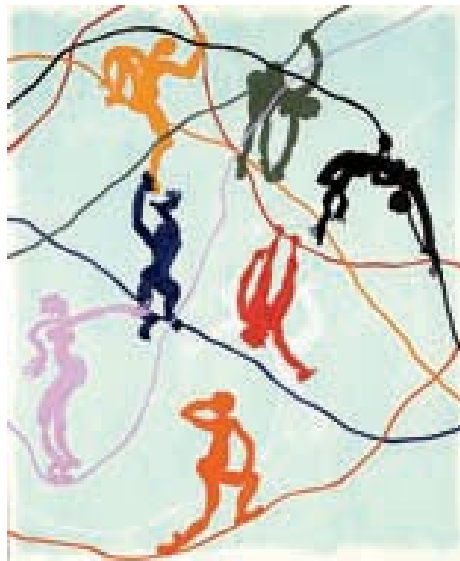


ANA ELISA ESTRELA FERREIRA



Exposições de arte e a percepção do público



BRASÍLIA

2009

ANA ELISA ESTRELA FERREIRA

Exposições de arte e a percepção do público

Trabalho de conclusão de curso de Artes Plásticas, habilitação em Licenciatura, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof^a MSc Renata Azambuja.

BRASÍLIA
2009

Agradecimentos

À minha orientadora, Prof^a MSc Renata Azambuja, que soube com muito cuidado conduzir o meu olhar e o meu texto, levando-me a refletir, descobrir, desconstruir e compreender. Obrigada pelo carinho, pela paciência e pelo interesse no meu trabalho!

Ao meu namorado Andreas, pela paciência de esperar por esta etapa e por estar sempre em contato, querendo participar do meu dia-a-dia, mesmo com um oceano de distância.

Às amigas Mônica e Cristiane, que sempre me apoiaram, incondicionalmente. Vocês me fizeram acreditar que eu podia estar aqui! Às pessoas queridas – minha família, meus amigos e meus colegas de curso e de trabalho, bem como professores e funcionários do Instituto de Artes, que sempre se mostraram interessados nas atividades com as quais eu estava envolvida.

Aos alunos do Centro Educacional 1, do Guará II. Por causa deles, e do coordenador Silvano, a minha visão sobre aulas e educação se ampliou para muito além da teoria, pela riqueza da experiência que é estar em uma sala de aula.

À Tati, à Ju, e à Lu, mediadoras e arte educadoras. O seu apoio foi essencial para o preenchimento dos questionários. E, finalmente, ao segurança da Caixa Cultural e à recepcionista do CCBB que responderam os questionários. Suas respostas me levaram ao desejo de trabalhar por políticas pedagógicas em arte educação mais decisivas para a formação e fruição de todos nós.

Sumário

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO..... | 8 |
| I. MOSTRAS DE ARTE: QUEM É O SEU PÚBLICO?..... | 10 |
| II. O OLHAR EM UMA EXPOSIÇÃO DE ARTES VISUAIS..... | 13 |
| III. COGNIÇÃO E DESENVOLVIMENTO ESTÉTICO..... | 18 |
| III. 1 Piaget e Vygotsky – um breve compêndio..... | 19 |
| III. 1 Piaget e Vygotsky – um breve compêndio..... | 19 |
| III. 1 Piaget e Vygotsky – um breve compêndio..... | 19 |
| III. 1 Piaget e Vygotsky – um breve compêndio..... | 19 |
| III. 1 Piaget e Vygotsky – um breve compêndio..... | 19 |
| III. 2 Os estágios estéticos de Abigail Housen..... | 21 |
| III. 2 Os estágios estéticos de Abigail Housen..... | 21 |
| III. 2 Os estágios estéticos de Abigail Housen..... | 21 |
| III. 2 Os estágios estéticos de Abigail Housen..... | 21 |
| III. 2 Os estágios estéticos de Abigail Housen..... | 21 |
| III. 3 Michael Parsons e uma abordagem temática..... | 24 |
| III. 3 Michael Parsons e uma abordagem temática..... | 24 |
| III. 3 Michael Parsons e uma abordagem temática..... | 24 |
| III. 3 Michael Parsons e uma abordagem temática..... | 24 |
| III. 3 Michael Parsons e uma abordagem temática..... | 24 |
| III. 3 Michael Parsons e uma abordagem temática..... | 24 |
| III. 4 Maria Helena Rossi e a visão do mundo do sujeito..... | 26 |
| III. 4 Maria Helena Rossi e a visão do mundo do sujeito..... | 26 |
| III. 4 Maria Helena Rossi e a visão do mundo do sujeito..... | 26 |
| III. 4 Maria Helena Rossi e a visão do mundo do sujeito..... | 26 |
| III. 4 Maria Helena Rossi e a visão do mundo do sujeito..... | 26 |
| IV. A PESQUISA DE CAMPO..... | 28 |
| IV. 1 Os itens do questionário e a sua análise..... | 28 |
| IV. 1 Os itens do questionário e a sua análise..... | 28 |
| IV. 1 Os itens do questionário e a sua análise..... | 28 |
| IV. 1 Os itens do questionário e a sua análise..... | 28 |
| IV. 1 Os itens do questionário e a sua análise..... | 28 |
| CONCLUSÃO..... | 35 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 37 |
| ANEXO A..... | 39 |
| ANEXO B..... | 43 |
| ANEXO C..... | 44 |

Lista de figuras

| | |
|---|--------------|
| F. 01 – Pano de boca do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Visconti, 1907 | capa, 29, 38 |
| F. 02 – <i>A vida cotidiana</i> (detalhe), Fromanger, 1984 | capa, 29, 40 |
| F. 03 – Desafios comunicativos da arte contemporânea ¹ | 08 |
| F. 04 – Estória desenvolvida por um visitante do MAC: mostra <i>Conte, Porane, Idéia</i> , 1996 | 15 |
| F. 05 – Mediação – Museu de Arte Frye ² | 26 |
| F. 06 – <i>A Dança</i> , Matisse, 1910 | 31 |
| F. 07 – <i>A Dança da Juventude</i> , Picasso, 1966 | 31 |
| F. 08 – <i>A Dança da Vida</i> , Munch, 1899-1900 | 31 |
| F. 09 – <i>Santa Catarina envolta em nuvens</i> (detalhe), Rubens, c.1620/30 | 35 |
| F. 10 – <i>O Filho do Homem</i> , Magritte, 1964 | 35 |
| F. 11 – Ilustração da <i>Revue du Brésil</i> , Visconti, 1895 | 38 |
| F. 12 – <i>Ex-libris</i> da Biblioteca Nacional, Visconti, 1903 | 38 |
| F. 13 – <i>Tudo deve desaparecer</i> , Fromanger, 1971 | 40 |
| F. 14 – <i>Jean-Paul</i> , Fromanger, 1976 | 40 |

¹ Sítio eletrônico: <http://www.macniteroi.com.br>. Acesso em 11 out 2009, 10 hs.

² Sítio eletrônico: www.vue.org. Acesso em 30 ago 2009, 13 hs.

Lista de Gráficos

| | |
|--|----|
| G. 1 – Elementos mais recorrentes para a análise das obras das mostras (Fromanger) | 30 |
| G. 2 – Elementos mais recorrentes para a análise das obras das mostras (Visconti) | 30 |
| G. 3 – Distribuição dos níveis de desenvolvimento estético dos entrevistados (Fromanger) | 31 |
| G. 4 – Distribuição dos níveis de desenvolvimento estético dos entrevistados (Visconti) | 31 |
| G. 5 – Itens que o público apontou para usufruir melhor as obras de arte (Fromanger) | 33 |
| G. 6 – Itens que o público apontou para usufruir melhor as obras de arte (Visconti) | 33 |

EXPOSIÇÕES DE ARTE E A PERCEPÇÃO DO PÚBLICO

INTRODUÇÃO

Exposições de arte são acontecimentos que representam um local para a fruição, bem como para aprendizagem, construção e retorno às nossas memórias. As informações que estão nesses locais têm a aptidão de nos mostrar uma miríade de percepções. Umberto Eco, em seu livro *Obra Aberta*, lembra que “(...) a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados (...)”.³ A arte tem a capacidade de se reinventar – até mesmo desprezando conceitos de “certo” e de “errado”. É tão intensa nesse sentido que ela detém essa habilidade inclusive para quem a materializou.

Como as pessoas percebem uma obra de arte? Quais os aspectos que prendem a sua atenção? Essas perguntas surgiram para mim quando fiz a disciplina Projeto Interdisciplinar, pesquisando sobre curadoria educativa.⁴ Por meio de pesquisas de público realizadas pela Bienal do Mercosul e de uma mostra no Museu de Arte Contemporânea – MAC, em Niterói, veio-me a curiosidade de se pesquisar mais os sentimentos e as opiniões do público de uma mostra. Inclusive, conhecer a compreensão estética desse público afeta diversas áreas das exposições, como a área de curadoria, financeira, pedagógica, somente para citar algumas delas. E a área de arte educação apresenta ainda um ponto em especial, uma vez que caminhos educativos podem ser criados e/ou reforçados nas exposições para fins de informação.

³ (ECO, 1971: 22).

⁴ Termo cunhado pelo pesquisador Guilherme Vergara, da Universidade Federal Fluminense – UFF, para designar um modo como a arte é apresentada, considerando seleção e crítica.

Este trabalho versa sobre aspectos relacionados à percepção e à fruição do público em mostra de arte. Para isso, o texto inicia com uma breve contextualização de estudos de públicos, de forma geral, bem como em espaços expositivos no Brasil. Discorre-se a seguir sobre o espectador e as suas experiências, seu olhar, sua capacidade de percepção e seu conhecimento, que culmina em um processo estético.

Esse processo é abordado então sob uma ótica cognitiva, com ênfase para os principais teóricos da área. Destacam-se aí, na área cognitiva estética, os estadunidenses Abigail Housen e Michael Parsons, além da brasileira Maria Helena Rossi.

A partir desses pontos, optou-se pela aplicação de uma pesquisa de campo avaliativa de público, realizada em duas mostras na capital federal. – a de Gérard Fromanger e a de Eliseu Visconti.⁵ Investigaram-se junto ao visitante espontâneo e à equipe de trabalho desses espaços os seus gostos, as suas percepções e os seus conhecimentos sobre as obras expostas.

A apresentação desse instrumento e de sua análise vêm a seguir. A conclusão, por sua vez, enfoca alguns resultados, como algumas estratégias já realizadas para a área pedagógica de instituições de arte, além de algumas proposições, relacionadas por exemplo a uma presença maior de imagens com conteúdo estético e artístico em livros didáticos, no sentido de essa se tornar mais acessível ao público em geral. Pois isso pode ser um diferencial na educação estética do sujeito, estabelecida em um ambiente motivado e crítico.

“Desafios comunicativos da arte contemporânea”
Museu de Arte Contemporânea de Niterói



Fonte: <http://www.macniteroi.com.br>. Acesso em 11 out 2009, 10 hs.

⁵ De 06 de setembro a 15 de novembro de 2009 no CCBB, e de 10 de setembro a 18 de outubro de 2009 na Caixa Cultural, respectivamente.

I. MOSTRAS DE ARTE: QUEM É O SEU PÚBLICO?

Quando se trata de uma exposição de arte, muitos assuntos são tratados: quais as obras que estão à mostra? Qual a instituição na qual elas estão? Quem é o curador e a sua equipe? Como é o seu projeto pedagógico? Quantas pessoas a assistiram? Como fazer dessa uma experiência de sucesso, de modo geral?

Dentre as questões que podem ser levantadas, uma ainda é pouco usual: quem é o público que frequenta essas mostras de arte? Pouco se fala sobre as pessoas que corroboram essas mostras, seja por seu reconhecimento, seja por frequência de visitação. Conforme lembra Rosane Carvalho, pesquisadora em Museologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UNIRIO, estudos sobre público em museus são relativamente novos, com aproximadamente meia década.⁶ Isso representa certamente um evento defasado em relação ao surgimento de instituições do gênero, como por exemplo o Museu Britânico, oficialmente inaugurado em 1753.⁷

Todavia, devido à diversidade da gama de interesses no assunto, como análises acadêmicas, investigações relativas ao impacto econômico de grandes exposições – seja para o próprio planejamento financeiro da instituição, seja para o setor turístico de um município,⁸ dentre outros, a questão mostra-se na ordem do dia. Um indicador disso seria a existência de associações pesquisadoras sobre o tema, como a estadunidense *Visitor Studies Association*,⁹ ou a inglesa *Visitor Studies Group*,¹⁰ fundadas em 1988 e 1998, respectivamente.

⁶ Um dos pioneiros relevantes para pesquisas dessa natureza foi o do canadense Duncan Cameron, que foi responsável por estudos em museus canadenses e estadunidenses, em especial a partir da década de 70.

⁷ (OLIVEIRA: 2008, 141).

⁸ (CARVALHO: 2005, 25).

⁹ Sítio Eletrônico: <http://www.visitorstudies.org>. Acesso em 11 de outubro de 2009, 23 hs.

¹⁰ Sítio Eletrônico: <http://www.visitors.org.uk>. Acesso em 11 de outubro de 2009, 22 hs.

No Brasil, as pesquisas de público entraram em pauta quando da realização do *I Seminário Brasileiro sobre Análise do Comportamento do Visitante de Museus*, em 1975, organizado pelos associados do Conselho Internacional de Museus – ICOM.¹¹ Porém, como recorda Carvalho, foi a partir da década de 80 que se iniciou uma produção relevante sobre o tópico, com destaque para as pesquisas de perfil de público da Fundação Nacional Pró-Memória, em conjunto com a Escola Nacional de Ciências Estatísticas – ENCE, de 1991.¹² O Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB, merece destaque por sua vez no cenário presente, com suas frequentes pesquisas de público, que têm a função tanto de conhecer o visitante médio de suas exposições, peças e shows, quanto para saber a sua opinião sobre os eventos.¹³

As pesquisas junto ao público podem ser então de diversos tipos. Uma bastante frequente é a relativa ao perfil do visitante das instituições de arte, conforme já citado. É desejável conhecer nessa situação a idade média do visitante, além de sua escolaridade, sexo, classe econômica, dentre outros aspectos. Investigações de perfil são basilares e podem ser úteis a vários objetivos das instituições, como conhecer o público de grandes exposições, a fim de planejar de modo economicamente viável as próximas mostras.

Os estudos de avaliação são uma outra modalidade. Eles têm a meta de investigar se a mostra impactou o seu público e como isso ocorreu, dentre outras questões possíveis. Um estudo dessa monta foi o do Museu de Arte Moderna, em Nova Iorque – *MoMA*. Philip Yenawine, antigo diretor de Arte Educação daquela instituição, valeu-se de avaliações ao final da década de 80, nas quais procurava averiguar o que os visitantes sabiam sobre arte moderna.¹⁴ Nesse esforço, Yenawine logrou por ter acesso a respostas estéticas daquelas pessoas e estabeleceu novas estratégias de aproximação entre o acervo e o público, levando em consideração tanto o que o museu oferecia, bem como o conhecimento daqueles sujeitos.

Marília Cury, professora da Universidade de São Paulo, crê, por sua vez, que as instituições apontam hoje em dia para um modelo museológico no qual o espectador desempenha um papel interrelacional de comunicação com essas na (re)significação dos acervos. A recepção/fruição das obras revela-se não um ato isolado, mas antes compartilhado.¹⁵ Cury contextualiza essa recepção, afirmando que:

¹¹ Sítio eletrônico do Comitê Brasileiro do ICOM: www.icom.org.br. Acesso em 14 set de 2009, 21 hs.

¹² (CARVALHO: 2005, 28).

¹³ *Ibid.*, 29.

¹⁴ (YENAWINE: 2001, 03).

¹⁵ (CURY: 2006, 205).

“A recepção é entendida como um processo que antecede e sucede a visita a uma exposição museológica. No museu, o público interpreta a partir dos seus referenciais e podemos dizer que a comunicação museológica só se efetiva quando o discurso do museu é incorporado pelo visitante e integrado ao seu cotidiano em forma de um novo discurso. O público do museu se apropria – cada um à sua maneira – do discurso museológico, (re)elabora-o – de maneira particular para satisfazer as suas necessidades –, e então cria e difunde um novo discurso e o processo recomeça, sendo que esse novo discurso será apropriado por outros e a história se repete.”¹⁶

Os estudos de público em museus tomam, assim, uma nova perspectiva, uma vez que estão calcados em um exame das percepções dos sujeitos, bem como da valoração desses. Esse novo papel vai inclusive em sentido diferente do que lembra Bourdieu, sociólogo francês. Em sua obra *As regras da arte*, ele lembra que a trajetória das instituições específicas à produção artística está ligada à elaboração do “(...) gosto, como disposição e como competência”.¹⁷ Ou seja, da construção de um produto sociocultural, que visa a estabelecer e a reafirmar o espaço de cada grupo social, disposto hierarquicamente. Portanto, estimular iniciativas calcadas no espectador significa reconhecer que o outro é um sujeito capaz tanto de trazer informação ao processo, quanto de contruí-lo por meios diversificados.

¹⁶ *Ibid.*, 204.

¹⁷ (BOURDIEU, 1996: 327).

II. O OLHAR EM UMA EXPOSIÇÃO DE ARTES VISUAIS

Estudar o público de mostras de artes visuais implica considerar o seu olhar. É perceber como esse pode ir de uma simples observação até um encontro com a experiência sensível.

Brian O’Doherty, em seu livro *No interior do cubo branco*, considera o *Espectador* como um personagem arquetípico, que: “(...) não tem face, mas principalmente costas. (...) Seu comportamento é indagativo; sua perplexidade, prudente.”¹⁸ Já o *Olho*, também na mesma situação, é “(...) muito mais inteligente que o Espectador.” e “(...) é o único habitante da (...) exposição.”¹⁹

Que olhar é esse, então? Ele percebe a forma, por exemplo, o que leva à sua análise, tanto da obra em si, quanto das suas partes e do que a compõe. Essa noção foi trabalhada pela Gestalt, teoria da psicologia preocupada com a percepção. E Rudolph Arnheim, conhecido psicólogo alemão partidário dessa doutrina, preocupou-se em trabalhar com uma teoria de percepção na qual o olhar fosse privilegiado, uma vez que considerava o pensamento essencialmente visual.²⁰ Arnheim almejava que o sujeito fosse capaz de compreender a obra, ciente de suas relações com a sua totalidade.

Todavia, na introdução de sua obra *Arte e percepção visual*, Arnheim considera que os nossos olhos foram reduzidos a meros instrumentos para identificar e para medir, sem relacionar os diversos significados (e compreensões) que podem dali advir. Esse olhar, que não tem acesso à arte, poderia ser o *Espectador*, de O’Doherty. As pesquisas da Gestalt, por sua vez, mostram que a visão vai muito além de um simples registro mecânico de elementos, sendo antes a apreensão de padrões estruturais relevantes, por meio do todo.²¹

¹⁸ (O’ DOHERTY: 2007, 37).

¹⁹ *Ibid.*, 41.

²⁰ (ARNHEIM: 1984, XVI).

²¹ (ARNHEIM: 1984, XVII).

Por outro lado, conforme lembra o filósofo fenomenologista Merleau-Ponty, a estrutura/o fato é ainda maior que isso, pois “(...) a animação do corpo não é a junção de suas partes umas às outras (...) o que suporia ainda que o próprio corpo é sem interior e sem ‘si’.”²² Ocorre aí uma consideração além desse significado, relacionado ao íntimo do próprio fato. Cézanne lembra por sua vez que a “natureza está no interior”.²³ Para Ponty, a noção dessa “estrutura”, ou do interior da obra, é condição para a consciência de si e do mundo e provém do arranjo dos “elementos” dispostos na percepção, e de como se tornam verdade(s) em cada um de nós. Conforme ainda lembra,

“Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão a uma certa distância diante de nós, só estão aí porque despertam um eco em nosso corpo, porque este as acolhe”²⁴

O *Olhar* é portanto perscrutador de tudo o que vê, participante pleno daquele momento. Torna-se necessário pois que ele seja anímico para a realização dos fatos visuais a cada um de nós. Os sentidos se impõem, ávidos, e captam esses fatos. Essa realização gera um repertório imagético individual, que é construído a todo o instante, ao longo de toda a vida. Pois, como lembram Delleuze e Guattari, filósofos franceses, “Contemplar é criar, mistério da criação passiva, sensação. A sensação preenche o plano de composição, e preenche a si mesma (...)”.²⁵ Tal conjunto de experiências visuais termina por configurar um processo com resultados únicos a cada ser humano, decorrentes de suas experiências – e que reforça a ideia de cada um ser único, no meio da multidão.

O compêndio de imagens de cada um compõe um sítio mental, tal qual *O museu imaginário*, de André Malraux. Como em um museu, elas são retiradas do lugar original e recolocadas em outro contexto, qual seja, no espaço interior de um determinado sujeito. Nele, as imagens, memórias das experiências, recordações, lembranças construídas, dentre outras, terminam por relacionar-se, por meio de associações e comparações, dentre outros processos mentais. Como em uma mostra, ocorre um confronto de metamorfoses, passíveis de alteração e reconfiguração, a cada nova experiência.²⁶

²² (MERLEAU-PONTY, 2005: 17).

²³ *Ibid.*, 18.

²⁴ *Ibid.*, 18.

²⁵ (DELEUZE & GUATTARI, 1993: 272).

²⁶ (MALRAUX, 1965:13).

Observa-se aí uma outra máxima de Ponty, a de que “a filosofia está em todo lugar, até mesmo nos fatos”. Adauto Novaes, filósofo e jornalista, procura mostrar que o pensamento demanda por trabalho de nossa parte, para que ele mesmo venha à tona, a partir das experiências vividas e percebidas. O pensamento é assim um componente ativo e decorrente. É o lado “espiritual” do corpo, o vetor de transformação dos fatos – o esforço criativo que fazemos devido às experiências vividas, pois, como afirma Ponty, “O Ser exige de nós criação para que dele tenhamos experiência”.²⁷ Por essa filosofia, as vivências dos fatos têm início a partir de nós mesmos. Os fatos servem somente como meios para essa transformação. Caso não nos relacionemos com eles, permanecem como se não existissem – não fazem parte de nosso repertório imagético, portanto. Os fatos que nós visualizamos, quando deixam de ser usados, vivenciados, são, de certa forma, esvaziados. Entretanto, os seus múltiplos significados, seus sentidos, são levados conosco.²⁸

É quando se põem essas experiências em curso que o Espectador olha. Com isso, um sujeito/espectador em uma mostra traz e recebe uma série de informações, que se revelam instrumentos para o seu ato de contemplar as obras de arte. É a experiência estética. Guilherme Vergara, também observa que uma vivência desse tipo é condicionada à construção da “consciência do olhar”.²⁹ E é por causa de um olhar ativado que uma abordagem crítica se torna importante e necessária. Olhar sem estar atento é desconsiderar a realidade que nos envolve e da qual fazemos parte. É dispensar a nossa relação com o sensível.

Foi nesse sentido que o Museu de Arte Contemporânea – MAC, em Niterói, do qual Vergara era o diretor da área de arte educação à época, realizou em 1997 uma mostra denominada “Cada olhar uma história”. Essa mostra eram relações de obras e ideias, feitas por visitantes, a partir do acervo da instituição. Inicialmente um exercício para aproximar o público da arte contemporânea, o trabalho se impôs de tal maneira, que se tornou mostra, por sua vez. A partir da imaginação articulada e da reflexão do sujeito, considerando as possibilidades inúmeras da interpretação da arte, propôs-se que outros significados, decorridos da síntese do sensível, fossem desvendados.³⁰

²⁷ (MERLEAU-PONTY, 1960, *apud* NOVAES, 2009: 07).

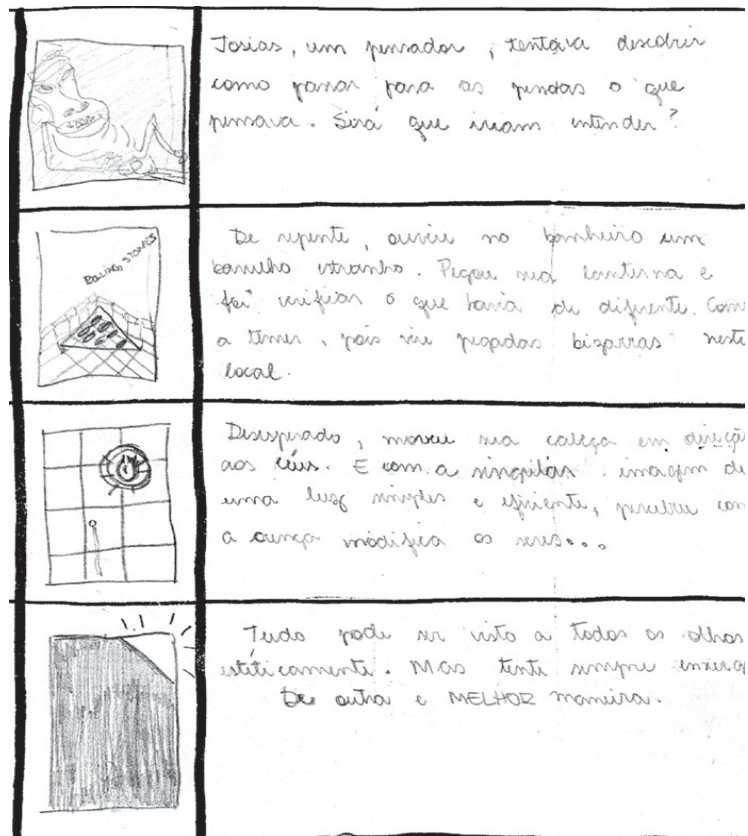
²⁸ Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg000/esp403.asp>. Acesso em 20 set 2009, 19 hs.

²⁹ (MARTINS, 2006: 4).

³⁰ (MAC, 2005: 10).

Um exemplo nessa mostra foi o segmento “Conte, Porane, Idéia” – uma brincadeira com a palavra “contemporânea”, com obras de Ivan Serpa, Cláudio Paiva, Ivens Machado e Mira Schendel. Esse exercício mostra questões como a transmissão de ideias e a pluralidade de significados, conforme reprodução:

Estória desenvolvida por um visitante do MAC: mostra “Conte, Porane, Idéia”



Fonte: <http://www.macniteroi.com.br>. Acesso em 11 out 2009, 10 hs.

Bernard Stiegler, filósofo francês contemporâneo, lembra ainda de outra particularidade da área de artes visuais. De acordo com ele, a observação do estético pressupõe um “resguardar” (*regarder*), o que fortalece a prática de sua fruição. Esse processo de olhar, de interiorizar esse olhar, e, em um motocontínuo, de olhar de novo, tanto para os fatos, como para o nosso cabedal imaginário mostra ainda, para ele, a função social da arte: afetar as pessoas.³¹

³¹ (STIEGLER, 2007: 54).

A construção desse pensamento do Espectador que Olha não é substituta ou sucessora de sua intuição espontânea. Ao contrário, ela tenciona aguçar o processo de percepção, sendo essa apreensão de imagens, fatos e ideias o elemento catalisador para a construção de um senso próprio, ativado e que evite o lugar-comum. A análise crítica não anda separada da intuição na Arte. Esse é inclusive o grande mote desse “olhar consciente”, uma vez que a apreciação pode ocorrer não somente por meio da obra em si, mas por uma miríade de experiências do Espectador.

III. COGNIÇÃO E DESENVOLVIMENTO ESTÉTICO

A ideia de que a percepção de uma obra de arte visual não ocorre automaticamente (ou naturalmente), mas deriva de um intrincado processo de apreensão e coleção de imagens, com os seus relacionamentos e memórias condicionados pelas experiências de cada um, é dar-se conta de que o público a recria novamente, em seu interior.³² Esse “recriar interno” reforça e restabelece novas condições para o desenvolvimento cognitivo – no caso, o estético.

Uma vez que esse processo de compreensão da arte compreende o olhar sobre as imagens e o que passa no interior de cada um, levando em conta um conjunto de processos mentais, quais sejam, o pensamento, a percepção, a classificação, o reconhecimento, dentre outros, este trabalho decidiu-se por uma abordagem desses elementos de aprendizagem. Mais especificamente, este estudo se baseia em teorias de desenvolvimento estético, a serem brevemente aqui descritas. Essas teorias se valem de estudos de cognitivistas, como Jean Piaget e Lev Vygotsky, e mostram etapas de desenvolvimento cognitivo no ser humano que discorrem sobre apreciação visual, que, por meio de estímulos, por exemplo, podem se desenvolver à próxima.³³

São apresentados aqui por conseguinte os estudos de Abigail Housen, pesquisadora de Harvard de um estudo do desenvolvimento estético, e de Michael Parsons, professor visitante da Universidade de Illinois. Ele também mostra uma abordagem por níveis, estruturadas com elementos de linguagem visual, o que a torna a análise matricial, da qual o espectador recorre para se referir à arte. A partir desses estudos, Maria Helena Rossi, pesquisadora brasileira da Universidade de Caxias do Sul – UCS, apresenta por sua vez uma nova elaboração de estágios do desenvolvimento estético, mais sintética, enfocando a relação do sujeito com o sensível, em um processo contínuo. A intenção de todos esses trabalhos é, de qualquer forma, a mesma: conhecer o público e compreender essas pessoas veem a arte.

³² (VYGOTSKY, 2004: 345).

³³ (DeSANTIS & HOUSEN, 2009: 6).

III. 1 Piaget e Vygotsky – um breve compêndio

Muitas das ideias dos cognitivistas estéticos se associam a Piaget e a Vygotsky,³⁴ tanto para analisarem o processo de aprendizado, quanto para a questão ambiental desse aprendizado, respectivamente. O cognitivista considera que estados de motivação podem ser alterados, externa ou internamente, por meio de decodificações realizadas pelo sujeito. É possível ainda inferir pelo comportamento e pela própria linguagem sobre as maneiras pelas quais as pessoas lidam e interagem com o seu ambiente.

Um dos expoentes da área é o suíço Jean Piaget, filósofo epistemologista. Seus estudos sobre desenvolvimento infantil – *Epistemologia genética*, tratam de etapas sucessivas de apreensão do conhecimento por pessoas, desde o seu nascimento, até a sua juventude. Empirista, Piaget coletou dados observados de diversas crianças, incluindo de seus próprios filhos.³⁵ Ele determinou então quatro etapas relevantes sobre cognição:

- a) sensório-motora, na qual a criança compreende a realidade somente por meio de seus sentidos e movimentos – ocorre desde o nascimento até os dois anos de idade, aproximadamente;
- b) a pré-operatória, na qual símbolos já são utilizados. Outra característica dessa fase é, para esse teórico, o egocentrismo – não há a compreensão cognitiva da posição do outro – ocorre desde os dois anos, aproximadamente, até os sete ou oito anos;
- c) a terceira etapa é a operatória concreta, durante a qual o indivíduo consegue tecer abstrações – dos sete ou oito anos até onze ou doze anos; e
- d) a operatória formal, que se mostra por meio da capacidade de se estabelecer hipóteses. Nessa etapa, a pessoa já é capaz de compreender coisas por meio de outros pontos de vista – dos onze ou doze anos em diante.³⁶

A cada nova etapa, as estratégias cognitivas dos momentos prévios são integradas, em um processo de assimilação da realidade e de sua acomodação interior, na psique do sujeito. Esse processo, em conjunto com a bagagem de informações já constituída, auxilia-o a elaborar o seu

³⁴ (DeSANTIS & HOUSEN, 2009: 3).

³⁵Disponível em: <http://archivespiaget.ch/en/jean-piaget/life/index.html>. Acesso em 05 out 2009, 20 hs.

³⁶ (PIAGET, 1974: 47).

conhecimento. Housen lembra que esse é um processo cuja dinâmica não se altera, da infância à idade adulta.³⁷

De acordo com a teoria de desenvolvimento, o aprendizado acontece quando os sujeitos reagem/interagem aos seus ambientes. São as experiências que decorrem/ocorrem de/nesses meios que fazem com que o sujeito construa o seu conhecimento de forma ativa. Essa relação foi mais enfocada, por Lev Vygotsky, linguista russo, contemporâneo de Piaget. Vygotsky se interessou pela capacidade de as pessoas se valerem de símbolos construídos por meio de suas experiências, ao longo de sua vida, a fim de estabelecerem uma mediação entre si e o ambiente que as cercam. É nesse sentido que o pesquisador dedicou boa parte de seus esforços à linguagem, já que o domínio desse instrumento permitiria o aparecimento de novas estratégias particulares para o aprendizado de cada um, revelando e transformando o pensamento.

A sua obra mostra ainda outras ideias que merecem destaque. Uma das mais importantes é o da “zona de desenvolvimento proximal”, ou etapa de desenvolvimento, que representa o espaço psicológico no qual a criança pode se desenvolver com o auxílio de um mediador mais experiente (pais, por exemplo). É interessante observar que Vygotsky conflui com Piaget, no sentido de que o processo de aprendizado ocorre quando há condições para tal. Ou seja, não há aprendizado quando não se tem as ferramentas mínimas (conjuntos de símbolos, idéias, dentre outros) para isso.

Outra contribuição foi a relação que estabelece entre pensamento e linguagem. A língua falada é um dos primeiros conjuntos de símbolos que alguém obtém. Para Vygotsky, palavras são essenciais para a construção do pensamento e para o aprendizado posterior, de forma geral. O linguista cria que o processo dialético ocorrido na aprendizagem não é somente uma soma de dois processos, mas a sua síntese.

Por fim, vale a pena mencionar que Vygotsky também dedicou estudos à arte. Em sua obra *Psicologia pedagógica*, o linguista até mesmo desconstrói alguns equívocos, em relação às artes visuais. Mais especificamente, Vygotsky critica a apresentação da estética das obras somente em termos de prazer, do agradável, o que retira delas a possibilidade de questionamento, bem como de despertar curiosidades. Ele afirma, pois, que:

³⁷ (DeSANTIS & HOUSEN, 2009: 4).

“(...) a obra de arte é vista mais uma vez como um meio para despertar reações hedonísticas e, no fundo, é colocada ao lado de outras reações semelhantes e estimulações de ordem inteiramente real. Quem pensa em implantar a estética na educação como fonte de prazer se arrisca a encontrar na primeira guloseima e no primeiro passeio os mais fortes concorrentes.”³⁸

Com isso, o linguista mostrou a sua preocupação com a educação cidadã de modo amplo, preocupado não somente com a construção de um pensamento crítico e atento, mas ainda com a consciência de que a fruição das obras de arte representa um resultado de um processo não-imediatista. Ou seja, a apreciação da arte é, para Vygotsky, parte da elaboração desse pensamento reflexivo.

III. 2 Os estágios estéticos de Abigail Housen

Partindo de premissas acima, como a do desenvolvimento por etapas, Housen estabeleceu em sua tese de doutorado, *The eye of the beholder: measuring aesthetic development*, de 1983, algumas proposições para explicar como o sujeito constrói e se vale do seu conhecimento estético. Já na década de 70, ela desejava compreender como diversos graus de exposição a obras de arte afetavam essas experiências visuais.

Na verdade, a pesquisadora iniciou a elaboração de sua teoria a partir de um *insight*, fenomenológico, quando observava o comportamento de visitantes em museus. Ela verificou que alguns iam rapidamente de um quadro a outro. Outros liam os títulos de alguns trabalhos que os instigavam mais. Alguns, ficavam mais distantes para apreciar o(s) trabalho(s).³⁹

Ela concluiu então por padrões de comportamentos estéticos. Entretanto, como isso não foi suficiente para entender o porquê dessas condutas, a pesquisadora decidiu-se por entrevistar os visitantes das exposições. Ela estabeleceu assim a “Entrevista de Desenvolvimento Estético”,⁴⁰ que vem sendo utilizada desde a década de 80. Esse método teve ainda o suporte do diretor de educação à época do *MoMA*, Philip Yenawine. E, com o intuito de seguir com essas pesquisas,

³⁸ (VYGOTSKY, 2004: 331).

³⁹ (DeSANTIS & HOUSEN, 2009: 8).

⁴⁰ *Aesthetic Development Interview – ADI*.

vale ressaltar que eles fundaram em 1996 a organização não-governamental “Compreensão Visual em Educação” – VUE.⁴¹

Nessa entrevista, apresenta-se uma reprodução de uma imagem de uma obra de arte ao entrevistado. Em seguida, solicita-se a ele que fale sobre o que ele vê, como que se estivesse pensando em voz alta. Housen ainda instiga o seu entrevistado, perguntado sobre o que mais vê. O objetivo é desenvolver mais e melhor dentro desse sujeito a sua compreensão, expressa pela sua fala.

Essa transcrição do pensamento é por fim categorizada pelo método dessa pesquisadora. O estágio de desenvolvimento estético no qual essa pessoa se encontra dá pistas sobre a sua capacidade de compreensão da arte, bem como de significados que esse indivíduo pode produzir. São esses:⁴²

- Estágio I: Os espectadores são contadores de histórias. Por meio de seus sentidos e memórias, tecem observações concretas sobre o trabalho de arte. O julgamento da obra se baseia no que é conhecido e no que se gosta. É comum que, durante a sua fala, o espectador se mostre no meio da obra.
- Estágio II: Os espectadores se valem de suas percepções e de seus conhecimentos do mundo real e de seus valores. Se o trabalho, por exemplo, não se parece com o que deveria ser, não é considerado “bom”. Aqui, as emoções não se sobressaem tanto quanto no Estágio I. O sujeito já detém um certo distanciamento da obra.
- Estágio III: O público utiliza nessa etapa pontos de análise e de crítica. O espectador dessa etapa se preocupa por exemplo com qual escola, época e origem aquela obra pertence, até para explicá-la, dentro de seu contexto. Ele já detém uma biblioteca mental de arte e compreende o valor de aumentá-la.
- Estágio IV: O espectador almeja uma interpretação pessoal para um trabalho de arte. As habilidades de crítica estão a serviço de seus sentimentos e intuições, cada vez mais atento a sutilezas. Um novo olhar sobre a arte mostra uma chance de um novo aprendizado e experiências.

⁴¹ *Visual Understanding in Education* – VUE, cujo sítio eletrônico é www.vue.org. Acesso em 30 ago 2009, 13 hs.

⁴² (HOUSEN, 2001: 8).

- Estágio V: O público recria as obras, devido ao seu conhecimento e à reflexão já realizada ao longo do tempo. A analogia que Housen faz nesse estágio é a de uma longa amizade entre a arte e o espectador. Ele conhece as condições nas quais a obra foi criada; a subjetividade do artista, além do seu próprio senso crítico.

Os estágios não são estanques, sendo representado desse modo para fins de esclarecimento. De acordo com as pesquisas realizadas pela pesquisadora, disponíveis no sítio eletrônico da *VUE*, o público apresenta comumente uma trajetória estética com elementos de mais de um estágio – em especial o I e o II.⁴³

É importante frisar que esse desenvolvimento somente aponta para a questão de apreciação da arte, ou seja, não incorre em análises sobre maturações de outra natureza. Nesse sentido, algumas situações são possíveis, como uma criança que vive e interage em um ambiente imbuído de questões estéticas encontrar-se em um estágio superior a um adulto, que vivencia um ambiente oposto a esse.

Em termos piagetianos, há que considerar que a educadora, à maneira daquele educador, afirma que todos os estágios estéticos são igualmente importantes, já que a inteligência e o pensamento criativo são demandados a cada uma dessas etapas. Outro ponto fundamental em seus estudos é o de que não é possível ensinar questões estéticas além daquelas a que os alunos/público/curiosos podem apreender. Como já descrito por Piaget e Vygotsky, há condições de se ir ao próximo estágio, mas não de se realizar “saltos” de aprendizagem. É necessário portanto conhecer o nosso público-alvo para oferecer condições de aprendizagem proficuas.

⁴³ (YENAWINE: 1999, 06).

III. 3 Michael Parsons e uma abordagem temática

Michael Parsons é professor universitário e se encontra atualmente na Universidade de Illinois, nos Estados Unidos. Por meio de suas entrevistas, ele deseja captar como as pessoas veem arte – o que Housen também tenciona. E, como a pesquisadora, Parsons propôs a organização do desenvolvimento estético do indivíduo mediante estágios. Mas esses são nomeados/considerados pelo tema mais recorrente na fala do sujeito, em combinação a fases de desenvolvimento cognitivo.

Parsons publicou em 1987 o livro *How we Understand Art: a Cognitive Development Account of Aesthetic Judgment*.⁴⁴ Por meio de questionamentos ligados a sentimentos que o leitor percebe na obra, até àqueles relacionados a elementos de linguagem visual (temas, cores, forma, juízo, dentre os mais recorrentes), Parsons deseja saber o que as pessoas levam em consideração quando olham para uma obra de arte. O pesquisador se preocupou em mostrar elementos de diálogo entre os sujeitos quando da discussão sobre arte. Por meio da linguagem, ele espera que o seu estudo seja como um guia de interpretação estética das falas dos sujeitos.⁴⁵

O enfoque do seu estudo partiu de temas, estabelecidos também em etapas. Eles representam, na teoria de Parsons, conjuntos de ideias das quais se utilizam para discorrer sobre arte. Tais ideias estão distribuídas por todos os estágios com um grau crescente de complexidade e autonomia, sendo que em cada um há uma determinada ênfase. Segue a relação entre ideia dominante/tema e estágio:⁴⁶

- Preferência: Esse é um estágio mais singelo, no qual o espectador não tece muitos comentários críticos. Os sujeitos mostram, por exemplo, forte atração pela cor. Fazem associações livres ligadas ao tema e não diferenciam o gosto de um julgamento. Gostar de um quadro é indicativo de que ele é bom, e vice-versa. Não há consciência nesse estágio de que a opinião do espectador não coincide com a de outros sujeitos, pois ele crê que a sua opinião é senso comum.

⁴⁴ “Compreender a Arte: uma Abordagem à Experiência Estética do Ponto de Vista do Desenvolvimento Cognitivo.”

⁴⁵ (PARSONS, 1992: 33).

⁴⁶ (PARSONS, 1992: 35).

- Tema: A compreensão que se tem da arte nesse estágio se relaciona à representação concreta. Obras de cunho abstrato não mostram ter sentido, aqui. O tema é avaliado pelo sujeito segundo a sua beleza e o seu realismo e o engenho é valorizado. Não há diferenciação entre juízo estético e moral. Se o tema de uma obra não é moralmente aceito, o quadro é considerado ruim. E nesse estágio tem início o processo de reconhecimento do ponto de vista dos outros, embora o sujeito ainda não compreenda o que outras pessoas veem/depreendem da obra.
- Expressividade: As pessoas se interessam nesse estágio pela expressividade do quadro, qual seja, pela experiência que ele pode proporcionar a cada um de nós. Ocorre nessa etapa a diferenciação entre julgamento estético e moral. Um quadro com um tema como a violência pode ser considerado uma bela obra de arte. Há uma percepção crescente por outras opiniões, símbolos de outras experiências.
- Forma e estilo: Elementos como cor, estilo, textura, dentre outros são analisados, de forma conjunta, hierárquica e independente. As obras são passíveis de serem relacionadas entre si. A crítica de arte representa um guia para a percepção. Tudo isso demanda e proporciona um diálogo do espectador em um contexto muito mais amplo, tanto de significados da obra quanto de intenções do artista.
- Juízo: Esse estágio é marcado pela independência, estética e psicológica, do sujeito. Há um questionamento daquilo que é consagrado, por exemplo. O diálogo é a base para a formação das opiniões a serem emitidas. Os juízos estéticos do sujeito podem ser discutíveis, mas o fato predominante aqui é a autonomia de pensamento.

À maneira de outros cognitivistas, Parsons também considera que o sujeito pode se valer, sim, de mais de um estágio para compreender a arte. Ele leva em conta que o desenvolvimento não é uma trajetória linear, porém a elaboração de uma rede.⁴⁷ Esse modelo multifacetado representa uma preocupação de se respeitar as diversas acepções e caminhos para se compreender a arte, que, ao longo de seu caminho, percorre e se aprofunda por diversos temas, de acordo com arranjos únicos para cada um. É essa combinação que permite à pessoa compreender a arte de um modo mais complexo, pois fornece elementos para que se veja que a arte vai além da representação das coisas do mundo: ela mostra sentimentos e ideias por meio de sua representação.

⁴⁷ (PARSONS, 1992: 28).

III. 4 Maria Helena Rossi e a visão do mundo do sujeito

O desenvolvimento estético também foi pesquisado pela educadora brasileira Maria Helena Wagner Rossi, professora da Universidade de Caxias do Sul – UCS. A partir de Parsons e de Housen, Rossi tece a sua classificação, mais condensada que as apresentadas neste trabalho. Ela se baseia na relação do sujeito em relação ao mundo. Ou seja, de percepções provenientes do ambiente externo ao que brota no íntimo de cada um.

Sua pesquisa parte de uma ideia de que a imagem percebida é um instrumento que provoca o espectador e o leva a tecer um diálogo interno. O modo como esse diálogo é estruturado mostra o entendimento desse espectador sobre arte e sobre o mundo. Por causa disso, Rossi considerou que essa seria uma abordagem apropriada para mostrar a compreensão estética do sujeito.⁴⁸

Partindo de ideias como a de Parsons, como a do diálogo recorrente na fala do sujeito, além de observar a mudança de foco na análise do Espectador, qual seja, de suas percepções como única e verdadeiras, para a do Outro, em conjunto com uma estrutura que mostra um desenvolvimento estético, como nos estudos de Housen, Rossi valeu-se ainda de estudos de Norman Freeman, cognitivista inglês que estudou o processo sobre como as crianças mudam as suas ideias sobre arte. Isto é, como elas ampliam e alteram as suas *teorias de arte*. A partir disso, Maria Helena Rossi condensou a trajetória estética dos sujeitos em três grandes níveis.⁴⁹ Nesses níveis, apresentados abaixo, Rossi optou tanto por evidenciar alguns subníveis, quanto por evidenciar em seu modelo o contínuo do processo de desenvolvimento estético.

- Nível I: O Nível I compreende basicamente a relação imagem-mundo (tipos I e II). Caracterizada pelo pensamento concreto, ou seja, vinculado ao figurativo, o sujeito narra a representação, do modo o mais fidedigno possível. O espectador praticamente não mostra consciência da intencionalidade e da autonomia do artista. O engenho da obra é o critério de seu julgamento, além de sua utilidade.

⁴⁸ (ROSSI, 2006: 38).

⁴⁹ (ROSSI, 2006: 123).

- Nível II: Esse nível mostra uma transição da relação imagem-mundo (tipos II e III), ainda calcada na representação do real, para a relação imagem-artista, que é de cunho mais mental. Já há uma transição para o abstrato, expresso pela ideia de que a imagem mostre um sentimento, por exemplo. Todavia, essa análise provém ainda de questões concretas. Nesse nível, não ocorre uma distinção entre julgamento moral e estético.
- Nível III: Esse nível também enfoca a transição, no caso, de uma relação imagem-artista para a de imagem-leitor. Ambas lidam com questões abstratas, embora o segundo já apresente isso melhor exercitado. Os significados não mostram mais relação com o mundo real, nem com o mundo do artista. O instante é o do sensível, alerta, consciente, também recorrente, devido ao exercício estético realizado por todo o processo de cada um.

A pesquisadora lembra por fim que as diferenças encontradas em sua pesquisa no desenvolvimento estético de pessoas com um mesmo nível de desenvolvimento cognitivo é a familiaridade com a discussão estética e a interação com imagens diversas. Rossi afirma que, tanto Piaget quanto Vygotsky nos levam a concluir que tais diferenças se devam ao meio adulto (familiar, escolar, social).⁵⁰

Mediação – Museu de Arte Frye



Fonte: <http://www.vtshome.org/pages/in-their-words>. Acesso em 29 nov 2009, 14 hs.

⁵⁰ (ROSSI, 2006: 130).

IV. A PESQUISA DE CAMPO

Considerando estudos dessa natureza, quais sejam, preocupados em averiguar como o sujeito usufrui a arte, chegou-se à necessidade de se realizar um instrumento para este trabalho. Optou-se por uma pesquisa de campo, relacionada à percepção do público frente às exposições, considerando o exercício que a pesquisadora Maria Helena Rossi realizou. Nesse sentido, a pesquisadora já havia se perguntado sobre o que o sujeito vê e enfatiza quando da análise de uma imagem; como a interpreta; e qual o enfoque dado pelo espectador quando da análise da obra, dentre outras questões. O instrumento finaliza com uma pesquisa de opinião sobre o que pode auxiliar a compreender melhor obras de artes visuais.⁵¹

O instrumento foi posto em prática em duas exposições, conforme já citado. Procurou-se por locais representativos para a área de exposições visuais em Brasília, uma vez que esses tendem a possuir um maior afluxo de visitantes – e de respondentes. As mostras que foram pesquisadas, por sua vez, foram a de Gérard Fromanger e a de Eliseu Visconti,⁵² respectivamente, no Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB, e no espaço cultural da Caixa Econômica Federal – Caixa Cultural. Ambas as exibições foram alocadas não somente nos espaços supracitados, como ainda estiveram nas grandes salas dos mesmos. A seguir, são apresentados os itens do questionário e as respostas que sobressaíram.

IV. 1 Os itens do questionário e a sua análise

- Perfil (informações preliminares, questões 1 a 3)

A primeira parte do questionário foi sobre o perfil dos respondentes. Uma das considerações iniciais foi que o questionário fosse anônimo. Assim, cria-se que os respondentes ficariam mais à vontade. Ocorreram a coleta de dados iniciais e que auxiliam a fornecer elementos gerais para o perfil dos visitantes. Colheram-se a data e a hora da entrevista, além de outras informações, como a idade, a escolaridade e a ocupação. Foram 71 questionários

⁵¹ Os questionários encontram-se no Anexo A e os dados das pesquisas estão no Anexo B.

⁵² O Anexo C traz uma breve apresentação sobre esses artistas.

respondidos, sendo 34 da mostra de Fromanger e 37 da de Visconti. Sobressaem-se dessas respostas que a idade média dos visitantes foi de 36 anos (Fromanger) e 35 anos (Visconti). O perfil escolar já se mostrou diferente: enquanto na mostra de Fromanger 85% já cursou ou estava cursando o 3º Grau, na de Visconti essa proporção foi de 65% dos entrevistados.

O hábito de frequentar exposições também foi abordado. Como todos os cognitivistas apresentados apontam para uma correlação forte entre estágios estéticos mais desenvolvidos e familiaridade com a fruição da arte, considerou-se que essa pergunta pode ter valor informativo. Em ambas as exibições, verificou-se uma forte predisposição a frequentar essas mostras, por volta de 62% para Fromanger e de 70% para Visconti. Entretanto, a motivação dessa visita tem a ver com algo que suscite o interesse do espectador – 44%, no caso de Fromanger, e 51%, para Visconti. A contextualização histórica e/ou de uma obra significativa não foi representativa para nenhuma das mostras.

– Seleção das obras das exposições (questão 4)

Para fins de uma indicação mais oportuna, além de seguir as pesquisas mencionadas, optou-se por mostrar algumas imagens de obras expostas em cada mostra, para que o espectador apontasse uma de sua preferência. Foram 3 (três) imagens de cada mostra. A seleção dessas imagens partiu de uma busca por diferentes fases do artista, na medida do possível, com as obras dispostas em ordem cronológica. No caso de Visconti, optou-se por um contraste entre os seus trabalhos ilustrativos e o pano de boca do Theatro Municipal do Rio de Janeiro – TMRJ, provavelmente o seu trabalho mais conhecido pelo público brasileiro. Outros fatores também foram levados em conta, como a utilização de cores e de finalidades da ilustração. Já para Fromanger buscou-se uma compilação do desenvolvimento do seu estilo, ao longo do tempo. Percebe-se o enfoque figurativo, mas com nuances diferenciadas, sendo a última detentora de um caráter mais onírico.

Obras preferidas das mostras de Visconti e Fromanger, respectivamente, dentre as selecionadas



Pano de boca (TMRJ), 1907



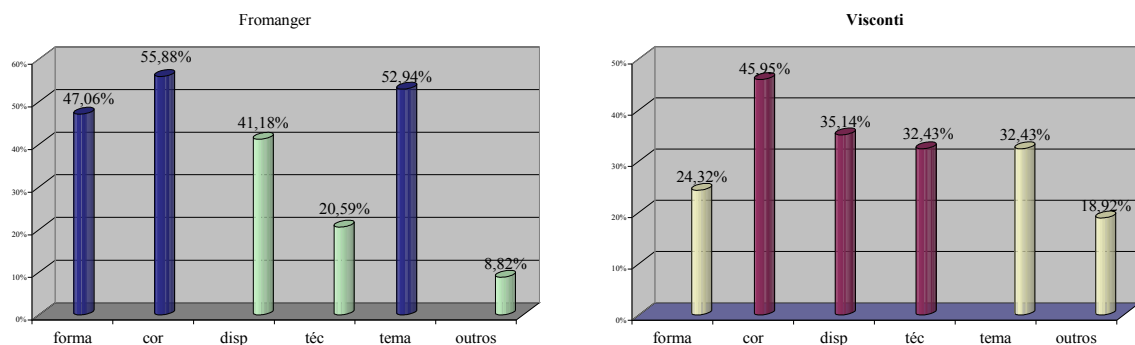
A vida cotidiana (detalhe), 1984

É interessante observar como, dentre as imagens selecionadas para o diálogo com o espectador, houve uma confluência significativa para uma determinada obra: 50% dos entrevistados na mostra de Fromanger selecionaram *A Vida Cotidiana*; e 81% escolheram a pintura do pano de boca do TMRJ.

– Avaliação (questões 5 a 7)

Após essa eleição, o questionário abordou o modo como o sujeito percebia elementos de linguagem visual, além comentar sobre as relações que a obra lhe propôs. É a partir desse momento que se infere sobre a compreensão estética de cada um. Uma vez mais, ambas as exposições apontaram para uma direção similar, com sentidos sutilmente diferentes, entretanto: embora a cor seja um dos elementos mais votados (56% dos questionários sobre Fromanger e 46%, para Visconti), como relevantes para a escolha da obra, em Visconti a disposição das obras foi o segundo elemento mais votado (35% dos instrumentos). Em Fromanger, por sua vez, o tema foi quase tão citado quanto a cor (53%).

Gráficos 1 e 2 – Elementos mais recorrentes para a análise das obras das mostras



Ademais, dentre os comentários que foram recorrentes pelos entrevistados, em termos de tópicos, destacam-se os listados abaixo:

Visconti:

- "Significa: pureza, elegância, simplicidade."
- "Para mim reforçam a diferença entre arte e realidade."
- "Olha, eu acho que é uma obra que traz tranquilidade pelas cores e que traz alegria, também. E eu gostei da cena como um todo."
- "Eu particularmente adoro cores, e não tenho preferência por desenhos abstratos, portanto, essa é a obra que mais me chama atenção."
- "No passado, o público dava mais valor à obra de arte"
- "Por suas cores vivas, pois parece que foi pintada ontem."

Fromanger:

- "Essa obra me remete ao esporte, que é parte da minha formação."
- "O homem, seu trabalho, sua organização social."
- "Os significados são (e estão) em aberto. O artista propõe pela disposição dos elementos, cores e palavras-imagem certos conceitos acerca da vida cotidiana urbana e como essa maneira de viver pode ser vista."
- "Mostra as pessoas no dia-a-dia, as liquidações expostas na vitrine e dá um destaque para as pessoas por usar um cor primária e quente."
- "Atualidade, cor, movimento e o enfrentamento dos desafios diários."

A pergunta seguinte, sobre as relações do trabalho selecionado com outras obras de arte não foi citada pela maioria, conforme o esperado. Mas os que a relacionaram ultrapassaram uma barreira para além das artes visuais: mencionaram textos psicanalíticos, música, trabalhos manuais, além de haver citado pinturas com composição similares. Munch, Picasso, e Matisse então compuseram esse museu imaginário da pesquisa, em conjunto com Renoir, Chico Buarque e bordados antigos.

Obras de arte constantes no museu imaginário de alguns entrevistados⁵³

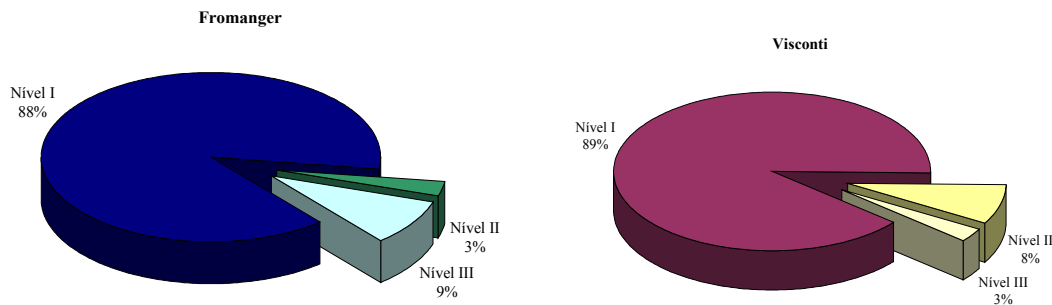


⁵³ Na sequência: *A Dança* (Matisse), 1910; *A Dança da Juventude* (Picasso), 1966; *A Dança da Vida* (Munch), 1899-1900.

A análise estética, a partir dos moldes de Rossi, mostrou uma forte concentração de sujeitos no Nível I, o que já era esperado, de acordo com pesquisas realizadas tanto pela própria pesquisadora, como por outros estudiosos da área.⁵⁴ Isso inclusive mostra o espaço que há entre a formação do sujeito, já que no estudo presente há uma proporção majoritária de pessoas com o nível terciário de educação, e o desenvolvimento de sua percepção.

De qualquer maneira, é possível ver como os sujeitos se valem do seu repertório interno para verbalizar essas percepções. Embora a visão de mundo (Nível I) tenha sido preponderante em ambas as mostras – 88% para Fromanger e 89% para Visconti, a análise da exposição do Fromanger pelos visitantes passou por suas visões relacionadas aos altos e baixos da vida, por exemplo. Em Visconti, por sua vez, o foco da análise ocorreu em questões ligadas à cor e à apresentação da obra, sem grandes buscas por mensagens por meio das obras. Nesse sentido, o arcabouço de Rossi se mostra importante para compreender que as mostras podem ser percebidas diferentemente por pessoas que se situam preponderantemente em um estágio/nível - como Housen. Isso também vai de encontro às idéias de Parsons, que fala de uma matriz estética.

Gráficos 3 e 4 – Distribuição dos níveis de desenvolvimento estético dos entrevistados



Outras visões também surgiram na aplicação do instrumento. No caso de Fromanger, o que se mostrou significativo nesse sentido foi sobre a contestação de que a arte deveria possuir significados – o que remete, de acordo com Rossi, à relação imagem-leitor. Inclusive, o Nível III se mostrou mais recorrente nessa mostra – 9% dos entrevistados contra 3%, respectivamente. O Nível II, no qual se consideram abstrações e a relação imagem-artista, foi entretanto mais enfocada em Visconti que em Fromanger, especialmente por parte da equipe técnica – 8% contra

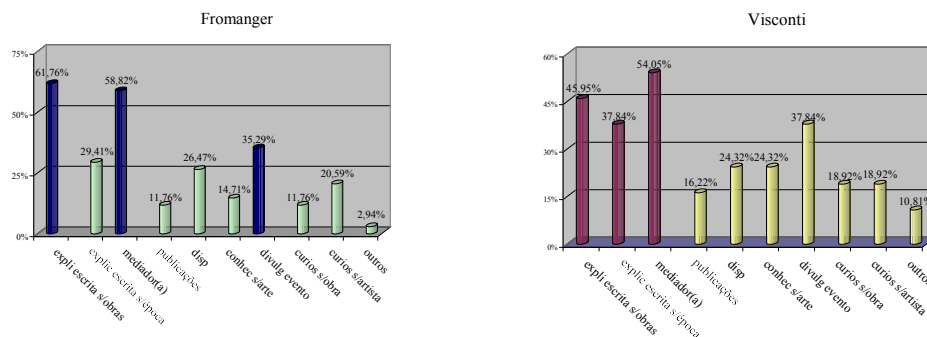
⁵⁴ Housen realizou diversos estudos na área, disponíveis no sítio eletrônico www.vue.org.

3%, quase que o inverso da outra mostra. Tal pode ser decorrente do tratamento que se teve para ambas as exposições, uma vez que na de Visconti estava disposto ao público, por exemplo, como ele procurava por novas escolas e técnicas; e, na de Fromanger, percebia-se como o artista se desenvolveu a partir do neofigurativismo.

– Recepção das obras de arte (questão 8)

O último item do questionário, referente a formas utilizadas para a recepção das obras de arte, mostrou uma mudança na atitude dos respondentes. Se as pessoas iniciavam o instrumento afirmando que não sabiam se iam "responder certo" (apesar de estar impresso na apresentação do questionário que não havia respostas certas, além de se ter verbalizado isso junto ao entrevistado, de forma geral), esse último item foi respondido por vezes além do necessário. Era para se mencionar até 3 formas para a recepção, e alguns foram a 4, 5 itens. Além disso, o seu subitem "Outro" foi também bastante respondido. A pressa com que se respondia em algumas questões terminava nesse ponto, o que pode mostrar tanto a insegurança gerada sobre um tema mitificado como o do talento artístico, como a vontade desses mesmos espectadores participarem, mas em condições nas quais creem que o seu olhar possa usufruir melhor as obras exibidas. Dentre os itens mais votados para isso, destaca-se o item referente a explicações escritas sobre as obras (62% dos questionários em Fromanger e 46% em Visconti). A presença do mediador também esteve entre os itens mais lembrados, em ambas as amostras (59% dos instrumentos em Fromanger e 54% em Visconti). A diferenciação ficou no terceiro item: o contexto histórico, que não foi motivo para as visitas realizadas, de modo geral, representou 38% de motivação futura para a mostra de Visconti. Em Fromanger, por sua vez, 36% creem que uma divulgação do evento auxilia o público.

Gráficos 5 e 6 – Itens que o público apontou para usufruir melhor as obras de arte



– Outros pontos relevantes

Há outras considerações a fazer, para conclusão da análise. O modo como os entrevistados elaboraram as suas respostas, de acordo com o seu meio de vida, é um deles. O fato de relacionar o mundo do trabalho à sua percepção é instrumento relevante para se considerar o *ethos* que nos molda. Vygotsky assinala que o trabalho se relaciona com o desenvolvimento humano, uma vez que ele exige do indivíduo uma forma (controle) sobre o seu comportamento.⁵⁵

Os mediadores também foram entrevistados. Os dados, que não se encontram compilados com os demais,⁵⁶ uma vez que eles são capacitados para trabalhar com aquelas exposições específicas, mostram ainda assim informações interessantes. As obras selecionadas, por exemplo, foram as mesmas que a maioria do público elegeu. Mas a análise enfocou o tema da mostra (em Fromanger) e o engenho do artista (em Visconti).

De qualquer modo, os entrevistados mostram em diversas itens respostas que os aproximam, desde aspectos do seu perfil até a compreensão das obras selecionadas – sendo a de Visconti sob um enfoque mais realista e, a de Fromanger, mais onírica. É interessante observar como essas análises mudam/adaptam-se em cada mostra. O modo como os sujeitos se valem de sua visão de mundo para se expressar conforme o contexto mostra o espectro cognitivo do adulto. Um exemplo disso se refere à análise da cor. Esse elemento foi um dos mais frequentes para seleção da obra, mas o modo como foi discorrido difere. A cor, no caso do pano de boca, é relacionada a uma ideia de conformidade com o que é real. No caso de Fromanger, a cor se torna um elemento de lirismo, relacionado à expressividade compreendida em nossa leitura.

⁵⁵ (OLIVEIRA, 2001: 27).

⁵⁶ Sete entrevistas, ao total.

CONCLUSÃO

Este estudo, decorrente de uma curiosidade surgida em um trabalho da disciplina “Projeto Interdisciplinar”, sobre curadoria educativa, mostrou a mim algumas percepções das pessoas sobre arte, como também me apresentou a outros aspectos, listados abaixo, a partir desses mesmos sujeitos.

O desenvolvimento estético analisado nas mostras de Fromanger e Visconti mostrou-se em níveis principiantes, em sua ampla maioria. Este é um resultado que vai ao encontro a pesquisas de gênero já realizadas por Housen e Rossi, por exemplo. É necessário portanto pensar em alternativas que permitam às pessoas o exercício de sua relação com o sensível, a experiência artística. É nesse sentido inclusive que a equipe da organização não-governamental *VUE* elabora uma série de estratégias para a educação visual. A partir de pressupostos cognitivistas, a organização propõe, dentre outras medidas, que o compartilhamento de informações sobre arte ocorra entre iguais, estratégia elaborada a partir da ideia de “zona de desenvolvimento proximal”, de Vygotsky. A informação, de modo geral, merece um tratamento especial, pois, se as pessoas não compreendem a obra, isso se deve à ausência de exercícios nesse sentido, não a uma incapacidade de fazê-lo – o que é especialmente verdade em relação ao público adulto. Aliás, a própria aptidão de se expressarem diferentemente em cada situação mostra o seu amadurecimento cognitivo para tal, ainda que não seja praticado explicitamente em questões de fruição estética.

Fica patente então a importância de se considerar a opinião do público em uma exposição, para ser trabalhada em conjunto e em confluência com a da massa crítica da área. É possível que surja daí um estimulante diálogo, a fim de estabelecer e fortalecer um processo de educação estética e de uma aprendizagem significativa. A pesquisa realizada corrobora ainda a necessidade de se afirmar a área pedagógica de artes, colocando-a em um patamar à altura de outras áreas em instituições do gênero, como a curadoria, por exemplo, além de se apregoar por um espaço (bem) maior nos projetos político-pedagógicos das escolas.

Este último tópico vai inclusive ao encontro de uma situação descoberta durante a aplicação do instrumento de campo. Conforme já escrito, as pessoas deram a conhecer, por meio de seu discurso, ideias muito além daquelas ligadas simplesmente às obras de arte, relacionando-as com o seu trabalho e fornecendo uma breve janela de seus museus imaginários. Dentre as respostas que mais me emocionaram, destaco a do segurança da Caixa Cultural, que relacionou o Pano de Boca do TMRJ a obras de Rubens.⁵⁷ Houve também a entrevista com uma recepcionista do CCBB, que falou de surrealismo, quando de Fromanger. Essas falas me levaram a pensar em obras de arte outras, além daquelas das mostras, imaginando se foram essas que os motivaram a responder assim.

Obras constantes no meu museu imaginário, a partir de alguns entrevistados



Santa Catarina envolta em nuvens (det.), Rubens, c.1620/30 *O Filho do Homem*, Magritte, 1964

Esses enlances pessoais me permitiram inferir que, em um ambiente no qual a fruição represente um objetivo claro, as pessoas tendem a exercitar mais a sua relação com o sensível. Sendo assim, fica como um ponto futuro a possibilidade de se pesquisar esse assunto, para propor a inclusão de questões de fruição de modo indubitável nos projetos pedagógicos das escolas, indo além daqueles momentos cuja finalidade primordial seja a lida, o próprio trabalho, com a arte – ou o que as escolas compreendem disso. Isso poderia representar uma presença maior de imagens com conteúdo estético e artístico em livros didáticos, maior quantidade de projetos interdisciplinares, para citar somente algumas possibilidades. Estar envolvido em uma cultura de informações, e de qualificação dessas informações, pode ser um vetor para uma educação estética do sujeito, além de um engajamento para a democratização do acesso à cultura, relacionada à construção e à elaboração de um senso crítico.

⁵⁷ Essa conexão foi provavelmente devida a uma exposição passada desse artista na Caixa Cultural, no primeiro semestre de 2009.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira, 1984.
- BOGÉA, Marta. Deslocamentos acerca do cubo branco. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp403.asp>. Acesso em 20 set 2009, 19 hs.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Maria Lúcia Machado (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CARVALHO, Rosane. *As transformações da relação museu e público: a influência das tecnologias da informação e comunicação no desenvolvimento de um público virtual*. Tese de doutorado. Orientadora: Lena Vânia Ribeiro Pinheiro. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 2005.
- CENTRO CULTURAL DO BANCO DO BRASIL. *Gérard Fromanger: a imaginação no poder*. Rio de Janeiro: CCBB, 2009.
- CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS. Comitê brasileiro. Sítio eletrônico: www.icom.org.br. Acesso em 14 set 2009, 21 hs.
- CURY, Marília. *O visitante como sujeito da exposição*. 2006. Trabalho apresentado no Simpósio Internacional, organizado pelo Conselho Internacional de Museus, Córdoba, Argentina, 2006. Disponível em: http://www.lrz-muenchen.de/~iims/icofom/iss_35_final.pdf. Acesso em 30 ago 2009, 13 hs.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* Bento Prado Júnior & Alberto Alonso Muñoz (trads.). Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- DeSANTIS, Karin & HOUSEN, Abigail. *A brief guide to developmental theory and aesthetic development*. Nova Iorque: Visual Understanding in Education, 2009. Disponível em: <http://www.vtshome.org/system/resources/0000/0097/BriefGuidetoDevTheory09.pdf>. Acesso em 15 set 2009, 21 hs.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. J. Guinsburg (org.). São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- ELISEU VISCONTI. Sítio eletrônico: <http://www.eliseuvisconti.com.br>. Acesso em 30 set 2009, 21 hs.
- HOUSEN, Abigail. *Eye of the beholder: research, theory and practice*. Nova Iorque: Visual Understanding in Education, 2001. Disponível em: http://www.vtshome.org/system/resources/0000/0006/Eye_of_the_Beholder.pdf. Acesso em 28 ago 2009, 23 hs.
- MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Isabel Saint Aubyn (trad.). Lisboa: Edições 70, 2000.

- MARTINS, Mirian Celeste (coord.). Curadoria educativa: inventando conversas. *Reflexão e Ação – Revista do Departamento de Educação/UNISC* - Universidade de Santa Cruz do Sul, vol. 14, n.1, jan/jun 2006, p.9-27.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira (trads.). São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI. Divisão de Arte Educação. Poética das apropriações: do coisário ao relicário. Niterói: MAC, 2005.
- NOVAES, Adauto. O espírito recusa habitar a sua obra. In: *Mutações: a experiência do pensamento*. Brasília: Caixa Econômica Federal, 2009, P. 6-30.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Editora, 2002.
- OLIVEIRA, Lúcia. *Cultura e patrimônio: um guia*. Rio de Janeiro: FGV editora, 2008.
- OLIVEIRA, Marta. *Vygotsky: aprendizado e desenvolvimento, um processo sociohistórico*. São Paulo: Scipione, 2001.
- PARSONS, Michael. *Cómo entendemos el arte*. Roc Filella Escolà (trad.) Barcelona: Paidós, 2002.
- PIAGET, Jean. *A Epistemologia Genética e a Pesquisa Psicológica*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1974.
- ROSSI, Maria. *Imagens que falam: leitura da arte na escola*. Porto Alegre: Mediação, 2006.
- STIEGLER, Bernard. *Bernard Stiegler: reflexões (não) contemporâneas*. Maria Beatriz de Medeiros (org. e trad). Chaperon: Argos, 2007.
- THE ARCHIVES JEAN PIAGET. Biografia de Jean Piaget. Disponível em: <http://archivespiaget.ch/en/jean-piaget/life/index.html>. Acesso em 05 out 2009, 20 hs.
- VISITOR STUDIES ASSOCIATION. Sítio Eletrônico: <http://www.visitorstudies.org>. Acesso em 11 de outubro de 2009, 23 hs.
- VISITOR STUDIES GROUP. Sítio Eletrônico: <http://www.visitors.org.uk>. Acesso em 11 de outubro de 2009, 22 hs.
- VISUAL UNDERSTANDING IN EDUCATION. Sítio eletrônico: www.vue.org. Acesso em 30 ago 2009, 13 hs.
- YOGOTSKY, Lev. *Psicologia pedagógica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- YENAWINE, Philip. *Writing for adult museum visitors*. Nova Iorque: Visual Understanding in Education, 2001. Disponível em: http://www.vtshome.org/system/resources/0000/0212/writing_for_adult_mus_visitors.pdf. Acesso em 15 out 2009, 19 hs.

ANEXO A

Prezado(a) espectador(a):

Essa é uma pesquisa acadêmica sobre o público em exposições. Ela tem o objetivo de fornecer informações de questões estéticas importantes para cada um de nós. Não há respostas certas, mas sim um mapeamento de preferências e de compreensões, buscando conhecer esse público e trabalhar de modo mais próximo a ele. As respostas são anônimas, preservando a identidade de cada um.

Obrigado por sua participação!

Questionário – Exposição Eliseu Visconti

- Data da entrevista: _____ Horário da visita: _____
- Escolaridade: _____ Idade: _____
- Ocupação/profissão: _____

1) Você tem o hábito de ir a exposições? (no caso de responder “Não”, siga por favor para a questão “3”)

Sim

Não

2) Com que frequência?

Toda semana

Todo mês

Quando desejo, simplesmente

Não me lembro

3) Qual o motivo de ter vindo a essa exposição, especificamente?

Lazer

Estudo

Já li sobre a obra do artista

Já li sobre a época do artista

Trabalho

4) Das obras listadas abaixo, qual a que você mais gostou?

Revista Revue/1895

ex-libris – FBN/1903

Pano de boca TMRJ/1907



5) Por que? (marque até três alternativas)

Por sua forma

Pelas cores da obra

Pelo modo como os elementos da obras estão dispostos

Pela sua técnica

Pelo tema que ela sugere

Outro: _____

6) Qual(is) o(s) significado(s) dessa obra para você?

7) E com que trabalho(s) de arte você relaciona essa obra?

8) Quais dos itens abaixo você crê que é (são) decisivo(s) para o público melhor curtir/usufruir obras de arte? (marque até três)?

Explicações escritas sobre as obras na exposição

Explicações escritas sobre o contexto histórico da época do artista na exposição

A presença de um(a) mediador(a) para troca de ideias

As publicações (folhetos à disposição do público, livros à venda ao final da mostra ou em outras livrarias, ...)

A disposição de como as obras são colocadas, ao longo da exposição.

Ter conhecimento prévio sobre arte

Uma boa divulgação do evento (televisão, jornais, mala direta, ...)

Ter curiosidade sobre uma obra específica do artista

Ter curiosidade sobre a vida e trajetória do artista

Outro: _____

Prezado(a) espectador(a):

Essa é uma pesquisa acadêmica sobre o público em exposições. Ela tem o objetivo de fornecer informações de questões estéticas importantes para cada um de nós. Não há respostas certas, mas sim um mapeamento de preferências e de compreensões, buscando conhecer esse público e trabalhar de modo mais próximo a ele. As respostas são anônimas, preservando a identidade de cada um.

Obrigado por sua participação!

Questionário – Exposição Gérard Fromanger

- Data da entrevista: _____ Horário da visita: _____
- Escolaridade: _____ Idade: _____
- Ocupação/profissão: _____

1) Você tem o hábito de ir a exposições? (no caso de responder “Não”, siga por favor para a questão “3”)

Sim

Não

2) Com que frequência?

Toda semana

Todo mês

Quando desejo, simplesmente

Não me lembro

3) Qual o motivo de ter vindo a essa exposição, especificamente?

Lazer

Estudo

Já li sobre a obra do artista

Já li sobre a época do artista

Trabalho

4) Das obras listadas abaixo, qual a que você mais gostou?

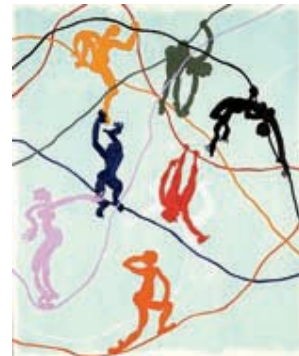
Tudo deve desaparecer/1971



Jean-Paul/1976



A vida cotidiana (det.)/1984



5) Por que? (marque até três alternativas)

Por sua forma

Pelas cores da obra

Pelo modo como os elementos da obras estão dispostos

Pela sua técnica

Pelo tema que ela sugere

Outro: _____

6) Qual(is) o(s) significado(s) dessa obra para você?

7) E com que trabalho(s) de arte você relaciona essa obra?

8) Quais dos itens abaixo você crê que é (são) decisivo(s) para o público melhor curtir/usufruir obras de arte? (marque até três)?

Explicações escritas sobre as obras na exposição

Explicações escritas sobre o contexto histórico da época do artista na exposição

A presença de um(a) mediador(a) para troca de ideias

As publicações (folhetos à disposição do público, livros à venda ao final da mostra ou em outras livrarias, ...)

A disposição de como as obras são colocadas, ao longo da exposição.

Ter conhecimento prévio sobre arte

Uma boa divulgação do evento (televisão, jornais, mala direta, ...)

Ter curiosidade sobre uma obra específica do artista

Ter curiosidade sobre a vida e trajetória do artista

Outro:

ANEXO C

– Fromanger

Gérard Fromanger é um pintor francês, neofigurativista. Representante e cronista visual do seu tempo, foi revelado no Salão de maio de 64 e 65, em Paris.⁵⁹ Com uma arte bastante politizada, Fromanger valeu-se todavia de elementos *pop* para mostrar filósofos e críticos. Foram, portanto, à condição de ícones em suas obras intelectuais como Felix Guattari, Gilles Deleuze e Jean-Paul Sartre.

A escolha por sujeitos pouco presentes em nosso imaginário – ao contrário de personagens da *pop art*, evidencia a importância da questão política para esse artista. A neutralidade é inaceitável para Fromanger e é o elemento comum com os seus retratados.

Fromanger exerceu a sua crítica à sociedade de consumo por diversas linhas. *Tudo deve desaparecer*, de 1971, dá uma pista sobre o que está em liquidação: a individualidade humana, que desapareceu sob as sombras das pessoas, o preço da consciência.⁶⁰

Essa atitude de proporcionar elementos para a construção de uma opinião crítica indica uma intenção contrária à massificação cultural. Stiegler, um pensador francês, lembra que a sociedade atual converge para um gosto homogêneo, massificado. Não somente o consumo de massa se torna homogêneo, como também há um constante estímulo a mudar o foco desse consumo, desconsiderando técnicas e expressões já ocorridas na história dos homens. No limite, é um eterno vir-a-ser, com a expectativa do desejo voltada para o futuro, que, mal chega a ser presente e já se torna passado.

A crítica de Fromanger não cessou, com o passar do tempo. Ao contrário, levantou outras questões. A série *Derivas*, por exemplo, convida o espectador a sair da tecnologia e das redes para entrar na poesia do encontro casual e da troca com o outro.⁶¹

⁵⁹ (CCBB, 2009: 11).

⁶⁰ (STIEGLER, 2007: 54).

⁶¹ (CCBB, 2009: 14).

– Visconti

Eliseu Visconti foi um artista em conexão com o seu tempo. Na verdade, de acordo com o crítico Mário Pedrosa, ele foi o artista moderno antes do movimento modernista.⁶²

Visconti nasceu na Itália, em 1866, mas veio criança para o Brasil. Aberto diante de inovações, foi o introdutor do *art-nouveau* nas artes gráficas no Brasil e um pioneiro na área de design. Faleceu em 1944, mas a atualidade e versatilidade de suas obras permanecem.

A Exposição “Eliseu Visconti – Arte e Design”, em exibição desde 2007 por diversas cidades brasileiras, mostra os principais projetos do artista relacionados às artes gráficas e à arte aplicada para a indústria. Ao fundo da mostra, em Brasília, há uma foto que mostra o pano de boca do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, exibida em comemoração ao centenário das decorações dessa obra.

Dentre as ilustrações da exposição, destacam-se a capa do primeiro número da *Revue du Brésil*. Essa foi inclusive o seu primeiro trabalho de ilustração e introduziu o *art-nouveau* nas artes gráficas. Um outro exemplo de ilustração é o *ex-libris* e o emblema da Biblioteca Nacional, de 1904. Porém, Visconti é mais reconhecido pelo Pano de Boca do Theatro Municipal do Rio de Janeiro – TMRJ, elaborado sob encomenda do prefeito da cidade à época, Pereira Passos. O tema para a obra foi escolhido pela Prefeitura e seu título foi “A Influência das Artes sobre a Civilização”. Visconti, apesar de já ter se expressado em estilos mais modernos, desenvolveu o tema em uma composição formal, com referências à Grécia e glorificando artistas mundiais na obra, em conjunto com personalidades brasileiras.

⁶² Disponível em: http://eliseuvisconti.com.br/text_m_pedrosa.htm. Acesso em 30 set 2009, 21 hs.