a visita, na Bienal, com os alunos, em sala de aula. 2.3. Solicitar aos alunos que cheguem à escola no máximo 30 minutos antes da saída do ônibus para não estressar o grupo e melhor aproveitamento da visita. 3. Escolha da turma. 3.1. A escola poderá trazer quantos grupos quiser, desde que sejam agendados previamente. A

[106] Um volume encadernado denominado '*Material para treinamento de monitores*' contém textos dos autores supracitados e encontra-se dentre a documentação da monitoria da 23ª Bienal disponível no AHWS.

> Bienal dispõe de um amplo corpo técnico compatível com a possível demanda de sua escola e todos os grupos serão aqui divididos em turmas de vinte alunos por monitor e professor (BIENAL(100), 1996, s/p).

Esses folhetos foram desenvolvidos para que professores e alunos se encontrassem com os monitores tendo com ele uma postura comum a ser adotada. No primeiro momento caberia ao monitor relembrar ao grupo visitante as normas da vista, conferir o número de alunos, acompanhá-los no guarda-volumes e ao término se despedir na saída do pavilhão, pois não era permitido continuar na exposição sem o acompanhamento de um monitor (BENAL(101), 1996, s/p). Grupos de visitantes com até 10 pessoas não precisavam agendar, bastava se dirigir ao guichê da monitoria (BIENAL(102), 1996, s/p).

Os monitores voltaram a ser procurados pela imprensa para fornecer informações sobre a exposição e sobre roteiros de visita. Augusto Citrângulo destacou:

> [...] que com esta edição (23ª) está completando quatro bienais de trabalho – do grupo atual, ele é o mais experiente. [...] São cerca de duas horas de visita. “Começo sempre dando um histórico resumido da Bienal, desde as primeiras edições até esta”, conta (Citrângulo). Explicar o que é a desmaterialização da arte é difícil, mas, estando diante de vários exemplos e visões para o tema, as coisas ficam mais fáceis. “Nosso objetivo não é racionalizar, e sim subjetivar”, diz. Ou seja: a melhor maneira de conhecer a arte imaterial é observar a Bienal e tirar as próprias conclusões. As visitas não têm um roteiro pré-estabelecido. Os monitores (em média, há um para cada grupo de 20 pessoas) têm de saber desviar, na hora certa, dos pontos que estão mais cheios, para que o grupo possa ver melhor as obras (VELLOSO, 1996, p. D-32).

A ‘Ação Cultural Educativa + Monitoria’ teve também parceria com o Paço das Artes para realizar o ‘Projeto Mapas Urbanos’.

> Após as visitas, o público pode realizar um projeto de pintura de *outdoors* no Ateliê Bienal-Paço das Artes. Um ônibus sairá do prédio da Bienal de duas em duas horas em direção à USP onde situa-se o edifício do Paço das Artes. Idealizado pela Coordenação da Ação Cultural Educativa da Bienal, o projeto de pintura de 200 *outdoors* pelo público visitante da Bienal e Paço das Artes, o público estará mais do que estimulado para interagir, sintetizar e construir sua opinião visual sobre a arte contemporânea e sua relação com o cotidiano e com a cidade (GUIA VOGUE, 1996, s/p).

Com toda a logística de locomoção pela cidade organizada pela equipe de Lilian Amaral:

> Para participar do Projeto Ateliê Bienal-Paço das Artes, basta preencher a ficha de inscrição na monitoria da Bienal. O interessado pode participar do ateliê quando quiser, mesmo que tenha ido à Bienal em outro dia, desde que apresente um comprovante de visitação ao evento. O trajeto do ônibus já é parte do trabalho de ateliê que se desdobra na visita da Mostra Excesso no Paço das Artes e se complementa com a discussão sobre arte e meios de comunicação de massa, a cidade e a percepção e a realização de projetos coletivos de pintura, síntese estética das imagens artísticas e urbanas (Idem, ibidem).

A cada nova edição - quando havia troca de equipes, e isso era recorrente - os projetos educacionais começavam novamente do zero, daí a alternância de nomes, de projetos, de setores e departamentos responsáveis pelo trabalho educacional na Bienal. Lilian concluiu o que foi determinado em contrato e com isso o projeto 'Ação Cultural Educativa + Monitoria' da 23ª Bienal deixou de existir, assim como deixaram de existir o 'Setor de Atividades Didáticas' e o 'Centro de Monitores ou de Ensino Artístico da Bienal', ambos da década de 1960, o 'Setor Pedagógico Bienal' e 'Setor de Documentação e Cursos da Fundação Bienal', ambos da década de 1970, o 'Setor Educativo' e o 'Programa Pró Bienal' da década de 1980. Assim, é pertinente entender essas ações como projetos isolados, com tempos de duração limitados pelas próprias exposições realizadas pela Bienal de São Paulo.

Mais uma vez transitório, se constituiu, em 1997, novo departamento educacional na instituição. Dessa vez surgiu a 'Diretoria de Educação Permanente da Bienal' (BIENAL(103), 1998, p. 04) ou 'Diretoria de Arte-Educação', sendo Evelyn Ioschpe sua primeira e única diretora (BIENAL(104), 1998, p. 05), responsável pelo 'Núcleo Educação Bienal-SESC' da XXIV Bienal (Idem). Este se pautou nos Parâmetros Curriculares Nacionais - PCN - para o Ensino da Arte, que haviam sido recém-publicados pelo Ministério da Educação, nos quais:

> [...] o propósito do desenvolvimento da capacidade de apreciar e de refletir sobre arte: "conhecendo a arte de outras culturas, o aluno (...) torna-se capaz de perceber sua realidade cotidiana mais vivamente, reconhecendo objetos e formas que estão à sua volta, no exercício de uma observação crítica do que existe na sua cultura, podendo criar condições para uma qualidade de vida melhor" (BRASIL, 1997, p. 19 APUD BIENAL(104) 1998, p. 03).

Os PCNs estão diretamente relacionados à Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB nº 9.394, de 1996. Ao destacar essa referência de ensino da arte multiculturalista nos PCNs (BRASIL, 1997, p. 19), o projeto apresenta seu objetivo e também se justifica por se tratar de uma exposição internacional. Coube à 'Diretoria de Arte-Educação' atender aos propósitos e conceitos do projeto curatorial da XXIV Bienal ao destacar no Núcleo Educação que:

> Num caminho articulado aos pressupostos da Proposta Triangular formulada pela Drª. Ana Mae Barbosa, o Prof. Luiz Guilherme Vergara elaborou para o Núcleo Educação da XXIV Bienal o conceito de antropofagias contínuas (leituras continuas), destacando três momentos na experiência do indivíduo com a obra. O de estranhamento, mira nosso olhar num "não eu", com curiosidade e desejo de compreensão, resgatando o primeiro olhar, a revelação no encontro com a obra. O de admiração, adiciona a esta primeira mirada um processo exploratório de identificação e construção de significados, possibilitando assimilações culturais mais densas a partir de sua interpretação. E o das respostas poéticas, onde se percebe o processo de produção dos discursos artísticos e o espectador passa a ser participante na produção de situações comunicativas/artísticas de modo poético e/ou crítico (BIENAL(103), 1998, p. 07).

Tais conceitos são engendrados no projeto do Núcleo Educação:

> Assumindo-se propostas como as do educador Paulo Freire, com ênfase em um aprendizado existencial dialógico, coloca-se a necessidade de um contínuo "saber-se aprendiz", revelado na experiência de estranhamento frente à obra, para descobrir o acesso de cada um ao mundo da arte e os múltiplos compartilhamentos com outras pessoas. As referências existenciais, locais e culturais do sujeito/espectador face ao estranhamento diante da obra, invocam uma atitude interrogativa, mobilizadora de desequilíbrios, que gera uma potencialização poética/crítica através do reconhecimento de si próprio como construtor de significados, na relação com a obra de arte e com o mundo (Idem).

E com isso, o "Núcleo Educação assume os conceitos de densidade e antropofagia, formulados pelo curador chefe Paulo Herkenhoff, como base para a definição de suas metas e ações educativas (Idem, ibidem)".

É comum projetos educacionais assumirem e endossarem os projetos curatoriais acriticamente, sem oferecer ao público – e, neste caso, por se tratar de uma Bienal na qual a concepção de antropofagia derivou do Manifesto

Antropofágico de Oswald de Andrade – tais conceitos para reflexão crítica. Nesse sentido o projeto se fundamentou no conceito de densidade:

> Retomado no desenvolvimento da relação da pessoa com a obra, desdobrada em três níveis: a interação, que ocorre num primeiro contato; o aprofundamento, possibilidade de aprendizado de outros significados ligados ao modo de ver o mundo proposto pelo objeto/instalação/situação artística; e a transformação, tomada de consciência poética/crítica necessária para a vivência de posse da obra. Estes níveis se interpenetram na experiência concreta de contato com a obra, podendo mesmo ocorrer simultaneamente (BIENAL(103), 1998, p. 06).

Tais pressupostos nortearam no projeto as ações educativas do 'Núcleo Educação Bienal-SESC' estruturado em três programas básicos:

> A EDUCAÇÃO PÚBLICA E A XXIV BIENAL DE SÃO PAULO: Seminários, Palestras e Encontros visam preparar o professor para visitar a Bienal com seu aluno, em um trabalho que será subsidiado por Materiais de Apoio, reproduções de imagens e sugestões de procedimentos para a sala de aula. GUIA DE MONITORIA: Visitas guiadas [...] oferecidas por monitores preparados em programa de formação específico, visando potencializar a experiência do encontro do indivíduo com a obra de arte. O público terá acesso também ao Guia Digital, para aprofundamento da visita. BIENAL 0N-LINE: A Bienal pretende ser não só uma instituição paulista, mas um evento conectado de forma duradoura com o Brasil e mundo, por meio da visitação virtual e toda uma programação interativa visando criar um ambiente de ensino-aprendizagem (BIENAL(105), s/d, s/p).

Iara Guarani foi a assistente de Ana Helena Curti, coordenadora geral do Núcleo Educação Bienal SESC; Iveta Maria Borges Ávila Fernandes coordenou o projeto 'A Educação Pública e a Bienal de São Paulo', que teve como assistentes Maria Grazi Vena Curatolo e Maria Silvia Mastrocolla de Almeida. O projeto 'Monitorias' foi coordenado por Mila Chiovatto, assistida por Tânia Rivitti. O projeto 'Bienal On-Line' ficou sob a responsabilidade de Maria Cristina Vilanova Biazus. Além desses, a equipe do Núcleo Educação se completou com Tarcísio Tatit Sapienza, na coordenação dos materiais de apoio para educadores, que contou com a consultoria em educação de Maria F. de Resende e Fusari, Anamélia Bueno Buoro para educação infantil e Luiz Guilherme de B. Falcão Vergara na consultoria sobre museu e educação (BIENAL(105), 1998, p. 557).

A Diretoria de Arte-Educação contou com uma equipe muito bem estruturada nunca antes vista na história da instituição. Com a moeda brasileira (Real) quase

equiparada ao dólar em 1998 foi possível fazer uma exposição com núcleo histórico excepcional e constituir uma equipe educacional grande. O projeto da monitoria foi escrito por Mila Chiovatto e assim constituído:

> Da experiência em mostras de grande porte provém a constatação de diferentes tipos de interesse do público. Visando sistematizar estes interesses em demandas específicas, chegamos a três vertentes principais, quais sejam: localização, informação, transformação. [...] *Objetivos gerais:* Gerar uma situação de comunicação entre o público e a arte contemporânea de forma a desenvolver um contato mais produtivo entre estes. Desenvolver e aprofundar, segundo a demanda do público, conceitos de Cultura e Arte, além dos conceitos norteadores da XXVI Bienal: *Densidade e Antropofagia*. Criar possibilidades de interação entre o público e o objeto/idéia de arte, de forma que este contato sistematize vínculos para a vida cotidiana do fruidor. Responder a demanda do público da Bienal frente a Arte, seja ela de caráter localizador, informativo ou transformador, incentivando o aprofundamento destas demandas, a partir da ação educativa. Discutir e aprofundar conteúdos específicos de aspectos pontuais desta Bienal. Estimular a prática constante de visitação a mostras de arte. [...] A) *Monitoria Júnior:* Com esta ação pretende-se atender *in loco* a demanda do público geral, no que concerne à informação acerca dos artistas, obras, localizações e instituição – em concordância às sugestões da Coordenação da Monitoria da XXIV Bienal Internacional de São Paulo. B) *Monitoria Senior:* Esta ação encontra a ressonância das expectativas depositadas na formação dos professores como mediadores do contato entre público e obra, no sentido de intermediar esta relação, tornando-a instigante e produtiva e agradável. C) *Conversas com a arte (Gallery Talkies):* Aqui supriremos interesses mais profundos acerca de temas específicos (um determinado autor, período, linguagem ou momento histórico) numa estrutura que associa a pesquisa específica do tema e a abordagem educativa ao público (CHIOVATTO, 1998, p. 02-03).

Os monitores eram identificados por usarem uma camiseta preta na qual se lia ‘Tira-Dúvidas’. Anny Christina Lima (fig. 40) foi supervisora da equipe matutina e afirma que todos eram “[...] chamados de monitores. O Tira-dúvidas estava na camiseta (fig. 41), mas não lembro de ninguém nos chamar assim. E, se não me engano, somente estava escrito na camiseta dos monitores mesmo” (LIMA, 2014, s/p). Entretanto, a camiseta fez com que os monitores fossem frequentemente solicitados para informar triviais, como onde era o banheiro ou a saída mais próxima.

Figura 40 - Anny Christina Lima frente a obra de Leonilson na XXIV Bienal, 1998. Fotografia de Mariane Blotta Abakerli, acervo Anny Christina Lima.

Figura 41 - Ricardo Valério com grupo de crianças na XXIV Bienal, 1998. Fotografia e acervo de Anny Christina Lima.

Evelyn Ioschpe destaca que “os monitores trouxeram estampado no peito a idéia (sic) fulcral das propostas do Núcleo Educação: a de que é válido e

fundamental questionar-se e que é a partir dessas dúvidas que se constroem significados em arte" (IOSCHPE, 2001-2002, p. 114).

Estava escrito nas camisetas, mas não se resumiu a isso, pois gerou enorme polêmica no meio da Arte/Educação, que se justifica na própria história da educação na Bienal. Identificar monitores como tira-dúvidas indicou retrocesso ao período em que monitores da Bienal eram explicadores da arte lá exposta. Ana Mae Barbosa destaca que:

> Na camiseta dos mediadores da Bienal de 1998 a frase "TIRA DÚVIDAS", veiculando uma concepção errônea, diminuidora e humilhante da função de mediador. Frequentemente nos museus me deparo com situações que desempoderam os arte-educadores para privilegiar curadores e críticos (BARBOSA, 2011, p. 63).

Esta situação não se deu apenas na camiseta dos monitores mas sobretudo nos textos do curso de formação cuja seleção contou com a colaboração da equipe curatorial.

Lilian Amaral contribuiu com a XXIV Bienal desenvolvendo um projeto com estudantes da Universidade Bandeirante de São Paulo (UNIBAN), onde ela era Coordenadora de Cultura e Integração Discente (BIENAL(91), 1998). O projeto aconteceu do seguinte modo:

> Quatro grupos de 20 estudantes se revezaram, desde o dia 3 de outubro, no atendimento às 200 mil pessoas que visitaram a exposição até a semana passada (até 05/12/1998). "Eles orientam o público para que obras mais sensíveis não sejam danificadas", explica a assistente do gerente Internacional da Fundação Bienal de São Paulo, Yara Kerstin Richter. O número de visitantes nas salas também é controlado pelos estudantes, que receberam treinamento sobre o método de trabalho e o conteúdo das obras e biografia dos artistas. [...] Nesta atmosfera, os estudantes desempenharam o trabalho de apoio entre a monitoria, a manutenção e o público, sob o comando da artista plástica e coordenadora cultural da Universidade Bandeirante de São Paulo (UNIBAN), Lilian Amaral (TORRES, 1998, p. C1).

Esta parceria entre a UNIBAN e a Bienal foi possível por que:

> [...] consistia nos estágios Supervisionados, envolvendo diversas instituições culturais. Com a Bienal, alunos foram contratados e registrados em carteira profissional, pois inauguramos a parceria UNIBAN

> – Bienal – CIEE/Centro de Integração Empresa Escola (AMARAL, 2014, e-mail).

Os alunos da UNIBAN mantinham contato constante com o público ao ficarem fixos em determinadas salas ou espaços da exposição dando suporte e apoio aos visitantes e à equipe de segurança da exposição. Eles poderiam trocar informações com as pessoas, mas sem assumir a função de monitorar grupos (Idem), responsabilidade atribuída aos Tira-dúvidas. Os alunos da UNIBAN, segundo Lilian, não tinham:

> [...] nada de Tira Dúvidas, aliás, adoraria que as pessoas saíssem com muitas dúvidas para pensar... o público sempre pega quem está por perto e eles estavam sempre no espaço expositivo, por isso o público acabava tendo muito contato com eles e devido ao trabalho diário e processual, eles acabavam tendo conhecimento das obras e artistas, mas cada um nos seus espaços. Eles foram de muito apoio para o pessoal da montagem e manutenção pois eram os primeiros a encaminharem informações sobre qualquer dano. A diferença era que eles eram apoio nas orientações em relação às formas de fruição das obras, circulação e orientação/localização nos espaços. Claro que muitas vezes acabavam atuando muito próximos dos monitores/educadores, mas seu papel era zelar pelo fluxo, apoiar os projetos de manutenção das obras, atuar no apoio à integridade das obras e do público, colaborar com a produção etc. Eram 80 alunos [se não me engano] (Idem, ibidem).

A Diretoria de Arte-Educação da XXIV Bienal fundamentou as ações pedagógicas tanto para o projeto de Lilian quanto para o Núcleo Educação. Estes deveriam estimular nos visitantes da exposição a formação de uma consciência (trans)cultural crítica e ao mesmo tempo poética; explorar o conceito de *glocalização* (globalização/localização) proposto pelo curador adjunto Adriano Pedrosa associando-o ao conceito de antropofagia (BIENAL(92), 1998, p. 02). Estes itens se desdobram em todas as ações do Núcleo Educativo, uma das bases propostas pelo presidente Júlio Landmann:

> A XXIV edição da Bienal de São Paulo foi concebida sobre três 'es': Exibição, Educação e Edição, três bases que refletiam as linhas de atuação propostas pelo presidente Júlio Landmann: a ênfase no arranjo curatorial da mostra, a aposta no projeto educacional e o investimento na produção de quatro catálogos cuidadosamente pensados e produzidos. Essas eram também as bases para a captação de recursos com a iniciativa privada, que poderia patrocinar as salas especiais, os catálogos ou os projetos pedagógicos. Assim, a Diretoria de Educação recebeu o apoio de US$1 milhão do banco HSBC, uma quantia que foi uma novidade até para os organizadores do evento. O resultado foi um megaprojeto de educação envolvendo um intenso programa de cursos e seminários que

> atingiu mais de mil profissionais do ensino público e quase 120 mil alunos da rede pública que tiveram ingressos gratuitos. Monitores volantes passeavam pela mostra com seus grupos, enquanto dezenas de monitores fixos encarregavam-se de tirar as dúvidas do visitante independente. Grupos especiais com portadores de limitações físicas ou mentais eram atendidos pelo Projeto Diversidade, que oferecia roteiros especiais em duas horas de atividades pela mostra (OLIVEIRA, 2012, s/p).

O formato das Salas Especiais que no passado foram tratadas como exposições didáticas para conhecimento de obras ou artistas consagrados que não víamos nos museus brasileiros foi abandonado na XXIV Bienal em prol de um núcleo histórico no qual, segundo o curador geral Paulo Herkenhoff.

> A idéia (sic) de Núcleo Histórico indica uma pauta, diferente da tradição das “salas especiais”. Abdicamos das idéias (sic) de status (“especial”) ou territorialização (“salas”), porque carecia definir nosso debate histórico concreto, integrado por critérios conceituais efetivamente desenvolvidos em termos de forma de olhar em exposição e texto (HERKENHOFF, 1998, p. 22).

As muitas camadas de compreensão sobre o tema curatorial do núcleo histórico ‘Antropofagia e Histórias de Canibalismo’ não privilegiaram montagem cronológica. Também não agruparam as obras de arte em escolas, estilos ou períodos mas sim em eixos e interpretações sobre antropofagia e canibalismo na arte. Jorge Coli destacou que:

> Organizar as Bienais de São Paulo em torno de um “conceito” é invenção que está, em verdade, no âmbito do marketing. Esses tais “conceitos” funcionariam como parâmetros estimulantes, se concebidos com rigor. Ao invés disso, tornam-se etiquetas, às vezes sem nenhum sentido, além do mote publicitário. Na última Bienal (23ª/1996), a noção da imaterialidade na arte, princípio crucial que poderia ter engendrado uma reflexão profunda e inteligente, foi apenas um rótulo que aglutinou obras disparatadas, sem vínculo algum com o pretenso tema. Ela veio acompanhada por textos esfarrapados, na tentativa de uma desesperada justificação. Nesta nova Bienal (24ª/1998), o “conceito” – antropofagia – é, sem dúvida tratado de modo um pouco mais coerente do que na anterior, embora se alargando para os limites das metáforas inverossímeis: Malevitch, por exemplo, está lá porque “o branco devora todas as outras cores” (fig. 42). Mais ainda, a Bienal diz encontrar o sentido primordial de sua “antropofagia” em Oswald de Andrade. Ora, nele reside, essencialmente, o debate sobre os modos de assimilação entre as culturas. Inútil, porém, buscar esta idéia (sic) no pavilhão do Ibirapuera. O que permanece ali como coerência é mesmo o corpo humano devorado. A dita “parte histórica” apresenta escolhas muito desequilibradas de obras e autores, numa confusão museográfica indigna de qualquer exposição internacional. Mas, de qualquer forma, é preciso ir à Bienal, que traz, na

desordem que é a sua, obras essenciais, muitas pela primeira vez ao Brasil (COLI, 2004, p. 87).

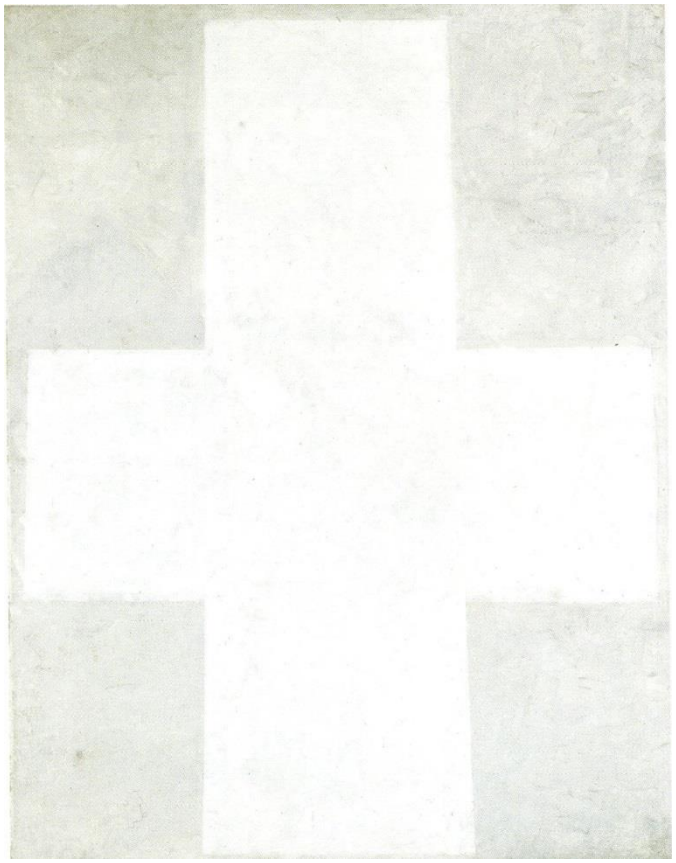


Figura 42 - Kasimir Malevich. Pintura Suprematista – Cruz Branca, antes de 1920, óleo s/ tela, 88 x 68,5 cm. Coleção Stedelijk Museum, Amsterdã. Reprodução do catálogo XXVI Bienal de São Paulo: Nùcleo Histórico e Histórias de Canibalismo. São Paulo: Fundação Bienal, 1998, p. 193.

Ao indicar confusão museográfica, Coli usou como critério a necessidade de clareza em exposição histórica na Bienal, privilegiando a função didática que tradicionalmente se espera das salas especiais, de modo que contribuam com o conhecimento histórico e estético dos visitantes.

Tratando-se de formato inédito na Bienal - ao sobrepor camadas de interpretação e associações entre obras distantes tempo-espaciais e estéticas - a equipe de Herkenhoff trouxe outra concepção de exposição histórica ou didática para a Bienal: exposição na qual a curadoria escolhe eixos ou fundamentos (ditos conceitos na crítica de Coli) para os quais obras de arte são selecionadas e ressignificadas. Com isso, outros sentidos são gerados não limitando-se àqueles já

assimilados na historiografia da arte cronológica, rigidamente temporizada e agrupada por proximidades estéticas ou geográficas.

A comunicação via fax foi intensa em 1998 e vários documentos foram preservados no Arquivo Histórico Wanda Svevo graças a fotocopias desse material que é altamente perecível. Por conta disso, a documentação gerada pela XXIV Bienal é farta.

A seleção dos Tira-dúvidas pautou-se na análise de currículo e breve avaliação realizada em entrevistas descontraídas com grupos de cinco candidatos (BIENAL(93), s/d, s/p). Estes receberam aulas preparatórias em curso ministrado no Museu Brasileiro de Escultura – MUBE (BIENAL(94), 1998, s/p) que contou com a participação de vários professores. Dentre aproximadamente 250 candidatos, foram selecionados 180 inscritos que realizaram atividades no Museu Brasileiro de Escultura – MuBE, no MAM/SP, no SESC e no Museu Lasar Segall, instituições parceiras da XXIV Bienal (BIENAL(95), s/d, s/p). O curso foi estruturado em módulos complementares com atividades conceituais e práticas relacionadas ao discurso curatorial. Contou com entrevistas dos monitores e com artistas participantes da exposição (BIENAL(96), s/d, s/p).

Enquanto os textos estudados no curso da 23ª Bienal foram selecionados pelos monitores sêniores, constata-se na XXIV que houve indicação bibliográfica vinda da curadoria pois vários dos textos se encontram no catálogo da exposição ou se relacionam com interpretações do ‘Manifesto Antropofágico’ de Oswald de Andrade, norteador curatorial de toda a exposição. São eles: ‘A Arte depois da filosofia’, de Joseph Kosuth; ‘A arte como modelo de compreensão’, de Michael Parsons; ‘A escultura no campo ampliado’, Rosalind Krauss; ‘Dos Canibais’, Montagne; ‘Escapando da Amnésia’, Andreas Huyssen; ‘Trans-posições’, de Ana Maria Belluzzo; ‘O Caso Acteon’, Virgílio Piñera; ‘Verbetes para os *spreads* dos artistas’, retirados do Dicionário de Arte de Michael Asher; ‘Entre o estético e o artístico: o uso da imagem fotográfica nas tendências desmaterializadas’, Annateresa Fabris; ‘Romantismo’, por Walter Zanini; ‘Fragmento’; Rosa Olivares; ‘*Who in eating whom?*’, David Elliott; ‘Os últimos canibais do ocidente’, Pierre

Bonnassie; 'Outros críticos', de Leo Steinberg, '*Academy of kitsch*', Hilton Kramer; '*The international trans-avant garde*', Achille Bonito Oliva; '*A portrait of the Mantis as Sadian Heroine*', Didier Ottinger; 'Volpi: Construção e Reducionismo sob a luz dos trópicos', Aracy Amaral; 'Arte e Política', de James Gardner e vários textos referentes aos artistas participantes da exposição[107].

Os Tira-dúvidas atenderam 147 mil estudantes entre grupos agendados (atendimento monitorado tradicional), grupos espontâneos (monitoria volante), atendimento aos presentes nos espaços expositivos (monitoria fixa) (BIENAL(96), s/d, s/p) e visitas com a coordenação da monitoria Mila Chiovatto (conversas com a Arte)[108]. Devido ao grande número de escolas públicas atraídas pelo projeto 'A Educação Pública e a XXIV Bienal de São Paulo', faltou monitor para atender à tanta demanda. Os alunos das escolas particulares visitavam a exposição, conduzidos por seus professores e conversavam com a monitoria fixa e com os alunos da UNIBAN distribuídos pelos setores da exposição (BIENAL(95), s/d. s/p).

Ao final das visitas os participantes preenchiam uma ficha de avaliação. As escolas recebiam após a vista uma carta de agradecimento que muito agradou e aproximou professores e escolas da Fundação Bienal naquele momento, trabalho o que se perdeu porque não houve continuidade da 'Diretoria de Arte Educação'.

Em 2000 deveria ter acontecido a 25ª Bienal Internacional de São Paulo, mostra que foi transferida para 2002 porque se constituiu naquele ano a exposição 'Brasil 500 anos: Mostra do Redescobrimento'. Gerada dentro do Conselho da Fundação Bienal se tornou autônoma no desenrolar de sua existência, passando a ser administrada pela 'Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais'[109].

---

[107] Os textos estudados no curso de formação dos monitores da XXIV Bienal encontram-se encadernados e guardados juntos à documentação gerada pela XXIV Bienal que se encontra disponível no AHWS.

[108] Participaram no projeto Conversas com Arte: Arthur Matuck em 12 Nov.1998, falando sobre 'Linguagem videográfica na XXIV Bienal'; Felipe Chaimovich em 19 Nov., discorrendo a respeito de 'Problemas da estética contemporânea: o papel da curadoria'; Eduardo Brandão e a 'Fotografia Contemporânea' em 26 Nov.; Claudio Mubarac analisou em 03 Dez. 'A linguagem do desenho e gravura'. Por fim, em 10 Dez.1998, Carlos Fajardo e 'A linguagem tridimensional na XXIV Bienal' (BIENAL(98), 1998, s/p).

[109] A Associação Brasil 500 anos Artes Visuais foi fundada porque o Conselho Bienal deixou de apoiar o desenvolvimento da Mostra dos 500 anos. Edemar Cid Ferreira assumiu a presidência da

Antes de se chamar ‘Mostra do Redescobrimento’, e de se desligar da Fundação Bienal, Denise Grinspum assinou contrato, em agosto de 1997, para realizar a curadoria do Núcleo Arte-Educação da exposição do ‘V Centenário do Descobrimento do Brasil’, contando com a colaboração de Adriana Mortara Almeida (BRASIL 500 ANOS e BIENAL, s/d, s/p). Segundo o contrato, Denise deveria organizar e elaborar a seção ‘Arte Educação’ no evento. O projeto inicial previa dez módulos (BIENA(99), s/d, s/p), dentre estes o módulo de Arte-Educação com Denise trabalhando junto a diretora de Arte-Educação da XXIV Bienal, Evelyn Berg Ioschpe. Evelyn foi incumbida de elaborar o projeto conceitual da seção ‘Arte-Educação’, discriminar materiais a serem produzidos para instrumentalizar visitas orientadas e preparar o curso de monitores. Denise chegou a receber R$ 875,00 para iniciar o trabalho, declinou do convite e devolveu os honorários em 13 de abril de 1998[110].

Com isso, Mirian Celeste Martins assumiu a coordenação das proposições educacionais da exposição que celebrou os 500 anos de Descobrimento do Brasil. Ela contou com Gisa Picosque à frente do ‘Projeto Educação Formal e Instrumentos de Mediação’, cuja equipe foi composta por Maria Silvia Mastrocolla de Almeida, Maria Luiza Sene e Maria Ercília Rampim. O ‘Projeto de monitoria’ ficou a cargo de Renata Bittencourt, que contou com a participação de Mirca Izabel Bonano, Solange Mayumi Lemos e Marcela Rangel. Amanda Tojal e Valquíria Prates desenvolveram o ‘Projeto para público especial’ (pessoas com deficiência). Tereza Ruocco e Marília Carvalhinhos fizeram o ‘Atendimento das escolas’. Antonio Vinicio Frezza, Geni Rosa Duarte e Letícia Martins de Andrade completaram a equipe que foi secretariada por Ângela Matias Martins Silva (BRASIL 500 ANOS, 2000, p. 32). Esse grupo constituiu a ‘Ação Educativa da Mostra do Redescobrimento’.

A monitoria esteve:

---

associação, Pedro Paulo de Sena Madureira a vice-presidência e Beatriz Pimenta Camargo, Pedro Aranha Corrêa do Lago e René Parrini a diretoria (BRASIL 500 ANOS, 2000, p. 03).

[110] Pouca documentação referente à ‘Mostra do Redescobrimento’ foi encontrada e as informações referentes à contratação de Denise Grinspum para o núcleo de Arte-Educação da exposição do ‘V Centenário do Descobrimento do Brasil’ se encontra no AHWS.

> [...] ancorada no conceito de Mediação, desenvolveu os projetos de Monitoria e de Educação Formal e Instrumentos de Mediação atentando para questões que envolvem o atendimento aos professores e estudantes do ensino fundamental e médio (BRASIL 500 ANOS, 2000, p. 05).

Coube a este projeto realizar quatro linhas de ação educativa: curso para professores (Intervenções educativas para a formação do olhar), sala para professores, catálogo com imagens presentes na exposição (Catálogo do Aprendiz com arte) e material para educadores.

A grandiosidade da 'Mostra do Redescobrimento' fez com que fossem preparados setenta educadores exclusivamente para atender visitantes da terceira idade. Eles ficavam fixos nos espaços expositivos. Trezentos e setenta (BONANO, 2013, 3'45" - 3''51") educadores foram preparados para acompanhar grupos escolares e o público espontâneo nos quatro edifícios do Parque do Ibirapuera que receberam as catorze exposições[111] que compuseram a mostra, para as quais alunos da escola pública não pagavam para visitar.

Devido ao tamanho da mostra, as visitas foram organizadas em roteiros que deveriam ser escolhidos pelos professores, tendo com isso a oportunidade de aprofundar conhecimentos em apenas um ou construir elos com outros (BITTENCOURT, 2013, 3'52" – 4'10"), de modo que pudesse desenvolver nas escolas seus próprios projetos junto aos alunos.

Devido ao adiamento da 25º Bienal Internacional, o cinquentenário da Bienal completos em 2001 passaria sem comemoração. Para que isso não acontecesse, foi organizada a exposição "Bienal 50 anos: Uma Homenagem a Ciccillo Matarazzo", cujo projeto educativo ficou a cargo de Mirian Celeste Martins, Gisa Picosque e Maria Sílvia Mastrocolla de Almeida (BIENAL(107), 2001, p. 235),

[111] No Pavilhão Ciccillo Matarazzo estavam as exposições 'Arte Afro-Brasileira', 'Século XIX', 'Barroco, Arte Moderna e Contemporânea', 'Imagens do Inconsciente' e 'Olhar distante'. No Pavilhão Manoel da Nóbrega foram expostos a 'Carta de Pero Vaz de Caminha', 'Negro e 'Corpo e Alma' e 'Arte Popular'. Na Oca estavam 'Primeiras descobertas da América' e 'Arte: Evolução ou Revolução', 'Artes Indígenas e Arqueologia'. Por fim, foi construído, ao lado do Pavilhão da Bienal, onde ficavam as quadras de tênis, o 'Cine Caverna', com a exibição de um filme contendo a História do Brasil, de 15 mil anos atrás até 1500. (ESTADO(6), 2000, p. D17).

dando continuidade ao trabalho de mediação iniciado na ‘Mostra do Redescobrimento’.

Na ocasião foi publicado o livro ‘Bienal 50 Anos: 1951-2001’ organizado por Agnaldo Farias. As responsáveis pelas atividades educacionais desenvolveram uma pesquisa sobre quem realizou ações didáticas, pedagógicas ou educacionais no decorrer dos 50 anos da Bienal com o intuito de torna-la um capítulo do livro organizado por Farias (MARTINS, 2014, oral), o que não aconteceu. Para não que a pesquisa não se perdesse, o conteúdo levantado foi publicado em CD-ROM distribuído para professores que participavam do curso de formação[112]. Foi pelo conteúdo deste CD-ROM que se iniciou a pesquisa desta tese. O projeto educacional dessa exposição - Programa de Ação Educativa “Trilhos Urbanos: cidade fora dos trilhos, cidade sem trilhos, cidade com trilhos, cidade nos trilhos” - tomou como ideia-síntese a instalação “Trilhos Urbanos: cidade fora dos trilhos” (fig. 43), de José Magalhães Júnior e José Francisco Xavier Magalhães com trilha sonora de Luiz Henrique Xavier. Mirian Celeste e Gisa destacam que esta instalação:

> [...] nos inspira a falar sobre a Ação Educativa, em seu desejo de criação e execução de uma política cultural como um conjunto de valores, de intenções, objetivos e ações voltado para o atendimento do público visitante da exposição. Abraçar a diversidade de formatos de público é a intenção primeira que vem movendo nosso trabalho. Seja abraçando o segmento de público que está nos trilhos da arte, habituado a trilhar exposições ou que está fora dos trilhos porque é sua primeira visita. Ou, ainda, o público que está sem trilhos, não tem chaves que abram à interpretação do discurso expositivo (MARTINS, 2001, s/p).

[112] O curso para professores foi ministrado no espaço da Bienal e no auditório do Museu de Arte Contemporânea da USP, no 3º andar do Pavilhão da Bienal. Todos os professores que participaram do curso recebiam o CD-ROM na saída.

Figura 43 - José Magalhães Júnior e José Francisco Xavier Magalhães (com trilha sonora de Luiz Henrique Xavier). 'Trilhos Urbanos: cidade fora dos trilhos', 2001, instalação. Reprodução do Catálogo Rede de Tensão Bienal 50 anos. São Paulo: Imprensa Oficial, p. 16.

O Programa contou Estruturado para dar conta de toda a demanda de visitantes, o projeto se estruturou em equipe para agendamento, monitoria, curso para professores, sala do professor e material educativo (MARTINS, 2001, s/p), sendo que:

> Cada um desses projetos se faz trilho para trilhar uma proposta de trabalho eficaz, orientada pela aspiração de dar à exposição Bienal 50 anos o seu valor cultural e educacional. Por trás dessa aspiração há uma evidente matriz que, com matizes e identidade própria, vem de longe e diz respeito à nossa história — a ousadia de Ciccillo Matarazzo, o incentivo à difusão da arte contemporânea pela Fundação Bienal de são Paulo e o nosso compromisso com o ensino de arte como arte-educadoras que somos (MARTINS e PICOSQUE, 2001, s/p).

Foi montado na XXIV Bienal em 1998 um corredor de serviços na entrada da exposição no qual estava uma sala para atendimento de professores que se tornou memorável (fig. 44). Desde então montaram e improvisaram-se salas para professores, dos mais diversos modos, nas edições subsequentes.

Figura 44 - Sala Educação da XXIV Bienal de São Paulo, 1998. Fotógrafo não identificado, AHWS.

Célia Piovani foi a responsável pelo agendamento das visitas mediadas da mostra comemorativa aos 50 anos da Bienal e visava ofertar atendimento personalizado a escolas e grupos das mais diversas ordens realizando "*um telemarketing ativo fazendo contato com esses diferentes segmentos de público*" (BIENAL(108), 2001, s/p).

O projeto de monitoria teve:

> [...] como objetivo desenvolver a mediação criteriosa entre as obras da exposição Bienal 50 anos e seus visitantes, de modo a potencializar a atuação do público como fruidor, apreciador de arte. Nesse sentido, o trabalho da monitoria, para além de uma ação meramente informativa sobre as obras, busca aproximar o discurso expositivo do público, colocando-o como apreciador ativo, participante da ação mediadora. Dentro deste contexto, a equipe de monitoria recebe uma formação específica voltada às concepções de curadoria e do processo de criação dos artistas da exposição, bem como, as possíveis chaves para uma

> mediação crítica e sensível entre monitoria/público/obra (BIENAL(109), 2001, s/p).

Ana Cristina Rocco Pereira de Almeida implantou no projeto 'A Criança e o Jovem na Bienal' o diálogo com os visitantes da 18ª Bienal em 1985. Tadeu Chiarelli preparou os monitores da mostra 'A Trama do Gosto', em 1987, como guias turísticos que estavam nos setores da exposição para conversar com os visitantes e, desde, então a compreensão de que monitores da Bienal estavam lá para explicar arte aos visitantes deixou de ser preponderante. Mirian Celeste foi professora do Instituto de Artes da Universidade Estadual de São Paulo - UNESP e lá desenvolveu pesquisas sobre Arte-Educação e mediação.

Ativar os visitantes para com eles dialogar passou a ser nas monitorias da Bienal tão ou mais importante do que a transmissão de conhecimentos artísticos.

Eunice Medeiros de Sá Cesnik, da empresa Medeiros's S/C Ltda., apresentou projeto para consultoria ao educativo da 25ª Bienal, em 2002, composto por quinze técnicas de sensibilização[113] para acompanhar o curso de formação da monitoria. Esse projeto não aconteceu porque a Bienal optou por dar continuidade ao trabalho de mediação iniciado por Mirian Celeste Martins na 'Mostra do Redescobrimento' e na exposição de 2001, que comemorou os cinquenta anos da Bienal. Coube a ela e à Gisa Picosque prepararem os mediadores para recepção e diálogo com o enorme público previsto para a exposição de 2002.

> Duzentos mil alunos do ensino médio da rede pública estadual vão visitar a 25ª Bienal de São Paulo, no Parque do Ibirapuera. A Secretaria de Estado da Educação firmou [...] convênio com a Fundação Bienal para compra de ingressos subsidiados e realização de visitas monitoradas de estudantes e professores durante o período da mostra, que vai até o dia 2 de julho. O Governo do Estado está investindo cerca de R$ 1 milhão na iniciativa (IMPARCIAL, 2002, p. 1-C).

O alto número de estudantes e professores que as Bienais de São Paulo atraem fez com que as ações educativas passassem a integrar os projetos gerais

---

[113] As técnicas de sensibilização previstas no projeto de Eunice são: O borrão; Stop; Técnica de narrar histórias; Entrelaçamento; Como seguir instruções; Da tesourada; Técnica de percepção; Seja bem-vindo, até breve; Você é um bom ouvinte; Ponte de jornal; Meu vizinho; Máquina Maluca; Técnica de travessia; Meu talento; Técnica do olhar (CESNIK, 2002, s/p).

das presidências objetivando, especialmente, atrair patrocinadores. No plano geral da 25ª Bienal os Programas Educativos previstos contemplavam conferências, visita monitorada e o projeto Bienal/Escola (BIENAL(110), s/d, s/p), afirmando que tratava-se da retomada um projeto bem sucedido no passado, porém não deixou claro do que se trata. Projeto Bienal-Escola é o nome de uma parceria firmada entre a Fundação Bienal, a Secretaria da Educação do Estado de São Paulo e a Secretaria de Educação do Município de São Paulo que foi realizado por Antonio Santoro em 1975.

O convênio foi firmado, mas o projeto mudou de nome. Ao invés de chamar-se "Bienal/Escola" chamou-se 'Projeto Jovem Protagonista'. Entretanto, o nome Bienal/Escola não caiu no esquecimento e foi usado na 27ª Bienal em 2006.

Quando a Bienal firmou esse convênio os mediadores já haviam sido selecionados e estavam no curso de formação. Percebeu-se que a demanda havia aumentado demasiadamente e não havia orçamento disponível para contratar novos mediadores e nem tempo para formá-los. A solução encontrada foi gravar e exibir um vídeo no Pavilhão da Bienal para contextualizar a exposição a estudantes e professores que, sozinhos, assistiam ao vídeo e se auto conduziam pela exposição. Mirian Celeste assim descreve a situação.

> O vídeo foi feito como a tábua de salvação, pois tivemos de assumir a visita de 200.000 alunos da rede estadual, no meio do caminho, em troca de verbas conseguidas pela Fundação Bienal. Não haveria possibilidade de contratar educadores para toda esta turma. Também houve a necessidade de abrir a Bienal nas segundas-feiras e todo um aparato da Secretaria de Estado da Educação para fornecer ônibus para todos. Foi uma operação de guerra, pois queríamos honrar os compromissos, tanto o Programa de Ação Educativa como a FDE – Fundação de Desenvolvimento da Educação. Para que a visita fosse viabilizada com um mínimo de mediação possível traçamos um projeto – Jovens Protagonistas: contratamos alguns educadores para este projeto que ficavam nos espaços com camiseta identificatória do projeto, oferecemos a todos os educadores que acompanharam as turmas o guia da Bienal além de algumas dicas e regras do espaço e todos os grupos começariam a visita vendo o vídeo no auditório do MAC. Eram longas filas na rampa externa com entrada, se não me egano, onde 458 alunos (lotação completa) entravam no auditório de uma em uma hora, com uma estratégia para entrada e saída para perder o menor tempo possível. Dalí saíam acompanhados pelos professores. Assim o vídeo foi realizado tendo como objetivo propor um primeiro contato com a Bienal que iriam ver. [...] O foco era um passeio visual que os colocassem em estado de

> curiosidade para ver os originais, oferecendo informações básicas e ampliando olhares, já que a percepção precisa ser provocada [...] provocando fluxos do olhar, aproximações, ângulos diversos, problematizações interculturais (Martins, 2014, e-mail).

Se a XXIV Bienal teve o Núcleo Histórico, na 25ª foram organizadas Salas Especiais de artistas contemporâneos: Andreas Gursky, Jeff Koons, Julião Sarmento, Sean Scully, Thomas Ruff, Vanessa Beecroft (BIENAL(111), 2002, p. 130-161), Carlos Fajardo, Karin Lambrecht e Nelson Leirner (BIENAL(111), 2002, p. 374-411). O mesmo aconteceu na 26ª com as salas especiais de Artur Barrio, Paulo Bruscky, Cai Guo Qiang, Eugenio Dittborn, Huang Yong Ping, Beatriz Milhazes, Thomas Struth e Luc Tuymans (BIENAL(111), 2002, p. 266-313). Com isso, o perfil didático destas salas foi reconfigurado para apresentar artistas vivos, por vezes jovens, mas com representatividade no panorama artístico contemporâneo.

A cada nova edição Bienal os de visitantes não paravam de subir. Com a implantação do ingresso gratuito na 26ª Bienal em 2004, esperava-se um público ainda maior.

O projeto educacional dessa edição foi desenvolvido pela FAAP. Marcos Moraes, lá coordenador do curso de Artes Plásticas destacou que “a proposta da 26ª não era fazer monitoria para visitas, mas proporcionar encontros com a produção, com os trabalhos e com os artistas” (MORAES, 2013, 4’27” - 5’10”). A professora Maria Carolina Duprat Ruggeri (Caru Duprat) foi a responsável pela preparação dos trezentos e vinte estudantes que receberiam os visitantes. Função à ela delegada uma semana antes da exposição inaugurar (RUGGERI, 2013, 5’21” - 5’35”). Entregaram a monitoria aos alunos da FAAP que se interessaram pouco, e, por conta disso, fez-se necessário abrir vagas para alunos de outras universidades.

O curso de formação foi planejado por ela e por Marcelo Carvalho[114], foi conduzido por professores da FAAP no módulo ‘Encontros com a Arte

[114] Maria Carolina Duprat Ruggeri e Marcelo Rafael de Carvalho foram os responsáveis técnicos pela monitoria. Adriana Guivo, Anaí Marinho, Bianca Corazza, Carlos Borges, Cecília Bracale,

Contemporânea' e por integrantes da equipe curatorial no módulo 'Encontros com a Curadoria'. Todos os monitores eram estudantes e receberam mera ajuda de custo para exercer a função:

> Foram 320 monitores originários de várias faculdades e universidades, entre elas FAAP, USP, UNESP, Faculdade de Belas Artes, SENAC, PUC, UNICAMP, USJT, FAIC, Faculdade Santa Marcelina, Universidade Santa Maria, Universidade Braz Cubas, Mackenzie, Anhembi Morumbi e Faculdade Maria Montessori. Os monitores estavam cursando do primeiro ao último ano e somente alguns tinham completado a graduação. Suas formações eram bastante diversificadas. Artes Plásticas, Educação Artística, Artes Visuais, Moda, Desenho Industrial, Arquitetura, Cinema, Fotografia, Filosofia, História, Comunicação, Relações Internacionais, Rádio e TV, Design Digital, História da Arte, Artes Cênicas, Museologia, Jornalismo, Publicidade, Turismo e Letras. Não houve nenhum tipo de seleção baseada nos currículos apresentados, eles foram contratados mediante a ordem de inscrição (BIENAL(112), 2002, p. 15).

O módulo 'Encontros com a Curadoria' teve aula inaugural do curador Alfons Hug - o primeiro estrangeiro a assumir a organização da Bienal - que apresentou as intenções da curadoria e alguns dos mais representativos artistas que estariam na mostra. Ana Magalhães apresentou o 'Roteiro de Visita Principal' e o 'Roteiro Reduzido', ambos construídos pela equipe curatorial e calcados no tempo disponível para visitar a exposição. O 'Roteiro Arte Geral' foi apresentado por Jacopo Crivelli; o 'Roteiro Artistas Exploradores' por Bartolomeo Gelpi e os 'Roteiros Infantis' novamente por Ana Magalhães (CARVALHO e RUGGERI, p. 18). Devido ao conteúdo apresentado neste módulo faz-se notório que os roteiros não foram planejados pelos monitores mas sim pelos curadores e membros da coordenação de produção[115].

No módulo 'Encontros com a Arte Contemporânea' ocorreram as aulas 'Educação Estética' com Caru Duprat; 'Estética e História da Arte' com André Toral; 'Teoria e Crítica da Arte Contemporânea' com Felipe Chaimovich; 'Processos

---

Celisa Maria Beraldo, Cristiane Alves, Denise Ortiz, Juliana Asmir, Juliana Pavanelli, Marcela Tiboni, Patrícia Possa, Rita Jimenez e Valéria Prates foram supervisores dos monitores. In (CARVALHO e RUGGERI, p. 03)

[115] Jacopo Crivelli coordenou a equipe de produção da 26º Bienal. Ana Magalhães e Bartolomeu Gelpi integraram esta equipe junto a Ana Elisa de Carvalho Silva, Camila Henman Belchior, Lilian Fratto Calazans Salim, Melina Cardoso Valente, Mônica Shiroma de Carvalho, Osmar dos Santos, Rinaldo Quinaglia, Vânica Mamede C. Shiroma e Luiza Valle (estagiária [trainee]). (BIENAL(113), 2002, s/p).

Artísticos: as questões da pintura contemporânea', com Leda Catunda; 'Arte e Linguagens Tecnológicas', com Christine Melo; 'Processos Artísticos: as questões do espaço na arte contemporânea' com Regina Johas; Rafael Vogt Maia Rosa apresentou a aula 'Questões da Arte Contemporânea: uma história recente'; Marcelo de Carvalho e Anaí Marinho apresentaram 'Processos de Comunicação em Exposição: Intermediação', Mônica Montenegro proferiu uma palestra sobre Impostação Vocal e Valquíria Prates (CARVALHO e RUGGERI, p. 19-20) falou sobre o projeto de atendimento de Público Especial[116] na Bienal.

A formação continuou quando a exposição já estava aberta e os estagiários recebendo os visitantes. Com isso, a metodologia do curso de formação foi pautada na práxis como:

> [...] atividade concreta pela qual os sujeitos humanos se afirmam no mundo modificando a realidade objetiva, e para poderem alterá-la, transformam-se a si mesmos. É a ação que para aprofundar de maneira mais consequente, precisa de reflexão, de autoquestionamento, da teoria e é a teoria que remete à ação, que enfrenta o desafio de verificar os acertos e os desacertos, cotejando-os com a prática (KONDER APUD CARVALHO E RUGGERI, 2002, p.07).

Caru destaca que sequer houve tempo para selecionar textos para o curso dos monitores. Com isso, optou pela educação estética como ampliação do olhar e do repertório visual,

> [...] fazendo com que se compreenda a arte em todas as suas diversas manifestações, proporcionando instrumentos para a alfabetização no código visual, abordando os elementos da linguagem plástica em seus aspectos formais: linha, forma, volume, luz e cor. Cabe dizer, que para que essa alfabetização ocorra de modo consciente e não como mera apreensão de um código, é importante perceber que os elementos da linguagem visual além de estruturarem a composição são, também, portadores da subjetividade da obra (CARVALHO e RUGGERI, 2002, p. 11).

Adensando o interesse em ampliar o olhar:

> Alfabetizar no código visual constitui-se, portanto, importante instrumento da ampliação da consciência, que se traduz na ampliação e capacidade de ler e comunicar-se com o mundo. A alfabetização, entendida assim, como a capacidade de articulação da linguagem que permita falar e entender a fala de outros, de outras épocas e de outras culturas.

[116] A expressão Público Especial refere-se a deficientes físicos ou mentais.

> Ampliando a alfabetização para além do signo verbal, possibilitamos o acesso às produções do homem nas diferentes épocas (ALBANO APUD CARVALHO E RUGGERI, 2002, p. 11).

Também não houve tempo para pesquisar informações sobre os artistas que participavam da exposição e o material desenvolvido para professores foi de enorme importância. Este foi realizado por José Minerini Neto - autor dessa tese - junto a Rejane Coutinho e Guilherme Nakashato, com produção de Ricardo Oliveros e de Edna Onodera do Arteducação Produções - AEP. Este material chama-se 'Leituras de Artistas' e foi muito importante para a preparação dos monitores (RUGGERI, 2002, p. 31) porque foi composto integralmente por entrevistas com artistas que apresentaram suas leituras sobre as obras que expunham na Bienal. Com isso, contribuiu para o conhecimento contextual da exposição pelos monitores. Caru destaca que:

> Considerando as condições em que o trabalho da ação educativa se iniciou, tivemos que apresentar a teoria paralelamente à prática, os monitores já estavam realizando suas visitas, quando pudemos ter a oportunidade de apresentar a metodologia proposta (CARVALHO e RUGGERI, 2002, p. 07).

Leticia Pires atuou nessa Bienal como coordenadora operacional e organizou todo o setor educativo da 26ª Bienal (CARVALHO e RUGGERI, 2002, p. 06) que, além das visitas monitoradas no pavilhão, disponibilizou um ônibus que levava visitantes do Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB[117] no centro de São Paulo à Bienal no Parque do Ibirapuera.

Na 27ª Bienal em 2006 foi a vez de alterar o formato das representações nacionais herdado da Bienal de Veneza: os artistas deixaram de ser majoritariamente organizados em representações nacionais (BIENAL(114), 2006, p. 53) para serem organizados a partir de critérios propostos por Lisette Lagnado, curadora geral dessa edição. Denise Grinspum assumiu a coordenação do projeto educativo e, junto à Lisette, colocou as ações educacionais da 27ª. Bienal na esfera da curadoria. A respeito de curadorias educacionais, Ana Mae Barbosa destaca que:

[117] À época o CCBB SP estava exibindo exposição de Antoni Tàpies.

> [...] na maioria dos museus, o arte-educador é um apêndice e é até dirigido, orientado pelo curador, que diz o que deve ser feito ou como deve ser lida a exposição pelo público, e compete ao arte-educador apenas orientar para aquela leitura ou executar a animação proposta. Contudo, interpretar uma exposição é um processo tão complexo e didático quanto interpretar um quadro ou uma escultura. Ao arte-educador compete ajudar o público a encontrar seu caminho interpretativo e não impor a intenção do curador, da mesma maneira que a atitude de adivinhar a intencionalidade do artista foi derrogada pela priorização da leitura do objeto estético, por ele produzido. As atividades do arte-educador e do curador são complementares: interpretar uma exposição é tão importante quanto instalá-la! São atividades que têm como suporte teorias estéticas, conceituação de espaço e de tempo (BARBOSA, 1989, p. 125-126).

O projeto de curadoria educativa proposto por Denise evidenciou a gratuidade do ingresso desde a 26ª e por conta disso indicou a necessidade de oferecer visitas mediadas para os não iniciados em arte que a gratuidade poderia atrair. Para isso, as ações educacionais foram estruturadas em dois programas: 'Bienal-Escola' (análogo ao Projeto de Educação Pública da XXIV Bienal) para atender aos estudantes e 'Centro-Periferia: Como viver junto, um programa inédito' (GRINSPUM, 2008, p. 391) na Bienal. 'Bienal-escola' foi coordenado por Grinspum e "Centro-periferia" por Guilherme Teixeira. Sobre 'Bienal-escola':

> Sabe-se no Brasil as escolas são as grandes responsáveis pela formação de público dos museus e instituições culturais e, muito embora não tenha sido realizada nenhuma pesquisa dessa natureza em relação à Bienal, é possível que os resultados sejam análogos. Portanto, haverá uma ênfase no programa de atendimento a estudantes do ensino formal (GRINSPUM, 2006, p. 03).

Assim, "[...] O Programa Bienal-Escola foi estruturado sobre três eixos: oferta de material educativo, curso de capacitação de professores e visitas monitoradas" (LAGNADO, 2008, p. 391-394).

A equipe da Ação Educativa da 27ª Bienal foi composta por Denise Grinspum (curadoria), Anny Christina Lima (coordenou os Tira-dúvidas da XXIV Bienal e aqui assumiu a coordenação de capacitação de professores) e Luciana Nobre (assistente de capacitação de professores); Christiana Moraes (coordenação de monitoria) e Claudinei Roberto (subcoordenador de monitoria); Guilherme Teixeira (coordenador Centro-periferia); Valquíria Prates (coordenadora do material

educativo); Alessandra Effori (coordenação de produção) e Juliana Camargo (assistente) (BIENAL(115), 2008, p. 415).

Discutia-se nessa primeira década do século XXI qual seria a denominação correta dos trabalhadores da educação em museus e como se dava a profissionalização da área, tema agravado na edição anterior da Bienal por ter contratado apenas estagiários que a princípio não seriam remunerados. Desde a origem das visitas guiadas na Bienal o termo de maior uso foi monitor, flexionado para Tira-dúvidas, educador, arte-educador e mediador. Denise foi enfática em defender o nome monitor e ao ser questionada por uma monitora que integrou a equipe da 27ª Bienal, a ela respondeu, primeiro situando que já havia discutido tal opção no curso dos monitores. Ela diz:

> No curso para a formação de monitores ministrei algumas aulas, sendo uma delas dedicada especificamente ao tema Educação e mediação. Lá, foi esclarecido o motivo pelo qual assumi chamar os educadores que fazem o atendimento ao público junto à exposição de "monitores". Nesta ocasião, citei as ponderações feitas por meu colega Paulo Portela (sic) Filho – por quem nutro grande respeito profissional – que questiona o uso desta terminologia (BIENAL(116), 2006, s/p).

Antes de definir o que se entendeu por monitor na 27ª, Denise apresentou delimitações entre educador, docente, professor, educador social, e curadora do Projeto Educativo:

> A adoção desse termo se dá pelo fato de que em nosso projeto há muitas instâncias educacionais, que envolvem atividades de diferentes naturezas. Sim, é claro que o monitor é um educador, assim como são os nossos pais, que passam uma boa parte de nossa vida nos educandos, nem por isso, os chamamos de educadores. Os professores são também educadores. E para não gerar uma noção difusa sobre a natureza de cada ação por nós desenvolvidas, definimos essas classificações desde o início do projeto em ampla discussão com os coordenadores de cada módulo. Assim, os ministrantes dos cursos de capacitação, todos educadores, foram chamados de docentes; os professores que participam dos cursos de capacitação, todos educadores, foram chamados de professores; os educadores sociais, que atuam junto aos polos da periferia, foram assim chamados, por já haver uma tradição em torno dessa denominação com aqueles que atuam no contexto da inclusão sociocultural. Eu mesma, que coordeno o projeto e que sou educadora, sou chamada de curadora do Projeto Educativo (BIENAL(116), 2006, s/p).

Só então, e após delimitar as funções[118] de cada integrante da equipe que Denise assumiu a posição de voltar a usar o nome monitor na Bienal de São Paulo.

> E foi assim que definimos que os educadores que fazem a mediação entre público e exposição, seriam chamados de monitores, sabendo que o termo é também utilizado para terminais de informática. Ficou claro para nós que com o desenvolvimento de nossa ação reflexiva, estamos resignificando o termo, que já tradicionalmente vem sendo adotado pelas últimas bienais e também por muitos museus no Brasil (BIENAL(116), 2006, s/p).

Enquanto Denise preocupava-se em entender o que significa a expressão monitor, a equipe de Ana Amália e Rejane Coutinho no CCBB-SP adensava a discussão sob a alcunha arte-educador e a Bienal do Mercosul assumia a denominação mediador.

O curso de formação dos monitores aconteceu entre 07 de agosto e 04 de outubro de 2006 com 10 horas semanais de aula ministrando o seguinte conteúdo: Conceito geral da 27ª Bienal e de seu projeto educativo; A questão das bienais e o formato da 27ª; Projetos Construtivos e Programas para a vida (HO[119], Matta-Clark[120]); Como viver junto: Roland Barthes; Marcel Broodthaers; Projeto arquitetônico da 27ª; Acre, questão do território; Ana Mendieta; Felix Gonzalez-Torres; Artista como antropólogo; Residências artísticas[121]; A questão urbana: centro-periferia; Fotógrafos da Bienal; Vivendo às margens; Conteúdos de aprendizagem; Teoria da compreensão estética; Tipologia de visitas monitoradas; Estética relacional; Processos de mediação para arte contemporânea; Programa Bienal-Escola; Material de apoio ao professor; Bienal e escola: programa de capacitação; Programa de inclusão social; Hélio Melo e a questão do Acre; Definição e roteiros de visitação I e logística; Definição e roteiros de visitação II e logística e Sistemas de avaliação (GRINSPUM(1), 2006, p. 04).

---

[118] Denise Grinspum investigou essa questão na tese de doutorado por ela defendida em 2000 na Faculdade de Educação da USP, pesquisa denominada ‘Educação para o Patrimônio: Museu de Arte e Escola - Responsabilidade compartilhada na formação de públicos’.
[119] Hélio Oiticica.
[120] Gordon Matta-Clark.
[121] A FAAP foi responsável pela preparação dos monitores da 26ª Bienal e, na 27ª, apoiou a residência de artistas no Brasil. Alberto Baraya, Armando Andrade-Tudela, Florian Pumhösl, Francesco Jodice, Lara Almarcegui, Marjetica Potrc, Meschac Gaba, Minerva Cuevas, Shimabuku e Susan Turcot ficaram alojados no Edifício Lutétia na Praça do Patriarca em São Paulo, realizando trabalhos também em Recife e em Rio Branco (BIENAL(117), 2013).

O curso para monitores explorou os conceitos curatoriais e de educação para 200 inscritos, dos quais cento e vinte e um foram contratados após participarem das 80 horas de aulas e seminários (GRINSPUM(2), 2006, s/p) que foram necessárias para dar conta do conteúdo acima.

Carolina Platero Martinelli integrou a equipe de monitores da 27ª Bienal e informa que o curso foi na Galeria Olido (MARTINELLI, 2014, s/p). Segundo ela, os alunos recebiam ajuda de custo para estudar, sendo que, ao serem aceitos como monitores, aqueles que ainda eram estudantes recebiam a metade do valor pago aos monitores formados:

> As aulas eram encontros como que palestras e havia alguns dias em que ficávamos estudando o material educativo. Tínhamos um material visual, pranchas visuais de alguns trabalhos. Usávamos para bolar roteiros juntos, em grupos (MARTINELLI, 2014, s/p).

Ao final do mês de agosto de 2006 – primeiro mês do curso de formação - foi aplicada uma avaliação dissertativa aos monitores que solicitava o seguinte conteúdo:

> Com base nas palestras apresentadas até agora responda com letra legível, texto corrido e clareza no desenvolvimento do pensamento, as seguintes questões: 1. Suponha que a 27ª Bienal seja inaugurada amanhã e que um visitante lhe pergunte, antes de entrar no espaço expositivo, o que ele vai ver. Qual seria a sua resposta? 2. Imagine um outro visitante. Como você faria uma introdução aos artistas que estarão na 27ª Bienal? (BIENAL(118), 2006)

Os monitores que trabalharam na 27ª Bienal foram formados, avaliados e por fim selecionados para atender, especialmente, o público escolar, conforme previsto por Denise:

> Sabe-se no Brasil as escolas são as grandes responsáveis pela formação de público dos museus e instituições culturais e, muito embora não tenha sido realizada nenhuma pesquisa dessa natureza [...]. Portanto, haverá uma ênfase no programa de atendimento a estudantes do ensino formal (GRINSPUM, 2006, p. 03).

O projeto ‘Centro-Periferia’ teve continuidade na 28ª Bienal sob a denominação de ‘Programa Ambulante’ (BIENAL(119), 2008, p. 24) e também foi coordenado por Guilherme Teixeira. O projeto didático dessa edição ofereceu serviços que:

> [...] se caracterizam por ações pontuais, envolvendo a memória e a experiência não apenas de uma mostra de arte contemporânea, mas oferecendo a possibilidade de um conhecimento aprofundado do lugar onde ela ocorre, do sistema cultural em que ela se inscreve e dos conceitos com que trabalha. A orientação pedagógica está desenhada por artistas envolvidos com o ensino da arte e com o desenvolvimento e a difusão da experiência artística (BIENAL(120), s/d, s/p).

Foram organizados ciclos de conferência sob a coordenação geral de Luisa Duarte; ‘História como matéria flexível: práticas artísticas e novos sistemas de leitura’ organizado por Ana Paula Cohen; ‘Bienais, bienais, bienais...’ com Ivo Mesquita; ‘Colaboradores’ Marieke van Hal e Michael Asbury; ‘Backstage’ com Jacopo Crivelli Visconti e ‘A Bienal de São Paulo e o meio artístico brasileiro: memória e projeção’ com Luisa Duarte (BIENAL(119), 2008, p. 05).

Guilherme Teixeira[122] deu continuidade ao projeto de ação social iniciado na 27ª Bienal e Anny Christina Lima ao projeto de professores. Ana Paula Cohen queria implantar como projeto educativo da 28ª Bienal uma proposta que ela havia visto na Colômbia[123] quando foi co-curadora do ‘Encontro Internacional de Medellín em 2007’ (COHEN, 2007, s/p). Lá cada monitor ficava fixo em uma obra para receber e conversar com os visitantes ao mesmo tempo em que zelava pela segurança da exposição, algo já ocorrido na II Bienal em 1951, na exposição ‘A Trama do Gosto’ de 1987 e na XXIV Bienal com o projeto da UNIBAN. Anny Cristina Lima refletiu sobre delimitações entre a função do educador ao analisar o que significa ser coordenador ou supervisor de equipe educacional em museu. Segundo ela:

> O coordenador e/ou supervisor de equipe preocupa-se com o bem estar dos educadores, com a igualdade entre o tempo e as demandas do

[122] Flávia Sammarone foi coordenadora-adjunta a Guilherme neste projeto (BIENAL(119), 2008, p. 24).

[123] Esta ideia foi apresentada pelos curadores da 28ª Bienal – Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen – em reunião com o autor dessa tese e com Edna Onodera, quando representaram o Arteducação Produções no Pavilhão da Bienal, indicados por Guilherme Teixeira para realizar o projeto educativo da edição de 2008.

> trabalho. O educador é quem se dá conta da qualidade do outro, qualquer que seja essa qualidade. Educador é quem respeita o outro em seus limites e facilidades. Para ser educador de museu, além do respeito, é importante ter uma compreensão da importância do patrimônio, da relação com a cultura e da não relação, o que é agir sobre esses conteúdos e não agir. O contratante precisa ter clareza no processo de seleção, oferecer salário e condições adequadas e contrapartidas favoráveis (RIZZI e PASQUALUCCI, 2012, s/p).

Guilherme Teixeira sugeriu que as ações educativas da 28ª Bienal fossem realizadas pelo coletivo AEP[124] que chegou a apresentar proposta aos curadores gerais Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen que logos depois retirou porque havia curto tempo para a seleção e preparação dos educadores. Na mesma reunião em que comunicou aos curadores que não realizaria o projeto, os representantes do AEP apresentaram Denise Emerich[125] que havia trabalhado como coordenadora dos Tira-duvidas da XXIV Bienal em 1998. Esta enviou uma proposta que também recolheu porque a resposta de aprovação demorou para chegar, inviabilizando ainda mais a preparação dos educadores.

O projeto efetivado chamou-se 'Educadores em Sala' (BIENAL(121), 2008, p. 19) e foi coordenado por Jussara Fonseca e contou além de), Flávia Samarone (coordenação adjunta) trabalhando junto a Guilherme Teixeira (Projeto Ambulante); Cintia de Jesus Andrade (assistente) trabalhando com Anny Cristina Lima (formação de professores); Carla Nascimento Oliveira, Ligia Carvalho, Luiza Sandler, Nilva Rigo, Thaís Scabio e Yili Maria Rojas (educadoras); Fabilola Notari, Karla Cristina Silva (assistentes de produção), Andrea Amaral, André Vilela, Gilberto Mariotti, Guilherme Teixeira, Marisa Spiegel, Mila Chiovatto, Monika Jun Honma, Renata Bittencourt, Stela Barbieri, Thiago Honório e Valquíria Prates

---

[124] O Arteducação Produções - AEP iniciou sua atuação em 2001, a partir do convite do Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB, para estruturar e desenvolver o programa educativo dessa instituição, inaugurada em São Paulo, no mesmo ano. A parceria entre o AEP e o CCBB-SP gerou projetos de mediação para exposições, o programa 'Diálogos & Reflexões com Educadores', seminário sobre mediação cultural e social e publicações entre 2001 e 2007. Fundado pela artista/educadora Ana Amália, então professora do Núcleo de Apoio à Arte/Educação da ECA-USP, o AEP conta com a participação de artistas, educadores e produtores interessados em pesquisar e desenvolver projetos artísticos e de mediação cultural, como Camila Lia, Edna Onodera, Erick Orloski, Guilherme Nakashato, José Minerini Neto, Moa Simplício e Rejane Coutinho (ARTEDUCAÇÃO, 2013, s/p).

[125] O autor pariticipou como representante do AEP - Arteducação Produções, junto com Edna Onodera, em duas reuniões com os curadores Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen. Na primeira foram apresentados a nós os intentos educacionais da curadoria e, na segunda, fomos para retirar o projeto enviado e apresentar Denise Emerich.

(docentes no curso de formação da 28ª Bienal). A equipe de educadores foi composta por profissionais formados e não por estudantes ou estagiários como em tantas outras edições (RIZZI e PASQUALUCCI, 2012, s/p).

Após tantas negociações da curadoria com equipes de educadores, tornou-se público o motivo que retardou a definição do projeto educativo da 28ª Bienal. Um e-mail trocado entre o presidente da Fundação Bienal Manuel Francisco Pires da Costa e o curador Ivo Mesquita foi interceptado pela Folha de São Paulo no qual o presidente afirmava que seria necessário cortar os recursos financeiros destinados ao projeto educacional. Ivo não concordou e respondeu que:

> Cortar o educativo é grave. Esta é uma instituição pública e que presta um serviço para a comunidade. Além do que, há no corpo da 28ª Bienal projetos que estão sendo trabalhados especificamente para um programa educativo. O corte do mesmo seria extremamente danoso para a imagem institucional da Fundação porque existem recursos alocados para a Bienal que contemplam especificamente o seu plano educativo, e se eu bem me recordo eles já até foram usados sob essa rubrica (Secretaria Municipal de Cultura e Votorantim). Acho que podemos reduzir algumas coisas, mas não podemos abrir mão deste setor. Se algum corte for feito por exemplo, atendimento às escolas públicas não podemos deixar de desenvolver trabalhos já em andamento como a formação de monitores específicos para o acompanhamento dos visitantes junto aos trabalhos dos artistas do 3º andar. Já que a mostra se propõe interativa com o público é preciso ter esse acompanhamento didático. O trabalho de formação de professores é outra peça fundamental, pois a Bienal de São Paulo é conhecida e respeitada pela sua qualidade como espaço dedicado ao conhecimento e difusão da arte contemporânea. Assim sendo, cada Bienal de São Paulo é uma ocasião muito especial para a formação desses profissionais que são propagadores da experiência oferecida pela Bienal. Também devo dizer que em vista da importância do trabalho também autorizei a continuação do projeto Centro-Periferia, iniciado em 2006 e que foi considerado uma das experiências mais bem sucedidas em arte educação de que se tem registro (MESQUITA, 2013, s/p).

A exposição foi organizada em dispositivos que se articularam e compuseram todo o Pavilhão do Ibirapuera, divididos em Praça e Vídeo Lounge (térreo e 1º andar), Planta Livre (2º andar totalmente vazio), Plano de leituras, Biblioteca e Conferências (3º andar). Tatiana Arantes integrou a equipe de educadores e destaca que devido à polêmica gerada pelo esvaziamento do 2ª andar do Pavilhão da Bienal o público chegava para visitar a exposição com muita agressividade (ARANTES, 2010, oral). Neste sentido, é possível justificar a proposta de ter educadores seguranças fixos na exposição.

> A monitoria da 28ª foi muito criticada, mas foi um projeto muito interessante. Discutia-se com o público o que não se discutia em outro lugar. Com grupos escolares, por exemplo, da 5ª série (atual 6ª ano), aprofundava-se discussões conceituais. A equipe foi constituída por educadores profissionais. A alta de tempo demandava formação por parte das pessoas que atuaram junto ao público. Algumas escolas utilizaram este "vazio" de uma maneira muito criativa (RIZZI e PASQUALUCCI, 2012, s/p).

O catálogo foi impresso em formato de tabloide, encartado em fascículos no jornal Metrô News e distribuído pela cidade de São Paulo às sextas-feiras durante o período da exposição. Um site na internet foi organizado e constantemente atualizado para informar a intensa programação que acontecia nos dispositivos.

A 28ª Bienal terminou descredibilizada pelo público e pela imprensa nacional, mas não pela crítica e pela repercussão internacional que enalteceram a coragem da Fundação Bienal em repensar sua função[126] e mobilizar o meio artístico em tempos nos quais a feiras de artes são tratadas como mais dinâmicas e de maior importância para o conhecimento da arte contemporânea. Falta saber se as referidas feiras estão cumprindo a função didática e educacional que as bienais exercem.

Após a mobilização de 2008 a 29ª Bienal surgiu fortalecida. Moacir dos Anjos respondeu pela curadoria geral junto a Agnaldo Farias, que indicou para conceber e organizar o projeto educativo Stela Barbieri, parceria de Agnaldo nas ações realizadas por ambos, respectivamente curadoria e educação, no Instituto Tomie Ohtake.

Stela foi denominada curadora educativa e teve por função realizar o programa pedagógico dessa edição em 2010 e fundar o Educativo Permanente Bienal[127] em 2011 com a exposição comemorativa dos 60 anos da Bienal 'Em

---

[126] Esta conclusão foi possível devido à comparação de conteúdo publicado em jornais nacionais e internacionais presentes no AHWS.

[127] O primeiro ano de gestão de Stela Barbieri como curadora do Educativo, contou com Laura Barbosa na Supervisão Geral; Helena Kavaliunas, como coordenadora de Relações Externas; Carlos Barmak, como coordenador de Ensino junto à Marisa Szpigel (EaD) teve um expressivo número de ações voltadas a professores, por meio de encontros presenciais e de um curso de Ensino a Distância (EaD), oferecido em parceria com a Secretaria de Educação do Estado de São

Nome dos Artistas: Arte Contemporânea Norte-americana na Coleção Astrup Fearnley', um museu particular de Oslo na Noruega.

O projeto educativo da 29ª Bienal foi estruturado em ações que ocorreram em três momentos: antes, durante e depois da exposição.

> Ações antes da 29ª Bienal: 1. Ações de formação para educadores de escolas públicas e privadas, presenciais e a distância (curso Tão Perto, Tão Longe); 2. Ações em ONGs e comunidades de bairro; 3. Curso de formação para os educadores que realizam as visitas orientadas ao longo da mostra. Parte dessa atividade aconteceu em rede, em parceria com 22 instituições culturais de São Paulo. Ações durante a 29ª Bienal: 4. Visitas orientadas à 29ª Bienal para o público escolar e espontâneo; 5. Cursos para crianças, jovens, professores e outros profissionais; 6. Programação para crianças e famílias nos terreiros[128] – lugares de encontro dentro da exposição; 7. Encontros com artistas, críticos, educadores, curadores e outros profissionais – Programação da Semana do Professor; 8. Seminário Internacional – Educação, Arte e Política. Após a mostra será implantado um setor educativo permanente com o compromisso de alimentar a rede de relações estabelecida (BARBIERI, 2010, p. 406-407).

O material educativo feito para os professores foi dos primeiros conteúdos a ficar pronto, o que possibilitou realizar os encontros com docentes no início de 2010, com metas rapidamente atingidas, o que não aconteceu com o público escolar, que, devido à escassez de ônibus ficou longe da meta estipulada. Se a função de educadores de museu é promover a educação, para os gestores das exposições cada equipe envolvida é responsável por atingir metas e objetivos, não sendo diferente com o projeto educativo. Segundo Stela,

> Quando assumi a curadoria educativa soube que teria o desafio de atingir a quantidade de 400 mil pessoas. Fiquei pensando: como falar com 400 mil pessoas falando com cada uma? A elaboração deste projeto começou em julho de 2009. Foi elaborado um conjunto de ações pré-Bienal bastante intenso e construído em parceria. A estratégia adotada foi atuar em rede, com diferentes organizações e instituições educativas e culturais, respeitando a história e os princípios de cada uma delas: fazem parte desta rede desde os Pontos de Cultura até as Secretarias Municipais e Estaduais, escolas públicas, particulares, ONG e Universidades. [...] São muitas reuniões em pequenos grupos e as ações são decididas coletivamente, onde os princípios norteadores são: escuta, diálogo, sinergia e estudo constante (RIZZI e PASQUALUCCI, 2012, s/p).

Paulo. O curso de Formação de Educadores envolveu vinte e seis instituições culturais de São Paulo, resultando em uma publicação. Os *Terreiros*, espaços para o desenvolvimento de ações no espaço expositivo previstos nos conceitos curatoriais e propostos por artistas da mostra, abarcavam uma programação desenvolvida pelo educativo (como relatos de professores, contações de histórias etc.). Os ateliês complementavam as visitas dos grupos agendados e eram abertos ao público geral, nos fins de semana, ministrados por diversos artistas convidados (BIENAL(122), 2013, s/p).

[128] A programação geral de todos os Terreiros da 29ª Bienal ficou a cargo de Pedro França.

O eixo curatorial dessa Bienal relacionou arte e política, o que direcionou o projeto curatorial educacional, que teve por princípio:

> [...] a ideia da aproximação com a arte pela via da experiência, a noção de autonomia, a importância da troca e do diálogo e o respeito aos diferentes repertórios. Acreditamos que o trabalho com arte deve, sobretudo, respeitar o olhar de cada um e provocar mais incertezas do que verdades. Nesse sentido, a atividade educativa adquire uma dimensão política, ao estimular que todos entrem em contato com seu manancial criativo e inquietador (BIENAL(123), 2012, s/p).

A curadoria educativa desenvolveu as atividades em oito eixos: Formação presenciais e a distância para educadores de escolas públicas e privadas; ações em ONG e comunidades de bairro; curso para formação dos educadores responsáveis pelas visitas à exposição feita em parceria com vinte e quatro instituições culturais de São Paulo; acompanhamento e condução de visitas à exposição; cursos para crianças, jovens, professores e demais interessados; ações dentro dos terreiros (performances, palestras, encontros, debates, performances, contações de histórias etc.) e Seminário Internacional Arte e Política (BARBIERI, 2010, s/p).

Quando a 29ª Bienal abriu as portas em setembro de 2010, aproximadamente 300 educadores estavam contratados e nominalmente identificados no catálogo[129]. Salvo supervisores que eram formados, os demais eram estudantes contratados como estagiários.

---

[129] Constam como educadores no catálogo da 29ª Bienal: Adelaide Cristina da Silva, Adriana Amossi Dolci Leme Palma, Adriana de Moraes, Adriana Moreno, Ágatha Barbosa Araujo, Alex Marinho Cavalcante Alves, Alex Nascimento, Aline Evangelista de Moura, Aline Pires Luz, Allan de Freitas, Amanda Catherine Vieira Monteiro, Ana Carolina Cabral Motta, Ana Carolina Druwe Ribeiro, Ana Carolina Roman Rodrigues, Ana Chhaya Azevedo Kohli, Ana Claudia Di Tulio Lopes, Ana Claudia S. Takenaka, Ana de Carvalho Dias de Andrade, Ana Karina Silva Maganha, Ana Luisa R. de M. Rocha Nossar, Ana Luiza Cencini Polisel, Ana Paula Gomes, Ana Paula Robira Morgado, Anderson Benelli da Silva, André Barboza Arantes, André Rabelo Simões, André Minoru Souza Asai, André Soares da Silva, Andreia Cristina Campinho, Angelo Esteves Silva, Anna Regina Correia Neves, Ariane Faria dos Santos, Ariel Fernandes Spadari, Bárbara Jacqueline Soares Milano, Barbara Rodrigues Ariola, Beatriz Cyrineo Pereira, Beatriz França Vasconcelos, Beatriz Santana Ferreira, Bianca Grazielli Selofite, Bianca Leite Ferreira, Bianca Panigassi Zechinato, Bruna Costa de Oliveira, Bruna Farias Abreu Luz, Bruno Cesar Rossarola dos Santos, Bruno Ferreira de Souza, Caio Feriotti Alves Meira, Caio Meirelles Aguiar, Caio Muller Barbosa, Camila C. dos S. Gomes, Camila Sanches Zorlini, Camila Zanon Paglione, Camille Olivastro Perches, Carlos Alberto Negrini, Carlos Eduardo Poma Valadão, Carlos Henrique Meirelles de Castro, Carmen Cardoso Garcia, Carolina de Mello Castanho Alves, Carolina Ohashi, Carolina Oliveira Ressureição, Carolina Tami Umezawa, Caroline Brunca Sapgnol, Caroline Gusman Anelli, Caroline Hellm M. Dias, Catharine Rodrigues, Cintia

Guimarães Ramos, Clara Passarelli Scott Alves, Cláudia Di Ferreira Ayoub, Cristiana Junqueira Bei, Cristiane Rafael dos Santos Gelain, Cybele Silveira de Lima Honda, Dafini Oliveira, Daniel Zagatti, Daniele Barros dos Santos, Daniele E. C. Cardoso, David Geová Medeiros Santana, Dayane Okipney Silva, Debora de Souza Freitas, Débora Rosa da Silva, Debora S. Hawrysz Gepp, Denise Silva Barros, Diego Francisco Silva Rosberg, Diermany D'Alessandro Raymundo, Dina Ioanna F. L. Pappou, Eduardo Antonio Pereira de Freitas, Elena Knijnik, Eliane Breguêz de Souza , Emerson Nobre Silva, Érica da Costa Santos, Erivaldo Aparecido Alves Nascimento, Eustáquio Ornelas Cota Júnior, Eveline Ivi Cori, Everton Farias Valença Andrade, Fabiana Costa de Almeida, Fabiana Figueira Strumiello, Fábio Moreira Caiana, Felipe Augusto Bracco de Aguillar, Felipe Guimarães, Felipe Roth Faya, Felipe Tenório da Silva, Felix White Toro, Fernanda Basile Resstom, Fernanda da Silva Souza, Fernanda Lemes Campos, Fernanda Maria Borges, Fernando Augusto Fileno, Fernando Siwek Sala, Filipe Lima Pinheiro, Filipe Monguilhott Falcone, Flávia Amato Nogueira, Francine Fernandes Rosa, Gabriel de Aguiar Marcondes Cesar, Gabriel Francisco Barbosa Lemos, Gabriel Lima Garcia, Gabriela L. Dinkhuysen, Gabriela Maete Turetta, Gabriela Vanzetta Pereira da Silva, Giovanna Pezzuol Mazza, Giuliana Marquesi de Souza, Giulianna Nishiyama Guilherme, Glaucos Marcelo Fedozzi Minuera, Guilherme Pacheco Alves de Souza, Guilherme Ramalho dos Santos, Gustavo Avamilano Alvarez, Gustavo Barros Rocha, Helena da Silva Souza, Helena Knoll Bastos, Heloiza Sensuline Soler Olivares, Ildenira Lopes de Sales, Ileane da Silva Ribeiro, Isabella Guimarães Rezende, Isadora do Val Santana, Isaura de Oliveira Ogawa, Izabela Mariano F. de Araújo, Izabella Demercian, Jade Medeiros Tavares, Janaína Nagata Otoch, Jean Luiz Palavicini, Jean Roberto Felipe da Silva, Jeferson Pereira Costa Santos, Jihana Y. A. Nassif, Jonas Rodrigues Pimentel, José Luiz Augusto Alves Pinheiro, Juan Manuel Wissocq, Julia Nóvoa de Campos, Juliana Antunes Mendes, Juliana Cristina Alves da Silva, Juliana Cristina S. Bueno Guimarães, Juliana Marachleian Nersessian, Juliana Solimeo, Karen Herreros, Karina Ayumi Ekami Takiguti, Kelly Cristina da Silva, Laiz Hiromi Fuzinaga, Lara Chaud Palacios Marin, Larissa da Costa Miyazaki, Laura Belik, Laura da Silva Monteiro Chagas, Laura de Barros Chiavassa, Laura Muniz Pacheco, Laura Nogueira Marin, Leila Graziela Costa Oliveira, Leonardo Matsuhei Araki Normande, Letícia da Silva B. Vasconcelos, Livia Mara Botazzo França, Livia Regina Midori Izumi, Luana Cassia Araujo Marcondes, Luana de Paula Perez, Luanda Dessana Ferreira dos Santos, Luara Alves de Carvalho, Luara de Paula Vidal, Lucas Cominato D'Angelo, Lucas Lopes Queiroz, Lucas Silva de Oliveira, Luciana Andreotti Sonck, Luciana Ester Schiel Gigolotti, Luciara dos Santos Ribeiro, Lucilia Santos, Luisa Caetano Escobar da Silva, Luisa Doria Giraldes Teixeira, Luisa Rodrigues Barcelli, Maira Bottan, Manuela D'Albertas G. de Carvalho, Manuela Henrique Nogueira, Marcel Cabral Couto, Marcella Klimuk Uchiyama, Marcello A. M. Avelasco, Marcia Veronica de A. Ferrari, Marco Antonio Biglia Junior, Maria Augusta B. de Souza Aranha, Maria Clara Kanazawa, Maria Isabela Buzolin Lucredi, Maria Livia Nobre Goes, Maria Tereza Bentivegna Belfort, Mariana Coyado Rodrigues Garcia, Mariana Ferreira Ambrosio, Mariana Garau Moll, Mariana Rodrigues Rosell, Mariana Schmidt de Oliveira Iacomo, Mariana Vilela do Nascimento, Mariane Beline Tavares, Mariane N. Ferreira, Marina Borges Sarno, Marina Cunha Martins, Martha Letícia Casalaspro Moreira, Martin Prado Sander Smit, Matias Barboza Pinto, Mayara Medeiros Miussi, Melina Martinho, Mira Serrer Rufo, Natália Pineiro Bressan, Natália Rodrigues Gil, Nathalia Carolina Fuchs, Nayara Datovo Prado, Nei Franclin Pereira Pacheco, Nina de Oliveira Castellano, Nina Pauline Knutson, Olyvia Victorya Bynum, Osvaldo Sant Anna Júnior, Otavio de Camargo Penteado, Paloma F. de Melo Paula, Paola Ribeiro da Silva, Patrícia Regina Vannetti Veiga,Patrick Gomes de Toledo, Paula Franco, Paula Kaori Nishijima, Paula Macedo Pereira, Paula Vaz Guimarães de Araujo, Paulo Chiarella Scharlach, Paulo Henrique Bonosi Futagawa, Paulo Ricardo Gomides Abe, Paulo Vitor F. de B. M. Delgado, Pedro Gabriel Amaral Costa, Pedro Henrique Ferreira Costa, Pedro Henrique Moreira, Pedro Mattoso Boaventura, Pedro Pizante Millan, Priscila Dias Carlos, Priscila Oliveira Herrera Hidalgo, Priscila Palumbo, Priscila Tavares, Queli Cristina Martins Coelho, Rachel Kogawa Carvalho, Rachel Pacheco Vasconcelos, Rafael Calixto da Silva, Rafael D'Amico Flabore, Rafael Florêncio da Silva, Rafael Fratttini Coimbra Longhi, Rafael Santolíquido Davini, Rafael Tortorelli Canal, Raissa Monteiro dos Santos, Raphael Yozo Donadio Suguita, Rebeca Lopes da Silva, Renata de Pierro, Renata Barbosa Lima, Renata da Silva Xavier, Renata Osti, Renata Pedroza, Renata Perissinotto Passos, Renata Tsuchiya, Renato Nonato Ogasawara, Ricardo Rodrigues Serafim, Roberta Borges de Oliveira, Roberta Maringelli Campi, Rodolfo Borbel Pitarello, Rodolfo Colombo, Rodrigo Pereira Fernandes, Rômulo dos Santos Paulino, Ruana Negri Crusca, Sabrina Alves da Silva, Simei Silva Greb, Simone de Cassia Spilborghs, Stephanie Maluf, Suellen de Souza Barbosa, Sylvia B. P. Fonseca, Tabita Tiede Lopes, Tamara Faifman Maciel, Tamara Takaoka de Oliveira,

Stela e sua equipe[130] estruturaram o curso de formação dos educadores em duas etapas. Na primeira, os educadores, acompanhados pelos supervisores e tutores[131], visitaram outras instituições culturais de São Paulo, atividade planejadas para possibilitasse perceber a:

> [...] diversidade dos públicos e das possibilidades de aproximação com a arte que elaboramos a formação em parceria com 22 instituições culturais de São Paulo[132] [...]. Ao longo do curso, os alunos entrarão em contato com essas instituições, seus modos de trabalho e concepções sobre o papel do educador. Poderão compartilhar suas experiências e especificidades, como o atendimento e diferentes públicos, as ações poéticas e ateliês práticos, os cursos para professores etc. [...] A formação é oferecida a quinhentos estudantes de áreas como artes visuais, arquitetura, história e filosofia, dos quais trezentos serão contratados para atuar na 29ª Bienal (BARBIERI, FARIAS e ANJOS, 2010, p. 07).

Tamira Naia dos Santos, Tatiana de Andrade Beltrão, Tatiana G. do Prado, Tatiana P. do Nascimento, Tatiane Ferreira da Silva Santos, Téo C. Garfunkel, Thais A. da Costa Botelho, Thaís Mendes Moura Carneiro, Thamíres Cristina da Silva, Thiago Alves de Oliveira, Thiago Cezar Macete, Thila Pedrozo Lima, Thisby Alarcon Khury, Tiago Salles Rizzo, Tiely Cáceres Correia , Úrsula Passos de Paula, Vanessa Florentino de Jesus, Verônica Sayuri Kuniyoshi, Victor Tasso Garcia Vieira Albertini, Vincenzo Russo Soares, Vinicius Dias Oliveira de Almeida, Vinícius Monteiro de Castro Tubino, Vitor Ballan B. Leite, Vitor Yugo Katanosaka, Wembley Matos dos Santos, William S. de Oliveira, Yasmim de Liz Branco, Yukari Vieira Ritzmann e Yule Liberati Barbosa (BIENAL(124), 2010, p. 443-445).

[130] A equipe de Stela Barbieri (curadoria educativa) foi composta por Angela Castelo Branco (assistente); Laura Barboza Pinto (supervisora geral); Carlos Barmak (coordenador das ações nas comunidades); Marina Serri Francoio (coordenadora de formação dos educadores); Marisa Szpiegel (coordenadora de Educação à Distância); Bruno Gischer Dimarch (assistente); Deborah Paiva, Diogo Moraes, Guilherme Teixeira (formadores); Stella Queiroga Gomes dos Santos (secretária); Ana Carolina Magalhães, Chica Mendonça, Gustavo Melo, Karina Zandoná, Marcelo Tamassia Fernandes Pinto, Melina Borba e Olga Torres (produção); Denise Adams e Mariana Galender (documentação fotográfica do educativo); Fernanda Albuquerque, Fernanda Lopes Redatores e Simone Castro (website); Helena Kavaliunas (coord. De relações exteriores); Julia MIlaré Gropo, Pedro Milaré Gropo e Veridiana Simons (assistentes); Ana Paula Pacionatto, Ary Potyguara, Carolina Morhy, Daniela Fajer Rosa, Gaella Pierson, Isabela Giugno, Joana Santos Rolemberg Côrtes, Juliana Fernandes, Karina Fischer Dimarch, Laetitia Aubin, Letícia Sabbatini, Natália Braga Tonda e Radamés Rocha (voluntários) (BIENAL(124), 2010, p. 443).

[131] Supervisionaram o curso de formação dos educadores: Adriana Miranda Aguiar, Affonso Miranda Aguiar, Anita Limulja, Varlota Mazon, Elaine Carvalho Fontana, Emmanuela Tolentino Santos, Fabíola de A. S. Mariano, Fernanda Simionato, Giuliano Tierno, Julia Goeldi, Larissa Glebova, Magno Rodrigues Faria, Maíra Ribeiro Spilak, Maralice Antunes Camillo, Matheus Leston, Maurício André da Silva, Mayra Oi Saito, Otávio Zani Teixeira, Pablo Manuel R. Talavera, Patrícia Marchesoni Quilici, Paula Yurie Torelli Hijo, Roberta Fialho de Abreu, Talita S. Pedrosa Paes e Tiago Lisboa de M. Athayde (BIENAL(124), 2010, p. 443).

[132] São elas: Associação Cultural Videobrasil, Caixa Cultural São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, Centro Cultural São Paulo, Centro da Cultura Judaica, FIESP/SESI-SP, Instituto de Arte Contemporânea, Instituto Arte na Escola, Instituto Moreira Salles, Instituto Tomie Ohtake, Itaú Cultural, Memorial da América Latina, Museu Afro Brasil, Museu Brasileiro de Escultura, Museu da Casa Brasileira, Museu da Cidade de São Paulo, Museu da Imagem e do Som, Museu de Arte Brasileira da FAAP, Museu de Arte Contemporânea da USP, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu Lasar Segall, Paço das Artes, Pinacoteca do Estado de São Paulo, SESC SP. A formação contou também com o apoio de Universidades parceiras: Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes da USP, Faculdade Santa Marcelina, Fundação Armando Alvares Penteado e UNESP. In BARBIERI, Stela, FARIAS, Agnaldo, ANJOS, Moacir dos. Entre Movimentos (BIENAL(125), 2010, contracapa).

Na segunda etapa:

> [...] os trezentos estudantes selecionados acompanharam visitas orientadas pelos curadores, palestras com os curadores-chefes, assistentes de curadoria, equipes de arquitetura e design, realizaram reflexões sobre ações de acessibilidade, estudos de roteiros, conversas com artistas e visitas ao pavilhão para observação da montagem, participaram de estudos e pesquisas visando a ampliação do repertório para o encontro com o público (BARBIERI, 2011, p. 153).

Esperava-se com isso que os educadores assumissem a seguinte postura:

> Os estudantes que receberão o público durante a exposição assumem o papel de educadores na medida em que participam de uma formação constante e mantêm um espírito investigador, combinado a uma postura flexível, onde não existem verdades absolutas. Acreditamos no educador que dialoga e orienta, desarma, mas informa, acolhe, mas também provoca, num território onde perguntas são mais frequentes que respostas. A ideia é favorecer a conversa entre os visitantes e as obras, incentivando-os a acreditar em suas próprias percepções e buscando incitar experiências instigantes e significativas (BARBIERI, FARIAS e ANJOS, 2010, p. 07).

Stela foi denominada curadora educativa e se portou de modo distinto ao de Denise Grinspum na 27ª Bienal. Se para Denise cabia à curadoria educativa selecionar obras[133] e preparar junto aos monitores roteiros de visitas mediadas para receber públicos iniciados em arte ou não, Stela agregou à função a seleção e o convite de educadores que integraram as ações propostas que:

> [...] de acordo com o ensinamento de Paulo Freire, está atento às várias vozes presentes nessa ciranda: a voz do artista, do curador, dos estudantes, do visitante de procedências variadas, do segurança da sala, do educador, dando espaço para que cada um compreenda e se expresse a seu modo. Como diz o educador em *Pedagogia da autonomia*: Quem tem o que dizer tem igualmente o direito e o dever de dizê-lo. É preciso, porém, que quem tem o que dizer saiba, sem sombra de dúvida, não ser o único ou a única a ter o que dizer. Mais ainda, que o que tem a dizer não é necessariamente, por mais importante que seja, a verdade alvissareira por todos esperada (BARBIERI, 2010, p. 403-405).

Enquanto curadores de arte selecionam e convidam artistas, a curadora de arte educação seleciona e convida arte/educadores. Isso, para Stela é uma curadoria, por que:

---

[133] Antonio Santoro Junior fez o mesmo no decorrer da década de 1970: “A seleção das obras que seriam dialogadas com o público na Bienal era feita por mim, que escolhia aquelas que chamavam mais a atenção, além de outras que já eram destacadas na mídia como importantes.” (RIZZI, MINERINI NETO e PINTO, 2012, s/p)

> [...] é uma criação. É uma criação tanto quanto os curadores fazem suas criações e suas conexões com os trabalhos de arte. A denominação da minha função foi acordada com os curadores Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias, justamente por ser um trabalho fundamentado na criação. Como se faz uma movimentação desse número de pessoas, com qualidade, sem perder o caráter humano? É um trabalho de criação. Não é um sistema simples. Precisa de uma invenção. Eu me sinto artista fazendo educação neste sentido, porque é preciso sonhar. Para concretizar esse sonho é preciso encaminhar os passos da organização, mas o ponto de partida é um sonho. As ideias centrais do programa são da minha curadoria educativa, mas contei com a colaboração do Justo Werlang (diretor da Fundação Bienal) e dos curadores. Você pode ter um educativo maravilhoso, mas se não há vontade política, não se faz nada. Este território precisa estar bem constituído em todas as suas camadas. É um trabalho de gestão que precisa dialogar com todas as camadas de criação. Estamos fazendo algo pensando em longo prazo. Pensamos em criar um educativo permanente. Eu acho fundamental um evento como esse possuir diferentes vozes. Estamos criando espaços para que as pessoas tenham voz. Este trabalho tem a colaboração de todos que passam por ele. Isso é efetivo no trabalho (RIZZI e PASQUALUCCI, 2012, s/p).

Assim determinado e definido, o Educativo Permanente da Fundação Bienal de São Paulo se estabeleceu:

> [...] desde 2011, com a mostra intermediária Em Nome dos Artistas, o Educativo Bienal, sob curadoria de Stela Barbieri, conta com uma diversidade de ações. O curso de formação de educadores passa a incluir não apenas visitas a centros culturais, mas a escolas (públicas e privadas) e ONGs com toda a equipe de educadores. Educadores profissionais formados e estagiários universitários passam a integrar uma única equipe de educadores. Estagiários do ensino técnico compõe a equipe de orientadores de público, com postos fixos no espaço expositivo. O Educativo desenvolve ações específicas para professores, profissionais da área cultura, estudantes, bibliotecários, dentre outros. Supervisores e educadores dão cursos pontuais de formação em arte contemporânea em centros educacionais e culturais (BIENAL(122), 2013 s/p).

Educativo permanente é o nome de um departamento fixo (BIENAL(126), 2012, p. 58) na estrutura da Fundação Bienal de São Paulo responsável por organizar e promover ações didático/pedagógicas ininterruptas:

> A presidência (de Heitor Martins) e diretoria atuais, cientes da importância dos serviços educativos das bienais anteriores e de seu trabalho significativo, decidiram, depois da 29ª Bienal, consolidar um Educativo Permanente, responsável pela relação direta da Bienal com o público. A cada nova mostra, o Educativo oferece visitas orientadas acompanhadas por jovens universitários que participam de formação continuada como educadores para acompanharem os grupos, novas propostas de ateliê, palestras e cursos de formação especialmente preparados [...]. Além disso, o Educativo da Bienal de São Paulo trabalha em parceria com outras instituições culturais da cidade (BARBIERI, 2011, s/p).

O curso de formação dos educadores[134] da exposição 'Em nome dos artistas' foi coordenado por Pablo Talavera e supervisionado por Branca Helena Mantoan Pimentel, Carlos Alberto Negrini, Carolina Suarez Copa Velasquez Y Castro, Cristiane Barros Muniz, Marialice Camilo, Mayra Oi Saito, Otávio Zani Teixeira, Paula Yurie Torelli Hijo e Tatiane Alvez Arantes (BIENAL(127), 2011, s/p).

As atividades realizadas pela equipe de Stela Barbieri no decorrer de 2011 constituem as primeiras ações assinadas pelo Educativo Permanente Bienal, todas relacionadas com a exposição 'Em Nome dos Artistas', evento que iniciou as comemorações dos 60 anos da Bienal de São Paulo[135]. "A equipe foi formada por 240 pessoas, divididas em oito diferentes grupos: coordenação, supervisão, educadores, tutores, produção, logística, comunicação e registro" (BIENAL(128),

---

[134] Compunham a equipe de educadores no início da exposição "Em nome dos artistas': Ana Claudia de Silveira Takanaka, Ana de Carvalho Dias de Andrade, Ana Paula Monteiro de Sousa, Ana Paula Robira Morgado, Ana Regina Correia Neves, André Barbosa Arantes, André Soares da Silva, Andreia Cristina Campinho, Bárbara Sabrina Calixto dos Santos, Beatriz Nascimento Bonifácio, Bruna Bertoldo, Bruna Piovani, Caio Reina Lotufo, Carla Delgado Meireles, Carolina Aparecida Vargas Hanke, Carolina de Angelis Mologni, Carolina Oliveira Ressurreição, Carolina Rocha Pradella, Carolina Tami Umezawa, Caroline Guimarães Ramos, Cinthia Guimarães Ramos, Claudia Roberta dos Santos Pinto, Cleber Ferreira de Oliveira, Daniele Elene Corte Cardoso, Darlan Gonçalves Teles, Débora Rosa da Silva, Deborah Santiago Guimaráes, Dina Ioanna F. L. Pappou, Érica da Costa Santos, Eva Vilma de Jesus, Felipe Cappoccia Pilli, Felipe Augusto Bracco de Aguilar, Felipe Teixeira Rocio, Fernando Augusto Fileno, Filipe Lima Pinheiro, Filipe Monguilhott Falcone, Francisco Ferreira Menezes, Gabriel Lima Garcia, Gabrielle Ferreira de Souza Patino Cáceres, Gabriela Levy Dinkhuysen, Graziela Rosendo da Silva, Guilherme Pacheco Alves de Souza, Gustavo Almeida Amat, Helena da Silva Souza, Isaura de Oliveira Ogawa, Jeferson Braga Pereira, Jessyca Adriana Gatto Nery Silva, Julia Augusto Pereira Lima, Juliana Marachlian Nersessian, Laura da Silva Monteiro Chagas, Leonadro Matsuhei Araki Normande, Luara Alves de Carvalho, Lucas Lopes Queiroz, Lucas Ribeiro da Costa Souza dos Santos, Luciara Santos Ribeiro, Luisa Caetano Escobar da Silva, Marcella Alfaro Martin Avelasco, Marco Antonio Biglia Junior, Maria Augusta Bortolasi de Souza Aranha, Maria Filippa c. Jorge, Maria Lívia Nobre Góes, Mariana Ferreira Ambrosio, Mariana Schmidt de Oliveira Iacomo, Marília Alves de Carvalho, Marina Laraia Alegre, Marina Ribeiro Arruda, Martin Prado Sander Smit, Matias Barboza Pinto, Mayara Medeiros Miussi, Maysa Martins, Nayara Datovo Prado, Omotayo Itunnu Yussuf, Osvaldo Sant'Anna Junior, Paloma Ribeiro da Silva, Paula Carolina Rodrigues de Carvalho, Paula Franco, Paula Isabela Gonçalves de Araújo Mendes, Paulo Victor f. de B. M. Delgado, Pedro Gabriel Amaral Costa, Pedro Henrique Ferreira Costa, Pedro Henrique Moreira, Rafael Frattini Coimbra Longhi, Rafaela Priolli de Oliveira, Rebeca Chiarini Alcântara, Renan Hernandes Silvério, Renato Akio da Cruz Yamaguchi, Renato Nonato Ogasawara, Ricardo Rodrigues Serafim, Roberta Borges de Oliveira, Rodrigo Pereira Fernandes, Rômulo dos Santos Paulino, Stella Abreu Miranda de Souza, Tâmara Oliveira Santos, Tamara Takaoka de Oliveira, Thiago Bueno Ferraz, Thiago de Almeida Prado, Thisby Alarcon Khury, Tiago Salles Rizzo, Vanessa Rigo, Vanusa de Alcântara Souza, Victor Leite de Oliveira, Victor Tasso Garcia Vieira Albertini, Viviane Cristina da Silva e Yule Liberati Barbosa (BIENAL(127), 2011, S/P).

[135] Duas exposições celebraram os 60 anos da Bienal. A primeira, de perfil internacional, foi 'Em Nome dos Artistas' em 2011; a segunda, exclusivamente composta por artistas brasileiros que participaram de alguma Bienal, foi '30 X Bienal: Transformações na Arte Brasileira da 1ª à 30ª Bienal' em 2013.

2013, p. 30) que atendeu “73.577 pessoas, entre estudantes, professores, pesquisadores, convidados, artistas e público geral” (BIENAL(128), 2013, p. 30).

Frequentaram o curso para educadores da exposição ‘Em Nome dos Artistas’ 150 estudantes universitários, dos quais 115 foram contratados como educadores estagiários (BIENAL(128), 2013, p. 30).

O Educativo Permanente estabeleceu uma parceria inédita na Bienal com a Escola Técnica Estadual do Estado de São Paulo (ETEC) Centro Paula Souza para realizar o projeto sobre arte contemporânea ‘Clickideia’ composto por sete aulas à distância e uma presencial na qual participaram professores e alunos do ensino técnico que contaram com 61 vagas para estágio na Bienal (BIENAL(128), 2013, p. 31), cuja função foi orientar o público da exposição ‘Em Nome dos Artistas’.

Além de visitar a exposição, era possível realizar atividades nas quatro salas de ateliê montadas no 1º andar do Pavilhão da Bienal, chamadas ‘Mapa Conceitual’, ‘Lugares’, ‘Personagens e Objetos Infláveis’ e ‘Associações Inusitadas’, que receberam 9.772 pessoas (BIENAL(128), 2013, p. 30-33).

Completam as ações iniciais do Educativo Permanente Bienal a constituição de uma Sala de leituras no Arquivo Histórico Wanda Svevo e a publicação de material para professores (BIENAL(128), 2013, p. 30-33), segundo feito pela equipe de Stela Barbieri, primeiro assinado pelo Educativo Permanente (BIENAL(128), 2013, p. 32-33).

3.1 Propostas Educacionais para Deficientes

A especificação e fragmentação dos tipos de visitas oferecidas pela Bienal teve grande impulso na 18ª Bienal em 1985 quando foram planejados diferentes roteiros para diferentes faixas etárias e para deficientes. Ana Cristina Rocco Pereira de Almeida informa que naquele ano recebeu crianças surdas no projeto ‘A Criança e o Jovem na Bienal’ (ALMEIDA, 2013, 09’03’’ - 09’09”).

Projetos específicos para crianças, jovens, idosos e agentes sociais tardaram a se estabelecer na Bienal, sendo a inclusão de deficientes das últimas ações a receber a atenção dos projetos didático/pedagógicos. A Bienal contou pela primeira vez com monitores para deficientes na 20ª edição internacional em 1989 quando dois intérpretes para surdos (BIENAL(122), 2013, s/p) integraram a equipe.

Na XXIV Bienal que aconteceu o 'Projeto Diversidade' (fig. 45), preparado:

> [...] para atender grupos de pessoas portadoras de deficiências visuais, motoras ou mentais (e contou) com um grupo de 6 monitores especialmente treinados para este atendimento, o programa recebeu cerca de 850 pessoas de 34 instituições diferentes (BIENAL(129), s/d, s/p).

Figura 45 - Alunos cegos de escola estadual da zona note de SP tocam em 'A Casa é o Corpo', de Lygia Clark. XXIV Bienal, 1998. Fotografia de Lalo de Almeida/Folha Imagem, Folha de São Paulo, 26/11/1998. AHWS.

Quem nos apresenta o projeto é a sua coordenadora, Nuria Kello[136]. Ela:

> [...] explica que, de todos os grupos especiais que visitam a mostra, o maior desafio são os cegos. Não é para menos. A maior parte das obras

[136] Nuria Kello é argentina e trabalha com base nos métodos de desenvolvimento estético de Abigail Housen estruturado em quatro estágios: *Accountive* (descritivo, narrativo), *Constructive* (construtivo), *Classifying* (classificativo) e *Interpretative* (interpretativo). (ROSSI, 2003, p. 25-33).

> presentes é estritamente visual. “Mas há, na exposição, muitos trabalhos que exploram outros sentidos”, diz Nuria. “Esta é a maior vantagem da Bienal e da arte contemporânea para esse público”. [...] As imagens foram reproduzidas com os contornos em relevo “dessa maneira podemos mostrar como Tarsila tratou a paisagem, com casinhas e as estruturas metálicas da estrada de ferro, e a negra em busca da identidade nacional”. [...] O roteiro também reserva privilégios. Os deficientes visuais são os únicos autorizados a tocar no “Espelho Cego”, de Cildo Meireles. [...] Além dos cursos de História da Arte, obrigatórios para todos os monitores da Bienal, esses sete voluntários tiveram aulas específicas e foram visitar instituições e museus. “O guia deve falar com naturalidade e não evitar dizer o que está vendo. O vocabulário dever ser o mesmo que se usa no dia-a-dia”, explica a coordenadora do projeto (VIEGAS, 1998, s/p).

Para a exposição comemorativa dos 50 anos da Bienal em 2001 havia a mediação especializada para público especial (fig. 46) com visitas de 1h30 que deveriam ser previamente agendadas. Estas podiam atender deficiências motoras, visuais, auditivas e mentais oferecendo meios para incorporar todo e qualquer visitante como sujeitos culturais participantes da exposição e dos procedimentos educacionais propostos por Mirian Celeste e Gisa Picosque. Para tanto, foram:

> [...] confeccionadas caixas sensoriais com: pranchas visuais e táteis (fig. 47) em relevo contendo detalhes e formas sintetizadas de elementos compositivos das obras. Reproduções com imagens em relevo de obras bidimensionais e tridimensionais. Objetos sensoriais manufaturados referentes às obras da exposição (MARTINS e PICOSQUE, 2001, s/p).

Figura 46 - Deficientes visuais tocando luminária do lounge, 2001. Fotógrafo não identificado, CD-ROM Bienal 50 anos: Uma homenagem a Ciccillo Matarazzo. Coleção do autor.

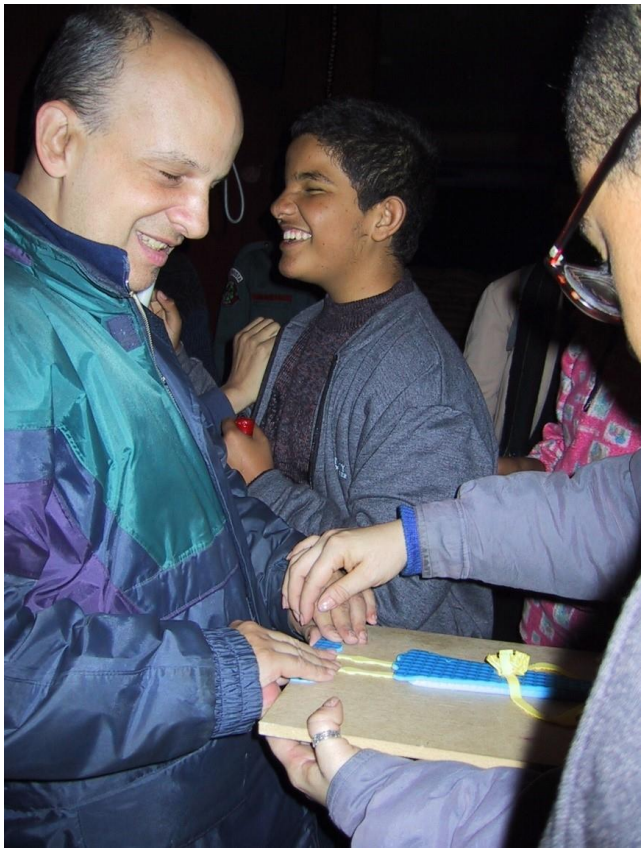


Figura 47 - Deficientes visuais tocando prancha tátil. 2001, Fotógrafo não identificado, CD-ROM Bienal 50 anos: Uma homenagem a Ciccillo Matarazzo. Coleção do autor.

Cláudia Meneguello, Elaine Cristina Gomes, Irleidy Madazzio e Mariane Tomie Sato (MARTINS e PICOSQUE, 2001, s/p) foram as monitoras que trabalharam no 'Projeto Diversidade' de 1998, repetido em 2002 sob o nome 'Projeto Diversidade II' (fig. 48) para a 25ª Bienal. Nuria Kello continuou na coordenação geral e contou com a assistência de Valquíria Prates (BIENAL(130), 2002, s/p). Foram disponibilizados dois horários de visita (9h30 e 14h00) às terças, quintas e sextas-feiras. Quem dele participasse seria recebido por Andrea Gonçalves, Cynthia Oliveira, Felipe Martins-Páros, Irleidy Madazzio, Larissa Glebova, Maria Aparecida Castro, Mauricio Eloy, Regina Bueno ou Viviane Sarraf (BIENAL(131), 2002, s/p), integrantes do grupo de mediadores para deficientes. Segundo Irleidy:

> A maior parte do grupo tinha experiência anterior com atendimento inclusivo de outras Bienais e de outras ações. Lembro de fazermos encontros para falar de cada público e discutirmos diferentes abordagens. Escolhemos obras que dialogavam mais com cada público, traçamos roteiros. Dentre as obras escolhidas elaboramos um material em braile,

fonte aumentada e em áudio, especificamente para cegos (MADAZZIO, 2014, s/p).

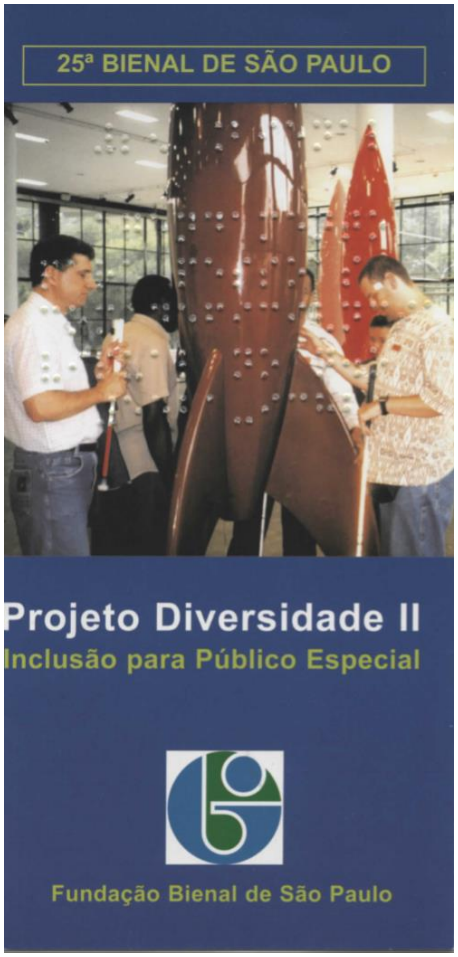


Figura 48 - Capa do folder do Projeto Diversidade II, 2002. Reprodução do autor. AHWS.

Carsten Holler (fig. 49), José Rufino, Carlos Fajardo entre outros artistas participantes da 25ª Bienal autorizaram deficientes visuais a tocarem em suas obras (BIENAL(132), 2002, s/p). A circulação de idosos e deficientes pelo Pavilhão da Bienal foi facilitada porque se permitiu que entrassem pela porta administrativa que dá acesso ao elevador, vetado ao público em geral (JORNAL DA SEMANA, 1985, p. 74).

Figura 49 - Carsten Höller. Kommunehaus (à esquerda) e Flying City (à direita, suspenso) na 25ª Bienal de São Paulo, acrílico, 2001. Fotógrafo não indentificado, AHWS.

Além de disponibilizar mediadores e facilitar a circulação pelo pavilhão, o acesso de deficientes ao Parque do Ibirapuera foi facilitado por que:

> Uma parceria entre o jornal Diário de São Paulo e o Projeto Carona (fig. 50) vai permitir que um número inédito de deficientes visite as instalações da 25ª Bienal Internacional de São Paulo, que está acontecendo no Pavilhão do Parque Ibirapuera. Os grupos de portadores de deficiência[137] são levados nos sábados, 30 pessoas, e domingos, mais 30 pessoas em dois horários, em todos os finais de semana, até o final da exposição. Transporte e ingresso são gratuitos. Ao todo serão 630 deficientes (DIÁRIO, 2002, s/p).

[137] O termo 'portadores de deficiência' era então usado e, ao ser questionado pelos próprios deficientes, vem sendo por eles defendido que se use apenas 'pessoas com deficiência'.

Figura 50 - Projeto Carona. 25ª Bienal. Fotografia de Eliária Andrade, Diário de São Paulo, 25/05/2002, AHWS.

Maria Aparecida Pereira de Castro Augusto (Cidinha) (fig. 51) participou da equipe que recebia deficientes na XXIV Bienal (Projeto Diversidade), na Mostra do Redescobrimento e na 25ª Bienal de São Paulo (Projeto Diversidade II). Ela recorda que além das coordenações da Bienal e da Mostra o grupo de educadores para deficientes recebeu consultoria de Amanda Tojal. Segundo Cidinha,

> O educador (monitor como era denominado na época) para ser do Projeto Diversidade deveria fazer o curso de formação inteiro igual a qualquer outro monitor, e depois fazer o curso especifico e visitar instituições que trabalhavam com deficientes. Era puxado e injusto, pois não ganhávamos nada a mais. Não quero ser mal interpretada, apenas acho que devíamos ser melhor remunerados, porém, valeu a pena em experiência. Quando não havia público especial fazíamos monitoria para público em geral. Nós produzíamos pranchas visuais, táteis e jogos. Tudo era feito - no caso das Bienais - por nós monitores, eu mesma fiz várias. Nisso tínhamos consultoria de Amanda Tojal e de Margarete Oliveira, ambas do MAC USP. Lembro-me que Valquíria Prates era a ponte entre nós, Amanda e Margarete. Na Mostra do Redescobrimento havia um colega que produziu todo o material, Alfonso Ballestero, amigo da Amanda (AUGUSTO, 2014, s/p).

Figura 51 - Maria Aparecida Pereira de Castro Augusto (Cidinha) do Projeto Diversidade II conduzindo visita na 25ª Bienal, 2002. Fotógrafo não identificado, AHWS.

Em relação aos roteiros de visita, Cidinha destaca que a seleção de obras e artistas sempre tinha alguma relação com as deficiências dos visitantes. Ela diz:

> Fazíamos experiências, andávamos pela exposição em dupla ora de olhos vendados, ora de cadeira de rodas, discutíamos o discurso das obras em LIBRAS para notar se faria sentido. Cada monitor produzia sua monitoria especial a partir disso. Jeff (Koons) era colorido e lúdico, próprio para esse trabalho (AUGUSTO, 2014, s/p).

Sobre a experiência nesse projeto, Cidinha conclui que:

> [...] foi uma honra participar e aprendi muito. Hoje trabalho com surdos na Prefeitura Municipal de São Paulo e as experiências na Bienal foram boas para a minha formação. Foi maravilhoso, salutar, aprendi demais, me sinto participante de um grupo pioneiro (AUGUSTO, 2014, s/p).

E de fato foi, porque vários dos educadores que passaram por essas experiências na Bienal continuaram a trabalhar com educação inclusiva ou com deficientes. Na 26ª Bienal em 2004 grupos com diferentes tipos de deficiência "eram agendados, outros, chegavam como público espontâneo e outros, que foram

contatados pela Coordenação Operacional, com transporte proporcionado pelo Grupo Atende[138]". No decorrer da 27ª em 2006:

> 36 pessoas foram atendidas, vindas de 17 instituições escolares praticantes da inclusão social de deficientes. Dentre as deficiências mais recorrentes nas visitas monitoradas, agendadas ou espontâneas observa-se a presença de pessoas com: deficiências auditivas, deficientes visuais, deficientes mentais e deficientes físicos (BIENAL(133), 2006, s/p).

Na 29ª Bienal coube a Elaine Fontana dar continuidade aos projetos inclusivos para deficientes (BARBIERI, 2014, e-mail).

3.2 Guias de Visitação

3.2.1 Guias Impressos

A oferta de folhetos para orientarem os visitantes na Bienal existe desde a II edição em 1953 porque a demanda por conhecer o que lá se expõe é enorme.

Qualquer item corriqueiro corre o risco de ser banalizado e foi o que aconteceu com estes folhetos que, de tão banais, grande parte não foi preservado nos arquivos que possuem documentos da Bienal[139], dificultando, portanto, construir esta parte da história.

O que se encontra com maior facilidade são os guias. Parte deles é publicada por jornais ou revistas (fig. 52) na semana ou no dia da abertura das exposições, contendo informações disponibilizadas pela assessoria de imprensa da Bienal: fundamentos da mostra, artistas participantes e de destaque, seguidos pelos mapas dos andares e sugestões de roteiros.

---

[138] Pessoas com deficiência podem solicitar o Serviço de Atendimento Especial ATENDE prestado pela São Paulo Transportes - SPTrans. O ATENDE foi criado pelo decreto 36.071/96 com o objetivo de prestar um serviço de transporte porta a porta, gratuito, com regulamento próprio, às pessoas com deficiência física. O planejamento, a organização e a fiscalização do serviço são de responsabilidade da SPTrans e sua operação compete às empresas de transporte coletivo do município de São Paulo (SÃO PAULO, 2014, s/p).

[139] Devido ao rompimento da Bienal com o MAM em 1962 e à doação do acervo do museu para a USP em 1963, documentos da Bienal se encontram no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Bienal de São Paulo, na Biblioteca Paulo Mendes de Almeida do MAM/SP e na Biblioteca e no Arquivo do MAC/USP.

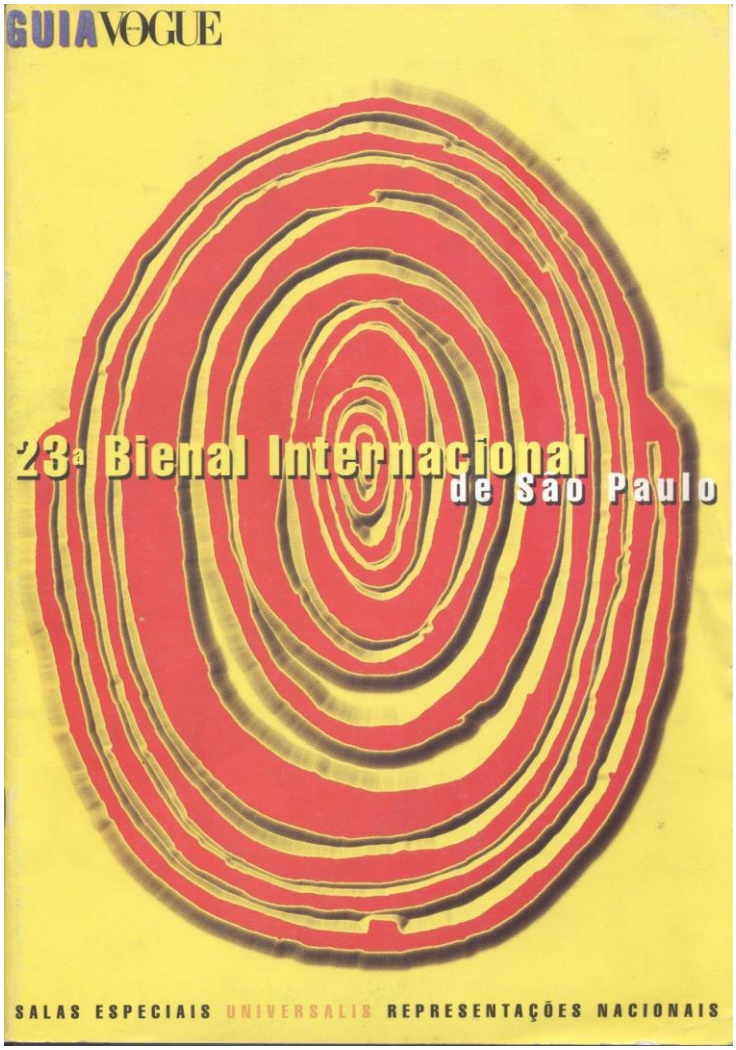


Figura 52 - Capa do Guia Vogue Brasil para a 23ª Bienal Internacional de São Paulo. Carta Editorial, 1996. Reprodução e coleção do autor.

Além da publicação dos catálogos oficiais, a Fundação Bienal muitas vezes publicou guias para facilitar a circulação pelos 25.000 m² do Pavilhão localizado no Parque do Ibirapuera. O Arquivo Histórico Wanda Svevo possui os guias da 18ª, da 25ª, 27ª, 28ª, 29ª e 30ª Bienais.

O Guia da 18ª chama-se 'Como Visitar a Bienal' (fig. 53) é uma versão resumida do catálogo com textos de Roberto Muylaert, presidente da Fundação Bienal, e de Sheila Leirner, curadora dessa edição, encerrando com o mapa dos andares e as localizações dos setores que compuseram a exposição.

Figura 53 - Capa do guia Como Visitar a Bienal: 18ª Bienal de São Paulo, 1985. Reprodução do autor, AHWS.

O Guia da 25ª Bienal (fig. 54) apresenta todo o projeto curatorial de Alfons Hug (Salas Especiais, Cidades, Brasil, Países e Net Art), seguido pelo mapa localizador na contracapa.

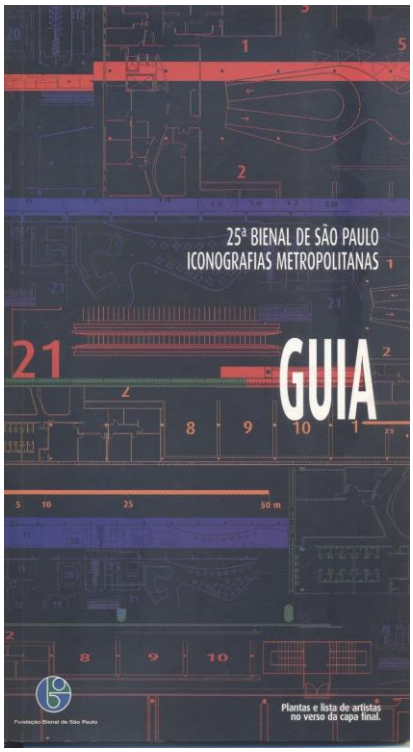


Figura 54 - Capa do Guia da 25ª Bienal de São Paulo, 2002. Reprodução e coleção do autor.

A 27ª Bienal teve três publicações: o guia, o catálogo e o registro dos seminários. O volume com os seminários foi publicado em 2008; o catálogo, embora esteja datado como 2006, foi publicado também por volta de 2008; o guia foi a única publicação que atendeu aos visitantes, artistas, críticos e curadores durante o período em que a mostra aconteceu.

Característica comum neste guia e no da 28ª Bienal é que não possuem textos críticos, históricos, fundamentos curatoriais ou listas de obras e artistas como nos catálogos, mas sim depoimentos dos participantes. O primeiro material produzido neste formato de entrevistas não foi impresso e nem feito para este fim, mas sim como material para professores em 2004. Denominado 'Leituras de Artistas' (fig. 55), foi disponibilizado para consulta ou impressão no site da 26ª Bienal.

Figura 55 - Material para professores 'Leituras de artistas' da 26ª Bienal, 2004. Encadernação, reprodução e coleção do autor.

O guia da 27ª Bienal (fig. 56) traz entrevistas com 117 artistas que participaram da exposição, depoimentos com perguntas não padronizadas feitas por membros da equipe curatorial e convidados. Tratando-se de um guia para ser

consultado durante a visita, o tamanho não foi adequado pois era grande demais para ser carregado no bolso.

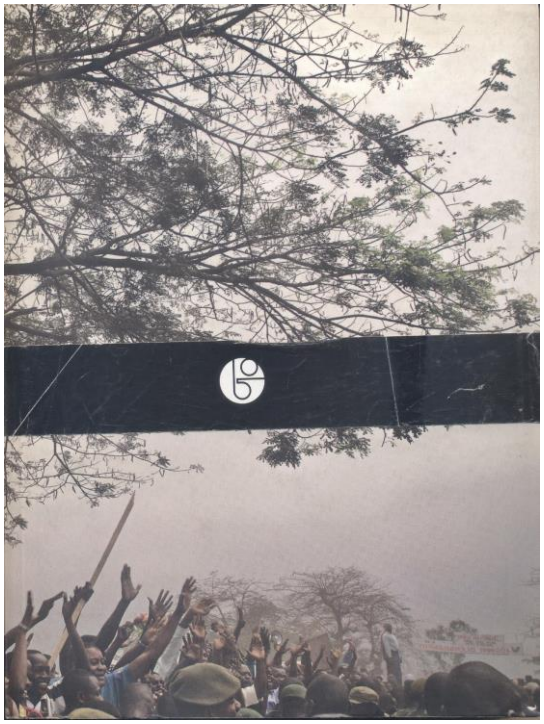


Figura 56 – Capa do 'Guia da 27ª Bienal de São Paulo', 2006. Reprodução e coleção do autor.

O guia da 28ª Bienal (fig. 57) também cumpriu importante função durante a exposição, pois o catálogo foi publicado semanalmente em nove fascículos distribuídos às sextas-feiras como encarte do Jornal Metronews. Foi composto por entrevistas feitas por membros da equipe curatorial e por convidados que conversaram com quarenta e dois artistas. A diferença ao anterior está no final, quando são apresentados os projetos especiais 'Archivo Abierto', 'Ivaldo Bertazzo', 'Cinema Capacete' e 'Wightless Days'.

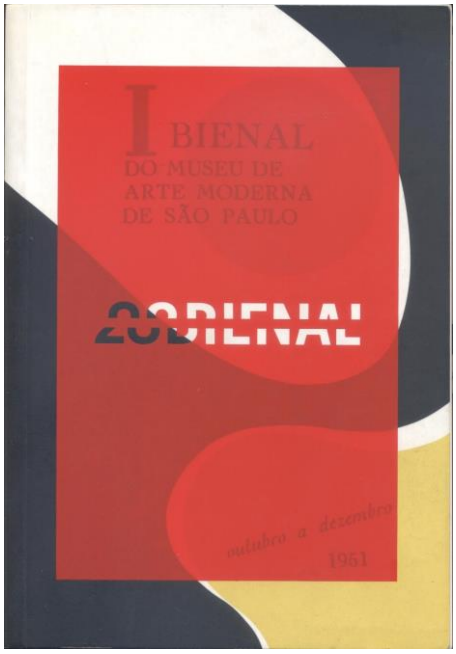


Figura 57 – Capa do 'Guia da 28ª Bienal', 2008. Reprodução e coleção do autor.

O guia da 29ª Bienal chamou-se 'Portulano' (fig. 58) e aludiu a cartas de navegação, relação poética e contextual com o tema curatorial 'Há sempre um copo de mar para o home navegar' que discutiu arte e política. Diferenciando-se dos outros guias, este sugeriu como base dos roteiros os próprios terreiros que estavam distribuídos pelos pisos do pavilhão e um na área externa. Cada terreiro é descrito em uma página, seguido pelos nomes dos artistas que com eles se relacionam. A grande maioria das páginas não possui informações. Pautada na frente e lisa no verso serviu como mapa para registro das rotas percorridas na exposição ou o que cada visitante desejasse.

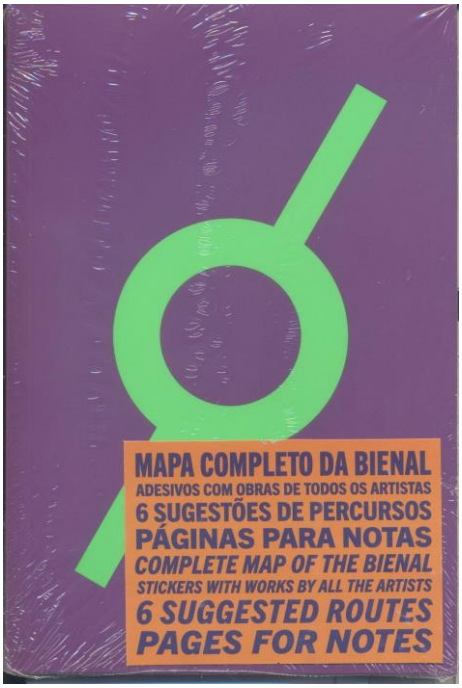


Figura 58 – Capa do 'Portulano: Guia da 29ª Bienal de São Paulo', 2010. Reprodução e coleção do autor.

3.2.2 Guias Eletrônicos

A presença de guias eletrônicos na Bienal começou na 21ª edição em 1991 quando:

> A três semanas do encerramento, a 21ª Bienal Internacional das Artes de São Paulo no Pavilhão do Parque Ibirapuera, traz uma boa notícia para seus frequentadores. Um guia eletrônico, instalado na entrada do pavilhão na semana passada, com recursos de hipermídia (que reúne textos e imagens), ajudará o visitante mais apressado a se locomover pelos 36 mil metros da mostra e a localizar rapidamente parte das obras em exposição. Através da consulta é possível ter as informações básicas sobre as obras. O serviço ainda é limitado – ele atinge, até o momento, um universo de 80 das 1.328 obras em exposição -, mas a inovação não deixa de ser uma experiência promissora para as próximas Bienais. Até o encerramento da mostra, diz Luiz Arriaga, gerente comercial da Axion, uma das empresas que bolou o catálogo eletrônico, cerca de 30% das obras da Bienal deverão estar catalogadas, ampliando as possibilidades de ajuda ao visitante (OLIVEIRA, 1991, S/P).

Ana Cristina Rocco Pereira de Almeida planejou inserir monitoria eletrônica com áudio na 22ª Bienal com roteirões de uma, duas e quatro horas que não foi executado (ALMEIDA, 1994, s/p).

Na 23ª Bienal aconteceu a 'Monitoria Digital Estadão', projeto desenvolvido em parceria com o 'Jornal Estado de São Paulo' coordenado por Ana Helena Curti

e Fabio Monteiro que alugava no Pavilhão da Bienal um CD Player munido de fone de ouvido e CD com aproximadamente 70 minutos em 46 faixas de texto gravadas.

Angélica de Moraes pesquisou e organizou o conteúdo. Pretendia-se que as faixas mudassem sozinhas conforme a locomoção no Pavilhão, o que não aconteceu.

O Guia contemplou os seguintes aspectos: Apresentação do serviço; Histórico da Bienal; Estrutura e tema da 23ª Bienal; Apresentação das Salas Especiais: Andy Warhol, Anish Kapoor, Arnulf Rainer, Cy Twombly, Edvard Munch, Francisco Goya, Gego, Jean-Michel Basquiat, Louise Bourgeois, Mestre Didi, Pablo Picasso, Paul Klee, Pedro Figari, Qui Shi-hua, Roberto Valentim, Svend Wiing Hansen, Tomie Ohtake e Wilfredo Lam; Apresentação das Representações Nacionais: Allana O'Kelly/Irlanda, Gerardo Suter/México, Jesus Rafael Soto/Venezuela, João Penalva/Portugal, Marianne Heske/Noruega, Matthew Ngui/Cingapura, Sol Le Witt/Estados Unidos, Tschoon-Su Kim/Coréia do Sul, Waltercio Caldas/Brasil e Willem Boshoff/África do Sul; Apresentação Universalis: Arthur Barrio/Brasil, Eder Santos/Brasil, Flávia Ribeiro/Brasil, Georgia Kyriakakis/Brasil, Ilya Kabakov/Europa Oriental, Nelson Feliz/Brasil, Panamarenko/Europa Ocidental, Peter Robson,África e Oceania, Ricardo Brey/América do Norte, Roberto Evangelista/Brasil, Tom Friedman/América do Nortee Yukinori Yanagi/Ásia (SÃO PAULO, 1996, s/p).

Ao percorrer a exposição as salas que possuíssem faixa no CD eram identificadas com o número correspondente adesivado no chão junto à identificação do artista (BIENAL(134), 1996, s/p). A verba gerada pela locação deste equipamento foi destinada a museus (SOUZA, 1996, s/p). Assim,

> O serviço de Monitoria Digital do Estadão, que funciona desde a abertura da Bienal, já beneficiou, até agora, 18 instituições culturais. As quatro que lideram a lista[140] são o Museu de Arte de São Paulo (MASP), com 238 doações; o Museu de Arte Moderna (MAM), com 195; a Pinacoteca do

[140] Ao pagarem pela Monitoria Digital Estadão, as pessoas indicavam para qual museu deveria ser direcionado seu pagamento de R$ 3,00. In: Monitoria Digital Estadão Presta Serviço Inédito ao público da 23ª Bienal e Contribui para os museus da cidade. São Paulo: Gabinete de Comunicação, Assessoria de Imprensa, outubro/1996.

> Estado, com 149, e o Museu da Imagem e do Som (MIS), com 107 (SOUZA, 1996, s/p).

A XXIV Bienal em 1998 também teve o guia digital que era possível alugar na Alameda de Serviços dessa Bienal:

> Logo à entrada o visitante percorria a *Alameda de serviços*, um corredor repleto de lojas que buscavam divulgar, especialmente, algumas publicações da mídia impressa ou os serviços oferecidos por instituições financeiras, principalmente aquelas patrocinadoras do evento.
> [...] as principais atividades da *Alameda de serviços* diziam respeito aos projetos pedagógicos concentrados na monitoria digital e no núcleo de educação. A monitoria digital era feita por um CD com 70 minutos de duração dividido em 46 faixas que podiam ser escolhidas conforme a preferência do visitante que alugasse o equipamento. Os nomes dos artistas eram associados a uma faixa onde o visitante ficava conhecendo dados sobre sua vida e obra. Uma discreta sinalização no chão indicava se o artista estava incluído no CD. Essa monitoria digital, que há muitos anos não é novidade nos museus estrangeiros, faz parte também do contexto de espetacularização das grandes exposições de arte e reflete o importante papel que a tecnologia desempenha como atrativo para o grande público (OLIVEIRA, 2001, s/p).

Enquanto a verba gerada pelo aluguel da monitoria digital da 23ª Bienal foi distribuída entre museus (SÃO PAULO, 1996, s/p), o montante arrecadado pelo serviço na XXIV Bienal contemplou professores. R$ 44.000,00 foram arrecadados e – em parceria com o projeto ‘Arte na Escola’ - foram distribuídas doze bolsas Arte/Educação para professores, cujos projetos desenvolvidos em escolas foram selecionados por membros da Associação dos Arte-Educadores de São Paulo - AAESP, da Coordenadoria Estadual de Normas Pedagógicas – CENP / Secretaria de Estado da Cultura e da Fundação para o Desenvolvimento da Educação – FDE (ARTE NA ESCOLA, 19898, s/p).

Foram contemplados pelo projeto: Betânia Libanio Dantas e Emílio Carlos Rodriguez, com o projeto ‘A Leitura da Realidade Política através do Cartoon’, da EMPG Presidente Kennedy, de São Paulo; Dionel da Costa Jr., com o projeto ‘Decodificação da Linguagem do Vídeo’, da EE Professora Zipora Rubinstein, de São Paulo; Flávia Wolffowitz, com ‘Temas Sociais na Arte’, da EE Prof. José Augusto Lopes Borges, de Araçatuba; Goretti Bezerra de Melo, com ‘Teatro Jornal’, da EMEI Prof. Ítalo Bettarello, de São Paulo; Isabel Aparecida Prandina, com ‘Identidade, Uma Busca Constante e em Construção – Leituras Urbanas da Cidade

de São Paulo', da EMPG Modesto Iscagliusi, de São Paulo FDE (ARTE NA ESCOLA, 19898, s/p).

Também foram selecionados os seguintes profissionais: Luciana Rossi de Lima, com A Exuberância do Barroco Brasileiro, da EESG Dr. Antenor Soares Gandra, de Jundiaí; Maria Cristina Desidério, com Fotografia – Apreciação e Produção Fotográfica, de São Paulo; Marta Fátima Valejo, com Lasar Segall, da EEPSG Prof. João Augusto Mello, de Ribeirão Preto; Romério Ribeiro, com Estrada de Ferro Central do Brasil de Tarsila do Amaral, da EMPG Comandante Garcia D'Ávila, de São Paulo FDE (ARTE NA ESCOLA, 1998, s/p).

Concluindo, foram escolhidos ainda Silvana Cláudia Marconatto, com Peixes e Marinhas, da Secretaria de Educação de Paulínia, Projeto Sol Morro Alto; Vânia Hamburgo, com Arte, Cidade e Meio Ambiente, da CEFAM, EESG Prof. Fortunato Antiório, de Osasco; e Yara Lauriano Dias, com Viajando pela Arte de Tarsila do Amaral, da EESG de Urubupungá, Ilha Solteira FDE (ARTE NA ESCOLA, 1998, s/p).

O conteúdo do 'Guia Digital Estadão' foi dividido em 79 faixas, orientadas como curtos programas de rádio:

> [...] realizado(s) pelo músico Hélio Ziskind com consultoria da crítica de artes plásticas Lisette Lagnado, o CD este ano (1998) apresenta novo formato (se comparado à edição da XXII em 1996 composto sobretudo por textos), reunindo músicas, textos, depoimentos e entrevistas (BIENAL(134), 1998).

O roteiro analisa especialmente o terceiro andar destacando o conceito de antropofagia de Oswald de Andrade na pintura de Tarsila do Amaral, cuja voz está reproduzida no CD junto às de Alfredo Volpi, Beatriz Milhazes, Paulo Herkenhoff, Alberto Tassinari, Ana Maria Belluzzo, Adriana Varejão, Leonilson, Adriano Pedrosa, Regina Silveira, Claudia Andujar, Nazareth Pacheco, Lisete Lagnado, Rocheli Costi, Ivo Mesquita, Misha Kuball, Fernando Alvim e Judy Pfaff.

Por sua vez, o ‘Guia Digital Estadão Cultura’ para a ‘Mostra do Redescobrimento’,

> [...] foi desmembrado em três para atender às exposições do Pavilhão Bienal, da Oca e do Pavilhão Manoel da Nóbrega. Cada um conteve serviço de orientações aos visitantes, descrição de obras e uma parte musical com participação de Naná Vasconcelos, Ná Ozetti, Neylor Azevedo (Proveta), Marcos Suzano, Tuco Marcondes e Hélio Zinskind (ESTADO(8), 2000, p. D17).

O guia digital da 29ª Bienal foi disponibilizado no site da internet dedicado à exposição. A diferença é que além do áudio que poderia ser ouvido em *smartphone* ou qualquer *soundplayer* eletrônico, disponibilizou-se também vídeos com perfis dos artistas, além de provocações referentes aos espaços dos terreiros que pontuaram o projeto curatorial e apresentação dos realizadores (curadores) da exposição (BIENAL(136), 2010, s/p). O conteúdo foi produzido pela própria Bienal.

O guia eletrônico da exposição ‘Em Nome dos Artistas’, apresentou as obras leituras das obras de arte presentes na exposição, veio pronto do Museu Astrupe Fearnley e ficou disponível no site da exposição na internet (BIENAL(135), 2001, s/p).

3.3 Contribuições para a Profissionalização de Educadores em Museus

É notória a importância da Bienal em complementar a formação de quem por algum momento integrou a monitoria ou os grupos de educadores da Bienal. Por ser da natureza da Bienal transformar em notícia, e por vezes em polêmicas, tudo que acontece lá, muitas vezes, as condições de trabalho dos educadores foram questionadas.

Até a IX Bienal, em 1967, predominou certo glamour na condição de monitor da Bienal, com direito a entrevistas e badalações entre jornalistas e visitantes. Na edição seguinte, em 1969 – além do boicote internacional à Bienal - se viu pela primeira vez os monitores reivindicarem maior respeito e reconhecimento profissional.

> [...] duas semanas antes do encerramento da exposição, os 78 monitores que lá trabalhavam decidiram pedir demissão coletiva, alegando que "*a direção queria selecionar apenas 15 de nós para trabalhar, dispensando os demais sem sequer um aviso prévio*". Os problemas começaram já na sexta-feira passada, quando eles souberam que os grupos de colegas que trabalhavam à noite tinham sido dispensados. Reuniram-se e assinaram um termo de compromisso, pelo qual resolviam não trabalhar durante o mês de dezembro. A explicação para as demissões não os satisfez: "*Disseram-nos que há falta de verbas, mas isso eles já sabiam desde o início, contudo, selecionaram 78 monitores, quando havia vaga apenas para 40*".
>
> AS QUEIXAS
>
> Os monitores reclamam do fato de terem perdido um ano por causa da Bienal, "*para chegar a esse resultado*". Todos fizeram curso de quatro meses, que começou em maio. Depois, foram submetidos a diversos testes versando sobre História da Arte; e durante duas semanas prestaram exames orais, quando então, entre 200 candidatos, foram selecionados os 78. "*Quase todos somos estudantes e tivemos que faltar às aulas para nos prepararmos. Fora isso, há outros prejuízos para nós. Além do desgaste físico – porque é preciso subir diariamente os três andares, várias vezes – há um desgaste mental e vocal. Para cada grupo que chega é necessário saber lidar com seus componentes: podem ser crianças de primário ou estudantes universitários, querendo esclarecimentos dados em seu nível, sobre todas as obras expostas*". As queixas dos monitores são muitas. Uma delas é o pouco dinheiro que recebem: "*Muitos de nós não chegamos a ganhar nada, porque fomos escalados para períodos mais curtos; o que ganhamos muitas vezes não deu nem para pagar os 100 cruzeiros novos que cobraram pelo curso*". Protestam ainda contra a falta de liberdade de participação dentro da própria organização da Bienal. "*Não temos direito de fazer nada, além de monitorar. Não recebemos comunicados importantes. Somos considerados simples objetos, e não transmissores de um pouco de cultura para o público*".
>
> NECESSÁRIOS
>
> Os monitores consideram-se ainda necessários, pois inúmeras escolas da capital e do interior, e mesmo de outros Estados continuam a fazer reservas para visitas de seus alunos. Ontem à noite, um grupo de participantes do Simpósio sobre a Fertilização do Mar foi conhecer a mostra; para recebê-los estavam escalados monitores com conhecimento de inglês, francês, espanhol e italiano, mas eles não compareceram. Hoje, dia em que a Bienal é gratuita e é prevista a visita de maior número de pessoas, principalmente estudantes, não haverá quem lhes dê explicações sobre os trabalhos expostos. Após o boicote de alguns artistas estrangeiros e o discutido critério de seleção de artistas brasileiros, a demissão dos monitores é considerada mais uma das muitas crises desta X Bienal de São Paulo (FOLHA DA TARDE(7), 1969, s/p).

As reivindicações de participação dos educadores além das funções de condução de visitas e atividades é assunto ainda latente na profissionalização do setor reavivado com a constituição de curadores educativos no Brasil a partir do início do século XXI.

O pedido de demissão geral aconteceu no mesmo ano em que Gilda Seráphico e Oswald de Andrade Filho discutiam a necessidade de constituir na Bienal o ‘Centro de Ensino Artístico’ com atividades de formação de monitores ininterruptas. Quem respondeu aos demissionários foi o diretor da Fundação Bienal José Umberto Affonseca:

> A respeito da demissão coletiva dos monitores diz que “não é verdade que a dispensa se fez arbitrariamente. Chamei os chefes e pedi a eles que escolhessem 15 para a última quinzena. Havia para isso dois motivos: falta de verba e gente demais para a pouca visitação pública na fase final”. O senhor José Affonseca comenta ainda: “Eles não se demitiram, mas desistiram, uma vez que não são empregados. Não temos nenhum compromisso com eles, o serviço dos monitores é praticamente gratuito. O que damos é uma diária para despesas pessoais de lanche e condução, e não um ordenado. Como a verba estourou eu tive que frear as despesas, reduzindo o pessoal. Eles desistiram todos, mas eu só preciso de 15 porque esses realmente fazem falta, uma vez que não temos no Brasil guias profissionais como em qualquer lugar do mundo onde o visitante paga o guia”. Para a próxima Bienal, a direção estudará uma fórmula que resolva o problema da falta de monitores profissionais e evite o desagradável acontecimento deste ano (FOLHA DA TARDE(8), 1969, s/p).

Educadores que trabalham em exposições temporárias vivem a constante incerteza se terão ou não trabalho depois que a exposição atual acabar. O fato de não serem contratados como empregados fixos mas sim como prestadores temporários de serviço é tremendo agravante. Daí haver enorme rotatividade na função que, se pelo aspecto profissional é péssimo, pelo aspecto da inserção no mercado de trabalho de jovens estudantes ou recém formados em Arte é bom, pois a primeira porta que se abre é o trabalho como educador em escolas, instituições culturais e em mostras temporárias como a Bienal, em que, mesmo com o educativo permanente, os educadores são contratados apenas para o período em que participarão do curso de formação e em que prestarão serviços às exposições.

Ainda sobre a X Bienal, não houve entendimento entre as partes “[...] para resolver o problema criado pela demissão dos monitores da X Bienal de São Paulo. Segundo foi informado, a Fundação deverá efetuar ainda esta semana o pagamento dos demissionários, correspondente ao mês de novembro” (JORNAL POPULAR DA TARDE, 1969, s/p).

Se na X Bienal os monitores pediram demissão porque alguns deles foram demitidos por falta de verba, na XVIII uma carta assinada por monitores do ateliê infantil e da monitoria para adultos foi enviada ao presidente solicitando reexame da remuneração mensal, pois o valor era muito baixo (BIENAL(137), 1985, s/p) e na 20ª em 1989 os monitores notificaram que estavam recebendo 52,3% (BIENAL (138, 1989, s/p) do valor previamente determinado.

A 26ª Bienal foi uma das mais vexatórias situações porque não havia verba para pagar monitores. O que existia era a colaboração da FAAP com a Bienal. Por sua vez, esta se prontificou a oferecer seus alunos para serem monitores da exposição. Estes receberiam em troca descontos nas mensalidades dos cursos. Diferente do que afirma Caru Duprat (RUGGERI, 2013, 5'04" – 5'07"), a adesão dos alunos foi baixa.

Por outro lado, estudantes de outras faculdades e universidades questionaram a iniciativa porque os cursos de monitores da Bienal sempre estiveram abertos para estudantes das mais diversas procedências acadêmicas e alinhamentos intelectuais. A repercussão negativa também ocorreu em outras instituições culturais que perceberam quão grave foi a desprofissionalização gerada pela Bienal[141]. Essa história teve continuidade. Jacqueline de Boni era estudante da FAAP, à época, e foi monitora da 26ª Bienal. Ela destaca que teve muita discussão fora da Bienal porque devido ao patrocínio da FAAP para o educativo da Bienal, quem estudava lá recebeu mais pela função do que quem estudava em outra faculdade (BONI, 2014, s/p). Quem também relata este fato é Mario Cesar Carvalho:

> A Bienal do ingresso gratuito e do discurso pró-inclusão social será aquela em que uns monitores vão ganhar mais do que outros. Um aluno de artes plásticas da USP vale 43,8% a menos do que o estudante do mesmo curso da FAAP (Fundação Armando Alvares Penteado), segundo os pagamentos a monitores da 26ª Bienal Internacional de São Paulo. Os da FAAP recebem uma bolsa de R$ 800 por mês, os da USP, UNESP (Universidade Estadual Paulista) e UNICAMP (Universidade Estadual de

[141] No decorrer dessa pesquisa foram encontrados apenas os documentos referentes à formatação final com monitores da FAAP e de outras instituições. Nada do processo aqui descrito foi encontrado arquivado na Bienal. Entretanto, eu integrava a equipe responsável pelas ações educacionais do Centro Cultural São Paulo e acompanhei de perto as discussões.

> Campinas), entre outras, ganham uma ajuda da Bienal de R$ 15 por dia. O ganho 43,8% menor foi estimado a partir da hipótese de que o monitor trabalharia 30 dias por mês. A Folha entrevistou cinco monitores, e eles disseram que não sabiam da existência de pagamentos diferenciados. Uma aluna do terceiro ano de artes plásticas da FAAP, que prefere não ter o seu nome divulgado, classificou a situação de "absurda": "Os alunos da FAAP deveriam ganhar menos porque são os mais ricos". O valor médio da mensalidade do curso de arte lá é de R$ 1.400. Por conta do pagamento diferenciado, o departamento de artes plásticas da ECA (Escola de Comunicação e Artes) da USP elaborou um documento em que questiona os critérios da Bienal, segundo a Folha apurou. O chefe do departamento do curso da USP, Marco Bucci, não revela o teor por considerar que haveria quebra de hierarquia universitária – o texto foi encaminhado à pró-reitoria de cultura que analisaria a conveniência de divulga-lo ou não. Tanto a Bienal quanto a FAAP dizem que não há discriminação: os valores pagos são diferentes porque as condições são diferenciadas. "Não há discriminação porque não sabemos quem é da FAAP, e quem não é", diz o presidente da Fundação Bienal, Manoel Francisco Pires da Costa. Ele conta que não sabia que a FAAP, "dava [ao monitor] um valor tão significativo". Os alunos da FAAP recebem da escola. A FAAP foi escolhida para cuidar da formação dos monitores da Bienal por causa da reputação do seu curso de artes, de acordo com Pires da Costa. Não há dinheiro envolvido no processo. A FAAP faz o serviço em troca da promoção indireta da faculdade que ocorre durante a mostra, segundo ele (CARVALHO, 2004, s/p).

Mario Cesar continua:

> Desde o ano passado, na Bienal de Arquitetura, a FAAP cuida da formação e fornece monitores à fundação. Com a Bienal de arte, porém, a faculdade não tinha alunos suficientes. Dos 300 monitores necessários, a FAAP forneceu 137 alunos; os demais vieram de outras instituições. "*Não existem dois tipos de monitores. Essa leitura é muito cruel. Não estamos pagando por esse trabalho. É uma bolsa*", argumenta Silvio Passarelli, diretor da Faculdade de Artes Plásticas da FAAP. Foram chamados alunos de outras faculdades, segundo Passarelli, porque na Bienal de Arquitetura a FAAP fora acusada de monopolizar o monitoramento. A função da bolsa, afirma, é evitar que os estágios fiquem restritos às grandes corporações. "*Damos a bolsa para que o aluno possa fazer estágio na periferia*". Ele diz que a Bienal queria que a FAAP arcasse com todos os pagamentos, mas o departamento jurídico recusou a proposta, sob o argumento de que era ilegal. Com a negativa, a Bienal buscou monitores que topassem fazer o trabalho voluntário em troca do curso de arte que os monitores têm de passar. Só depois decidiu que os alunos deveriam receber R$ 15,00 como ajuda. "*Não cobramos nada pelo curso e ele não vai servir só para a Bienal. Vai formar monitores para o mercado. É uma forma de inclusão*", diz Pires da Costa. Nilton Correia, presidente da Associação Brasileira dos Advogados Trabalhistas, diz que o pagamento diferenciado para uma mesma função é ilegal. Isso só é permitido em dois casos: quando há tempo de serviço diferente ou quando a formação cultural distingue um dos profissionais (Idem, ibidem).

Fato relevante é que a FAAP é importante parceira da Fundação Bienal e colaborações mútuas não se esgotaram. Ambas superaram a situação de 2004 e

as colaborações continuaram, caso do apoio para a residência de artistas da 27ª Bienal no Edifício Lutétia em São Paulo, pertencente à FAAP.

3.4 Crítica de Educação

Na II Bienal, pelo modelo de representações nacionais herdado da Bienal de Veneza, com o passar das edições os artistas enviados pelos países nem sempre correspondiam às expectativas por defrontar-se com obras consagradas de artistas aclamados que não estavam representados nos museus brasileiros, fortificando a presença de salas especiais como exposições didáticas. Nesse sentido, no Boletim nº 2 da II Bienal lemos que os emissários internacionais foram incumbidos:

> [...] de solicitar, dos governos e das entidades artística dêsses (sic) países, que as representações nacionais fossem mais homogêneas e mais representativas do que as apresentadas na I Bienal. Pediu ainda que os países artisticamente mais importantes enviassem, também, exposições retrospectivas de um grande artista ou de uma escola que tivesse exercido destacada influência na formação da arte moderna. Este pedido correspondia a um critério pré-estabelecido pela Direção do Museu, baseando-se nas intenções fundamentais – e na verdade interdependentes – de elevar o nível de "qualidade" das bienais paulistas e de atender às necessidades educativas de nosso meio artístico. Compreendendo êsse (sic) apelo, os principais países convidados comprometeram-se, imediatamente, a enviar exposições da maior importância estética e didática (MAM/SP, 1953, s/p).

A Bienal não só motivou a crítica de arte como também a crítica de educação. Área de atuação carente de pesquisas, a crítica de educação é um dos destaques na locução de Walter Zanini, Ivone Jean, Jacob Feldman, Ibiapara Martins, Maria Eugênia Franco e Leila Marise na fortuna crítica da II Bienal.

Tratada na imprensa atual como prestação de serviços, a educação em museus ou instituições culturais quando noticiada é limitada a informar as ações ofertadas, que, especificamente sobre a Bienal e devido à grandiosidade das exposições, é acrescida de sugestões de roteiros, por vezes cronometrados, prática jornalística que acontece em todas as edições da Bienal. Por vezes, tais análises limitam-se à coleta de depoimentos de visitantes sem tecer maior análise ou ater-se às proposições pedagógicas.

Walter Zanini foi o primeiro grande entusiasta pela implantação de um plano didático na Bienal. Escreveu sobre a iniciativa do MAM quando divulgou o curso de Pfeiffer em março de 1953. Destacou a ousadia e a complexidade da I Bienal que, justamente por ser a primeira, teve falhas latentes e que indicaram necessidades na segunda edição, especialmente junto à recepção do público. Ele afirma:

> Uma das falhas sensíveis da I Bienal e que o Museu de Arte Moderna, promotor da mostra promete corrigir, foi sem dúvida a ausência de um programa didático que trouxesse esclarecimentos gerais ao numeroso público que a ela afluiu e que ficou transtornado por nada ou quase nada compreender ou sentir daquele completo estético que lhe foi colocado. E claro que uma equipe de monitores bem preparada para a tarefa, e mais uma série de conferências e publicações teriam dado outra feição à mostra, concorrendo para criar um clima de melhor compreensão entre público e expositores. Muita irritação e muita presunção talvez tivessem se transformado em conformada humildade (ZANINI(1), 1953, s/p).

Frente às reações vistas na I Bienal, Zanini prossegue:

> Mas isso não aconteceu. E o resultado foi que cada qual se converteu em monitor de si próprio, donde o pitoresco dos comentários que vinham indistintamente ou do guarda-civil que garantia a disciplina da exposição ou do funcionário público letra “O” que de arte entende tanto quanto de desintegração de átomo (Idem).

Destacando as características do curso para preparar o corpo de monitores, sua análise é também um convite para interessados em estudar arte moderna:

> Agora, como dizíamos, há uma promessa do M.A.M. de cuidar desse importante pormenor. O boletim 1-1953 do instituto da rua Sete de Abril diz mesmo que haverá monitores na exposição deste ano e que, para isso, está sendo elaborado um programa especial de preparo aos que desejarem candidatar-se à função. O programa será “uma síntese do desenvolvimento da arte contemporânea e de suas diversas tendências” e incluirá “estudos específicos sobre os artistas mais importantes e as teorias mais avançadas do momento”. Crêem (sic) assim os promotores da Bienal permitir aos candidatos a monitor não só atender a qualquer pedido de informações do público mas ainda “responder a quaisquer objeções da ordem estética ou histórica que lhes forem apresentadas (Idem, ibidem).

Assim que a II Bienal abriu-se à visitação, o jornalista Jacob Feldman publicou o que observou junto aos visitantes:

> Um casal contemplava o quadro. Ele advogado do Estado [...] deu sua opinião: - “Acho isto uma aberração. Absoluta ausência de arte e talento.

> Aliás, pelo que vi na 1ª Bienal não esperava outra coisa, do abstracionismo, do cubismo etc.” (FELDMAN, 1953, s/p).

Conforme previamente apontado por Zanini, as resistências com a arte moderna surgidas na I Bienal chegaram à II Bienal:

> O desenhista Miguel Penteado contemplava indignado a um quadro, no primeiro andar. Como profissional, não poderia crer no que estava vendo. Viu o quadro, mirou-o durante vários minutos, olhou várias vezes a legenda explicativa, mas não se convenceu. A legenda dizia: As doces colinas de Brisighela1, de autoria de Matia Morenni. Mas haviam alguns círculos, cigarros, fumaça, pedaços de madeira, borrões em várias cores, e as colinas, as “doces” colinas de Brisighela? – “É incrível o que se vê – disse-nos Miguel Penteado. A arte deve ter função social, dever educar o povo e ser um fator de progresso. A maioria destes quadros é incompreensível. O povo não entende” (Idem).

É relevante perceber no relato de Feldman que o entrevistado se portava com o mesmo espanto que atribuía ao povo. Mais interessante ainda é saber que Miguel Penteado tornou-se um dos mais importantes artistas e editores de História em Quadrinhos em São Paulo e um dos fundadores da Editora Taíka, responsável pelas primeiras publicações de Maurício de Souza. Em outras palavras, a Bienal poderia causar espanto em qualquer visitante, mesmo aos iniciados na linguagem visual, caso de Miguel.

Mario Pedrosa também observou ações de monitores e escreveu:

> A reação do público ante a II Bienal, de um lado é de curiosidade e, de outro, de preconceito adquirido. Mesmo os que vão para rir acabarão por aprender alguma coisa. Tenho notado nas pessoas que visitam a exposição, uma ânsia de saber. Há dias em que basta trocar duas palavras diante de uma obra para que logo apareçam pessoas curiosas, querendo esclarecer-se. Por isso, pesa sobre os ombros dos monitores uma grande responsabilidade. Se não houver um esforço sistemático, perseverante, para levar o público perplexo à compreensão das obras ali apresentadas, o gigantesco esforço feito resultará improfícuo. Seria o mesmo que presentear um analfabeto com uma biblioteca (PEDROSA, 1953, s/p).

Boa parte das notícias divulgadas logo após a abertura da exposição destacaram a presença da monitoria na II Bienal. Em manchetes com certa atmosfera machista, referia-se à iniciativa como o trabalho das “moças da Bienal”, tratando-as como mais uma atração no Ibirapuera.

Ivone Jean fez uma das mais importantes críticas sobre esta monitoria na qual analisa a visita que fez à referida exposição em uma segunda-feira, dia de ingresso livre. Descreveu também a frequência, os meios de transporte, as reações frente à arte moderna e a atuação da monitoria. Quanto ao público – primeiro aspecto analisado por ela - destacou que:

> [...] os inúmeros carros particulares que estacionavam à entrada pareciam comprovar que o público que acorrera ao Ibirapuera não era bem o público que estávamos procurando. Começamos a percorrer as salas. Não encontramos as pessoas modestas, as famílias numerosas que esperávamos observar. Conversas com guardas, choferes e estudantes nos levaram a uma primeira conclusão: o dia gratuito deveria ser o domingo! Durante a semana, operários, funcionários, comerciários trabalham. [...] Uma família pequena – os pais e dois filhos- devem pagar 60 cruzeiros, além da condução, lanche etc. (JEAN, 1954, p. 04).

Com tal parecer, especialmente observado em dia com entrada gratuita, Ivone critica os intentos educativos junto às massas tão amplificados pela organização da Bienal desde 1951 e pelo MAM desde sua origem. Observou os meios de transporte informando que durante a semana eram péssimos sem encontrar na saída nenhum ônibus, lotação ou taxi, problema que sempre acometeu o Parque do Ibirapuera. Recentemente, a proibição de acesso dos ônibus escolares que devem ficar no estacionamento externo, vem limitando o acesso de grupos escolares, de idosos e deficientes.

Uma nota divulgada pelo Jornal Tribuna de Imprensa em 15 de fevereiro de 1954 dizia que “durante alguns dias de janeiro, cerca de 600 operários de várias fábricas visitaram a Bienal. Desciam dos caminhões à entrada do Edifício das Nações e percorriam a exposição com o maior respeito”.

Trata-se de operários, que, com a interferência de Ciccillo facilitaria a organização dos caminhões e a liberação das horas de trabalho em prol da realização de um dos objetivos proclamados pela Bienal. Era necessário mostrar, mesmo artificialmente que o povo estava indo na Bienal.

O segundo aspecto analisado por Ivone respondeu a seguinte pergunta: “Que faz a Bienal para ajudar os visitantes pouco preparados a orientar-se nos dois imensos pavilhões e aproximar-se de obras que lhe são herméticas?” (JEAN, 1954, p. 04) A primeira resposta lhe veio pessoalmente de Pfeiffer ao afirmar ser necessária “[...] uma extensa visita para ter um vago golpe de vista geral e estabelecer o roteiro das suas próximas visitas” (JEAN, 1954, p. 04). Ao ser questionado sobre a preparação dos monitores, Pfeiffer informou que:

> Fizeram trabalhos sobre os artistas da Bienal. Estudaram as tendências artísticas atuais e tiveram que analisar os temas estéticos, em geral. Agora, estes 12 monitores estão encarregados de duas tarefas: dar explicações nas 15 salas especiais e acompanhar o público nas suas visitas através da exposição. Espero que dessa maneira, ajudaremos à divulgação e à compreensão da arte contemporânea, evidenciando sua ligação com a nossa vida (Idem).

A apresentação de Pfeiffer indica os procedimentos adotados no curso de formação. Ivone acompanhou visitas conduzidas por Pfeiffer e por monitores:

> Araci (sic) interpretou Klee de maneira racional e poética. Aparício explicou Munch e Kokoscha (sic) de uma maneira um tanto anedótica, mas que teve a vantagem de interessar o público, que gosta de ouvir pormenores sobre a vida de artistas que lhe são desconhecidos antes de procurar interpretá-los. Havia duas outras monitoras nessa tarde. Estas não compreenderam bem o seu papel. A primeira conduziu um grupo de pessoas através das belas salas do cubismo. A primeira frase que ouvi, ao chegar, foi: “No período analítico destroem os objetos”. Depois, falou em quebra de planos. Na salinha Legér explicou que o pintor estava mais estático no primeiro que no segundo período. Parou perante um quadro de Delaunay para dizer que “o dinamismo só fôra conseguido com planos determinados, mas não com perspectiva”. “Picasso é menos sensual aqui do que Braque”, declarou ao parar, novamente uns segundos e continuou sua análise relâmpago dentro do mesmo espirito (Idem, ibidem).

A descrição acima é um exemplo da concepção historicista do ensino da arte calcado em aula expositiva na qual o aluno é passivo e não convidado a participar e nem a dialogar. Neste sentido, a crítica prossegue:

> Uma jovem estava tomando notas. Perguntei se não sentia vontade de fazer algumas perguntas. Respondeu-me que as perguntas perturbavam a monitora. “Conversaremos um pouco depois, quando tiver acabado a palestra”. Um guarda, que seguia o grupo, resmungou: - Explicam, explicam, mas quando a gente pergunta, empacam! (Idem, ibidem).

Por respeito, Ivone não identifica o nome da monitora e destaca que "aproveitara-se das suas aulas. Não disse nenhum disparate. Mas tampouco despertou interesse, muito menos amor, no público que pouco se interessava por palavras técnicas e estava à procura de ambientes" (JEAN, 1954, p. 04). A quarta visita acompanhada pela crítica foi a mais desastrosa:

> Muito, muito pior foi a atuação de outra moça que um grupo denso seguia nas mesmas salas francesas. Bonita, simpática, elegante, sua presença criava um clima muito agradável. Entretanto, as suas idéias eram muito pessoais sobre a arte e fazia questão de expô-las ao público. Em vez de examinar as obras objetivamente, fazia questão de denegrir pintura que chamava de "intelectual", advogando o abstracionismo puro. Parando na sala Adam, não julgou necessário chamar a atenção sobre as extraordinárias tapeçarias em preto e branco que são verdadeiras gravuras de tamanho gigantesco. Não pensou em aproximar o público leigo do artista através da tapeçaria, que é fácil de entender. Nem explicou que o morto é de inspiração medieval mas executado de maneira moderna. Parou perto de uma escultura disse: "Na escultura mais que na pintura, ainda o problema do artista é essencialmente plástico". Tratava-se de um jarro e de um copo: 2 objetos muito terra à terra! (Idem, ibidem).

Ivone continua:

> Passava de um quadro para outro com incrível velocidade. Eu já conhecia as salas. Entretanto, mal me dava o tempo de reconhecer uma obra. Muito menos de ter um contacto (sic) com ela! O único reparo despertado pelo "Homem Sentado" de La Fresnaye foi: Notem o belo equilíbrio conseguido pelas duas manchas pretas: a grande à direita e a pequena, feito pelo tinteiro, à esquerda". E passou noutra sala sem ter explicado que o quadro resumia uma época e sem ter convidado os visitantes a interpretar este homem, individualmente (Idem, ibidem).

Por fim, notou que:

> [...] estes monitores trabalham com entusiasmo e souberam aproveitar-se das aulas teóricas. Já é louvável que não dêm nenhuma informação errada. Entretanto, nem todos compreenderam que sua tarefa não é dificultar a compreensão da arte e impressionar os leigos com palavras técnicas mas, ao contrário, facilitá-la para que o público comece a sentir as obras. [...] Quando jovens fazem análises técnicas incompreensíveis ou tiram conclusões subjetivas sem dar ao público o tempo de assimilar um quadro ou assimilar um artista, falham na sua missão (Idem, ibidem).

A crítica de Ivone se encerra reconhecendo:

> [...] a iniciativa pela qual felicitamos Museu de Arte Moderna. O professor Pfeiffer fez um trabalho gigantesco ao familiarizar, em poucos meses,

> estudantes com artistas de tendências mais diversas e correntes contraditórias. Também despertou seu entusiasmo para com a arte. Mas são jovens e os jovens geralmente têm a tendência de serem definitivos e um pouco “intelectuais” demais. Com o tempo, compreenderão, naturalmente o sentido de sua tarefa. [...] Muitos dos monitores só merecem aplausos para o seu trabalho. Os outros hão de merecê-los em breve, pois espero que a honestidade da juventude lhe permita aceitar estas críticas vindas de uma amiga. Só lhes falta um pouco de amor: amor para com os quadros, amor para com um público de boa vontade que é preciso ajudar (Idem, ibidem).

Maria Eugênia Franco em sua crítica dedicada à II Bienal destaca a importância do panorama histórico da arte moderna presente na exposição como a grande qualidade educativa. Ela diz que:

> [...] poderíamos dizer que o plano da 2ª Bienal é um plano de professor de história da arte, procurando mostrar as raízes da arte moderna atual, a partir de seu momento mais agudo de ruptura, isto é, a partir do momento em que, apresentando-se como uma reação mais violenta à reação primeira, o expressionismo e o cubismo se contrapõem ao impressionismo. Dentro desse plano, as retrospectivas de alguns grandes mestres do expressionismo e as exposições do cubismo, do futurismo e do neo-plasticismo se completam reciprocamente na 2ª Bienal, e são de uma importância educativa imensa (FRANCO, 1954, s/p).

A crítica indica a necessidade de uma orientação didática mais aprofundada na Bienal:

> Já na 1ª Bienal sentimos todos a falta de uma preocupação pedagógica. O maior sentido educativo da 2ª Bienal é a presença insuficiente, às vezes mesmo perniciosa dos monitores (insuficiente, por ser impossível acompanhar todos os visitantes; prejudicial, porque alguns monitores menos preparados perturbam o público em vez de esclarecê-lo) faz com que desta vez seja ainda mais notada a lacuna de uma orientação didática. Sabemos que essa orientação foi prevista pelo diretor artístico da 2ª Bienal e que um plano didático muito amplo chegou a ser apresentado ao sr. Francisco Matarazzo Sobrinho. Esse plano propunha uma divulgação didática pela imprensa de todo o País, pelo rádio e pela televisão, cursos e conferências sobre a arte contemporânea das diversas nações, além de cartazes explicativos, no próprio recinto da exposição. Seriam preparadas ainda pequenas monografias especiais, esclarecendo o público sobre os problemas essenciais da arte moderna e orientando-o na compreensão das correntes estéticas modernistas existentes na 2ª Bienal (Idem).

A postura de Maria Eugênia reconhece ser bom monitor aquele que esclarece dúvidas do público e explica o que é que se está observando, em detrimento àqueles que perturbam o público ao apontar questões para os visitantes.

Se hoje tal postura é indesejada, à época era o entendimento que se tinha da função de monitores em museus: explicar exposições.

O plano didático – segundo Maria Eugênia – não foi plenamente realizado. Continuando:

> Esse plano, pela sua amplitude, exigiria, evidentemente, a colaboração de vários especialistas e críticos de arte, num profícuo trabalho de equipe. Acarretaria, porém, despesas muito altas, tendo sido por isso considerado irrealizável. No entanto, os que se entusiasmaram com a idéia (sic) de uma Bienal largamente didática não tiveram uma percepção suficientemente lúcida da situação econômica da exposição. Não calcularam, por seguinte, que uma Bienal didática compensaria fartamente o seu patrocinador dos gastos que o material necessário e uma equipe de especialistas ocasionariam (Idem).

Ao observar a reação dos visitantes perante a arte exposta, a crítica destaca:

> O público se comporta como uma criança: olha-a longamente, curioso e interessado. Mas vai sentindo uma inconfortável decepção, pois não conseguir penetrar nesse mundo fechado do incompreensível. Apesar disso, a força sugestiva das obras contempladas faz com que a visão, pelo menos espontaneamente e inconscientemente se eduque (Idem, ibidem).

Como último destaque dentre as análises e críticas dedicadas à educação, Leila Marise escreveu de modo cândido e repleto de admiração pelos trabalhos da monitoria. Sobre Aracy Amaral, comentou: “Numa tarde em que Araci (sic) Amaral, com grande riqueza verbal e fantasia (não fosse ela jornalista), explicava o mundo de Klee, participei, sem querer, de uma discussão (a arte sempre me empolga) acalorada” (MARISE, 1954, s/p).

Sobre Aparício Basílio, escreveu: “Uma noite, deixei-me conduzir por Aparício – o único rapaz da turma – que me fez sentir o clima mórbido e o drama da solidão humana, tão patentes nos quadros e gravuras do grande norueguês (Munch)” (MARISE, 1954, s/p). A respeito de Clelia Rocha: “Estava curiosa por ouvir qualquer coisa sobre Tamayo e certa vez pude presenciar Clelia Rocha discorrer, convincentemente, sobre a personalidade e a obra desse mexicano [...] (Idem)” Analisando a condução de uma visita feita por Sophia Rosenhaus Leila destacou: “Sophie (sic) Rosenhaus que publicou um estudo, ‘O Homem Moderno e

a Arte', explicou exuberantemente a pintura norte americana[142] para um grande grupo" (Idem, ibidem). Leila encerra a crítica destacando que os monitores estavam:

> [...] esforçando-se por usar o menos possível termos técnicos, a fim de serem compreendidas por todos, lançando mão, às vezes, de analogias que a interrelação das artes permite (recurso muito elucidativo), começaram seu trabalho de intérpretes de uma linguagem que, embora universal, pela sua complexidade requer uma iniciação para ser compreendida (MARISE, 1954, s/p).

Comparando a crítica que Ivone Jean publicou em 14 de janeiro de 1954 às palavras de Leila Marise veiculadas em 08 de março do mesmo ano, a sugestão de Ivone pelo uso de termos acessíveis repercutiu na equipe de monitores.

A aclamada II Bienal despertou na crítica de arte a percepção de que a Bienal estava cumprindo importante papel didático, pois,

> [...] vemos que a Bienal também nos proporcionará outra oportunidade: poderemos julgar dos principais movimentos artísticos deste século, nas suas grandes linhas atravez (sic) de uma retrospectiva do cubismo na França, do movimento futurista na Itália, do "Stijl" que marca, na Holanda, o início das pesquizas (sic) abstracionistas. Isto confere à Bienal um sentido didático cuja importância não podemos menosprezar (JEAN, 1954, p. 04).

Por ser a IV Bienal a primeira a acontecer no Palácio das Indústrias,

> Calculando as características e as proporções das precedentes Bienais, tornou-se evidente, desde o primeiro momento, (de discussões sobre a IV Bienal) [...] já se revelavam insuficientes os prédios das Nações e dos Estados. Além disso a Comissão do Parque do Ibirapuera que se prontificara a colaborar com o Museu de Arte Moderna para maior êxito da IV Bienal, não podia dispôr do Palácio das Nações, por se ter aí instalado a Prefeitura Municipal de São Paulo, nem do Palácio dos Estados onde se cogitava realiza uma grande exposição aeronáutica destinada a ser transformada a seguir, em Museu da Aeronática. [...] a participação estrangeira já se anuncia particularmente numerosa e importante, e com a Bienal do Teatro[143] exige áreas de instalações de certa amplitude, o Museu de Arte Moderna solicitou da Comissão do Parque do Ibirapuera a cessão do Palácio das Indústrias (BIENAL(137), 1957, s/p).

---

[142] Leila refere-se às pinturas de William Baziotes, Willerm de Kooning e Bradley Walker Homlin que integraram a representação dos Estados Unidos na II Bienal.
[143] A presença do teatro na programação das Bienais é das mais assíduas em toda a sua história.

Frente a essa novidade e à concentração de todas as ações em um único espaço cogitou-se “uma zona de caráter social, e enfim a apresentação de salas ‘*hors concours*’ – todas de caráter didático e a serem organizadas não obstante o seu alto custo” (BIENAL(137), 1957, s/p). Exposições didáticas foram bastante discutidas em São Paulo no decorrer do primeiro semestre de 1957. A respeito de exposições com reproduções:

> André Malraux fixou a importância da reprodução da obra de arte, pela primeira vez, na abertura de seu estudo magistral sobre a psicologia da arte: “Le Musée imaginaire” (fig.59), Genebra, 1947. Assinalou depois a sua participação didática os museus provincianos da França, que deveriam se servir de reproduções, em lugar de adquirir quadros caríssimos de segunda ordem, como tantas vezes ocorre, mesmo quando se trata de grandes nomes da pintura, pois que os recursos apenas dão para comprar obras que são “pecados da juventude ou marcas de senilidade” dos artistas notáveis em sua plenitude... O pensamento didático informa, poderosamente, essa recomendação de Malraux: por meio de um “museu imaginário”, servido por uma coleção bem seriada de reproduções, a história da pintura viveria diante dos olhos do público interessado em conhecer a obra de arte, até chegar à atualidade, quando os trabalhos dos contemporâneos já não são difíceis de adquirir, nem de apreciar diretamente (ESTADO(8), 1957, s/p).

Figura 59 - Museu Imaginário, 1947. Fotógrafo não identificado. Disponível em <http://conversionumerique.wordpress.com/2012/01/29/livre-le-musee-imaginaire-dandre-malraux-1947/>, acesso em 16/03/2014.

Embora a citação acima tenha sido publicada pelo jornal “O Estado de São Paulo” sem a autoria, trata-se do texto ‘Museu Valéry Proust’, de Theodor W. Adorno, selecionado para criticar uma exposição didática do MAM/SP, que também não está identificada no referido jornal.

A única exposição didática no museu documentada neste período é ‘Gravuras da Biblioteca Municipal’, organização do MAM em parceria com a Biblioteca Municipal de São Paulo e realizada em maio de 1957, mesmo período em que a referida crítica foi publicada. A partir do exemplo do ‘Museu Imaginário de André Malraux’ o texto defende as exposições didáticas com reproduções porque facilitam o acesso do público à história da arte em São Paulo, cidade carente de grandes coleções e acervos em museus de arte.

Hoje a função do museu imaginário é realizada com menos esforço pelo Museu Virtual, construído e formatado dos mais diversos modos em sites na internet, blogs e redes sociais que celebram a proposição democratizadora de Malraux.

Anita Malfatti que tanto apoiou a criação da Bienal de São Paulo devido a seu aspecto didático e informativo, na ocasião da IV Bienal, quando se tinha ações de três Bienais já realizadas, afirmou que, até então, a Bienal:

> Não pode ser didática, porque é muito nova. Falta preparação, faltam bons monitores, falta uma porção de coisas. É natural que as Bienais perturbem. De toda a forma, acho que elas só poderão ser julgadas mais tarde (GAZETA. 1957, s/p).

As acaloradas críticas que acometem a Bienal desde 1951 chegam com intensidade similar às ações didáticas da IV Bienal. Maria Eugênia Franco que brilhantemente analisou a monitoria da II Bienal, lançou,

> [...] no ‘Correio da Manhã’ de 30 de novembro (de 1957) um apelo aos diretores de jornais a propósito do encerramento da IV Bienal e da crítica feita ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, organização responsável pela organização das Bienais, para coordenar um movimento geral de esclarecimento e propaganda da grande exposição de arte que se realiza

> no Palácio das Indústrias, no Ibirapuera, De fato, os motivos que inspiram o apelo da inteligente e estudiosa de arte incide sobre a falta de “consumo” das exposições entre nós, da ausência de frequentadores, do nenhum aproveitamento, ou quase nenhum, dessa “grande aula pronunciada num auditório deserto, que é ainda a IV Bienal, como o foram as outras (ESTADO(9), 1957, s/p).

O apelo de Maria Eugênia questiona a função didática da Bienal que tem por objetivo educar o operário, o povo e indica que desde o início a Bienal é amplamente visitada por profissionais da arte e da educação, seguida por estudantes e não maciçamente pelo público não iniciado nos contextos artísticos. Acusa Maria Eugênia Franco as duas principais razões que afastavam o público da Bienal:

> [...] “a falta de didatismo e de publicidade”. [...] é ao Museu de Arte Moderna de São Paulo que incumbe, a maior e mais persistente ação nesse campo: a didática da arte em geral, a didática da arte moderna em particular. Isso tem sido feito? Parece-nos que não, na medida em que a necessidade o exige, no caso, na escala da maior iniciativa de arte do continente, e que o MAM assumiu, qual seja a realização das Bienais. De fato, o Museu de Arte Moderna não tem tido uma função mais viva, mais atuante, mais criadora de interesse, quando seria de esperar, que fosse de sua direta responsabilidade. O Museu de Arte Moderna precisa ter consciência de que a Bienal é um certame, já hoje, de importância internacional, e, portanto, se deve considerar até a possibilidade, de se formarem correntes de turismo, de viagens de estudo, visando as Bienais tamanha a sua irradiação (ESTADO(9), 1957, s/p).

Educadores em museus frequentemente refutam a concepção de que têm dentre os objetivos de seu trabalho atrair e atender o maior número de visitantes possível, porque com isso garantem visibilidade e ajudam as instituições culturais a justificar os altos investimentos dos patrocinadores. Contraria a esse posicionamento e achando que as salas da IV Bienal estavam vazias com projeto didático subutilizado e comedido, Maria Eugênia reivindicou um programa de propaganda mais eficiente para a Bienal. Desse modo, ela entendeu que atrair público é função da publicidade e não da equipe de monitores.

Assim como a II edição, a V Bienal em 1959 recebeu quantidade similar de críticas ao projeto didático. Se a abstração foi o grande embate gerado pela I Bienal, dez anos depois a monitoria da Bienal ampliava seus esforços para outros interesses e necessidades do público, porém, sempre atenta às reações de espanto

que o novo e o desconhecido presentes nas Bienais geram. Patrícia Galvão (Pagú) ao visitar a V Bienal destacou que:

> Realmente, vimos caravanas, percorrendo as vastas galerias, já não com as expressões de riso incontido ou manifestações jocosas, como as observadas há dez anos atrás, quando se inaugurava a 1.a Bienal. Embora não tenha havido nessa década um preparo suficiente da massa popular, que só poderia ser iniciado nos bancos da escola primária, notamos um ambiente de respeito e interesse pelas mostras dos vários países, unidas no mesmo ambiente, procurando a comunicabilidade de um só idioma, para todo mundo. Numa demonstração evidente de que só ela, com a sua poesia e cultura pode unir os povos, sem concorrências desleais (GALVÃO, 1959, s/p).

Pagú trouxe para a história das críticas dedicadas à função didática das Bienais a responsabilidade da formação artística não só do grupo de monitores mas também nas escolas, que não se viu acontecer no decorrer dos dez primeiros anos de Bienal. Em revisão crítica sobre as cinco primeiras Bienais, Lisbete Rebollo Gonçalves afirma que:

> [...] o papel que a instituição Bienal de São Paulo oferece da arte internacional em suas cinco primeiras exposições, lado a lado à observação das representações brasileiras, pode-se notar que a V Bienal significou a culminância de aceitação, tanto por parte dos artistas como dos críticos componentes dos juris de seleção, da abstração como palavra de ordem internacional. Sabe-se que esse processo gerou um movimento paralelo de discussão por parte dos que continuavam figurativos e acreditavam na figuração como uma via para externar a preocupação com o homem e a sociedade – dados fundamentais do quadro ideológico do período imediatamente anterior às bienais (GONÇALVES, 1978, s/p).

Como exemplo para essa percepção, Lisbeth cita Emiliano Di Cavalcanti. O artista destaca que:

> É melhor seguir Portinari do que os abstracionistas... Essa arte abstrata e concreta é como refrigerante... A estandardização do sentimento, do gosto, é a pior coisa do mundo. E isso se deve à propaganda, arte nova que será obsoleta daqui a dez anos, quando tudo se transformar... Querem transformar a arte em ciência que é perecível. O pintor tem que ser da vida e fazer arte é fazer amor no sentido total, ou não fazer. Não se pode continuar com essa fuga do conhecimento humano, no sentido da discussão dialética com o cotidiano (DI CAVALCANTI, 1959 APUD GONÇALVES, 1978, s/p).

Instituiu-se na V Bienal que as visitas de grupos escolares seriam gratuitas, cabendo às direções das escolas entrar em contato com a secretaria do MAM, responsável pela autorização da visita, com 24 horas de antecedência. As visitas

poderiam acontecer diariamente apenas das 10 às 12h00 de terça-feira a sábado (BIENAL(140) s/d, s/p).

Com essa informação torna-se absolutamente pertinente o apelo feito por Maria Eugênia Franco dois anos antes, pois fora o horário aberto à visitação escolar a exposição esvaziava. Tal afirmação foi questionada na V Bienal pelo crítico Antonio Bento:

> [...] a secretaria da Bienal publicou, há algumas semanas uns dados oficiais com o total das pessoas que viram a mostra está longe de ser insignificante. [...] todas as mostras dedicadas à arte de vanguarda (como é o caso da competição paulistana) estão destinadas apenas, a ser visitadas por um público relativamente reduzido. É isso o que ocorre não apenas em países pouco evoluídos como o Brasil, senão também na Europa e nos Estados Unidos. Não há dúvida que, em Nova York (sic) e em outras cidades americanas, tem crescido muito, nos últimos anos o afluxo aos museus. Mas, isso não ocorre no tocante às exposições de vanguarda, senão principalmente, às mostras dedicadas à arte antiga e tradicional. As modernas recebem um número sensivelmente mais baixo de visitantes. Isso pode facilmente se verificar, através dos dados relativos às exposições dos Museus Guggenheim e de Arte Moderna de Nova Iorque [...] O público que verdadeiramente se interessa pelas exposições de vanguarda é, de fato extremamente limitado. É também uma elite, tanto no Brasil como nos países de cultura artística mais adiantadas. Por estes motivos, não me parece um sintoma marcante a ausência do grande público no Pavilhão do Parque do Ibirapuera. No dia em que atrair as multidões, a Bienal de São Paulo deixará, positivamente de ser uma exposição de vanguarda (BENTO, 1958, s/p).

Ao destacar a recorrência das vanguardas o crítico sugere que a Bienal de São Paulo se destina a poucos e instruídos, e por conta disso, entender a Bienal como um local de instrução para, à medida que se compreendesse as vanguardas, o povo e os estudantes passassem a frequentar mais a Bienal.

Carlos Cavalcanti refletiu sobre a trajetória das Bienais na VI edição em 1961 e destacou que “[...] as bienais precisam ser feitas no sentido do povo” (CAVALCANTI, 1961, s/p). Ele afirma:

> Se nos países de melhores índices de cultura, as artes modernas, particularmente a escultura e a pintura, sofrem ainda um verdadeiro marginalismo social, inteiramente divorciadas das massas populares, que poderemos dizer do nosso, onde metade da população vive na miséria e ignorância? [...] Para se tornarem realmente úteis e cumpram suas amplas finalidades brasileiras, a Bienais devem perder o caráter aristocrático de que se têm revestido, como aliás, quase tudo que se faz em arte neste

> país. Desde os museus aos prefácios dos catálogos das exposições. Devem deixar de ser privilégio de determinados setores sociais. Devem democratizar-se transformando-se em dinâmicos elementos de educação popular. [...] Nesse sentido é que sua organização e funcionamento precisam adquirir caráter eminentemente didático e popular, transpondo os limitados setores sociais a que têm sido destinadas para atingir e interessar camadas da população cada vez mais amplas. [...] Sua organização e funcionamento têm obedecido a critérios e técnicas europeus, que não coincidem com as necessidades e exigências de educação e cultura do nosso povo (CAVALCANTI, 1961, s/p).

Persistente na afirmação do papel educativo e formativo da Bienal de São Paulo, Ciccillo Matarazzo afirma em seu discurso de abertura da VI edição, a última organizada junto ao MAM: “A [...] exposição [...] se estende a todas as épocas [...] de enorme interesse histórico para a formação artística do nosso povo” (CAVALCANTI, 1961, s/p). Prossegue o discurso afirmando que “também uma parte de nosso saber é dedicado a retrospectivas de mestres contemporâneos nossos [...] para melhor educação da sensibilidade popular (Idem)”.

A preocupação de Ciccillo em instruir os operários e o povo que pontua os objetivos da Bienal ecoou novamente em 1961, entretanto, Ciccillo não reconheceu naquele momento que o público escolar havia se aproximado da Bienal em quantidade muito maior à dos operários, mesmo com ingressos gratuitos às terças-feiras, dia de Jornada Gratuita para o Povo (ESTADO, 1961, s/p) na Bienal que era amplamente divulgada pelos jornais, que de algum modo atendia ao apelo por maior divulgação feito por Maria Eugênia Franca desde 1957.

Por outro lado, Ivone Jean já havia alertado a Bienal desde 1953 que ingresso gratuito em dia de semana não atrai operários porque estão trabalhando.

O debate sobre fazer mostras bienais para o povo não ficou apenas na locução de Carlos Cavalcanti. Paulo Menten destacou que:

> Não resta dúvida. O divórcio entre o povo e a arte existe real, quase totalmente. Nosso povo não participa do movimento artístico. Este se restringe quase integralmente aos próprios artistas, a uma parte da sociedade quase sempre visando outros interesses que não os artísticos e, a colecionadores (MENTEN, 1962, s/p).

Este debate recaiu sobre o projeto didático da Bienal:

> O fato primordial, cuja relevância ninguém esconderá, é o assessoramento. O púbico precisa, o visitante necessita de um guia capacitado para o acompanhar entre os meandros labirínticos da Bienal. Os catálogos enviados pelas representações estrangeiras geralmente não atingem as mãos do público que tem a maior parte das vezes de enfrentar apenas obras e nomes que não lhes podem dizer nada. As pequenas biografias ajudam muito ao público e ao estudante a fixar e aprender o sentido da obra. Torna-se mais acessível quando sabem algo do artista Idem).

Menten refere-se aos catálogos não oficiais do evento mas àqueles que chegavam junto com as representações nacionais que não eram disponíveis aos visitantes. Esta função ficava a cargo da equipe de monitores preparados por Pfeiffer que explicavam arte moderna à luz da história da arte. Para ele:

> Ensinar História da Arte é tarefa de que muito me orgulho e gosto. Principalmente neste país, onde o brasileiro além de inteligente é interessado neste aprendizado. Além do mais, sendo feito sem preconceitos ou ligado a uma determinada filosofia, muito facilita ao aluno e ao professor. Mormente quando este não é artista, e procura servir a arte, como eu, ensinando-a (SAAD, 1959, s/p).

A crítica de educação na Bienal que se viu até aqui foi calada com a ditadura militar e não mais tivera a mesma força e relevância de outrora. Se a tônica dos discursos educativos nas décadas de 1950 e 1960 recaía sobre a instrução do povo e dos operários, na década de 1970 voltou-se majoritariamente para as escolas, porém, vazia de criticidade devido à repressão política que vigorou no Brasil entre 1964 e 1985.

A primeira Bienal após o Golpe Militar foi a VIII em 1965 e Wolfgang Pfeiffer era o responsável pela monitora. Gilda Seráfico e Oswald de Andrade Filho cumpriam a mesma função na IX e X Bienais, respectivamente em 1967 e 1969. Uma aconteceu antes e outra depois de se instituir no Brasil a censura prévia com o Ato Institucional nº 5 de 1968.

Gilda publicou uma análise sobre a monitoria na Bienal em jornal português (SERÁPHICO, 1969, s/p) em tom descritivo dos trabalhos realizados sem enaltecer a potencialidade crítica da arte e da monitoria.

Antonio Santoro Junior desenvolveu trabalhos pedagógicos na Bienal de 1969 a 1979, período que corresponde aos anos mais duros da ditadura militar no Brasil. Nesse período Santoro não escreveu nada que pudesse gerar conflitos com os militares. Ao ser questionado por Paulo Portela porque ele não teve problemas com a ditadura, respondeu com uma frase que aprendeu com seu avô: “Não mexa com quem você não pode” (SANTORO JUNIOR, 2014, s/p). E ele não mexeu.

A repressão era tamanha que coibiu a crítica jornalística e o meio acadêmico, ambos perseguidos intensamente, resultando na extinção da crítica aos projetos didáticos e à monitoria da Bienal. Estas ressurgiram brandamente em 1979 com a 15ª Bienal, não por acaso, no mesmo ano em que foi promulgada a Lei da Anistia política irrestrita no Brasil.

Raphael Buongermino Netto respondia pelas ações educacionais da Bienal naquele momento em que se testava até que ponto a ditadura estava despindo a pesada luva de chumbo reinante nos imediatos anos anteriores. Ao observar o público da 15ª Bienal, a Folha de São Paulo noticiava:

> O público de ontem à tarde, era, na maioria, composto por estudantes que visitavam a exposição pela primeira vez. Muitos deles faziam críticas à ausência dos artistas junto aos trabalhos. “Esta é a primeira vez que tenho a oportunidade de ver alguma coisa assim, mas quase não entendi nada, ainda que seja interessante, porque não é todo dia que a gente pode ver obras de arte”, comentava Maria Fernandes Antunes Sanches, estudante do 3º ano do colegial do Curso Objetivo (FOLHA DE SÃO PAULO, 1979, s/p).

Os esforços solidificados nas primeiras bienais para formar cidadãos críticos perante a arte moderna se esvaíram com a ditadura e visitantes perdidos e desorientados chegavam para visitar a Bienal. Aracy Amaral percebe o que se passava e recorreu às suas experiências com a Bienal nos anos de 1950, período pré-ditadura militar,

> Já é repetitiva esta afirmação, mas é verídica: a Bienal, tal como se apresentava nos anos 50, historicista e contemporânea simultaneamente, didática e dinâmica, não é mais possível hoje, seja por razões de custo, de segurança, pelo amortecimento das “vanguardas” e a inexistência de novas correntes que possam povoar os imensos espaços do Pavilhão da Bienal no Ibirapuera. Como já dissemos, o que ocorre em artes nestes dias é antes residual, reflexão sobre a criação artística, ou remanipulação

> de tendências de décadas anteriores. Surge então, novamente a pergunta: poder-se-ia cogitar de outro tipo de manifestação?
> [...] Tal como se está apresentando, a Bienal continua sendo um evento que nem é historicista, em linha didática, nem apresenta manifestações tão recentes, pois todas já foram vistas em eventos anteriores. [...] E é pena também, que não seja numa linha que estabeleça a articulação com o nosso contexto sócio-cultural. Por exemplo? Atraindo o público a modalidades expressivas que o conscientizem de sua realidade imediata (AMARAL, 1983, p.398-399).

Aracy conclama nesta crítica de 1981 o expressionismo, ciente da agressividade inerente às experiências expressivas do passado, quer sejam dos fauvistas franceses ou dos grupos 'A Ponte' e 'O Cavaleiro Azul' da Alemanha, que nos chegaram com Lasar Segall e Anita Malfatti em 1913 e 1917, respectivamente. Aracy demonstra nesse texto estar em sintonia com a emergência da pintura neoexpressionista, marcante nos anos de 1980, entendida por ela como expressão da consciência da realidade e da necessidade de denunciar os maus tratos que a vida, a arte e a cultura receberam no Brasil da ditadura militar.

A Bienal, espaço contemporâneo em sua gênese, vinha proliferando intentos semelhantes aos de Aracy, mesmo porque foi severamente boicotada a entre a X e a 15ª Bienal (FARIAS, 2001, p. 192) por conta da censura imposta pela ditadura. Uma das posturas pretendidas pela Bienal no início da abertura política foi estabelecer programas para aproximação com o povo, antigo propósito da instituição. Ciccillo Matarazzo faleceu em 1977 e caberia ao presidente da Fundação Bienal[144] Luís Diederichsen Villares aproximar o povo da Bienal. Em 1981 Jacob Klintowitz cobrou providências:

> No dia 11 de fevereiro de 1980, o dr. Luís D. Villares prometeu fazer a Bienal de São Paulo "se comprometer com o espírito de seu tempo". É hora de fazer um pequeno balanço crítico. Nesse dia, o dr. Luís D. Villares assumiu a presidência da Fundação Bienal de São Paulo e, no seu discurso de posse, estabeleceu um programa público, onde se colocavam metas claras e definidas: acesso ao conhecimento e participação para a maioria da população; ampliação do diálogo entre criadores e a sociedade, com a contribuição da Bienal; ir ao encontro das justas

[144] Desde o falecimento de Ciccillo Matarazzo foram presidentes da Fundação Bienal: Oscar P. Landmann (1977-1978), Luiz Fernando Rodrigues Alves (1978-1979), Luiz Diederichsen Villares (1980-1984), Roberto Muylaert (1984-1986), Jorge Wilheim (1986-1988), Alex Periscinoto (1988-1990), Jorge Eduardo Stockler (1990-1992), Maria Rodrigues Alves (1992-1993), Oswaldo Corrêa Gonçalves (interino) (1993), Edemar Cid Ferreira (1993-1997), Julio Landmann (1997-1999), Carlos Bratke (1999-2002), Manoel Francisco Pires da Costa (2002-2009), Heitor Sant'Anna Martins (2009-2013), Luis Terepins (2013-2014) (BIENAL(141), 2013, s/p).

> expectativas dos jovens; atuação e não imobilização; atividade contínua o ano inteiro; favorecer a expressão teatro, literatura, música, cinema, fotografia, arquitetura, desenho industrial, sem deixar de dar prioridade às artes visuais; levar para dentro da Bienal o debate em torno da arte e da cultura; criação de uma biblioteca que traduza o diálogo entre as artes visuais e as produções do pensamento e da cultura; intervenção cultural na cidade de São Paulo com a transformação da Bienal num centro de estudos, mostras, produção de arte e cultura. Praticamente nada disso foi feito. E, sob muitos aspectos, foi realizado justamente o contrário desta proposta inicial (KLINTOWITZ, 1981, p. 45-46).

A intenção de Villares realizar atividades ininterruptas na Bienal mais uma vez esboçou a vontade de projetos educacionais permanentes na Bienal. Ao convidar a sociedade para dialogar com os artistas (criadores, segundo Klintowitz) reflete o arrefecimento da censura nos anos vindouros, pois "havia a necessidade de uma produção artística que buscasse as ruas, que preparasse a festa da democracia, que fosse estandarte e hino de um novo país que nascia" (COSTA, 1995, p. 12). Entretanto,

> A primeira atitude da Bienal foi a de demitir sumariamente o seu conselho de Arte e Cultura. Ora esse Conselho, CAC, era um acordo realizado entre a Fundação Bienal de São Paulo. As duas secretarias de cultura, municipal e estadual, e a Associação Paulista de Críticos de Arte. Cada uma dessas instituições indicaria os seus representantes e o CAC teria um prazo mínimo de dois anos de mandato. Tratava-se, portanto, de um pacto social. [...] A II Bienal Latino-Americana foi cancelada, com clara incriminação à diretoria anterior. As declarações foram de que nada havia sido feito. [...] Depois anunciou-se uma Bienal da Mulher, com a participação de artistas mulheres. Não se sabia se se tratava de uma reflexão sobre a condição da mulher, ou de arte feita por mulheres, ou de arte feita sobre mulheres. De qualquer maneira, a dúvida jamais seria esclarecida, já que, perto da data programada, a Bienal retirou a programação por falta de recursos (Idem, p. 46-47).

Klintowitz continua:

> A Bienal não criou oficinas para a produção de arte, grupos para debates, biblioteca e centro de estudos, mostras, etc. A sua produção de arte e cultura, portanto, até agora, é zero. O complemento ou pré-requisito desta atividade toda, num rasgo de entusiasmo libertário do discurso de posse, está apontado pelo dr. Villares: "... Está definitivamente colocado em pauta o problema do acesso da maioria da população, historicamente excluída, às condições dignas de existência, de acesso ao conhecimento e de participação...". Aparentemente, até juízo em contrário, a julgar pela atividade desenvolvida pela Fundação Bienal tendo à sua presidência um poderoso industrial, como é o caso, a população continua historicamente excluída de participar. [...] Não há, parece-me, outra solução senão a de transformar a Bienal em laboratório de criatividade e, ao mesmo tempo,

> tratar com os veículos de comunicação um trabalho conjunto. Única maneira de atingir a população e estabelecer diálogo (Idem, p. 45-49).

Interessante perceber que os livros e os dossiês de artistas que participaram da Bienal e presentes no Arquivo Wanda Svevo não foram considerados como biblioteca já constituída na instituição. O setor de 'Documentação e Cursos da Fundação Bienal' constituído em 1975 por Buongermino estava extinto e pelo visto nem o crítico e nem o presidente deram-se conta de que falavam de algo que havia existido na Bienal há tão pouco tempo. Este é um problema recorrente em instituições que não pesquisam sua história, cujo enfoque está especialmente nas exposições e não nas muitas ações que a envolvem e estruturam, como é o caso da Bienal.

O público voltou a ser analisado em crítica de Aracy Amaral em 1985 por conta da 18ª Bienal. Ela diz:

> Com exceção da Bienal do IV Centenário, de 1953-1954, em que o evento foi um acontecimento de primeira grandeza internacional, com artistas que nunca mais poderemos, por certo, reunir num país da América Latina, esta foi a Bienal da qual se pode dizer que teve uma visitação regular, do primeiro ao seu último dia de exibição. Não sofreu, como todas as demais até agora, o esvaziamento tácito depois de duas semanas de abertura, após ter sido vista pelo diminuto meio artístico e os eventuais interessados que nem se sabe por que ali entravam ou o que viam (AMARAL, 2006, p. 33).

Um dos motivos de haver público constante na exposição deve-se aos eventos paralelos e exposições especiais realizados no decorrer de toda a mostra, dentre ele a série 'Artista bate papo com criança' e o ateliê e a exposição do projeto 'A Criança e o Jovem na Bienal'.

Estes projetos foram acompanhados por Darlene Dalto e os inseriu em sua crítica:

> Ao acaso, acompanhamos a garotada (entre 12 e 15 anos) da 6ª série da Escola Municipal de 1º Grau Carlos de Andrade Rizzini. Os monitores

> eram Cláudio e Stella (sic)[145]. A meninada, Ruth, Foguinho (ruivo, é claro), Oguilon, o pequenino Sílvio, as inseparáveis Célia e Maria, e Ciça. Apesar de terem Educação Artística como matéria curricular e de todos os toques que o professor e artista plástico Ângelo Flores vem dando desde o início das aulas, a expectativa geral não tinha limites muito definidos. [...] Gostaram? Célia: "Eu gostei dos vasos". Silvio e Wilson: "A gente gostou mais daquele negócio vermelho que parecia um barco". Ciça: "Eu, dos vascos". Ruth: "Gostei de tudo". Depois de quase duas horas de papo e muita observação fica uma sensação positiva com relação à iniciativa do Setor Educativo da Bienal. Muita coisa ficou sem ser entendida. Para pensar (DALTO, 1987, s/p).

Darlene acompanhou, registrou e publicou a mudança de paradigmas na monitoria da Bienal, entretanto, tradição de monitores explicando arte na Bienal é fortemente arraigada e volta e meia aparece nos jornais. Em 1989 a monitoria da 20ª Bienal só ocupou lugar nos jornais quando houve chamada para o curso de formação ou com a divulgação de roteiros de visitação para crianças na semana que antecede o do dia das crianças em outubro (FOHA DE SÃO PAULO, 1989).

A crítica de educação não recuperou fôlego nem espaço nos jornais após a ditadura militar. No início de 1990 foi a vez da crítica de arte no Brasil perder espaço ao ser "substituída pela reportagem de arte, em geral superficial e ligeira. Não há nenhuma preocupação em acompanhar uma exposição desde a complexidade de sua organização e montagem até a receptividade do público (AMARAL(2), 2006, p. 82)".

A '*Ação Cultural-Educativa e Monitoria da Bienal*' coordenada por Lilian Amaral, na 23ª Bienal, ocupou grande espaço na imprensa próximo a 25 de janeiro de 1997, quando o projeto 'Mapas Urbanos' se encerrou, com a exposição de *outdoors*, na Avenida Águas Espraiadas (atual Avenida Roberto Marinho). Um encarte especialmente dedicado ao assunto foi publicado pelo Jornal da Tarde em 24/01/1997. Em formato tablóide, 'Bienal na Rua' contou com texto de Ana Mae Barbosa, de Karin Stempel, da própria Lilian Amaral, de Maria Cecília França Lourenço e de Mary Jane Jacob.

Aracy Amaral não participou desse encarte, mas criticou as visitas escolares:

---

[145] Claudio Cretti e Stela Barbieri.

> Escolares vão à Bienal como se vai à Feira do Automóvel no Anhembi, sem preparo prévio, por ser inexistente História da Arte no segundo grau. Sabe-se que o aproveitamento é quase nulo, apesar dos esforços da Monitoria da Bienal através dos anos, sobretudo neste final de século XX, quando queremos a continuidade necessária para um acontecimento que anima o meio cultural de nosso país (AMARAL(1), 2006, p. 88).

Ela também defende a realização de trabalhos contínuos na Bienal e critica a matriz curricular escolar por não contemplar particularmente a disciplina História da Arte além das aulas de História Geral e do Brasil que então se ensinava. Por outro lado, faltou incluir nesta crítica a preparação de professores realizada por Lilian e sua equipe de modo que pudessem preparar seus alunos para visitar a Bienal.

Em 1998 a Bienal informou à imprensa que a XXIV Bienal não teria roteiro obrigatório, mas sugeria começar pelo terceiro andar e descer andar por andar, constituindo assim um método de visita que: iniciado pelo 3º andar (Núcleo Histórico), passando pelo 2º ('Roteiros...' e Arte Contemporânea Brasileira) e terminando pelo térreo (Representações Nacionais) (DIÁRIO DO GRANDE ABC, 1998). Interessante destacar que a sugestão funda-se na estrutura curatorial que organizou a exposição e não indica ter ocorrido interferência da 'Diretoria Educativa' à época existente na Fundação.

Quando a imprensa noticia o trabalho educacional na Bienal é recorrente a sugestão de roteiros, não há crítica ou análise alguma, mas sim entrevistas hedonistas ou elogiosas com a intensão de convencer que visitar a Bienal é interessante. A divulgação é importante, mas não colabora criticamente com o aprimoramento dos projetos educacionais da Bienal e nem com a postura crítica dos visitantes.

Exemplos não faltam, e em meio à farta divulgação encontrada em jornais, destaca-se uma análise de Gustavo Fioratti sobre a monitoria da 26ª Bienal em 2004 que muito se parece com as reportagens de Leila Marise nas primeiras bienais. Uma diferença é que nos primórdios os monitores podiam falar com a imprensa e na crítica abaixo tiveram que usar nomes fictícios para dar entrevistas:

> “Gostei muito da monitoria. O rapaz que nos acompanhou nos deu a oportunidade de comentar as obras. Deixou que as pessoas fizessem suas próprias leituras, formulou questões e só depois deu as respostas”, avalia a professora universitária Filomena Moita, 56. Dela discorda o professor de arte Alexandre Othon, 29, para quem o serviço de monitoria não correspondeu à expectativa: “Comecei a visita acompanhando um monitor, mas o rapaz passava direto por algumas obras interessantes. Também tive a impressão de que ele se baseava muito em suas próprias opiniões e impressões. Não fiquei nem cinco minutos”. Esse desequilíbrio é reconhecido pelos próprios monitores, que por sua vez tentam se defender das críticas. “Muitos de nós não estão acostumados ao serviço. Mas as pessoas têm que saber também que a gente aprende muita coisa durante a exposição e que nosso trabalho amadurece aos poucos”, explica Mariana (nome fictício; os funcionários presentes em ambos os textos dessa página não são autorizados pela organização da Bienal a conceder entrevistas) (FIORATTI, 2004, p. 06).

Este desequilíbrio e despreparo se deu por conta do curto curso de formação que os monitores receberam, embora calcado na práxis.

> Segundo a monitora, para que o serviço seja aprimorado, os monitores participam de reuniões diárias em que podem esclarecer dúvidas e trocar experiências. “*Fizemos um curso de três semanas para poder trabalhar como monitores, mas só entramos em contato com as obras na abertura da Bienal, há duas semanas*” (Idem).

O tom de denúncia presente nos depoimentos dos monitores é relevante por poder contribuir com os debates sobre a profissionalização de educadores de museus que não se sustenta no final que recorre a um discurso epidérmico:

> [...] Sensibilidade também é essencial para quem monitora grupos formados pelo público espontâneo (visitantes que chegam individualmente). “Não é simples adaptar a linguagem para pessoas de diferentes níveis culturais. Você tem que arrumar um meio-termo”, afirma Ricardo (Idem, ibidem).

Esta reportagem de Fioratti destaca-se também por ter sido feita no momento em que os projetos educacionais são citados na imprensa atrelados a roteiros para visitação.

Frente a toda a polêmica gerada pelo vazio da 28ª Bienal em 2008, a crítica que Aracy Amaral dedicou a ela evoca a educação: “Como preparar visitas guiadas de escolares? Como explicar “artes visuais contemporâneas” a um púbico infantil ou adolescente nesta Bienal?” (AMARAL, 2008) Trata-se de um posicionamento

bastante relevante em um Bienal em que pouco ou quase nada se viu de criança da exposição.

Assim que o projeto da 28ª Bienal foi publicado as reações foram das mais diversas no meio artístico. Paulo Portella, responsável pelo setor educativo do MASP, destacou em entrevista ao Estado de São Paulo:

> Pergunta 1: Uma proposta de Ivo Mesquita é deixar o segundo andar do grande pavilhão da Bienal vazio durante o evento. O que é ou o que vai ser esse vazio simbólico, na sua opinião? Essa idéia (sic) de recriar o vazio de certa forma não evidencia a submissão crescente do artista à curadoria?
> Resposta: Vai ser apenas o testemunho da falta de responsabilidade da instituição com o seu assunto principal, travestido de obra. Vai ser a Bienal de um 'artista só' e de muita racionalização.
> Pergunta 2: o curador ainda propões um ciclo de conferências e a instalação de uma biblioteca no terceiro piso do pavilhão para exibir, por meio do acervo historiográfico da Fundação Bienal de São Paulo, a história da instituição. Essa é a maneira pertinente de se refletir sobre a Bienal?
> Resposta: [...] Pertinente ou não, parece que é a maneira possível e conveniente da próxima "Bienal" ser feita. Salva a instituição de um fiasco e agrada, pela oportuna chance, um curador competente e interessado. Entretanto mesmo para uma "Bienal de reflexão", acho razoável que se tenha para a sua realização um tempo equivalente ao tempo destinado às "bienais de exposição". Uma escolha não elimina a outra. A edição anterior trabalhou assim. Agora se assiste a um outro acontecimento. O sol não fica tampado.
> Pergunta 3: Ivo Mesquita acredita que as bienais de arte não são mais espaços para a consagração dos artistas. Qual a importância de um evento como este para dar visibilidade ao trabalho do artista consagrado e/ou descoberta de novas poéticas?
> Resposta: [...] Há outras vias mais consagratórias. E elas estão disponíveis todos os dias em muitos lugares e, claro, não apenas em breves intervalos bianuais. O trabalho educativo bem-feito em mostras desse porte e a grande visitação fazem grande diferença na divulgação e expansão de idéias (sic). Porém, o público deve ser considerado quanto ao seu potencial de produção de conhecimento sobre a arte e a contemporaneidade, sobre si e seu tempo, pelas vias da educação, em oposição ao seu potencial de mero consumidor de eventos, pelas vias da publicidade.
> Pergunta 4: Bienal de arte tem que ter obras de arte?
> Resposta: [...] Bienal de Artes Visuais tem que ter obras de Artes Visuais.
> Pergunta 5: Como você acredita que vai ser a relação do púbico com essas propostas todas do novo curador?
> Resposta: [...] Penso que o público vai desaparecer. Artistas, intelectuais até poderão ir, mas o público, como a instituição o entende, vai passar longe. Vai ser um contra-senso estimular a visita do público! Todo o investimento educativo anteriormente feito sofrerá um hiato forte se não for pensado algo equivalente para alimentar a presença da arte contemporânea na escola. Tenho curiosidade em saber até que ponto esse novo projeto vai radicalizar a compreensão da existência da mediação com o público, como vem sendo patrocinado pela instituição.

> Pergunta 6: No primeiro piso, Ivo Mesquita transformará o espaço em uma "praça" onde ocorrerá uma programação diária de eventos, com exibições de filmes, música, performance, etc. O que você acha disso?
> Resposta: [...] Uma programação diversificada, num mesmo espaço físico, não traz necessariamente nenhuma novidade em si (MOLINA, 2007, p. D4).

Isso repercutiu também na 29ª Bienal quando o presidente da Bienal no momento em que a 28ª Bienal aconteceu – Manoel Francisco Pires da Costa – comentou os rumos da exposição:

> O ex-presidente da Fundação Bienal, Manoel Pires da Costa questionou as mudanças que a exposição sofreu nos últimos tempos, afirmando que a Bienal tem se entregue "*à necessidade de apresentar alguma coisa, por mais absurda que seja, para atrair a sociedade*", fugindo de seu caráter educacional. Atribuiu as mazelas da Bienal à ditadura dos curadores e ligação com galerias que representam os artistas (JORNAL DO COMÉRCIO, 2010, p. A-11).

Novamente aqui cabe a frase: 'Uma vez na Bienal, a favor da Bienal; uma vez fora da Bienal, contra a Bienal'.

***

CAPÍTULO IV – PROFESSORES NA BIENAL

4.1 Cursos e palestras para professores

Os passeios explicativos promovidos pelos comissários na I Bienal e as visitas conduzidas por Wolfgang Pfeiffer e seus monitores entre a II e a VIII Bienal são considerados palestras oferecidas ao público.

Cursos e encontros específicos para professores passaram a ser planejados para esse fim em 1975 quando Antonio Santoro deus palestras para professores de Educação Artística de São Paulo a partir de Convocação do Diretor do Departamento Municipal de Ensino. O curso foi ministrado em 04 de outubro de 1975 no Auditório do Departamento Municipal de Ensino da Rua José de Magalhães, nº 191, Vila Clementino e o conteúdo foi: O que é a Bienal e sua importância; Mostragem Nacional da Bienal; O trabalho Pedagógico na Bienal sobre Hiper-realismo; Sugestões para ao desenvolvimento do trabalho pedagógico na sala de aula (DIÁRIO OFICIAL, 1975, p. 14).

Este feito de Santoro apoiado pela Secretaria Municipal da Educação em plena ditadura militar é digno de nota devido à dificuldade expressiva em que se encontravam a sociedade e os professores porque havia vigilância nas escolas.

Só em 1983 com as amarras da ditadura se dilacerando e o movimento reivindicatório pelas eleições diretas a presidente apoderando-se das ruas é que a monitoria da Bienal voltou a oferecer encontros e cursos para professores, quando, monitores da 17ª Bienal em 1983 fizeram palestras sobre a exposição no auditório de cinco bibliotecas públicas de São Paulo: Mário de Andrade em 05 de dezembro; da Lapa em dia 06; de Santo Amaro, dia 07; do Ipiranga, dia 8; e Vila Formosa, de 5 a 8 de dezembro. Todas foram direcionadas a professores de Educação Artística, estudantes de arte e demais interessados em arte (BIENAL(144), 1983, s/p).

A 18ª Bienal em 1985 teve intensa programação de eventos paralelos, dentre os quais a mesa-redonda ‘Ensino da Arte x Arte Contemporânea’ com Renina Katz,

Ana Mae Barbosa, Luiz Aquila Rocha Miranda e dois representantes da Secretaria Municipal Estadual (sic) de Educação no Auditório do MAC/USP. A programação incluiu ainda os debates 'O Ensino das Artes Plásticas e a Arte Contemporânea', projeto 'A Criança e o Jovem na Bienal' e a palestra 'Como visitar a 18ª Bienal de São Paulo', mesmo nome do guia que foi publicado pela Bienal naquele ano. Todos aconteceram no Auditório da Faculdade de Medicina de São Paulo, cabendo à crítica de arte Lisetta Levi proferir a palestra.

Aracy Amaral destacou na análise que fez sobre a 18ª Bienal a importância de aproximar professores da exposição:

> A experiência, por sua vez, já ensinou que antes mesmo de desejar conquistar os alunos, nossa tarefa é tentar motivar os seus professores, por mais afastados que estejam da arte, a fim de assinalar-lhes as possiblidades que os projetos de visitas guiadas, completadas por atividade de ateliê para os pequenos visitantes, podem trazer como contribuição para suas dificuldades dentro do currículo escolar usual (AMARAL, 2006, p. 204-205).

Essa motivação aconteceu na Bienal seguinte com a segunda versão do projeto 'A criança e o jovem na 19ª Bienal'. Se a primeira privilegiou as crianças e os jovens, a segunda voltou-se aos professores. Ana Cristina Rocco Pereira de Almeida informa:

> O objetivo principal desse setor era propor aos professores a revisão dos programas de Educação Artística nas escolas, introduzindo um pensamento contemporâneo. Os resultados em um ano e meio de trabalho levantaram dados sobre a situação do professor de Educação Artística; questões sobre metodologia, discussões sobre a possibilidade de mudança e de relacionar a arte contemporânea ao ensino de arte (ALMEIDA, 1991, p. 84).

A organização com as escolas aconteceu do seguinte modo:

> Propusemos uma aventura em conjunto: elaborar um projeto, em para cada escola, a partir do que o professor está fazendo, no sentido de repensar os programas de Educação Artística e aproximá-los da arte contemporânea. [...] Nesses primeiros encontros ficou decidido que o setor trabalharia inicialmente com doze escolas. A equipe iria conhecer cada escola, cada professor, detectar os desejos e dificuldades e elaborar, em conjunto cum o professor, pequenos projetos para serem realizados (ALMEIDA, 1991, p. 85).

Até então estavam no projeto os coordenadores Chaké Ekizian, Maria Luiza S. Saddi, Paulo von Poser e Thais A. Ferreira. Ao agregar à equipe 12 monitores que fizeram o curso que Tadeu Chiarelli e Lilian Tone conduziram na Bienal, foi possível ampliar a ação para 44 escolas. Portanto, o projeto envolveu:

> [...] as 12 escolas já participantes e mais 32 novas escolas. Foram feitas algumas reuniões com diretores e professores, em seguida, realizou-se um pequeno curso para os professores. Organizaram-se duas visitas à montagem da Bienal, quando foi feito o reconhecimento do espaço do prédio através de exercícios de desenho e registro. Os professores puderam assistir à transformação quase mágica de caixotes, embalagens, guindastes que se organizavam, em obras de arte: pinturas e várias instalações. Tiveram a oportunidade de conversar com alguns artistas internacionais e vê-los trabalhando. Foram também realizadas discussões de textos e debates sobre as diferenças e semelhanças dos momentos moderno e contemporâneo na arte (ALMEIDA, 1991, p. 91).

A equipe conduziu com os professores discussões de texto sobre semelhanças e diferenças entre o moderno e o contemporâneo na arte e visitou-os nas escolas para dar suporte à realização de atividades antes e depois de visitar a 19ª Bienal (ALMEIDA, 1991, p.91-92).

Em 1989 a palestra que se destacou não foi oferecida pela Bienal mas sim pelo MAC/USP, pois lá falou Richard Hamilton, artista que participou da 20ª Bienal que estava acontecendo naquele ano e que lançou em suas aulas para universitários as bases práticas do *Critical Studies* na Inglaterra[146].

Realizado em parceria da Bienal com a Associação Internacional de Críticos de Teatro/Brasil, ocorreu em 21 de novembro de 1989 a mesa redonda 'Relação espaço cênico/artes plásticas' com a participação de Dr. Clóvis Garcia, J.C. Serroni, Eduardo Amos, Siron Franco e Naum Alves de Souza; no dia 22 de novembro de 1989 o tema foi Robert Wilson: Projeções no Teatro Brasileiro, participando Carmelinda Guimarães (presidente da AICT/Brasil), Ilka Marinho Zanotto, Alberto Guzik, Sebastião Milaré e João Cândido Galvão (BIENAL(145), 1989, p. 125).

---

[146] O Jornal O Estado de São Paulo publicou uma nota em 13/10/1989 chamada Arte-educação e Basic Desing (sic) na qual informou que Hamilton e seu grupo lançou as bases teórico-práticas da *Disciplined Based Art Education* (DBAE) cujo desenvolvimento coube ao *Getty Center of Education in the Arts*. A orientadora dessa tese atualiza a informação e afirma que se trata do lançamento das bases práticas dos *Critical Studies* britânicos e não teórico-práticas do DBAE americano para o ensino da arte.

Ao assumir integralmente o projeto educacional da 21ª Bienal em 1991, Ana Cristina Rocco Pereira de Almeida relata que:

> A intenção inicial em atender os professores da rede escolar estadual expressa na proposta para Orientação de Visitas à Bienal, caracterizou-se na prática, como um piloto para a organização de um projeto maior e mais abrangente. Nessa primeira abordagem reuniu cerca de 220 professores que compartilharam múltiplas reflexões sobre a produção da arte contemporânea. Os monitores destacados para esse projeto, em especial, ofereciam em dois encontros um percurso que cobria toda a mostra, permitindo aos professores participar deste momento da produção da arte mundial. No encontro com os coordenadores, após a segunda visita, houve a oportunidade de trocar impressões e pensamentos discutindo formas novas e diferenciadas de elaboração de roteiros para observação, valorizando a organização pessoal de cada professor. O curto prazo para divulgação nas escolas não permitiu que fosse aproveitada toda a capacidade de atendimento que a equipe de monitoria dispunha. Foram realizados 04 encontros atingindo 45 escolas de 16 Delegacias de Ensino da Grande São Paulo e interior e 222 professores. O interesse dos participantes em trazer seus alunos demonstrou a conquista, através dessa primeira orientação, da ampliação da compreensão ode possibilidades que uma visita à Bienal pode proporcionar (BIENAL(146), 1991, p. 07).

A percepção de que oferecer cursos para professores na Bienal era de enorme importância e que estes eram parceiros educacionais há muito relegados pela instituição se consagrou quando a venezuelana Amélia Arenas, coordenadora educativa do MoMA em Nova Iorque, proferiu curso no Fundo de Desenvolvimento da Educação da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo (FDE) e na Bienal.

> Curadora e coordenadora do Departamento de Educação do MOMA – Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e atora de livros sobre arte, muitos dirigidos a alunos de escolas secundárias, Amélia Arenas ministrou vários cursos em São Paulo, de 24 a 28 de outubro. Entre eles: “Ensinando Estratégias para a Abordagem da Arte Contemporânea”, dirigido a professores de arte da rede pública estadual, em que vários aspectos foram analisados, entre os quais, a importância da obra de arte do ponto de vista da criança e do jovem e como análise de uma pintura e escultura pode contribuir para o desenvolvimento perceptivo-analítico de nossos estudantes. O curso “Arte e seu Público”, destinado a pessoas ligadas a museus, focalizou a necessidade de uma linguagem mais simplificada, não só para atrair maior público, como também para melhor se comunicar com ele. Além disso, Amélia Arenas acompanhou grupos de professores em visitas didáticas à Bienal e proferiu palestra na Fundação Armando Álvares Penteado sobre “Arte Contemporânea e o Público: Necessidade de Mediação” (ALUMINI JORNAL, s/d, s/p).

Lilian relata que essa história começou no Museu Lasar Segall,

> [...] que tinha o apoio da Associação Alumni (para trazer) a Amélia Arenas (para São Paulo). [...] ela veio para falar das possibilidades de ensinar a arte contemporânea, a gente estava trabalhando com a proposta triangular, com a metodologia triangular, já vinham algumas outras coisas, mas ainda dentro da idéia do DBAE, Abigail Hauser e outros autores. O Robert Ott, a Christina Rizzi trabalhou muito com o método de trabalho dele, que veio dar aula aqui, ele ensinou no MAC. E Amélia entrava com outra abordagem, com qualquer público de qualquer idade, não precisava ser daquela maneira tão por camadas, de uma coisa depois da outra, ela é super contemporânea na medida da não-linearidade, não hierárquica, e criança, idoso, homem, mulher, operário, artista, todo mundo tem a possibilidade de se relacionar, se comunicar com e por meio da arte (RIZZI e YAMANAKA, 2012, s/p).

Lilian destaque ainda que Amélia trouxe para São Paulo uma proposta educacional de trabalho mais fundamentada na crítica e na história da arte, enquanto a proposta de Carlos Eduardo Uchoa e Nazareth Pacheco – ainda segundo Lilian – não era educativa mas voltada para a História e para a Estética (RIZZI e YAMANAKA, 2012, s/p). Arenas ministrou um curso para "*10 artistas e educadores, alguns professores que junto com os monitores da Bienal iriam também fazer o curso da Bienal e trabalhariam na formação de 40 mil alunos da rede, mil professores que a gente cadastrou e 40 capacitados*" (RIZZI e YAMANAKA, 2012, s/p). Uchoa e Pacheco prepararam 40 monitores e Lilian 10, sendo estes responsáveis pela formação de 1000 professores não só de Educação Artística mas também de Geografia, História, Inglês etc (Idem).

Além da participação de Arenas, este curso teve também *workshops* com:

> [...] outros docentes, como Isa Seppi ministraram workshops e jovens artistas/educadores como Georgia Volpi, Marcos Azevedo, Ernesto Bonato, entre outros, em sua maioria, alunos da ECA. Teve participação do pessoal do Itaú Cultural, eram nossos parceiros, além de Radhá Abramo, o próprio Nelson Aguillar [curador], organizamos seminários e workshops, além de encontro anual (AMARAL, 2013, e-mail).

A atenção para a preparação de professores emergiu de tal modo na 22ª Bienal que desde então rara é a ação educativa na Bienal que não inclui atividades para professores. A partir de 16 de outubro de 1994 foram oferecidos seminários para professores diariamente na 22ª Bienal.

A coordenação de Lilian Amaral no projeto de 'Ação Cultural Educativa + Monitoria' da 23ª Bienal em 1996 recebia professores entre 9 e 13h00 no Auditório

do MAC/USP Ibirapuera para as palestras ‘História das Bienais’ e ‘23ª Bienal: A desmaterialização da arte no final do milênio – Salas Especiais, Representações Nacionais e Universalis’, seguida por visita monitorada à exposição, discussões sobre aplicações em sala de aula de conteúdos abordados pela exposição e orientações para agendamento de ônibus gratuito (dez ônibus para a rede pública de ensino) para visitar a Bienal (BIENAL(102), 1996, s/p).

Para a 23ª Bienal em 1996 assim foi divulgada a preparação de professores:

> Diariamente, a Fundação Bienal, por meio da Coordenação de Ação Cultural Educativa e Monitoria, oferece vagas para professores de Artes e áreas afins das redes pública e particular de ensino e para orientadores pedagógicos da rede municipal para o curso de Formação de Mediadores em Artes. São 4 mil vagas para os professores interessados e 800 para os coordenadores pedagógicos da Prefeitura, distribuídas ao longo de outubro no período da manhã, de terça a sexta, das 9 às 13 horas, no auditório e espaço expositivo da Bienal. O curso compreende uma palestra sobre o tema *Desmaterialização da Arte no Final do Milênio*, comenta a história da Bienal e sua relação com a cidade de São Paulo, propõe exercícios de leitura da obra de arte, realiza visitas comentadas e orientadas por interlocutores-monitores no espaço expositivo e propõe uma discussão final sobre como preparar os alunos para as visitas e os interessarem sobre arte contemporânea. “A idéia (sic) é fazer com que estes educadores funcionem como co-monitores, agentes participativos desta operação artística.” Os professores da rede particular também receberam uma atenção especial por meio de cursos, palestras e visitas no espaço expositivo. As escolas beneficiadas pelo programa receberão um *kit* com *folders* e apostilas para terem uma idéia (sic) global e didática da mostra (GUIA VOGUE, 1996, s/p).

Destacou-se também em 1996 o encontro ‘Provocando o Olhar’ em parceria Bienal/CENP/SESC que contou com Nelson Aguilar, Ghisleine T. Silveira, Danilo Santos de Miranda, Lilian Amaral. Agnaldo Farias, Prof.ª Maria Heloísa Corrêa de Toledo Ferraz e Ana Mae Barbosa em palestras, visita ao MAM e ao MASP em exposição e encontro com Regina Silveira, encerrando com workshop sobre outdoor e arte com Lilian Amaral e Marcos Azevedo (BIENAL(147),1996, s/p).

Por sua vez, na XXIV Bienal em 1998:

> [...] foram organizadas palestras em 11 unidades do SESC (capital e interior) permitindo ampliar e discutir o projeto da XXIV Bienal. Estas palestras foram ministradas pelo curador-geral (Paulo Herkenhoff) (fig. 60), pelo curador adjunto (Adriano Pedrosa), pelo gerente internacional (Pieter Tjabbes), e pelos professores Anamélia Bueno Buoro (consultora

de Arte Infantil) e Guilherme Vergara (consultor de Educação e Museu) (BIENAL(148), s/d, s/p).

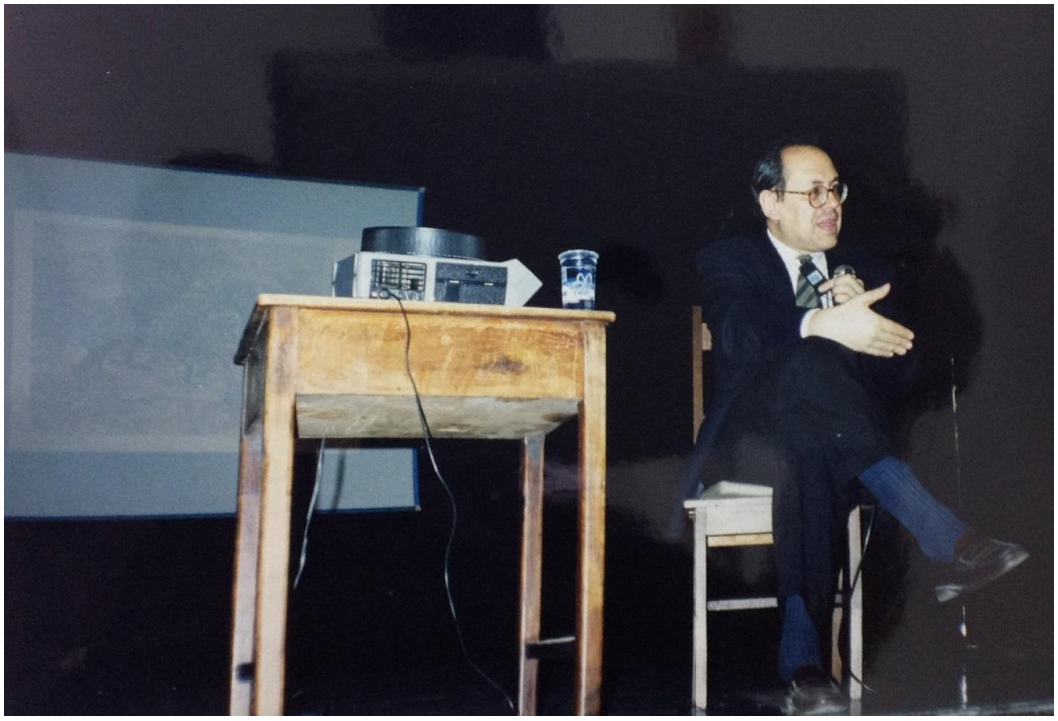


Figura 60 - Palestra de Paulo Herkenhoff no curso para professores da XXIV Bienal, 1998. Fotógrafo não identificado. Relatório do Projeto A Educação Pública e a XXIV Bienal de São Paulo. AHWS.

Estas palestras estavam vinculadas ao 'Núcleo Educação da XXIV Bienal' que desenvolveu o projeto 'A Educação Pública e a XXIV Bienal de São Paulo' que tinha como:

> [...] proposta [...] não ser só para os professores de Arte, precisava pensar também nos assistentes pedagógicos porque eles fazem toda a relação com os outros professores das escolas, como também o professor de primeira fase do ensino fundamental. Então com o apoio da direção da Bienal, foi criado o Projeto de Educação Pública em duas vertentes. A vertente A, destinado as autoridades, diretores e assistentes pedagógicas das delegacias de ensino e a vertente B, diretamente com os professores de Arte e os de 1ª à 4ª série. A Secretaria do Estado de São Paulo possibilitou que os assistentes pedagógicos viessem à capital fazer o curso em três etapas que concluía com a visita à Bienal. Outro momento importante foi a videoconferência pela cultura junto à educação organizada por várias delegacias de ensino e a Sala Educação (RIZZI e ROCHA, 2012, s/p).

O projeto 'A Educação Pública e a XXIV Bienal de São Paulo' contou com parceria da Secretaria Municipal de Educação (BIENAL(149), 1998, s/p) e foi

organizado duas vertentes. A Vertente A se desdobrou em (A1)[147], voltada para dirigentes regionais de ensino, supervisores de ensino, diretores de escola, professores coordenadores de escola e profissionais dos órgãos superiores das Secretarias de Educação e (A2)[148] (fig. 61), que atendeu a assistentes técnico-pedagógicos de Arte e/ou supervisores das Oficinas Pedagógicas e profissionais do Grupo de Apoio Pedagógico das Delegacias Regionais de Educação da Prefeitura de São Paulo.

A Vertente B, direcionada a professores, foi dividida em três etapas: 'O Professor de Arte da Escola Pública e a XXIV Bienal' (B1)[149], 'A Bienal e a arte

[147] A1: LIDERANÇAS DA EDUCAÇÃO PÚBLICA, A ARTE E A XXIV BIENAL. Público alvo: Dirigentes Regionais de Ensino, Supervisores de Ensino, Direção de Escola, Professores Coordenadores de Escola, e profissionais dos órgãos superiores das Secretarias de Educação. Constitui-se de um encontro incluindo visita monitorada à XXIV Bienal para qual os participantes deverão realizar agendamento na primeira quinzena de setembro. Local: Pavilhão da Bienal de São Paulo, Parque do Ibirapuera. Dias: 13/14/16 de outubro – período: manhã, tarde ou noite. In: Carta de Evelyn Ioschpe e Iveta Maria Borges Ávila Fernandes a Delegado de Ensino Regional São Paulo: AHWS, 31/07/1998.

[148] A2: INTERAGINDO COM A ARTE CONTEMPORÂNEA E A XXIV BIENAL. Público alvo: Assistente Técnico – Pedagógico de Arte e/ou Supervisores atuantes nas Oficinas pedagógicas das 144 Delegacias de Ensino do Estado e profissionais do Grupo de Apoio Pedagógico das 13 Delegacias Regionais de Educação da Prefeitura de São Paulo. Constitui-se de 3 módulos (antes durante e depois da 24ª Bienal), cada um com 3 dias, em período integral. Consta de encontros com diversos profissionais da área de arte e de ensino de Arte; de experiências junto às obras de arte; de encontro com artistas; de visitas a Instituições Culturais e a 24ª Bienal. Por meio desta interação entre as Delegacias de Ensino e a 24ªBienal pretende-se oferecer subsídios para que as Oficinas pedagógicas do estado e Grupos de apoio Pedagógico da Prefeitura estimulem, provoquem reflexões, ações, projetos, aproximando a 24ª Bienal das escolas. 1º encontro: agosto, 26, 27 e 28; 2º encontro: outubro, a agendar; 3º encontro: dezembro, a agendar. Local: Colégio N. Sra. Do Rosário, Rua Domingos de Moraes, 2958, Vila Mariana – São Paulo. Horário: 8:30 às 12:30 horas e 14:00 às 18:00 horas. Número de vagas: 13.(IOSCHPE E FERNANDES, 1998, s/p).

[149] B1: O PROFESSOR DE ARTE DA ESCOLAPÚBLICA E XXIV BIENAL. Público Alvo: Professores de Arte do Ensino Fundamental e Médio que estejam atuando com ensino de Arte na Escola Pública. Constitui-se de 8 encontros onde a arte que se faz presente na XXIV Bienal, bem como seus conceitos norteadores e segmentos e estruturais (sic) serão abordados, em conexão com questões referentes ao ensino de arte no contexto da escola. Faz parte do programa visita monitorada à XXIV Bienal. Local: SESC Paulista, Av. Paulista 119 – Paraíso São Paulo. Datas: agosto. 20 e 25/set. – 09, 23 e 30 out. 07 e visita a Bienal a ser agendada – Nov. 04 e 19. Horário: das 8.00 às 12.30 horas. Nº de vagas 111 (Idem, ibidem).

contemporânea e o projeto pedagógico da escola pública' (B2)[150] e 'A Criança da escola pública, a arte contemporânea e a Bienal' (B3)[151].

Figura 61 - Início do programa A2 no auditório do Colégio Nossa Senhora do Rosário. Fotógrafo não identificado. Relatório do Projeto A Educação Pública e a XXIV Bienal de São Paulo. AHWS.

O curso recebeu 1.312 profissionais de ensino entre as Vertentes A e B (BIENAL(95), s/d, s/p) e contou com a parceria do Colégio Nossa Senhora do Rosário, do Museu Lasar Segall, do MASP, do MAM e dos SESC Vila Mariana, Paulista e Pompeia que abrigaram o curso de capacitação.

---

[150] B2: A BIENAL E A ARTE CONTEMPORÂNEA E O PROJETO PEDAGÓGICO DA ESCOLA PÚBLICA. Público alvo – Representantes da equipe pedagógica da escola: com 3 profissionais por escola pública, estando o coordenador pedagógico da escola incluído nesta equipe. Constitui-se de 8 encontros onde a arte e a cultura, educação e cidadania serão discutidos visando a construção da prática de projetos pedagógicos em conexão com a Bienal, com desdobramentos na escola. Faz parte do curso visita monitorada à XXIV Bienal. Local: SESC Pompéia – Rua Clélia, 93, Pompéia. Horário: das 14.00 às 18.00 horas. Nº de vagas: 39. Dias: agosto. 14 e 21/ set. 04 e 18 /out. 30 e visita à Bienal a ser agendada /nov. 06 e 27. (Idem, ibidem).

[151] B3: A CRIANÇA DA ESCOLA PÚBLICA, A ARTE CONTEMPORÂNEA E A BIENAL. Público alvo: Professores da Educação Infantil e do Ensino Fundamental (1ª a 4ª séries) da escola pública e professores da Arte que atuam em CEFAM (Centro Específico de Formação e aperfeiçoamento do magistério) e HEM (Habilitação Específica do Magistério). Curso propõe um olhar específico sobre a XXIV Bienal abordando universo infantil e sua relação intrínseca com a arte num processo lúdico, criativo de construção de olhares. É constituído por 8 encontros. Faz parte do curso visita monitorada à XXIV Bienal. Local: SESC Pompéia – Rua Clélia, 93, Pompéia – São Paulo. Horário: 14.00 às 18.00 horas. Nº de vagas: 39. Dias: ago. 12 e 19 /set. 09 e 23 /out. 28 e visita a Bienal a ser agendada e nov. 22 e 25. (Idem, ibidem).

Professores, arte-educadores e membros da equipe que realizou a XXIV Bienal proferirem palestras e participaram de encontros (BIENAL(151), s/d, s/p). Evelyn Ioschpe, Paulo Herkenhoff, José C. Fusari, Mariazinha Fusari (fig.62), Percival Tirapelli, Anamélia Bueno Buoro, Denise Grinspum, Luiz Guilherme Vergaram Iveta Maria Borges Ávila Fernandes, Maria Grazia Curatuolo, M. Silvia Almeida, Adriano, Pedrosa, Mila Chiovatto, Maria Christina Rizzi, Fátima Abdala, Heloisa Ferraz, Rosa Iavelberg, Terezinha Rios e a equipe de coordenação do projeto pedagógico 'A Escola Pública e a XXIV Bienal de São Paulo' participaram da Vertente B2 que ocorreu no SESC Pompeia (BIENAL(152), s/d, s/p).

Figura 62 - Palestra de Mariasinha Fusari no curso para professores da XXIV Bienal, 1998. Fotógrafo não identificado. Relatório do Projeto A Educação Pública e a XXIV Bienal de São Paulo. AHWS.

O curso para professores da exposição 'Brasil + 500: Mostra do Redescobrimento' foi denominado 'Curso Intervenções educativas para a formação do olhar':

> [...] direcionado às equipes de professores de escolas da rede pública e particular. Realizado com o apoio do SESC disponibilizando as unidades

> Vila Mariana e Paulista, o curso buscou gerar nos professores um aprendizado formador de um olhar leitor e pesquisador fundamentado pelo encontro e diálogo com a arte brasileira oferecida pelo cenário da Mostra; visando ampliar a situação de professor-mediador na visita com seus alunos, na exposição e na sala de aula, na escola (BIENAL(153), 2000, p. 05).

Apresentava[152] aos professores a proposta geral da mostra, os módulos em que estava organizada, os roteiros de visita ofertados para as visitas mediadas e se encerrava apresentando a proposta para leitura de imagens desenvolvida por Robert Ott. Denominada *Image Watchin*, se estrutura em cinco eixos:

Descrevendo:

> [...] pede aos alunos que observem a obra estudada primeiro como obra de arte antes de se envolverem com alguma outra forma adicional de observação. [...] os alunos fazem uma lista de tudo o que é perceptível sobre a obra de arte que está sendo estudada criticamente (OTT, 1999, p. 130).

Analisando:

> [...] proporciona dados para investigar intrinsecamente a obra de arte, a maneira como foi executado o que foi percebido. Analisar uma obra de arte é estimulante [...] para perceber adequadamente todos os detalhes da obra de arte [...] (Idem, p. 131).

Interpretando:

> [...] fornece dados para as respostas pessoais e sensoriais dos alunos que participam da crítica. Essa categoria permite que os alunos expressem como eles se sentem a respeito da obra de arte, além de lhes ter proporcionado a oportunidade de perceber suas emoções [...] (Idem, p. 132).

Fundamentando:

> Essa é uma área na qual a ação dos alunos de interpretar obras de arte é baseada em um conhecimento adicional disponível no campo da História da Arte ou em alguma crítica que tenha sido escrita ou dita a respeito da obra. [...] A informação adicional proporcionada nesse ponto no sistema

[152] O autor desta tese participou do curso no auditório do SESC Paulista e as informações aqui são por mim relatadas a partir do que lá presenciei.

> tem a intenção de ampliar a compreensão do aluno e não convencê-lo a respeito do valor da obra de arte (Idem, p.133).

Revelando:

> [...] é dada [...] por uma forma artística ou uma transformação. Uma nova obra é criada pelo aluno. Essa obra tem sido inspirada na compreensão e conhecimento adquiridos [...] principalmente por intermédio do que é percebido, compreendido e apreciado no estudo da arte (Idem, p. 134-135).

O encerramento exercitava a proposta de Ott em alguma das imagens que estariam presentes no material educativo que foi distribuído entre professores que participaram do curso quando a mostra já estava acontecendo.

'Professor-pesquisador: Que rede é essa?' é o nome do curso para professores da exposição 'Bienal 50 anos: Uma homenagem a Ciccillo Matarazzo'. Mirian Celeste Martins (fig. 63) e Gisa Picosque (fig. 64) prepararam este curso para instigar professores a assumirem posturas de pesquisadores de arte. Com isso as atividades desenvolvidas em sala de aula teriam como suporte conteúdo histórico da Bienal e da exposição comemorativa disponível em CD-ROM que foi entregue ao final do curso. Como objetivo, o curso pretendia "*potencializar as ações pedagógicas do professor quanto a preparação da visita dos alunos e o seu desdobramento em projetos na sala de aula*" (BIENAL(154), 2001, CD-ROM).

Figura 63 - Mirian Celeste Martins conduzindo o curso 'Professor-Pesquisador: Que rede é essa?'. Fotógrafo não identificado. CD-ROM Bienal 50 anos: Uma homenagem a Ciccillo Matarazzo. Coleção do autor.

Figura 64 - Gisa Picosque conduzindo o curso 'Professor-Pesquisador: Que rede é essa?'. Fotógrafo não identificado, CD-ROM Bienal 50 anos: Uma homenagem a Ciccillo Matarazzo. Coleção do autor.

Gisa destaca que não houve curso para professores na 25ª Bienal porque o orçamento para as ações educativas era reduzidíssimo e que, "para não deixar o professor na mão, adequamos, teimosamente, uma Sala do Professor no Arquivo Wanda Svevo" (PICOSQUE, 2014, s/p) que contou com o trabalho voluntário de Rita Demarchi (Idem).

Anny Cristina Lima ministrou o curso para professores da 27ª Bienal, concebido como curso para capacitação de professores, integrou o projeto Bienal - Escola e teve duração de oito horas, nas quais foram desenvolvidas atividades práticas e teóricas com dinâmicas individuais e em grupo (BIENAL(155), 2006, s/p).

O conteúdo dos cursos foi estruturado a partir do material educativo preparado por Valquíria Prates. Com o objetivo de apresentar a exposição aos professores e instrumentá-los a realizar atividades em sala de aula e preparar visitas de seus alunos "apresentando questões relevantes para a compreensão da arte contemporânea e os eixos curatoriais da 27ª Bienal. Além disso, serão apresentadas sugestões de continuidade em sala de aula após a visita à Bienal" (BIENAL(155), 2006, p. 03-04).

A 27ª Bienal contou com palestras também no projeto 'Centro Periferia'. Participaram a curadora geral Lisette Lagnado no JAMAC – Jardim Míriam Arte Clube, em 25 de novembro, Miguel Chaia em 30 de setembro, Mauro de Castro e Ivo Mesquita em 14 de outubro, Rafael Maia Rosa em 21 de outubro, Celso Favaretto em 28 de outubro e Mônica Nador em 4 de novembro (BIENAL(168), 2006).

Todo o projeto da 28ª Bienal foi determinado pelos curadores gerais Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen como ações para formação de professores (BIENAL(167), s/d, s/p). Esta edição foi planejada com o "objetivo de oferecer uma plataforma para observação e reflexão sobre o sistema e sobre a cultura das bienais no circuito artístico internacional" (Idem). Para tanto, o projeto se estruturou em:

> Praça: transformou o térreo do Pavilhão Ciccillo Matarazzo em praça pública de eventos com programação intensa de dança, música, cinema, e performances; Vídeo longe: disponibilizou no primeiro andar do Pavilhão da Bienal apresentou vídeos de performances históricas de artistas que se apresentaram naquele espaço; Planta livre: manteve totalmente vazio o segundo andar do edifício como espaço da imaginação e da invenção, cuja denominação partiu de conceito de Le Corbusier "em 1926, para definir um dos cinco principais princípios da nova arquitetura: com o uso de pilotis e o concreto armado, as paredes não são mais usadas na sustentação dos andares de um edifício [...] princípios (que) estão na base da arquitetura moderna brasileira" (BIENAL(167), s/d, s/p) Plano de

> leituras: o Arquivo Histórico Wanda Svevo – no qual Ivo Mesquita trabalho – foi exposto e disponível para consulta no terceiro andar junto a exposição de artistas, biblioteca e espaço para conferências (BIENAL(167), s/d, s/p).

A exposição:

> [...] apresentou artistas que "trabalham no limite entre realidade e ficção, entre construção de documentos e verdades instituídas, entre memória pessoal e histórica coletiva" (BIENAL(167), s/d, s/p); a biblioteca foi constituída por catálogos das mais de 200 bienais que à época existiam no mundo; o espaço de conferências objetivou gerar conteúdo para o Arquivo Histórico Wanda Svevo e se articulou a partir de quatro temas:
> "1) A Bienal de São Paulo e o meio artístico brasileiro: memória e projeção- reúne relatos orais com as memórias, avaliações e expectativas de profissionais sobre a instituição e suas realizações;
> 2) Backstage – reúne profissionais responsáveis pelas agências governamentais e organizações privadas que financiam em grande parte a realização de mostras periódicas internacionais, promovendo novas formas na política das nacionalidades;
> 3) Bienais, bienais, bienais... – pretende organizar por meio do depoimento de diretores e curadores, um inventário de tipos e categorias de mostras sazonais, seus diferentes objetivos e modos de desenvolvimento;
> 4) História como matéria flexível: práticas artísticas e novos sistemas de leitura – abre uma reflexão sobre práticas artísticas contemporâneas que propõem novos sistemas de articulação de ideias e projetos, em diferentes tempos e espaços, criando instrumentos de mediação específicos entre o discurso artístico e/ou curatorial e um público interessado. É ainda parte dessa plataforma uma série de conversas com artistas que se relacionam com a história da Bienal de São Paulo (Idem)"

O primeiro tema contou com a coordenação da crítica de arte Luisa Duarte e convidou 49 nomes representativos do meio artístico. O ciclo 'Backstage' foi coordenado por Jacopo Crivelli Visconti contando com "*agências governamentais de países como Espanha, França, Alemanha, Estados Unidos, Suécia, Dinamarca, Finlândia, Portugal, Noruega, Grã-Bretanha, Bélgica, Chile e Argentina*" (COHEN e MESQUITA, 2013, s/p). O ciclo 'Bienais, bienais, bienais...' foi organizado por Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen em colaboração com Giancarlo Hannud e Marieke van Hal e:

> [...] reuniu diretores e/ou curadores das seguintes bienais ou exposições similares: Sydney, Istambul, Manifesta, Palestina, Carnegie International (Pittsburgh, EUA), Angola, InSite (San Diego/Tijuana, EUA/México), Lyon, Sharjah (Emirados Árabes), Bruxelas, São Tomé e Príncipe, Trondheim (Noruega), Berlim, Chile e Mercosul (COHEN e MESQUITA, 2013, s/p).

Repetindo função que desenvolveu na 27ª Bienal, Anny Cristina Lima cuidou do curso[153] para professores:

> Na 27ª Bienal os cursos para professores foram pensados para a quantidade de 40 professores, com a carga horária de 8 horas. Para a 28ª este número foi reduzido para 25 professores por turma e carga horária de 6 horas. Não existia uma grande pressão por demanda quantitativa. Se eu soubesse antes o quanto o formato de um curso de formação é mais produtivo com um grupo menor e a carga horária reduzida, teria proposto desta forma na 27ª Bienal. Não havia, por parte da instituição, pressão para que atendêssemos um número grande de pessoas. Preocupavam-se com a qualidade (RIZZI e PASQUALUCCI, 2012, s/p).

O curso foi "destinado à atualização dos professores da rede de ensino e a capacitação para conduzirem as visitas de seus alunos à Bienal, assim como a outros espaços destinados à arte contemporânea" (COHEN e MESQUITA, 2013, s/p), no qual, segundo Anny:

> Tivemos autorização, por exemplo, para levar cadeiras para o espaço expositivo e utilizar de fato o espaço vazio para as discussões realizadas durante os cursos para professores. Estes, muitas vezes chegavam com uma percepção e saiam totalmente diferentes. Algumas pessoas não aproveitaram esta oportunidade, pois tinham a percepção, a priori, de que era a Bienal do vazio, do nada. Às vezes, por conta de uma crítica, um ponto de vista, você não aproveitava ao máximo a oportunidade (RIZZI e PASQUALUCCI, 2012, s/p).

Tamanha profusão de debates, palestras e encontros ocorreu na 28ª Bienal porque o objetivo maior era analisar o formato das exposições Bienais. Além do curso para professores aconteceram também a série de encontros 'A Bienal e o ensino básico: Reflexões sobre arte contemporânea' com duração de seis horas e contou com a participação de Thiago Honório, Valquíria Prates, Stela Barbieri, Renata Bittencourt, Monika Jun Honma, Mila Milena Chiovatto, Mariza Szpigel, Gilberto Mariotti, Andrea Amaral, André Vilela.

[153] Anny convidou várias pessoas para falarem aos professores. Dentre eles foi convidada Rejane Coutinho, que, por sua vez, convidou o autor dessa tese para dividir a fala com ela. No momento em que essa pesquisa foi feita os documentos gerados pela 28ª Bienal ainda não estavam disponíveis no AHWS, dificultando a sistematização de informações referentes a essas palestras.

O matérial educativo da 29ª Bienal ficou pronto no início de 2010 o que permitiu que os cursos e encontros com professores começassem logo depois. Os encontros assim foram descritos:

> [...] problematizam assuntos do cotidiano, abrem-se caminhos para novas formas de aprender e se relacionar com a arte e com o mundo. A cada encontro, foram discutidos conceitos relacionados à arte contemporânea, à política e ao projeto curatorial da 29ª Bienal, bem como às noções de experiência com a arte de ensino contemporâneo de arte. Ao participar da conversa, o professor recebe o material educativo preparado especialmente para essa edição – para trabalhar com seus alunos – e atua no desenvolvimento de uma ação poética coletiva. Nas comunidades, depois de um encontro inicial, alguns artistas são convidados a criar ações junto com os moradores. O objetivo deste projeto foi atender 400 mil pessoas em visitas orientadas. Para isto, foram realizados encontros e cursos para cerca de 35 mil professores (BARBIERI, 2010, p. 408).

Com três horas de duração aconteceram no Pavilhão da Bienal, em escolas, ONG e CEU nos quais se discutia fundamentos da arte contemporânea e realizava análise de obras de arte (CORREIO POPULAR, 2010, p. A-12) reproduzidas no material educativo para os professores, encerrando com alguma ação poética. Stela Barbieri relata como foi um dos encontros:

> Estávamos no Centro Educacional Unificado (CEU) Casa Blanca, num encontro da Bienal, conversávamos com 450 professores da rede Municipal, minha equipe e eu. Os microfones em movimento davam vigor à conversa sobre os modos de viver a arte, chegando a momentos de embate bastante intensos. Falávamos sobre o trabalho *Pare, repare, prepare*, da dupla Allora e Calzadilla (fig. 65). Essa performance surpreende reúne seis músicos que se revezam tocando, de dentro do piano, o quarto movimento da Nona sinfonia de Beethoven. Um professor de música ali presente levantou-se e perguntou aos seus colegas: - Vocês conhecem a Nona sinfonia de Beethoven? – Pouquíssimos conheciam, o que fez com que oferecesse – Posso cantar? À vontade dos professores, cantou o quarto movimento inteiro em alto e lindo tom. A audição espontânea, sem ensaios ou protocolos, veio inesperada, levando a plateia a um silêncio cúmplice e receptivo que, depois dos aplausos, continuou ocupando o espaço. Esta cena me fez pensar como é maravilhoso quando alguém se sente à vontade e com liberdade par ase colocar. Então me perguntei: como garantir esse espaço nas instituições culturais? Durante muito tempo os museus e instituições culturais estiveram distantes do público, por uma crença de alguns de que a arte é para poucos. Vivemos um momento em que essas instituições se abriram para receber diversidade e volume de pessoas, tendo, para isso, desenvolvido maneiras específicas de lidar com cada público. Os *scripts* e planejamentos concebidos para trabalhar com exposições são em vários momentos muito programados, pois para acolher um grande número de pessoas é necessário organização e preparo (BARBIERI(1), 2011, p. 59-61).

Figura 65 - Allora & Calzadilha. Pare, repare, prepare: variações de Ode à alegria para piano preparado (pianista Andrea Giehi), 2008. Reprodução do autor. Ficha integrante do material educativo da 29ª Bienal de São Paulo, 2010. Coleção do autor.

Stela continua:

> Corre-se o risco de o excesso de pragmatismo na orientação do trabalho deixar pouco espaço para a escuta e desvios salutares que podem acontecer num encontro. Me pergunto de que forma podemos abrir espaço para novas narrativas e intervenções do público? Como criar um ambiente que propicie a ação poética, no qual as pessoas se sintam à vontade e com liberdade de se colocar perante as obras de arte e perante si mesmas? Creio que o grande desafio é integrar competência para ter espaços bem cuidados, equipe preparada, infraestrutura, rigor conceitual e ao mesmo tempo deixar frestas para o inusitado. O envolvimento e a presença de cada participante nesta ação podem catalisar um encontro vivo e a criação de um espaço com afeto, onde todos se coloquem para além do que está proposto, investigando e se perguntando sobre o sentido da vida contemporânea e da arte. Isso acontece em diálogos, ações poéticas, jogos estéticos e outras investigações que se originam a partir dos próprios trabalhos de arte. Os artistas contemporâneos inventam outros sistemas de troca nos deixando pistas de como lidar com variáveis subjetivas, como o desejo, o afeto e a liberdade, algumas vezes propondo

> intercâmbios possíveis em ações coletivas. Podemos ver isto na obra de Antonio Veja Macotela, que durante três anos e meio, realizou o trabalho *Time Divisa*. O artista visitou os detentos da unidade Carcerária de Santa Marta Acotila, na Cidade do México. Semanalmente, fez, junto a eles, aproximações e intercâmbios que se concretizaram em 365 trocas, cada uma representando um dia do ano. Fora da prisão, o artista realizava o desejo de um detento, e este, do lado de dentro, fazia um projeto artístico encomendado. Este trabalho, entre tantos outros feitos atualmente, apresenta uma maneira de estabelecer uma interlocução de criação colaborativa, inventando um sistema poético de troca. E, então, me pergunto: que novos caminhos de diálogos com a arte podem ser inventados e suscitados pela própria arte? (Idem, ibidem).

Todo o projeto educativo da 29ª Bienal foi estruturado e realizado em redes colaborativas tanto presenciais quanto virtuais. Professores da rede estadual de ensino de São Paulo puderam participar do curso para professores denominado 'Tão parto, tão longe' no qual se discutiu arte contemporânea na 29ª Bienal. Com 30 horas de duração - 24 foram à distância e 6 presenciais (GAZETA DE PIRACICABA, 2010, s/p) - atendeu cerca de 7,5 mil professores (FERREIRA, 2013, s/p).

A 29ª Bienal realizou o seminário 'Arte e Política' no auditório do MAC/USP no Pavilhão da Bienal. Este teve transmissão simultânea realizada pelo 'Fórum Permanente', uma "Associação Cultural que opera como uma plataforma para a ação e mediação cultural, nacional e internacionalmente, em diferentes níveis do sistema de arte contemporânea" (GROSSMANN, 2014) projeto coordenado por Martina Grossmann. A noite de abertura contou com enorme quantidade de professores e de educadores em museus atraídos pela presença de Jorge Larrosa, cujos textos sobre experiência no ensino da arte estavam em evidência no meio arte/educativo de São Paulo.

As mesas foram compostas (SEMINÁRIO, 2010) do seguinte modo:

- Mesa 1 (20/08/2010): 'Experiência e Educação: A potência e o sentido político da experiência no campo da arte', com Jorge Larrosa, Peter Pal Pelbart, Jailson de Souza e Silva, Junger Bock com mediação de Mila Chiovatto.

- Mesa 2 (21/08/2010): ‘Política e Educação: A dimensão política das relações entre arte e educação’, com Pablo Helguera, Luiza Erundina e Francisco Alemberg com mediação de Paulo Portela.

- Mesa 3 (21/08/2010): ‘Corpo e Educação: A potência do corpo nas experiências educativas’, com Saageta Isvaran, Sérgio de Carvalho e Braz Rodrigues Nogueira com mediação de Renata Bittencourt.

Em função do Dia dos Professores, a curadoria educativa realizou a Semana dos Professores, no qual se destacou a ocupação do terreiro ‘Eu Sou a Rua’. Ana Mae Barbosa foi uma das convidadas e organizou duas mesas redondas no espaço. Ela conta que:

> [...] embora sem tempo, aceitei o convite de Stela Barbieri para coordenar dois debates ou duas conversas nos terreiros da 29ª Bienal de São Paulo. Foram chamados terreiros, seis espaços construídos por arquitetos e artistas que deveriam abrigar cada um, umas sessenta pessoas. Os terreiros foram obras de arte a serem ocupadas. O produzido por Ernesto Neto era o terreiro do descanso, do relaxamento coletivo, mais abrigo românico que catedral gótica. O que ocupamos por duas tardes foi o terreiro Eu sou a rua, oposto ao descanso, extremamente excitante pela irregularidade da forma e pela iluminação colorida e mutável. Eu era azul ao perguntar e verde ao ouvir a resposta. Pretendíamos discutir arte/educação e contexto porque o contexto é o *click* da aprendizagem. Como diz Ramon Cabrera em correspondência por e-mail: “*Solo em la contextualización hay verdadeira producción de sentido, perdurable y real producción de sentido. La contextualización es, además, central em el logro de um aprendizaje de significación y de verdadeira construcción del conocimento. Em educación sin contextualización se carece de rostro y de identidade. El arte y la educación nacen encarnados, contextualizados*”. Edna Onodera à frente da empresa Arteducação Produções fez a produção e convidei Rejane Coutinho e José Minerini Neto para desde as primeiras conversas cm Stela coordenarem comigo os trabalhos. Não trabalho mais sozinha por razões ideológicas e práticas, mas tenho um grupo muito bom de amigos, ex-orientandos e orientandos atuais, é um prazer trabalhar com eles. São de áreas muito diversificadas. Pode-se avaliar esta diversidade se eu disser que do ano passado para cá orientei teses e dissertações sobre a moda e a formação de professores de arte; cenário de desfiles de moda; artesanato, arte/educação e *design*; música e *design* em Tom Zé; criatividade no ensino da moda; o festival de inverno de Campos do Jordão; memória, arte e cidades; e-arte/educação; arte e design para a consciência ecológica, todas pesadamente baseadas na análise contextual. Alguns dos produtores destas teses foram convidados a interagir nos temas discutidos. (BARBOSA, 2001, p. 16-17).

No primeiro dia o tema foi:

> [...] Eu sou a rua, onde está você escola? A provocação pra começarmos a conversar foi a apresentação em vídeo de parte da última entrevista de Paulo Freire em 1997 na qual ele defende as marchas na rua, do MTC, dos Sem Teto, dos Sem mor, etc. Dias depois ele nos deixou para sempre, ficando seus livros para nos iluminar. É muito edificante que ele se disse cansado no início da entrevista, quase se desculpando da falta de ânimo e a medida que fala vai se animando e aí surge aquele educador apaixonado pela vida e pela libertação do outro que conheci aos meus 18 anos no Recife, cujo entusiasmo me converteu à educação. Imagens da Parada Gay, e de outras marchas, paradas, viradas, enfim, do grito contra a cultura da expropriação do que é humano no ser humano e da afirmação da cultura da necessidade, estimularam nossa mente. Faio Rodrigues (Cariri/CE), Fernando Azevedo (Recife). Jociele Lampert (Florianópolis) e Khatia Castinho (SP) sentados no meio da roda foram os convidados a iniciar suas elucubrações. Reflexões muito agudas sobre a necessidade de deixar a escola ser permeada pela rua, deixar a cultura da rua e a década um entrar na escola e com ela a moda, o *outdoor*, a música que os alunos curtem na rua, a geografia da diversidade de sexos, gêneros, imagens, valores, necessidades e desejos que estão na rua. (Idem, ibidem)

Dois dias depois, o tema foi:

> [...] Além dos muros da escola (fig. 66). Se na discussão anterior queríamos fazer a rua entrar na escola, agora queríamos pensar sobre o movimento oposto e complementar, fazer a escola derrubar metaforicamente seus muros e se misturar à rua. Desta vez o vídeo provocador foi o dos grafiteiros de São Paulo que explicavam suas motivações e sua ideia de arte pública e democrática. Irene Tourinho e Leda Guimarães, ambas de Goiânia, comentaram dissertações de seus alunos sobre a cultura da escola e experiências de incursões da escola pelas ruas, Fernanda Pereira da Cunha expandiu o conceito discutido através do grafite digital que apresentou assim como de outras formas de contracultura visual. Lilian Amaral também debatedora convidada para esta roda estava em outra programação da Bienal e chegou só no final. O púbico, muito maior que no dia do primeiro tema, interagiu menos. Irene reclamou que as cadeiras onde sentaram deveriam ser giratórias e tinha razão porque o espaço era mais ou menos como no Roda Viva, pois os convidados especais que primeiro eram instados a falar ficaram no meio e ao redor deles o público. Mas, o problema não é só a cadeira girar. Temos que experimentar formas mais participativas para debates. É a relação intervalar púbico-mediador que constrói o conhecimento. Acho que da próxima vez vou por os mediadores misturados com o público para ver se o público se anima a falar (Idem, ibidem).

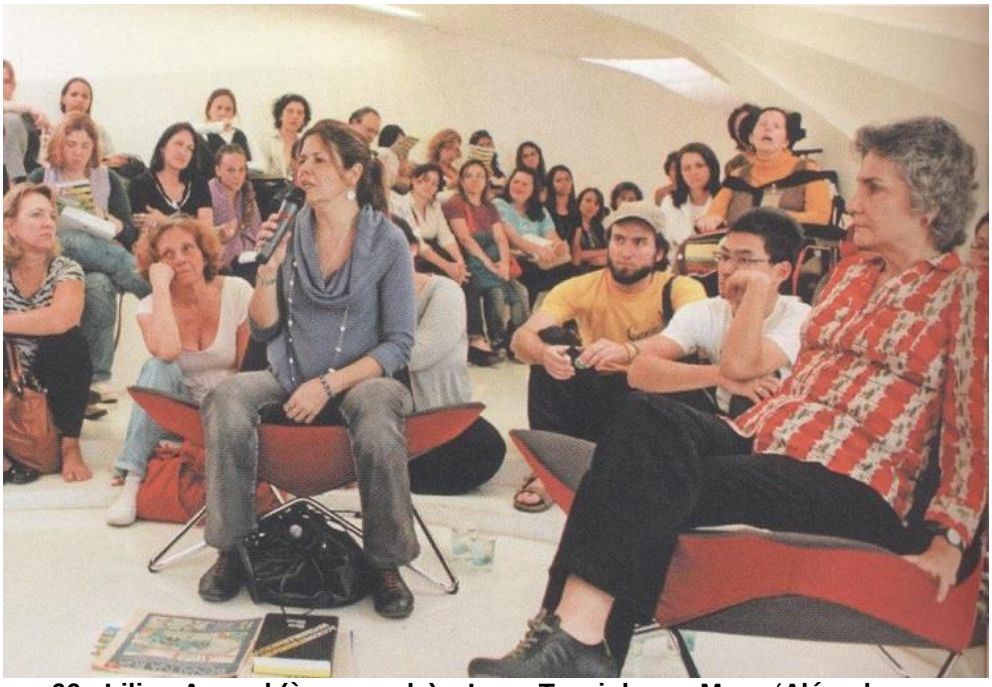


Figura 66 - Lilian Amaral (à esquerda) e Irene Tourinho na Mesa 'Além dos muros da escola'. 29ª Bienal, 2010. Fotografia de Denise Adams. Documentação da 29ª Bienal de São Paulo, 2010, p. 197.

A 29ª Bienal ofereceu além dos cursos presenciais um curso à distância denominado 'Tão Perto, tão longe', cujo nome aludia a um dos terreiros que pontuaram o projeto curatorial dessa exposição. Este curso foi reeditado em 2011 para dar conta da formação de professores para a exposição 'Em Nome dos Artistas'.

Foram realizados 194 encontros de formação em arte contemporânea que atraíram 10.379 professores que puderam visitar a exposição antes dela ser aberta para o público em geral, privilégio oferecido apenas a artistas, comissários, críticos, curadores e jornalistas, estendido aos professores desde a 29ª Bienal. O curso de formação a distância 'Tão Perto Tão Longe' foi reeditado e contou com a participação 3.027 professores da rede estadual de educação (BIENAL(128), 2013, p. 30-31).

Oito encontros chamados 'Experiência + Experiência' ocorreram na exposição, nos quais professores foram convidados para apresentarem pesquisas referentes a artistas presentes na mostra (BIENAL(128), 2013, p. 32).

Os cursos para professores, em sua grande maioria estão atrelados ao uso dos materiais educativos desenvolvidos para cada edição bienal. Diferem-se os projetos da 17ª, no qual os monitores ministravam palestras em bibliotecas, e o projeto 'A criança e o jovem na Bienal' na 18ª e na 19ª que, embora tivessem atividades no ateliê e nas escolas, não tinham material educativo específico.

4.2 Materiais para professores

Antonio Santoro Junior começou suas atividades na Bienal indo sozinho até escolas para preparar alunos para visitar a X Bienal em 1969 (SOBRINHO, 1969). Lá apresentava 30 slides (diapositivos) destacando a evolução da pintura: 1. Vermelho (pessoas que visitam a Bienal e não sabem que arte tem história); 2. Amarelo (a Bienal é criticada por falta de observação da expressão, do sentimento, do eu do artista); 3. Verde (explicar a história da arte para os alunos); 4) Pintura mural: Gruta de Pech-Merle; 5) Vênus de Laussel; 6) Pintura mural: Gruta de Altamira; 7) 'A Flagelada e a Bacante', pintura mural de Pompeia; 8) 'A toalha', Chardin; 9) 'A condessa de Howe', Gainsborough; 10) 'Baudelaires', Courbet; 11) 'Vista de Paris', Picasso; 12) Pintura mural: Gruta de Pech-Merle; 13) Pintura mural: Caverna de Lascaux; 14) Pintura mural: Gruta de Altamira; 15) Pintura mural em ocre amarelo; 16) Afresco da tumba de Nebamun; 17) Pinturas com características chinesas; 18) 'A multiplicação dos pães', mosaico bizantino; 19) Desenho de vaso grego; 20) Pintura mural de Pompeia; 21) 'A morte de Lara', Delacroix; 22) 'O absinto', Degas; 23) 'No barco', Manet; 24) 'A morte de São Francisco', M.C. Athayde; 25) 'Vitória e morte de Decius Mus', P. P. Rubens; 26) 'Retrato de M. Fazy', J. L. Agasse; 27) 'Meus avós', Segal (sic); 28) A mulata e o gato, Di Cavalcanti; 29) 'O café', Portinari; 30) 'O menino morto', Portinari (SANTORO JUNIOR(8), 1972).

Logo percebeu que seu trabalho teria maior abrangência se contasse com ajuda quando então ofereceu horas de estágio para seus alunos na Faculdade de Belas Artes de São Paulo.

No ano seguinte, por ocasião da I Bienal Nacional em 1970, devido ao interesse crescente das escolas e de querer experimentar novos formatos, nem Santoro nem seus alunos tinham como única possibilidade ir até as escolas porque "[...] os professores se dirigiam (até ele), em locais previamente estabelecidos, onde emprestavam um projetor, fios (caso não os tivesse) e uma seleção de 14 slides e um roteiro, para a divulgação em suas aulas" (SANTORO JUNIOR(8), s/d, s/p). Ele destaca que até então:

> Não havia cursos para professores, mas havia algum material pedagógico, entre eles, uma série de slides que era emprestada para as escolas. Muitos professores vinham conversar comigo, acompanhavam uma visita monitorada e depois se utilizavam deste material em sala de aula. Vários, inclusive, adotavam a postura de monitores e conduziam visitas com seus alunos, por eu não conseguir atender totalmente a demanda (RIZZI, MINERINI NETO e PINTO, 2012, s/p).

Assim surgiu o primeiro material para professores na Bienal de São Paulo, graças aos trabalhos pedagógicos realizados por Santoro entre 1969 e 1979[154]. Os slides apresentavam: 1. 'Auto retrato' (sic), Eliseu Visconti; 2. 'As duas amigas', Lasar Segall; 3. 'O Homem Amarelo', Anita Malfatti; 4. 'Mapa - São Paulo'; 5. Paisagem', Tarsila do Amaral; 6. 'Primeira casa de arquitetura moderna', Gregory Warchavchik; 7. 'Samba', Di Cavalcanti; 8. 'O algodão', Candido Portinari; 9. 'Mapa – São Paulo'; 10. Mapa – Rio de Janeiro e Guanabara; 11. 'Foto do prédio da Bienal quando na realização da X Bienal (Ibirapuera)'; 12. 'Deposição', Vicente do Rego Monteiro; 13. 'Paisagem cósmica, Danilo Di Prete; 14. Mapa – S. Paulo – Rio de Janeiro – Guanabara' (SANTORO JUNIOR(12), s/d, s/p). Os slides foram organizados par apresentar os marcos da arte moderna no Brasil entre São Paulo e Rio de Janeiro (SANTORO JUNIOR(11), 1970, s/p).

[154] Atendendo solicitação do autor dessa tese, Antonio Santoro Junior tentou junto à sua esposa Anna Maria Silva Santoro localizar os slides e o projetor utilizados nos trabalhos pedagógicos da Bienal mas infelizmente não conseguiram. Eis a resposta: [...] não conseguimos mesmo encontrar o projetor, nem os slides. Como lhe disse eles estavam muito gastos e puxando pela memória, me recordei que quando houve a grande virada para o computador e a internet, certa vez o Santoro fez uma limpeza grande em tudo que estava atravancando em casa, desfez-se de papeis, doou aparelhos que ele achava não iriam mais ter utilização, como um copiador manual a álcool que utilizamos nos primeiros trabalhos para conseguir cópias com mais facilidade, e acredito que o mesmo sucedeu com o projetor (SANTORO, 2014, e-mail).

Equipamento audiovisual nos idos de 1960 eram de difícil acesso e um projetor de slides foi conseguido por Santoro porque, ele recorreu à:

> [...] Sra. Raquel Gevertz, diretora do Centro de Recursos Audiovisuais, a qual me encaminhou ao Centro Pedagógico de Estudos e Recursos Audiovisuais, que gentilmente me emprestou o material solicitado (SANTORO JUNIOR(9), 1973, s/p).

Em 1971, para a XI Bienal, Santoro fez um roteiro de atividade didática para os professores que tinha por objetivo preparar os alunos para visitar a exposição conhecendo em linhas gerais a história da arte entre 20.000 a.C. e 1971. Essa linha do tempo foi contada por Santoro em um poema didático chamado 'A arte em versos' (ANEXO C) composto por vinte e cinco estrofes escritas pelo próprio Santoro. A locução no poema é da própria arte que se descreve em diferentes contextos, épocas e lugares, encerrando com ela se posicionando como pesquisadora, cujos resultados mais recentes seriam mostrados na Bienal. Este poema foi disponibilizado para os professores em folheto pesquisa impresso e também em publicação do jornal A Gazeta da Zona Norte em 26 de setembro de 1971. Referente ao conteúdo, Santoro relata:

> Para realizar o folheto pesquisa, consultei uma série de livros de História, e de Arte, desde a proclamação da Independência até nossos dias, procurando fazer uma síntese da evolução artística brasileira nesse período, sempre num relacionamento com os fatos históricos (SANTORO JUNIOR(8), 1973, s/p).

Por sugestão do professor Santoro "[...] foram adquiridos pela Fundação Bienal de São Paulo, dois projetores, e fios para sanar o caso de escolas que não o possuem [...]" (SANTORO JUNIOR(9), s/d, s/p). O interesse dos professores foi pequeno porque, segundo Santoro, estes tinham excesso de aulas, dificultando o contato com a Bienal (SANTORO JUNIOR(10), 1971, s/p).

Santoro desenvolveu para a II Bienal Nacional Brasil Plástica 72 e Mostra do Sesquicentenário da Independência em 1972 o concurso de arte e pesquisa 'A arte Brasileira através da História nos 150 anos de Independência' (SANTORO JUNIOR(6), 1972) (ANEXO D), que sugeria a professores de Desenho, Artes e

História que estimulassem seus alunos a produzir sob qualquer manifestação artística o tema ‘A Arte e o Sesquicentenário’.

Em 1973, por ocasião da XII Bienal de São Paulo, o trabalho pedagógico que o professor Santoro planejou deveria ter maior alcance do que os feitos nos anos anteriores. Foi com este intento que surgiu ‘O belo em arte’ (ANEXO E), pesquisa realizada na Biblioteca Municipal de São Paulo que foi publicada em 24 de setembro de 1973 pela Folha da Tarde de São Paulo (SANTORO JUNIOR(9), s/d, s/p) e pela Revista Escola edição nº 20/outubro de 1973, indicando às escolas que recomendassem aos alunos que comprassem o jornal para utilizar o conteúdo em sala de aula a partir de orientações dos professores. O estímulo para comprar o jornal é que nele vinha impresso junto ao trabalho pedagógico um vale-brinde que dava direito a dois bilhetes gratuitos para visitar a Bienal. O problema é que o brinde estava impresso no verso e que, ao ser recortado, dissipou o conteúdo proposto. A parceria com a Folha da Tarde - FT e seu diretor Antonio Aggio Junior só estava começando. Santoro diz:

> No decorrer destes anos, estabeleci uma parceria com o Jornal Folha da Tarde, cujo diretor na época era Antonio Aggio Júnior. Ele me abriu as portas da redação para publicar o texto da proposta pedagógica sobre a arte na Bienal e convidar o público para visitá-la (RIZZI, MINERINI NETO e PINTO, 2012, s/p).

Isso era ótimo pois a Folha da Tarde era um dos jornais mais lidos porque:

> [...] quando já vigorava o Ato Institucional nº 5, o jornal Folha da Tarde sofre mudança editorial profunda e transforma-se no porta-voz da ditadura, com a função, dentro daquele conglomerado, de legitimar os atos governamentais no que ele tinha de pior: a repressão e a tortura (SEQUEIRA, s/d, p. 02).

Entretanto:

> [...] durante o regime militar, a Agência (Folha) foi utilizada [...] também para centralizar a censura dos jornais a tal ponto que a maior parte dos jornalistas não chegava nem mesmo a tomar conhecimento de certos assuntos, pois as notícias eram cortadas antes de chegarem às redações. Esta função da agência ficou bem clara nas palavras de Aggio: “quando a notícia chegava à minha mesa eu tinha certeza que ela já estava liberada, pois passava pelo crivo do editor da Agência, o Paulo Nunes, e pela chefia da “Folha de S. Paulo”, ocupada pelo Cláudio Abramo, pois a Agência

> sempre esteve subordinada à Folha". Afirmou, ainda, que sempre recebeu o mesmo material que outros jornais da casa e que nunca forjou as matérias publicadas pela FT (Idem, p. 05).

O jornalista Cláudio Abramo era irmão do gravador Lívio Abramo e firmou seu segundo casamento com a crítica de arte Radha Abramo. Presumível seria atribuir a Radha a articulação de contato com a Folha da Tarde a partir de seu marido, pois ela transitava pela Bienal desde 1967 quando participou da montagem ao lado dos arquitetos Ludovico Martino e João Carlos Cauduro, integrou a equipe que organizou a Bienal Nacional de 1976 e compôs o Conselho de Arte e Cultura da Bienal de 1979 (BIENAL(166), 2014, e-mail). Todavia, Santoro publicou um trabalho didático pela primeira vez neste jornal em 1973, ano em que Cláudio estava afastado das salas de redação[155], o que confirma a autonomia e a ousadia de Santoro, professor que se articulou entre escolas e órgãos estatais de educação, entre emissoras de rádio, de televisão e em jornais impressos para divulgar o trabalho didático que realizava na Bienal. Ele destaca que foi motivado a buscar a divulgação impressa porque existia:

> [...] dificuldade em obter os textos de folhetos da divulgação pedagógica das Bienais [...] conseguindo sua publicação num jornal da capital, de grande alcance como o jornal citado, estaria facilitada esta parte da divulgação. Por outro lado, a publicação na Revista Escola, ainda aumentaria mais o número de pessoas alcançadas, inclusive professores que não fossem atingidos em nossa primeira fase de divulgação, poderiam se quisessem entrar em contato conosco, e também participar do movimento (SANTORO JUNIOR(8), 1973, s/p).

O projeto pedagógico para o uso do texto 'O belo e a arte' foi enviado para as escolas e indicava como obtê-lo pela Folha da Tarde e pela Revista Nova Escola, assim como orientava visita à Bienal e sugeria como utilizar o conteúdo textual em aula:

---

[155] Cláudio Abramo assumiu o jornal (Folha da Tarde) em 1967 e esteve à frente dele quando, entre 1969 e 1972, este viveria um momento de censura imposta pelo regime militar, que não findou no início dos anos 1970 para a totalidade da imprensa. Em 1972, Abramo foi nomeado diretor de redação da *Folha*, sendo afastado pouco depois e substituído por Ruy Lopes, da sucursal de Brasília. Ficou longe dos jornais por cerca de dois anos e, em 1974, esteve, com outros jornalistas, em um seminário na universidade norte-americana de Stanford. Ao retornar ao país, um ano depois, em janeiro de 1975, durante o governo da distensão de Geisel, foi preso pelo DOI-Codi (Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna) com sua segunda esposa, Radhá (sic), acusado de subversão (KUSHNIR, 2012, p. 221-222).

1) Interpretação do texto.
2) Pesquisa sobre os artistas citados no texto.
3) Selecionar obras que expressem o belo real e o belo da expressão da realidade e da comunicação (calendários, cartões postais, jornais, revistas etc.).
4) Inserir num teste ou prova, questões sobre o texto (SANTORO JUNIOR(7), 1973).

Além das representações nacionais e dos artistas selecionados pelo júri a XIII Bienal contou com as exposições de joias, com a mostra especial 'Arte do Alto Xingu', arte experimental, fotografia, teatro, ciclo de cinema e exposição com o conteúdo das Pinacotecas do Mobral – Movimento Brasileiro de Alfabetização (MATARAZZO SOBRINHO, 1975, p. 17).

A primeira parte do trabalho didático 'O belo em arte' preocupou-se em analisar o conceito de arte, no qual:

> Antigamente conceituava-se arte como perícia e habilidade técnica na confecção prática de uma idéia (sic). Hoje, com a sua evolução, a arte passou a ser conceituada como: expressão, comunicação, aquilo que envia uma mensagem. Portanto: concluímos que arte é tudo: o cinema, a televisão o jogo de futebol, um lençol jogado ao chão, a disposição de elementos no canto de um quarto, quando num aniversário (papéis amassados, caixas abertas, presentes), no canto de uma sala (móveis), no interior de um laboratório (tubos de ensaio, pipetas, retortas), enfim tudo que intencionalmente ou não nos mostra uma composição e nos envia uma mensagem (SANTORO JUNIOR(5), 1973).

O belo, por sua vez, foi definido na segunda parte a partir de sinônimos (bonito, formoso, lindo, encantador, perfeito, agradável à vista etc.) (SANTORO JUNIOR(5), 1973). Ao associar o belo à arte, Santoro indicou que:

> Teremos uma das formas de apreciação da arte: bela gravura, bela escultura, bela pintura etc. Isso quer dizer que as diferentes formas de arte são belas quando moldadas em padrões, em normas, arraigadas no classicismo e reforçadas no renascimento e no neo-clássico (sic); padrões estes que nossos olhos pedem e estão acostumados a ver. Como a arte está sempre presente, e reflete o momento histórico, e o belo associado à mesma vai também estar presente e refletir o momento histórico, não podemos continuar com o mesmo conceito, visão e apreciação do belo, mas entende-lo como temática, como expressão (Idem).

Santoro aplicou estas concepções ao fazer a leitura comparativa entre 'O menino morto' de Candido Portinari (ANEXO F) e 'Cesto de frutas' de Caravaggio (ANEXO G) destacando a apreciação do belo como temática e expressão

(SANTORO JUNIOR(5), 1973). Ele descreve analiticamente os itens presentes e interpreta o que ele chama de belo real e expressão da realidade presente em cada uma das pinturas. Apresenta breves biografias dos dois artistas, a bibliografia adotada e sugere aos professores que interpretem o texto com seus alunos, solicite pesquisas sobre Caravaggio e Portinari, indica pesquisa visual sobre o belo real e a expressão que se insira em provas ou testes questões referentes a essa atividade.

A terceira edição da Bienal Nacional aconteceu em 1974 e dessa vez Santoro propôs aos professores um:

> [...] estudo dirigido sobre a arte e seu conceito, levando o aluno a formular sua própria opinião sobre o que é "arte", e verificar a sua existência ou não na Bienal Nacional [...] de 1974. Para a elaboração deste estudo dirigido, resolvemos consultar especialistas no assunto, e pedir-lhes para dar o seu conceito sobre "arte", que será posteriormente compilado (sic), impressos e distribuídos nas escolas, bom como publicados em jornais e revistas. A nossa preocupação ao realizar este informe é dar oportunidade aos alunos para ler, ouvir, discutir e avaliar as diversas opiniões emitidas sobre "arte", no mundo atual, abrindo assim caminho para também concordar ou não, com as críticas feitas durante a realização da referida mostra.[156]

Aldir Mendes de Souza, Aracy Amaral, Danilo Di Prete, Geraldo Ferraz, Leo Gilson Ribeiro, Pedro de Oliveira Ribeiro Neto, Walter Zanini e Vicente di Grado responderam à pergunta 'O que é Arte' (ANEXO H), informações foram compiladas e enviadas para 781 instituições (BIENAL(165), s/d, p. 01-14) de ensino como estudo dirigido para atingir os objetivos acima descritos e publicado integralmente no jornal Folha da Tarde de 04 de novembro de 1974.

Desde o início dos trabalhos pedagógicos em 1969 Santoro estava em busca dos meios de comunicação para divulgar a Bienal ao maior número possível de pessoas. Com o estudo dirigido de 1974 pronto, publicado e distribuído entre as

[156] Carta de Antonio Santoro Junior enviada para Pietro Maria Bardi, Wolfgang Pfeiffer, Fausto Cenova (Programa Show da Manhã da Rádio Pan Americana Jovem Pan), Olívio Tavares de Araújo, Aldir Mendes Souza, Aracy Amaral, Danilo Di Prete, Geraldo Ferraz, Leo Gilson Ribeiro (Revista Veja), Pedro de Oliveira Ribeiro Netto (Museu de Arte Sacra de São Paulo), Walter Zanini e Vicente di Grado (Faculdade Escola de Belas Artes de São Paulo) solicitando que se enviasse para o Setor Pedagógico da Fundação Bienal uma resposta para a pergunta 'O que é arte' (SANTORO JUNIOR, 1974, s/p).

escolas, enviou cartas para programas de televisão de grande audiência e de prestígio cultural[157] solicitando divulgação do trabalho pedagógico.

Santoro preocupou-se na XIII Bienal de 1975 em fazer um trabalho direcionado 'O que é Hiperrealismo' (ANEXO I) porque "no decorrer da Bienal Nacional em 1974, várias vezes os monitores falaram em hiperrealismo, sendo no entanto este termo novidade para muita gente" (SANTORO JUNIOR, 1975, s/p). Por conta disso:

> [...] como este tema, exigia uma atualização dos professores, por ser bastante atual, o professor Antonio Santoro Jr., organizou uma série de palestras sobre hiper-realismo, as quais foram aprovadas pela secretaria da Educação de São Paulo e a Secretaria de Educação do Município, e foram realizadas no dia 4 de outubro de 1975 no auditório do Departamento Municipal de Ensino, para os professores da Rede Municipal, e no dia 8 de outubro, no colégio Caetano de Campos, para os professores da Rede Estadual (SANTORO JUNIOR, s/d, s/p).

O texto impresso com a atividade pedagógica foi enviado para as escolas para que os professores de Educação Artística, Desenho e Artes pudessem aplicar. Neste, Santoro justifica a escolha do tema por ser este atual, descreve suas características comparando com o Realismo, a fotografia e o Novo Realismo de Pierre Restany, para concluir que, segundo o artista Jean Olivier Hucleux, "o objetivo de hiperrealismo é captar um evento interessante num momento preciso" (SANTORO JUNIOR, 1975, s/p) no qual, segundo o historiador Pierre Schneider, "o verdadeiro tema do hiper-realismo não é a vida mas a fotografia, que fuzila a vida em pleno voo. Entre a pintura e o mundo a câmara interpõe seu olho inumano e glacial" (Idem).

Presumível seria que Santoro fizesse a comparação de algum pintor relacionado ao realismo de Gustav Courbet com algum hiper-realista do século XX,

---

[157] Foram contatados o Departamento de Relações Públicas da TV Cultura, Fausto Canova e o Programa Show da Manhã, Marco Antonio Gomes do Programa São Paulo Agora, Silvio Santos que à época tinha programa homônimo na Rede Globo, Hélio Ribeiro da Rádio Bandeirantes, Hebe Camargo na TV Tupi e Xênia Bier na TV Bandeirantes. In: Cartas de solicitação de divulgação da Bienal nacional 1974 e do trabalho pedagógico dirigido 'O que é arte'. (SANTORO JUNIOR, 1974,s/p).

entretanto, a opção foi comparar a pintura ‘A Leiteira’ de Johannes Vermeer com a escultura hiper-realista ‘Supermarket Lady’ de Duane Hanson (ANEXO J).

Na pintura de Vermeer, segundo Santoro:

> [...] o realismo, é apresentado em diversos aspectos: a vidraça quebrada, a vasilha de leite quebrada nas bordas, o pão que não é nada suculento; as mãos e o rosto da mulher não são fotográficos (isto é, o realista perde-se nos detalhes, pois seu objetivo é se real e não fotográfico), e ainda sentimos a mulher viva e atenta no seu trabalho rotineiro (SANTORO JUNIOR, 1975, s/p).

Santoro observa na obra de Hanson que:

> [...] o hiper-realismo, é apresentado em diversos aspectos: os bobs, o colar, a bolsa, as pulseiras, etc, a relação de compras (alimentos) com o aspecto obeso da mulher. Ela própria, uma típica representante da sociedade de consumo. As mãos e o rosto da mulher são fotográficos (isto é, o hiper-realista capta os detalhes, pois ele é a própria máquina, e ainda sentimos a mulher sem vida, como uma figura de cera, com o olhar parado. Observa-se que foi captado um fato interessante no momento preciso (SANTORO JUNIOR, 1975, s/p).

Na tentativa de explicar o máximo possível o que é hiper-realismo, Santoro ainda notifica:

> [...] verificar-se também o emprego do termo hiper-realismo quando a obra é dotada de um realismo excessivo, ligado a um fenômeno quantitativo de expressão, em que o real é percebido em si e não através de um prisma de emoção (Idem).

A atividade pedagógica sobre o hiper-realismo foi publicada pela Folha da Tarde em 14 de outubro de 1975 e sugeriu aos professores que indicassem para os alunos a compra do jornal, caso viessem a realizar a atividade em classe. Estes foram preparados em encontro com Antonio Santoro Junior no ‘Programa Bienal-Escola’ da XIII Bienal. Neste Santoro apresentou o trabalho pedagógico[158] ‘Hiper-

[158] Antonio Santoro Junior realizou entre 1969 e 1979 onze trabalhos pedagógicos na Bienal: 1969/X Bienal Visitas às escolas: ‘A Evolução da pintura’ (aula de Santoro em escolas com projeção de 30 slides referentes a pintura); 1970/1ª Bienal Nacional: ‘Arte no Brasil’ (empréstimo para professores de 14 slides sobre arte no Brasil); 1971/XI Bienal: ‘A Arte em versos’; 1972/2ª Bienal Nacional: ‘A Arte Brasileira através da História nos 150 anos de Independência’ (único com proposta de atividade prática que resultou em concurso); 1973/XII Bienal: ‘O belo em arte’; 1974/3ª Bienal Nacional: ‘O que é arte?’ (com depoimentos de Aldir Mendes de Souza, Aracy Amaral, Danilo Di Prete, Geraldo Ferraz, Leo Gilson Ribeiro, Pedro de Oliveira Ribeiro Neto, Walter Zanini e Vicente di Grado

realismo' para professores de 399 escolas (SANTORO JUNIOR, 1975, s/p) convocados oficialmente (SECRETARIA, 1975, p. 14) para se encontrar com ele, o qual foi organizado do seguinte modo:

> I – JUSTIFICATIVA:
> Considerando que a lei 5.692 de 11 de agosto de 1971 no seu artigo 7º inclui obrigatoriamente a Educação Artística nos currículos plenos dos estabelecimentos de 1º e º graus,
> Considerando que a Educação Artística, por sua própria natureza é uma área dinâmica, que requer a observação e a utilização por parte do aluno de todos os meios disponíveis na escola e fora dela, visando inclusive integração escola-comunidade,
> Considerando que a Educação Artística se desenvolve diante de uma visualização que serve de estímulo para a posterior expressão criadora, e tendo em vista que a base das artes plásticas é a experiência visual e tátil.
> 1 – Considerando que a Bienal é um empreendimento que constitui o maior movimento artístico do país, e não deve ser desfrutada apenas por uma elite, mas pelo público em geral, e que para tanto faz-se necessária a preparação consciente dos jovens integrantes deste público que se pretende atingir.
> II – OBJETIVOS:
> 1 – Levar os professores de Educação Artística da Rede Estadual de Ensino, a verificar que a Bienal é um dos recursos disponíveis para melhor desenvolvimento de sua área no processo ensino-aprendizagem.
> 2 – Levar os professores e alunos a verificar que a Bienal procura mostrar o que há de atual nas atividades plásticas e de um modo geral o que se passa no mundo no campo das artes.
> III – SISTEMÁTICA DE TRABALHO:
> Para a consecução dos objetivos acima propostos pretendemos realizar uma reunião com os professores de Educação Artística, Desenho e Artes em geral conforme ofício, obedecendo as seguintes pautas:
> 1 – O que é Bienal e sua importância; 2 – O trabalho pedagógico da Bienal; 3 – Hiperrealismo; 4 – Sugestões para o desenvolvimento do trabalho pedagógico na sala de aula.
> A abordagem do Hiperrealismo se justifica pelo seguinte motivo: a Bienal vem realizando um trabalho pedagógico no sentido de mostrar o desenvolvimento da arte através dos tempos, focalizando em especial um assunto que seja de interesse imediato do público estudantil visitante. A escolha do assunto foi feita a partir de uma pesquisa que aponta a falta de conhecimento deste público numa determinada abordagem. Para ilustrar a reunião será feita uma projeção de slides, além de ser distribuído aos professores um texto sobre o assunto em pauta.
> Os professores participantes da reunião serão convocados através de publicação em diário oficial (SANTORO JUNIOR, s/d, s/p).

Pela primeira vez falou-se na Bienal em desenvolver atividades pedagógicas que atendessem à obrigatoriedade da Educação Artística nas escolas determinada

---

definindo o que é arte); 1975/XIII Bienal: 'O que é Hiperrealismo'; 1976/4ª Bienal Nacional: 'O que é Bienal Nacional e Como visitar uma Bienal'; 1977/XIV Bienal: 'Vídeo Arte'; 1978/1ª Bienal Latino-Americana: 'O Artista Latino-Americano e sua Bienal'; 1979/XV Bienal: 'O Artista, sua época e seu trabalho'. Estas informações estão agrupadas, organizadas e encadernadas ano a ano por Antonio Santoro Junior.

pela Lei 5692 de 1971. Isso deixa claro que a Bienal estava em plena sintonia com o que se passava nos ateliês mas não com o que se passava nas escolas.

No desenrolar da palestra os professores responderam a um questionário para saber a opinião deles sobre o trabalho e o Departamento Pedagógico da Bienal. Constatou-se que (SANTORO JUNIOR(4), 1975, s/p) 75% dos professores não conheciam o trabalho, 25% já conheciam e 15% já havia utilizado em aula na preparação de seus alunos para visitar a Bienal, 10% dos professores nunca haviam visitado a Bienal.

Quanto à validade do trabalho pedagógico, 99% manifestou-se a favor de sua existência pedindo continuação e ampliação. Um professor informou que a atividade era válida somente se o aluno participasse de atividades artísticas desde o 1ª grau. Um professor manifestou-se totalmente contra o trabalho pedagógico dando “como explicação problemas sociais dos alunos, achando que seria preferível ao professor poder manter os alunos, antes de lhes dar cultura” (SANTORO JUNIOR(4), 1975, s/p).

Referente às dificuldades para realização do trabalho pedagógico, a pesquisa apontou que cerca de 40% apontou não ter nenhuma dificuldade para realizá-lo, 60% destacou problemas socioeconômicos (baixo nível cultural dos alunos; baixo poder aquisitivo; grande distância das escolas (zonas periféricas) com o Pavilhão da Bienal no Parque do Ibirapuera; dificuldade de transporte etc).

O questionário apontou também dificuldades com a direção da escola para realizar o trabalho pedagógico e visitar a Bienal (aproximadamente 35%); falta de base do professor sobre o assunto ; escolas que não permitem atividades extra classe em horário de aula; falta de tempo do professor; planejamentos rígidos que não permitem inserções no decorrer do ano letivo; maior divulgação das ações do Setor Pedagógico da Bienal; convocar os professores com maior antecedência para que possam se organizar melhor (cerca de 50%).

Um professor citou que seu diretor e assistente consideram a “Bienal pornográfica e deturpadora da mente dos alunos” (SANTORO JUNIOR(4), 1975, s/p). A maioria dos professores que destacaram problemas com seus diretores indicavam ser útil fazer no ano seguinte um trabalho com os dirigentes de escola para que pudessem entender e dar maior liberdade de trabalho aos professores, o que seria difícil naqueles difíceis anos de ditadura militar com os ambientes escolares sob vigia.

A pesquisa indicou também que os professores aprovavam e julgavam necessário dar continuidade à publicação dos trabalhos pedagógicos e jornais e demais meios de comunicação para que pudessem melhor esclarecer as propostas. Por fim, para acolhimento das escolas na Bienal os professores indicaram que:

> Deveria ter sido realizada uma reunião com os monitores da Bienal, para ser discutido o que já havia sido elaborado pelo setor pedagógico: o material para a telefonista e para o monitor (ficha de controle), o número base de alunos a serem atendidos por visita - dia, horário, período - [...] para não gerar dificuldades na computação do número de alunos visitantes (SANTORO JUNIOR(4), 1975, s/p).

Para a 4ª e última Bienal Nacional em 1976 a parceria de Santoro com Antonio Aggio Junior e o jornal Folha da Tarde se repetiu com a publicação do trabalho pedagógico ‘O que é Bienal Nacional e Como visitar uma Bienal’ (ANEXO L) com orientações para que cada visitante pudesse montar um roteiro de visitação, mesmo material que foi enviado para 579 escolas (SANTORO JUNIOR(4), 1976, s/p).

A explicação sobre a Bienal Nacional referencia o conteúdo exclusivamente nacional na Bienal. Ao sugerir como visitar uma Bienal, Santoro indica ser importante informar-se sobre quem está participando, manifestações paralelas e premiações a cada nova edição, quer seja ela nacional ou internacional. Para então formular um roteiro de visita para a Bienal Nacional. Neste informa quais Estados brasileiros estão presentes na exposição; informa como serão distribuídos os prêmios, quais artistas participarão como convidados; quais manifestações artísticas e culturais são apresentadas; ciclo de cinema e de teatro; por fim,

exposição de fotografia. Com estas informações já era possível elaborar um roteiro a partir da planta do prédio da Bienal, publicada na Folha da Tarde em branco (SANTORO JUNIOR(3), 1979, s/p).

Em 1977, para a XIV Bienal Santoro preparou o trabalho didático chamado 'Vídeo Arte' (ANEXO M). Se no início Santoro voltou-se para a pintura, escolhendo obras de Caravaggio e Portinari que não estavam presentes na XII Bienal, aos poucos foi afinando suas propostas com o que estaria exposto na Bienal e os debates apontados pelas próprias mostras, embora vídeo estivesse presente dentre as Proposições Contemporâneas (BIENAL(164), 1977, p. 02-03) da XIV Bienal arte tenha sido um dos destaques dois anos antes quando Nam June Paik apresentou na XIII Bienal a obra 'Jardim de Vídeos' (fig. 67) enquanto Santoro discutia hiper-realismo com os professores. Ele assume isso no texto do trabalho didático sobre vídeo arte ao justificar: "Várias vezes a questão: mas o que é Vídeo Arte?, vinha à tona, à medida que nossos alunos entravam na Bienal, pisando neste campo relativamente novo e que talvez para eles fosse até recém-nascido" (SANTORO JUNIOR(3), 1979, s/p), assim como coloca na bibliografia o catálogo da XIII Bienal.

Figura 67 - Nan June Paik. 'Jardim de Vídeos', 1974. Videoinstalação. Fotografia de Carl Solway. Disponível em <http://www.variablemedia.net/f/introduction/case_paik_tvgar_b.html>, acesso em 04/07/2014.

Estava estabelecido um formato de material para professores que era enviado impresso para as escolas e publicado pela Folha da Tarde. O mesmo acontecia com o conteúdo das atividades que procuravam definir e apresentar o tema proposto. Neste, apresentação no histórico da vídeoarte a invenção do vídeo-tape, atribui-se o pioneirismo a Nam June Paik, a produção nacional de grupos esparsos (indicando apenas um artista: Gabriel Borba) com destaque para ações e debates sobre o tema no MAC/USP em 1973. Aponta como desvantagem a restrição de acesso aos equipamentos necessários para gravação e exibição e o alto custo da produção (SANTORO JUNIOR(3), 1979, s/p).

Santoro enviou um ofício padrão para as delegacias de ensino em outubro de 1978 vangloriando-se de que a Bienal de 1977 recebeu setenta mil visitantes, sendo aproximadamente a metade foi composta por estudantes (Idem), realidade muito diferentes da I Bienal quando estima-se que apenas 10% dos visitantes eram estudantes.

O trabalho pedagógico da Bienal Latino-Americana de 1978 foi enviado às escolas que poderiam fazer visitas gratuitas à exposição. Se na Bienal Nacional Santoro elaborou reflexões sobre o que é a Bienal Nacional, repetiu o formato propondo a professores e escolas que analisassem o que seria 'O Artista Latino-Americano e sua Bienal' (ANEXO N), publicado na Folha da Tarde em 7 de novembro de 1978 e no Jornal Veredas n º 5 de Osasco. Ele analisa a divisão da América do Norte, Central e do Sul, relaciona as Américas Anglo Saxônica e Latina, faz breve análise sobre os grupos humanos que habitam ou habitaram o continente, destaca a colonização e a vida e a arte pós II Guerra Mundial na América Latina, especialmente nos aspectos culturais de raiz e regionais.

Santoro celebrou os 10 anos do Departamento Pedagógico da Bienal em 1979 com o texto 'O Artista, sua época e seu trabalho' (SANTORO JUNIOR(3), 1979, s/p) (ANEXO 0) para a 15ª Bienal que também foi publicado na Folha da Tarde e no qual analisa as transformações que a arte passou (o material, a técnica, a expressão, o momento histórico, a encomenda etc). Cita como exemplos o

trabalho em bronze de Ricardo Cipicchia para homenagear o trabalhador e Nicolas Vlavianos com sua escultura em ferro denominada ‘Progresso’ como exemplos de transformação moderna, neste caso focada em expressões espaciais.

Conclui a atividade relacionando à Bienal:

> Através dessas rápidas análises, observamos que as manifestações artísticas estão ligadas a uma série de fatores e também inseridas nas características que a arte está envolvida em determinado momento, conscientizando-nos sobre a grande versatilidade da realização artística. Por isso, quando numa visita à Bienal, estranharmos a maneira com que o artista realizou seu trabalho, será conveniente tentar analisá-lo como fizemos nas obras anteriormente citadas, para nos familiarizarmos com a mesma, talvez assim desapareça aquela grande distância entre o observador e o trabalho artístico de uma época, cuja realização requer uma fonte de pesquisa, e o resultado será, muitas vezes, uma obra de vanguarda para nossa percepção visual (SANTORO JUNIOR(3), 1979, s/p).

Assim Santoro encerrou sua pioneira participação nos projetos educacionais da Bienal de São Paulo e a produção de onze trabalhos didáticos para escolas e professores que depois disso passou dezoito anos, sete edições internacionais e quatro mostras intermediárias (Tradição e Ruptura em 1984/85; A Trama do Gosto em 1987; Bienal Brasil Século XX em 1994; e Bienal do Fotojornalismo em 1995) sem produzir nenhum material específico para professores.

Coube a Lilian Amaral a retomada da preparação de materiais para professores quando ela disponibilizou em 1996 uma apostila com textos sobre a 23ª Bienal em lojas de fotocópia de São Paulo para que ATP – Assistentes Técnico-Pedagógicos da rede púbica de educação e professores participantes dos workshops e do curso de capacitação da Bienal tivessem em mãos algum material referente à Bienal além do que havia sido produzido pela curadoria de Nelson Aguilar e estava publicado no catálogo. Ela informa que o conteúdo ficava em disquete e que não é mais possível acessa-lo (AMARAL, 2010, s/p) mas relatou que dentre os textos havia conteúdo escrito pelos monitores:

> Na 23ª Bienal foi a primeira vez que se escreveu alguma coisa na ação educativa. Não contratamos nenhum especialista, mas tínhamos uma equipe de monitores maravilhosa, de artistas e escritores, personalidades que identifiquei como protagonistas. Organizamos grupos: eram treze

> interlocutores, cada um com dez monitores sob sua orientação. Na época não se encontrava o currículo dos artistas na internet – alguns vinham sem que tivéssemos nenhuma informação. Os monitores foram, como detetives, buscando informação para o material, e escreveram os textos sem nenhum equívoco. O material teve que ser feito meio às escondidas – claro, quem escreve é o curador, o crítico, não os educadores! O monitor estava lá muito mais para cuidar da disciplina das pessoas, do que, propriamente, da qualidade da experiência que estava ocorrendo ali. Escrever esse material foi, além de uma oportunidade de exercício de sistematização, a criação de um argumento para que a curadoria perdesse o lugar de hegemonia (RIZZI e GRILLO, 2012, s/p).

Coube a Antonio Santoro Junior o pioneirismo de escrever textos educacionais com os trabalhos pedagógicos por ele desenvolvidos. Na equipe de Lilian o diferencial é que os monitores escreveram e não os coordenadores. Ela diz que:

> Naturalmente, a gente não tinha dinheiro para publicar, então fizemos um protótipo e deixamos em algumas copiadoras de São Paulo; o professor pedia uma verba para o diretor da escola, ia lá e copiava. Mas deu certo, e depois começou a haver patrocínio para o material educativo, gente sendo convidada para pensar o material e as propostas de mediação... [...] Era assim, a gente fez meio escondido porque os curadores não iriam nos deixar escrever texto crítico: quem escreve é o curador, é o grande poder, é o texto escrito, quem vai escrever, quem tem poder de escrever e publicar são o curador e o crítico. Assim, como tínhamos que fazer pesquisa sobre as obras, organizamos um material que teve a função de ser material educativo. Criamos o material educativo escrito como exercício de formação dos monitores, os monitores escreveram os textos sobre os artistas, e o Julio Landman ficou super contente porque não havia qualquer equívoco ou erro ortográfico, ele achou que estava maravilhoso. [...] Fizemos o seguinte: a gente fez um protótipo e deixou em algumas copiadoras bacanas de São Paulo. Aí o professor falava com o diretor da escola que liberava uma micro verbinha e ia fazer uma impressão ou cópia preto e branco. Se ele quisesse colorida podia também então a gente fez um protótipo, e um disquete e o professor copiava. Ele tinha lá um disquete para conferir se estava tudo certo, e com isso fizemos uma super difusão (Idem, ibidem).

Se a ação de Lilian foi grande na intenção e modesta no formato, foi produzido para a XXIV Bienal uma pasta com kit de material para professores chamada ‘A educação Pública e a XXIV Bienal de São Paulo’ (fig. 68).

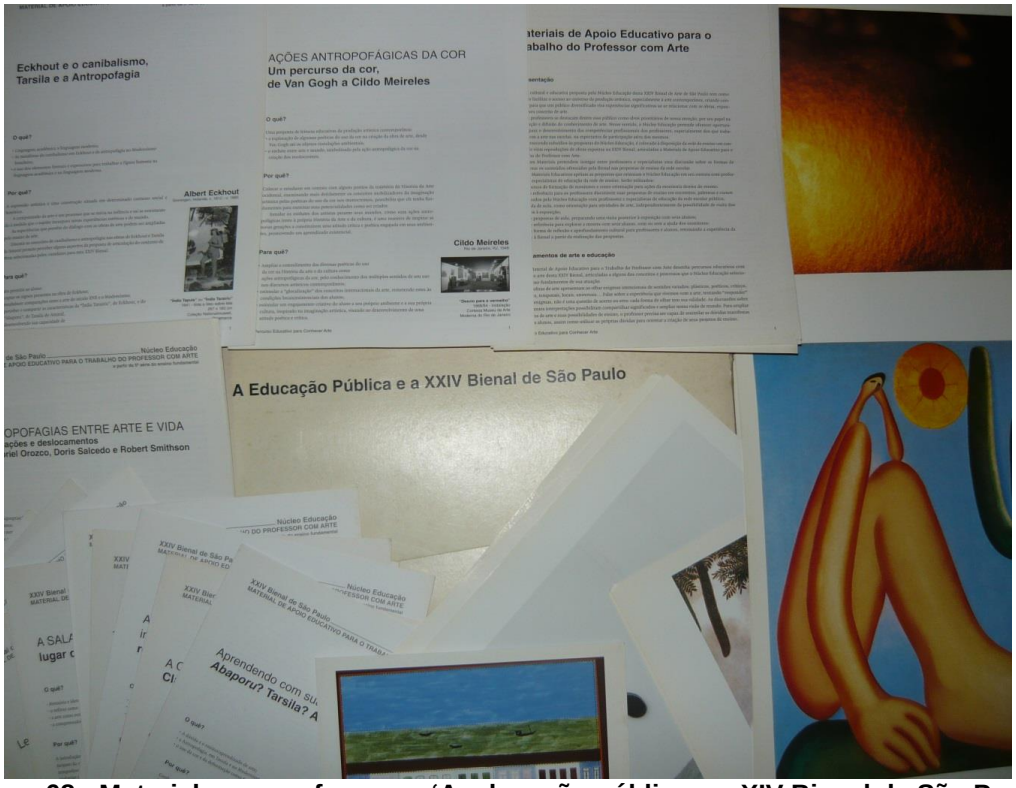


Figura 68 - Material para professores 'A educação pública e a XIV Bienal de São Paulo', 1998. Fotografia e coleção do autor.

Compostos por uma página com a apresentação do Banco HSBC Bamerindus - que patrocinou este material - seguido por 21 pranchas encartadas, cada uma delas denominada 'Percurso Educativo para conhecer arte': 'Convite para visitar a XXIV Bienal, Eckhout e o canibalismo, Tarsila e a Antropofagia', 'Ações antropofágicas da cor: Um percurso da cor, de Van Gogh a Cildo Meireles', 'Bem vindo ao mundo dos Luo Brothers', 'Antropofagias entre arte e vida: Apropriações e deslocamentos em Gabriel Orosco, Doris Salcedo e Robert Smithson', 'Brian Maguire: O resgate perlo retrato', 'Retratos, retratos, retratos: Histórias, histórias, histórias', 'Experimentando as obras de Lygia Clark', 'A construção da imagem da imagem: Claudia Andujar', 'Leonilson: Rios de palavras', 'Esko Männikkö e a linguagem fotográfica', 'Lata comigo como se fosse da tribo', 'A sala de espelhos de Ken Lum: Lugar de estranhamentos e memórias', 'Géricault: Um olhar que investiga a realidade', 'Tatoo? Ta-tatau: O olhar de Mark Adams', 'A representação do negro na arte e a influência africana na cultura brasileira: reflexões a partir da obra de Seydou Keita', 'Cruzando fronteiras: imagens, textos e outras mídias' (Shuka Glotman), 'Aprendendo com suas dúvidas: Abaporu?

Tarsila? Antropofagia?', 'Tem cores, tem figuras na pintura de Volpi' e 'Entradas e enigmas do imaginário surrealista: René Magritte'.

A seleção de obras e artistas para compor o material educativo da XXIV Bienal pautou-se em proporcionar uma visão geral de toda a Bienal 'incorporando artistas do Núcleo Histórico, do núcleo de Arte Brasileira Contemporânea das curadorias de 'Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros' e das Representações Nacionais (BIENAL(162), 1998, p. 03). Nenhum dos encartes tem a assinatura dos autores, porém,

> Além dos membros da equipe do Núcleo Educação, arte-educadores de diversas regiões do país vinculados à Rede Arte na Escola[159] foram convidados para a elaboração dos Materiais, como forma de ampliar o diálogo e diversificar as propostas de ensino de arte (BIENAL(162), 1998, p. 03).

Ana Amália Barbosa/SP, Ana Mariza Filipouski/RS, Anamélia Bueno Buoro/SP, Maria Christina Rizzi/SP, Denise Grinspum/SP, Dora Maria Dutra Bay/SC, Elisa de Souza Martinez/SP, Erinaldo Alves do Nascimento/PB, Fabíola C. Burgio Costa/SC, Flávia Galli Tatsch/SP, Iveta Maria Borgea Ávilla Fernandes/SP , Luiz Guilherme Vergara/RJ, Mari Lucie da Silva Loreto/RS, Maria Cristina A. S. Pessi/SC, Maria Cristina V. Biazus/RS, Milene Chiovatto/SP, Nadja de Carvalho Lamas/SC, Naira Rossarolla Soares/RS, Neide Pelaez de Campos/SC, Sandra Makovieky/SC, Tarcísio Tatit Sapienza/SP e Ursula Rosa da Silva/RS são os autores de todo o conteúdo pensado para os professores, pois estes:

> [...] se destacam dentre o esse público como alvos prioritários de nossa atenção, por seu papel na elaboração e difusão do conhecimento de arte. Nesse sentido, o Núcleo Educação pretende oferecer oportunidades para o desenvolvimento das competências profissionais dos professores, especialmente dos que trabalham com a arte nas escolas, na expectativa de participação ativa dos mesmos (BIENAL(162), 1998, p. 01).

Os encartes são acompanhados por vinte pranchas em tamanho A3 com imagem colorida em uma face e em preto e branco na outra, mesma página em

[159] A Rede Arte na Escola integra o Instituto Arte na Escola, associação civil sem fins lucrativos existente desde 1989 que tem por objetivo incentivar e qualificar o ensino da na arte dando suporte e oferecendo formação continuada a professores (ARTE NA ESCOLA, s/d, s/p).

que se encontram as legendas de todas as imagens. A exceção no formato está na ficha de Volpi com a pintura ‘Casario de santos’ reproduzida duas vezes: uma para leitura visual e outra para recortar. Cada encarte é composto por percursos didáticos com os seguintes itens: miniatura em preto e branco da imagem reproduzida colorida na prancha A3, O quê? (breve descrição do conteúdo), Por quê? (justificativa), Para quê? (objetivos), Como? (Quando? Onde?) (parte diversificada com proposições didáticas e sugestões de atividades que transitam entre contextualizar, ler obras de arte e fazer arte), Sugestões de continuidade, caixas de hipertextos com informações complementares, glossário e bibliografia. Tais pressupostos:

> Seguindo orientações da doutora Maria Fusari, consultora do Núcleo Educação, o planejamento dos percursos propostos foi articulado em torno das seguintes questões: quem elabora, para quem, o que, por que, para que, com o que, como, quando e onde. Essas questões procuram estabelecer uma relação de diálogo entre conteúdo e método, entrelaçamentos, considerando os diversos aspectos da didática como processos em progressão (BIENAL(162), 1998, p. 03).

Sob coordenação de Tarcísio Tatit Sapienza e consultoria geral de Maria F. de Resende e Fusari, o projeto contou também com a consultoria de Anamélia Bueno Buoro para Educação infantil e de Luiz Guilherme de B. F. Vergara sobre museu e educação (BIENAL(162), 1998, p. 06).

Foi planejado para atender professores e salas de aula e também ser usado no curso de formação dos monitores, ser referencial discussões de propostas educacionais em palestras, encontros e cursos realizados pelos Núcleo Educação da XXIV Bienal, recurso para explorar a mostra com ou sem auxílio dos monitores e também como “forma de reflexão e aprofundamento cultural para professores e alunos, retomando a experiência da visita à Bienal a partir da realização das propostas” (BIENAL(162), 1998, p. 01).

Interessante é perceber que enquanto na camiseta dos monitores estava escrito Tira-dúvidas, o encarte com propostas de atividades a partir da obra de Tarsila do Amaral segue pela via oposto, ao ser denominado ‘Aprendendo com

suas dúvidas: Abaporu? Tarsila? Antropofagia?. Neste, um dos itens descritivos é justamente a presença da dúvida no ensino/aprendizagem da arte porque:

> Conhecer arte é um processo contínuo: as indagações são respondidas por meio da busca de informações e da criação de hipóteses, que geram novas perguntas. Expressar suas dúvidas e associações sem receio e ouvir as dos outros com respeito, indicando na obra o que percebem ao compartilhar essas vivências, constitui exercício fundamental do diálogo (BIENAL(163) 1998, p. 01).

Com isso permite-se aos alunos que transformem dúvidas em estímulos nos processos de ensino, aprendizagem e construção do conhecimento em arte (BIENAL(163) 1998, p. 01), o que está em pleno acordo com os fundamentos de arte educação que nortearam a proposta: obras de arte como enigmas intencionais e tentativas de responder a esses enigmas com múltiplos olhares, interpretações e compartilhamentos de significados e dúvidas. A dúvida, por sua vez,

> Para ampliar conceitos de arte e suas possibilidades de ensino, o professor precisa ser capaz de assimilar as dúvidas manifestas por seus alunos, assim como utilizar as próprias dúvidas para orientar a criação de seus projetos de ensino (BIENAL(162), 1998, p. 01).

A proposta se adensa ao inserir a experiência com a arte:

> [...] como processo de leitura e revelação, como um desafio, demandando uma atitude que envolve parar, olhar, sentir e questionar, investigando pistas e procurando decifrar enigmas, invocando uma atitude interrogativa, curiosa, que pode permitir ao indivíduo reconhecer-se como construtor de significados em sua relação com a obra de arte (BIENAL(162), 1998, p. 02).

Para a leitura da obra de arte, todo o Núcleo Educação da XXIV Bienal (isso inclui o material para professores) adotou a formulação do professor Luiz Guilherme Vergara:

> [...] apoiada na fenomenologia, na teoria do conhecimento elaborada por Paulo Freire e na abordagem triangular da doutora Ana Mae Barbosa. O processo de aprendizagem e leitura do mundo se manifesta, se adensa, em três momentos contínuos na experiência do indivíduo com a obra: o de estranhamento, reação primeira do olhar ao mirar o ‘não-eu’, instigando a curiosidade e o desejo de compreensão; o de ‘ad-miração’, que retoma as revelações e as interrogações do primeiro olhar, explorando e interpretando os significados presentes na obra de arte e em seu contexto, possibilitando assimilações individuais e culturais mais densas; e o da resposta poética, que surge do perceber sua interação com os processos

> simbólicos de produção dos discursos artísticos e de desejar participar de modo poético e/ou crítico na produção de situações comunicativas/artísticas (BIENAL(162), 1998, p. 02).

Relacionar imagem e estranhamento é uma proposição oriunda de Aleksandr Potebnia e de seus discípulos, muitos dos quais:

> [...] veem na poesia uma maneira particular do pensamento, o pensamento com a ajuda das imagens; para eles, as imagens não têm outra função senão permitir agrupar objectos e acções (sic) heterogéneas (sic) e explicar o desconhecido pelo conhecido. Ou seja, segundo as próprias palavras de Potebnia: "A relação da imagem com aquilo que ela explica pode ser definida da seguinte maneira: a) a imagem é um predicado constante para assuntos variáveis, um meio constante de atracção para percepções mutáveis; b) a imagem é muito mais simples e muito mais clara do que aquilo que ela explica, isto é "visto que a imagem tem como finalidade ajudar-nos a compreender a sua significação e visto que sem essa qualidade a imagem é privada de sentido, então ela deve ser-nos mais familiar do que o que explica (CHKLOVSKI, 1999, p. 75-76).

O escritor e crítico literário Viktor Chklovski descreve que a arte tem por finalidade o não reconhecimento, ou seja, o estranhamento. Para ele:

> [...] eis que para se ter a sensação da vida, para sentir os objetos, para sentir que a pedra é pedra, existe aquilo a que se chama a arte. A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O acto de percepção em arte é um fim em si e deve ser prologado; a arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se "tornou" não interessa à arte (Idem, p. 88).

Com isso, Chklovski indica que "a finalidade da imagem não é tornar mais próxima da nossa compreensão a significação que ela tem em si, mas criar uma percepção particular do objeto, criar a sua visão e não o seu reconhecimento" (Idem, p. 88).

Bertold Brecht associou o estranhamento no teatro porque:

> [...] "descobriu, numa primeira olhada, que o teatro chinês tinha um rico tesouro, ou seja a qualidade teatral que ele estava procurando. Ele chamou, mais tarde, esta qualidade de *verfremdungseffekt*, o efeito de estranhamento." [...] Ele observa que a Ópera de Pequim exibe aquilo que ele chama o efeito de estranhamento, utilizando-o habilmente. Ele destaca que o palco do teatro chinês "não tem uma quarta parede", o que o distinguia da tradição teatral europeia da época, que buscava a ilusão da vida cotidiana. Ele percebe que o ator chinês, enquanto atuava, era

> constantemente envolvido numa ‘auto observação’. Brecht notava que esta ‘auto-observação’ é um ato artístico de ‘auto-estranhamento’ o que impedia a plateia (sic) de identificar-se emocionalmente com a representação feita no palco, isto criava uma distância entre os dois com excelentes resultados (ZOULIN, 2013).

A pedagogia de Paulo Freire está presente na proposta para um:

> [...] aprendizado existencial fundamentado no diálogo, coloca-se a necessidade de um contínuo “saber-se aprendiz” de seu ensinar. Esse saber revela-se na experiência de estranhamento frente às diversas propostas de ensino de arte, encaminhando-o a descobrir como ensinar de um modo significativo, adequado a suas referências existenciais e às necessidades socioculturais contemporâneas (BIENAL(162), 1998, p. 02-03).

A apresentação dos fundamentos educacionais do Núcleo Educação se encerram ao referenciar a Lei de Diretrizes e Bases para o Ensino de 1996 que determina ser obrigatório o ensino da Arte na rede oficial de ensino de todo o Brasil com direcionamentos divulgados a partir do fim de 1997 com a publicação dos Parâmetros Curriculares - PCNs para o ensino e a aprendizagem da Arte nos quais:

> As propostas contemporâneas de ensino de arte ampliaram-se além do processo criativo de fazer e do experimentar, integrando conhecimentos e práticas oriundos do fruir/apreciar, do criticar, da estética e da História da Arte. Enfatizamos que esses diversos saberes e fazeres não exigem uma articulação hierárquica numa sequência determinada. Essa orientação foi introduzida no Brasil no final dos anos 80 pela doutora Ana Mae Barbosa, por intermédio da Abordagem Triangular (Idem, p. 03).

Assim como ocorre nos PCN, a nomenclatura originalmente determinada por Ana Mae Barbosa para os três eixos da Metodologia Triangular (ler, contextualizar e fazer arte) também não foram usados pelo Núcleo Educação: fazer amplia-se para ‘processo criativo do fazer e do experimentar’; ler e contextualizar perdem delimitações ao serem denominados ‘conhecimentos e práticas oriundos do fruir/apreciar, do criticar, da estética e da História da Arte’.

Após a repercussão positiva do material para educadores realizado na XXIV Bienal, a exposição ‘Brasil + 500: Mostra do Redescobrimento’ em sua portentosa configuração não poderia deixar de fazer um material educativo. Feito em tamanho A4 integrou o ‘Projeto de Educação Formal e Instrumentos de Mediação’, parte do

projeto de ‘Ação Educativa’ sob coordenação geral de Mirian Celeste Martins. Esta mostra, embora tenha iniciado junto ao Conselho da Fundação Bienal ter se tornado independente no decorrer de sua produção, justifica-se nesta tese porque é nela que sem encontra a primeira aproximação de Mirian Celeste Martins com a Bienal, o que resultará na formalização dos monitores como mediadores a partir da exposição de 2001 que comemorou os 50 anos da Bienal de São Paulo e da 25ª edição internacional.

Maria Silvia Mastrocolla de Almeida, Maria Luiza Sene e Marica Ercília Rampim integraram e equipe que desenvolveu o material para educadores (fig. 69) sob coordenação de Gisa Picosque (BRASIL 500 ANOS, 2000, p. 32). Este material foi:

> [...] produzido não para dar conta de todas as obras e artistas luminosos da exposição, mas para instigar os educadores a colocar em prática o ensinar-aprender arte brasileira, o material educativo pretende possibilitar aos estudantes que se tornem sensíveis ao universo de nossas heranças artísticas (BRASIL 500 ANOS, 2000, p. 32).

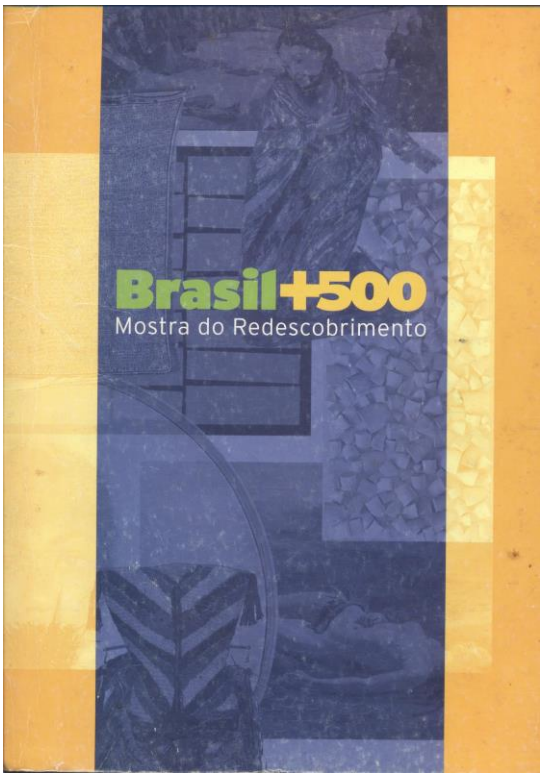


Figura 69 - Capa da caixa do material educativo ‘Brasil + 500: Mostra do Redescobrimento’, 2000. Reprodução e coleção do autor.

Este foi composto pelos livretos ‘Mapa do Tempo e do Espaço’ (cronologia da arte no Brasil) e ‘Mapas para viajantes aprendizes de arte’ (proposições didático/pedagógicas) acompanhados por trinta e seis lâminas visuais[160] encartados em um estojo de papel. Cada uma das lâminas visuais traz em uma das faces uma imagem colorida da obra de um artista e no verso a leitura sobre o artista e sua obra, acompanhada por breve descrição contextual de fatos marcantes da época em que viveu.

O livreto começa apresentando o material para educadores como integrante do projeto ‘Ação Educativa Projetos de Mediação’[161] e descreve a proposta do material. Junto aos catálogos editados e ao site desenvolvido para a mostra, este material foi planejado para instigar leituras de imagens com olhares ativos perante as informações visuais da exposição:

> Se temos um olhar passivo e desatento, e por isso mesmo mal preparado, ficamos impedidos de viver a experiência de um encontro sensível com a arte. Encontro de sensibilidades, entre nós e a obra, que para além do significado aparente das formas visuais, dos critérios de ‘bonito’ ou ‘feio’, pode ser enriquecido, ampliado e desvelado por pontos de vista de outros muitos olhares que conosco realizam a aventura estética que tem como ponto de partida a *Mostra do Redescobrimento* (BRASIL 500 ANOS, 2000, p. 05).

---

[160] As lâminas visuais são: Aleijadinho, ‘São João Nepomuceno’; Almeida Junior, ‘Partida da Monção’; Anônimo, ‘Bahiana’; Anônimo, ‘Santo Elesbão’; Anônimo, ‘Presépio’; Emanoel Araújo, ‘Templo de Oxalá’; Belmiro Barbosa de Almeida, ‘Arrufos’; Arthur Bispo do Rosário, ‘Manto da Apresentação’; Rodolfo Bernardelli, ‘Moema’; Lygia Clark, ‘Bicho’; Louis compte, ‘O paço da Cidade com atropa formada à sua frente’; Fernando Diniz, ‘Sem título’; Jogo de bornais do cangaceiro Zé Bahiano: as flores da Bahia; Jorge Guinle Filho, ‘FM’; Anselm Kiefer, ‘São Paulo’; ‘Ltítulo’; Leonilson, ‘Item Lázaro – Instalação na Capela do Morumbi’; Máscara Jurupixuna; Maria Martins, ‘Saudades II’; Anita Malfatti, ‘O homem amarelo’; Mestre Didi, ‘Dan ‘A serpente do além’; Ismael Nery, ‘Autorretrato’ (sic); Nhô Caboclo, ‘Catavento Toré’; Noemisa Batista dos Santos, ‘Autorretrato (sic) (tirando as peças do forno)’; Arnaud Julien Pallière, ‘Panorama da cidade de São Paulo’; Lygia Pape, ‘Manto Tupinambá’; ‘Pintura Rupestre’ em Mato Grosso; Ronaldo Pereira Rêgo, ‘Altar (Peji) de Iaô; José Conrado Roza, ‘Retrato dos anões da rainha Maria I de Portugal’; Gilvan Samico, ‘A fonte’; Santarém, ‘Vaso de Cariátides’; Tarsila do Amaral, ‘Segunda classe’; iryiô, ‘Tear com tanga de miçangas’; Tupinambá, ‘Mantelete emplumado’; Rubem Valentim, ‘Pintura 12 – Roma’ e Alfredo Volpi, ‘Sem título’.

[161] O projeto de Ação Educativa foi composto por: ‘Curso Intervenções Educativas para a Formação do Olhar’ voltado a professores da rede pública e particular que aconteceu com apoio do SESC nas unidades Vila Mariana e Paulista; A ‘Sala do professor’, espaço de saraus pedagógicos, de encontros, trocas, pesquisa e assessoria ao professor; ‘Catálogo do aprendiz de arte’, desenvolvido para ser instrumento de mediação entre os 14 módulos da exposição e os visitantes; e o ‘Material educativo’ aqui analisado.

Nesta apresentação são elencadas as funções necessárias para uma exposição de artes visuais existir. Destaca a importância da individualidade de olhares e a construção cultural particularizada por referências históricas, sociais e culturais.

A apresentação se encerra instigando reflexões para superação de preconceitos e a criação de "espaços de diálogos instigantes entre a rica manifestação de diferentes modos artísticos e poéticas que compõem o discurso expositivo da Mostra do Redescobrimento e os alunos e os professores [...]" (BRASIL 500 ANOS, 2000, p. 05), convidando para navegar pelo conteúdo exposto.

A próxima parte do folheto convida os educadores a construírem "Projetos: Viagens para traçar-trançar redes de experiências poéticas (DEWEY APUD BRASIL 500 ANOS, 2000, p. 08)". Inicia citando John Dewey, para o qual "nossos desejos são projetos traçados sobre o ambiente, primeiro às cegas depois com interesse e atenção consciente" (Idem). São muitas as possibilidades porque catorze módulos[162] ocuparam três prédios no Parque do Ibirapuera e um espaço provisório ao lado do Pavilhão da Bienal.

Para formular projetos o texto propõe refletir sobre ações pedagógicas pré-definidas ou métodos de trabalho com repetição de dinâmicas calcadas em leitura e releitura como asseguradoras de viagens inusitadas lançadas ao acaso por lidar com a incerteza, com o inesperado e o imprevisto, entendendo, com isso, que o projeto é um vir-a-ser (BRASIL 500 ANOS, 2000, p. 08).

Com isso, sugere aos professores que criem situações de aprendizagem com avaliação constante dos procedimentos adotados e a percepção dos interesses e colaborações dos aprendizes. Desse modo:

---

[162] No Pavilhão Ciccillo Matarazzo estavam as exposições Arte Afro-Brasileira, Século XIX, Barroco, Arte Moderna e Contemporânea, Imagens do Inconsciente e Olhar distante; no Pavilhão Manoel da Nóbrega foram expostos a Carta de Pero Vaz de Caminha, Negro de Corpo e Alma e Arte Popular; Na Oca estavam Primeiras descobertas da América e Arte: Evolução ou Revolução, Artes Indígenas e Arqueologia; por fim, foi construído ao lado do Pavilhão da Bienal, aonde ficavam as quadras de tênis o Cine Caverna com exibição de um filme com a história do Brasil de 15 mil anos atrás até 1500. In: Ação Educativa organiza visitas de estudantes (ESTADO, 2000, p. D17).

> Ensinar e aprender arte através de projetos é colocar em movimento contrário a linearidade, a ordenação de conteúdos sequenciados. É sair sempre em busca de uma resposta, dialogando, exercitando, tanto na elaboração como na conduta as habilidades de escolher, propor, opinar, discutir, decidir, avaliar em parceria, professor e alunos (BRASIL 500 ANOS, 2000, p. 08).

Ao abrir-se para o diálogo com os aprendizes o projeto transforma-se no decorrer das atividades, configurando mapas abertos que permitem escolher muitos caminhos:

> Caminhar por uma linha do tempo? Da pré-história brasileira e prosseguindo linearmente até a Arte Contemporânea, não permitindo desvios? Caminhar pelos doze módulos[163] da Mostra como focos independentes, propondo projetos para cada um deles? Ou, em meio a um imenso continente de obras brasileiras, sem saber que direção tomar, refugiar-se em clareiras de artistas já conhecidos? Escolher determinadas obras e mergulhar em possíveis leituras e atividades instigantes? Todos estes são percursos possíveis. Mas como desviar de um trajeto já conhecido? (Idem, p. 09)

Tantas possibilidades levam a pensar projetos educacionais a partir do conceito de rizoma, cuja ideia:

> [...] aparece pela primeira vez em *Mil platôs*, livro escrito por Deleuze e Guattari e toma de empréstimo um termo do vocabulário da botânica, que define os sistemas de caules subterrâneos de plantas flexíveis que dão brotos e raízes adventícias em sua parte inferior (ex. rizoma de íris). O rizoma é um processo de ramificação aberta, não remete a um centro ou núcleo e expande-se em direções móveis e indeterminadas. Os sistemas em rizoma ou "em treliça" podem derivar infinitamente, estabelecer conexões transversais sem que se possa centrá-los ou cerca-los. A estrutura da Internet como rede de computadores ligados entre si e não mediados por um núcleo ou uma central é o fato contemporâneo que mais se adequa aos princípios de um rizoma (Idem, ibidem).

Nessa perspectiva, o material educativo da exposição 'Brasil + 500: Mostra do Redescobrimento' se abre a projetos como "um mapa aberto, conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, susceptível de receber modificações constantemente, conduz a idéia (sic) de mapas temáticos" (BRASIL 500 ANOS, 2000, p. 10) com ramificações capazes de produzir conhecimento. Para

[163] Os módulos da Exposição Brasil + 500: Mostra do Redescobrimento ora são definidos como doze, ora como treze, ora como catorze. Nesta tese, por considerar mais abrangente, opta-se por catorze.

tanto, “o professor aqui é um entrevistador que nutre a conversa e move o grupo para iniciar o projeto” (BRASIL 500 ANOS, 2000, p. 09) que pode levantar os mais diversos temas, partindo de épocas, materiais, artistas etc, cabendo ao professor mapear possíveis percursos e organiza-los.

O livreto apresenta quatro ‘Mapas Temáticos’, cada um deles contendo os seguintes itens: Avaliação Iniciante; Desenhando Percursos; Descortinando Horizontes; e Uma Paragem Conceitual.

A ‘Avaliação Iniciante’ corresponde a investigar os repertórios dos alunos a respeito de cada tema proposto. ‘Desenhando Percursos’ se desmembra em três eixos: ‘Pesquisando para Conhecer’, ‘Fazendo para Explorar’ e ‘Olhando para Capturar’, todos relacionados com a Proposta Triangular[164] para o Ensino e a Aprendizagem da Arte desenvolvida por Ana Mae Barbosa, a qual estrutura-se em três eixos dinâmicos e complementares entre si: contextualizar, ler e fazer arte. Com isso, pesquisa relaciona-se a contextos, fazer como prática artística e olhando propõe leitura de imagens. ‘Descortinando Horizontes’ propõe o replanejamento de percursos a partir dos caminhos percorridos pelos alunos objetivando novos saberes ao propor aprofundamento de conhecimento a partir de novos fazeres, olhares e pesquisas. O último item, denominado ‘Uma paragem Conceitual’ traz reflexões para os educadores de modo que colaborem com a preparação das viagens e de mapas temáticos.

O primeiro mapa temático chama-se ‘Um olhar que mergulha em nossas origens’ cujo tema é a materialização da cor-semente. A ‘Avaliação Iniciante’ sugere analisar cores a partir das sementes (urucum, jenipapo e guaraná) presentes na

[164] Ana Mae Barbosa publicou em 1991 o livro ‘A imagem no ensino da arte’ no qual se encontra a ‘Proposta Triangular para o Ensino e Aprendizagem da Arte’, inicialmente entendida como ‘Metodologia Triangular'. Esta nomenclatura foi revista pela autora no livro ‘Tópicos Utópicos’ de 1998 no texto ‘Arte-educação pós-colonialista no Brasil: aprendizagem triangular’, passando a denominar a metodologia como ‘Proposta Triangular. Em 2010 Ana Mae fez uma pesquisa junto a Fernanda Pereira da Cunha que resultou na alteação da denominação ‘Proposta” para ‘Abordagem Triangular’, revisão também publicada na 8ª edição do livro ‘A imagem no ensino da arte’, também de 2010. As três nomenclaturas são usadas nesta tese de acordo com o momento histórico em que cada uma se insere. Aqui, por se tratar da análise de conteúdo desenvolvido em 2000, o termo então usado à época é ‘Proposta Triangular’.

cenografia dos módulos Arte Indígenas e Arqueologia. Em ‘Desenhando Percursos’ sugere pesquisar sobre pigmentos e produção de tintas, fazer tinta com pigmentos vegetais e usá-las para pintar ou tingir algo. Encerrando a proposta, indica-se estudar cor nas lâminas visuais com pinturas rupestre do Mato Grosso, Alfredo Volpi, Rubem Valentim, Jorge Guinle filho, Noemisa e/ou Anselm Kiefer. Ou então com Antonio Gomide, Siron Franco, Leda Catunda e garrafas com areia colorida. A ‘Paragem Conceitual’ foi escrito por Sylvia Novaes e analisa visão, imagem e memória visual.

O segundo mapa chama-se ‘Estranhando o que é familiar, e tornando familiar o que é estranho’ elege como temática identidade e alteridade. Para a ‘Avaliação Iniciante’ indica enfocar as análises iniciais no modo de olhar do índio ouvindo a música ou lendo a letra de ‘Índio’ de Caetano Veloso. Com isso seria possível analisar percepções sobre o que o índio representa para os alunos, o que eles sabem a respeito e como vêm relações com os brancos (não índios). ‘Desenhando Percursos’ sugere ler as lâminas visuais de Lygia Pape e Mantelete Tupinambá (fig. 70), fazer versões com diversos materiais e linguagens para o poema épico ‘Caramuru’ para em seguida comparar com as versões de Moema feitas por Vitor Meireles e Rodolfo Bernardelli. A ‘Paragem Conceitual’ foi escrita por Ana Mae Barbosa na qual aborda sob diferentes enfoques as diferenças de classe, raça e gênero, reflete sobre arte e cultura, tolerância, re-conhecimento (sic) e poder.

Figura 70 - Ficha do material educativo 'Brasil + 500: Mostra do Redescobrimento' com imagem do 'Mantelete emplumado Tupinambá', 2000. Reprodução e coleção do autor.

O terceiro mapa temático chama-se 'Ad-mirando poéticas da arte popular' cuja temática é arte popular. A 'Avaliação Iniciante' propondo aos alunos analisar a lâmina visual 'Catavento' de Nhô Cabloco para verificar o que os alunos pensam a respeito, se é arte ou não, se já viram algo semelhante, se tem algo parecido em casa ou o que esta prancha lhes faz lembrar. 'Desenhando Percursos' sugere aos professores que provoquem o olhar sobre os materiais empregados, a composição dos elementos visuais presentes no cata-vento e o que ele representa. A metodologia neste mapa possui variação em relação às anteriores ao propor que se contextualize imagem em questão aproximando-a dos conceitos arcaísmo e ancestralidade, e, discutir os simbolismos relacionados a caboclos, negros e índios que estão presentes no objeto. A 'Paragem Conceitual' consiste em um trecho do texto 'Artistas e Artífices: Ancestralidade, arcaísmo e permanências. Uma introdução à estética popular' presente no catálogo 'Arte Popular – Mostra do Redescobrimento', escrito por Emanuel Araújo, curador dessa exposição. Nota-se, com isso, que a atividade proposta deriva dos termos ancestralidade, arcaísmo e permanência da arte e do artista popular abordados no texto.

O quarto e último mapa temático chama-se ‘Cartografias Corporais’ e tem como temática corpo e alma. A ‘Avaliação Iniciante’ indica pensar a arte como lugar de reinvenção e injeção de vida a partir de imagens poéticas-corporais que poderiam provocar novos olhares dos alunos sobre o que é corpo. Em ‘Desenhando Percursos’ sugere-se observar o corpo-suporte como figura recorrente na História da Arte, transformações observáveis em ‘Metamorfose Cultural’ de Nelson Screnci, o que será proposto aos alunos fazer ao metamorfosear imagens publicitárias que possuem alguma representação do corpo humano, pesquisando sobre intervenções cirúrgico/estéticas no corpo, desenvolvimento de próteses, tatuagens, transplantes, clonagem etc. A paragem conceitual foi escrita por Marta Heloísa Leuba Salum (Lisy Salum) e abordou a formação do olhar sobre a relação corpo-alma relacionada ao módulo ‘Negro de Corpo e Alma’ da Mostra do Descobrimento dedicado à arte e à cultura afro-brasileira.

O material para educadores da ‘Bienal 50 Anos: Uma Homenagem a Ciccillo Matarazzo’ foi organizado por Mirian Celeste Martins e Gisa Picosque. Feito em formato de CD-ROM é composto por informações históricas referentes à Bienal e à exposição comemorativa. Apresenta a biografia de Ciccillo Matarazzo, um levantamento histórico sobre arte educação na Bienal, a apresentação do programa de ação educativa da mostra, a linha do tempo da Bienal da 1ª edição em 1951 até mostra comemorativa do cinquentenário, composta por núcleo histórico com obras premiadas na Bienal e que estão no acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP e pelo núcleo contemporâneo chamado ‘Rede de Tensão’.

Sendo o material educativo o próprio CD-ROM, a proposta para os professores é assim descrita:

> Se uma exposição marca sua presença efêmera durante o período de realização, o material educativo é a peça que vai dar materialidade à memória, eternizando-a no espaço escolar. A riqueza e a importância histórica da exposição Bienal 50 anos nos levou a buscar uma concepção de material educativo que pudesse abarcar a memória da exposição em sua totalidade. Para isso, buscamos a linguagem do CD-ROM, possibilitadora do armazenamento de uma grande quantidade de informação visual e textual. Outra razão para aderir a essa linguagem diz respeito ao professor, a colocá-lo em contato com novas formas de ser leitor, neste caso, um leitor digital como nomeia Lúcia Santaella em seu texto A leitura fora do livro (BIENAL(161), 2001, CD-ROM).

O texto de Lúcia Santaella está disponível no CD-ROM e destaca vários tipos de leitores. O primeiro é o leitor contemplativo e meditativo da era pré-industrial que “tem diante de si objetos e signos duráveis, imóveis, localizáveis, manuseáveis: livros, pinturas, gravuras, mapas, partituras. É o mundo do papel e da tela” (SANTAELLA, 2001, CD-ROM). O segundo é o leitor do mundo dinâmico, em movimento e híbrido vindo da revolução industrial, que “nasce com o advento do jornal e das multidões nos centros urbanos habitados de signos. [...] A impressão mecânica aliada ao telégrafo e à fotografia gerou esse” (SANTAELLA, 2001, CD-ROM) leitor híbrido do cotidiano. O terceiro e último leitor analisado por Santaella é o leitor virtual da era digital cujo aspecto:

> [...] mais espetacular [...] está no poder dos dígitos para tratar toda e qualquer informação, som, texto, programas informáticos, com a mesma linguagem universal, uma espécie de esperanto das máquinas. Graças à digitalização e compressão dos dados, todo e qualquer tipo de signo pode ser recebido, estocado, tratado e difundido, via computador (SANTAELLA, 2001, CD-ROM).

Foi pensando nesse leitor virtual é que o material foi organizado em um CD-ROM (fig. 71) com possibilidades de navegação entre os setores da exposição e os cinquenta anos da história da Bienal de São Paulo (fig. 72). Para tanto, os professores foram tratados como professores-pesquisadores:

> Na intenção de instigar e preparar o educador a assumir sua outra dimensão, a de ser-pesquisador de arte, [...] busca mover o olhar dos professores à exposição de modo a gerar uma aproximação e familiaridade com o discurso expositivo (BIENAL(160), 2001, s/p).

Figura 71 - CD-ROM para educadores da Bienal 50 anos: Uma homenagem a Ciccilo Matarazzo, 2001. Reprodução e coleção do autor.

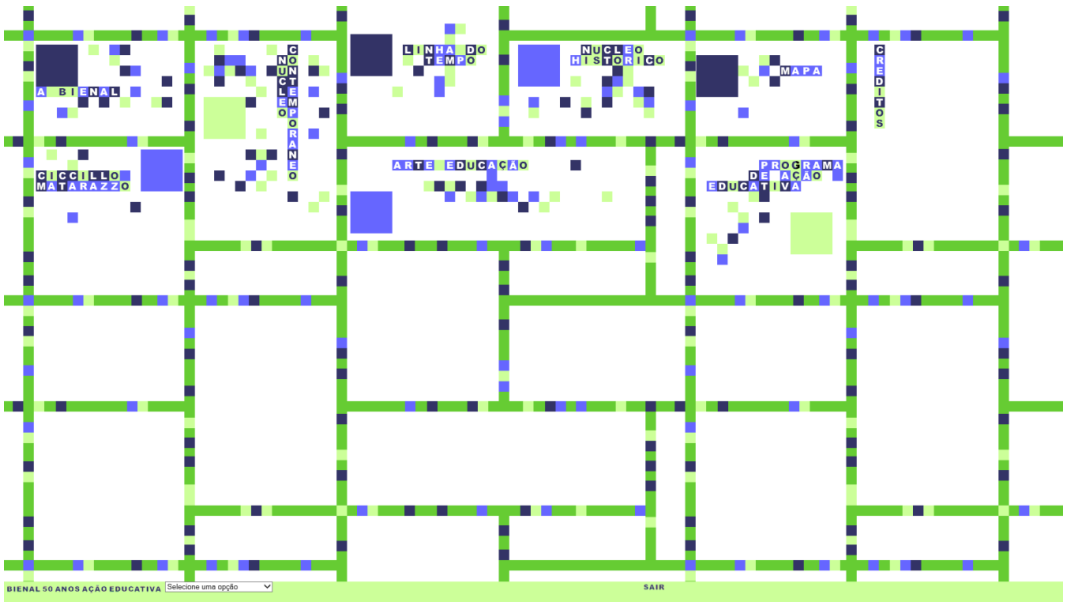


Figura 72 - Home page do CD-ROM para professores da Bienal 50 anos: Uma homenagem a Ciccilo Matarazzo, 2001. Reprodução e coleção do autor.

Na 25ª Bienal, foi produzido um vídeo apresentando a mostra e seus principais conceitos que era exibido no auditório do MAC/USP no terceiro andar do Pavilhão da Bienal. Este foi o material para professores[165], visto momentos antes de adentrarem na exposição com seus alunos.

---

[165] Mirian Celeste envior por e-mail ao autor em 14/1/2014 o roteiro do vídeo, que apresentou as obras de Nelson Leirner, Carmela Gross, representantes da Ucrânia (Taras Polataiko), de Istambul (Ebru Özseçen), Artur Omar, Zeng Hao, Margherita, Lu Hao, Cuenca, Isay/Márcio, Marco Maggi, Sarah Sze, Arthur Lescher, Onsoy/ Istambul, Huang Yong Ping/Shen Yuan , Mauricio & Valter, Spencer Tunick, Ateliê AVL, Beecroft, Kozira, Willy, Kara Walker, Roberto Capot, Net art, Shirin Neshat, Ata Kim, Taipei, Chile, vídeos africanos, Orimoto, João Tabarra, Chalango, Peláez, Carlos

A coordenadora operacional de projetos especiais da 26ª Bienal, Letícia Pires (BIENAL, 2004, s/p), convidou a equipe do Arteducação Produções para desenvolver o material para professores dessa edição duas semanas antes da exposição iniciar. Sem tempo e com recursos financeiros muito limitados Rejane Coutinho coordenou a equipe composta por Guilherme Nakashato e José Minerini Neto, autor dessa tese, com produção de Ricardo Oliveros (BIENAL(159), 2004, p. 03). O objetivo deste material foi adentrar no universo das obras de arte presentes na Bienal, que estabelecem diálogos entre a arte exposta na Bienal e questões concomitantes ao tempo de sua feitura (idem), pois foi uma exposição fundamentalmente composta por arte contemporânea. Para isso:

> As leituras de artistas aqui disponíveis podem alimentar e provocar reflexões em várias direções. É um recorte no denso universo da Bienal onde o curador-geral da mostra e 15 artistas falam de seus trabalhos a partir de um roteiro comum que enfoca essencialmente o produtor, seus procedimentos de trabalho e sua leitura sobre a obra apresentada na mostra. Ao ler sua própria obra o artista deixa transparecer suas referências e seu contexto, oferecendo pontos de apoio para exercitarmos a nossa leitura e mediarmos a leitura de nossos alunos (BIENAL(159), 2004, p. 03).

Além do curador geral Alfons Hug, foram entrevistados os artistas Beatriz Milhazes, Chen Shaofeng, Eduardo Kac, Esterio Segura, Ivens Machado, Luc Tuymans, Melik Ohanian, Pablo Siquier, Paulo Bruscky (fig. 73), Paulo Climachauska, Rui Chafes, Thiago Bortolozzo, Vera Mantero, Victor Mutale e Xu Bing. A seleção procurou "[...] abranger as várias linguagens e a diversidade geográfica dos artistas presentes nesta Bienal, assim como a estrutura dos módulos[166] que a constituem" (BIENAL(159), 2004, p. 03).

> As entrevistas aconteceram durante a montagem na Bienal, na grande maioria dentro das salas dos próprios artistas nas quais: A articulação entre a leitura e a interpretação, o contexto e a produção, dimensões da proposta Triangular de ensino e aprendizagem de arte dão sentido a este material [...] (Idem).

Cruz-Diez, Hernandez Diez, Frota, Vietnã, Michael Landy, Gil Vicente, José Rufino, Kimio Tsuchiya e Brodsky.

[166] A 26ª Bienal foi organizada em dois módulos: Representações Nacionais e Artistas Convidados.

Paulo Bruscky

Como você se situa como artista? Qual a sua trajetória?

Eu fui criado praticamente dentro do atelier fotográfico de meu pai. Estudava de manhã e à tarde ia para lá, desenhava. Meu pai fazia ampliação de fotos, na época era 3x4, não havia fotos coloridas. Daí meu interesse foi crescendo e a partir do final dos anos 60 comecei a desenvolver os meus trabalhos com mídias, intervenções e propostas, coisas dentro da área conceitual. Nos anos 70 eu desenvolvi um pensamento e uma atividade com várias mídias, vídeos e continuei com a fotolinguagem e a arte-correio, que pra mim foi muito importante porque em pouco tempo o mundo sabia o que eu pensava e eu sabia o que o mundo pensava através desta troca de informações com artistas do mundo todo. Eu sempre trabalhei lá em Recife; morei um tempo fora quando ganhei a bolsa da Guggenheim, em 1981, e em 1982 viajei para os Estados Unidos. Mas continuo morando em Recife, desenvolvendo meu trabalho. Não exponho muito. Eu sempre expus pouco individualmente; lá fora, através da mail-art, expus um pouco mais porque recebi convites. Nunca me preocupei com exposições, me preocupo mais em desenvolver um trabalho sistemático. Eu trabalho muito em várias áreas. Tenho uma produção em cada área e uma coisa está sempre interligada a outra. É mais ou menos isto.

O fato de você ser um artista brasileiro e ter um trabalho de comunicação com o mundo, como isto repercute na sua produção? Como você se situa hoje no contexto brasileiro da arte e como você se relaciona com a arte contemporânea como um todo?

Ultimamente é que aqui no Brasil, e principalmente em São Paulo, tem se levantado um pouco do que eu fiz e têm surgido algumas exposições. Isto de uns três ou quatro anos pra cá. Eu continuo desenvolvendo minhas atividades, produzindo e mandando muita coisa pra fora através de convites e publicações. Continuo produzindo sem uma preocupação com a crítica. Há poucas referências sobre meu trabalho. Cristina Freire já terminou um livro que vai ser lançado durante o período da Bienal. Será a única publicação sobre a minha obra até hoje. Este livro é bom para que as pessoas conheçam mais minha trajetória, que é pouco

Figura 73 - Entrevista com Paulo Bruscky no material para professores 'Leitura de Artistas', 2004. Encadernação, fotografia e coleção do autor.

O material educativo da 27ª Bienal foi escrito por Valquíria Prates e integrou o programa Bienal-Escola (material educativo, curso de capacitação de professores e visitas monitoradas) (GRINSPUM, 2006, s/p). Composto por imagens de obras de arte de 26 artistas reproduzidas em pranchas A4 e um livreto com orientações didáticas referentes a cada um dos artistas, cujo objetivo foi "dar subsídio ao professor para a preparação de seus alunos antes da visita à Bienal" (Idem).

O livreto - envolto pelo cartaz desenvolvido por Jorge Macchi para a 27ª Bienal – e as pranchas foram agrupados em um estojo (fig. 74). A seleção dos artistas presentes no material educativo:

> [...] levou em conta a representatividade dos critérios curatoriais adotados na mostra. Assim, forma selecionados quatro artistas "histórico-contemporâneos" (Ana Mendieta, Feliz Gonzalez-Torres, Gordon Matta-Clark e Marcel Broodthaers), cinco brasileiros (Hélio Melo, Laura Lima, Marepe, Marilá Dardot e Paula Trope), dez artistas de diferentes nacionalidades (Dan Graham, Haegue Yang, Rirkrit Tiravanija, Shaun Gladwell, Tomas Saraceno, Didier Faustino, Projeto Long March, Jane Alexander, Dominique Gonzalez-Foerster, Narda Alvarado) e cinco estrangeiros que fizeram residência em alguma parte do Brasil, a convite

da Fundação Bienal (Lara Almárcegui, Marjetica Potrc, Meschac Gaba, Minerva Cuevas e Shimabuku) (PRATES, 2006, s/p).

Figura 74 - Material educativo para a 27ª Bienal, 2006. Fotografia e coleção do autor.

Dispostos no livreto em ordem alfabética, se estabeleceu uma unidade didática por artista organizada em dois agrupamentos: 'Informações sobre a obra e o artistas' e 'Sugestões de atividades reflexivas (Pensando em aulas...)' seguidos por um curto glossário.

As 'Informações sobre a obra e o artista' foram organizadas em cinco itens:

- *disse o artista*: idéias (sic) e referências do artista, principalmente em relação à obra abordada pela unidade ou seu processo de trabalho;
- *nome do artista e palavra-chave* para a compreensão de sua arte;
- *sobre a obra*: informações gerais sobre o trabalho apresentado na prancha colorida, buscando mostrar o processo pelo qual a obra foi criada;
- *sobre a produção*: informações sobre as principais pesquisas e linguagens exploradas pelo artista, com o objetivo de contextualizar a obra;

- *sobre o artista*: informações relevantes sobre a bibliografia do artista, diretamente relacionadas à sua produção (Idem).

As ‘Sugestões de atividades reflexivas (Pensando em aulas...)’ foram organizadas em:

- *Objetivos*: descrição dos objetivos gerais de cada proposta de atividade;
- *1. Preparando vivências*: propostas planejadas para preparar os participantes para conhecer as proposições do artista no trabalho abordado pela unidade didática;
- *2. Em contato com a obra*: sugestão de roteiro para apresentar a obra aos participantes dos encontros, contemplando informações gerais e principais reflexões a serem construídas;
- *3. Além do mais...*: atividades que buscam aprofundar as reflexões gerais construídas pelo grupo a partir do contato com a obra;
- *Questões para sua reflexão*: roteiro de observação do desenvolvimento das atividades, com sugestões para que o educador possa criar um diário com seus registros e reflexões sobre os encontros;
- *Complementando suas pesquisas*: sugestões de leitura para preparar os encontros, com indicação de livros, periódicos e *sites* em que se pode encontrar outras imagens de obras do artista (Idem, ibidem).

O material educativo da 29ª Bienal foi desenvolvido pela equipe da curadora educativa Stela Barbieri. Encartados em um estojo de papel com abas encaixadas (fig. 75), o material é composto por: Caderno dos Professores, trinta fichas sobre os artistas, seis fichas sobre os terreiros – espaços de convívio e de reflexão -, seis cartazes com obras relacionadas aos terreiros e o Jogo dos Terreiros composto por tabuleiro em papel, peças e instruções para jogar no livreto Glossário + Regras do Jogo.

Figura 75 - Material educativo da 29ª Bienal, 2010. Fotografia e coleção do autor.

Trata-se de um material que se enuncia dirigido a professores das redes públicas e privadas, educadores sociais de ONG e líderes comunitários para ser trabalhado com adultos, jovens e crianças entre seis e catorze anos. Trata-se de um material com várias possibilidades que permitem conhecer mais sobre artistas que participaram da exposição, ler obras de arte e jogar.

O Caderno dos Professores traz informações gerais sobre a edição de 2010 escritas pelos curadores responsáveis pela mostra Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos logo após o texto introdutório do presidente da Fundação Bienal à época, Heitor Martins.

A curadora educacional da Bienal Stela Barbieri apresenta o material destacando que se pretende com este proporcionar aproximações dos educadores e dos estudantes com artistas e obras presentes na mostra e que poderá ser inserido na programação das atividades escolares. Segundo a curadora:

> Este material faz parte de um projeto amplo que busca favorecer o diálogo entre as experiências vividas pelas pessoas que vão participar deste trabalho e as obras de arte da 29ª Bienal, de modo que os encontros programados sejam instigantes e significativos (BARBIERI, 2010, s/p).

Todo o material foi desenvolvido par que os participantes confiassem em sus percepções para se relacionarem com toda a 29ª Bienal cujo:

> [...] alcance transformador das atividades propostas está na provocação da experiência emancipadora da reflexão – a possibilidade de brincar com seus pensamentos, imaginar caminhos que num primeiro momento se apresentam como estranhos ou absurdos, mas que muitas vezes são estopins de mudanças. São reflexões que oferecem, portanto, oportunidades de deslocamentos do olhar, gerando outros pontos de vista para o cotidiano (Idem).

Para tanto, Stela recorre a narrativas que a arte é capaz de gerar e abrir e que permitem encontrar o mistério "*imponderável, incontrolável ou inacabado*" (BARBIERI, 2010, s/p) que paira sobre a vida, justificada pela imprevisibilidade inerente à própria condição de estar vivo e que o encontro com a arte é capaz de despertar criações, invenções e situações até então inexistentes porque tal encontro é capaz de:

> [...] ativar sentimentos, percepções e reflexões que dificilmente viriam à tona de outra maneira, visto que ela lida com aspectos essenciais na perspectiva do sujeito individual e coletivo. Traduz em cada um de nós as reentrâncias e os abismos da alma, suas misérias e belezas, promovendo encontros com o que há em nós de mais humana (Idem, ibidem).

O caderno dos professores apresenta os seis terreiros que estruturam a exposição e explica que o nome remete à canção 'Brasil Pandeiro' composta por Assis Valente, seguido por breves leituras de obras presentes na exposição indicando com quais terreiros ou palavras-chave – segundo a curadoria geral – elas dialogavam. Antonio Manuel, Hélio Oiticica, Jimi Durham, Kendell Geeers, Pedro Costa e Sandra Gamarra foram os artistas analisados.

Por sua vez, o livreto 'Glossário + Regras do Jogo' explica que:

> O Jogo dos Terreiros é uma possibilidade de brincar com ideias e conceitos do universo das 29ª Bienal de São Paulo. Os jogadores enfrentarão desafios por meio de palavras-chave presentes no debate sobre a arte contemporânea e sobre a política na arte. As palavras-chave se distribuem ligadas por cores, formando uma teia de relações entre elas e os terreiros, pontos de chegada do jogo. Alcançá-los significa percorrer em ideias um dos vários caminhos possíveis dentro da exposição (BIENAL(158), 2010, s/p).

Este jogo poderá ser realizado no mínimo com seis e no máximo com vinte e quatro participantes divididos entre três e seis equipes, sendo quatro o desejável, compostas por entre dois e quatro jogadores. O jogo poderá durar entre 45 e 90 minutos (uma ou duas horas/aula) (BIENAL(158), 2010, s/p).

Para o jogo acontecer, além de manter o livreto das regras aberto na sessão glossário, deve-se usar as seis fichas sobre os terreiros, o tabuleiro do jogo com seus peões e as seis pastilhas coloridas de sorteio. Além disso, cabe aos educadores providenciar:

> [...] um saquinho opaco de papel, plástico ou tecido, onde caibam as pastilhas coloridas de sorteio; quadro-negro com giz colorido ou grandes folhas de papel e caneta grossa; folhas de papel sulfite; um caderno de notas por equipe; jornais e revistas que possam ser recortados; jornal do dia; tesoura, cola, lápis, caneta e borracha; copo com água, régua; fita crepe ou papel adesivo (post-it); relógio (Idem).

O jogo tem por objetivo levar os competidores até um dos terreiros, pois todos partem do centro e de conforme os desafios que acontecem no jogo são superados, vencerá o jogo a equipe que chegar primeiro a um dos terreiros.

Cada um dos terreiros possui uma ficha. Cada ficha tem uma pergunta específica, além de indicação de artistas relacionados a este setor curatorial (ou que com ele dialogam) e de sugerir atividades.

A ficha do terreiro ‘Longa daqui, aqui mesmo’ traz a pergunta ‘como a arte pode mudar sua vida?’, indicando no verso os artistas Antonio Dias, Deimantas Narkevicius, Flávio de carvalho, Isa Genzken, Lygia Pape, Anri Sala, Emyly Jacir, Francis Alÿs, José Antonio Veja Macotela e Mateo López. A primeira atividade sugere fazer um diário em um caderno para registrar a rotina mas também criar fatos absurdos. A segunda indica a construção de um mural para registrar as necessidades da sociedade.

Para o terreiro ‘A pele do invisível’ a pergunta é ‘o que permanece invisível no nosso dia a dia?’ indica os artistas Allora & Calzadilla, David Claerbout, Marcelo Silveira, Runa Islam, Alice Miceli, Harun Farocki, Miguel Rio Branco e Steve

McQueen. As atividades são: desenhos a partir de palavras-chave e movimentos corporais em câmera lenta.

Por sua vez, a ficha para o terreiro ‘O outro, o mesmo’ traz a pergunta ‘quando você enxergar algo do outro em você?’ Indica os artistas Miguel Rio Branco, Lívio Tragtenberg, Efrain Almeida, Chantal Akerman, Steve McQueen, Luiz Zerbini, Jeremy Deller, David Claerbout e Artur Zmijewski. Ao comparar os artistas aqui indicados com os indicados nos terreiros anteriores constata-se que vários são também indicados em outros. As atividades sugerem descrever e desenhar um amigo, de modo que se possa refletir sobre o modo como nos vemos e como os outros nos vêm.

‘Porque calar’ é a pergunta presente na ficha do terreiro ‘Dito, não dito, interdito’. Os artistas indicados são Alice Miceli, Artur Barrio, Cildo Meireles, Harum Farocki, Livo Tragtenberg, Antonio Dias, Artur Zmijewski, Emily Jacir, José Antônio Veja Macotela, Nuno Ramos, Paulo Bruscky e Sophie Ristelhueber. As atividades são ler o texto da curadoria educativa com diferentes entonações, interpretar cenicamente uma palavra ou expressão e fazer um discurso no recreio a partir de uma palavra-chave encontrada no verso das fichas do material educativo.

A ficha do terreiro ‘Lembrança e esquecimento’ traz a seguinte pergunta: ‘De que é feita a memória?’, colaborando com essa reflexão os artistas Ai Weiwei, Deimantas Narkevicius, Marcelo Silveira, Runa Islam, Anri Sala, Efrain almeida, Nuno Ramos e Sophie Ristelhueber. As atividades sugeridas são: escolher uma notícia no jornal do dia e comparar com a mesma notícia na internet para comparar o modo como são narradas e relacionar imagens presentes no material educativo a fatos importantes da vida de cada um e a partir disso relacionar com outras informações para construir histórias.

Por fim, a ficha desenvolvida para o terreiro ‘Eu sou a rua’ traz a frase ‘como começar uma cidade?’, indicando os artistas Ai Weiwei, Artur Barrio, Cildo Meireles, Francis Alÿs, Lygia Pape, Allora & Calzadilla, Chantal Akerman, Flávio de Carvalho, Isa Genzken, Mateo López, Jeremy Deller, Paulo Bruscky e Luiz Zerbini. Como

atividades, sugere-se criar regras e sinais para representa-las em uma cidade e fazer uma assembleia para discutir as regras dos lugares aonde se vive.

Cada ficha dos artistas presentes neste material educativo traz palavras-chave, o terreiro com o qual se relaciona, uma breve descrição sobre o artista e uma breve leitura sobre a obra de arte reproduzida, finalizando com sugestões de atividades, chamadas pistas educativas.

Cada jogada deverá acontecer do seguinte modo:

> A cada jogada um membro da equipe deve sortear uma pastilha colorida. A cor que sair indica para qual direção seu peão tem de andar. Quando o sorteio leva um peão a um círculo já visitado por qualquer uma das equipes, ele pula esse círculo, indo para o próximo na mesma direção. Caso este também seja uma palavra repetida, ele pula para a seguinte, ainda na mesma direção – até chegar a uma palavra nova ou a um terreiro. No caso de não haver no círculo a linha colorida correspondente à cor sorteada, sortear novamente uma outra cor. É importante que os jogadores anotem por quais palavras cada equipe já passou. Isso ajuda a lembrar quais já foram visitadas e pode servir como material de discussão ao final do jogo (BIENAL(157), 2010, s/p).

Feito isso, cada nova rodada que se inicia um membro da equipe assume o comando, o que representa assumir a responsabilidade pelo sorteio e pela organização dos desafios. Os desafios são entendidos neste material educacional do seguinte modo:

> A cada rodada, um participante diferente comanda sua equipe, ficando responsável pelo sorteio e pela organização dos desafios. Todos devem se revezar nesse papel. Quando um peão chega a uma casa, é hora de interagir com uma palavra-chave que aparece no círculo e lerá a definição. Logo abaixo de cada definição, está escrito um breve desafio, a ser realizado de acordo com as instruções, no tempo previsto. Note que, em alguns casos o desafio é para apenas uma pessoa da equipe. Os desafios propõem às equipes atividades simples relacionadas às definições do glossário. Se uma equipe desistir do seu desafio ou demorar demais para completa-lo, ela ficará sem jogar na rodada seguinte. Quando a equipe conclui o desafio ou desiste dele, deve devolver para o saquinho a ficha de sorteio. Agora é a vez da próxima equipe jogar (BIENAL(158), 2010, s/p).

Ganha o jogo:

> [...] a equipe que conseguir chegar a um dos seis terreiros (extremidades do tabuleiro). Quando isso acontecer, deve-se escolher um dos exercícios da ficha do terreiro que foi alcançado e toda a turma deve ler e realizar esse exercício (Idem).

Após a finalização, este poderá se desdobrar:

> A turma pode rever as palavras-chave que visitou, discutindo quais delas estão relacionadas com o terreiro que vivenciou o seu exercício final. Podem-se também escolher as palavras que mais instigam a turma e procurar quais fichas de artistas têm essa palavra (o glossário do livreto tem essa informação). Se o jogo for rápido e envolveu a turma, todos podem jogar de novo, mas desta vez o terreiro que já foi visito não serve para acabar o jogo (Idem, ibidem).

Stela Barbieri concebeu junto a Galciani Neves o material educativo para a exposição 'Em Nome dos Artistas – Arte Contemporânea Norte-americana na Coleção Astrup Fearnley' (fig. 76). Daniela Gutfreund foi a coordenadora geral da equipe que desenvolveu (Galciani Neves e Matheus Leston) e supervisionou (Marisa Szpigel, Carlos Barmak e Guilherme Teixeira) os textos e construiu o glossário (Affonso Prado) (BIENAL(156), 2011, s/p).

Figura 76 - Material educativo da exposição 'Em Nome dos Artistas – Arte Contemporânea Norte-americana na Coleção Astrup Fearnley', 2011. Fotografia e coleção do autor.

O material foi desenvolvido para ‘ser trabalhado com adultos, jovens e crianças a partir de seis anos’ (Idem) e:

> [...] permite propor uma diversidade de ações, tais como conhecer mais sobre os artistas nas fichas, ler imagens, criar mapas conceituais que sejam como uma fotografia das conexões e ideias que você e seus alunos possam inventar (BIENAL(156), 2011, s/p).

Para tanto, foi composto por um livreto com a apresentação da mostra e os principais conceitos nela presentes, a proposta de trabalho do setor educativo e um glossário. Além disso, 40 fichas compostas por textos e imagens de 16 artistas[167] apresentando trajetórias, questões poéticas referentes a suas obras com pistas educativas para realização de atividades, e 05 fichas:

> [...] com textos sobre os eixos conceituais, cinco pontuações localizadoras criadas pelo Educativo em sintonia com a curadoria geral da mostra que sugerem modos de olhar para as obras e conceitos: O que faz a arte ser arte? Como você vê o que você vê? Que caminhos os espaços inventam? Como está o corpo? Há certezas que podem ser derrubadas? (Idem).

No verso da ficha ‘O que faz a arte ser arte’ se encontra um texto que referencia a aproximação entre arte e vida, entre o que pertence ao seletivo universo dos museus e o que pertence à banalizada rotina, propondo observar a arte de Rirkrit Tiravanija e Feliz Gonzales-Torres.

‘Como você vê o que você vê?’ é a pergunta que acompanha um texto sobre modos de representação a partir da percepção singular de cada indivíduo e artista a partir de Wade Guyton & Kelley Walker, Josh Smith e Damien Hirst.

‘Que caminhos os espaços inventam?’, por sua vez, instigar reflexões sobre lugares e percursos, indicando observar as instalações de Rachel Harrison e Karl Haendel.

---

[167] Damien Hirst, Jeff Koons, Charles Ray e Felix Gonzalez-Torres possuem quatro fichas cada um; Cindy Sherman, Robert Gober, Louise Lawler e Rachel Harrison possuem três fichas; Josh Smith, Karl Haendel, Tom Sachs e Adam Putnam possuem uma ficha cada um; Wade Guyton & Kelley Walker, Rirkrit Tiravanija, Paul Chan e Matt Johnson possuem uma ficha cada um.

‘Como está o corpo’ é a pergunta disparadora para refletir a partir das obras de Robert Gober, Adam Putnam, Charles Ray e Cindy Sherman questões referentes ao corpo como registro de experiências, relações e distinções entre corpo e espaço, corpo como fisicalidade e diferença.

Por fim, a frase ‘Há certezas que podem ser derrubadas?’ indica o questionamento e a dúvida como implicativos de escolhas que definem caminhos e modificações no tempo e nos movimentos da vida em sociedade de consumo, relacionando tais questões a Tom Sachs, Damien Hirst e Paul Chan.

O material foi composto também por 40 frases e cores chamados conectores[168] para relacionar conceitos e fichas, além das ‘tags’: “40 palavras, conceitos e conteúdos[169] que se relacionam à plataforma poética da exposição e que também podem ser usadas para criar conexões e ampliar a discussão sobre a arte contemporânea e a atualidade (BARBIERI, 2011, s/p)”.

O objetivo é criar mapas conceituais que “permitam estabelecer uma variedade de conexões entre conceitos, linguagens e obras dos artistas (Idem)”, e, para tanto:

> Mapas são instrumentos de localização que orientam nossos deslocamentos e nossa relação com os lugares, que permitem desbravar territórios desconhecidos e viver novas aventuras. As pessoas consultam e inventam mapas para contar históricas, orientar-se no espaço, organizar pensamentos e descobrir caminhos. Ao realizarmos uma trajetória pelos caminhos da arte, podemos nos surpreender com encontros, o que, fatalmente, nos colocará frente a desafios. Em alguns momentos, os enfrentaremos, em outros, silenciaremos e, em tantos mais, pensaremos em desvios ou percursos alternativos (BARBIERI, 2011, s/p).

---

[168] Palavras e frases presentes nos conectores: Provoca, Deseja, Invoca, Nunca, Completa, Desconstrói, Questiona, Sempre, Abarca, Propõe, Depende de, Discorda de, Concorda com, Se opõe a, Rompe com, Combina com, Conversa com, Se relaciona com, Se aproxima de, e Poderia ser (fichas únicas); De que, Por quê?, Porque, Talvez, Pode, Qual, Quando e Quem (fichas duplicadas) e Como (ficha quadruplicada).

[169] As palavras identidade, corpo, objeto, vida e espaço possuem três fichas cada, todas exclamadas e acompanhadas por afirmações e conceitos escritos no verso; as demais são fichas individuais com apenas uma palavra exclamada: experiência!, convívio!, impermanência!, sujeito!, outro!, inquietação!, deslocamento!, contexto!, participação!, política!, comentário!, real!, cultura!, cotidiano!, apropriação!, investigação, público!, encontro!, consumo!, personagem!, relação!, morte!, manipulação!, banal! e representação!.

Não há nenhuma orientação no livreto de como montar os mapas, sendo presumível que cada educador poderia construir mapas dos mais diversos modos.

4.3. Materiais educativos nos websites da Bienal

O primeiro site da Bienal na internet foi desenvolvido pelo Universo Online/UOL para a 23ª Bienal em 1996, e assim foi previsto:

> "Vamos desenvolver e publicar com exclusividade o site da Bienal", diz Márion Strecker, diretoria de produtos do Universo Online, que dirigiu sua execução. A coordenação ficou a cargo de Margot Pavan, redatora do Universo Online. O site deverá ser inaugurado no dia da abertura da Bienal. Ele será bilíngue (português e inglês) e terá cerca de mil fotos. Na inauguração será possível acessar as exposições "Universalis", que traz 41 artistas, e "Países", com 75 artistas (FOLHA DE SÃO PAULO, 1996, p. 04-10).

De 5 de outubro a 5 de dezembro, 169.535 pessoas visitaram o site da bienal o que correspondeu aproximadamente a 40% do total de visitantes da Bienal (MARCELINO, 1996, p. 06). Com tamanha procura e rápida popularização, foi desenvolvido para a XXIV Bienal um site ainda mais sofisticado, com espaço específico dedicado ao Núcleo Educação:

> Coordenado por Maria Cristina Villanova Biazus, o site da 24ª Bienal previu uma página dedicada ao Núcleo Educação com links para material de apoio (para professores e escolas), eventos (conferências, seminários e palestras); sites de interesse para ensino da arte, lista de discussão , chat moderado, livro de visitas, projeto cultural interativo (espaço para escolas participarem de um trabalho proposto pelo Núcleo Educação), galeria virtual (trabalhos educacionais indicados pelos curadores da exposição), roteiros propostos pela curadoria e curadoria das obras mais inusitadas (curadoria individual feita pelo público a partir das obras expostas que causaram estranheza) (BIENAL(142), s/d, s/p).

A versão digital do material 'A Educação Pública e a XXIV Bienal de São Paulo' continha o mesmo conteúdo da versão impressa. A diferença é que o projeto gráfico possuía animação e o design de navegação funcionou muito bem ao utilizar os hipertextos como hiperlinks para acessar informações complementares que na versão impressa eram indicadas por linhas que uniam palavras a caixas de texto, no site foi possível desenvolver hiperlinks que cumpriram a função.

O site da 26ª Bienal foi fundamental para os professores, pois nele estava disponibilizada a versão digital e a versão PDF para impressão do material para professores ‘Leituras de Artistas’. Este não teve variação alguma perante a versão impressa, pois foi feito para atender às duas possibilidades e sem verba extra para nova programação.

O site da 29ª Bienal (BIENAL(136), 2010) direcionou grande quantidade de informações para o ‘Educativo Bienal’. Neste se encontra a apresentação de todo o projeto educativo (A escuta e o diálogo na experiência com a arte; as redes colaborativas; Ações do educativo antes, durante e depois da 29ª Bienal; Parcerias; Formação dos educadores; currículo da curadora educacional Stela Barbieri). O link específico par o setor educativo disponibilizou o material educativo para download, noticiou todas as suas ações e disponibilizou fórum de discussão, link para agendamento de visitas, perguntas frequentes/FAQ e galeria de fotografias e o espaço virtual para encontro dos professores para diálogo e troca de experiências.

O site ‘Em Nome dos Artistas’ (2014, s/p) disponibilizou *links* para navegação parecidos com o da 29ª Bienal (apresentação, agendamento, contato, material educativo) e também o áudio guia para download.

4.4 Salas de professores

Se a 18ª Bienal em 1985 marcou a chegada de arte-educadores na Bienal de São Paulo, a 24ª efetivou ações com professores com a realização de um material gráfico sem precedentes na história da instituição e com a montagem da Sala Educação, ambos itens do projeto ‘A Educação Pública e a XXIV Bienal de São Paulo’ coordenado por Iveta Maria Borges Ávila Fernandes.

Montada no corredor de serviços da XXIV Bienal e recebeu 2.271 profissionais da educação pública e privada (BIENAL(95), s/d, s/p). Cinquenta editoras e instituições doaram 250 títulos de publicações sobre arte e educação e após o término da exposição foram encaminhados para o Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo (BIENAL(95), s/d, s/p). Segundo Iveta,

> A Sala Educação foi o forte da 24ª Bienal, devido o espaço educativo conquistado dentro do espaço físico. Pensado em ser um lugar para acolher o professor dentro da Bienal onde ele pudesse pesquisar, para isto foi construído um pequeno acervo de doações de algumas editoras e uma videoteca, com televisão para exposição de vídeos. Alguns professores que participaram do curso foram convidados como voluntários para trabalhar na Sala Educação, como também alunos do Instituto de Artes da UNESP e da Faculdade de Educação da USP. Na conclusão da Bienal, através da tabulação dos resultados foi identificado através do livro de visitas que a Salão Educação tinha atingido todo o Brasil e até mesmo outros países. O sonho aconteceu porque era uma diretoria de educação que articulava escola-bienal, e não apenas uma equipe voltada para as visitas monitoradas, como era o foco das edições anteriores (RIZZI e ROCHA, 2012, s/p).

Mais uma vez, as ações educacionais interrompidas na história da Bienal e a falta do conhecimento de sua própria história levaram a crer que ações educacionais além das visitas monitoradas seriam inéditas e não eram, pois Antonio Santoro visitou escolas com suas aulas preparatórias em 1969 para visitar a X Bienal e as ações com crianças e jovens na 18ª e na 19ª Bienais, respectivamente.

O ineditismo aqui refere-se à Sala dos Professores e deu tão certo que desde então tenta-se construir um espaço similar. Mirian Celeste assim intentou na 25ª Bienal em 2002.

> Nosso trabalho é ajudar os professores a se preparar para monitorar as visitas com os alunos. Marcamos encontros prévios para explicar o tema central da exposição e traçar um itinerário básico, adequado às intenções de cada educador. Como apoio, temos uma sala para pesquisa com monitores treinados e material sobre tudo o que está acontecendo (NOVA ESCOLA, 2002, p. 45).

Mirian indicou o suporte da sala de estudos porque devido ao contrato com a rede pública precisava que os professores conduzissem visitas pois não havia monitores suficientes para toda a demanda, daí ter um vídeo disponível no início da visita e a sala de pesquisa: o vídeo para contextualizar a exposição junto aos alunos e a sala de pesquisa para auxiliar os professores.

A sala de pesquisa ‘Como viver junto’ da 27ª Bienal montada no arquivo para atender estudantes, professores e demais profissionais da arte, da educação e

demais interessados para aprofundar conhecimentos a respeito de artistas e fundamentos da 27ª Bienal (BIENAL(143), 2006, s/p). A estratégia de usar o Arquivo Histórico Wanda Svevo - AHWS como espaço de pesquisa e acolhimento para professores passou a ser recorrente à exceção da 28ª quando parte do arquivo foi transposta para a exposição no terceiro andar do Pavilhão da Bienal.

Ação similar teve a 29ª Bienal ao entender o AHWS como lugar de estudo de professores e de educadores que mediavam as visitas na exposição.

4.5 Apoio aos professores nas escolas

A 18ª Bienal realizou o projeto 'A Criança e o Jovem na Bienal' sob a coordenação de Ana Cristina Rocco Pereira de Almeida com ênfase em atividades de ateliê montado no Pavilhão da exposição no Parque do Ibirapuera. Intitulado 'A criança e o jovem na 19ª Bienal', este setor também foi coordenada por Ana Cristina, Chaké Ekizian, Maria Luiza S. Saddi, Paulo Von Poser e Thais A. Ferreira e dedicou maior atenção aos professores:

> O setor teve início no ano de 1986. Devido aos resultados positivos do projeto para a 18ª Bienal, a mesma equipe foi convidada para montar um projeto mais permanente na Bienal com o apoio da Fundação Vitae. O projeto elaborado refletiu as conclusões da experiência anterior. Resolveu-se centrar as atividades na preparação do professor, pois havia sido constatado que a criança e o jovem têm condições de pensar e compreender as manifestações contemporâneas. Muitos professores, no entanto, não estão preparados para aproximar os seus alunos da arte. Os obstáculos são de várias ordens: pouco acesso à informação, ausência do hábito de reflexão e de estudo e pouca flexibilidade para inventar novas práticas. Alguns professores, para cumprir o programa oficial, se apegam aos livros didáticos e embora insatisfeitos não conseguem mudar. A escola, enquanto estrutura, muitas vezes reforça a imobilidade do professor, não fornecendo condições para a experimentação e a mudança. Chegou-se à conclusão que uma preparação teórica não era suficiente. O professor precisava experimentar materiais, desenvolver sua capacidade de expressão na linguagem plástica e, principalmente, contar com orientação e acompanhamento no seu trabalho cotidiano na escola (ALMEIDA, 1991, p. 84-85).

Para tanto:

> Elaborou-se, então, um programa de atuação que se iniciou com encontros entre a equipe, diretores e professores de Educação Artística de escolas públicas e particulares. Propusemos uma aventura em conjunto: elaborar um projeto, um para cada escola, a partir do que o

> professor está fazendo, no sentido de repensar os programas de Educação Artística e aproximá-lo da arte contemporânea. Os professores e diretores tiveram várias reações alguns já cansados dos inúmeros projetos e programas aplicados nas suas escolas ficaram inseguros com a amplitude da proposta, querendo saber o que iam fazer e como começar; outros ficaram estimulados exatamente pelo que poderia acontecer de novo. Nesses primeiros encontros ficou decidido que o setor trabalharia inicialmente com doze escolas. A equipe iria conhecer cada escola, cada professor, detectar os desejos e dificuldades e elaborar, em conjunto com o professor, pequenos projetos para serem realizados (Idem, p. 85).

Os coordenadores do projeto:

> [...] passou a visitar as escolas junto com os monitores. A intenção das visitas era a de conhecer melhor o professor, os programas e escolas e preparar os alunos para a visita à Bienal. Tal preparação tinha um caráter de levantamento da visão de arte dos alunos e de problematização do evento Bienal. Os professores deveriam dar continuidade tanto à preparação como ao trabalho de reflexão posterior à visita à Bienal. Nesse levantamento foram abordados quatro aspectos: as características da imagem contemporânea; os materiais e sua utilização; os possíveis conceitos em arte; e, os processos do fazer em arte. A partir desses aspectos elaborou-se um elenco de perguntas e de sugestões para as atividades. As questões serviam de ponto de partida tanto para a discussão como para o desenvolvimento das atividades, com o objetivo de fazer emergir os conceitos das crianças sobre a arte e provocar novas maneiras de pensar e fazer (Idem, p. 92).

Ana Cristina documentou o processo e relatou em sua tese de doutorado as propostas desenvolvidas por duas professoras. A professora Lurdes desenvolveu a seguinte atividade:

> Objetivo: [...] desenvolver com os alunos uma atividade semelhante à proposta feita durante um encontro de professores na Bienal, que sugeria realizar um painel em grupo a partir de um fragmento de uma imagem. A equipe do Setor deveria ir à escola e, durante a visita, propor uma atividade com os alunos deforma a iniciar o processo com a professora as possibilidades de continuidade ao processo.
> Público: [...] quinta série do primeiro grau para [...].
> Proposta: A Equipe do Setor fez a seguinte proposta, constituída de duas partes: pedir aos alunos para trazerem de casa uma linha, uma forma, uma cor, elementos que poderiam ser partes de objetos encontrados ou de desenhos realizados pelos alunos; organizar os elementos no chão da sala de aula; ouvir observações e comentários dos alunos; realizar trabalhos individuais a partir do elemento trazido por cada um; a partir dos trabalhos individuais, realizar um painel coletivo, selecionando cada um, uma linha, forma ou cor; durante o trabalho observar os acontecimentos no papel e relacionar os elementos.
> A professora deu continuidade à proposta. Cada aluno selecionou um fragmento do painel coletivo realizado; a partir desse fragmento, desenvolveu um trabalho individual, usando outros materiais e outra escala. Após esse trabalho, reunidos em pequenos grupos, os alunos fizeram outros painéis coletivos como síntese das atividades realizadas.

> Material: Objetos e desenhos trazidos pelos alunos, para a primeira parte da proposta; papel canson 2,00 x 1,20 m e tinta guache, para a segunda parte; papel sulfite, crayon e pastel, para a proposta da professora.
> Processo: A professora, de início, só conseguiu pensar em uma proposta igual à outra que já tinha visto. No entanto, a partir das atividades desenvolvidas e das discussões com a equipe, pôde (sic) formular variantes da proposta, inventando etapas e meios adequados aos seus alunos e a sua realidade. Essa professora trabalhava a partir de temas e técnicas. Para ela, o processo que acompanhou e desenvolveu mostrou a possiblidade de estabelecer elos entre propostas e desenvolver projetos mais a longo prazo que permitissem ao aluno perceber seu próprio desenvolvimento. Além disso, tal proposta permitiu que a professora fizesse várias reflexões sobre a linguagem da arte e sobre o trabalho em grupo.
> Para os alunos, a proposta proporcionou a descoberta de novas maneiras de trabalhar, salientando-se a possibilidade de retrabalhar o mesmo desenho, a mesma idéia (sic) inicial, sob várias formas.
> Resultado: No painel produzido pelos alunos pode-se observar ainda a presença de estereótipos, mas também, a emergência de formas pouco usuais. Na continuidade dada pela professora, vê-se o trabalho de seleção dos alunos, a escolha de formas intrigantes e o cuidado em dar continuidade ao desenho através de formas semelhantes. Além disso, pode-se notar que os trabalhos realizados apresentam variedade e riqueza de cor, apesar dos materiais simples que foram utilizados (Idem, p. 86-88).

Por sua vez, a professora Luiza desenvolveu o projeto abaixo:

> Objetivos: [...] pintar um mural nas paredes externas da escola. Após vários encontros, essa idéia (sic) foi modificada: realizar painéis grandes em pintura sobre papel para futuramente pintar o mural da escola. Desdobrando esse objetivo, formulou-se que o desejado era familiarizar as crianças com a pintura de modo a permitir um crescimento resultante de sua experimentação e interesse, e também familiarizá-las com o trabalho em grupo de forma a permitir a execução de painéis coletivos.
> Público: Crianças do PROFIC[170], programa que agregava as crianças mais carentes da escola para atividades complementares, entre elas Educação Artística. Nesse caso as crianças variavam de 9 a 13 anos.
> Proposta: Realizar painéis coletivos em pintura. Dividir a classe em grupos. Experimentar as possibilidades da tinta, dos pincéis, das misturas, dos gestos. Observar os resultados à mediada que vão acontecendo.
> Material: Tinta guache, tinta látex, diferentes pincéis e papéis de vários tamanhos [...].
> Processo: Essa professora trabalhava com crianças muito carentes de idade variadas. Na primeira visita da equipe, ela contou que desenvolvia um programa baseado em livros didáticos. Não entendia as propostas do livro, mas, por falta de outros recursos, as repetia. Os alunos faziam trabalhos muito estereotipados, pobres na forma – corações, figuras humanas de palito – e em relação à cor. A professora se sentia insatisfeita, não tinha material, nem apoio de sua diretoria. Suas aulas eram dadas em

[170] Trata-se do Programa de Formação Integral da Criança desenvolvido pela rede estadual de ensino de São Paulo entre 1986 e 1993 no qual estudantes do 1º ao 4º ano Primário (atual Ensino Fundamental do 1º ao 5º ano) tinham aulas regulares em um período e no outro faziam atividades de formação integral. Ministrei aulas no PROFIC em 1989 e 1990 na Escola Estadual Carlota Fernandes de Souza Rodini em Araras, cidade do Estado de São Paulo na qual licenciei-me e iniciei carreira de educador artístico.

> um corredor. Na segunda visita, levou-se material – papéis grandes pincéis e tinta guache – e foi proposto às crianças a realização de painéis no pátio externo do prédio, enfatizando a experimentação e a mistura da cor. As crianças iniciaram reproduzindo modelos mas, à medida que se reafirmava a idéia (sic) de experimentação e pesquisa o trabalho foi se modificando, deixando-as entusiasmadas com suas descobertas.
> A professora deu continuidade a essa proposta e um mês depois levou ao Setor os trabalhos realizados [...]. Luiza conseguiu da diretora quatro cores de tinta látex, os alunos trouxeram pincéis maiores e ela própria 'construiu' painéis grandes, colando restos de papel mimeografados usados em folhas de papel de embrulho ou jornal.
> Resultado: painéis realizados pelas crianças na primeira visita da equipe do Setor à escola. Em tais pinturas pode-se observar a existência de estereótipos. À medida que o trabalho progride, vê-se que começam a aparecer misturas de cor e soluções interessantes para unir os elementos dentro de cada painel; realizados pelas crianças com a professora Luiza durante os dois meses seguintes. Nessas pinturas nota-se uma grande mudança em relação ao trabalho anterior. Os painéis apresentam grande variação de tons, riqueza no tratamento das texturas, variação nas pinceladas e formas inusitadas e surpreendentes. É evidente o trabalho de pesquisa e experimentação de pintura realizado pelas crianças. É evidente o trabalho de pesquisa e experimentação de pintura realizado pelas crianças. Os painéis também apresentam grande unidade, apesar de serem feitos por várias crianças (Idem, p. 88-90).

Nota-se que nas atividades das duas professoras houve interferência da equipe de Ana Cristina. Os professores eram tratados como professores artistas e sempre iniciava o processo a partir de questionamentos junto aos professores. Chaké Ekizian informa que na 19ª a equipe ia até a escola ajudar e tinha relação de avaliação com a professora (BARBIERI, 2013, 11'54" - 12'15").

Stela Barbieri participou dessa equipe e concordou com essa posição pois para ela:

> O lugar do educador tem aspectos similares ao lugar do artista, porque ele lida com a possibilidade de criar novos sentidos, tanto em relação aos conteúdos curriculares, quanto em relação à informação e à leitura do seu próprio grupo de alunos. Ele cria o seu planejamento e o seu caminho de ação. Tratamos aqui do lugar onde permitimos que o conteúdo trabalhado nos transforme e se atualize a cada aula na relação que estabelecemos com nossos interlocutores, os alunos. O lugar da experiência nesse contexto é o da passagem que atualiza o que já conhecemos (BARBIERI, 2008, p. 61-62).

No decorrer da 22ª Bienal Carlos Eduardo Uchoa e Nazareth Pacheco determinaram que era:

> [...] importante exigir um professor acompanhante para cada 15 crianças. E muitos casos, entretanto, os professores despreparados, davam

> informações erradas aos alunos e dificultavam a monitoria com palpites descabidos (FAGUNDES JUNIOR e SILVA, 1994, s/p).

A carência de formação em arte contemporânea nos cursos de Licenciatura em Educação Artística facilmente se justifica porque havia Licenciatura Curta e Licenciatura Plena.

A Lei nº 569 de 1971 determinou a obrigatoriedade da atividade Educação Artística em todas as escolas brasileiras, cujas aulas deveriam ser conduzidas por professores de educação artística preparados para ensinar música, desenho ou artes manuais.

Fato é que, ao definir a obrigatoriedade da atividade Educação Artística nas escolas brasileiras, muitos professores precisaram voltar para a faculdade porque deveriam ministrar aulas polivalentes, para as quais deveriam ter domínio suficiente para ensinar diferentes artes. Tamanha era a urgência de preparar os professores já formados e formas novos professores que se instituiu curso de Licenciatura Curta em Educação Artística com duração de dois anos que permitia aos professores ministrarem aulas até a 8ª série do 1º Grau (atual 9º ano do Ensino Fundamental). Professores interessados em ampliar o campo de atuação deveriam fazer mais um ano de faculdade para poder trabalhar com o Colegial (atual Ensino Médio)[171]. Frente a tamanha rapidez, se aprendia História da Arte, quando muito, até a Pop Arte, inserindo, com isso, professores nas salas de aula sem conhecimento de arte contemporânea. Portanto, a afirmação de Uchoa e Pacheco procede.

Raros são os projetos na Bienal que levaram educadores para trabalhar na sala de aula com os professores. Na XXIV Bienal o atendimento se deu na sala a eles dedicada no Pavilhão da Bienal. Na 29ª o curso para preparação dos professores foi ministrado para corpos docente e administrativo sem contato com as salas de aula.

***

[171] Cursei Licenciatura Plena em Educação Artística com Habilitação em Desenho na Faculdade de Ciências e Letras de Araras (atual Centro Universitário de Araras Dr. Edmundo Ulson) entre 1989 e 1990.

CAPÍTULO V - FAZENDO ARTE COM A BIENAL

5.1 Atividades artísticas

Escolas específicas para ensino extracurricular da arte para crianças e adolescentes têm como marco referencial em São Paulo a década de 1930. Destacam-se a escola de Theodoro Braga com aulas de música, desenho e pintura com temas da fauna e da flora brasileira, as aulas de Anita Malfatti ministradas em seu próprio ateliê e na Biblioteca Municipal Infantil (atual Biblioteca Monteiro Lobato na Praça Rotary, Vila Buarque) marcadas pela livre expressão da criança. Ana Mae Barbosa (1983) informa que:

> A contribuição de Mário de Andrade foi muito importante para que se começasse a encarar a produção pictórica da criança com critérios mais científicos e à luz da filosofia da arte. O estudo comparado do espontaneísmo e da normatividade do desenho infantil e da arte primitiva era o ponto de partida de seu curso de filosofia e história da arte na Universidade do Distrito Federal (BARBOSA, 1983, p. 1089).

O espontaneísmo marcou fortemente o modo como se ensinava e como se ensina arte no Brasil, assim como o ensino tecnicista geométrico, o desenho pedagógico e a cópia de estampas, atividades herdadas da ditadura vigente entre 1937 e 1945 (Idem). É a partir de 1947 que:

> [...] começaram a aparecer ateliês para crianças, em geral orientados por artistas que tinham como objetivo libertar a expressão da criança fazendo com que ela se manifestasse sem interferência do adulto. Trata-se de uma espécie de neo-expressionismo que dominou a Europa e os Estados Unidos do pós-guerra e se revelou com muita pujança no Brasil que acabava de sair do sufoco ditatorial. Destes ateliês, o dirigido pelo artista Lula Cardoso Ayres [...] no Recife é um exemplo significativo. Criado em 1947, teve curta existência e sua proposta básica era dar lápis, papel e tinta à criança e deixar que ela se expresse livremente. Seguindo o mesmo princípio, outro pernambucano, Augusto Rodrigues [...], criou em 1948 a Escolinha de Arte do Brasil que começou a funcionar nas dependências de uma biblioteca infantil no Rio de Janeiro. A iniciativa de Augusto Rodrigues logo recebeu a aprovação e o incentivo de educadores envolvidos no movimento de redemocratização da educação como Anísio Teixeira e Helena Antipoff (Idem, ibidem).

Os princípios teóricos da liberdade criadora e expressiva da criança postulados por Viktor Lowenfeld reverberaram no Brasil com enorme intensidade,

grafando desde então o ensino modernista da arte vigente ainda hoje nas aulas de muitos professores do território nacional:

> [...] a prática que dominou o ensino da arte nas classes experimentais foi a exploração de uma variedade de técnicas, de pintura, desenho, impressão etc. O importante é que no fim do ano o aluno tivesse tido contato com uma larga série de materiais e empregado uma sequência de técnicas estabelecidas pelo professor. Para determinar esta sequência, os professores se referiam à necessidade de se respeitar as etapas de evolução gráfica das crianças. O livro de Viktor Lowenfeld, traduzido em espanhol, *Desarollo de la capacidade creadora*, que estabelece estas etapas, tornou-se então uma espécie de bíblia dos arte-educadores de vanguarda. Herbert Read era também frequentemente citado, mas pela análise dos programas vemos que foi raramente utilizado como embasamento teórico (Idem, ibidem).

À época da I Bienal em 1951, o MAM oferecia cursos para formar o público do museu (LOURENÇO, 1999, p. 111) e abrigava a Escola de Artesanato, responsável pela formação de artistas para trabalhar com arte moderna ou em processos industriais (Idem). Longe se passava a ideia de oferecer cursos ou atividades infantis tanto no museu quanto na Bienal, função à época exercida pela Escolinha de Arte do Brasil:

> Alguns livros sobre artes plásticas na escola, escritos por brasileiros, foram publicados neste período e todos eles traziam como núcleo central a descrição de técnicas e me parece que a origem desta sistematização de técnicas foram as apostilas distribuídas pela Escolinha de Arte do Brasil nos anos 1950. As técnicas mais utilizadas eram lápis de cera e anilina, lápis cera e varsol, desenho de olhos fechados, impressão, pintura de dedo, mosaico de papel, recorte e colagem coletiva sobre papel preto, carimbo de batata, bordado criador, desenho raspado, desenho de giz molhado etc. (Idem, ibidem).

O máximo que o MAM se aproximou de crianças, adolescentes e demais estudantes em seus anos iniciais foi apresentar a exposição de “Desenhos de Crianças do Japão” entre dezembro de 1952 e janeiro de 1953, despertando em Augusto Rodrigues o interesse em aproximar-se do museu (BIENAL (169, 1953), não só como representante da Escolinha de Arte do Brasil mas também como artistas pois lá realizou exposição em julho de 1956 (MAC/USP(6), s/d, s/p). Entre 1953 e 1957 o MAM realizou mostras anuais dos trabalhos dos alunos dos cursos regulares e de férias da Escola de Artesanato (MAC/USP(6), s/d. s/p).

A Divisão de Educação Extraescolar do Ministério da Educação e Cultura (MEC) instituiu em 1959 um concurso para estudantes de história da arte, arquitetura e teatro que deveriam realizar trabalhos sobre a 5ª Bienal (JORNAL DO BRASIL, 1959). A divulgação foi encontrada porém o resultado não, o que é frequente quando se trata de trabalho artístico relacionado à Bienal que não tem por função constituir e preservar acervo artístico, nem mesmo infantil.

Vários dos museus fundados no Brasil entre as décadas de 1940 e 1950 reconheceram como um de seus atributos realizar atividades artísticas práticas com fins educacionais:

> [...] sensibilizando-se o público juvenil e infantil pelo fazer. Entidades como o MAM/SP, o do Rio, o da Bahia e o MASP ampliam o público interessado pela arte e, num país tão perverso em educação, ainda que sem plena continuidade, representam um esforço para aprimorar o indivíduo, de forma que há um visível interesse ético-político. A educação proposta é entendida como sensibilização, invento, incentivo ao fazer, respeito à individualidade e conscientização, operada via artes plásticas, dança ou *design*[172]. Os demais acabam voltando-se a tais práticas, porém anos após as movimentações inaugurais, quando aparecem atividades em ateliês. O MAM carioca empresta real atenção ao fazer, quando convida o artista plástico Ivan Serpa, um dos premiados na 1ª Bienal, para cuidar do ateliê infantil, denotando a importância educacional dentre o realizado, embora não seja alguém com formação específica, pois esta era então reduzida. Apresenta-se um projeto para o país em que a educação se mostra um caminho necessário. Passados os períodos iniciais, esse sonho em aprimorar o humano vai esvanecendo e poucos são os que mantêm por mais de um decênio o setor em plena expansão, especialmente pela falta de interesse dos mecenas. Exceção, mais uma vez, assinale-se com o Museu Lasar Segall, que promove tais atividades regularmente, embora inicie o ateliê apenas em 1973, portanto seis anos após a inauguração (LOURENÇO, 1999, p. 46-47).

Assim como ocorrido na 5ª Bienal, um concurso para estudante foi lançado por órgãos federais em parceria com a VIII Bienal.

> Por sugestão da Secretaria do Governo e em colaboração com o Conselho Estadual de Cultura, a Fundação Bienal de São Paulo institui dois concursos para estudantes, com o seguinte regulamento:
> Art. 1º - Ficam instituídos pela Fundação Bienal de São Paulo dois concursos, respectivamente para estudantes universitários e estudantes secundários, do ginásio ou colégio, sobre o tema único Aspectos da Bienal de São Paulo (LAUS, 1965).

---

[172] Em 1949, o MAM/SP organizou um curso de iniciação musical. O MASP, além deste, também realizou uma Orquestra Sinfônica Juvenil e uma Banda Infantil, além de cursos de bailado e de artes visuais (BARDI, 1992, p. 17-86).

Destaca-se que o resultado deveria ser com textos escritos por estudantes.

A IX Bienal em 1967 possuía grande quantidade de objetos artísticos interativos, que, segundo Mario Pedrosa:

> Estamos aqui em terreno novo, que exige inclusive dos responsáveis pela montagem das futuras bienais e mostras coletivas outras soluções que as habituais. Um outro condicionamento espacial é necessário às demonstrações dos artistas, além de monitores preparados pelos próprios criadores expositores no manejo das respectivas obras (PEDROSA, 1986, p. 190).

Pelo visto, a intenção em preparar os monitores para orientar o público na manipulação das obras na Bienal não funcionou, pois:

> O público que, em número crescente, a vem frequentando não só é hoje incomparavelmente mais vasto como não se restringe mais ao pequeno grupo dos entendidos e privilegiados nos arcanos da Arte. Agora, é o grande público, a massa, o povo que começa o perambular, a olhar e a mexer pelas exaustivas extensões do outrora pavilhão das máquinas das comemorações do IV Centenário de São Paulo. Para ele – liberado sobretudo pelas crianças naturalmente muito mais desinibidas que os pais – a "arte" deixou de ser aquela coisa distante e chata, mas terrivelmente respeitável que via pendurada às paredes e em certos pedestais, com guardas ao lado para impedir que alguém se aproximasse e tocasse. É agora algo que se mexe e pode ser mexido. [...] Observei durante bastante tempo o comportamento popular ali no Ibirapuera e constatei ter sido a idéia (sic) que abriu a barreira da aproximação do povo às obras dos artistas e da "participação do observador" que, entre os primeiros artistas do mundo, aqui no Brasil em particular, foi a posta em execução de Lígia Clark (sic), com seus "bichos" (Idem, p. 187-188).

Mario Pedrosa nesta mesma crítica dedica especial atenção à participação das crianças. Ele destaca:

> [...] Com efeito, as consequências desse primeiro assalto para o contato têm sido um estrago: o número de obras desfeitas ou desmanteladas pela intervenção sempre diabolicamente inventiva das crianças – debruçadas sobre as peças com aquela curiosidade terrivelmente cruel com que extirpam pernas às lagartixas ou fazem outras operações ao vivo nos sapos e rãs – ou pelas manipulações ainda tímidas e por isso mesmo mais rudes dos pais e adultos, é grande (Idem, p. 189).

A sala de Julio Le Parc foi consumida e destruída pelas crianças; as suas máquinas autodestrutivas de Jean Tinguely poucas vezes estiveram em parceria tão convincente quanto o público da Bienal de 1967 ávido por interação:

> O tabu do "Não me toques" é afinal abandonado. E os espectadores em massa enfim compreendem, e aceitam, o convite e participação. A vanguarda do público, isto é, as crianças, não se retém mais. Mexem por toda parte e adoram. Os adultos, ou a retaguarda, os seguem. O resultado é uma destruição total ou quase uma alegria contagiosa. O público ou o povo, em tudo em que se mete em massa, e com prazer, é em si mesmo bárbaro, condição aliás, *sine qua non* para todas as grandes iniciativas. Como as crianças, ele só aprende destruindo. E realmente, após dias de abertura, não havia mais obras intactas na Bienal, e as engrenagens elétricas e mecânicas haviam saltado todas. As máquinas e motores estavam fora de uso, os interruptores destroçados, as luzes apagadas e os sons mudos. Nas salas brasileiras, para as quais um júri da seleção de missionário, sob a ascendência de Mário Schenberg, deixou passar tudo, o bom e o mau, o achado e o inacabado, bastando para tanto que algum embrião de idéia (sic) despontasse, as geringonças montadas, muitas elas a duras penas, não resistiram ao contato, ao bulir do espectador. Ao fim do certame, só havia ruínas, destroços, principalmente no pavilhão brasileiro. E não se sabia se ali tinha havido um dia de maravilhosa festa ou uma feroz batalha de vândalos. O povo consagra a arte nova (PEDROSA, 1986, p. 300-301).

Pedrosa destaca também que:

> [...] as bienais, ao se institucionalizem, são, como as escolas de arte, as academias, os museus, instrumentos de glorificação do estado presente da arte e do resto das superestruturas, quer dizer, o estado da consciência dilacerada (Idem, p. 302).

Na mesma época, a professora da ECA/USP Maria Christina de Souza Lima Rizzi foi aluna de D. Fernanda Milani no Ginásio Nossa Senhora do Morumby. D. Fernanda:

> [...] proporcionava estágio para alunos do Curso de Formação de Professores da FAAP. Foi estagiária nessa época (na classe de Christina Rizzi), Heloísa Ferraz. Posteriormente, em parceria com Mariazinha Fusari, ela muito colaborou para a teoria e a prática do ensino da arte no Brasil. Em 1967, ano da 9ª Bienal de São Paulo, fomos preparados pela equipe de D. Fernanda e seus estagiários. Além das aulas práticas em ateliê, foram oferecidas aulas de história da arte com a apresentação de imagens e algumas e experiências de apreciação, incluindo aí o contemporâneo (RIZZI, 2009, p. 73).

Constata-se com isso que a Bienal era assunto de interesse de professores, o que levou Antonio Santoro Junior a realizar trabalhos pedagógicos a partir da Bienal entre 1969 e 1979, dentre os quais o único que é claramente composto por atividade prática é o realizado para a II Bienal Nacional Brasil Plástica 72 - Mostra

do Sesquicentenário em 1972. Santoro escreveu um folheto chamado “A Arte Brasileira através da História nos 150 anos de Independência” (SANTORO JUNIOR. 1972) no qual narra aspectos da independência do Brasil e o que se passava com as artes no país: a restrição da arte a conventos, igrejas e monumentos religiosos; a interrupção do barroco a partir de 1816 com achegada da Missão Artística Francesa e a fundação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios com cópia de modelos estrangeiros sem imaginação criativa; o crescimento social e econômico a partir de 1850 com a construção de estradas de ferro e achegada da energia elétrica, do telégrafo, a industrialização etc; o mecenato artístico de D. Pedro II com bolsas de estudo para a Europa; Victor Meireles e Pedro Américo; a afirmação do neoclássico; a chegada tardia do romantismo e do realismo no Brasil; Almeida Júnior; modernismo; Bienal (SANTORO JUNIOR. 1972)

Inscreveram-se cerca de 250 escolas, que enviaram por volta de 400 trabalhos de seus alunos. Estes foram devolvidos após a apreciação, sendo que a maioria realizou pesquisas escritas, cedidas para a Fundação Bienal de São Paulo de modo que fizessem parte da biblioteca da instituição. A biblioteca pertence ao Arquivo Histórico Wanda Svevo e possui enorme quantidade de itens não catalogados, dificultando a localização destas pesquisas escolares.

Após o encerramento da exposição foi composto um júri com professores experientes na faixa etária dos alunos participantes:

> [...] e que julgaram não como críticos de arte, mas sim foram sensibilizados aos trabalhos expostos. Os trabalhos mais expressivos foram selecionados, e receberam medalhas, mas a todos os participantes foram entregues certificados de participação, bem como a seus professores e diretores de colégios (SANTORO JUNIOR(14), 1973, s/p).

Santoro coordenou o júri composto pelas professoras de Português Noemy Ana Gregnanin e Jeanette Beauchamp, pela professora de Educação Musical Lygia Ana Santiago Horms, por Odécio da Rocha Campos, professor de Artes e coordenador de Departamento da Universidade Mackenzie, por Maria Inês Cendofanti, professora de Geografia e Estudos Sociais e por Regina Maria Silva,

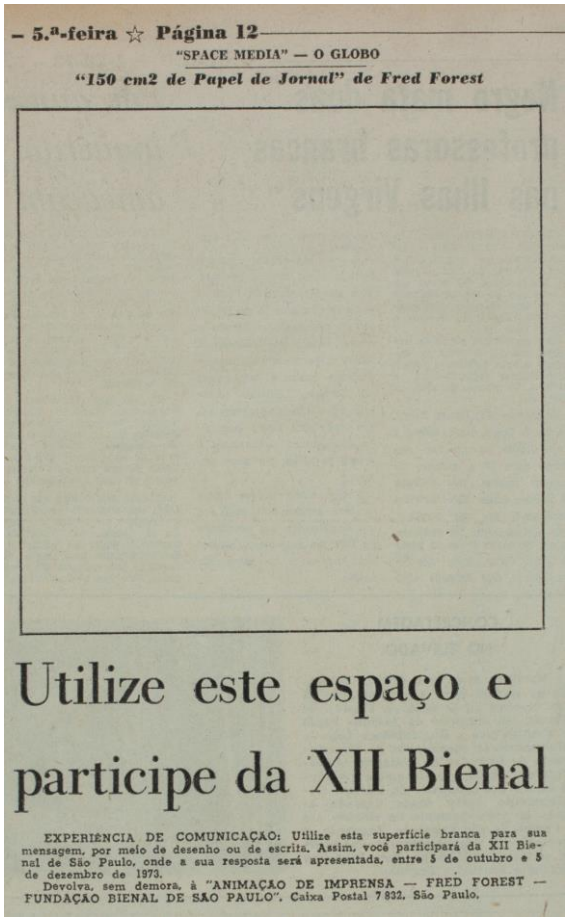
pedagoga do Centro de Integração Escola Empresa (CIE-E) (SANTORO JUNIOR(15), 1972). O concurso teve como:

> [...] objetivo principal (...) estimular a criatividade, e por isso não há interesse em premiar o melhor, mas selecionar os melhores, sendo escolhidos este grupo para selecionar os trabalhos, principalmente pela sua especialidade na faixa etária dos estudantes concorrentes, podendo então compreender melhor os trabalhos, e suas falhas (SANTORO JUNIOR(15), 1972).

Santoro propôs ao júri três categorias para selecionar os trabalhos: a) tridimensionais; b) bidimensionais; c) pesquisas. 'Apelo ao desenvolvimento pedagógico' de Odilon Belisário Nascimento Junior, do C. E. Oswaldo G. Gonzalez, foi o vencedor na categoria tridimensionais. Na categoria bidimensional Denise Mary Cardo (escola não informada) foi a vencedora com o trabalho 'Progresso'. Todos os trabalhos inscritos na categoria pesquisa foram premiados com medalha de bronze, não havendo um único vencedor, pois o júri considerou difícil julgar rapidamente sem fazer leituras aprofundadas. Medalha de bronze foi entregue não só aos autores das pesquisas mas também a todos demais concorrentes não premiados nas categorias bi e tridimensional (SANTORO JUNIOR(15), 1972).

Experiência de obra de arte interativa aconteceu novamente na XII Bienal em 1973, quando foi proposto aos artistas que enviassem projetos para a Bienal. O projeto de Fred Forrest foi selecionado e era constituído por uma atividade a ser realizada em jornal, sob a seguinte orientação:

> 'EXPERIÊNCIA DE COMUNICAÇÃO': Utilize esta superfície branca (fig. 77) para sua mensagem, por meio de desenho ou de escrita. Assim, você participará da XII Bienal de são Paulo, onde a sua resposta será apresentada, entre 5 de outubro e 5 de dezembro de 1973. Devolva sem demora à 'ANIMAÇÃO DE IMPRENSA' – FRED FOREST – FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO', Caixa Postal 7.832, São Paulo (GLOBO(1), 1973, p. 12).



– 5.ª-feira ☆ Página 12

"SPACE MEDIA" — O GLOBO

"150 cm2 de Papel de Jornal" de Fred Forest

Utilize este espaço e participe da XII Bienal

EXPERIÊNCIA DE COMUNICAÇÃO: Utilize esta superfície branca para sua mensagem, por meio de desenho ou de escrita. Assim, você participará da XII Bienal de São Paulo, onde a sua resposta será apresentada, entre 5 de outubro e 5 de dezembro de 1973.

Devolva, sem demora, à "ANIMAÇÃO DE IMPRENSA — FRED FOREST — FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO", Caixa Postal 7 832, São Paulo.

Figura 77 - Fred Forrest, "Experiência de Comunicação". XII Bienal, 1973. Jornal O Globo, 4/10/1973. AHWS.

1974 é o ano que registra a presença dos primeiros ateliês da Bienal. As irmãs Ilze Celeste Cardoso Franco e Regina Stella Cardoso Franco foram as responsáveis pelo Ateliê Infantil montado na III Bienal Nacional em 1974 (SANTORO JUNIOR(16), 1974, s/p), em projeto chamado 'A Livre Expressão da Criança'. Izar Berlinck e Paulo Menten cuidaram do 'Atelier Vivo' (BIENAL(170), 1974, p. 130) na Exposição Gravura Brasileira que ocorreu concomitante à Bienal Nacional.

> Paralelamente ao trabalho pedagógico (de Antonio Santoro Junior), foi realizado um trabalho pelas professoras Regina Stella e Ilze Celeste Cardoso Franco, que solicitaram um stand, para receberem crianças na Faixa etária de 6 a 11 anos, e aí elas se manifestavam artisticamente, descarregando suas energias após sua visita à Bienal (SANTORO JUNIOR(16), 1974, s/p).

Ilze e Regina recebiam diariamente crianças no Ateliê Infantil para fazer atividades artísticas (FRANCO, 2014, s/p):

> Na expectativa de atender a um público infantil, levamos ao seu conhecimento que através de trabalhos e de experiências comprovadas, toda criança na faixa etária de 6 a 11 anos, ao entrar em contato com manifestações artísticas sente uma necessidade de expressão e comunicação. Partindo desse princípio temos como objetivo, fazer com que a criança descarregue seus sentimentos e suas emoções criando naquele momento algo que a faça feliz e realizada. Para tanto temos necessidade de possuir um stand onde a criança desenvolverá esse trabalho. O movimento será feito da seguinte maneira:
> 1 – As escolas devem ser comunicadas por carta tendo em vista o número de alunos e professores.
> 2- As coordenadoras desse trabalho permanecerão na Bienal de... a..., para qualquer informação.
> 3 – Por ser uma experiência, a Bienal se comunicará apenas com as escolas Municipais, não impedindo no entanto o atendimento a outras escolas que por ventura venham a tomar conhecimento desse trabalho (BIENAL(171), 1974).

Crianças que estivessem cursando até a 4ª Série do Primário (atual 5º ano do Ensino Fundamental) poderiam frequentar o ateliê e a partir dos materiais disponíveis poderiam explorar e descobrir livremente possibilidades expressivas sem interferência de adultos. Ilze informa (FRANCO, 2014, s/p) que o ateliê foi montado no térreo do Pavilhão da Bienal e era todo branco. Possuía bancadas para as crianças trabalharem, os materiais ficavam organizados em caixas e varais com pregadores estavam disponíveis para pendurar os trabalhos enquanto secavam.

A produção artística das crianças ficava em exposição no ateliê e estava à disposição das crianças ou de quem mais tivesse interesse em leva-los para casa. Várias atividades foram realizadas e partiam da escolha livre dos materiais disponíveis: tinta, pincel, papel branco em bobina, retalhos de couro, botões, lantejoula, caixas de papelão, argila, cola, nanquim, serragem, retalhos de madeira e demais materiais, que, segundo Ilze, foram doados pela Prefeitura de São Paulo ou coletados por ela e por sua irmã.

Filhas do professor de ensino primário Luiz Cardoso Franco, Ilze e Regina formaram-se na Faculdade de Belas Artes de São Paulo e foram alunas de Antonio Santoro Junior (FRANCO, 2014, s/p). O interesse delas pela expressão da criança fez com que Ilze fosse até o Rio de Janeiro para conhecer Augusto Rodrigues na

Escolinha de Arte do Brasil e apresentar-lhe o trabalho que fazia em São Paulo (Idem).

Por volta de 1.000 crianças passavam mensalmente pelo ateliê e dois trabalhos chamaram-lhe especialmente a atenção: um boneco feito com caixas de papelão medindo aproximadamente 1,5 m de altura que foi levado pelas crianças para passear pela exposição e, próximo ao encerramento da exposição, a pintura feita com guache nos vidros do Pavilhão (FRANCO, 2014, s/p).

A Mostra de Gravura Brasileira foi composta por dois setores: Exposição Histórico Didática, apresentando obras desde o século XVIII até os gravadores contemporâneos, e Atelier Vivo, um ateliê de gravura (fig. 78 e 79).

Figura 78 - Vitrine com ferramentas para fazer gravura, Mostra de Gravura Brasileira, 1974. Fotógrafo não identificado. AHWS.

Figura 79 - Demonstração de impressão no 'Atelier Vivo' da 'Mostra de Gravura Brasileira', 1974. Fotógrafo não identificado. AHWS.

O atelier funcionou durante todo o período da exposição e contou com a participação de artistas[173] gravadores-impressores trabalhando permanentemente aos olhos do público (BERLINCK, 1974) e podiam vender suas obras na 'Banca de Gravuras' montada no próprio local (BIENAL(173), 1974). Zoravia Bettiol foi uma das que participaram e informa como funcionava:

> Tínhamos cada um horário para gravar, tirar cópias e atender ao público interessado que fazia muitas perguntas e, muitas vezes, interesse em gravar e tirar cópias. Também perguntavam sobre o processo criativo [...] (BETTIOL, 2014).

[173] Participaram do Atelier Vivo: Antenor Logo, Antonello L'Abatte, Boris Arrivabene, Cacilda Mattos, Carlos H. Lacerda, Cezira Carpanezzi, Ediria Carneiro, Fogaça, Hipolito Rocha Jr., Ilze Leal Ferreira, Inneu e Senir Chamiso Fernandes, Itajahy Martins, João Carlos, José Geraldo dos Santos, José Guyer Salles, Maria del Carmen Perez Sola, Miguel Sevilla Neto, Nelson Bavaresco, Oiram Antonini, Paulo Guedes, Paulo Menten, Paulo Sergio Castanheira, Pedro Seman, Plácida de Lima, Rafael Ferreira de Barros Filho, Ricardo Smith, Roberto Smith, Romildo Paiva, Rosa Figueiredo de Albuquerque, Saverio Castelano, Stephen Schwartz, Sinclei Schwartz e Vânia Pereira. O catálogo da exposição destaca também que equipes específicas participaram do Atelier Vivo: Equipe Rodarte com Zé Cordeiro, Milton Presivale, Duilio Galli, Helenos, Silvestre Resende, Simone Marie, João Pirai, Oswaldo Pietro, Nilson Schiavinato, Nelson Paica; Equipe Serimatic: Massuo Nakakubo, Armando Spinosa, Emilia Okubo, Maria Cândida Landi, Christina, Aurésnede Pires Stephan; Rio Grande do Sul: Zoravia Bettiol; Bahia: Edison da Luz, Leonardo Alencar, Gilson T. Mattos; Minas Gerais: Yara Tupinambá, Conceição Piló, Julio Spindola, Sandra Bianchi, Glaura Neri, Silvia Gaia, Silvinha; Paraná: Daisy Aderne (BIENAL(172), 1974, p. 115-117).

A exposição apresentou '*exemplos de elaboração e gravuras*' (BIENAL(174), 1974, p. 118) (matrizes e estampas) com as técnicas de talho doce (metal) em obras de Clovis Graciano, Mário Gruber e Aldemir Martins, xilogravura com Lívio Abramo e Tarsila do Amaral, litografia com Otávio Araújo e Flávio de Carvalho, serigrafia com Tomoshigue Kusuno e Alfredo Volpi e, por fim, técnica mista com o artista Darwin (BIENAL(174), 1974, p. 118).

A prática da gravura é intimamente relacionada ao domínio técnico de processos para gravar imagens em superfícies. Por conta disso, o catálogo da Mostra de Gravura Brasileira traz informações sobre técnicas, explica o que são provas de estado (provas de impressão anteriores à versão final), orienta como se deve assinar gravuras, define o que é impressão e impressor e apresenta terminologias usadas em gravuras (BIENAL(175), 1974, p. 119-126).

A repercussão da LDB 5692/71 na Bienal não foi na monitoria mas sim no trabalho no ateliê infantil instalado na edição Nacional de 1974 e no trabalho pedagógico de Antonio Santoro Junior para a XIII Bienal em 1975.

Santoro relacionou um de seus trabalhos pedagógicos à referida Lei:

> Os escolares da rede municipal de ensino, especialmente de 5ª a 8ª séries, realizarão trabalhos em classe sobre o que observaram durante a XIII Bienal [...]. Os escolares farão trabalhos práticos e em forma de redação, cumprindo o que determina o artigo 7º da Lei 5.692, que inclui obrigatoriamente a Educação Artística nos currículos plenos de ensino de 1º grau. [...] O Plano Bienal-Escola buscará, conforme salientou o prof. Antonio Santoro Júnior, oferecer as escolares a oportunidade de leva-los à iniciação artística, preparando-os conscientemente no sentido de que possam desenvolver os seus estímulos na área de expressão criadora. A iniciativa conjunta da Secretaria Municipal de Educação e da Fundação Bienal visa, ainda, com a frequência das crianças ao certame internacional e seu posterior trabalho em classe, a integração escola-comunidade (BIENAL(177), 1975).

Em 1979, durante a XV Bienal, foi a vez de um laboratório de dança propor práticas artísticas na Bienal. Sonia Mota foi a responsável e ofertou:

> [...] aulas de dança moderna, clássica e livre expressão, com início na quarta-feira dia 10. O 'Laboratório de Dança' sob orientação de Sonia Mota, terá lugar no Espaço de Dança da Bienal – Pavilhão Eng. Armando

> Arruda Pereira, 2ª andar. As inscrições, bem como informações sobre horários e preços, estão à disposição dos interessados na sala do Arquivo Histórico da Fundação Bienal de São Paulo, com Srta. Marisa [...] (BIENAL(176), 1979).

Os alunos da 5ª à 8º série (atual 6º ao 9º ano) que visitassem a Bienal poderiam participar de um concurso de redação sob o tema 'Minhas Impressões sobre a XV Bienal', sendo os vencedores contemplados com bolsa de estudos (BIENAL(176), 1979).

A presidência de Luiz Diederichsen Villares à frente da Fundação Bienal previu projetos de prática artística que não foram realizados e prestou contas registrando-os no catálogo da XVI Bienal. São eles:

> 4) o Projeto Ludoteca, abriria uma espaço infanto-juvenil, desdobrando-se numa atividade em Arte e Educação; [...] 6) o Projeto Reciclagem, que pretendia a abertura de um espaço para o desenvolvimento de técnicas de reaproveitamento e integração do material de refugo, ressaltando seus aspectos econômicos, sociais e estéticos, e 7) o Projeto Parque Ibirapuera, que recuperaria, através da reformulação desse espaço, a intenção original do fundador da Bienal e de seu arquiteto de transformar o Parque em um grande centro cultural e cívico. Todos esses projetos, devido às dificuldades que encontraram para sua execução, passam ao acervo da Fundação como anteprojetos detalhados (VILLARES, 1981, p. 12).

Uma proposta assinada por Antonieta Zanoni Pereira Villela foi encampada por Daisy Peccinini e Maria Isabel Branco Ribeiro no projeto pedagógico da XVI Bienal em 1981. Antonieta à época era professora de Prática de Ensino da FAAP e formulou o 'Projeto Atelier-Escola', no qual propunha a montagem de um ateliê de 300 m² no terceiro andar do Pavilhão da Bienal próximo ao MAC/USP (PECCININI, RIBEIRO e VILLELA, 1983). Neste espaço pretendia-se realizar atividades plásticas, musicais e corporais destinadas:

> [...] ao desenvolvimento de um trabalho de expressão artística de crianças e adolescentes pertencentes à Comunidade de São Paulo, frequentadores das Escolas Estaduais e Municipais, após visita guiada a este importante evento artístico (PECCININI, RIBEIRO e VILLELA(1), 1983, s/p).

A proposta de Antonieta não se concretizou. Dois anos depois, para a 18ª Bienal, foi montado no mesmo andar o ateliê do projeto 'Monitoria Infanto-juvenil: A Criança e o Jovem na Bienal'.

> O trabalho foi encomendado ao grupo pela curadora da 18ª Bienal, Sheila Leirner, que assistiu ao sucesso de uma experiência similar na Documenta de Kassel na Alemanha (1982), onde um grupo de crianças comentou a mostra através de desenhos, posteriormente expostos (ESTADO, 1985).

A equipe coordenada por Ana Cristina Rocco Pereira de Almeida[174], organizou as atividades no atelier em três níveis, todos envolvendo a produção artística e a reflexão sobre o que se fazia:

> No total participaram cerca de 20.000 alunos. Os três níveis de atuação foram: Nível 1: Visitas guiadas e trabalho posterior em atelier. Este nível dirigia-se aos alunos das escolas que visitam a Bienal apenas uma vez. [...] Nível 2: Atelier de 18ª Bienal. Formação de um grupo de 35 crianças e jovens que desenvolveram atividades três vezes por semana, durante um mês; a proposta deste atelier foi o desenvolvimento de processos pessoais dos participantes, sendo a Bienal vista como ponto de partida, oferecendo um estímulo inicial e o local adequado. Nível 3: Trabalho em quatro escolas de São Paulo. Foram atendidos cerca de 300 alunos de quintas e oitavas séries, nos horários das aulas de Educação Artística. Este nível caracterizou-se pelo levantamento do repertório visual dos alunos e pela investigação da possibilidade de trabalhar aspectos da arte contemporânea dentro do sistema escolar (ALMEIDA, 1991, p. 60).

No Nível 1 foi proposto no ateliê releituras das obras de Edward Mayer, Miko Yoshizawa e Karel Appel e as atividades 'Excesso', 'Experiência com tinta', 'Escala', 'Pequenos objetos' e 'Caderninhos' (ALMEIDA, 1991, p. 33-34). Os participantes recebiam caderninhos no início das visitas para fazer anotações que serviriam de referências para a produção artística que fariam no ateliê disponível durante um mês no terceiro andar (Idem, p. 60). Este nível 5.000 participantes e foram utilizados por volta de 6.000 caderninhos para fazer registros na Bienal (BIENAL(178), 1985).

---

[174] Como já citado no Capítulo 2, integraram a equipe de coordenação do projeto 'A criança e o Jovem na Bienal', Ana Cristina Rocco Pereira de Almeida (coordenadora) Chaké Ekisian Costa, Marcia Ferreira Mathias e Paulo von Poser (BIENAL(62), 1985, p. 05).

Além das atividades no ateliê, "*trabalhou-se simultaneamente em quatro escolas e, em seguida, foi realizada uma exposição dos trabalhos das crianças e jovens* (ALMEIDA, 1991, p. 60)".

Seis roteiros de visita com uma hora de duração cada foram realizadas pelos monitores no Nível I e permitiam leitura geral da Bienal:

> As informações dadas pelos monitores restringiam-se ao mínimo, de forma a permitir que os alunos tivessem uma leitura própria das obras, evitando-se as explicações ou interpretações. O interesse principal era ver a resposta espontânea das crianças, o que elas selecionavam, o que lhes chamava mais a atenção, o que destacavam no conjunto. Desejava-se que essa escolha brotasse de um contato visual com as obras e não através de conceitos fornecidos por um guia. As crianças utilizavam um pequeno caderno de anotações, onde registravam com desenhos os aspectos que mais lhes interessavam no percurso (ALMEIDA, 1991, p. 61).

O ateliê acontecia depois das visitas e as anotações dos caderninhos é que geravam desenhos e pinturas que apresentavam as impressões de cada criança e jovem sobre a 18ª Bienal.

A proposta pedagógica do ateliê partia da observação das obras expostas e da percepção das crianças e adolescentes sobre elas. Essa mudança é significativa pois rompeu com o padrão da monitoria como explicação de arte. Chaké Ekisian destaca que alertava os monitores sobre isso: "A gente não está aqui pra dizer o que a gente pensa, a gente não está aqui pra dizer o que é que eles estão vendo, eles é que vão dizer pra vocês o que eles estão vendo, o que estão achando" (EKIZIAN, 2013, 06'28'' - 06'41"). O interesse da equipe era:

> [...] investigar como as crianças entendiam certas características predominantes na mostra. Também importava experimentar novas formas de despertas o interesse das crianças e fazê-las refletir sobre a linguagem visual (ALMEIDA, 1991, p. 62).

Para atingir esses objetivos, foram organizadas 15 "Propostas Experimentais" vinculadas "a características específicas da mostra, tais como: a questão da escala, a ênfase na materialidade da pintura, as relações plano-espaço convivendo na mesma obra, e a prática das instalações" (Idem, ibidem).

A releitura da obra ‘Ultima Thule’ de Edward Mayer (fig. 80), instalação construída com 10.000 sarrafos de pinho, cedro e bétula. Teve como objetivo “Induzir os alunos à reflexão sobre o processo construtivo da obra e a utilização do espaço em instalações” (ALMEIDA, 1991, p. 63). Foi realizada com alunos de 14 a 17 anos de escola estadual com palitos de sorvete (fig. 81) sem nenhum material de apoio. Os alunos deveriam utilizar o espaço sobre as mesas do ateliê. Ana Cristina relata que no decorrer do processo a “falta de outros materiais, tais como cola e durex, tornou obrigatória a pesquisa do equilíbrio, dos pontos de apoio e das possibilidades de construir volume a partir, exclusivamente, do material” (Idem).

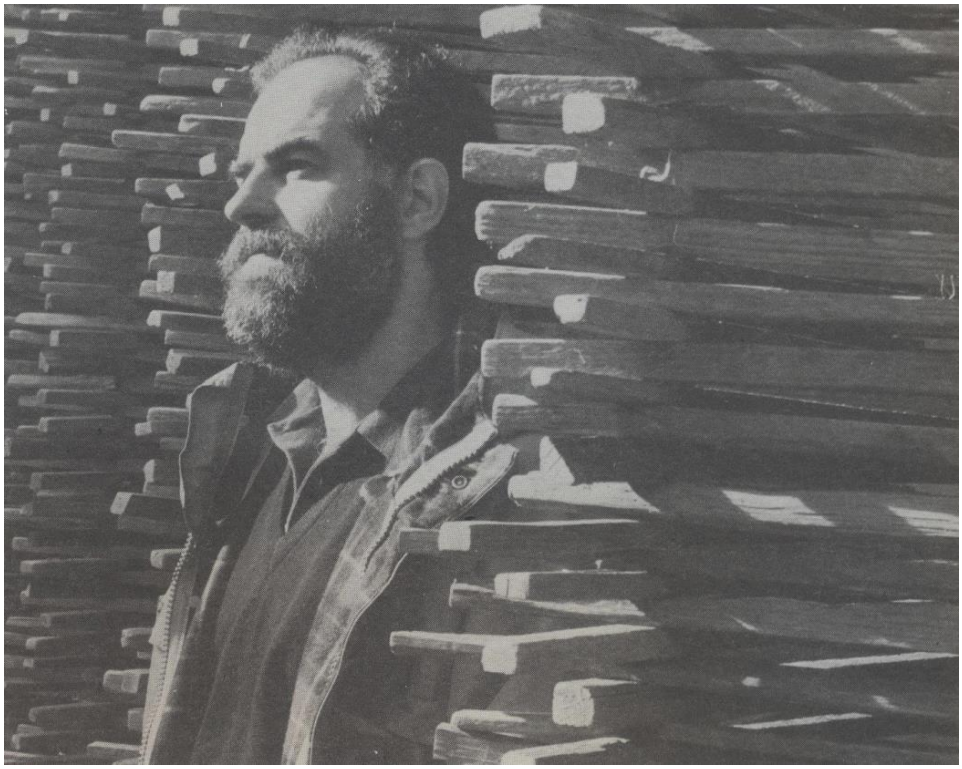


Figura 80 - O artista Edward Mayer entre os sarrafos da instalação Ultimate Thule, 18ª Bienal, 1985. Catálogo da 18ª Bienal. São Paulo: Fundação Bienal, 1985, p. 92.

Figura 81 - Palitos de sorvete disponíveis para a releitura da instalação de Edward Mayer, 18ª Bienal, 1985. Fotógrafo não identificado, AHWS.

Ao analisar os resultados, Ana Cristina destaca:

> O aspecto que mais chama a atenção é a criação de diferentes volumes e diversas tramas, organizando o espaço disponível, apesar do extremo despojamento determinado pelo material. Cada parte têm (sic) ritmos e movimentos diferenciados, instigando o olhar para percorrer o espaço. Uma aproximação interessante com a obra de referência é também a percepção dos palitos de sorvete como elemento gráfico, capaz de desenhar texturas no espaço (ALMEIDA, 1991, p. 63).

A releitura da instalação “Sem Título” de Mika Yoshizawa partiu de formas recortadas em papeis diversos montadas em um painel (fig. 82), que devido às grandes dimensões levou os envolvidos a discutirem escala na colagem (Idem, p. 64).

Figura 82 - Paulo von Poser (no alto do andaime) observa a releitura da instalação de Mika Yoshizawa, 18ª Bienal, 1985. Fotógrafo não identificado. AHWS.

A releitura de Karel Appel partiu da projeção de um slide no ateliê com uma obra do artista, que deveria ter um detalhe reproduzido em papel e pintado pelos alunos. Os papeis eram todos do mesmo tamanho e foram montados em um painel gerando uma nova obra de arte. O resultado foi estimulado pela “liberdade do artista no uso das cores e pinceladas” (Idem, ibidem, p. 66).

Ana Mae Barbosa informa que a Abordagem Triangular para o ensino da Arte – com a qual o termo releitura está associado - começou a ser experimentada em 1983 no Festival de Inverno de Campos do Jordão e que a palavra releitura já era usada na década de 1980 para as Artes e pelos os artistas período em que Ana Mae começou a publicar artigos divulgando o ensino triangular da arte (BARBOSA, 2013, s/p).

A atividade chamada ‘Excesso’ tinha por objetivo observar e refletir o acúmulo de matéria presente em uma mesma pintura exposta na Bienal. Realizada com adolescentes de 13 a 17 anos vindos de diferentes escolas, os participantes fizeram registros coletivos com giz de cera e tinta em um único papel de grande formato (fig. 83) apresentando impressões dos grupos que durante a visita paravam diversas vezes para registrar a exposição no caderninho. Como resultado:

> O registro coletivo em si já trabalhava a idéia (sic) do excesso de elementos visuais em um mesmo espaço. No painel essa acumulação ficava ainda mais redundante devido às várias camadas trabalhadas pelas diferentes turmas. O grupo que retrabalhava o painel tinha de lidar com elementos já existentes e acrescentar outros, estabelecendo relações, reafirmando ou negando os elementos. O painel resultante remete a muros e paredes urbanas, ao grafite. É interessante notar como certos símbolos foram preservados e reafirmados. O coração, por exemplo, é menos um registro da Bienal do que um elemento iconográfico da "cultura" dos adolescentes (Idem, ibidem, p. 67).

Figura 83 - Criança pintando papel de grande formato, 18ª Bienal, 1985. Fotógrafo não identificado. AHWS.

A atividade 'Experimentação com tinta' instigava explorar texturas, cores e reflexões sobre a tinta como matéria expressiva. Primeiro visitava-se pinturas na exposição que foi marcada pelo corredor de pinturas chamado 'A Grande Tela' (fig. 84), os participantes faziam anotações nos caderninhos e iam para o atelier. Lá pintavam experimentando diversidade de pincéis, de movimentos e de quantidades de tinta (Idem, ibidem, p. 68).

Figura 84 - Vista da exposição 'A grande tela'. 18ª Bienal, 1985. Fotógrafo não identificado. AHWS.

'Escala' foi mais uma das 'Propostas Experimentais' realizadas no Nível I e possibilitava refletir sobre pequenos e grandes formatos na arte, ao fazer um trabalho em papel com 28 x 28 cm e depois retrabalha-lo em papel com 66 x 66 cm (ALMEIDA, 1991, p. 69). Estas atividades partiam sempre das anotações feitas nos caderninhos durante a visita à exposição.

A proposta 'Pequenos Objetos' tinha por objetivo explorar a tridimensionalidade a partir de papelão ondulado, arame, papel preto e barbante. Pelo fato de haver na 18ª Bienal muitas instalações constituídas de pequenos objetos, a intenção foi instigar e investigar como as crianças se relacionavam com os objetos (Idem, p. 71).

Idealizados para servirem de suporte para registros durante as visitas guiadas à exposição que resultariam em práticas no ateliê, os caderninhos ganharam autonomia e passaram a ser explorados em dois níveis distintos:

> [...] após o encerramento do atelier, os Caderninhos continuaram a ser usados durante o último mês da Bienal e pôde-se observar suas possibilidades, independente da continuidade ao trabalho no ateliê; os Caderninhos, tanto para o autor como para o observador, são em si um trabalho, um conjunto de desenho com um sentido específico (Idem, ibidem, p. 72).

Com isso, os ‘Caderninhos’ constituíram uma das ‘Propostas Experimentais’, dos quais foram arquivados pelo Ana Cristina 2.610 unidades com várias possiblidades de leitura, análise e estudo. Constam neste arquivo 20 caderninhos de crianças de 6 anos, 38 de crianças de 7 anos, 185 de crianças de 8 anos, 187 de crianças de 9 anos, 210 de crianças de 10 anos, 295 de crianças de 11 anos, 346 de crianças de 12 canos, 487 de crianças de 13 anos, 528 de jovens de 14 anos e 314 de jovens de 15 anos (Idem, ibidem, p. 72). Esses 2.610 Caderninhos são uma pequena parte do que foi utilizado durante essa Bienal que foram separados e guardados aleatoriamente. Calcula-se que em todo o período da Bienal foram utilizados cerca de 15.000 Caderninhos (Idem, ibidem, p. 72) em todos os níveis do projeto ‘A criança e o jovem na Bienal’. Os caderninhos tinham por objetivo:

> Facilitar, intensificar e dirigir a observação dos visitantes; levar crianças e jovens a inventar formas de registro, encorajar a confiança em desenhar, estimular o desenho livre e solto; incentivá-los a inventaria as obras, formas, cores, idéias (sic) que são significativas para cada um (Idem, ibidem, p. 72).

Os visitantes poderiam anotar nos caderninhos o que e como quisessem o que lhes chamasse a atenção. Eram distribuídos no início da visita e poderiam ser usados a qualquer momento; paradas para anotações eram feitas durante as visitas. As crianças, por vezes “escreviam e desenhavam, outras só desenhavam. A orientação dada aos monitores era de desencorajar a cópia das etiquetas das obras e incentivar as observações pessoais e o registro gráfico” (ALMEIDA, 1991, p. 73).

Ana Cristina constatou que as dimensões dos caderninhos (10,5 x 7,5 cm) ajudaram:

> [...] a superar o bloqueio de não saber desenhar que atinge muitas crianças, especialmente adolescente. A escala do Caderninho determinava o desenho pequeno, íntimo facilitando o domínio do espaço do papel, o controle do lápis; a existência de muitas folhas possibilitava o suposto erro e a retomada em seguida, evitando o constrangimento de um único resultado final, estimulando o desenho rápido e várias experiências de solução formal (ALMEIDA, 1991, p. 73).

Ao analisar os resultados obtidos:

> Pode-se observar que os Caderninhos são todos diferentes, mas tem características comuns que supera, diferenças de faixa etária, sexo, proveniência social ou experiência anterior. Os Caderninhos mostram desenhos soltos, linhas fluídas, compreensão do espaço bidimensional e maneiras diversificadas e pessoais detratar as obras vistas. As anotações sobre as obras não são cópias, mas registros, lembretes de aspectos que interessam a cada um. Isso é particularmente claro no registro de obras tridimensionais, onde a invenção de equivalências gráficas para os volumes e massas se apresenta como solução à impossibilidade da cópia. Mesmo no caso de pinturas, podemos observar a seleção de aspectos feita por cada aluno. [...]Do ponto de vista da observação, os Caderninhos mostraram ser eficientes, propiciando às crianças e jovens o entendimento visual das formas que os diferentes artistas estavam propondo (Idem, ibidem, p. 73-74).

Orientação específica receberam os participantes do ateliê inscritos livremente para participar do ateliê com o objetivo de desenvolver trabalhos individuais e refletir sobre processos de trabalho, desde que possuíssem entre 10 e 18 anos. Assim se constituiu o Nível 2.

O atelier foi planejado para ser um espaço de experimentação e nessa proposta poderia ser transformado pelos participantes, de modo que ali surgissem respostas à 18ª Bienal contando com orientações dos professores e dos monitores "sempre em função dos processos pessoais, enfatizando a possibilidade de experimentação de materiais, independente de modelos estéticos (ALMEIDA, 1991, p. 75)". Este atelier ocorreu durante um mês e proporcionou:

> [...] contato permanente das crianças e jovens com as obras da Bienal e condições para que as crianças e jovens pudessem trabalhar com os materiais convencionais, ou não, presentes na mostra, Utilizar um caderno de anotações para todo o período de trabalho. Realizar, na primeira semana, duas visitas coletivas à mostra, e outras visitas em qualquer momento que o aluno quisesse. Acompanhamento constante do trabalho individual de cada aluno através da revisão de pastas e momentos de avaliação do processo (Idem, ibidem).

Duas turmas foram organizadas: uma de crianças e outra de jovens, sendo que ambas deveriam participar de quatro semanas de atividades. Nas primeiras semanas ocorreram visitas de uma hora seguidas por atividades de uma hora no ateliê sem proposta alguma, pois o objetivo foi desenvolver repertórios pessoais. Nas semanas seguintes era permitido visitar a exposição a qualquer momento e

participar de três aulas semanais com duração de duas horas e meia. Estas aconteciam no período matutino quando a exposição estava fechada para o grande público e atraíram – salvo algumas crianças com vontade de experimentar - alunos interessados em artes plásticas que já possuíam repertório e padrões estéticos pré-determinados graças à participação de cursos e concursos, o que não garantiu homogeneidade nas turmas devido às diversidades de procedência e de formação (ALMEIDA, 1991, p. 74-76). Disponibilizando, sobretudo pincéis e papeis variados:

> Nas palavras de Joana, 13 anos, no início a Bienal era uma "confusão de coisas". A quantidade de estímulos diferentes minimizou os modelos e padrões trazidos pelas crianças, permitindo maior flexibilidade no uso dos materiais, menor compromisso com o "certo" (Idem, ibidem, p. 76).

Pelo fato de ser um processo espontâneo, os participantes aos poucos selecionaram obras e aspectos da 18ª Bienal que gerou modos específicos de trabalho e de produção artística em cada uma das crianças e dos jovens (Idem, ibidem, p. 76-77). Para tanto,

> As anotações, hábito estabelecido nas primeiras visitas à Bienal, se transformaram em ganchos mentais, revistos e ampliados para fora do espaço do atelier, remetendo ao repertório cotidiano das crianças e jovens, às situações vivenciadas, diretas e indiretamente, às casinhas, ao cometa Halley, às guerras espaciais, aos aviões, aos conjuntos de rock, ao Che Guevara, outros (Idem, ibidem, p. 77).

O processo aberto para a experimentação e a descoberta proporcionaram nas duas semanas finais transformações atentas e constantes no atelier, pois qualquer acaso era observado e gerava novos registros (Idem, ibidem, p. 77).

As atividades do Nível 3 realizadas em escolas estão documentadas em fotografias sem a descrição das "Propostas Experimentais".

Depois das críticas dedicadas à monitoria e aos projetos didáticos da Bienal entre 1953 e 1961, nenhuma outra ação educacional da Bienal ocupou tantas páginas de jornais e revistas quanto "A criança e o jovem na Bienal", compostas por divulgações do projeto e por reportagens vazias de criticidade. Um exemplo é a o que a Revista Veja publicou em 02 de dezembro de 1985:

> As crianças que visitam a Bienal foram divididas em grupos e acompanhadas por um monitor, depois de receberem na entrada um bloco e papel para anotações. Ao fim da visita, foram encaminhadas para um espaço equipado com papel e tinta para que reproduzissem livremente o que tivessem considerado mais interessante. Assim, Emerson, de 11 anos, optou pelo surfista do alemão Salomé. Siddu, de 14 anos, ficou com o colombiano Fernando Botero e suas figuras rechonchudas, como o Niño de Vallecas (VEJA, 1985, p. 37).

Aracy Amaral analisou a iniciativa:

> O Setor de Arte Educação pareceu-nos [...] de suma importância nesta Bienal, e o resultado de seu trabalho neste evento deve ser exaltado não apenas em função do número de visitantes registrados, porém pela iniciação à fruição e fazer artístico, depois impecavelmente exibido aos visitantes ao final da Bienal, em montagem agradável e reveladora da sensibilidade dos visitantes e monitores (AMARAL(4), 1986, p. 06).

Relevante na Bienal de 1985, o projeto “A criança e o jovem na Bienal” foi reconfigurado para a 19ª Bienal em 1987, recebeu apoio da Fundação Vitae de Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social. O diferencial é que dessa vez a atenção voltou-se aos professores nas escolas, cuja análise se encontra no Capítulo 4. Os coordenadores e monitores visitavam a escola e faziam atividades com o objetivo de conhecer o que os estudantes pensavam sobre arte para que fossem preparados e atividades para depois visitar a Bienal. Em cada uma das 44 escolas envolvidas no projeto foram escolhidas cinco turmas de séries e idades diversificadas para participar, totalizando 6.000 alunos (ALMEIDA, 1991, p. 92).

Os professores acompanhavam as visitas dos alunos junto aos monitores e eram estimulados a fazerem registros gráficos durante a visita, repetindo a estratégia dos caderninhos da 18ª Bienal, porém, dessa vez, os registros eram entregues aos professores que desenvolveriam atividades nas escolas e não no atelier da Bienal (Idem).

A estratégia de usar caderninhos para registros durante as visitas foi observada por Maria Cristina Freire:

> 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 desinteressantes, pois com cadernos e lápis na mão, não conseguiam olhar para os trabalhos, só anotavam as etiquetas), o que se associava a um desinteresse e, em muitos casos, à hostilidade (FREIRE, 1990, p. 23).

Essa foi uma preocupação constante dos monitores do projeto “A criança e o jovem na Bienal” nas duas edições em que ocorreu e os coordenadores frequentemente lembravam os monitores que deveriam orientar o uso dos caderninhos para fins de produção artística.

Foram realizadas nas escolas atividades que exploravam quatro questões iniciais: ‘Materiais’, ‘Conceito de Contemporâneo’, ‘Conceitos sobre a arte’ e ‘Processos em Arte’ (ALMEIDA, 1991, p. 93). Estas questões:

> [...] deveriam, portanto, ser introduzidas para a criança e, ao mesmo tempo, relacionadas com a sua experiência. Pretendia-se que as crianças pensassem em coisas nas quais ainda não haviam pensado e trabalhassem de modos que ainda não haviam trabalhado. Os conceitos implícitos nas propostas não seriam tratados teoricamente ou através de informação, mas deveriam ser vivenciados na prática pelos alunos; cada aluno podendo chegar às suas próprias conclusões (ALMEIDA, 1991, p. 94).

As crianças realizaram atividades práticas com materiais fáceis de encontrar nas escolas e discussões sobre arte contemporânea sendo estimuladas para:

> [...] uma visão ativa e reflexiva à Bienal. Os itens para discussão e atividades práticas se estruturavam em torno de quatro ordens de questões: Materiais, Conceito de contemporâneo, Conceitos sobre a arte e Processos em arte (Idem, p. 93).

Para tanto, várias visitas aconteciam nas escolas. A primeira era feita por um dos coordenadores e por dois monitores, momento em que se fazia o primeiro contato com os professores e as crianças. Resultava desse encontro o levantamento de opiniões dos estudantes sobre arte contemporânea e como incorporar o trabalho com arte contemporânea no que já estava planejado. As demais visitas eram feitas pelos monitores que tornavam-se responsáveis pelo levantamento de informações e realização de atividades práticas com as turmas envolvidas com o projeto. Cabia aos monitores selecionar quais questões e itens

seriam trabalhados e a partir dessas eram formuladas as atividades a partir de um roteiro básico proposto pela coordenação do Setor Educativo (ALMEIDA, 1991, p. 93). Para viabilizar, os materiais eram simples, como, por exemplo, o papel sulfite em tamanho ofício. Como resultado:

> Foram realizadas cinco propostas específicas de levantamento e preparação à Bienal, sendo que cada uma delas desdobrou-se em ano menos três variações (realizadas em cerca de cinco turmas em 44 escolas de São Paulo). Produziram-se aproximadamente 400 trabalhos sobre cada proposta, num total de 2.000 trabalhos (Idem, ibidem, p. 95).

As propostas foram: 'Contemporâneo/Não-Contemporâneo', 'Xerox', 'Ampliação de um rabisco', 'Tela de Nylon' e 'Instalação com objetos', todas elas articulando as quatro questões iniciais ('Materiais', 'Conceito de Contemporâneo', 'Conceitos sobre a arte' e 'Processos em Arte').

Tendo como premissa a releitura, a atividade 'Contemporâneo/Não-Contemporâneo' observou como alunos de 12 a 15 anos expressavam suas opiniões a esse respeito com nanquim, pincéis, giz pastel e crayons. O objetivo foi "fazer um rápido levantamento sobre o que as crianças pensavam sobre a arte contemporânea" (ALMEIDA, 1991, p. 93) e despertar preparar e despertar interesse nos alunos para visitar a Bienal. Os alunos deveriam desenhar algo que considerassem contemporâneo e algo que considerasse não-contemporâneo. Alguns monitores reformularam a proposta e solicitaram aos alunos que fizessem um desenho contemporâneo e outro não contemporâneo (ALMEIDA, 1991, p. 95).

Sem oferecer modelos, não havia certo ou errado, o que por vezes afligiu professores que recorriam à solicitação de capricho para os alunos.

Vários dos estudantes "não sabiam o que a palavra contemporâneo queria dizer; nessas ocasiões os monitores eram orientados para tentar ouvir primeiro as especulações [...] antes de fornecer qualquer explicação" (ALMEIDA, 1991, p. 96). Ana Cristina analisou por volta de 200 desenhos e constatou que a maioria dos desenhos não-contemporâneos centralizavam as figuras apoiadas na linha de

terra, maior preocupação com o acabamento e recorriam aos desenhos comumente encontrados nas escolas (Idem).

Por sua vez, os desenhos feitos pelos alunos (e tidos por eles) como contemporâneos não tinham linha de terra, os objetos flutuavam no espaço do papel, figuras deformadas ou fragmentadas, os desenhos são soltos e os materiais utilizados com maior experimentação de suas possibilidades (ALMEIDA, 1991, p. 97).

Ao comparar desenhos feitos por uma mesma criança, Ana Cristina constatou na maioria dos trabalhos “uma segurança maior no desenhar e também o aparecimento frequente de estereótipos, novas formas de usar o material” (Idem). Com isso,

> Embora o conceito de contemporâneo não seja muito claro quando verbalizado pela maioria das crianças, nos desenhos elas expressam um entendimento grande de aspectos que caracterizam o tempo atual e a percepção de diferentes possibilidades formais (ALMEIDA, 1991, p. 97).

Se na estrutura de duas das questões iniciais a releitura se anuncia, a análise de Ana Cristina é formalista e se afasta das perguntas iniciais.

Ana Cristiana destaca em sua tese de doutorado que estereótipos são recorrentes nas atividades realizadas pelas crianças e pelos jovens, indicando ser uma preocupação constante nos trabalhos na Bienal, ou seja, combater estereótipos de modo que experiências maiores e profundas possam acontecer.

Se a proposta anterior estava vinculada ao ‘Conceito de contemporâneo’, a proposta artística com ‘Xerox’ vinculava-se a ‘Processos em arte’ e partia das seguintes questões: Do que uma pessoa precisa para fazer arte? O que vem primeiro: a idéia (sic), o material, os objetos ou a imagem? Se você tivesse feito esta obra, como teria feito? Como você a terminaria? (ALMEIDA, 1991, p. 98)

Alunos de 13 a 15 anos de escola municipal e estadual participaram dessa proposta: interferir com giz pastel, tesoura, cola e papéis variados em imagem

xerocada (fotocopiada) da obra de um artista participante da 19ª Bienal. Como variantes, as xerox poderiam ser de uma instalação e serem usadas para transformar um espaço qualquer (ALMEIDA, 1991, p. 98-99). As crianças tinham maior interesse em saber quem era o artista e se veriam a obra na Bienal.

Ana Cristina observou 450 desenhos resultantes dessa proposta e constatou aplicação constante de cores fortes sobre as imagens em preto e branco, que receberam também esfumaçados e transparências não convencionais. Vários trabalhos seguiram a forma utilizada pelo artista e predominaram as abstrações com uso de cores ou de papéis diferentes (Idem, p. 98).

Alunos de 15 e 16 anos de escola estadual realizaram a atividade 'Ampliação de um rabisco'. Vinculada à questão 'Conceitos de Arte' na qual discutiu-se: "*O que é preciso para se fazer arte? Toda obra de arte tem que ser feita por um artista? Alguma coisa que não é arte pode virar arte?*" (Idem, ibidem, p. 101).

Ao ampliar e retrabalhar um pequeno rabisco com giz pastel e crayons, o objetivo foi perceber a transformação de um ponto de partida em uma obra de arte e possibilitar reflexões sobre formas artísticas desconhecidas, processos e intencionalidades artísticas (ALMEIDA, 1991, p. 101). Como resultado, "todos os trabalhos mostram desenhos elaborados e terminados. Observam-se grande cuidado e diversidade na utilização da cor" (Idem).

'Materiais' foi a questão que gerou a atividade 'Tela de Nylon'. Realizada com crianças de 12 e 13 anos em escolas municipais, teve como objetivo perceber, transformar e registrar espaços usando 10 metros de tela de nylon, papel sulfite, e crayons coloridos. Cada turma foi dividida em dois grupos: um deveria usar o corpo e a tela de nylon para alterar o espaço da sala de aula e o outro registrava com desenhos rápidos os movimentos espaciais da tela (Idem, ibidem).

O segundo grupo foi orientado a fazer vários desenhos de observação enquanto a tela era movimentada pela sala. Ana Cristina destaca que:

> A experiência de movimentar a tela no espaço, também foi rica, havendo muita exploração das possibilidades de ocupação da sala. Pelo fato da tela ser semi-transparente (sic), os alunos podiam observar o espaço, mas com o olhar ligeiramente nublado, ficando uma impressão geral do espaço, sem incluir detalhes (ALMEIDA, 1991, p. 103).

50 desenhos foram observados por ela e concluiu que diferem-se do regularmente se fazia nas escolas, por conterem caráter de registro e anotação sem preocupação com acabamento em vista do resultado final. O lápis[175] foi usado de diversos modos para registrar a tela e os alunos com grande liberdade:

> É possível que o fato de ver o espaço através da tela de nylon tenha contribuído para a formação de um outro olhar; nos desenhos, observa-se uma concentração na ocupação do espaço da folha do papel equivalendo a uma atenção à ocupação do espaço real da sala pela tela e pelo grupo de alunos; observa-se também que os desenhos prescindem de detalhes, enfocando os aspectos gerais. Provavelmente o olhar nublado pela tela durante a experimentação provocou o surgimento de desenhos extremamente delicados que trabalham a transparência (Idem, p. 104).

'Instalação com objetos' foi a última atividade realizada e também vinculou-se à questão 'Materiais'. Foi proposto a alunos de 5ª Série (atual 6º ano) observar objetos do cotidiano de modo que fossem explorados plasticamente em instalações e transformações espaciais (ALMEIDA, 1991, p. 105). Com eles se discutiu "Quais materiais servem para fazer arte? É possível fazer arte com materiais que não são da arte? (Idem)" Como resultado, "em todos os trabalhos percebe-se uma ordem na organização dos elementos e a valorização dos objetos nos seus aspectos visuais, tais como a forma, a cor, a textura, os tamanhos" (Idem, ibidem).

O ateliê da 20ª Bienal em 1989 foi uma proposição professores da Faculdade de arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP Bauru. Chamado 'I Estúdio Internacional de Eletrografia' teve como responsável o professor Luiz Guimarães Monforte.

> Essa sala especial é resultado, em parceria, da aplicação da Galvanoplastia para produção de arte na Universidade Estadual Paulista. Falamos de Arte? Sim Abordamos uma técnica de expressão artística, talvez não convencional, mas tão criativa e bela quanto qualquer outra. Falamos da UNESP? Sim. Sentimos, em nossos professores da

[175] Ana Cristina não cita lápis da lista de materiais utilizados na proposta, porém, é possível deduzir que se trata de crayon.

> Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação do campus de Bauru, que participem do projeto Eletrografia da Bienal [...]. De fato o ateliê infantil programado demonstrará a competência e a preocupação dos nossos professores e artistas, não apenas na transmissão do saber, mas também na aquisição de contatos enriquecedores para os seus quadros referenciais que impõem atualização constante (JORNAL DA UNESP, 1989).

Monforte conheceu a eletrografia em Valência, Espanha, apresentou um projeto ao curador de eventos especiais da 20ª Bienal, João Cândido Galvão[176]. Reuniu dezesseis artistas[177] de vários países para produzir na Bienal com fotocópias e conteúdo enviado via fax e também ministrar oficinas com o público. Os artistas contaram com vinte máquinas fotocopiadoras e três linhas telefônicas acopladas a fax. Com isso trabalhos chegavam e saiam da Bienal em comunicação direta com o Instituto de Tecnologia de Rochester, com a Universidade de Salamanca, de Valência, e Faculdade de Belas Artes de Cuenca (MONTES, 1989, p. 11).

É recorrente o circuito das artes da cidade de São Paulo se mobilizar nos períodos de Bienal e nessa edição vários ateliês foram incorporados à Bienal. Também integrante dos Eventos Especiais da 20ª Bienal foi o 'Circuito Atelier Aberto' sob coordenação de Arnaldo Batalhim e Vera Rodrigues, no qual 65 artistas abriram seus ateliês para receber o público que visitava a Bienal não para fazer arte mas sim para conhecer os espaços de trabalho dos artistas[178].

---

[176] Carlos von Schmidt era o curador e pediu demissão.

[177] A artista holandesa Lieve Prins e os alemães Olbrich e Roland Dewald denunciaram o professor Luiz Carlos Monfortte de ter usado seus nomes para conseguir uma doação de máquinas fotocopiadoras para laboratório da UNES. Outros artistas participantes do projeto apoiaram o professor alegando que os artistas falaram em nome do grupo sem consultá-los (FOLHA DE SÃO PAULO, 1989).

[178] Sob coordenação de Arnaldo Batalhim e Vera Rodrigues, participaram do "Circuito Atelier Aberto": Alex Flemming, Ana André, Ana Michaelis, Angela Santos, Angelo Augusto Milani, Arnaldo Batalhini, Arriet Chahim, A. Sérgio, A. Malta, Beralda Altenfelder, Carlos Barmak, Carlos Delfino, Cecília ABS André, Célia Cymbalista, Clara Castello, Domingos Seno, Eduardo Veren Gueh, Eide Feldon, Eveli Prvupiorka, Fábio Lopes, Fernando Stickel, Flávia Fernandes, Genilson Soares, Geraldo de Soares Dias, Geraldo Paranhos, Hélio Vinci, Iole Di Natale, e os convidados Jacques Jesion, Jaime Prades, José Carratu, Ju Corte Real, Júlio Minervino, Karen Silveira, Laurita Salles, Luís Carlos Martinho da Silva (Caíto), Marcelo Cipis, Marcio Antonion, Maria Teresa Louro, Marina Saleme, Mariannita Luzzati, Marta Oliveira, Mário Fiore, Mario Ramiro, Mônica Barth, Naum H. Levin, Nina Moraes, Nazareth Pacheco e Silva, Paula Ahzugaray, Patrícia Furlong, Pedro Lopes Soares, P. Witaker, Renata Barros, Roberto Micoli, Sandra Tucci, Sérgio Guerini, S. Niculitcheff, Teresa Berlinck, Selma Daffre, Vera Barros, Vera Rodrigues e Zé Cassio Macedo soares (BIENAL(189), 1989, p. 28).

O retorno de Ana Cristina Rocco de Almeida à Bienal em 1989 - dessa vez à frente de todo o projeto educacional - trouxe de volta a prática artística às proposições pedagógicas da exposição. O Projeto ‘Impressões Visuais do Público da Bienal’ previu:

> [...] coletar e divulgar as manifestações visuais do público visitante sobre a 21ª Bienal. Pretende promover um comportamento ativo dos visitantes, estimulando a produção de registros e construção de configurações que serão veiculadas pela mídia urbana, simultaneamente à Bienal. [...] O ponto de partida para produção dessas imagens será tramas e matrizes que criam metáforas e estabelecem analogias com as estruturas dos diferentes veículos de comunicação da mídia urbana. Esta produção em seu primeiro momento terá caráter artesanal; a utilização de padrões claros e definidos permitirá a transposição posterior para meio que utilizam a imagem em escala industrial ou tecnológica (BARROS, 1991, s/p).

Os objetivos de coletar e divulgar as manifestações visuais dos visitantes pretendia instigar comportamento ativo indagador e reflexivo em quem visitasse a 21ª Bienal (ALMEIDA, 1991, p. 111). Para isso ocorriam registros visuais durante as visitas que foram reproduzidos e exibidos publicamente enquanto a exposição acontecia no Ibirapuera.

> Dessa forma, durante o evento, as atividades de atelier constituiriam um panorama em permanente mutação das diversas impressões do público sobre a Bienal, estabelecendo uma correspondência direta com o caráter dinâmico, transitório, veloz e múltiplo de arte contemporânea (ALMEIDA, 1991, p. 111).

Propostas de atividades foram realizadas no atelier durante os dois meses e meio em que a 21ª Bienal esteve aberta. As visitas duravam uma hora e meia e o ateliê mais uma hora, sendo que os grupos tinham liberdade de escolher se iriam para o ateliê ou não:

> As atividades foram planejadas pela equipe de coordenação do Serviço de Mo]nitoria. A realização das propostas teve a seguinte dinâmica: um dos coordenadores do Serviço desenvolvia as propostas acomapanhado dos monitores que realizavam a visita co mo grupo, à medida que os monitores adquiriam competência para a execução da atividade, eles a realizavam sozinhos. (ALMEIDA, 1991, p. 113).

Uma das atividades foi feita em vídeo e objetivou provocar o reconhecimento da individualidade do olhar comparando os movimentos dos olhos aos movimentos da câmera de vídeo de modo que analogias fossem feitas.

Três variações foram analisadas por Ana Cristina Rocco Pereira de Almeida. A primeira usou bloquinhos de 5 x 8 cm com papel quadriculado para fazer os registros durante a visita à exposição. Destes resultaram retângulos feitos com vários registros ampliados em papel sulfite e retrabalhados com tinta guache. A partir da indicação dos participantes a câmera filmadora seguia um roteiro de gravação para registrar fragmentos as imagens. A segunda variante usou os registros- dessa vez em bloquinhos de papel em branco 6 x 8 cm - para compor um jogo de dominó que também foi ampliado em sulfite, retrabalhado com guache e filmado a partir de percursos indicados pelos participantes. A terceira variante utilizou uma moldura de papel cartão recortado utilizada como visor para observar as obras expostas como se estivesse olhando pela câmera de vídeo. Ao chegar no atelier a visão previamente emoldurada era ampliada e trabalhada em guache (ALMEIDA, 1991, p. 114-115).

Todas estas variantes foram planejadas pela coordenação do projeto e alteradas no decorrer das aplicações, modificando os registros iniciais, o formato e o tamanho dos papeis, o que é pertinente a propostas de experimentação conforme previamente determinado (Idem, p. 114-120).

Outra atividade propunha registrar sequencias de movimentos frente a uma ou várias obras expostas na Bienal. Para isso, foram usados papeis sanfonados com 5 x 10 cm, medidas proporcionais (1 x 2) ao painel eletrônico que à época estava instalado no Vale do Anhangabaú, pois o objetivo era exibir os trabalhos neste painel. Bloquinhos de papel manteiga medindo 10 x 10 cm que, por ser papel transparente, permitiu sobrepor e observar diferentes registros de movimentos também foram usados (Idem, ibidem, p. 120-121).

Destoando das propostas anteriores cujo olhar sobre a minúcia era importante, uma atividade em grande escala resultou no feitio de sete painéis outdoor, instalados

em peineis luminosos com movimento que se encontravam instalados pelas ruas de São Paulo (RIZZI, FARIAS, SIMON JÚNIOR e WEINER, 2012, s/p). O início da atividade foi igual às anteriores com a escolha de registros ou de fragmentos de registros realizados no decorrer da visita à 21ª Bienal, neste caso, 24 registros eram escolhidos e montados em uma folha de papel com medidas proporcionais a um outdoor (9 x 3 m). Como critério para construção da imagem os participantes deveriam relacionar formas e analisar possibilidades para utilização de cores (ALMEIDA, 1991, p. 124).

Quanto ao uso dos caderninhos para registro:

> À medida que foram sendo utilizados pelos monitores com os grupos de visitantes, ultrapassaram o objetivo inicial relacionado à atividade em atelier. Os Registros foram usados por muitos monitores, independentemente da atividade a ser desenvolvida, funcionando como uma proposta específica de desenho de anotação. Por isso, é interessante examiná-los enquanto proposta (ALMEIDA, 1991, p. 129).

Os caderninhos foram utilizados com tripla função na 21ª Bienal: orientar a observação dos visitantes de modo que tivessem referências para fazer arte no atelier, instigar a expressão individual por meio de desenhos rápidos e inventariar aspectos da mostra a partir da percepção de cada participante (ALMEIDA, 1991, p. 129). Eles recebiam os caderninhos (com seis diferentes composições e tipos de papel) no início da visita e eram orientados imediatamente sobre a proposta de atividade (Idem).

Ao concluir a análise sobre as atividades que realizou, Ana Cristina indaga:

> Não se estará subestimando a capacidade e o potencial de nossas crianças e jovens quando se ensina modelos e visualidades do passado, ao invés de considerá-los como produtores capazes de mergulhar no seu tempo e participar da criação de uma nova visualidade? (Idem, p. 129)

As propostas de trabalho por ela realizadas originam no desejo de investigar, de experimentar e compreender aspectos e particularidades da arte a partir da prática, deixando claro que se relaciona com o momento contemporâneo

(ALMEIDA, 1991, p. 178-179), explanando que todas as propostas de trabalho por ela realizadas:

> [...] têm como objetivo fazer com que os alunos questionem seu próprio trabalho, relacinando-o às diferentes abordagens da produção em arte. [...] são abertas, não havendo resultado determinado previsto. Não pretendem colocar conceitos já estabelecidos, mas descobrir novas possibilidades de articular conhecimentos, promovendo novas formas para o ver, o fazer e o refletir. [...] procuram fazer emergir resutlados diversos, múltiplos, que correspondam às individualidardes que os produzem. [...] procuram desenvolver atitudes específica, tais como: investigar, explorar possibilidades, identificar interesses e repertório pessoal, formular problemas e estabelecer relações. Nesse sentido, encaminham o aluno para observar, registrar, experimentar materiais, explorar alternativas formais, pesquisar novas formas, de articulação, procurar um novo olhar, levantar problemas sobre o próprio trabalho, desdobrar idéias, pesquisar, articular um trabahlo com outro e relacionar o próprio trabalho a outros conhecimentos, tais como textos, obras de arte e procedimentos técnicos. As Propostas de Trabalho de forma geral compreendem um ponto de partida, delimitação de materiais, determinação de procedimentos para encaminhamento de processos (etapas, subpropostas específicas e outros), organização de equipamento, material, eapço, e estruturas para o trabalho, caracterização de procedimentos e atitudes do professor, e caracterização de aspectos para análise e reflexão (ALMEIDA, 1991, p. 178-179)

Durante o último mês da 21ª Bienal foi a vez dos monitores realizarem suas propostas pessoas de atividade no ateliê a partir dos roteiros de visita que desenvolveram, sempre previamente discutidas e orientadas pela coordenação. Isso complementou a formação dos monitores, o que estava em pleno acordo com a proposta de valorização das diferenças e das individualidades de cada pessoa na Bienal, quer seja visitante ou monitor (ALMEIDA, 1991, p. 111).

Após atender 21.874 pessoas em visitas monitoradas e 5.800 (BIENAL(180), 1991, p.03) que realizaram atividades no atelier depois da visita[179], cujas:

> [...] propostas realizadas no atelier foram veiculadas na seguinte forma: Vídeo - realização de vídeo com o patrocínio da Central Brasileira de Cinema e Televisão; 2. Painel Eletrônico - realização de animação de desenhos e exibição com o patrocínio do Painel Eletrônico do Anhangabaú (gravado também em vídeo); 3. Out-door - quatro out-doors foram selecionados para serem afixados no espaço externo da Bienal.
> Os out-doors não atingiram a veiculação que poderiam ter devido a dificuldades da Central de Out-doors (BIENAL(180), 1991, p.03).

[179] Ana Cristina em sua tese de doutorado arredondou os números para, respectivamente, 22.000 e 6.000 (ALMEIDA, 1991, p. 111).

Os caderninhos para registros de atividades se transformaram na 22ª Bienal em ‘Diários de Bordo’ (BIENAL58), 2013) e em ateliê móvel na 23ª Bienal em 1996.

Salvo na 22ª Bienal, na 18ª, na 19ª, na 21ª e na 23ª os caderninhos foram utilizados para gerar outras atividades artísticas. Especificamente na 23ª em 1996, estes serviram de base para o ‘Projeto Mapas Urbanos: A cidade e o público’, um dos itens do projeto educacional coordenado por Lilian Amaral nesta exposição:

> O projeto ‘Mapas Urbanos, Arte Contemporânea: A cidade e o público’, parceria entre A Bienal e o Paço das Artes, desenvolveu um ateliê coletivo de pintura de outdoor. Com ônibus saindo de terça a sexta-feira de hora em hora das 12 às 18h00 do Pavilhão da Bienal com destino ao Paço das Artes na Cidade Universitária da USP, qualquer pessoa interessada poderia participar do ateliê, desde que tivesse visitado a Bienal e a exposição Excesso[180] entre 25 de outubro e 08 de dezembro de 1996. Os outdoors foram instalados na Avenida Águas Espraiadas (atual Avenida Roberto Marinho) e ficaram lá expostos entre 15 de janeiro e 15 de fevereiro de 1997 (BIENAL(181), 1996).

O ‘Ateliê Móvel’ era composto por caderninhos com papeis coloridos para desenhar e levar para a escola o que haviam feito na Bienal (RIZZI e GRILLO, 2012, s/p). A discussão de como seria feito cada um dos outdoors começava no ônibus durante o trajeto entre a Bienal e o Paço das Artes quando se discutia o que os participantes haviam observado na exposição e se instigava estabelecer relações com a cidade observada pelas janelas do ônibus em movimento (Idem).

Chegando no Paço das Artes, os participantes participavam de todo o processo construtivo de um outdoor desde o corte das 32 folhas de papel que o constitui até a dobra, a cola e a pintura que particularizou cada um dos 120 *outdoors* produzidos (Idem, ibidem).

Quando a 23ª Bienal já havia encerrado os outdoors foram instalados na Avenida Águas Espraiadas (atual Avenida Roberto Marinho):

> Era uma avenida nova, que ‘rasgou’ uma favela. No começo e no fim da avenida havia explicações sobre o projeto e o único que fiz era uma

[180] Trata-se de mostra multidisciplinar que estava no Paço das Artes à época do feitio dos *outdoors*.

> ‘interferência’, no meio do trajeto. O impacto foi avassalador; as pessoas que participaram ficaram numa alegria enorme de se sentirem artistas, de fazerem parte da história da Bienal. Foi uma experiência e tanto ver a cidade se modificando com a presença desse olhar subterrâneo, o invisível tornando-se visível. Eram professores, donas de casa, filósofos, terapeutas ocupacionais, guardas da Bienal, monitores, todos fazendo outdoors [...] (RIZZI e GRILLO, 2012, s/p).

A exposição começou próximo ao aniversário da cidade de São Paulo em 25 de janeiro de 1997, estendendo a 23ª Bienal no tempo e no espaço além do Pavilhão no Ibirapuera. A respeito da exposição de *outdoors*:

> A exemplo do que acontece com muitas das obras expostas nesta edição da Bienal (entre outras, as estrelas de Sol LeWitt que, após o término da Bienal, irão desaparecer sob uma camada de tinta branca), os outdoors também terão vida curta (desmaterialização). Nenhum dos trabalhos realizados pelos participantes do Mapas Urbanos será reproduzido graficamente. ‘Eles serão únicos, e vão se desintegrar ao sabor dos fenômenos naturais da cidade’, explica a estudante de artes plásticas Raquel de Carvalho, 19 anos. ‘Adorei o projeto. Emprestei minha cota de criatividade para a cidade’ (DITCHUN, 1996, p.2).

A crítica de arte do jornal O Estado de São Paulo assim analisou a exposição:

> Os moradores da Água Espraiada gostaram da troca provisória dos outdoors publicitários pelas imagens coloridas realizadas pelo projeto *Mapas Urbanos*. Mas a polêmica ficou por conta do caráter ‘político’ que atribuíram à intervenção. A nova avenida cortou em dois um bairro bastante heterogêneo, onde convivem favelas, residências de classe média e prédios comerciais. Por causa dela, 10 mil favelados foram desalojados pela Prefeitura, e a questão ainda está presente entre os moradores. Alguns julgaram a ação ótima para ‘cobrir a favela e que deveriam ter colocado mais outdoors. Outros, com Heleno Costa Ferreira Junior de 19 anos, acha que ‘estão tentando travestir a favela, dar uma beleza que não existe na realidade’, destacando exatamente uma das metas do projeto *Mapas Urbanos*: inserir as releituras da Bienal em um contexto vivo, contrastando-as com a realidade dos paulistanos (HIRSZMAN, 1997, p. 2E).

Com um hiato de treze anos, os ateliês voltaram a integrar um projeto educacional da Bienal apenas em 2010 com a curadoria educativa de Stela Barbieri na 29ª Bienal. Doze atividades distintas foram realizadas nos ateliês instalados na área externa do Pavilhão da Bienal próxima à Praça das Bandeiras e tinham por objetivo aquecer os participantes antes de iniciar a visita.

A atividade ‘Instalação’ (fig. 85) partia das perguntas “O que se faz em um ateliê? Que matérias estamos acostumados a usar? Como podemos modificar esse espaço? Como se começa uma cidade?” (SZABZON, 2011, p. 04). Usando tecidos, elásticos e o mobiliário do ateliê é que se constituíram as instalações.

Figura 85 - Atividade ‘Instalação’, 2010, 29ª Bienal. Fotógrafo não identificado. BARMAK, Carlos, TEIXEIRA, Guilherme, PAIVA, Deborah, GORSKI, Laura, SZABZON, Guga, MORAES, Márcia. Relatório Monstro das Atividades nos ateliês. São Paulo: Educativo Bienal, 2011, p. 05, inédito.

“Pintura de Luz” (TEIXEIRA, 2011, p. 06) utilizou um aparelho retroprojetor e objetos variados transparentes e opacos (copos e pratos coloridos, papel celofane, gravetos e muitas imagens impressas sobre acetato transparente. O objetivo era construir paisagens na parede do ateliê a partir das projeções. “Oca-Ôca” (TEIXEIRA, 2011, p. 09) (fig. 86) objetivou construir coletivamente uma grande escultura inflável, cujo título foi emprestado de uma obra de Franklin Cassaro.

Figura 86 - Guilherme Teixeira (á esquerda) participa da atividade 'Oca-Ôca', 2010, 29ª Bienal. Fotógrafo não identificado. BARMAK, Carlos, TEIXEIRA, Guilherme, PAIVA, Deborah, GORSKI, Laura, SZABZON, Guga, MORAES, Márcia. Relatório Monstro das Atividades nos ateliês. São Paulo: Educativo Bienal, 2011, p. 11, inédito.

Por sua vez, 'Ateliê dos Imantados' (PAIVA, 2011, p. 11) partiu de fichas presentes no Material Educativo feito para professores com as perguntas 'Como começar uma cidade?', 'De que é feita a memória?', 'Como a arte pode mudar a vida?', 'Por que calar?' e 'O que permanece invisível no nosso dia a dia?'. Usando recortes de palavras, letras e formas coloridas colados sobre folha imantada que seriam compostos na parede do ateliê pintada com tinta também imantada. Esta atividade desdobrou-se em 'Dominó' (PAIVA, 2011, p. 12) na qual cada pessoa colocava uma peça na parede tendo como critério se relacionar de algum modo com a peça anterior, construindo mapas conceituais.

A atividade 'Bandeiras' (TEIXEIRA, 2011, p. 16) teve como referência a obra 'Apolítico' do artista cubano Wilfredo Prieto na qual reproduziu as bandeiras dos 80 países que compõem a Organização das Nações Unidas - ONU em tons de cinza, preto e branco que estavam instaladas ao lado dos ateliês, local de início da atividade. Ao retornar para o ateliê cada um deveria criar um país e uma bandeira para representa-lo.

‘Transferência’ (TEIXEIRA, 2011, p. 17) foi uma atividade realizada por Michel Groisman entre as árvores que rodeiam o Pavilhão da Bienal. Cada participante recebeu um copo de plástico que deveria receber e passar água de uma pessoa para outra. Em continuidade, os copos foram presos com elástico em diferentes partes do corpo dos participantes dificultando o simples gesto de transferir a água, resultando em uma ação performática ou apresentação coreográfica.

Usando plástico adesivo, canetas hidrocor sobre papel pardo, a atividade ‘Colagem’ (MORAES(8), 2011, p. 18) propôs a construção de seres imaginários que poderiam receber a interferência de qualquer participante.

Os ateliês da 29ª Bienal receberam desde o público escolar até grupos que estavam visitando São Paulo (caso dos participantes da atividade ‘Transferência’) e professores, caso dos participantes das propostas ‘As Manifestações’ e ‘Ateliê Infláveis’.

Carlos Barmak participava dos encontros de formação de professores e educadores e percebeu que o tema arte e política deflagrava posicionamentos críticos divergentes, tais quais queixas, elogios e sugestões. Partindo dessa percepção a atividade ‘Manifestações’ transformou o ateliê em “uma espécie de célula revolucionária, onde os participantes poderiam expressar manifestações coletivas ou individuais” (BARMAK, 2011, p. 21) construindo placas com palavras de ordem política e expressiva feitas com colagem pintura e desenho (fig. 87). Afinal, ‘Por que calar’, esta é uma das frases presentes no Material Educativo da 29ª Bienal aplica a essa proposta.

Figura 87 - Atividade 'As manifestações', 2010, 29ª Bienal. Fotógrafo não identificado. BARMAK, Carlos, TEIXEIRA, Guilherme, PAIVA, Deborah, GORSKI, Laura, SZABZON, Guga, MORAES, Márcia. Relatório Monstro das Atividades nos ateliês. São Paulo: Educativo Bienal, 2011, p. 22, inédito.

'Infláveis' (BARMAK, 2011, p. 22-23) (fig. 88), por sua vez, foi uma atividade realizada nos encontros de formação com professores no qual todos participavam da construção de um inflável plástico grampeado em que se podia entrar e fazer performances dentro ou fora dele.

Figura 88 - Carlos Barmak orienta a atividade 'Infláveis', 2010, 29ª Bienal. Fotógrafo não identificado. BARMAK, Carlos, TEIXEIRA, Guilherme, PAIVA, Deborah, GORSKI, Laura, SZABZON, Guga, MORAES, Márcia. Relatório Monstro das Atividades nos ateliês. São Paulo: Educativo Bienal, 2011, p. 24, inédito.

Várias dessas atividades foram realizadas nos encontros presenciais do curso de Ensino à Distância (TEIXEIRA, 2011, p. 24-26) e no grupo de estudo Conexões: Políticas da Subjetividade e Saúde Coletiva da UNICAMP (MORAES, 2011, p. 26-27).

Durante todos os finais de semana em que a 29ª Bienal funcionou aconteceram oficinas gratuitas para público em geral a partir de 6 anos, envolveu artes plásticas, literatura, filosofia, educação, música e teatro com atividades conduzidas por artistas e educadores[181].

O programa educativo da 29ª Bienal se destacou na programação da Semana dos professores, no dia das crianças e no último final de semana da exposição, a qual teve toda a programação ocupada pelo educativo[182].

O Educativo Permanente Bienal montou ateliês no 1ª andar do Pavilhão da Bienal para a exposição 'Em Nome dos Artistas' em 2011, nos quais foram realizadas as atividades[183] 'Mapa Conceitual' (montagem de imagens em textos imantados em parede pintada com tinta também imantada) 'Lugares' (caia de areia com objetos, Personagens (sala com figurinos para construção de personagens tem do como referência a obra de Cindy Sherman), 'Objetos Infláveis' e 'Associações Inusitadas' (BIENAL(189), 2013, p. 32).

---

[181] Realizaram oficinas nos Ateliês de fins de semana: CHP – Escola Viva Olho do Tempo (contação de histórias), Tião Carvalho (música e dança), Michel Groisman (performance), Henry Grazioli (audiovisual), Sylvia Helena Boock (artes plásticas), Sandra Cinto (artes plásticas), Sônia Silva (música), Parceria Ponto de Cultura Espaço Cultural Pierre Verger (música e contação de histórias), Marina Pappa, Luna Camargo Penna e Helenira Paulino (artes plásticas), Margarida Botelho (artes plásticas), Inaê Coutinho (fotografia), Casa da Ribeira Culture Point Partnership – Educação & Cultura (artes plásticas), Marcia Cymbalista (desenho), Jana Fragatta e Julia Maria Pellicciotti (artes plásticas), Gilles Eduar (ilustração), Gargântua (cinema), Flávia Ribeiro-Frapê (artes plásticas), Felipe José Ferraro e Taygoara Schiavinoto (artes plásticas), Fabrício Lopez (gravura), Arturo (filosofia) e Ana Paula Oliveira (artes plásticas) (BIENAL(190), 2011, p. 244-249).

[182] Participaram da última semana da 29ª Bienal: Oficina para fazer tambor, movimento hip-hop, show de africanismo com o grupo Manguerê, apresentação da Orquestra de Sopros Jovem de Hortolândia, oficina da palavra com o Ponto de Cultura Casa De Ribeira, espetáculo "Fuxiqueiros" do grupo Pombas Urbanas no terreiro Dito, Não Dito, Interdito. "Ser tão Caipira" do Ponto de Cultura Sai Santa no terreiro O outro, o mesmo durante o sábado, batalha de serpentina no mesmo terreiro na sexta-feira com discotecagem do DJ Zé Otávio, debate no Terreiro A Pele do Invisível com TT Catalão e Jorge Mautner e sessões de áudio sobre arte contemporânea no terreiro Eu Sou a Rua com vozes de Carlos Vergara e Moacir dos Anjos entre outros (SPILLARI, 2010).

[183] O detalhamento destas atividades não estava disponível para pesquisa no momento em que esta tese foi finalizada.

5.2 Ateliês sociais

Desde a metade do século XX o ensino da Arte no Brasil vem ampliando suas atividades para além das escolas, salas de aula, oficinas e ateliês. Museus e centros culturais, ONG - Organizações não Governamentais e mais recentemente os Pontos de Cultura vêm contribuindo para a especificação dos segmentos de atuação profissional de educadores em arte como educadores de museu e de espaços culturais, professores, arte/educadores, e educadores sociais.

Ações sociais estabeleceram-se na Bienal em 2006 com a 27ª mostra internacional quando Guilherme Teixeira (BIENAL(188), 2006, s/p) coordenou o programa 'Centro-Periferia', que, fundamentado em uma pesquisa realizada pelo Centro de Estudos da Metrópole (CEM) do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP) em 2003:

> [...] demonstrou o peso das regiões mais ricas da cidade de São Paulo como um forte condicionante dos hábitos de cultura. Um conjunto de 20 distritos entre os rios Tietê e Pinheiros, na área que abrange o centro expandido, forma o que os pesquisadores designaram de Mesopotâmica Cultural. Os habitantes destes distritos têm, em média, maiores taxas de renda e de escolaridade, são mais bem servidos de transporte, e a região concentra a maior parte dos equipamentos culturais (LAGNADO, PEDROSA, e VOLZ, 2008, p. 393).

'Centro-Periferia' pautou-se nessa informação para atuar além da região limitada pelos rios Tietê e Pinheiros. Pesquisa realizada pelo Datafolha sobre o perfil do público presente na 26ª Bienal apontou que:

> [...] 75% de seus visitantes são das classes A e B que demonstra que as barreiras de acesso não são de ordem econômica. Na verdade, são simbólicas, pois há na população das periferias da cidade de São Paulo um sentimento de não pertencimento a eventos culturais desta natureza. Os resultados das duas pesquisas mencionadas foram a motivação para se implantar o *Programa Centro-Periferia: como viver junto*. Para o desenvolvimento deste programa, foram estabelecidos cinco pontos estratégicos em quatro unidades dos Centros de Educação Unificados (CEU), sendo duas na Zona Leste, uma na Zona Sul e uma na Zona Noroeste, além da comunidade JAMAC – Jardim Mirian Arte Clube (LAGNADO, PEDROSA, e VOLZ, 2008, p. 393-394).

A participação dos CEU ocorreu graças a um acordo estabelecido entra a Fundação Bienal e a Secretaria Municipal de Educação, no qual:

> [...] foram selecionados pontos estratégicos em quatro unidades dos Centros de Educação Unificados (CEU): dois na zona leste, um na zona sul e um na zona noroeste, além da comunidade JAMAC (Jardim Miriam Arte Clube), que faz parte do rol de artistas convidados pela curadoria para esta Bienal. Antes da abertura da mostra, as comunidades de cada região começam a participar de oficinas, conversas e debates mediados por educadores sociais, fazendo uso do material educativo, que serve também aos professores. A partir da abertura da exposição, ônibus estarão disponíveis durante os domingos, para trazê-los à Bienal (GRINSPUM, 2006, s/p).

Cinco equipes foram distribuídas pelas regiões da cidade e levavam obras de arte e o material educativo do professor para desenvolver atividades práticas e reflexivas nos CEU. Essas tinham por função aproximar os participantes da 27ª Bienal para depois recebe-los na exposição (TEIXEIRA, 2013, 08’39” - 09’05”). Entretanto:

> O projeto foi quase inexequível, pois não tínhamos acesso ao recurso. O projeto sofreu uma quantidade de cortes que inviabilizou, por exemplo, o transporte. Poucas comunidades visitaram a exposição, pois não havia o transporte (RIZZI e PASQUALUCCI, 2012, s/p).

Muito antes disso, os candidatos a monitores da XVI Bienal em 1981 participaram de uma atividade no curso de formação na qual fizeram pesquisas visuais para levantar imagens que seriam transformadas em diapositivos e exibidas na periferia de São Paulo como atividade preparatória para visitar a Bienal (PECCININI, s/d, s/p). Previsto no plano de trabalho inicial não foram localizados documentos que comprovem se ocorreu ou não.

O nome ‘Centro-Periferia’ foi criticado em 2006 por indicar polarização cultural segregaria quando se pretendia o oposto: “*romper as barreiras simbólicas que isolam a Bienal de São Paulo da população de baixa renda, que vive majoritariamente nas periferias da cidade*” (GRINSPUM, 2006, p. 06). Ao ter continuidade na 28ª Bienal em 2008, por conta da crítica mudou de nome mas não de foco, passando a chamar-se ‘Programa Ambulante’.

No momento em que a pesquisa sobre a 28ª Bienal ocorreu, os documentos a ela referentes não se encontravam disponíveis no Arquivo Histórico Wanda Svevo. O que se encontrou sobre o 'Programa Ambulante' foi uma caixa arquivística com conteúdo que permitiu fazer a análise que se segue.

Quarenta e sete encontros foram realizados durante as oito semanas do programa que resultaram em 30 visitas à Bienal, totalizando o atendimento de 1560 pessoas.

Dessa vez, Guilherme Teixeira foi a diversos lugares[184] e não apenas aos CEU ou ao JAMAC como ocorrido anteriormente e levou consigo materiais[185] e itens doados ou emprestados por artistas[186] que participaram da 28ª Bienal.

O "Programa Ambulante" foi a atividade oficial dessa edição que contou também com prática artística não oficial realizada por um grupo que pichou o segundo andar do Pavilhão da Bienal (fig. 89) que estavas totalmente vazio. Este espaço foi "território do suposto vazio que a intuição e a razão encontram solo propício para fazer emergir as potências da imaginação e da invenção, abrindo múltiplas possibilidades para ser cruzado" (BIENAL(185), s/d, s/p), a ocupação foi de ações artísticas não autorizadas no espaço, tais quais colar adesivos nas colunas e pichar o espaço, sendo que a última ação resultou na prisão de uma das participantes:

> No dia 26 de outubro, um grupo de cerca de 40 pichadores invadiu o prédio da 28ª Bienal de São Paulo. Sua ação trouxe, pelo caráter transgressor, ansiedade e apreensão, levando a uma reação da segurança privada e ao acionamento da polícia. Em decorrência, duas pessoas foram detidas, sendo que uma delas permanece presa até hoje. Caroline Pivetta da Mota, presa há mais de 50 dias em uma penitenciaria feminina sem julgamento, sob a acusação de infração à Lei de Crimes Ambientais (Lei n°9.605) (MOTA, 2013).

---

[184] Foram visitados pelo 'Programa Ambulante' da 28ª Bienal: JAMAC, Casa de Oração, Porto Seguro, Don Orione, CEI Pedreira, CICAS e Sinfonia de Cães, Brasilândia, Instituto Criar, CECCO, CESPAT, ABEC, ACORDE, Frei Tito, OAF Pinheiros, Casa do Zezinho, Projeto Tear, BRASCRI, Castelinho e COORPEL (BIENAL(186), 2008).

[185] Dinâmicas com barbante, pintura (inclusive com têmpera ovo), recorte e colagem e construções com papeis e objetos foram realizadas (BIENAL(187), 2008, s/p).

[186] Providenciaram itens: Dora Longo Bahia, Leya Mira Brander, Rubens Mano, Mabe Bethônico, Valeska Soares, Carla Zaccagnini e Erik Beltran (BIENAL(187), s/d, s/p).

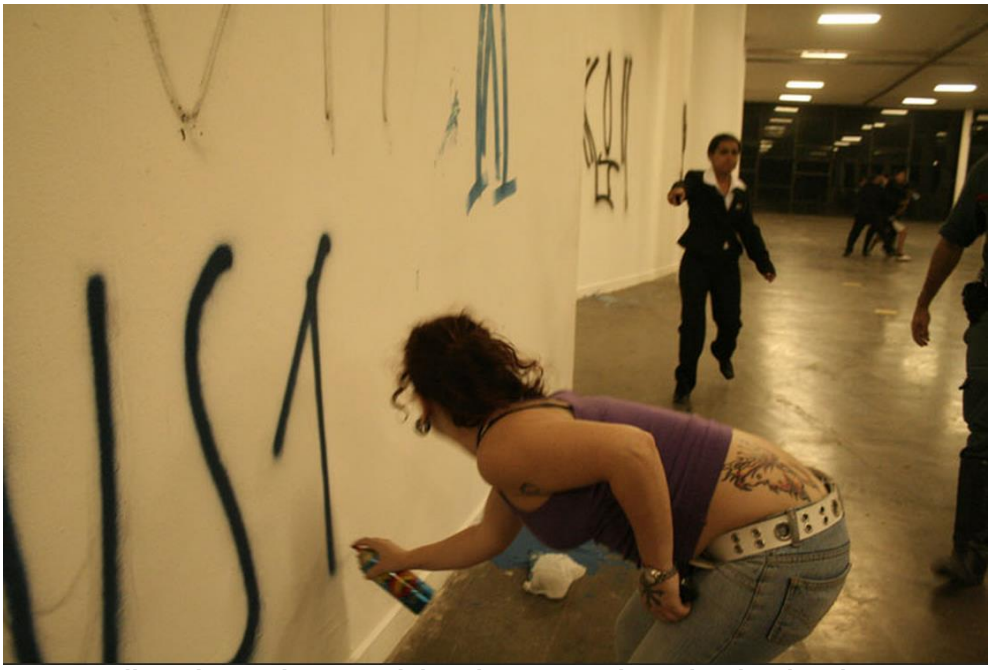


Figura 89 - Carolina Pivetta da Mota pichando o segundo andar da Bienal, 2008, 28ª Bienal. Fotógrafa: Taita Virgínia/Folha Imagem. Disponível em <http://entretenimento.uol.com.br/album/pichacao_bienal_album.htm#fotoNav=1>, acesso em 16/01/2014.

A ação deste grupo foi uma prática artística transgressora que não envolveu grupos escolares e programas sociais mas sim grupos surgidos e organizados nas ruas de São Paulo e na internet, graças às redes sociais virtuais. Os curadores da 28ª Bienal e os funcionários da Fundação Bienal sabiam que se cogitava pichar o prédio pois os organizadores da ação não se esforçaram para esconder os preparativos e as convocações (CYPRIANO, 2008).

Tal feito mobilizou o meio artístico porque Carolina Pivetta ficou presa durante cinquenta e dois dias. Paulo Herkenhoff afirmou:

> Se o vazio fosse de fato o espaço aberto para discutir a instituição, essa extraordinária grafitagem teria sido incorporada ao projeto ético e político da 28ª Bienal. A grafitagem já é um dos fatores mais marcantes desta edição. Com mais repressão, deixará de ser um problema de excessivo rigor penitenciário par se tornar uma questão para estudos éticos curatoriais e debates estéticos (HERKENHOFF, 2008, p. E5).

Dois dias depois de Herkenhoff publicar sua opinião sobre o caso, os curadores Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen também se manifestaram:

> Primeiramente, não podemos esquecer que, ao contrário da operação noturna e silenciosa peculiar aos pichadores, o acontecimento na Bienal está longe de poder ser chamado de estético e pacífico: 40 jovens invadem o pavilhão Bienal como um arrastão, derrubando tudo, agredindo pessoas fisicamente, com o objetivo de, segundo a convocatória de seu líder Rafael Augustaitz, pichar o segundo e o terceiro andar, destruindo todas as obras. Foi mais um gesto peculiar deste grupo destrutivo, que, desde as invasões do Centro Universitário Belas Artes e da galeria Choque Cultural, usa a pichação como meio par apagar e danificar o trabalho dos outros artistas. Será que o meio artístico não se dá conta do autoritarismo de tal gesto, do que ele implica de censura ao outro? Não é preocupante perceber que a tática de um ex-estudante de artes é fazer do apagamento de outros artistas um fenômeno midiático? Sim, pois a imprensa e os canais de internet foram avisados três horas antes do ataque à Bienal e estavam postados esperando pelo espetáculo! Não foi, portanto, um preenchimento do vazio ou uma resposta "em vivo contato", o que da parte da curadoria nunca supôs o uso de violência. Não se tratou tampouco de colar stickers, fazer barcos de papel, ou tocar música no segundo andar do pavilhão - como de fato ocorreu no decorrer da mostra - mas de vandalismo agressivo e autoritário (COHEN e MESQUITA, 2008, s/p).

A Fundação Bienal comissionou dois vídeos sobre pichação que foram exibidos na 29ª Bienal em 2010, edição que amplificou as ações sociais com atividades na cidade de São Paulo, em campo de futebol, igreja, sinagoga, tenda de circo, pátio da escola, rua, delegacia, rodoviária e Metrô (BARBIERI, 2013, 9’49” -10’16”).

5.3 Exposições Bienais de arte infantil

É da VI Bienal em 1961 que se tem as primeiras notícias de exposições infantis relacionadas à Bienal de São Paulo. Mesmo extraoficial e fora da exposição no Ibirapuera, o feito recebeu a atenção do MAM/SP que divulgou a iniciativa no boletim oficial do museu:

> No Ginásio Estadual Albino Cesar acaba de ser inaugurada a Iª Bienal de seu Clube de Desenho. Por ocasião da abertura da Bienal Ginasiana, foram distribuídos seis prêmios, cabendo o primeiro à aluna Maria Luiza Dias [...]. Do catálogo da 1ª Bienal consta a seguinte introdução, de autoria dos professores Arlette Filgueiras Santos e Esmael Simões: Se a Arte é expressão cultural, se é o reflexo dos valores espirituais de um grupo social, sua forma exterior não pode ser a mesma em tôdas (sic) as épocas, em todas as sociedades (SANTOS, 1961, s/p).

Os professores Arlette Filgueiras Santos e Esmael Simões escreveram e organizaram o catálogo da Bienal do Clube de Desenho, reproduzindo elementos constitutivos da Bienal de São Paulo na escola.

O modelo adotado de promover certames artísticos, reverberou além das portas da Bienal. Em 1967 Aldir Mendes de Souza organizou a 1ª Bienalzinha, que assim foi divulgada:

> O grupo da Comunicação a Industrial, se destina a divulgar a Arte Contemporânea em Salões Populares, irá realizar a I Bienalzinha, que constará de pintura, desenho, e escultura de crianças até 10 anos de idade. Organizada por Aldir Mendes de Souza, a exposição será montada no "Salão da Criança", no Parque Ibirapuera, e inaugurada a 30 de setembro próximo (ESTADO, 1967).

O Salão da Criança foi uma feira industrial dedicada integralmente à criança e nenhum vestígio da Bienalzinha se encontra dentre os arquivos de Aldir (SOUZA FILHO, 2013).

Em 22 de maio de 1975 foi realizada uma reunião na Fundação Bienal para tomada de providências imediatas. Uma delas foi a organização da "I Bienal Internacional de Arte Infantil" composta por:

> a) Comissão: Santoro, Ilze e Regina.
> b) Crianças e sua fantasia: Participação de 3 a 8 anos.
> c) O mundo com os olhos da criança – de 8 a 12 anos.
> d) Arte a juvenil – de 12 a 17 anos.
> e) Participação nacional no Exterior – III Concurso Internacional da Pintura Infantil de Moscou (NATHANAEL, 1975, s/d).

A equipe montada aproveitaria o contato com escolas e professores que Antonio Santoro Junior estava fazendo desde 1969 e as experiências de Ilze Celeste e Regina Stela Cardoso Franco com o ateliê anteriormente conduzido por elas na Bienal Nacional de 1974.

As "Proposta Experimental" realizadas no atelier do projeto "A criança e o jovem na Bienal" na 18ª Bienal em 1985 resultaram em uma exposição que

completou o grupo de dez exposições especiais da 18ª Bienal[187]. Foram expostos 600 trabalhos realizados durante o mês de outubro. O projeto inicial previu a participação de quatro escolas e aceitou inscrições de interessados de 10 a 18 anos que gostariam de participar da exposição, sendo que, para isso, deveriam realizar atividades no ateliê em até três seções de duas horas por semana (BIENAL(184), s/d). A exposição foi montada no mesmo andar em que estava o ateliê (BIENAL(183), 1985, s/p) e os trabalhos foram selecionados a partir dos seguintes critérios:

> Referências diretas às obras expostas na Bienal ou a sua linguagem, incluindo releituras de obras expostas na Bienal ou a sua linguagem, incluindo releituras de obras de diversos artistas (entre os mais interpretados estão Middendorf, Reartem Doukopill e Salomé); referências indiretas (com o coração, que aparece em muitos trabalhos infantis e está na Bienal em obras dos artistas Daniel Senise, Ole Sorring e Francisco Cunha), trabalhos do repertório dos participantes, sem relação com obras da Bienal, como o cometa Halley e as guerras espaciais (BIENAL(183), 1985, s/p).

Além dos trabalhos artísticos foram exibidos painéis fotográficos com o desenvolvimento das propostas e atividades realizadas no ateliê (BIENAL(183), 1985, s/p). Segundo o presidente da Bienal, Roberto Muylaert:

> [..] esse relacionamento com a criança, com o adolescente, com a escola, é uma das principais e melhores características da Bienal deste ano. É um plano ambicioso. Eu espero trazer cem mil crianças para visitarem a Bienal. E pelo menos seis mil delas terão chances de produzir obras das quais, depois, haverá seleção para a exposição de novembro (INTERAÇÃO, 1985, p. 04).

Um projeto desse porte só aconteceu porque contou com o apoio do presidente da Fundação e a aprovação da curadora Sheila Leirner, caso contrário não teria forças políticas para se concretizar.

Criança voltaria a ser assunto de exposição na Bienal em 1994 com a “Bienal da Criança”. O projeto foi divulgado (fig. 90) como um salão da criança gigantesco que ocuparia todo o Pavilhão da Bienal com oficinas para crianças e exposição de

[187] As exposições especiais foram: Movimento Cobra; Expressionismo no Brasil, Heranças e Afinidades; Gravuras de Cabichui; Xilogravuras Contemporâneas na Literatura de Cordel; O Turista Aprendiz; Máscaras da Bolívia; Vídeo Arte em Comunicação Criativa; Entre a Ciência e a Ficção; A Criança e o Jovem na Bienal (BIENAL(183), 1985, s/p).

90 projetos enviados por escolas e selecionados entre as 600 propostas inscritas (BIENAL(182), 1995, p. 5-3).

Figura 90 - Folder de divulgação da Bienal da Criança, 1994. Fotografia de Julia Rocha Pinto. Acervo Vera Barros.

Contando com suporte financeiro do Ministério da Educação por meio do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação:

> As propostas, a arquitetura e a ocupação do espaço estavam concebidos, os educadores em formação, as escolas contatadas e trabalhos de crianças chegavam à Bienal. Célia Cruz captava recursos e a agência Mccann-Erickson estava com a campanha publicitária pronta. Houve até mesmo uma divulgação para a imprensa, com convocação de todas as mídias de comunicação junto à presidência da Bienal. O projeto chegou a ser anunciado publicamente mas não se finalizou. Tudo estava pronto para acontecer em 1995, porém, na diretoria da Fundação Bienal começou-se a discutir que a Bienal da Criança poderia ofuscar a edição seguinte da Bienal Internacional de Artes e drenar patrocinadores. O projeto estava muito grande, e na tentativa de realizá-lo foram feitos três orçamentos diferentes. Mesmo assim, o volume de recursos necessário para sua realização poderia comprometer a captação para a 23ª Bienal Internacional em 1996 (RIZZI, MINERINI NETO, e PINTO, 2012, s/p).

Todo o projeto foi coordenado por Vera Barros, Carlos Barmak, Marisa Szpiegel e Wania Forguieri e tinha como natureza maior:

> [...] a experimentação e nada seria oferecido pronto. Começaram a imaginar quem gostariam que coordenasse as áreas que imaginavam, almejando um grande encontro entre pessoas admiráveis, que estavam conectadas com o ideário da coordenação central: transdisciplinaridade, interatividade e multiculturalidade. Uma Bienal que pretendeu ser mais do que um evento. Um detonador de processos de aprendizagem e difusão de conhecimento (RIZZI, MINERINI NETO, e PINTO, 2012, s/p).

O caráter transdisciplinar do projeto foi orientado por Ubiratan D'Ambrósio que participou junto a toda a equipe[188] das reuniões e do detalhamento do projeto. Com o projeto arquitetônico detalhado, as áreas delimitadas, as escolas enviando conteúdo para a exposição e os monitores participando do curso de formação, entretanto:

> Em determinado momento a Fundação Bienal decidiu que o projeto precisava de uma figura externa para assumir a curadoria. Preocupada com sua imagem institucional, por indicação de Agnaldo Farias, foi convidado Marcos Sampaio para assumir a curadoria do projeto quando este estava estudando na França e a Bienal da Criança estava inteira detalhada e estruturada (RIZZI, MINERINI NETO, e PINTO, 2012, s/p).

A chegada e Marcos Sampaio desestruturou a equipe inicial e Agnaldo Farias foi convidado por Edemar Cid Ferreira - presidente da Fundação Bienal - para analisar o projeto e checar sua consistência e viabilidade. Em 20 de outubro de 1995 enviou um relatório com seus pareceres a Nelson Aguilar e a Pieter Tjabes, gerente internacional da Fundação Bienal, no qual destacou que dentre os projetos de cada uma das áreas alguns estavam avançados enquanto outros se encontravam esboçados (FARIAS, 1995, s/p). Intentando colaborar com um Agnaldo destacou:

> Vocês (Nelson, Pieter, e diretoria da Fundação Bienal) devem ter em mente [...] que o fato da Bienal, até o presente momento, não haver dado

[188] A 'Bienal da Criança' contou com equipes de coordenadores para cada uma das áreas envolvidas: Zélia Cavalcanti assumiu a coordenação pedagógica; Rosa Iavelberg concebeu um seminário de educação e teve como assistente Tarcisio Tatit; Dudi Maia Rosa respondeu pelo projeto de artes plásticas junto a Artur Lescher; Cao Hamburger e Felipe Barcinski coordenavam cinema e vídeo; Lígia Cortez e Ulisses Cohn respondiam pelas artes cênicas, André Vainer e Guilherme Paoliello conceberam o projeto arquitetônico; Rafic Farah e Luciano Pessoa planejavam o setor de artes gráficas junto a Silvana Jeha para cuidar do setor de fotografia; Glaucia Amaral respondia pela área de moda; Teca de Brito e João Batista T. Rosa respondiam pela música; Nina Horta planejou a alimentação; Heloisa Prieto foi convidada para a área de literatura; Chaké Ekizian foi a responsável pelo curso de formação dos monitores; Paula Mattoli cuidava da recepção de arte infantil (RIZZI, MINERINI NETO, e PINTO, 2012, s/p).

> uma resposta formal, uma satisfação, sobre seu adiamento não apenas provocou desânimo em vários colaboradores, vários deles – como os monitores – possivelmente já imersos em outras atividades, como em alguns casos terminou pela inviabilização de alguns projetos – refiro-me, por exemplo, aos convidados internacionais para o simpósio e, sobretudo, as escolas que destacaram classes para trabalharem ao longo do ano e que serão desfeitas no ano vindouro, com trocas de professores etc, numa dinâmica impossível de ser acionada para abril (FARIAS, 1995, s/p).

Pelo visto, discutia-se adiar o evento para o primeiro semestre de 1996 e o risco de abalar a 23ª Bienal planejada para o segundo semestre do mesmo ano ficava cada vez mais evidente. O relatório de Agnaldo continua:

> Um outro ponto de maior importância é o Marcos Sampaio que cuidou em garantir que o evento tivesse legitimidade junto ao meio acadêmico, incluindo aí MEC, Arte-Educadores etc. Ele pode ser extremamente útil em deslindar aspectos relativos ao simpósio e tratamento com instituições, notadamente as escolares. Aliás, avisá0lo que ele não será mais o curador é um imperativo que não pode ser mais adiado, Insisto neste ponto e peço que ele seja estendido a todos os outros colaboradores, passados e futuros. Por todos os percalços, por todas as marchas e contramarchas ocasionados pelo amadorismo do grupo inicial, a Bienal sofreu um desgaste considerável que só poderia ser eliminado com um tratamento bastante transparente (Idem).

Transparência não faltou no relatório de Agnaldo Farias que intentou ainda verificar a possiblidade de conhecer a revisão de orçamento previamente solicitada à equipe de Vera Barros, porém a “Bienal da Criança” não foi finalizada:

> Mesmo não sendo montada nem sendo aberta ao público ela aconteceu no processo, nos projetos, nos desejos. Assim como a mostra planejada – na qual processos de criação aconteceriam - os dezoito meses de programação aconteceram, e intensamente (RIZZI, MINERINI NETO, e PINTO, 2012, s/p).

A exposição não era apenas de criança mas para criança. Alguns projetos destinados a esta Bienal foram realizados pelo SESC, dos quais destaca-se o “Labirinto da Moda: Uma aventura infantil” de Glaucia Amaral entre 1996 e 1998 nos SESC Pompeia, São Carlos, Bauru, Santos e no Museu de Arte da Bahia.

***

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizar a redação dos capítulos desta tese constatei enorme carência de fundamentos educacionais nos feitos didático/pedagógicos da Bienal, tanto nas 'Propostas Educacionais em História da Arte' quanto nas 'Propostas Educacionais em Arte/Educação'.

Embora não aceitável, é compreensível a ausência de referenciais educacionais nas ações feitas por historiadores da arte. Afirmo ser inaceitável porque, em grande maioria, historiadores da arte que foram responsáveis pelos projetos educativos e pela formação de monitores na Bienal foram ou são também professores, situação facilmente percebida no ensino universitário, no qual artistas, críticos, técnicos, curadores e historiadores ministram aulas porque são pesquisadores excepcionais mas que pouco, ou nada entendem de educação.

Inaceitável e incompreensível é a ausência de referenciais educacionais nos projetos desenvolvidos por arte/educadores. Às exceções da 21ª Bienal em 1991, da XXIV em 1998 e da Mostra do Redescobrimento em 2000 que, respectivamente, fundamentam suas propostas em Lev Vygotsky, John Dewey e Paulo Freire. Os textos utilizados para fundamentar os projetos realizados – quando citados - são de história da arte, crítica de arte e filosofia.

Muito da memória das ações educacionais não foi localizada nessa pesquisa, e talvez esteja mesmo perdida para sempre, porque optou-se por arquivar informações sobre as exposições e os artistas que dela participaram, não tendo a mesma preocupação com os documentos gerados pelos feitos educacionais na Bienal. Isso se comprova ao observar que muitas das informações que colaboraram com a construção desta tese são substratos de críticas dedicadas às exposições que, por vezes, resvalaram em alguma ação didática, salvo as poucas críticas dedicadas integralmente aos monitores. No decorrer da pesquisa no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, foram coletados e analisados por volta de 700 itens entre recortes de jornal e documentos

gerados pelas Bienais de Arte, sendo a minoria especificamente dedicado à educação.

A origem da preocupação didática na Bienal funda-se no discurso de inserir trabalhadores e operários no meio artístico, justificando e validando a iniciativa da elite paulistana de fazer uma Bienal de Arte em São Paulo, especificamente na figura de seu fundador, o empresário Ciccillo Matarazzo. Trata-se de uma situação controversa como sugeriu Mário Pedrosa ao indicar grande quantidade de operários trabalhando e vivendo na cidade de São Paulo quando ocorreu a I Bienal, sugerindo, portanto, que o objetivo didático da Bienal disfarçava-se de meio para controlar e entreter os operários para que não fizessem movimentos trabalhistas reivindicatórios.

Enquanto a organização da Bienal preocupava-se em enaltecer aproximação com operários, 10 mil estudantes ocupavam as salas da I Bienal, efetivando rapidamente a função didática prevista por Anita Malfatti e Luiz Martins quando o projeto Bienal foi lançado.

Se a referência para o Museude Arte Moderna de São Paulo foi o *Museum of Modern Art* de Nova Iorque, previsível seria ter as atividades educativas fundadoras tanto do MAM/SP quanto da Bienal calcadas nas proposições de Alfred Barr que à época era responsável pela educação no MoMA. Entretanto, isso não aconteceu porque o trabalho de Barr era voltado para crianças e jovens e não para operários. Daí se configurar a presença de Wolfgang Pfeiffer como o primeiro formador de monitores para para passeios explicativos. Com isso, a Bienal de São Paulo tem várias referências em sua constituição inicial: o modelo de exposição formado por delegações enviadas por diversos países, chamadas ‘Representações Nacionais’, herdado da Bienal de Veneza, as concepções de Arte Moderna que nortearam as primeiras Bienais oriundas do MoMA e os monitores formados em História da Arte por Pfeiffer, professor alemão especializado em barroco.

Os passeios explicativos realizados pelos comissários internacionais na I Bienal fundaram o ‘Período da História da Arte’ e o modelo de visitas que nele se

perpetuou de 1951 a 1984, com monitores conduzindo grupos de visitantes pelas salas de exposição com a postura de explicadores da arte, a mesma adotada pelos comissários nas salas da Bienal e nas palestras proferidas pela cidade.

Os cursos para formação de monitores desse período também assentaram-se em um modelo que comprou-se eficiente para objetivo pretendido de preparar explicadores da arte, composto por aulas expositivas, pesquisas feitas pelos participantes e contato com artistas durante a montagem das exposições. As variantes se encontram nas pesquisas que, por vezes resultavam em exposição didática, em material para o Arquivo Histórico Wanda Svevo, em diapositivos e conteúdos para palestras.

Importante ressaltar, nesse período, que as propostas para professores, escolas e atividades artísticas foram iniciativas isoladas surgidas à margem dos programas educativos oficiais da Bienal. Os trabalhos pedagógicos realizados em escolas eram majoritariamente aulas de história da arte pontuadas por atividades dissertativas e experimentações plásticas. O primeiro ateliê montado na Bienal era de livre fazer em sintonia com o ensino modernista da arte calcado na livre expressão da criança, que estava vigente nas escolas.

O início do período das 'Propostas Educacionais em Arte/Educação', cuja demarcação é a realização do projeto 'A Criança e o Jovem na Bienal' abre-se para a discussão do formato anterior sem romper com historiadores da arte. Desde então, o termo monitor foi questionado, sendo substituído, por vezes, por palavras mais abrangentes – caso de educadores e mediadores em arte -, por vezes diminutivas – caso de 'tira-dúvidas', pois não se trata apenas de palavras mas sim de posicionamentos educacionais que são indissociáveis dessas palavras.

As ações com professores se intensificaram e atingiram graus de sofisticação antes encontrado apenas nos cursos para formação de monitores e as ilustres participações nas aulas. Os projetos gráficos dedicados aos materiais educativos se tornaram elaborados, mas nem sempre resistentes ao grande manuseio em sala de aula, como no caso da alça da pasta com as pranchas e

livretos da XXIV Bienal, que rasgava com facilidade, e da caixa preta do material da 27ª Bienal, que descolava rapidamente, e cujos conteúdos são arremedos acríticos dos projetos curatoriais. O material para professores da 26ª Bienal, disponível online, é o que menor repercussão e uso teve. O estojo quadrado verde da 29ª Bienal deixava cair as fichas do jogo que rapidamente se perdiam, problema solucionado no material educacional da exposição 'Em Nome dos Artistas' que veio com um envelope para guardar as filipetas.

As propostas pedagógicas desses materiais oscilaram entre a repetição dos textos estudados pelos monitores na 23ª Bienal, passando pela Proposta Triangular; por Paulo Freire e pelas concepções de estranhamento na arte que trouxeram consistência para o material da XXIV Bienal; pelas entrevistas contextuais do material da 26ª Bienal, que possui erros no glossário; pela precisão das informações presentes no material da 27ª Bienal, e pela ausência de bibliografia e de fundamentação pedagógica nos materiais da 29ª Bienal e da exposição 'Em Nome dos Artistas'.

As atividades de ateliê realizadas no período das 'Propostas Educacionais em Arte/Educação' se distanciaram do livre fazer que marcou as ações artísticas do período anterior. Os caderninhos usados na 18ª, na 19ª, na 21ª e na 23ª Bienais confirmam esse afastamento, ao reconhecer que influências existem, mesmo quando se propõe atividades livres, cujo porto seguro é a recorrida ao repertório construído. Reconhecer, aceitar e estimular influências de outras obras de arte no fazer artístico é característica que se fortaleceu nos ateliês realizados na 29ª Bienal em 2010 e na exposição 'Em Nome dos Artistas'. Especificamente no ateliê de fantasias que tinha como referência as fotografias de Cindy Sherman. Em sentido oposto, a ausência de contextualização marcou a construção de um inflável nos encontros com professores da 29ª Bienal, que usou os participantes como mera mão de obra para construir uma ideia para a qual não colaboraram (construir um inflável) e longe de qualquer contextualização. Esta atividade salvou-se no momento final quando o inflável foi disponibilizado para os professores com ele interagirem por dentro e por fora, criando um grande *happening* que fez com que eu recolhesse minhas críticas.

Os cursos para formação dos educadores continuaram pautados na tradição das aulas expositivas, seguidas por pesquisas e visitas e acompanhamento da montagem. Destaca-se nesse panorama a formação em rede, propostas em 2010 e em 2011, com atividades realizadas em instituições parceiras que efetivaram as redes colaborativas que marcaram positivamente as primeiras ações do Educativo Permanente.

Um texto assinado por Stela Barbieri apresentando o Projeto Educativo da 29ª Bienal está no catálogo. Os nomes de todos que compuseram a equipe educacional dessa exposição também, inclusive os nomes de todos os 300 educadores. Uma conquista e exceção dentre os catálogos da Bienal, cujos primeiros registros de algo relacionado à educação se encontram nos catálogos da 'Mostra de Gravura Brasileira', realizada em 1974, que apresenta o 'Atelier Vivo de Gravura'. Informações sobre os projetos educacionais serão recorrentes nos catálogos a partir da XVI Bienal com diversidade de formatos. Hora apresentando os responsáveis pela preparação dos monitores, hora composto por texto que referencia o projeto desenvolvido, hora os nomes dos monitores.

Se o Educativo Permanente Bienal vem se destacando pela amplitude das ações, trata-se da concretização de vontade antiga na Bienal, para a qual iniciativas não faltaram. O manifesto redigido e assinado por Maria Bonomi, Salvador Candia, Fernando Lemos e Maria Eugênica Franco, em 1966, esboça a vontade de ações educacionais ininterruptas. Na VII Bienal, em 1963, cogitou-se, pela primeira vez, estabelecer um setor para esse fim: o 'Setor de Atividades Didáticas da Bienal'. Na X Bienal foi a vez de se estabelecer o 'Centro de Monitores da Bienal ou Centro de Ensino Artístico da Fundação Bienal' organizado por Gilda Seráphico e Oswald de Andrade Filho. Antonio Santoro Junior foi quem conseguiu manter o mais longevo dos departamentos educacionais na Bienal, o 'Setor Pedagógico', que existiu entre 1972 e 1979. O curso de História da Arte no Século XX, ministrado por Raphael Buongermino Netto, em 1974, deveria implantar um curso ininterrupto na Bienal, aberto a todos os interessados. O mesmo deveria ter acontecido com o 'Setor de Documentação e Cursos da Fundação Bienal', que preparou os monitores da XII

Bienal em 1975. Com duração de dois anos o ‘Setor de Arte-educação’ existiu enquanto Daisy Peccinini e Maria Isabel dele cuidaram, na XVI e na 17ª Bienal, em 1981 e 1983. Ana Cristina Rocco Pereira de Almeida tentou implantar o ‘Setor Educativo da Fundação Bienal’ quando cuidou do projeto educativo da 21ª em 1991. Em 1997 o presidente Julio Landmann instituiu a ‘Diretoria de Educação Permanente da Bienal’ ou ‘Diretoria de Arte-educação’, que teve Evelyn Ioschpe como única diretora que realizou as ações educacionais de apenas uma exposição e depois foi extinto, como todos os anteriores, ao fim da XXIV Bienal.

Após apresentar as tentativas de transformar os projetos educacionais da Bienal em ações ininterruptas e permanentes, encerrarei esta tese não com uma afirmação conclusiva, mas sim com uma pergunta: Será que o Educativo Permanente, implantando na Fundação Bienal de São Paulo em 2011, perpetuará ou entrará para a lista de projetos passados?

***

BIBLIOGRAFIA

ABRAMO, Lívio. A Escola de Artesanato do MAM. In: Os 10 anos do Museu de Arte Moderna. São Paulo: Il Progresso Ítalo-Brasiliano, 1958.

ABRAMO Radha. Haverá Rigorosa Seleção na Mostra do Palácio das Nações. Jornal O Tempo, 6/2/1955.

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana Lopes. As Bienais de São Paulo: Da Era dos Museus à Era dos curadores (1951-2001). São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. Análise enviada por Francisco Alambert ao autor via e-mail em 27/05/2014.

ALBANO, Ana Angélica. Artes Visuais, Cadernos de Formação 2, APUD CARVALHO, Marcelo, RUGGERI, Maria Carolina Duprat. Relatório da Ação Educativa na XXVI Bienal de São Paulo. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo - AHWS, 2002.

ALMANAQUE Folha. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/dinheiro60.htm\>. Acesso em 10 Jan.2014.

ALMEIDA, Ana Cristina Rocco Pereira de. Propostas de trabalho: Experiências para a arte. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (tese de doutorado), 1991.

_____. Adendo ao Projeto para a 22ª Bienal para curso de formação de monitores e serviço de monitoria. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 14/03/1994.

_____. Depoimento. BARBIERI, Stela (curadoria educacional). Seminário Arte Em Tempo: Depoimentos em vídeo – Anos 90. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Estúdio B, 2013, 09’03’’ - 09’09”.

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de, RIBEIRO, Maria Isabel Branco. Avaliação final da monitoria da XVII Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 19/01/1984.

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. Metodologia de trabalho de pesquisa. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1981.

ALUMINI JORNAL. Alumini: apoio total às artes: Amélia Arenas. Jornal Alumni, sem data.

AMARAL, Aracy (Org.). Museu de Arte contemporânea da Universidade de São Paulo: Perfil de um acervo. São Paulo: Techint engenharia S/A, 1985.

_____. Arte sem educação ou/e o Brasil visto de fora (1967). In:_____. Arte e meio artístico (1961-1981): Entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Nobel, 1983.

_____. Indagações em torno da XIX Bienal (1987). In:_____. Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e Ensaios (1980-2005), Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. Agora, escolares aos museus (1985). In:_____. Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e Ensaios (1980-2005), Vol. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____(1). Gradiloqüência (sic) e *marketing* (1996). In:_____. Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e Ensaios (1980-2005), Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____(2). Expandido o Internacionalismo (1990). In:_____. Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e Ensaios (1980-2005), Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____(3). Ainda a Bienal (1981). In_____. Arte e meio artístico (1961-1981): Entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Nobel, 1983.

_____(4). Anotações à margem da XVIII Bienal – IV. O desafio da grande promoção (1986). In_____. Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e Ensaios (1980-2005), Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006.

AMARAL, Lilian. Projeto Escola & Arte na Bienal: Avaliação final da 22ª Bienal/Perspectivas de ação multiplicadora. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1996.

_____. Projeto para monitoria da 23ª Bienal. São Paulo: Arquivo Wanda Svevo, 20/12/1995.

_____. Depoimento sobre o curso de monitores da 23ª Bienal. In BARBIERI, Stela (curadoria educacional). Seminário Arte Em Tempo: Depoimentos em vídeo – Anos 90. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Estúdio B, 2013, 8’45” - 9’18”.

_____. Informações enviadas por Lilian Amaral ao autor, e-mail. 9 e 10 Dez.2013.

AMARANTE, Leonor. As Bienais de São Paulo: 1951-1987. São Paulo: Projeto, 1989.

ARANTES, Tatiana. Depoimento de Tatiana Arantes ao autor. (oral) Ago.2010.

ARTE NA ESCOLA, Projeto. Projeto Arte na Escola dá Bolsa par a12 professores. São Paulo: O Estado de São Paulo, 22/12/1998.

_____. <http://artenaescola.org.br/institucional/>. Acesso em: 08 Mai.2014.

ARTEDUCAÇÃO Produções - AEP. Disponível em: <http://www.arteducacaoproducoes.com.br/historico.html>. Acesso em 04/09/2013.

AUGUSTO, Maria Aparecida Pereira de Castro. Depoimento de Maria Aparecida Pereira de Castro Augusto ao autor sobre os Projetos Diversidade, ´Mostra do Redescobrimento e Diversidade II. Por Facebook em 17 Jan.2014.

BARBIERI, Stela. Tempo de experiência. In: TOZZI, Devail (org.). Horizontes Culturais: Lugares de aprender. São Paulo: Secretaria da Educação/FDE, 2008. Disponível em: <http://culturaecurriculo.fde.sp.gov.br/administracao/Anexos/Documentos/220090629103639Horizontes_Culturais.pdf>. Acesso em 09/05/2012.

_____. Mapeando pensamentos. In: Encarte do material educativo da exposição “Em nome dos artistas”. São Paulo: Fundação Bienal, 2011.

_____. Lugar de respirar. In: Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

_____. Para abrir possibilidades. Caderno dos Professores. In: Material Educativo da 29ª Bienal. São Paulo: fundação Bienal, 2010.

_____; FARIAS, Agnaldo; ANJOS, Moacir dos. Entre Movimentos. In: Caderno com Projeto de Ações com Instituições Parceiras. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

_____. Navegar. In: Documentação da 29ª Bienal de São Paulo: Há sempre um copo de mar para um homem navegar. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2011.

_____. Mapeando pensamentos. In: Encarte do material educativo da exposição “Em nome dos artistas”. São Paulo: Fundação Bienal, 2011.

_____. Pragmatismo Poético. In ARANHA, Carmen S. G., KANTON, Katia (coord.). Espaços de Mediação: I Simpósio Internacional Estratégias do Ensino da Arte Contemporânea em Museus e Instituições Culturais. São Paulo: PGEHA/Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2011.

_____ (curadoria educacional). Seminário Arte Em Tempo: Depoimentos em vídeo – Anos 80. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Estúdio B, 2013, 11’54-12’15.

_____. Informação enviada via e-mail ao autor em 02 Mai.2014.

BARBOSA, Ana Amália Tavares Bastos. Depoimento de Ana Amália Tavares Bastos Barbosa ao autor, em 11/07/2010.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. Arte-educação em um museu de arte. São Paulo: Revista USP n º 02, Jun./Jul./Ago. 1989. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/02/18-anamae.pdf>. Acesso em 04 Jan.2014.

_____. BARBOSA, Ana Mae. Arte educação. In_____ ZANINI, Walter (org.). História Geral da Arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

_____ (Org.). Ensino da arte: Memória e história. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. Educação para as Artes Visuais: Do MAC/USP ao Balanço das Águas. In: ARANHA, Carmen S. G., CANTON, Katia. Espaços de Mediação: I Simpósio Internacional Estratégias do Ensino da Arte Contemporânea em Museus e Instituições Culturais. São Paulo: PGEHA/Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2011.

_____. Arte-educação em um museu de arte. São Paulo: Revista USP n º 02, jun./jul./ago. 1989.

_____. A imagem no ensino da arte: anos 80 e novos tempos. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. Sobre conferências, congressos, encontros e terreiros. In_____. Costa, Fabio José Rodrigues da (org.). Arte/educação na pós-modernidade/mundo. Curitiba: CRV, 2001.

_____. Informações enviadas por Ana Mae Barbosa por e-mail ao autor em 11/12/2013.

BARDI, P.M. História do MASP. São Paulo: Quadrante, 1992. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França. Museus Acolhem o Moderno. São Paulo: EDUSP, 1999.

_____. História do MASP. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992.

BARMAK, Carlos. Ateliê Infláveis. In Relatório Monstro das Atividades nos Ateliês: 29ª Bienal de São Paulo – Projeto Educativo. São Paulo: Fundação Bienal, 2011.

BARR, Alfred. Que é a Pintura Moderna? Nova Iorque: MoMA, 1943, 1945, 1946, 1949 e 1952, Brasil: MAM São Paulo e MAM Rio de Janeiro, 1953.

BARROS, Regina Teixeira de. Impressões visuais do público da Bienal: Projeto do serviço de monitores da 21ª Bienal (fax enviado para a Folhateen, cadernos destinado a adolescentes publicado pela Folha de São Paulo. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 26/09/1991, sem paginação, inédito.

BENTO, Antonio. A Bienal e o Público. Rio de Janeiro: Diário Carioca, Artes, 12/01/1958.

BÉRARD, H. M. Fórum estético: Preparando a Bienal. São Paulo: O Tempo, 17/05/1953.

BETTIOL, Zoravia. Depoimento de Zoravia Bettiol ao artista via Facebook em 20/02/2014.

BERLINCK, Izar do Amaral. Regulamento do Atelier Vivo na Mostra de Gravura Brasileira. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1974, inédito.

BERTONI, Marina Campos Lomba. Bienal. Campinas: Diário do Povo, 17/10/1961.

BIENAL, Fundação. Relatório da I Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, s/d.

_____. Carta de Francisco de Paula Castro a Wolfgang Pfeiffer. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 06/12/1955,

_____. Escritura da Instituição da Fundação de Arte Moderna. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, 12/01/1948.

_____. Histórico das quatro primeiras Bienais, ressaltando a questão do espaço de suas instalações. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda, 09/1957.

_____. Relatório MAM: O Museu de Arte Moderna de São Paulo existe há mais de 10 anos. Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1959.

_____. Carta de Maria Eugênia Franco para Mário Pedrosa. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 15/02/1961.

_____. Educativos - uma história, 2010. Disponível em: <http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/Educativo/Paginas/Educativo-da-Bienal.aspx>. Acesso em 12/03/2014.

_____(2). Conferências realizadas durante a 3ª. Bienal de São Paulo. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem data.

_____(3). Carta MAM/3161 de Wolfgang Pfeiffer a Beatriz Figueiredo. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 16/03/1955.

_____(4). Divulgação MAM. Expedido para ser publicado em 02/12/1959. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem data.

_____(5). Boletim nº 59 do Museu de Arte Moderna de S. Paulo. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 27 de setembro de 1961.

_____(6). Certidão de Criação e Estatuto da Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 08/05/1962.

_____(7). Alteração Estatuária da Fundação Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 25/05/1966.

_____(8) Alteração Estatuária da Fundação Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 11/02/1969.

_____(9) Alteração Estatuária da Fundação Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 25/04/1975.

_____(10). Alteração Estatuária da Fundação Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 13/12/1979.

_____(11). Alteração Estatuária da Fundação Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 05/09/1984.

_____(12). Previsão orçamentária da VII Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem data,

_____(13). Bienal de São Paulo. Curso de monitores para a VIII Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 16/03/1965.

_____(14). Listagem com nomes dos inscritos no curso de monitores da VIII Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 25/06/1965.

_____(15). São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 17/09/1953.

_____(16). Fundação Bienal de são Paulo. Relatório De Atividades 1976. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1976.

_____(17). Programação de cinema da XVI Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1981.

_____(18). Catálogo da 20ª. Bienal de São Paulo. S/ao Paulo: fundação Bienal, 1989.

_____(19). Mapa da 25ª Bienal. In Guia da XXV Bienal. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002, contracapa.

_____(20). Projeto da 28ª Bienal de São Paulo: “em vivo contato”. In: NÃO CIRCULAR. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008, sem paginação,

_____(21). Catálogo da XXIX Bienal. São Paulo: Fundação Bienal, 2010.

_____(22). Relação de monitores da XI Bienal com orçamento. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem data.

_____(23). Arte na IX Bienal em curso intensivo. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 03/10/1967.

_____(24). Curso de monitores para a Bienal de 1967. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 18/10/1967.

_____(25). Curso de arte na IX Bienal de São Paulo (Mesa de encerramento). São Paulo: Arquivo Wanda Svevo, 13/12/1967.

_____(26). Nova crise na X Bienal de São Paulo. São Paulo: Folha da Tarde, 03/12/1969.

_____(27). Plano para o curso de monitores da X Bienal de 1969. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1969.

_____(28), Monitores em 1969 (lista de pagamento). São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem data.

_____(29), Relatório da X Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1969/70.

_____(30). Centro de monitores da Bienal: Futuro Centro de Ensino Artístico. Rio de Janeiro: Jornal não identificado, 25/05/1969.

_____(31). Bienal, monitores vão explicar arte de vanguarda. São Paulo: Jornal Popular da Tarde, 30/04/1969.

_____(32). In Catálogo da XI Bienal. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.

_____(33). Carta de Pedro de Magalhães Padilha a Francisco Matarazzo Sobrinho. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 06/07/1971.

_____(34). Atestados de participação na XI Bienal assinado por Mário Wilches. São Paulo: Arquivo Histórico Bienal, 16/11/1971.

_____(35). Ofício de orientação e normatização da monitoria na XI Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 06/09/1971.

_____(36). Ofício com solicitação de providências para os monitores e orientações para marcação de visitas de colégios. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 23/08/1971.

_____(37). Carta de Luisa Izrael Febrot solicitando monitoria a Paulo Escarinsti. São Paulo: Arquivo Wanda Svevo, 30/11/1973.

_____(38). Proposta de José Gabriel Borba Filho enviada a Francisco Matarazzo Sobrinho. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 05/11/1972.

_____(39). Bienal Informa: Abertura de Inscrições para curso de monitores da Bienal Nacional 1974. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 16/07/1974.

_____(40). Divulgação: Mostra da Gravura Brasileira. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 11/07/1974.

_____(41). Carta da Comissão Organizadora da Mostra de Gravura Brasileira solicitando aos artistas o envio dos dados biográficos para compor a exposição. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 14/08/1974.

_____(42). Relatório das atividades 1974. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1974.

_____(43). Relatório solicitado ao Raphael. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Abr./1975.

_____(44). Catálogo da XIII Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1975.

_____(45). Relatório de atividades 1975. São Paulo: Fundação Bienal, 1976.

_____(46). Entrevista sem assinatura. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, documentação geral da XIII Bienal, caixa 13/14, sem data.

_____(47). Listas (turma 1 e turma 2) com nomes de inscritos no curso de monitoria da XIII Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1975.

_____(48). Depoimento oral de Gisela Beluzzo Campos - monitora da XIII Bienal - ao autor em 05/11/2011.

_____(49). Ata de reunião. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 09/07/1975, sem paginação.

_____(50). Monitores da XIII Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1975.

_____(51). Centro de Documentação Francisco Matarazzo Sobrinho: Relatório de Atividades 1977. Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1977.

_____(52). Relatório de Atividades da Fundação Bienal de São Paulo em 1979. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 31/01/1980.

_____(53). Relatório de Atividades da Fundação Bienal de São Paulo em 1976. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1977.

_____(54). Relação de monitores da Bienal Nacional 1976. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1976.

_____(55). Divulgação: Curso da História da Arte Brasileira da Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem data.

_____(56). Relatório De Atividades 1976. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1976.

_____(56). Relatórios de Atividade de 1978. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1978.

_____(57) Catálogo da XIV Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1977.

_____(58). 30 X Bienal – Linha do Tempo. In Material Educativo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013.

_____(59). Lista manuscrita com nomes das monitoras da XVI Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem data.

_____(60). Termos de compromisso para estágio na 17ª Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, documentos da 17ª Bienal, inéditos.

_____(61). Comunicação Interna: Programa de monitores (já aprovado pela presidência). São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 26/11/1984.

_____(62). Catálogo da 18ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1985.

_____(63). 18ª Bienal: Eventos Paralelos de 04/10 a 15/12/1985. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1985.

_____(64). Catálogo da 18ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1985.

_____(65) Monitoria de adultos. Catálogo da 19ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1987.

_____(66) Comunicado AI: Bienal facilita visita em grupo. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1985.

_____(67). Relatório final do projeto Monitoria para Adultos da 18ª Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1985.

_____(68). Listagem com nomes dos núcleos com respectivos coordenadores e monitores da exposição ‘A Trama do Gosto’. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem data.

_____(69). Assessoria de Imprensa Bienal: Visite a Bienal bem acompanhado. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1987.

_____(70). Monitoria para adultos da 19ª Bienal: Relatório Final. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1987/88.

_____(71). Monitores para o projeto “A criança e o jovem na 19ª Bienal”. São Paulo: O Estado de São Paulo, 08/03/1987.

_____(72). Lista de coordenadores e artistas que participaram da exposição “A Trama do Gosto”. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem data.

_____(73). Monitoria Infanto-Juvenil da 19ª Bienal. In: Catálogo da 19ªBienal. São Paulo: Fundação Bienal, 1987.

_____(74). Programa de Treinamento de Monitoria para a 20ª Bienal Internacional de São Paulo. In Catálogo da 20ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1989.

_____(75). Catálogo da 20ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1989.

_____(76). Relatório do Programa de Formação de Monitores da 20ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem data.

_____(77). Comunicação Interna da monitoria para a diretoria e curadoria. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 20/09/1989.

_____(78). Carta contrato Curso de Treinamento de Monitores. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 29/03/1989,

_____(79). Carta de Mariela Kantor à presidente da Fundação Bienal, Maria Rodrigues Alves. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 26/05/1989.

_____(80). Carta de Mauro Guanaes Borges à Fundação Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 03/07/1989.

_____(81). Manifesto contra o curso de monitores da Fundação Bienal de São Paulo registrado no 7º Cartório de Registro de Títulos e Documentos. São Paulo: Arquivo Wanda Svevo, 03/07/1989.

_____(82). Carta da Fundação Bienal a Egydio Colombo Filho. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 05/07/1989.

_____(83). Programa de formação de monitores para a 20ª Bienal Internacional de São Paulo: São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 07/07/1989.

_____(84). Carta da monitoria da XX Bienal à Fundação Bienal de são Paulo/Dpto. Financeiro/Recursos Humanos. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 09/10/1989.

_____(85). Carta de Mariela Kantor a Maria Rodrigues Alves, diretora da Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 25/07/1989.

_____(86). Relatório do Serviço de Monitoria de 21/05 a 10/12/1991. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1991.

_____(87). Carta de Edemar Cid Ferreira a Danilo Santos de Miranda /SESC. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 03/07/1996.

_____(88). Carta do SESC assinada por Renato Requixa e José Antonio Bacchin a Luiz Villares. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 22/07/1982.

_____(89). Ficha com equipe de montagem da 23ª Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1996.

_____(90). XXIII Bienal Internacional de São Paulo: Universalis e Salas Especiais: Ação Cultural e Educativa/ Monitoria. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1996, sem paginação.

_____(91). Carta de Lilian Amaral a Carlos Magalhães (Diretor Superintendente da Fundação Bienal), Pieter Tjabes (Gerente Internacional da Fundação Bienal) e Júlio Landman (Presidente da Fundação Bienal). São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 09/12/1998.

_____(92). Materiais de apoio educativo para o trabalho do professor com arte: Fundamentos de arte e educação. In: A educação Pública e a XXIV Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1998.

_____(93). Relatório geral do trabalho de monitoria desenvolvido na XXIV Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem paginação, sem data.

_____(94). Fax de Mila Chiovatto para Annateresa Fabris para organizar aula. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 17/07/1998.

_____(95). Núcleo Educação (relatório). São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem paginação, sem data.

_____(96). Relatório geral do trabalho de monitoria desenvolvido na XXIV Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem data.

_____(97). Relatório do Núcleo Educação da 24ª Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem data.

_____(98). Folheto de divulgação do projeto ‘Conversas com arte’. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1998.

_____(99). Projeto para o V Centenário do Descobrimento do Brasil. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem data.

_____(100). Monitoria da XXIII BISP. Orientações para as visitas. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1996.

_____(101). Orientações ao monitor. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1996.

_____(102). Folheto de divulgação do Seminário para Professores da XXIII Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1996.

_____(103). Projeto do Núcleo Educação para a XXIV Bienal de São Paulo. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, abril de 1998.

_____(104). Catálogo da XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

_____(105). O Núcleo Educação da Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem data.

_____(106). XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo histórico: Antropofagia e histórias de canibalismo. São Paulo: A Fundação, 1998.

_____(107). Catálogo Rede de Tensões: Bienal 50 anos. São Paulo: Fundação Bienal, 2001.

_____(108). Agendamento In: Programa de Ação Educativa. In CD-ROM Bienal 50 anos: Uma homenagem a Ciccillo Matarazzo. São Paulo: Fundação Bienal, 2001.

_____(109). Os monitores. In: Programa de Ação Educativa. In CD-ROM Bienal 50 anos: Uma homenagem a Ciccillo Matarazzo. São Paulo: Fundação Bienal, 2001.

_____(110). Projeto geral da XXV Bienal de São Paulo: Programas Educativos. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem data.

_____(111). Catálogo da 25ª Bienal de São Paulo: Brasil. São Paulo: Fundação Bienal, 2002.

_____(112). Relatório da Ação Educativa na XXVI Bienal de São Paulo. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 2002.

_____(113). Catálogo da 26ª Bienal: Equipe curatorial. São Paulo: Fundação Bienal, Imprensa Oficial, 2002, sem paginação.

_____(114). Catálogo da 27ª Bienal de São Paulo: Como viver Junto. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

_____(115). 27ª Bienal de São Paulo: Seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

_____(116). Resposta de Denise Grinspum ao e-mail 'Como Viver Junto' de Gabriela Piernikarz. Arquivo Histórico Wanda Svevo, 01/11/2006.

_____(117). Bem-vindo à 27ª Bienal de São Paulo. Disponível em <http://www.artbr.com.br/Bienalinternacionaldesaopaulo/index.htm>. Acesso em 04 Dez.2013.

_____(118). 27ª Bienal. Avaliação no curso de monitores. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 30/08/2006.

_____(119). Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, fascículo 08, 31/10/2008.

_____(120). 28ª Bienal São Paulo: em vivo contato: Projeto Formação de professores. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem data.

_____(121). Plataformas. In Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, fascículo 09, 19/12/2008.

_____(122). 30 X Bienal – Linha do Tempo. In: Material Educativo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013.

_____(123). 29ª Bienal de São Paulo: Entrevista com Stela Barbieri. In <http://www.stelabarbieri.com.br/edu/Bienal_entrevista.html>. Acesso em 09/05/2012.

_____(124). Catálogo da 29ª Bienal. São Paulo: Fundação Bienal, 2010.

_____(125). Caderno com projeto de ações com Instituições Parceiras. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010, contracapa.

_____(126). Depoimento de Carolina Melo, assistente da curadora educativa da Bienal Stela Barbieri. In: Educativo Bienal se torna permanente em 2011, 2012, 58. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vJvPuhwg8NU>. Acesso em 23/10/2013.

_____(127). Livreto do Material Educativo da exposição "Em Nome dos Artistas". São Paulo: Fundação Bienal, 2011.

_____(128). Relatório de gestão e contribuições à sociedade 2011-2012. São Paulo: Fundação Bienal, 2013.

_____(129). Relatório do Núcleo Educação da 24ª Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem paginação, sem data.

_____(130). Ação Educativa. In Catálogo da 25ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 2002.

_____(131). Mediadores do projeto Diversidade II. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 2002.

_____(132). Relatório do Projeto Diversidade II. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 2002.

_____(133). Relatório parcial do Projeto Educativo 27ª Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 2006.

_____(134). Púbico aprova Guia Digital Estadão no dia da abertura. São Paulo: O Estado de São Paulo, 05/10/1998.

_____(135). Audioguia. Tom Sachs - sobre a obra Nutsy's McDonald's. 20/10/2011. Disponível em: <http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/Emnomedosartistas/Guiadigital/Paginas/default.aspx#Top>. Acesso em: 04/03/2014.

_____(136). 29a. Bienal, 2010. Disponível em: <http://www.29Bienal.org.br/>. Acesso em 04/03/2014.

_____(137). Carta dos Monitores ao Presidente da Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 12/06/1985.

_____(138). Carta da monitoria da XX Bienal à Fundação Bienal de são Paulo/Depto. Financeiro/Recursos Humanos. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 09/10/1989.

_____(139). Histórico das quatro primeiras Bienais, ressaltando a questão do espaço de suas instalações, São Paulo: Arquivo Histórico Wanda, 09/1957, inédito.

_____(140). Divulgação MAM. Expedido para ser publicado em 02/12/1959. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem data.

_____(141). Presidentes da Fundação Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 2013.

_____(142). Proposta e plano de trabalho: Um projeto de educação em arte on-line: 24ª Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem data.

_____(143). Divulgação: Bienal abre sala de pesquisa para estudantes e profissionais. São Paulo: Arquivo Wanda Svevo, 2006.

_____(144). Nota de divulgação: Monitores falam da Bienal em cinco bibliotecas municipais. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 07/11/1983.

_____(145). Teatro Seminário. In. Catálogo de Eventos Especiais da 20ª Bienal Internacional de São Paulo: Fundação Bienal, 1989.

_____(146). Relatório do serviço de monitoria da 21ª Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1991.

_____(147). Programação do Encontro "Provocando o Olhar" Bienal/CENP/SESC. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, agosto de 1996.

_____(148). Núcleo Educação (relatório). São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem paginação, sem data.

_____(149). Carta de Evelyn Ioschpe e Iveta Maria Borges Ávila Fernandes a Delegado de Ensino Regional. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 31/07/1998.

_____(150). Cartas convidando professores estão presentes junto aos documentos gerados pela XXIV Bienal no Arquivo Histórico Wanda Svevo.

_____(151). Cartas convidando professores estão presentes junto aos documentos gerados pela XXIV Bienal no Arquivo Histórico Wanda Svevo.

_____(152). B2 – A Bienal, a Arte Contemporânea e o Projeto Pedagógico da Escola Pública (programação). São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem data.

_____(153). Mapas para Viajantes aprendizes de arte: Programa Ação educativa. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

_____(154). Programa de Ação Educativa: Curso para professores. In Bienal 50 anos: CD-ROM Material Educativo. São Paulo: Fundação Bienal, 2001.

_____(155). Projeto Educativo da 27ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Primeira mão, 08/08/2006.

_____(156). Encarte do material educativo da exposição "Em nome dos artistas". São Paulo: Fundação Bienal, 2011.

_____(157). Regras do Jogo. In: Material Educativo da 29ª Bienal. São Paulo: fundação Bienal, 2010.

_____(158). Glossário + Regras do Jogo (Realizar desafios). In Material Educativo da 29ª Bienal. São Paulo: Fundação Bienal, 2010.

_____(159). Leituras de Artistas: Material para professores. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2004.

_____(160). Professor-pesquisador: Que rede é essa? In Programa de ação educativa. In CD-ROM Bienal 50 anos: Uma homenagem a Ciccillo Matarazzo. São Paulo: Fundação Bienal, 2001.

_____(161). Material educativo: professor@-pesquisador. In: CD-ROM Bienal 50 anos: Uma homenagem a Ciccillo Matarazzo. São Paulo: Fundação Bienal, 2001.

_____(162). Materiais de apoio educativo para o trabalho do professor com arte. In XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Educação: material de apoio educativo para o trabalho do professor com arte. São Paulo: Fundação Bienal, 1998.

_____(163). Aprendendo com suas dúvidas: Abaporu? Tarsila? Antropofagia? In XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Educação: material de apoio educativo para o trabalho do professor com arte. São Paulo: fundação bienal, 1998.

_____(164). A XIV Bienal foi organizada em três eixos: I. Proposições Contemporâneas; II. Exposições Antológicas; III. Grandes confrontos. In Catálogo da XIV Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1977

_____(165). Relação das escolas as quais foram enviados o trabalho pedagógico referente à Bienal Nacional/74. São Paulo: Acervo Antonio Santoro Junior, inédito.

_____(166). Informações enviadas por Ana Paula Marques, pesquisadora do Arquivo Histórico Wanda Svevo via e-mail ao autor em 05/05/2014, inédito.

_____(167). 28ª Bienal São Paulo: em vivo contato: Projeto Formação de professores. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem data.

_____(168). Divulgação: Lisette Lagnado fará palestra no Jardim Miriam, neste sábado (25/11). São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 2006.

_____(169). Carta de Augusto Rodrigue a Wolfgang Pfeiffer informando o interesse de expor na Escolinha de Arte do Brasil da cidade do Rio de Janeiro a exposição de desenhos e pinturas de crianças japonesas que estava no MAM/SP. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 02/01/1953.

_____(170). Catálogo Mostra da Gravura Brasileira. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1974.

_____(171). Carta de Regina Stella Cardoso Franco e Ilze Celeste Cardoso Franco direcionada ao Departamento Pedagógico da Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Acervo Antonio Santoro Junior, 22/10/1974.

_____(172). Catálogo Gravura Brasileira 74. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1974.

_____(173). Divulgação: Mostra da Gravura Brasileira. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 11/07/1974.

_____(174). Setor Didático (Atelier Vivo). In Catálogo da Mostra da Gravura Brasileira. São Paulo: Fundação Bienal, 1974.

_____(175). Gravura e técnicas. In Catálogo da Mostra da Gravura Brasileira. São Paulo: Fundação Bienal, 1974.

_____(176). Assessoria de Imprensa, Rádio e Televisão da Fundação Bienal de são Paulo. Alunos de 1º e 2º Graus visitam a Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 09/10/1979.

_____(177). Bienal é tema para trabalhos escolares. São Paulo: Jornal da Manhã, 04 e 05/10/1975.

_____(178). Relatório do projeto A Criança e o Jovem na Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1985.

_____(179). Catálogo de Eventos Especiais da 20ª Bienal Internacional de São Paulo: Fundação Bienal, 1989.

_____(180). Relatório do serviço de monitoria da 21ª Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1991.

_____(181). Folheto de divulgação do Projeto Mapas Urbanos Bienal/Paço das Artes. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1996.

_____(182). Bienal organiza evento infantil para 96. São Paulo: Folha de São Paulo,02/08/1995.

_____(183). Comunicado: 18ª Bienal Expões 600 trabalhos de crianças e jovens. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1985, inédito.

_____(184). Comunicado: Bienal Seleciona Jovens artistas. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem data.

_____(185). 28ª Bienal São Paulo: em vivo contato: Projeto Formação de professores. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem data, sem paginação.

_____(186). Lista de locais visitados pelo “Programa Ambulante. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 2008.

_____(187). Caixa do “Programa Ambulante”. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 2008.

_____(188). Priscila Fumikoto Okino foi assistente de Guilherme neste projeto, que contou com a consultoria de Gabriela Aidar. In 27ª Bienal: Material Educativo. São Paulo: Fundação Bienal, 2006, sem paginação.

_____(189). Relatório de gestão e contribuições à sociedade 2011-2012. São Paulo: Fundação Bienal, 2013.

_____(190) Documentação da 29ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 2011, p. 244-249.

BITTENCOURT, Renata. Depoimento sobre a Mostra do Redescobrimento. In: BARBIERI, Stela (curadoria educacional). Seminário Arte Em Tempo: Depoimentos em vídeo – Anos 2000. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Estúdio B, 2013, 3'52" – 4'10".

BONFIM, Nei. Curadores da Bienal buscam o didatismo. Santo André: Diário do Grande ABC, 22/03/1989.

BONANO, Mirca. Depoimento sobre a Mostra do Redescobrimento. In BARBIERI, Stela (curadoria educacional). Seminário Arte Em Tempo: Depoimentos em vídeo – Anos 2000. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Estúdio B, 2013, 3'45"-3''51".

BONI, Jacqueline de. Depoimento de Jacqueline de Boni. Por Facebook em 17 e 18 Jan.2014.

BONOMI, Maria; LEMOS, Fernando; FRANCO, Maria Eugênia; CANDIA, Salvador. Por uma restruturação das Bienais de São Paulo. São Paulo: Arquivo Wanda Svevo, 1966.

_____. Depoimento de Maria Bonomi enviado ao autor. Por Facebook, em 05 Fev.2014.

BORGES, Adélia. Karl Heinz Bergmiller. Disponível em: <http://www.tecsi.fea.usp.br/eventos/Contecsi2004/BrasilEmFoco/port/artecult/design/pioneiro/karlb/apresent.htm>. Acesso em 22 Out.2013.

BORGES, Mauro Guanaes. Carta para a Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 03/07/1989.

BRASIL. Ministério da Educação. Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte. Brasília: MEC/SEF, 1997. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro06.pdf>. Acesso em: 12 Nov.2013.

_____. Parecer Homologado. Despacho do Ministro, publicado no Diário Oficial da União de 23/12/2005
. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/pceb22_05.pdf>. Acesso em 27 Mai. 2013.

BRASIL 500 ANOS, Associação. In: Mapas para Viajantes aprendizes de arte: Programa Ação educativa. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

_____. Mapas para Viajantes aprendizes de arte: Programa Ação educativa. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

_____. Projetos: Viagens para traçar-trançar redes de experiências poéticas. In Mapa para viajantes aprendizes de arte: Programa Ação Educativa. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

_____. Nas trilhas da mostra do Redescobrimento: Mapas para viajantes-aprendizes de arte. In Mapa para viajantes aprendizes de arte: Programa Ação Educativa. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

_____ e BIENAL, Fundação. A Exposição Brasil 500 anos Artes Visuais: Equipe Técnica (livro para lançamento do projeto). São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, Fundação Bienal de São Paulo.

BREDARIOLI, Rita Luciana Berti. Das lembranças de Suzana Rodrigues: Tópicos modernos de arte. Vitória: EDUFES, 2007.

_____. A Liberdade como Método: um projeto moderno em ação "pioneira" de ensino da arte no Museu de Arte de São Paulo. In BARBOSA, Ana Mae (org.). Ensino da arte: Memória e história. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BURLE, Elza de Carvalho (Secção de Pessoal). Relação de monitores pagos por terem trabalhado na XI Bienal e na exposição Brasil Plástica 72. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 06/11/1972.

CAVALCANTI, Carlos. Bienais para o povo. São Paulo: Diário de São Paulo, 18/03/1961.

CARVALHO, Lívia Marques, VILELA, Teresinha Maria de Castro. Educativos dos espaços expositivos uma utopia. In: Anais 20º ANPAP. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/ceav/teresinha_maria_de_castro.pdf>. Acesso em 04 Jan.2014.

CARVALHO, Marcelo, RUGGERI, Maria Carolina Duprat. Relatório da Ação Educativa na XXVI Bienal de São Paulo. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 2002, p. 03, inédito.

CARVALHO, Mario Cesar. Monitores da FAAP ganham mais do que os da USP. São Paulo: Folha de São Paulo/Ilustrada, 19/09/2004.

CHIARELLI, Domingos Tadeu. Memorial para titulação de Professor Titular. São Paulo: ECA/USP, 2010.

_____. Monitoria. In: Folha Avenida Urbe: Catálogo da Exposição "A Trama do Gosto". São Paulo: Fundação Bienal, 1987, a.1, n.1.

_____. Relatório da Monitoria de “A Trama do Gosto”. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem data.

_____. TONE, Lilian. Relatório Final da Monitoria de Adultos: Créditos da Equipe. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1988.

_____. Relatório Final: Monitoria de adultos na 18ª Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1985.

CHIOVATTO, Milene. Depoimento de Mila Chiovatto em reunião de responsáveis pelos projetos educativos na Bienal organizado por Stela Barbieri e Maria Christina Rizzi. Ocorrido na Sala do Conselho da Fundação Bienal como parte do projeto de história oral “Educativos, uma história”, 22/06/2010. Disponível em: <http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/Educativo/Paginas/Educativo-da-Bienal.aspx>. Acesso em: Acesso em 22 Mai.2012.

_____. XXIV Bienal Internacional de São Paulo: Projeto Monitorias. São Paulo: Fundação Bienal de são Paulo, Diretoria Educativa/Núcleo Educação, 18/03/1998.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como Processo. In Teoria da Literatura – In: Textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov. Lisboa: Edições 70, 1999.

CINEMATECA Brasileira. História. In: Cinemateca Brasileira. Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/page.php?id=1>. Acesso em 04 Set.2013.

COELHO, Nelson. Novos rumos no ensino de arte em duas escolas. São Paulo: Folha da Noite, 21/02/1961.

COHEN, Ana Paula, MESQUITA, Ivo. Caso Caroline: algumas questões não consideradas. São Paulo: Jornal da Tarde, 18/12/2008.

_____. Encontro Internacional de Medellín em 2007. Disponível em: <https://www.cca.edu/academics/faculty/acohen3>. Acesso em: 01 Mai.2014.

_____, MESQUITA, Ivo. Relatório da curadoria da 28ª Bienal de São Paulo. In <http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/28a-bienal/relatorio>. Acesso em 10 Dez.2013.

CESNIK, Eunice. Projeto para formação da monitoria da 25ª Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 2002.

COLI, Jorge. A Bienal e o Rigor (1998). In: _____. Ponto de fuga. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COLOMBO FILHO, Egydio, KANTOR, Mariela, MARIATH, Alexandre. Projeto para curso e fornecimento de monitoria na XX Bienal de São Paulo. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 18/12/1988.

COLOMBO FILHO, Egydio, KANTOR, Mariela, MARIATH, Alexandre. Projeto para curso de fornecimento de monitoria na 20ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, dezembro de 1988.

CORREIO Paulistano. “Às segundas-feiras o ingresso à Bienal é gratuito”. São Paulo: Correio Paulistano, 14/11/1951.

_____. Curso de monitores para a V Bienal. São Paulo: Correio Paulistano, 14/03/1959.

_____(2). São Paulo: Correio Paulistano, 18/03/1959.

_____(3). Palestra de Mário Pedrosa na Bienal. São Paulo: Correio Paulistano, 26/11/1961.

_____(4). Sem autor. Prorrogado até o dia 15 o prazo de inscrição para a exposição Internacional de Arquitetura. São Paulo: Correio Paulistano, 13/09/1951.

CORREIO da Manhã. A magnífica participação da Holanda na II Bienal. São Paulo: Correio da Manhã, 17/12/1953.

_____. São Paulo: Correio da Manhã, 18/2/1955.

CORREIO do Povo. Crianças e adolescentes: Presença marcante entre o grande público. Porto Alegre: Correio do Povo, 07/09/1971.

_____(1). Estudante pode visitar Bienal pagando menos. Porto Alegre: Correio do Povo, 23/09/1971.

CORREIO POPULAR. Monitores mostram Bienal para alunos. Campinas: Correio Popular, 07/05/1994.

_____. Curso apresenta a Bienal de São Paulo a professores. Campinas: Correio Popular, 08/2010.

COSTA, Marcus de Lontra. Anos 80: O Palco da diversidade. São Paulo: SESI, Galeria São Paulo, Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1995.

CYPRIANO, Fabio. Pichadores ameaçam a Bienal. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio/Agência Folhapress, 24/1/2008.

DALTO, Darlene. A Bienal, por olhinhos ingênuos e deslumbrados. São Paulo: Jornal da Tarde/Divirta-se, 31/10/1987.

DEWEY, John apud Projetos: Viagens para traçar-trançar redes de experiências poéticas. In Mapa para viajantes aprendizes de arte: Programa Ação Educativa. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

DI CAVALCANTI. In: Rio de Janeiro: O Jornal, 17/10/1959 APUD GONÇALVES, Libeth Rebollo. As Bienais e a Abstração – A década de 50. In As Bienais e a

Abstração: A Década de 50 (catálogo da exposição). São Paulo: Museu Lasar Segall, 1978.

DIA, O. Mais de 75 mil visitantes no primeiro mês de Bienal. São Paulo: O Dia, 18/11/1975.

DIÁRIO de São Paulo. Conferência de Josefina Plá sobre Barroco Paraguaio, na Bienal. São Paulo: Diário de São Paulo, 10/12/1961.

_____. M.P. A I Bienal das Artes Plásticas do Teatro e o discurso que Ciccillo não fez. São Paulo: Diário de São Paulo/Ronda, 21/3/1956.

_____. Bienal – Carona – Diário de SP: Parceria dá acesso gratuito aos deficientes. São Paulo: Diário de São Paulo/News Carona, ano IV, 04/2002.

DIÁRIO Popular. Jovens, o público que descobriu a XI Bienal. São Paulo: Diário Popular, 16/11/1971.

_____. Banqueiro quer povo na Bienal. São Paulo: Diário Popular, 28/05/1993.

DIÁRIO DO GRANDE ABC. Sugestão de método de visita: Não há roteiro obrigatório, mas o ideal é passear pela Bienal descendo do 3º andar para o térreo. Santo André: Diário do Grande ABC, 03/10/1998.

DIÁRIO OFICIAL de São Paulo, 24/01/1963.

_____. Secretaria Municipal de Educação, Convocação nº 52/75. São Paulo: Diário Oficial, 30/09/1975.

D'HORTA, Vera. MAM: Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: DBA, 1995.

DITCHUN, Ricardo. Evento se materializa nas mãos do povo. Santo André: Diário do Grande ABC/Cultura e Laser, 08/12/1996, p.2.

DUARTE, Paulo. "Carta de Mário de Andrade a Paulo Duarte em 1937". In: Mário de Andrade por ele mesmo. São Paulo: HUCITEC, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

ECA/USP. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. História da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Disponível em <http://www3.eca.usp.br/institucional/historia>. Acesso em 25 Abr.2014.

EM NOME DOS ARTISTAS. Disponível em: <http://www.emnomedosartistas.org.br/fbsp/pt/emnomedosartistas/Paginas/default.aspx>. Acesso em: 05 Mar.2014.

ESTADO de São Paulo, O. Itinerário da Primeira Bienal VII – Um parêntese de considerações gerais. São Paulo: O Estado de São Paulo, sem data.

_____. Curso: Bienal procura monitoria para crianças. São Paulo: O Estado de São Paulo, 12/03/1987.

_____. Cresce a frequência à Bienal, visitas gratuitas e coletivas. São Paulo: O Estado de São Paulo, Itinerário de artes plásticas, 15/09/1961.

_____(1). Diversas manifestações artísticas no programa da VI Bienal do MAM. São Paulo: O Estado de São Paulo, 10/09/1961.

_____(2). Monitoras da Bienal. São Paulo: O Estado de São Paulo, 27/10/1961.

_____(3). A Bienal em palestras. São Paulo: O Estado de São Paulo, 29/11/1961.

_____(4). Abertas as inscrições para o curso de monitores da Bienal. São Paulo: O Estado de são Paulo, 22/03/1963.

_____(5). VII Bienal: poucos visitantes e maior respeito pelas obras. São Paulo: O Estado de São Paulo. 22/11/1963.

_____(6). Ação Educativa organiza visitas de estudantes. São Paulo: O Estado de São Paulo,22/04/2000.

_____(7). Guia Digital Estadão Cultura: Guia. São Paulo: O Estado de São Paulo, 22/04/2000, p. D17.

_____(8). Sem autor. Didática no Museu. São Paulo: O Estado de São Paulo, Artes Plásticas, 24/05/1957.

_____(9). Cresce a frequência à Bienal, visitas gratuitas e coletivas. São Paulo: O Estado de São Paulo, Itinerário de artes plásticas, 15/09/1961.

_____(10). Crianças e adolescentes, comentando a Bienal. Com arte. São Paulo: O Estado de São Paulo, Divirta-se, 13/09/1985.

_____(11). Bienalzinha. São Paulo: O Estado de são Paulo, 12/09/1967.

EKIZIAN, Chaké. Depoimento de Chaké Ekizian. Vídeo Seminário Arte em Tempo: Década de 80. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013, 06’28’’- 06’41”.

FAGUNDES JUNIOR, Carlos Eduardo Uchôa, SILVA, Nazareth Pacheco e. Relatório Final Projeto Monitoria: Formação. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 23/12/1994.

FARIAS, Agnaldo (Org.) Bienal 50 anos: 1951-2001. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

_____. FARIAS, Agnaldo. Relatório/resumo da Bienal da Criança enviado para Nelson Aguilar e Pieter Tjabes. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 20/10/1995, sem paginação, inédito.

FARIAS, Agnaldo e LEON, Samuel Eduardo (org.). O ensino da arte através do cinema. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 1981.

FELDMAN, Jacob. Guarda-chuvas, picaretas e outras ferramentas na 2ª Bienal de São Paulo. Notícias de Hoje, 15/12/1953.

FERREIRA, Lucie. Arte educação: Além do objeto. In: Revista Educação. Disponível em: <http://revistaeducacao.uol.com.br/formacao-docente/161/artigo234837-1.asp>. Acesso em 21/09/2013.

FIORATTI, Gustavo. Público aproveita o monitor como guia e 'atalho' na Bienal. São Paulo: Folha de são Paulo/Ilustrada, 10/10/2004.

FOLHA da Manhã. Muitos estudantes e crianças na Bienal quando o ingresso é livre. São Paulo: Folha da Manhã, 30/09/1959.

_____(1). Palestra do prof. Bernard Dorival. São Paulo: Folha da Manhã, 16/12/1953.

_____(2). Nos bastidores da Bienal. São Paulo: Folha da Manhã, Primeiro Caderno, 25/07/1954.

_____(3). Aniversário da I Bienal de São Paulo: Exame de Consciência e projeto. São Paulo: Folha da Manhã, 26/10/1952.

FOLHA DA TARDE. Museu de Arte Moderna: Passeios explicativos dos monitores. São Paulo: Folha da Tarde, 18/12/1953.

_____(2). Alcança projeção mundial o Museu de... . Folha (não especificado), 12/04/1953.

_____(3). Monitores para a Bienal: Inscrições ainda abertas. São Paulo: Folha da Tarde, 29/04/1961.

_____(4). Conferência: barroco guarani. São Paulo: Folha da Tarde, 24/11/1961.

_____(5). Até o início de dezembro 215 escolas haviam visitado a mostra. In: 215 escolas já visitaram a VI Bienal. São Paulo: Folha da Tarde, 08/12/1961.

_____(6). Estudantes "convocados" para ver a Bienal. São Paulo: Folha da Tarde, 12/10/1961.

_____(7). Nova crise na X Bienal de São Paulo. São Paulo: Folha da Tarde, 03/12/1969.

_____(8). Bienal fica sem monitores 2 semanas antes do fim. São Paulo: Folha da Tarde, 04/12/1969.

_____(9). Na IV Bienal: Grande aula num deserto. São Paulo: O Estado de São Paulo, 08/12/1957.

FOLHA da Noite. I.Z. Aspecto positivo da Bienal a presença dos estudantes. São Paulo: Folha da Noite, 07/10/1963.

FOLHA DE SÃO PAULO. Monitores ajudam visitante a desvendar a mostra. São Paulo: Folha de São Paulo, 14/10/1989.

_____. Jovens perdidos na abertura da Bienal. São Paulo: Folha de São Paulo, 05/10/1979.

FOLHA DE SÃO PAULO. Universo Online produz o site oficial da Bienal de São Paulo. São Paulo: Folha de São Paulo/Ilustrada, 02/10/1996.

_____. Artistas contestam que tenha sido usado para Unesp conseguir doação. São Paulo: Folha de São Paulo, 01/11/1989.

FRANCESCHINI, Luiz. Um acontecimento muito sério. Ubá: Jornal A Voz do Vale do Paraíba, 01/11/51.

FRANCO, Maria Eugênia. Importância Educativa da Exposição. São Paulo: Última Hora, 01/02/1954.

FRANCO, Ilze Celeste Cardoso. Depoimento de Ilze Celeste Cardoso Franco por telefone ao autor em 09/05/2014.

FREIRE, Maria Cristina Machado. Olhar passageiro: Percepção e arte contemporânea na Bienal de São Paulo. São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (dissertação de mestrado), 1990.

GALVÃO, Patrícia. Bienal e público através de observações didáticas. Santos: A tribuna, 11/10/1959.

GAZETA, A. Conferência de Emile Langui, São Paulo: A Gazeta, 18/12/1953.

_____. Anita Malfatti (sic). Quero pintar de maneira cada vez mais simples. São Paulo: A Gazeta, 13/07/1957.

GAZETA de Piracicaba. Curso de professores da rede estadual. Piracicaba: Gazeta de Piracicaba, 04/08/2010.

GAZETA do Itaim Bibi. A arte é uma manifestação importante a que todos devem ter acesso: Entrevista com Daisy Peccinini. São Paulo: Gazeta do Itaim Bibi, 26/06/1981.

GIOBBI, Cesar. A Bienal, o Clube da Skultura, a arte de Hilton Berredo... São Paulo: Jornal da Tarde/Divirta-se, 14/08/1987.

GLOBO, O. Como ver a Bienal. Rio de Janeiro: O Globo, 04/10/1973.

_____(1). Utilize este espaço e participe da XII Bienal. Rio de Janeiro: O Globo, 4/10/1973

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. As Bienais e a Abstração – A década de 50. In As Bienais e a Abstração: A Década de 50 (catálogo da exposição). São Paulo: Museu Lasar Segall, 1978.

GRANDE exposição do Ibirapuera. Jornal não identificado, 01/10/1957.

GRINSPUM, Denise. A 27ª Bienal de São Paulo e seu projeto educativo. In: LAGNADO, Lisette (curadoria geral), PEDROSA, Adriano et all, VOLZ, Jochen (curador convidado). 27ª Bienal de São Paulo: Seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

_____. O projeto educativo da 27ª Bienal de São Paulo. In 27ª Bienal de São Paulo: Como viver junto: material educativo. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

_____. Projeto Educativo da 27ª Bienal de são Paulo: Curso de Monitores. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 2006.

_____(1). Projeto Educativo/Formação. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 2006.

_____(2). O projeto educativo da 27ª Bienal de São Paulo. In: 2006, 27ª Bienal de São Paulo: Como viver junto: material educativo. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

GROSSMANN, Martin. Sobre o Fórum Permanente: Museus de Arte; entre o público e o privado. Disponível em http://www.forumpermanente.org/sobre), acesso em 04/02/2014.

GUIA VOGUE Brasil. Ação Cultural. In: Guia Vogue Brasil: 23ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Carta Editorial, 1996.

HEIN, George E. Progressive Museum Practice: John Dewey and Democracy. Walnut Creek: Left Cost Press, 2012.

HERKENHOFF, Paulo. Introdução geral. In: XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico Antropofagia e histórias de canibalismo. São Paulo: A Fundação, 1998.

_____. Bienal age de modo cínico e intolerante ao lavar as mãos: Acusar a grafiteira Carolina da Mota, presa a 52 dias, de ‘danificar patrimônio tombado” é estratégia hedionda. São Paulo: Folha de São Paulo, Ilustrada, 15/12/2008, p. E5.

HERBST, Hélio. Pelos salões da Bienal, a arquitetura ausente dos manuais: Contribuições para a historiografia Brasileira (1951-1959). São Paulo: Annablume, FAPESP, 2001.

HIRSZMAN, Maria. A arte ocupa a avenida. São Paulo: Jornal da Tarde, 24/01/1997, p. 2E.

IMPARCIAL, O. Duzentos mil alunos do Estado visitam a Bienal. Presidente Prudente: O Imparcial/Caderno 2, 31/03/2002.

IMPRENSA, Tribuna da. Artes Plásticas. Rio de Janeiro: Tribuna da Imprensa, 20/06/1955.

_____. Rio de Janeiro: Tribuna da Imprensa, 01/09/61.

INTERAÇÃO, Revista. Entrevista com Roberto Muyalert. Revista Interação, ano II, nª 15, outubro, 1985.

IOSCHPE, Evelyn Bergue. Bienal e educação. In: Revista USP. São Paulo: Edusp, 2001-2002, nº 52.

_____, FERNANDES, Iveta Maria Borges Ávila. Carta a Delegado de Ensino Regional. São Paulo: AHWS, 31/07/1998.

ITAÚ Cultural. Artes Visuais. In: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2867&cd_idioma=28555&cd_item=1. Acesso em 22 Mai.2012.

JEAN, Ivone. É preciso facilitar ao público o acesso à Bienal do Ibirapuera. São Paulo: Folha da Noite, 14/02/1954, 2º caderno.

_____. As Salas Especiais da Bienal. Rio de Janeiro: Diário Carioca, 20/12/1953.

JORNAL DA SEMANA. AC. As crianças vão ter muito o que fazer. São Paulo: Jornal da Semana, 29/09/1985.

JORNAL POPULAR DA TARDE. Ciccillo, Placa Comemorativa no Pavilhão Bienal. São Paulo: Jornal Popular da Tarde, 04/12/1969.

JORNAL DA TARDE. Bienal, monitores vão explicar arte de vanguarda. São Paulo: Jornal Popular da Tarde, 30/04/1969.

_____. Há púbico para a arte? São Paulo: Jornal da Tarde, 24/10/1983.

_____. A Bienal, explicada. Pelos monitores. São Paulo: Jornal da Tarde/Divirta-se, 02/10/1987.

JORNAL DA UNESP, Bienal. Jornal da UNESP, setembro-outubro de 1989, ano V, nº 41.

JORNAL DE NOTÍCIAS. “Cogita a prefeitura da cessão do “Trianon” por vinte anos”. São Paulo: Jornal de Notícias, 30/10/1951.

_____ (2). Problemas do Ensino: De um observador pedagógico. São Paulo: Jornal de Notícias, 23/10/1951.

JORNAL não identificado. Abre-se hoje a VII Bienal de São Paulo. Jornal não identificado, 28/09/1963.

_____. UNESP mostra arte eletrográfica. Jornal não identificado.

_____. Longe da Guerra, achou no Brasil os ideais de sua vida. Jornal não identificado, 1971.

JORNAL DO BRASIL. Autor não identificado. O esvaziamento da Bienal. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 18/08/1973.

_____. Sem autor. Prêmios para trabalhos sobre a 5.a Bienal. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 17/12/1959.

JORNAL DO COMÉRCIO. Debate e ofício ao MP sobre polêmica na Bienal: Caráter educacional. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 18/10/2010.

JORNAL TRIBUNA DA IMPRENSA. Notícias da II Bienal: Quis trocar o apartamento por uma tela de Picasso. Jornal Tribuna de Imprensa, 15/02/1954.

JULIEN-CASANOVA, Françoise. Comentários sobre mediação cultural. A prática de um modo-modelo e suas atualizações: as intervenções de tipo conversacional em presença direta. In: BARBOSA, Ana Mae, COUTINHO, Rejane (Org.). Arte/educação como mediação cultural e social. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.

KANTOR, Mariela Mielzynka. Carta para Sra. Maria Rodrigues Alves, Presidente da Fundação Bienal e à Diretoria Artística da XX Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 25/07/1989.

KLINTOWITZ, Jacob. 30 segundos de televisão valem mais do que 2 meses de Bienal de São Paulo: Isto é bom ou é ruim? São Paulo: Summus Editorial, 1981.

KNAUSS, Paulo. A presença de estudantes: O encontro de museus e escola no Brasil a partir da década de 50 do século XX. In: Revista Varia História. Belo

Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, 2001, vol. 27, nº 46, Jul./Dez.

KNOLL, Victor. Bienal de São Paulo: 50 anos. In: Revista USP: Cinquenta anos de Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: USP/CCS, edição nº. 52, Dez./Jan./fev., 2000/2001.

KONDER, Leandro. O futuro da filosofia da práxis APUD CARVALHO, Marcelo, RUGGERI, Maria Carolina Duprat. Relatório da Ação Educativa na XXVI Bienal de São Paulo. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 2002.

KUSHNIR, Beatriz. Cães de guarda: Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1998. São Paulo: Boitempo, 2012.

LAGNADO, Lisette (curadoria geral), PEDROSA, Adriano et all, VOLZ, Jochen (curador convidado). 27ª Bienal de São Paulo: Seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

LAUDANNA, Mayra (org.). Maria Bonomi: Da gravura à arte pública. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

LAUS, Harry. Manifesto contra sala didática. São Paulo: Diário de são Paulo, 09/09/1971.

_____. Prêmio para Estudantes. Rio De Janeiro: Jornal do Brasil, 21/09/1965.

LIMA, Anny Christina. Depoimento de Anny Christina Lima ao autor via Facebook, em 20 Abr.2014.

LOURENÇO, Maria Cecília França. Museus Acolhem o Moderno. São Paulo: EDUSP, 1999.

_____. Depoimento sobre a Monitoria da Bienal redigido por ela em 16 Jan.2013 e enviado por e-mail ao autor em 23 Jan.2014.

LOWENFELD, Viktor. Desenvolvimento da capacidade criadora. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

MAC/USP. Relatório de cursos realizados no MAM de 1949 a 1962 (parcial do relatório de atividades do MAM de 1949 a 1962). São Paulo: Arquivo MAC/USP, sem data, assinado,

_____. Ofício MAM/SP 6224 escrito por Mário Pedrosa com orientações para [então] futuro presidente do museu. São Paulo: Arquivo MAC/USP, 17 de maio de 1962,

_____. Minuta com dados biográficos e lista das reproduções para exposição sobre Van Gogh. Redigidos para exposição didática sobre o artista realizada em novembro de 1953. São Paulo: Arquivo MAC/USP, sem data, sem assinatura, inédito.

_____(1). Ofício MAM/SP 6285 enviado por Mário Pedrosa a Alexandre Woellner (sic). São Paulo: Arquivo MAC/USP, 28 de junho de 1962, sem assinatura,

_____(2). Minuta de projeto de uma escola de comunicação visual, de autoria de Alexandre Woellner (sic). São Paulo: Arquivo MAC/USP, sem data.

_____(3) Relatório de exposições do MAM de 1949 a 1957 (parcial do relatório de atividades do MAM de 1949 a 1962). São Paulo: Arquivo MAC/USP, sem data.

_____(4). São Paulo: Arquivo MAC/USP, 4 de fevereiro de 1955.

_____(5). Carta do Consulado Geral dos EUA de Leroy James Bendit referente à exposição "Highlights of American Painting" realizada no MAM em abril de 1955. São Paulo: Arquivo MAC/USP, 4 de fevereiro de 1955.

_____(6). Relatório de exposições do MAM de 1949 a 1957 (parcial do relatório de atividades do MAM de 1949 a 1962). São Paulo: Arquivo MAC/USP, sem data, sem assinatura, inédito.

MADAZZIO, Irleide. Depoimento de Irleide Cristina Madazzio ao autor, sobre o 'Projeto Diversidade II', por Facebook em 15 Jan.2014.

MAGALHÃES, Fábio. Depoimento de Fábio Magalhães no Seminário 30 x Bienal: Arte em Tempo. São Paulo: SESC Belenzinho, 26/06/2013.

_____, SCHMUZIGER, Vera Helena. Carta à diretoria da Fundação Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 13/01/1977.

MALFATTI, Anita. A maior realização, depois da "Semana de 22". Rio de Janeiro: A Época, Conclusão da Última Página, 04/09/1951.

MAM/SP, Museu de Arte Moderna de São Paulo. II Bienal: Boletim nº 2: O Critério Artístico. São Paulo: MAM, março de 1953, inédito.

_____. 'Dez Anos de Atividade do MAM'. In II Progresso Ítalo-Brasiliano. São Paulo: Editora não identifica, 1959.

_____. Museu de Arte Moderna de São Paulo. Documento emitido pelo MAM para exame de Dr. Ruy Bloem. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem data.

_____(2). Relatório da Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Biblioteca Paulo Mendes de Almeida/ Museu de Arte Moderna de São Paulo, sem data.

_____(3). Ata da 8ª reunião da diretoria executiva do MAM. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 07/03/1959.

_____(4). Carta MAM/1478 direcionada a Lilyan Schwarstzkopf. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 25 de maio de 1953.

_____(5). Ata da Fundação e Constituição da Galeria de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Biblioteca Paulo Mendes de Almeida/ Museu de Arte Moderna de São Paulo, 10/05/1947.

MARCELINO, Francisco. Bienal encerra com menos 20% de público. Santo André: Diário do Grande ABC/Cultura e Laser, 11/12/1996, p. 06.

MARISE, Leila. Com as monitoras da II Bienal. São Paulo: Última Hora, 08/03/1954.

_____. Clelia, orientadora artística do Hospital "Franco da Rocha". Jornal Última Hora, 20/01/1955.

_____. Com os monitores da VII Bienal. São Paulo: Correio Paulistano, 01/10/1961.

MARTINS, Mirian Celeste, PICOSQUE, Gisa. Programa de Ação Educativa: Para onde vão os trens trilhos as trilhas de um Programa de Ação Educativa? In: Bienal 50 anos: CD ROM Material Educativo. São Paulo: Fundação Bienal, 2001.

_____. Informação enviada ao autor via e-mail em 14 Jan.2014.

MARTINS, Luís. A Bienal, 06 de setembro de 1951. In MARTINS, Ana Luísa, SILVA, José Armando Pereira da, Luís Martins: Um Cronista de Arte em São Paulo nos anos 1940. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2009.

MARTINS, Ibiapara. Moças Bonitas explicam o que a arte moderna. São Paulo: Última Hora, 15/12/1953.

MARTINELLI, Carolina Platero. Depoimento de Carolina Platero Martinelli ao autor. Por Facebook em 16 Jan.2014. (MARTINELLI, 2014, s/p)

MATARAZZO SOBRINHO, Francisco. Certificado de nomeação de monitora. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 15 de janeiro de 1953.

_____. Carta ao prof. Jair de Moraes Neves, Secretário do Chefe de Gabinete da Secretaria de Educação do estado de São Paulo. São Paulo: Acervo Antonio Santoro Junior, 24/09/1969, inédito.

_____. Apresentação. In Catálogo da XIII Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1975, p. 17.

MCGILL, Douglas C. Victor D'Amico, 82, *a pioneer in art education for children*. New York: The New York Times, 03/04/1987.

MENTEN, Paulo. Bienal de São Paulo, "Mara Magnum" de Arte. São Paulo: Correio Paulistano, 14/01/1962.

MESQUITA, Ivo. Depoimento. In: BARBIERI, Stela (curadoria educacional). Seminário Arte Em Tempo: Depoimentos em vídeo – Anos 70. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Estúdio B, 2013, 2'41".

MESQUITA, Ivo. E-mail enviado por Ivo Mesquita para Manoel Francisco Pires da Costa. In: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u448801.shtml> Acesso em 11/12/2013.

MOLINA, Camila. O nada como tema para reflexão: Em debate, a opção do curador Ivo Mesquita por 'eventos' em vez de expor obras na forma convencional. São Paulo: O Estado de São Paulo, Caderno 2, 26/111/2007.

MoMA. Mining Modern Museum Education: Chronology. Disponível em <http://www.moma.org/learn/mining_education/chronology>. Acesso em 30 Dez./2013.

MONTES, Denise Pellegrini. Imagens eletrográficas correm o mundo. Jornal da UNESP, setembro-outubro de 1989, ano V, nº 41, p. 11.

MORAES, Angélica. Crianças jogam o bê-á-bá visual de Schendel. São Paulo: O Estado de São Paulo, Caderno 2, 17/09/1994.

MORAES, Marcos. Depoimento referente à monitoria da 26ª Bienal. In: BARBIERI, Stela (curadoria educacional). Seminário Arte Em Tempo: Depoimentos em vídeo – Anos 2000. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Estúdio B, 2013, 4'27" - 5'10".

MORAES, Marcia. Ateliê Extraordinário. In Relatório Monstro das Atividades nos Ateliês: 29ª Bienal de São Paulo – Projeto Educativo. São Paulo: Fundação Bienal, 2011.

_____(2). Colagem. In Relatório Monstro das Atividades nos Ateliês: 29ª Bienal de São Paulo – Projeto Educativo. São Paulo: Fundação Bienal, 2011.

MORAIS, Frederico. A arte para pequeno e grande número. In: PEREIRA, Maria de Lourdes Mäder (org.). A arte como processo na educação. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

MOTA, Caroline Pivetta da. Caso Caroline Pivetta da Mota na 28a Bienal de São Paulo. Disponível em:

<http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/001984.html>, Acesso em: 16 Nov.2013.

NASCIMENTO, Ana Paula. MAM: Museu para a Metrópole. São Paulo: FAU/USP, 2003. Dissertação de mestrado.

NATHANAEL, Paulo. Providências imediatas. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 22/05/1975, inédito.

NEVES, Christiano S. das. III Bienal? São Paulo: Correio Paulistano, 02/04/1954.

NEWSON, Barbara Y. e SILVER, Adele Z. "*The Art Museum as Educator*, Cleveland. The Cleveland Museum of Art", 1978. In: BARBOSA, Ana Mae. Arte-educação em um museu de arte. São Paulo: Revista USP nº 02, Jun./Jul./Ago. 1989. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/02/18-anamae.pdf>. Acesso em 04/01/2014.

NOITE, Diário da. Mantem-se elevada a visitação à IV Bienal de Arte de S. Paulo. Diário da Noite, 08/10/1957.

NOTÍCIAS POPULARES. Confirmado: 20 monitores todos de formação universitária. São Paulo: Notícias Populares, 13/8/1981.

_____. A criançada vai com tudo ver as obras da 19ª Bienal. São Paulo: Notícias Populares, 23/10/1987.

NOVA ESCOLA, Revista. A arte explica a vida (entrevista com Mirian Celeste Martins). São Paulo: Revista Nova Escola, abril/2002.

OBRIST, Hans Ulrich. Entrevista com Walter Zanini In. _____ Entrevistas: Volume 1. Rio de Janeiro: Cobogó, Belo Horizonte: Inhotim, 2009.

OLIVEIRA, Rita Alves. Bienal de São Paulo: Impacto na Cultura Brasileira. In: Revista São Paulo em Perspectiva São Paulo: Fundação SEADE, 2001, v. 15, nº 3. Julho/setembro, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000300004&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em 14 Mar.2012.

OLIVEIRA, Barbara. Visitante da Bienal já pode usar computador. São Paulo: Jornal da Tarde, Informática, 25/11/1991.

OTT, Robert William. Ensinando crítica nos museus. In: BARBOSA, Ana Mae (org.). Arte-educação: Leitura no subsolo. São Paulo: Cortez: 1999.

PAIVA, Deborah. Ateliê dos Imantados. In Relatório Monstro das Atividades nos Ateliês: 29ª Bienal de São Paulo – Projeto Educativo. São Paulo: Fundação Bienal, 2011.

PALOCCI, Antonio. Carta à Bienal de São Paulo. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem data.

PECCININI, Daisy Valle Machado. Curriculum Lattes. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4787896P0>. Acesso em 26/04/2014.

_____. Programa de trabalho do curso de monitores da XVI Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem data.

_____. Programa de trabalho do curso de monitores da XVI Bienal. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem data, sem paginação, inédito.

_____, RIBEIRO, Maria Isabel Branco. Bienal: Quem vai? In: BARAVELLI, Luiz Paulo (ed.). Revista Arte em São Paulo nº 8. São Paulo: Luiz Paulo Baravelli, 1982.

_____, RIBEIRO, Maria Isabel Branco, VILLELA, Maria Antonieta Zanoni Pereira. Projeto Atelier-Bienal (outubro-dezembro de 1983). São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 05/07/1983.

_____(1). Modelo de carta a ser enviada, solicitando doação de material para o Atelier-Bienal, às firmas especializadas. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 05/07/1983, sem paginação, inédito.

PEDROSA, Mário. A Bienal de cá pra lá (1970). In: _____. Mundo, homem, arte em crise. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. O Brasil está condenado ao moderno. São Paulo: O Tempo, 25/12/1953.

_____. Bienal e participação... do povo (1967). In_____ Mundo, Homem, Arte em Crise. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. Por dentro e por fora das Bienais (sem data). In_____Mundo, Homem, Arte em Crise. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 302.

PENTEADO, Yolanda. Tudo em cor-de-rosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

PEREIRA, J. Estudantes debatem a Bienal: Erro de tradução no quadro. São Paulo: Diário da Noite, 17/12/1951.

PFEIFFER, Wolfgang. Atividades didáticas do Museu. In: Os 10 anos do Museu de Arte Moderna. São Paulo: Il Progresso Ítalo-Brasiliano, 1958.

PICOSQUE, Gisa. Informações enviadas por Gisa Picosque via e-mail ao autor. E-mail. 15 Mai.2014.

PRATES, Valquíria. Sobre o material educativo. 27ª Bienal de São Paulo: Como viver junto: material educativo. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

READ, Herbert. A educação pela arte. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RIZZI, Maria Christina (Coord.). FABRIZZIO, Lucas. Entrevista com Daisy Peccinini. Disponível em: <http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/Educativo/Documents/EducativoNaBienal/07%20-%20Entrevista%20Daisy%20Peccinini.pdf>. Acesso em: 12 Set.2012.

_____(Coord.), YAMANAKA, Mary Lourdes Setsuko. Entrevista com Lilian Amaral. Disponível em: <http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/Educativo/Documents/EducativoNaBienal/06%20-%202%20Entrevista%20Lilian%20Amaral%20por%20Mary%20Lourdes%20Setsuko%20Yamanaka.pdf>. Acesso em: 12 Set.2012.

_____(Coord.), MINERINI NETO, José, PINTO, Júlia Rocha. Entrevista com Antônio Santoro Júnior. Disponível em: <http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/Educativo/Documents/EducativoNaBienal/04%20-%20Entrevista%20Antonio%20Santoro%20Junior.pdf>. Acesso em 12 Set.2012.

_____(Coord.), GRILLO, Julia Goldman de Queiroz. Entrevista com Lilian Amaral. Disponível em: http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/Educativo/Documents/EducativoNaBienal/06%20-%201%20Entrevista%20Lilian%20Amaral%20porJulia%20Goldman%20de%20Queiroz%20Grillo.pdf. Acesso em 12 Set.2012.

_____(Coord.), GARCIA, Amélia Natalina Constante, SILVA, Radamés Alves Rocha da, PACIULLO, Fábio José. Entrevista com Iveta Maria Borges. Disponível em: http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/Educativo/Documents/EducativoNaBienal/03%20-%201%20Iveta%20Maria%20Borges%20%C3%81vila%20Fernandes%20por%20Radam%C3%A9s%20Alves%20Rocha%20da%20Silva.pdf, Acesso em 12 Set.2012.

_____(Coord.), PASQUALUCCI, Luciana. Aproximações entre público e arte: Estratégias educativas e institucionais: Depoimento de Anny Christina Lima, Denise Grinspum e Stela Barbieri. Disponível em: http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/Educativo/Documents/EducativoNaBienal/02%20-%20Entrevista%20Anny%20Christina%20Lima%20-%20Denise%20Grispum%20-%20Stela%20Barbieri.pdf>. Acesso em 12 Set.2012.

_____(Coord.), FARIAS, Sandra Martins, SIMON JÚNIOR, José Cavalhero, WEINER, Carlos. Entrevista com a professora de Arte Chaké Ekizian. Disponível em: http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/Educativo/Documents/EducativoNa

Bienal/01%20-%20Entrevista%20com%20Chak%C3%A9%20Ekisian.pdf>. Acesso em 12 Set.2012.

_____. Muitas sensações, muitas ideias e breves palavras: A experiência de assessoria e de mediação do debate Ensino de Arte em Museus e Instituições Culturais. In BARBIERI, Stela (coord.). Histórias do Ensino da Arte: Experiências – Ações Singulares 2. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

ROCCO, Ana Cristina Gonçalves (ALMEIDA, Ana Cristina Rocco Pereira de). Sobre experiências para a arte. In: BARBIERI, Stela (coord.). Histórias do Ensino da Arte: Experiências – Ações Singulares 2. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

ROSSI, Maria Helena Wagner. "A compreensão do desenvolvimento estético". In: PILLAR, Analice Dutra (Org.). A educação do olhar no ensino das artes. Porto Alegre: Mediação, 2003.

RUGGERI, Maria Carolina Duprat. Depoimento a respeito da monitoria da 26ª Bienal. In: BARBIERI, Stela (curadoria educacional). Seminário Arte Em Tempo: Depoimentos em vídeo – Anos 2000. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Estúdio B, 2013, 5'21" - 5'35".

_____. Relatório da Ação Educativa na XXVI Bienal de São Paulo. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 2002.

SAAD, Maria Aparecida. História da Arte Contada pelo Professor Wolfgang Pfeiffer. São Paulo: Correio Paulistano, 26/07/1959.

SANTAELLA, Lúcia. A leitura fora do livro. In Material educativo: professor@-pesquisador. In CD-ROM Bienal 50 anos: Uma homenagem a Ciccillo Matarazzo. São Paulo: Fundação Bienal, 2001.

SANT'ANNA, Renata (et al). De dois em dois: um passeio pelas Bienais. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANTORO JUNIOR, Antonio. A função pedagógica da Bienal. São Paulo: Acervo Antonio Santoro Júnior, 1973.

_____. Carta para Francisco Matarazzo Sobrinho. São Paulo: Acervo Antonio Santoro Júnior, 25/07/1969,

_____. Depoimento de Antonio Santoro Junior a Paulo Portella Filho no Seminário Arte em Tempo, mesa Década de 1970. São Paulo: SESC Belenzinho, 26/06/2014.

_____. Relatório. São Paulo: Acervo Antonio Santoro Júnior, 03/1971.

_____. Relatório. São Paulo: Acervo Antonio Santoro Júnior, 02/1972.

_____. Fundação Bienal de São Paulo. Contrato de prestação de serviços de Antonio Santoro Junior, Cláusula Primeira. São Paulo: Acervo Antonio Santoro Junior, 18/08/1975.

_____. Relatório das atividades do Setor Pedagógico realizadas em 1977. São Paulo: Acervo Antonio Santoro Junior, sem data.

_____. Carta a Carlos de Souza Nazareth – Escola Aberta 3ª Idade – SESC. São Paulo: Acervo Antonio Santoro Júnior, sem data.

_____(1). Relatório das atividades pedagógicas do prof. Antonio Santoro Júnior, para a Fundação Bienal de São Paulo, em 1973. São Paulo: Acervo Antonio Santoro Junior, 01/07/1974.

_____(2). Carta de Antonio Santoro Junior a Francisco Matarazzo Sobrinho. São Paulo: Acervo Antonio Santoro, 22/10/1973.

_____(3). O artista sua época e seu trabalho. São Paulo: Acervo Antonio Santoro Junior, 1979.

_____(4). Relatório de atividades 1975. São Paulo: Acervo Antonio Santoro Junior, 17/12/1975.

_____(5). O que é hiperrealismo. São Paulo: Antonio Santoro Junior, 1975.

_____(6). Trabalho para Fundação Bienal de São Paulo – 1973. São Paulo: Antonio Santoro Junior, 1973.

_____(7). Ficha de orientações pedagógicas enviadas para as escolas. São Paulo: Setor Pedagógico da F. B. de São Paulo, 1973.

_____(8). Relatório das atividades pedagógicas do prof. Antonio Santoro Júnior, para a Fundação Bienal de São Paulo, em 1972. São Paulo: Acervo Antonio Santoro Junior, 01/02/1973.

_____(9). A função pedagógica da Bienal: 1973/74. São Paulo: Acervo Antonio Santoro Junior, sem data.

_____(10). Relatório de atividades na I Pré-Bienal. São Paulo: Acervo Antonio Santoro Junior, 25/03/1971.

_____(11). Roteiro de aula sobre arte moderna no Brasil. São Paulo: Acervo Antonio Santoro Júnior, 1970.

_____(12). Relação de *slides* e bibliografia para professores: 1ª Bienal Nacional. São Paulo: Acervo Antonio Santoro Junior, sem data.

_____(13). Trabalho para Fundação Bienal de São Paulo – 1972. São Paulo: Antonio Santoro, 1972.

_____(14). Relatório das atividades pedagógicas do prof. Antonio Santoro Júnior, para a Fundação Bienal de São Paulo, em 1972. São Paulo: Acervo Antonio Santoro Junior, 01/02/1973.

_____(15). Ata da Reunião de Equipe de avaliação dos trabalhos sobre (sic) “A ARTE E O SESQUICENTENÁRIO”. São Paulo: Acervo Antonio Santoro Junior, 08/10/1972.

_____(16). Relatório de Atividades 1974. São Paulo: Acervo Antonio Santoro Junior, 1974.

SAFRA, Banco. O Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Banco Safra, 1998.

SANTOS, Arlette Filgueiras, SIMÕES, Esmael. Influência da VI Bienal sobre Ginasianos. In Boletim nº 81. São Paulo: MAM, 12/1961.

SÃO PAULO, Prefeitura. Direitos da pessoa com deficiência. São Paulo: Secretaria da Pessoa com Deficiência e Mobilidade Reduzida. Disponível em <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/pessoa_com_deficiencia/legislacao/conheca_seus_direitos/index.php?p=9804>. Acesso em 03/01/2014.

_____. Monitoria Digital Estadão presta serviço inédito ao público da 23ª Bienal e contribui para os museus da cidade. São Paulo: Gabinete de Comunicação, Assessoria de Imprensa, outubro de 1996.

SZABZON, Guga. Instalação. In Relatório Monstro das Atividades nos Ateliês: 29ª Bienal de São Paulo – Projeto Educativo. São Paulo: Fundação Bienal, 2011.

SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO. Convocação nº 52/75. São Paulo: Diário Oficial do Município, 30/10/1975, p. 14.

SEMINÁRIO Internacional sobre Educação, Arte e Política divulgado por e-mail em 12/08/2010.

SEQUEIRA, Cleofe Monteiro de. A informação comprometida: Estudo do noticiário da Folha da Tarde durante a ditadura militar. Disponível em: <www.ufrgs.br/alcar/...1/4o.../A%20informacao%20comprometida.doc>. Acesso em 04 Mai.2014.

SERÁPHICO, Gilda. O monitor êsse (sic) desconhecido. Portugal, Angola, Moçambique, São Paulo: Jornal Artes, 1969, ano IV, nº 19.

SERRONI, J.C. Depoimento sobre curso de Raphael Buongermino para a XIII Bienal. In BARBIERI, Stela (curadoria educacional). Seminário Arte Em Tempo: Depoimentos em vídeo – Anos 70. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Estúdio B, 2013, 3’57” - 4’50”.

SILVA, Oswaldo. Resposta da diretoria executiva da Bienal ao curso de monitores proposto por Maria Olímpia de Mello Vassão. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem data.

SOUZA, Ricardo. Verba da Monitoria Digital Do Estadão vai para museus. São Paulo: O Estado de São Paulo, 18/10/1996.

SOUZA FILHO, Aldir Mendes de Souza Filho. Depoimento de Aldir Mendes de Souza Filho enviado por e-mail ao autor em 17/12/2013.

SPILLARI, Carolina. Educativos roubarão a cena no último final de semana da Bienal. Estadão Online, 10/12/2010.

SPINELLI, João. "Wolfgang Pfeiffer – 100 Anos: 1912-2012". In: Jornal da Associação Brasileira de Críticos de Arte, ano X, nº 26, dezembro de 2012. Disponível em: <http://abca.art.br/n26/memoriadacritica.html>. Acesso em 08 Jun.2013.

STEINBERG, Leo. A arte contemporânea e a situação do seu público (1962). In: BATTCOCK, Gregory. A nova arte. São Paulo: Perspectiva, 2004.

STERN, Arno. Iniciação à educação criadora. Portugal: Socicultural, 1978.

SILVEIRA, Alcântara. Conversa sôbre (sic) a Bienal. Rio de Janeiro: Jornal de Letras, 07/1952.

TEIXEIRA, Guilherme. Depoimento de Guilherme Teixeira. In: BARBIERI, Stela (curadoria educacional). Seminário Arte Em Tempo: Depoimentos em vídeo – Anos 2000. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Estúdio B, 2013, 08'39" - 09'05".

_____. Oca-Ôca. In Relatório Monstro das Atividades nos Ateliês: 29ª Bienal de São Paulo – Projeto Educativo. São Paulo: Fundação Bienal, 2011.

_____. Participação do ateliê no Programa de Ensino a Distância (EAD). In Relatório Monstro das Atividades nos Ateliês: 29ª Bienal de São Paulo – Projeto Educativo. São Paulo: Fundação Bienal, 2011

_____. Pintura de Luz. In Relatório Monstro das Atividades nos Ateliês: 29ª Bienal de São Paulo – Projeto Educativo. São Paulo: Fundação Bienal, 2011.

TORRES, Marisa. Bienal abriu espaço para 80 estudantes. São Paulo: O Estado de São Paulo, 06/12/1998.

TRIBUNA, Jornal. Monitoras na Bienal. São Paulo: Jornal Tribuna, 12/06/1953.

_____(2). Em fase final os preparativos para a II Bienal de São Paulo. Rio de Janeiro: Tribuna de Imprensa, 13/10/1953.

ÚLTIMA HORA, Jornal. Monitores para a Bienal: Inscrições ainda abertas. São Paulo: Folha da Tarde, 29/04/1961.

USP CCS. Revista USP: Cinquenta anos de Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: USP/CCS, edição nº. 52, dezembro/janeiro/fevereiro, 2000/2001.

VASSÃO, Maria Olímpia de Mello. Curso para monitores. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 08/01/1973.

VEJA, Revista. A Versão das crianças: Na 18ª Bienal, o trabalho do público infantil. São Paulo: Veja, 02/12/1985.

VELLOSO, Beatriz. Monitores ajudam a entender a 23ª Bienal. São Paulo: O Estado de São Paulo/Caderno 2, 01/11/1996.

VIEGAS, Camila. Projeto exibe a Bienal para deficientes. São Paulo: Folha de São Paulo, 11/12/1998.

VIEIRA, José Geraldo. O que os monitores devem ressaltar para o público? (trecho de ata de reunião). São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 08/09/1971.

VIGOTSCKY (sic), L. S. A formação social da mente. São Paulo: Martins Fontes, 1984 apud ROCCO, Ana Cristina Gonçalves (ALMEIDA, Ana Cristina Rocco Pereira de). Sobre experiências para a arte. In STELA BARBIERI (coord.). Histórias do Ensino da Arte: Experiências – Ações Singulares 2. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

VILLARES, Luiz Diederichsen. Texto de apresentação da XVI Bienal. In Catálogo da XVI Bienal de são Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1981.
VISÃO, Revista. Jovens monitores elucidarão o público da II Bienal de São Paulo. Rio de Janeiro: Revista Visão, 2/10/1953.

WILDER, Gabriela Souza. Exposições Temporárias de grande porte: Um problema organizacional. São Paulo: Artigo inédito, 11/1986.

WILCHES, Mario. Carta em papel timbrado da Fundação Bienal para apresentar o Prof. Antonio Santoro Jr a quem possa interessar. São Paulo: Acervo Antonio Santoro Junior, 30/07/1970.

_____. Parecer sobre projeto de curso para monitores enviado por Maria Olímpia de Mello Vassão. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem data.

_____. Conclusão da análise sobre a proposta de curso de monitores de Maria Olímpia de Mello Vassão. São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo, 08/03/1973.

WHITE, Hayden. Trópicos do discurso: ensaios sobre acrítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 2001.

ZANINI, Ivo. Em família: Longe da guerra, achou o Brasil. Jornal não identificado, 1971.

_____. A Bienal vai passar para a Universidade. São Paulo: Folha Ilustrada, 10/10/1963.

ZANINI, Valter (sic). Volpi, Di Cavalcanti e Giorgi, os grandes prêmios nacionais da II Bienal. São Paulo: O Tempo, 15/12/1953.

_____(1). Monitores na II Bienal. São Paulo: O Tempo, 15/03/1953.

ZANINI, Walter. Introdução à XVI Bienal de São Paulo. In: Catálogo da XVI Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1981.

ZOULIN, Huang. UM acréscimo ao texto de Brecht: “o efeito de estranhamento na interpretação do teatro chinês”. In < http://www.academia.edu/167234/Brecht_e_o_Estranhamento_no_Teatro_Chines_-_traducao_de_texto_de_Huang_Zuolin>, acesso em 19/12/2013.

ANEXOS

ANEXO A

TESTE PARA APROVAÇÃO (assinalar)

1) Picasso é ligado a que escola?
Realismo [ ] Cubismo [ ]

2) Qual é a escola que se baseia no subconciente?
Impressionismo [ ] Realismo [ ] Surrealismo [ ]

3) Leonardo da Vinci pertence a que época?
Barroco [ ] Academica [ ] Renascentista [ ]

4) Césanne pertenceu a que movimento?
Cubista [ ] Surrealista [ ]

5) Qual o movimento criado por Gauguin?
Nabis [ ] Impressionismo [ ] Fauvismo [ ]

6) A Pop-Art foi criada por:
Francêses [ ] Alemães [ ] Americanos [ ]

7) Salvador Dali é :
Figurativo [ ] Abstracionista [ ] Primitivista [ ]

8) Assinale entre estes pintores brasileiros o primitivista:
Tarcila [ ] Amedo [ ] Portinari [ ]

9) Juan Miró é :
Surrealista [ ] Abstracionista [ ] Academico [ ]

10) Qual a pintora que tomou parte na semana da Arte Moderna?
Tarcila [ ] Anita Malfatti [ ] Noemia Mourão [ ]

São Paulo _____

Assinatura _____

Examinador _____

Aprovado : Sim [ ] Não [ ]

Mensalidade com
taxa de inscrição: Ncr$

julho 25,00 agosto 20,00 setembro 15,00

ANEXO B

CAIXA POSTAL 7832, SÃO PAULO ENDEREÇO TELEGRÁFICO: BIENAL SÃO PAULO TELEFONE: 71-8815

São Paulo, 24 de Setembro de 1969

Prezado Senhor

Tendo em vista a próxima inauguração da X Bienal de São Paulo, cuja solenidade está marcada para o dia 27 do corrente às 11,30 horas, vimos à presença de V.S. no sentido de solicitar sua colaboração no que se refere à visitas de alunos durante o período de exposição.

As escolas interessadas deverão entrar em entendimentos com nossa Secretaria pelos telefones : 71-8815 e 71-9200, a fim de que a Bienal encaminhe o Prof. Antonio Santoro Junior, por nós autorizado a realizar um trabalho pedagogico antes de os alunos visitarem o recinto da mostra de arte internacional. Após essa preparação encarregar-nos-emos de marcar dia e hora com antecedência, e providenciar os monitores que deverão acompanhar os grupos.

Grato desde já pela cooperação de V.S., apresentamos-lhe nossos cordiais cumprimentos.

Francisco Matarazzo Sobrinho
Presidente

Prof. Jair de Moraes Neves
Secretário do Chefe de Gabinete da
Secretaria de Educação
Palácio dos Bandeirantes
C a p i t a l

6

ANEXO C

PRÉ-HISTÓRIA	IDADE ANTIGA	IDADE MÉDIA	IDADE MODERNA	IDADE CONTEMPORÂNEA
4.000 A.C.	1	476	1453	1789	1971
HOMEM PRIMITIVO 20.000 A.C.	NASC. CRISTO EGÍPCIOS - GREGOS - ROMANOS	ARTE CRISTÃ - BIZANTINA - GÓTICA -	RENASCENÇA - BARROCO ROCOCÓ - NEOCLÁSSICO	ROMANTISMO - REALISMO IMPRESSIONISMO - EXPRESSIONISMO FOVISMO - CUBISMO ABSTRACIONISMO - SURREALISMO BIENAL

"A ARTE EM VERSOS"

I

Pare, pare, pare, pare.
Todos me mandam parar,
mas não sei qual a razão
eu não paro de girar.

II

Pare, pare, pare, pare.
Não sei se devo parar.
Pare, eu digo a mim mesmo,
comecei a me estranhar.

III

Com o homem primitivo
principiei a me formar.
Foi tudo mesmo tão simples
comecei a deformar.

IV

Das pinturas das cavernas
comecei a emigrar.
Andei por tôdas paragens,
atravessei terra e mar.

V

No meio do velho Egito
em pirâmides encerrada
para Deuses e faraós,
nunca foi ignorada.

VI

Na Grécia, região florescente
bastante bem colocada
poesia, escultura e templos
andei muito disputada.

VII

Roma forte e poderosa
A Grécia conquistou
Porém a Grécia charmosa
logo a enfeitiçou.

VIII

Na idade média buscando
1.000 anos fiquei a buscar
poucos me foram encontrando.
mas eu vivi a pesquisar.

IX

Assim na arte cristã
desenvolvi sem parar.
Seguindo a religião
estou de nôvo a trabalhar.

X

No mosaico Bizantino
estive altiva a brilhar
na religião os guiei
unindo pedras sem parar.

XI

Pare, pare no gótico
mas diga: "Porque vou parar?"
me sinto tão elevada
de mãos postas a rezar.

XII

Já estamos na Renascença
rica eu vou me tornar
princípios geométricos
Leonardo vai me dar.

XIII

No Barroco me sinto presente.
Em Miguel Ângelo começo a lutar
Em Tintoretto não estou ausente
A arquitetura comecei a quebrar.

XIV

Na arte do rococó
eu recomeço a girar
reparem não estou só
com plumas e rendas a dançar.

XV

Estou de nôvo me compondo
de nôvo vou me transformar
no clássico estou pensando
neoclássico é o meu chamar.

XVI

Liberdade de ação,
no romantismo vou dar.
Sonhando sonhos mais lindos
das paixões vou abusar.

XVII

Não quero mais ser romântico,
pois real vou me tornar.
Revelando a realidade
no realismo vou entrar.

XVIII

Dando mais valor às côres
estou agora a pintar
foi no impressionismo
que no sol fui me inspirar.

XIX

Expressionismo é o nome
da corrente em que vou entrar
tive origem em Van Gogh
que me soube expressar.

XX

Feras falaram que sou
Fovismo vão me chamar
em Gaugin no Taiti
comecei a pincelar.

XXI

Em Cezane tive origem
e cubismo vou me chamar
em caixinhas e esferas
vou agora me moldar.

XXII

Mas algo me grita mais alto
mais alto que o grito do mar,
é na arte moderna que salto
brinco e rolo a me espalhar.

XXIII

Dos movimentos modernos
é claro preciso falar
o abstracionismo é interno
surrealismo revela o sonhar.

XXIV

Reparem na minha pesquisa
no mundo eu vivo a girar
e aquêles que me procuram
na Bienal vão me achar.

XXV

Ouviram a minha história
estou sempre a pesquisar
é a minha atual pesquisa
que a Bienal vai mostrar.

Antonio Santoro Júnior

ANEXO D

NOTA EXPLICATIVA

O setor Pedagógico da Bienal se propôs neste ano de 1972, colaborando com as comemorações do sesquicentenário da Independência, a realizar um apanhado geral da arte no Brasil refletindo o momento histórico, nestes 150 anos.

Para tanto entregamos este folheto explicativo, e pedimos a colaboração das escolas e dos professôres de Desenho, Artes e História, para a divulgação dêste trabalho entre seus alunos, estimulando-os na realização de manifestações artísticas a respeito do tema: "A arte e o Sesquicentenário" sob qualquer forma de arte (música, desenho, pintura, composição espacial, pesquisa escrita, etc. . . .), escolher 3 deles para representar a escola, enviando-os para a Fundação Bienal de São Paulo, pois os mesmos posteriormente concorrerão a prêmios (alunos e professôres).

A seguir damos algumas sugestões práticas para a realização dos mesmos:

1) mimeografar os textos para os alunos.

2) leitura e interpretação do texto.

3) Preparar uma aula sôbre o tema do texto, selecionando "slides" de cada periodo para ilustrar o texto,

4) organizar trabalhos procurando correlacionar a história e a arte, em função do sesquicentenário da Independência.

Maiores informações telefonar para Fundação Bienal de São Paulo.

BIENAL NACIONAL - BRASIL, PLASTICA 72

São Paulo - Parque Ibirapuera

25 de Agosto a 30 de Setembro

Colaboração da Gráfica Excelsus Ltda.

53

„A Arte Brasileira através da História nos 150 anos de Independência"

Sesquicentenário.

Há cento e cinqüenta anos passados, D. Pedro proclamou a Independência do Brasil. Política, econômica e socialmente, o Brasil tornava-se livre, e passava a agir com autonomia, e como a arte sempre reflete a sua época, podemos observá-la mostrando cada passo de nossa História nestes cento e cinqüenta anos (embora notando-se que apesar da arte sempre refletir a sua época, há artistas que se alienam do momento histórico).

Entretanto, para isto é necessário ter-se uma visão do que se passava artìsticamente no Brasil até a Independência.

Antes da Independência, a arte era restrita, quase que exclusiva, aos conventos e às igrejas, resultando disto os belos monumentos religiosos do país. Mas seus artistas eram autodidatas, e sem qualquer formação de escola de arte. Eram artistas que aprendiam com outros mestres locais, que também eram autodidatas; ou então baseavam-se em estampas européias para modelos.

Após este período, segue-se uma estagnação na criatividade artística brasileira. As tradições barrocas são interrompidas nas artes plásticas brasileiras, a partir de 1816, quando, por sugestão do conde da Barca, ministro de D. João VI, chega ao Brasil a Missão Francesa.

Esta missão, tinha por finalidade criar oficialmente o ensino artístico no Brasil, através da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, transformada posteriormente na Imperial Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, o primeiro centro artístico do país.

Era um grupo heterogêneo de artistas, que tinha por chefe Joaquim Lebreton, do Instituto de França, e era constituído pelo pintor de História João Batista Debret; o pintor de paisagens Nicolau Antônio Taunay, e seu irmão Augusto Maria Taunay, escultor; Grandjean de Montigny, arquiteto; o gravador Carlos Simão Pradier, além de outros auxiliares e mestres de ofício, todos eles franceses, com exceção do compositor austríaco Neukomm.

O que se nota agora é o conflito entre duas culturas diferentes com concepções diferentes: a arte barroca brasileira de função e expressão religiosa, onde o impulso artístico se desenvolve com liberdade, e em contraposição a arte introduzida pela missão francesa onde os impulsos são controlados e disciplinados.

Em 7 de setembro de 1822 temos a oficialização da Independência com o grito de D. Pedro no Ipiranga. A arte se desenrola por cêrca de 50 anos com as características introduzidas pela missão francesa, onde a principal particularidade é a cópia de modelos estrangeiros, sem a menor imaginação criativa. Fato este que talvez seja o reflexo da instabilidade do período.

Esta instabilidade cede lugar a um período de florescimento social e econômico do Brasil, iniciado a partir de 1850 com a construção das primeiras estradas de ferro, instalação de luz elétrica, o telégrafo submarino, criação de indústrias, etc.... O auge do desenvolvimento econômico dar-se-á entre 1860 e 1870.

Como sempre acontece nos períodos de grande fastígio econômico os mecenas começam a surgir. Nesta época se destaca no Brasil como grande mecenas D. Pedro II, que distribui bôlsas para nossos artistas estudarem na Europa. Podemos citar como artistas de destaque na época Victor Meireles e Pedro Américo entre outros, que ficaram famosos por seus painéis inspirados em motivos de nossa História. Entretanto, talvez mesmo pelo fato de estudar na Europa, nossos artistas continuaram numa afirmação do neo-clássico, e é tardia a entrada do romantismo e do realismo no Brasil. As obras deste período são geralmente quadros alegóricos, retratos a óleo de personagens em evidência, e a pintura inspirada em fatos históricos. A concepção de beleza está estreitamente ligada à grandiosidade do acontecimento, os temas reais são evitados, e centralizam-se nos temas acadêmicos. Quadros importantes desta época: "A Primeira Missa no Brasil", "A Batalha dos Guararapes", de Victor Meireles: "Independência ou Morte", "A Batalha do Avaí", de Pedro Américo.

Mas é inegável que as idéias de liberdade a partir da Independência contribuíram para a aceitação mais acessível de um novo movimento artístico que é o romantismo, cuja principal característica é **a liberdade de personalidade do artista.** Isto só vai acontecer no Brasil em fins do século XIX, e uma das principais figuras é Almeida Júnior, pintor paulista de Itu, que apesar de ter estudado em Paris, também sob as expensas do imperador, numa época de renovações técnicas e pictóricas (auge do impressionismo), volta ao Brasil e pinta quadros baseados em temas brasileiros, deixando transparecer sua sensibilidade artística român-

Colaboração da Gráfica Excelsus Ltda.

54

ANEXO E

TRABALHO PEDAGÓGICO PARA A FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO — 1973

A ARTE

Tem variado muito o conceito de belo e de arte através dos tempos. Antigamente conceituava-se arte como perícia e habilidade técnica na confecção prática de uma idéia. Hoje, com a sua evolução, a arte passou a ser conceituada como: expressão, comunicação, aquilo que envia uma mensagem. Portanto concluímos que **arte,** é tudo: o cinema, a televisão, o jogo de futebol, um lençol jogado ao chão, a disposição de elementos no canto de um quarto, quando num aniversário (papéis amassados, caixas abertas, presentes), no canto de uma sala (móveis), no interior de um laboratório (tubos de ensaios, pipetas, retortas), enfim tudo que intencionalmente ou não nos mostra uma composição e nos envia uma mensagem.

O BELO

Ao indagarmos sobre o significado da palavra belo, quer nos dicionários, quer na linguagem corrente, surgem sempre os conceitos de: bonito, formoso, lindo, encantador, perfeito, agradável à vista etc.

Associando esse conceito de belo à arte, teremos uma das formas de apreciação de arte: bela gravura, bela escultura, bela pintura etc. Isto quer dizer que as diferentes formas de arte são belas quando moldadas em padrões, em normas, arraigadas no classicismo e reforçadas no renascimento e no neo-clássico; padrões estes que nossos olhos pedem e estão acostumados a ver.

Como a arte está sempre presente, e reflete o momento histórico, e o belo associado à mesma vai também estar presente e refletir o momento histórico, não podemos continuar com o mesmo conceito, visão e apreciação do belo, mas entendê-lo como temática, como expressão.

CARAVAGGIO	PORTINARI

Ao observarmos duas obras como: "Cesto de frutas" de Caravaggio, e "O menino morto" de Candido Portinari, é inegável dizer que ambas são belas dentro de seu valor.

Quanto à obra de CARAVAGGIO, observamos a preocupação de retratar o real, o belo perfeito, proporções e medidas exatas. Quanto a obra de PORTINARI, observamos o belo da comunicação, da expressão, o sentimento de dor de cada personagem, o enfoque das mãos da figura central, comunicando a responsabilidade do pai que possui braços e mãos e não pode resolver o problema; o movimento de queda da mesma figura como tentando escorar o peso dos problemas. As três personagens femininas inseridas na dor, sendo que as duas da esquerda tentam dar um apoio moral ao pai. A criança da direita (do observador), alheia um pouco ao acontecimento, talvez sem perceber a gravidade do fato. O céu sofrendo com eles a dor sombria e escura da morte. O chão seco e rude lhes serve de apoio, como sentindo as vítimas que servirão de alimento, para suas entranhas.

CONCLUSÃO: Portanto podemos concluir que o **belo** existe nas obras de arte, quer na sua expressão real, como na expressão da realidade e da comunicação.

NOTA: Quando analisamos a de CARAVAGGIO, deve ficar bem claro que a obra escolhida pertence a sua fase inicial (acadêmica). Deve-se no entanto saber que ele era contrário ao classicismo e nesta sua fase, procurou dar vida aquilo que exprimia em suas pinturas.

BIOGRAFIAS:

PORTINARI, Candido: nasceu em 29/12/1903, na cidade paulista de Brodosqui. Como quase todo pintor, suas primeiras obras são acadêmicas, e é com um retrato do poeta Olegário Mariano que ganha como prêmio uma viagem à Paris. Na Europa produz pouco, mas observa muito. Sai do Brasil quase acadêmico, e volta moderno, preocupando-se então com retratar primordialmente temas sociais. Produziu muito, demonstrando grande versatilidade artística. Faleceu no Rio de Janeiro, a 6/2/1962.

MERISI, Michelangelo (CARAVAGGIO): nasceu em 28/9/1573, na Paróquia de San Giorgio, em **Caravaggio,** na Lombardia, e usara o nome de sua cidade como pseudônimo artístico em suas obras. Muito jovem foge para Roma (centro artístico da época), onde encontra dificuldades para adaptar-se, sujeitando-se então a criar obras de uma forma acadêmica (cópias da natureza), forma esta rejeitada por ele próprio, e que por isso mesmo lhe dá um tratamento especial: naturalismo impetuoso, que lhe é peculiar, e completamente oposto ao estilo maneirista dos fins do século XVI. Caravaggio não foi dominado pelo academismo ambiente, conservou intato seu bom senso exprimindo com força aquilo que sentia e não falando o mesmo idioma plástico seu contemporâneo, mas uma linguagem futura da arte. Faleceu em Porto Ercole, Itália, a 18/7/1610.

BIBLIOGRAFIA:

1) Leicht, Herman: "História Universal da Arte"
2) Skirá, Albert: "Le Dix-Septième Siècle"
3) Cavalcanti, Carlos: "Como entender a pintura moderna"
4) Coleção "Gênios da Pintura" vol. VIII, fascículo 2 — PORTINARI —
5) Coleção "Gênios da Pintura" vol. VI, fascículo 64 — CARAVAGGIO —

Convidamos você a encontrar o **BELO** nas obras de arte que estarão expostas quando da realização da XII Bienal de Artes Plásticas em São Paulo, outubro — dezembro/1973. Essa mostra, de arte internacional, que se realiza de 2 em 2 anos em São Paulo, expõe o que há de atual, no mundo, no campo das Artes Plásticas.

São Paulo,

Antonio Santoro

ANTONIO SANTORO JÚNIOR

OBSERVAÇÃO: **Sugestões para utilização do texto**

1) Interpretação do texto.
2) Pesquisa sobre os artistas citados no texto.
3) Selecionar obras que expressem o belo real e o belo da expressão da realidade e da comunicação (calendários, cartões postais, jornais, revistas etc.).
4) Inserir num teste ou prova, questões sobre o texto.

Como obter o texto

Jornal FOLHA DA TARDE, edição de 24/9/1973.
Revista ESCOLA, n.° 20, outubro de 1973, nas bancas a partir de 28/9/73.

Como ir à Bienal

Parque Ibirapuera — Pavilhão Bienal — São Paulo
Onibus: Vila Guarani — 545 e Vila Campestre — 549
Saída: Anhangabau — c/ Rua Formosa
Onibus: Cidade Leonor — 571 e Santa Catarina — 540
Saída: Rua Senador Feijó — c/ Largo São Francisco
E outros:

O professor que se interessar em levar seus alunos à Bienal poderá fazê-lo telefonando com antecedência 275-4390 e 71-9200, para marcar a data da visita e pedir monitor. Lembramos que as visitas de grupos de alunos são inteiramente gratuitas assim como a monitoria.

VALE BRINDE PARA A REVISTA ESCOLA

Vale 2 entradas (professor e acompanhante), para visitar a XII Bienal de São Paulo — Arte e Comunicação —

outubro a dezembro de 1973

Prof. ANTONIO SANTORO JÚNIOR
Setor Pedagógico da F. B. de São Paulo

ANEXO F

ESCOLA oferece as entradas para a maior aula de Educação Artística do Brasil

A BIENAL PARA ALUNOS E PROFESSORES

O leitor e seus alunos estão convidados a ir encontrar o BELO nas obras de arte que estarão expostas durante a realização da XII Bienal de Artes Plásticas de São Paulo, de outubro a dezembro deste ano. Como acontece de dois em dois anos, temos uma mostra de arte internacional que procura apresentar o que há de mais atual no campo das artes plásticas. A mostra é no Pavilhão Bienal, no Parque Ibirapuera, nesta capital. O professor que se interessar em levar seus alunos à Bienal poderá fazê-lo telefonando, com antecedência, para 275-4390 e 71-9200, para marcar a data da visita e pedir monitor. As visitas de grupos de alunos são gratuitas, e assim a monitoria. De posse deste exemplar da revista ESCOLA, o leitor terá direito a duas entradas gratuitas para visitar a XII Bienal de São Paulo. Será suficiente exibir este número de ESCOLA.

Tem variado muito o conceito de belo e de arte, através dos tempos. Antigamente a arte era conceituada como perícia e habilidade técnica na confecção prática de uma idéia. Hoje, com a evolução, a arte passou a ser

ANEXO G

ESCOLA

PARA PROFESSORES

N.º 20 — OUTUBRO DE 1973

5 PLANOS DE ENSINO

BIENAL:

conceituada como expressão, comunicação, aquilo que envia uma mensagem. Concluímos que arte é tudo: o cinema, a televisão, o jogo de futebol, um lençol jogado no chão, a disposição de elementos, quer no canto de um quarto num aniversário (papéis amassados, caixas abertas, presentes), quer no canto de uma sala (móveis), no interior de um laboratório (tubos de ensaios, retortas). É tudo aquilo que intencionalmente ou não nos mostra uma composição e nos envia uma mensagem.

O BELO

Ao indagarmos sobre o significado da palavra *belo*, quer na linguagem corrente, quer nos dicionários, surgem sempre os termos: bonito, formoso, encantador, lindo.

Associando os conceitos (agradável à vista, perfeito) de belo à arte, teremos uma das formas de apreciação da arte: bela escultura, bela gravura, bela pintura. Isto quer dizer que as diferentes formas de arte são belas quando moldadas em padrões, em normas, arraigadas no classicismo e reforçadas no renascimento e no neoclassicismo; padrões estes que nossos olhos pedem e estão acostumados a ver.

Como a arte está sempre presente e reflete o momento histórico, e o belo associado à arte vai também estar presente e refletir o momento histórico, não podemos continuar com o mesmo conceito, a mesma visão e apreciação do belo, mas devemos entendê-lo como temática, como expressão.

Ao observarmos duas obras como *Cesto de Frutas*, de Cara-

Portinari, O Menino Morto. **Caravaggio,** Cesto de Frutas. **O que é o belo?**

ANEXO H

60

TRABALHO PEDAGÓGICO - BIENAL NACIONAL/74

(idealizado e elaborado pelo prof. Antonio Santoro Jr.)

Baseados em pesquisas anteriores realizadas durante a visita de alunos à Bienal, sentimos a necessidade que eles tem em saber o que é arte, e um desconhecimento quase total, a respeito de artistas atuais, e pessoas que labutam neste campo; daí o objetivo deste nosso estudo dirigido, que visa fazer com que o aluno tenha conhecimento de algumas idéias sobre arte, e conheça o nome de pessoas em evidência, e participação destacada no campo das artes, que devem fazer parte de nossa bagagem cultural.

Observação: nas entrevistas, para elaboração deste estudo dirigido foi pedido aos colaboradores, que ao expressarem suas idéias, o fizessem de maneira accessível, didática, e sintética, pois o mesmo irá atingir alunos de 1.º grau.

Os alunos poderão obter este texto, no jornal "Fôlha da Tarde", publicado em 04/11/74, entretanto gostaríamos de salientar que a sua edição em jornal, visa exclusivamente facilitar o trabalho do professor, que não precisará mimeografar o estudo dirigido; mas nada impede que em caso de aproveitamento deste trabalho, o mesmo seja feito desta maneira, isto é mimeografado na própria escola, sem se utilizar do meio de comunicação.

ESTUDO DIRIGIDO

Tem-se discutido bastante, e variado muito o conceito de "arte" através dos tempos. Por isso selecionamos aqui uma série de idéias sobre o significado de "arte", entre pessoas de gabarito neste campo, e que seguem abaixo.

Leia com atenção o que diz cada conhecedor do assunto, e procure saber a respeito de sua atividade no campo das artes. Discuta com seu professor as idéias emitidas por eles, ou procure tirar as dúvidas que tiver sobre as mesmas. A seguir escolha uma delas, que lhe servirá como base para seus conhecimentos artísticos, ou então procure formular a sua própria idéia sobre o significado de arte. Agora você deve ir visitar a Bienal Nacional/74, e tomar conhecimento do tipo de arte que se desenvolve nesta mostra, que tem como representantes artistas do Brasil atual.

. . . . . .

"**Arte** é o que resulta do trabalho do artista, quando ele utiliza a intuição criadora. O assunto fica bastante complexo quando passamos a determinar se uma coisa é ou não uma obra de arte, ou quando um indivíduo é ou não um artista. As opiniões divergem, falsos artistas aparecem, verdadeiras obras de arte são desprezadas. Só o tempo esclarece a questão, a verdadeira arte é sempre reconhecida, mesmo que o artista já esteja morto" — Dr. Aldir Mendes de Souza; médico e artista plástico, expositor em várias Bienais.

. . . . . .

"O que é arte? — Sentido tradicional: Arte — que é oriunda da palavra grega teknè — é o objeto que sai do trabalho artesanal.

Até a Idade Média, quem fazia o que denominamos de "arte" era sempre considerado um artesão. É somente a partir do Renascimento que o "artista" sai do anonimato, se individualizando.

Hoje: depois de Marcel Duchamp, que (no decorrer da 1.ª Grande Guerra) desmistificou o sentido de "arte", cabe ao criador ou transformador, como se queira — ao artista, portanto, determinar que determinado objeto seja ou não arte, criativamente colocando-o fora do seu contexto usual — e exatamente por meio desta perplexidade criada — pode ser "arte", se o artista assim o determinar. Duchamp age desta maneira como dessacralizador do objeto artístico, e inclusive opina pela sua perecibilidade e não eternidade como valor. Ao mesmo tempo, a partir daí, a arte deixa de ser apenas aquilo que sai das mãos do artista. Ou seja, passa a intervir, de maneira mais forte, a idéia do artista.

Hoje a "arte" pode ser entendida também como uma forma de expressão seja ela qual for: criar sons (música), experiências corporais, dança, fazer cinema, uma criação no âmbito da culinária ou da arquitetura. Toda forma de expressão que decorre de uma tradição cultural, ou é parte de uma cultura, é arte. Tudo aquilo, em síntese, que nos proporciona um prazer, um deleite "estético" é arte. Estético: isto é, dos sentidos, seja ele olfativo, visual, gustativo, auditivo, táctil, etc." — Aracy Amaral; crítica de arte, e Profa. na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

"Para mim, Arte é uma abstração indefinível — não se vê, nem se toca. Podemos somente senti-l Arte transmite; é fôrça, é a capacidade, de um modo ou de outro de penetrar em alguém. Ar é sentir e fazer sentir" — Danilo Di Prete; artista plástico várias vêzes premiado nas Bienais.

. . . . . .

"Deriva a palavra arte-artes de um sentido antigo, que nada tem a ver com o que especificamo como arte. Significava o saber fazer alguma coisa. Era mais artesanato.

Aqui resumimos ARTES, limitadas a "visuais", que se colocam à fruição da vista. Apresentar porém, a mais difícil das definições. Ambiguidade e contradição são-lhes inerentes. Henri Focillon abo dou-as assim: "A obra de arte é uma tentativa para o único, ela se afirma como um todo, como um absolut e, ao mesmo tempo, pertence a um sistema de relações complexas".

Complexas porque compreendem o produto de uma atividade independente, criado mediante busca da transmutação das realidades, pelos poderes da imaginação e interpretação formulando uma expres são. Tal sentido para muitos tornou-se "passado histórico". Para nós, entretanto, esse sentido de que no aproximamos é o único válido". — Geraldo Ferraz; crítico de arte, convidado pela Fundação Bienal de Sã Paulo várias vêzes, a fim de fazer parte de júris.

. . . . . .

"A arte é uma conversa entre duas pessoas, ou melhor entre duas sensibilidades. Quando um cego olha para um quadro, ou uma escultura ou um objeto, por exemplo, o que o pintor, o escultor ou o joalheiro, etc., quizeram dizer não pode ser captado pelo cego. O cego pode tocar uma escultura ou um objeto com as mãos; o contato tátil revela formas, textura e superfícies ao seu conhecimento. Em seguida a sensibilidade da pessoa que perdeu a vista interpreta o que sentiu.

Para as artes plásticas, que a Bienal de São Paulo focaliza com mais ênfase o diálogo entre quem criou e quem vê é decisivo, principalmente porque na Bienal são apresentadas obras visuais deste século.

A arte não deveria ser imediatamente compreendida por **qualquer pessoa** que a veja? Para que tanta confusão, tanta teoria e explicação? Arte é arte: qualquer um entende, não? Infelizmente, não.

A arte tem uma linguagem sua, como a medicina, a física, o futebol etc.

Para compreender a arte moderna, se for este o termo, é indispensável ter a mente aberta. Não rir antes de ver, não julgar antes de pensar é o melhor caminho.

"Então estude a arte que você não entendeu. Procure ver se gosta ou não do que o artista quiz dizer. Você tem a liberdade de gostar ou não". — Leo Gilson Ribeiro — crítico de arte e redator da editora Abril.

. . . . . .

"Toda arte tem de despertar emoção: — êxtase, lágrimas, riso, susto, revolta, paz. Uma tábua lisa, normalmente não desperta nada disto mas conforme a cor, o formato, o entalhe, até o cheiro, uma tábua pode ser obra de arte". — Dr. Pedro de Oliveira Ribeiro Neto, diretor do Museu de Arte Sacra de São Paulo.

. . . . . .

"A arte é uma busca da verdade. Mas a verdade é difícil e exige a iniciação. Realizando a arte ou absorvendo-a processamos nossa transformação e agimos na transformação da sociedade" — Prof. Walter Zanini — Diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

. . . . . .

"A arte resulta do trabalho do artista com o volume, com o espaço, com a linha e a cor, com objetos novos ou usados intencionalmente selecionados.

Arte é organização, mesmo quando há uma aparente renúncia à qualquer forma, à qualquer estruturação ou intenção. Há sempre o olho do artista procurando, encontrando, individualizando, isolando, enquadrando.

A fruição de uma obra de arte exige entre outras coisas, penetrar no processo formativo e apreender o impulso que guiou o artista e isto evidentemente, exige iniciação". — Vicente Di Grado — Escultor — Vice-Diretor da Faculdade de Belas Artes de São Paulo

ANEXO I

O QUE É HIPERREALISMO

Antonio Santoro Junior

No decorrer da Bienal Nacional/74, várias vezes os monitores falaram em hiperrealismo, sendo no entanto este termo novidade para muita gente. Algumas pessoas perguntaram ao monitor sobre o significado de hiperrealismo, tão logo o ouviam; outras depois de um certo tempo, e outras ainda perguntavam aos cochichos ao acompanhante, que num dar de ombros, sorria e seguia a visita. Em consequência disto procuramos através do texto abaixo, dar alguns esclarecimentos sobre o assunto para os professores desenvolverem com seus alunos antes de sua visita à XIII Bienal.

O hiperrealismo é uma tendência contemporânea, que se observa na arte, através de uma série de características, no entanto para entender estas características devemos voltar ao passado (2.ª metade do século XIX), e observar o realismo, movimento artístico, cuja principal característica é a tendência de encarar as coisas tal como na realidade o são, e a descrição do mundo baseada em fatos reais; portanto ser realista não é ser fotográfico, e sim verdadeiro.

Entretanto estas características são encontradas também, mais remotamente na arte, como por exemplo em Vermeer (1632-1675).

Antes de darmos as características do hiperrealismo, vamos observar as características do novo realismo, que dentro das tendências realistas atuais (década de 60 em diante) é o primeiro passo para o hiperrealismo, o que vem gerar uma série de coincidências entre esses dois movimentos.

O novo realismo, é um movimento criado e liderado pelo crítico francês Pierre Restany (a partir da década de 60), que pretendia ser um aprofundamento do real, isto é a arte tende a captar a realidade, caindo na temática social, e numa demonstração fotográfica, colhendo todas as minúcias do contexto.

Já o hiperrealismo, é um movimento em que o artista passa a ser a máquina; a obra não é mais a vida, mas uma captação da máquina, que é o próprio artista, daí as esculturas lembrarem as figuras de um museu de cera, com o olhar parado e fantástico; ou então animais empalhados de olhar paralizado, portanto o hiperrealismo retira a vibração de vida na arte.

"O objetivo do hiperrealismo é captar um evento interessante num momento preciso." (Pintor Hucleux)

"O verdadeiro tema do hiperrealismo não é a vida mas a fotografia, que fuzila a vida em pleno voo. Entre a pintura e o mundo a câmara interpõe seu olho inumano e glacial." (P. Schneider)

Devemos observar que o realismo atual é um movimento encontrado somente em grandes centros urbanos e industriais, em função do papel determinante exercido pela fotografia nestes movimentos.

A seguir vamos observar as características propostas na explicação, através das obras: "A Leiteira" de Vermeer, e "Supermarket Lady" de Duane Hanson.

VERMEER

Em Vermeer o realismo é apresentado em diversos aspectos: a vidraça quebrada, a vasilha de leite quebrada nas bordas, o pão que não é nada suculento; as mãos e o rosto da mulher não são fotográficos (isto é, o realista perde-se nos detalhes, pois seu objetivo é ser real e não fotográfico), e ainda sentimos a mulher viva e atenta no seu trabalho rotineiro.

DUANE HANSON

Em Duane Hanson o hiperrealismo é apresentado em diversos aspectos: os bobs, o colar, a bolsa, as pulseiras, etc. a relação de compras (alimentos) com o aspecto obeso da mulher, ela própria, uma típica representante da sociedade de consumo. As mãos e o rosto da mulher são fotográficos (isto é, o hiperrealista capta os detalhes, pois ele é a própria máquina), e ainda sentimos a mulher sem vida, como uma figura de cera, com o olhar parado. **Observa-se que foi captado um fato interessante no momento preciso.**

NOTA: No entanto verifica-se também o emprego do termo hiperrealismo quando a obra é dotada de um realismo excessivo, ligado a um fenômeno quantitativo de expressão, em que o real é percebido em si e não através de um prisma de emoção.

Os alunos poderão obter este texto, no jornal "Folha da Tarde", publicado em 14/10/75, entretanto gostariamos de salientar que a sua edição em jornal, visa exclusivamente facilitar o trabalho do professor, que não precisa mimeografar o texto, mas nada impede que em caso de aproveitamento deste trabalho, o mesmo seja feito desta maneira, isto é mimeografado na própria escola, sem se utilizar do meio de comunicação.

* Atualize-se, Visite a XIII Bienal — Parque Ibirapuera — S. P. outubro a dezembro de 1975.

Bibliografia:

— Kultermann, Udo — "New Realism" — New York Graphic Society ltd — Greenwich, Connecticut — 1972
— Chase, Linda — "Les hiperrealistes americains" Paris 1973
— Lima Sergio — "Hiper Arte" — revista Status n.º 2/S. Paulo, 1974
— Morais, Frederico — "Realismo e Imagem" — Revista de Cultura Vozes n.º 6 Petrópolis — agosto de 1974
— Perrota, Mario Pepa — "Da catedral ao Computador" Princeps Gráfica e Editora Ltda. R.J. — 1974

ANEXO J

FOLHA DA

São Paulo, terça-feira, 14 de outubro de 197

as autoridades sul-africanas dêem permissão para a entrada no país. O vôo estava marcado para domingo passado, mas a Varig não tinha avião disponível para deslocar até Johanesburgo.

O presidente da Federação das Associações Portuguesas e Luso-brasileiras, Artur dos Santos Pereira, confirmou a contrariedade de alguns refugiados angolanos que estão reclamando da demora no atendimento do grupo tarefa que atua no Itamarati, regularizando a documentação dos imigrantes. Ele disse que muitas das reclamações não devem ser levadas em consideração, "pois os imigrantes já chegam aqui cheios de problemas", mas, mesmo assim, o comendador terá um encontro com o ministro Artur Portela para juntos estudarem o que poderá ser feito para melhorar o atendimento.

Quanto aos problemas de empregos, o comendador Artur diz que continuam as facilidades para a colocação dos imigrantes.

de inscrições já recebidas o
Academia Brasileira de Letra
Leão, presidente da Academia
Oscar Sala, presidente da Soci
gresso da Ciência; o prof. Heit
do Conselho Nacional de Dese
nológico; o prof. Ivo Wolf, reito
Rio Grande do Sul; o gen. Walt
da Escola Superior de Guerra;
reitor do Instituto Tecnológico
Vieira de Vasconcellos, presid
Educação.

Os prêmios instituídos pelas e
liquefeito de petróleo do País, a
gados anualmente a duas pe
vários setores. Este ano os pr
de 70 mil cruzeiros.

O QUE É O HIPERREALISMO

Antonio Santoro Junior

Em Duane Hanson o hiperrealismo é apresentado em diversos aspectos: os bobs, o colar, a bolsa, as pulseiras, etc. a relação de compras (alimentos) com o aspecto obeso da mulher, ela própria, uma típica representante da sociedade de consumo. As mãos e o rosto da mulher são fotográficos (isto é, o hiperrealista capta os detalhes, pois ele é a própria máquina), e ainda sentimos a mulher sem vida, como uma figura de cera, com o olhar parado. **Observa-se que foi captado um fato interessante no momento preciso.**

No decorrer da
realismo, sendo no entanto este
ao monitor sobre o significado
tempo, e outras ainda pergunta
sorria e seguia a visita. Em co
esclarecimentos sobre o assunt
sua visita à XIII Bienal.

O hiperrealismo
de uma série de características
ao passado (2.ª metade do séc
cipal característica é a tendênci
do mundo baseada em fatos re

Entretanto estas
arte, como por exemplo em Ver

Antes de darmos
rísticas do novo realismo, que
é o primeiro passo para o hiper
dois movimentos.

O novo realismo
Restany (a partir da década d
arte tende a captar a realidade
colhendo todas as minúcias do

Já o hiperrealis
obra não é mais a vida, mas
turas lembrarem as figuras de
animais empalhados de olhar pa

"O objetivo do
ciso." (Pintor Hucleux)

"O verdadeiro t
vida em pleno voo. Entre a p
(P. Schneider)

Devemos observ
grandes centros urbanos e ind
nestes movimentos.

A seguir vamos
obras: "A Leiteira" de Vermee

NOTA: No entanto verifica-se tambén
excessivo, ligado a um fenômeno qua
prisma de emoção.

● Atualize-se, Visite a XIII Bienal —

Bibliografia:

— Kultermann, Udo — "New Realism
— Chase, Linda — "Les hiperrealiste
— Lima Sergio — "Hiper Arte" — re
— Morais, Frederico — "Realismo e
— Perrota, Mario Pepa — "Da cate

TARDE

Josué Montello; da
Aristides Pacheco
de Ciências; o prof.
asileira para o Pro-
no de Souza, diretor
to Científico e Tec-
ersidade Federal do
s Paes, comandante
iz Catanhede Filho,
utica; e o prof. José
Conselho Federal de

distribuidoras de gás
Associgás,são outor-
es de destaque nos
lizam a importância

çoamento de seus conhecimentos teóricos, durante estágios de treinamento em órgãos subordinados à Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia. Inicialmente serão concedidas 20 bolsas, número que poderá ser aumentado oportunamente.

BOLSAS

Com estas "bolsas de treinamento", é dada aos estudantes a possibilidade do estágio, em unidades daquela Secretaria, permitindo a sua integração e ajustamento do aprendizado teórico em uma situação real de trabalho, completando assim sua formação profissional.

As bolsas terão, individualmente, o valor de Cr$ 1.065,60, que poderá ser reajustado quando se impuserem condições, que justifiquem um aumento. Pelo convênio, caberá ao CIE— E a pré-seleção e o encaminhamento dos estudantes, de forma a atender em número e requisitos as ofertas de estágio.

FOLHA
DA
TARDE

VALE-BRINDE

Vale duas entradas
para visitar a
XIII Bienal de São Paulo

Prof. Antônio Santoro Júnior
Depto. Pedagógico da
FB de São Paulo.

cional/74, várias vezes os monitores falaram em hiper-
idade para muita gente. Algumas pessoas perguntaram
alismo, tão logo o ouviam; outras depois de um certo
cochichos ao acompanhante, que num dar de ombros,
a disto procuramos através do texto abaixo, dar alguns
professores desenvolverem com seus alunos antes de

dência contemporânea, que se observa na arte, através
to para entender estas características devemos voltar
e observar o realismo, movimento artístico, cuja prin-
ar as coisas tal como na realidade o são, e a descrição
to ser realista não é ser fotográfico, e sim verdadeiro.

ticas são encontradas também, mais remotamente na
-1675).

terísticas do hiperrealismo, vamos observar as caracte-
tendências realistas atuais (década de 60 em diante)
que vem gerar uma série de coincidências entre esses

ovimento criado e liderado pelo crítico francês Pierre
pretendia ser um aprofundamento do real, isto é a
a temática social, e numa demonstração fotográfica,

movimento em que o artista passa a ser a máquina; a
ção da máquina, que é o próprio artista, daí as escul-
de cera, com o olhar parado e fantástico; ou então
ortanto o hiperrealismo retira a vibração de vida na arte.

no é captar um evento interessante num momento pre-

errealismo não é a vida mas a fotografia, que fuzila a
mundo a câmara interpõe seu olho inumano e glacial."

alismo atual é um movimento encontrado somente em
função do papel determinante exercido pela fotografia

s características propostas na explicação, através das
market Lady" de Duane Hanson.

do termo hiperrealismo quando a obra é dotada de um realismo
xpressão, em que o real é percebido em si e não através de um

apuera — S. P. outubro a dezembro de 1975.

ork Graphic Society ltd — Greenwich, Connecticut — 1972
Paris 1973
n.º 2/S. Paulo, 1974
Revista de Cultura Vozes n.º 6 Petrópolis — agosto de 1974
utador" Princeps Gráfica e Editora Ltda. R.J. — 1974

Em Vermeer o realismo é apresentado em diversos aspectos: a vidraça quebrada, a vasilha de leite quebrada nas bordas, o pão que não é nada suculento; as mãos e o rosto da mulher não são fotográficos (isto é, o realista perde-se nos detalhes, pois seu objetivo é ser real e não fotográfico), e ainda sentimos a mulher viva e atenta no seu trabalho rotineiro.

ANEXO L

UMA VISITA A BIENAL NACIONAL/76 (A ÚLTIMA) *

O que é Bienal Nacional:

Uma mostra nacional de arte que se realiza em São Paulo no parque Ibirapuera todos os anos pares, precedendo as Bienas Internacionais, vindo contribuir para a presença mais cuidadosa, e mais trabalhada dos artistas brasileiros na mostragem internacional, dando-nos condições de saber o que se faz primeiro no Brasil sobre arte visual, para depois saber o que se faz no mundo. Mostrando-nos o que se faz de atual, ou ainda em gestação nas manifestações plásticas.

Como visitar uma bienal:

De um modo geral ao visitarmos uma Bienal Nacional, ou Internacional, devemos nos inteirar: dos estados ou países que dela participam, bem como dos seus representantes; das premiações; dos artistas convidados; e das manifestações paralelas de natureza cultural exemplos: cinema, teatro, música, conferências, debates, retrospectivas, etc.

Uma vez levantados estes dados, formulamos um roteiro para melhor aproveitarmos a visita. Este roteiro poderá ser elaborado pelas mais diferentes formas: a) pelo interesse, isto é, ver primeiro o que nos interessa mais; b) pelos estados ou países, isto é, visitar de um modo geral as representações plásticas atuais dos estados do Brasil, ou dos países; c) pelos premiados, isto é, ver as obras premiadas para depois tomar uma posição diante delas, dos críticos, e das demais obras desta mostragem; ou d) pela própria facilidade de percurso dada pela planta do prédio previamente preparada.

Levantamento de dados da Bienal Nacional/76

— Dentre os estados participantes podemos citar os seguintes: São Paulo, Rio de Janeiro, Mato Grosso, Goiás, Distrito Federal, Paraná, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Bahia, Amazonas, Pernambuco, Ceará.

— Quanto a premiação; serão distribuídos a critério do júri de premiação os seguintes prêmios: Prêmio Fundação Bienal de São Paulo; Prêmio Francisco Matarazzo Sobrinho; Prêmio Prefeitura Municipal de São Paulo; Prêmio Governo do Estado de São Paulo; Prêmio Ministério das Relações Exteriores; e Prêmio Ministério de Educação e Cultura.

— Haverá: a) uma mostra de artistas convidados, cujos nomes foram sugeridos por críticos de arte, e entre estes artistas podemos citar os seguintes: Sara Ávila, Maurino Araujo, Bernard Cid, Cleber Gouvea, Gregório Gruber, Evandro Carlos Jardim, Cleber Machado, Maria Victória, Maria Polo, Rubem Valentim, Regina Vater, Mary Vieira; b) também uma retrospectiva de Lívio Abram, contando com aproximadamente 300 obras; c) ainda uma mostra de Antonio Bandeira (considerado como vulto de destaque no abstracionismo brasileiro), contando aproximadamente com 40 obras, homenageando a memória deste artista falecido em Paris, há 9 anos atrás.

— Quanto às manifestações de natureza cultural apresentada nesta mostra nacional, podemos citar as seguintes:

— Arquitetura: exposição nacional de arquitetura, e congresso brasileiro de arquitetura.

— Cinema: cinema novo brasileiro — projeções de longa metragem.

— Teatro: experimental — mímica e pantomima.

— Fotografia, que se desenvolverá em campos fotográficos pré-determinados como: jornalismo, moda, publicidade, ensaio, fotos científicas e técnicas, e com ela uma sessão de super 8.

Levantados os dados, falta-nos agora elaborar o roteiro de visita desta Bienal Nacional.

Entretanto a elaboração deste roteiro pelos estados participantes, não será possível, pois suas representações estarão misturadas, isto é, de um modo geral a divisão do espaço não será efetuada pelos estados, mas sim pelas tendências artísticas.

A elaboração do roteiro pelos premiados também por ora não será possível, porque a premiação será feita dias após a inauguração da bienal, e nosso trabalho está sendo elaborado antes da referida inauguração, não impedindo entretanto que o visitante o faça posteriormente à publicação dos premiados.

Resta-nos ainda a elaboração do roteiro por interesse e pela própria facilidade da planta.

PLANTA
DO PRÉDIO

Como por interesse é bastante pessoal, vamos elaborar então o roteiro de visita pela planta do prédio.

O caminho a seguir deverá ser obedecendo as setas de indicação. (as manifestações que não estão citadas na planta encontram-se no 3.° andar do prédio)

OBSERVAÇÃO:

*** Última Bienal Nacional**

Não está previsto para 1978 uma Bienal Nacional, e sim, uma Bienal Latino Americana. Desaparecendo assim a Bienal Nacional, para dar nova abertura de observação em termos dimensionais, isto é, não será uma mostragem só do Brasil, mas sim da ampla e importante área das Américas.

Este ano o juri optou pela aceitação de todos os trabalhos enviados, porque quis este júri de seleção, possibilitar aos visitantes uma visão global das obras que costumam chegar a uma bienal.

ANEXO M

O setor pedagógico da Fundação Bienal de São Paulo, ao mesmo tempo que comunica a inauguração da Bienal, fala sobre a mesma, e enfoca um assunto sobre arte, que de um modo geral é solicitado através de indagações nas bienais anteriores.

A Bienal Internacional /77, estará aberta para visitação pública de 3.ª feira a domingo, das 10:00 às 22:00 horas, no período de 01/ 10 a 18/12/77. E no seu espírito de mostrar o que há de mais atual no campo das artes, apresenta as seguintes propostas.

I PROPOSIÇÕES CONTEMPORÂNEAS —
— Arqueologia e Urbanismo
— Recuperação da paisagem
— Arte catastrófica
— Vídeo Arte
— Poesia Espacial
— O Muro como Suporte de Obras
— Arte Não catalogada
II EXPOSIÇÕES ANTOLÓGICAS
III GRANDES CONFRONTOS

..... / / / .....

"O QUE É VIDEO ARTE"

Várias vezes a questão: mas o que é Vídeo Arte?, vinha à tona, a medida que nossos alunos entravam na Bienal, pisando neste campo relativamente novo e que talvez para eles fosse até recém-nascido. No entanto, Vídeo Arte, é um trabalho artístico, considerado como arte contemporânea, pois é fruto de pesquisas feitas através de novas técnicas e materiais, resultando numa produção artística envolvida nos novos meios de comunicação.

Para realização desta manifestação artística contemporânea, são necessários uma série de materiais técnicos, como: **vídeo** - pequena câmara portátil que filma em qualquer lugar, gravando em **fitas** (cassetes) de 0,5 polegada, e que depois devem ser passadas num **aparelho** próprio de televisão.

Vídeo Arte, é uma manifestação artística, cuja linguagem é constituida por uma captação de imagens, como a televisão e o cinema, mas no entanto a leitura, isto é, o entendimento dessa linguagem necessita ser feita de um modo especial, pois cada cena, é inter-dependente da outra, podendo ser interligadas ou não por um tema, tendo no entanto, cada uma delas, um valor próprio e original, pois o que se capta num dia, jamais poderá ser repetido da mesma maneira, devido a fatores externos como: humor, espontaneidade, alegria, tristeza, etc.

Assim essa linguagem, passa a ser uma espécie de mosaico, dando plena liberdade de criação ao artista, e fazendo surgir as mais diferentes formas de propostas, tais como: a preocupação de não reconstituir temas que talvez já tenham sido vistos anteriormente; redescobrir o mundo; jogos de captação de imagem, tele-jogos, etc.

Entretanto essas cenas, deverão no final do trabalho concluir-se num todo, isto é, a mensagem final deve ser um pensamento que depende do aparecimento dessas cenas.

Observa-se contudo que a Vídeo Arte, deve ter uma curta duração, numa variação de aproximadamente 5 a 7 minutos, não ultrapassando 15 minutos, pois esta comunicação feita através de um meio eletrônico, depende de um esforço de memória, onde qualquer distração prejudica o andamento, ou conclusão do trabalho. No entanto gostaríamos de salientar também que há tapes (fitas) de Vídeo Arte nos Estados Unidos e Europa, com duração até de 2 a 3 horas.

HISTÓRICO DA VÍDEO ARTE:

Surgiu logo após a invenção do aparelho de vídeo-tape, nascendo assim da revolta, contra a informação imposta pela televisão, onde o receptor é passivo diante da ação.

É considerado "pai da Vídeo Arte", o Coreano Nam June Paik, que em 1965 apresentou suas primeiras propostas sobre o assunto.

No Brasil, a Vídeo Arte, começou na década de 70, (71/72), de maneira não sistemática realizada por grupos esparsos, e de um modo geral sem apresentar intercâmbio entre os artistas.

Em 1973, pela primeira vez, a Bienal apresentou uma sala de comunicações, com a participação de artistas dedicados ao vídeo, e também nesse ano, a Vídeo Arte, apareceu pela primeira vez no Museu de Arte Contemporânea; onde houve um debate, que participaram vários artistas brasileiros, professores e estudantes de arte e comunicação. *

DESVANTAGENS DA VÍDEO ARTE:

É restrita a um pequeno número de pessoas pois:

a) só participam da Vídeo Arte, poucos espectadores, que fazem parte de um grupo fechado e exclusivo, que realizam a Vídeo Arte, e participam das audiências (demonstrações de vídeos), em data, hora e local marcado;
b) a fita cassete do vídeo tem apenas 0,5 polegada, enquanto as de vídeo tape para T.V. comercial tem 2 polegadas, daí a necessidade de uma aparelhagem própria, e a impossibilidade de apresentá-la ao grande público;
c) preço de material técnico relativamente alto, o que provoca uma falta de mercado tanto realizador como principalmente consumidor da Vídeo Arte.

OBSERVAÇÃO: Muitos críticos de arte, classificam a vídeo arte, no mesmo campo da fotografia, onde algumas fotos são consideradas obras de arte, daí aceitam obras de vídeo como arte, mas não consideram todos vídeos como obra de arte.

* Atualmente, o Brasil já possui um importante teórico sobre o assunto Vídeo Arte, que é Gabriel Borba, ex-professor da Escola de Comunicações e Artes da USP, com várias obras publicadas sobre o assunto.

BIBLIOGRAFIA:

1 — Folha de São Paulo de 26-06-77 secção Artes Visuais - artigo "Vídeo Arte, uma história que está começando".
2 — Jornal do Brasil - Rio de Janeiro - 07-01-1975 - "Da fotografia ao Vídeo Arte" - Roberto Pontual.
3 — Catálogo da XIII Bienal - 1975 - "Vídeo-Exercise Game Art" - Japan.
4 — Catálogo "CASTELLI SONNABEND VIDEOTAPES AND FILMS" Volume 1 November 1974.

NOTA: Este trabalho será publicado no jornal folha da tarde do dia 30/09/77, podendo assim ser utilizado por seus alunos como texto didático.

ANEXO N

FOLHA DA TARDE — São Paulo, terça-feira, 7-11-1978 — PAG. 7

O ARTISTA LATINO-AMERICANO E SUA BIENAL

Durante a realização da Bienal Nacional/76, foi anunciada, para 1978, uma Mostra de Arte Latino-Americana. Tal propostasurgiu em função de um objetivo: obter maior amplitude na mostragem artística, pois, se tratando somente de uma mostra nacional, se limitaria a visualização artística a apenas um dos locais do imenso espaço geográfico (América Latina), onde existe um grupo bastante atuante na arte contemporânea.

Para melhor entendimento do termo América Latina, é necessário que se faça uma distinção entre os conceitos de América: Fisicamente, o continente americano está dividido em três partes: América do Norte, América Central e América do Sul; Linguisticamente, o continente americano acha-se dividido em duas partes: América Anglo Saxônica, e América Latina, englobando esta última divisão todos os países do continente que foram colonizados por povos de origem latina: portugueses, espanhóis, etc. Portanto, desde o México na América do Norte, passando por toda a América Central e América do Sul, inclusive Brasil, linguisticamente estamos na América Latina.

Os grupos humanos que vivem nesse imenso espaço geográfico possuem uma série de características que se assemelham, tais como a língua, os costumes e a cultura; no entanto, as suas atuações artísticas são bastantes diversificadas, pois o homem em sua meta para atingir as mais arrojadas propostas, busca caminhos que vão desde a procura das mais recentes técnicas, até a volta às raízes primitivas; como por exemplo no caso do México, da península do Yucatã e do Peru, que no período pré-colombiano contavam com civilizações importantes do ponto de vista artístico, como os Astecas, Maias e Incas, respectivamente, e vieram a sofrer posteriormente influência de uma cultura européia importada, durante o período colonial, motivando assim uma espécie de estagnação nas manifestações plásticas regionais. Somente no nosso século, no período posterior à II Grande Guerra, é que os artistas destas regiões citadas começariam a se manifestar de maneira mais regional voltando-se para as suas raizes mais primitivas.

Observa-se ainda que, a partir da segunda metade do século XX, se intensifica o interesse pelas manifestações regionais na América Latina; e a Europa começa a descobrir o artista latino americano, dedicando-lhe exposições e salões internacionais.

Portanto, quando falamos em artista latino americano, nos estamos referindo aos artistas da América colonizada por povos de origem latina.

A Bienal, ~~que vai até 17 de~~ dezembro, no seu intuito de atuação nas artes contemporâneas, incentivando esta mostra latino-americana, está expressando a conscientização dos valores dos seus artistas.

ANEXO O

O ARTISTA SUA ÉPOCA E SEU TRABALHO

"Contando a féria" — Ricardo Cipicchia

"Progresso" — detalhe

"Contando a féria" — detalhe

Fotos — Delton Capozzi

"Progresso" — Nicolas Vlavianos

Ao visitarmos uma Bienal, às vezes, estranhamos a maneira com que os artistas realizam seus trabalhos. No entanto, não seria tão estranho se analisássemos um pouco estas realizações artísticas, que surgem como respostas, a uma proposta de trabalho, que visa evidenciar a vanguarda artística. Pois a produção artística está, de modo geral, ligada a uma série de fatores tais como: o material, a técnica, a expressão, o momento histórico, a encomenda (que permite ao artista plena liberdade de realização, ou, às vezes, chega a tolher sua própria criação) etc. No entanto, sabe-se também que a grande tendência da realização artística está inserida nas características em que a arte está envolvida em determinado momento. Por exemplo, com o objetivo de homenagear o pequeno trabalhador, em 1949, Ricardo Cipicchia realizou um trabalho artístico em bronze, intitulado "Contando a féria", localizado na praça João Mendes em São Paulo, visando marcar os tipos do jornaleiro e engraxate mirim, figuras estas bastante populares até a década de 50, principalmente àqueles que passavam pelo centro da cidade e observavam este tipo de trabalho cotidiano.

Para tanto o artista desenvolveu uma temática social, numa linguagem realista, com a preocupação de enviar uma mensagem, fazendo o espectador sentir o frio, e as dificuldades que os personagens escultóricos estavam passando, e também sentir a angústia refletida na expectativa de terminar a contagem da féria, e o produto desta não ser compensador ao árduo dia de trabalho.

O tempo passa, e com ele modifica-se o processo normal de evolução das coisas.

Em 1976, com o objetivo de integrar a escultura contemporânea na cidade, Nicolas Vlavianos realizou um trabalho artístico em ferro metalizado, intitulado "Progresso", localizado no calçadão entre as esquinas das ruas 24 de Maio e Dom José de Barros em São Paulo, visando, antes de mais nada, criar uma condição de espaço, numa espécie de marco, de símbolo para a cidade.

Para tanto, o artista desenvolveu sua concepção espacial numa linguagem moderna, envolvida nas características atuais que a escultura está passando, e então com a preocupação do espaço, da composição tridimensional, das diferentes formas que a obra pode apresentar, o artista faz o espectador se envolver na visualização espacial, buscando formas e linhas que se lançam no espaço.

Através dessas rápidas análises, observamos que as manifestações artísticas estão ligadas a uma série de fatores e também inseridas nas características que a arte está envolvida em determinado momento, conscientizando-nos sobre a grande versatilidade da realização artística. Por isso, quando numa visita à Bienal, estranharmos a maneira com que o artista realizou seu trabalho, será conveniente tentar analisá-lo como fizemos nas obras anteriormente citadas, para nos familiarizarmos com a mesma, talvez assim desapareça aquela grande distância entre o observador e o trabalho artístico de uma época, cuja realização requer uma fonte de pesquisa, e o resultado será, muitas vezes, uma obra de vanguarda para nossa percepção visual.

Antonio Santoro Junior

• 1969/1979 — 10 anos de trabalhos do Depto. Pedagógico da FBSP.