UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP

Instituto de Artes – São Paulo

BEATRIZ RIBEIRO CORREA

GLAUCIA AMARAL: FANTASIAS BRASILEIRAS E MEDIAÇÃO CULTURAL

São Paulo

2026

BEATRIZ RIBEIRO CORREA

GLAUCIA AMARAL: FANTASIAS BRASILEIRAS E MEDIAÇÃO CULTURAL

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Artes (área de concentração: Artes e Educação)

Linha de Pesquisa: Processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural

Orientação: Profª Drª Rejane Galvão Coutinho

São Paulo

2026

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

C824g Correa, Beatriz Ribeiro, 1994-

Glaucia Amaral : fantasias brasileiras e mediação cultural / Beatriz Ribeiro Correa. – São Paulo, 2026.
156 f. : il. + anexos

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Rejane Galvão Coutinho.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Amaral, Glaucia. 2. Arte na educação. 3. Mediação cultural. 4. Exposições. 5. Curadoria. I. Coutinho, Rejane Galvão, 1953-. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 707

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

BEATRIZ RIBEIRO CORREA

GLAUCIA AMARAL: FANTASIAS BRASILEIRAS E MEDIAÇÃO CULTURAL

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo para obtenção do título de Mestre (a) em Artes Visuais.

Área de concentração: Artes e Educação

Data da defesa: 30/03/2026

Banca Examinadora:

_____

Profa. Dra. Rejane Galvão Coutinho (Orientadora)
UNESP - Departamento de Artes Plásticas - Instituto de Artes

_____

Prof. Dr. José Minerini Neto
Universidade de São Paulo - Escola de Comunicações e Artes - Departamento de Artes Plásticas

_____

Dra. Juliana Okuda Campanelli
Serviço Social do Comercio – Sesc SP



Este trabalho é dedicado às mulheres que me formaram[1]

[1] A imagem aqui presente é o projeto de figurino de “Mulher das flores”, feita por Noêmia Mourão para o balé Fantasia Brasileira, 1954. Lápis sobre papel (coleção particular). Fonte: Catálogo da exposição Fantasia Brasileira: O Ballet do IV Centenário, 1998.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Deus, pelo privilégio de viver neste tempo tão precioso em oportunidades e possibilidades para as mulheres.

Aos meus pais, Claudio e Eliana, por me proporcionarem o apoio, segurança e estabilidade necessários para que esse trabalho fosse concluído.

À Rejane Coutinho, pela sensibilidade, paciência, o olhar atento e a valiosa orientação.

À Ana Mae Barbosa e Ana Amália Barbosa, pela sabedoria, conselhos e vivências compartilhadas.

À Christina Rizzi e Liana Bloisi, pela valorosa partilha de suas ricas experiências, lembranças e arquivos.

À Maria Luiza Villas Bôas, Cristiano Amaral e Cecília Menks pela generosidade e o cuidado com a preservação da memória de Glaucia.

À Edney de Brito e Priscila de Paula do Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo pela disponibilidade e pronto auxílio.

Aos colegas da pós-graduação da UNESP, pelos instigantes diálogos.

À Raylan Sousa, Pamela Kaori, Roberta Julien, Ana Beatriz Bezerra, Alexandre Marchesini, Amanda Gonçalves, Matheus Mendes, Natália Loureda e Guilherme Farias pela amizade, as risadas, desabafos e o incentivo constante.

À Diogo Pacífico, pelo amor, cuidado, escuta carinhosa e companheirismo em nossa caminhada juntos.

Enquanto mulher, meu país é o mundo inteiro.

Virgínia Woolf, 1938

RESUMO

A presente pesquisa objetiva investigar quem foi Glaucia Amaral, curadora e artista têxtil e qual seu papel e influência na área da Mediação Cultural e Arte/Educação, utilizando para isso a exposição *Fantasia Brasileira: O Ballet do IV Centenário* como estudo de caso. A exposição ocorreu em 1998 inaugurando o Sesc Belenzinho e uniu dança, música e audiovisual para celebrar a experiência pioneira que foi o Ballet do IV Centenário, formado para integrar os festejos dos 400 anos de São Paulo em 1954. As exposições de Glaucia são frequentemente citadas por teóricos da Arte/Educação, como Ana Mae Barbosa, como influentes para a formação do campo da Mediação Cultural, porém as informações a seu respeito são esparsas e de difícil localização. Podemos relacionar isso a um apagamento sistemático do trabalho produzido por mulheres na história da arte e da educação. Partindo da inquietação causada por esse apagamento e utilizando para isso o acervo pessoal documental de Glaucia Amaral, assim como os acervos do Centro Cultural São Paulo e Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo, realizamos aqui um recorte das produções que formaram seu olhar curatorial e educativo assim como a análise da ação educativa da exposição Fantasia Brasileira, intencionando preencher algumas lacunas e registrar um fragmento historiográfico da mediação cultural no Brasil.

Palavras-chave: Glaucia Amaral; fantasia brasileira; ballet do IV centenário; mediação cultural; arte/educação, Sesc Belenzinho.

ABSTRACT

This research aims to investigate who Glaucia Amaral, curator and textile artist, was and what were her role and influence in the field of Cultural Mediation and Art/Education, using the exhibition *Fantasia Brasileira: O Ballet do IV Centenário* as a case study. The exhibition took place in 1998, inaugurating the Sesc Belenzinho, and combined dance, music, and audiovisual elements to celebrate the pioneering experience of the Ballet do IV Centenário, formed to integrate the festivities of São Paulo's 400th anniversary in 1954. Glaucia's exhibitions are frequently cited by Art/Education theorists, such as Ana Mae Barbosa, as influential in the formation of the field of Cultural Mediation; however, information about her is sparse and difficult to locate. We can relate this to a systematic erasure of the work produced by women in the history of art and education. Starting from the unease caused by this erasure and using Glaucia Amaral's personal documentary collection, as well as the collections of the São Paulo Cultural Center and the Sesc São Paulo Research and Training Center, we present here a selection of the productions that shaped her curatorial and educational perspective, as well as an analysis of the educational action of the "Fantasia Brasileira" exhibition, intending to fill some gaps and record a historiographical fragment of cultural mediation in Brazil.

Keywords: Glaucia Amaral; brazilian fantasy; ballet of the IV centenary; cultural mediation; art/education; Sesc Belenzinho.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - O casaco vermelho feito por Glaucia Amaral.....13
Figura 2 - Glaucia Amaral na exposição *Labirinto da Moda: uma aventura infantil* 19
Figura 3 - Acervo presente no apartamento de Glaucia no Itaim Bibi.....21
Figura 4 - Carteira profissional de Glaucia Amaral.....24
Figura 5 - Carteira profissional de Glaucia Amaral.....24
Figura 6 - Interior do Solar do Unhão projetado por Lina Bo Bardi.....27
Figura 7 - Feira Nacional de Cultura Popular, 1976.....31
Figura 8 - Feira Nacional de Cultura Popular, 1976.....31
Figura 9 - Feira Nacional de Cultura Popular, 1976.....32
Figura 10 - Feira Nacional de Cultura Popular, 1976.....32
Figuras 11 E 12 - folder Caixote de Arte Popular do SESC.....34
Figura 13 e 14 - Folder da exposição Mil brinquedos para a criança brasileira.....36
Figura 15 - Exposição Caipiras, Capiaus, Pau-a-pique.....39
Figura 16 - Exposição Caipiras, Capiaus, Pau-a-pique.....40
Figura 17 - Em primeiro plano, instalação de Ismênia Aparecida dos Santos, e ao fundo, instalação de José Francisco Tomé.....43
Figura 18 - Montagem da instalação de Amerides Dias na exposição Combogós, Latas e Sucatas.....43
Figura 19 - Exposição A mata.....45
Figura 20 - O tear na exposição Labirinto da Moda.....47
Figura 21 - Criança na exposição Labirinto da Moda.....48
Figura 22 - Folder Art Hunt -The Arts of Japan: Family Festival (1995).....50
Figura 23 - Reprodução de Folder produzido para o ambiente das bonecas.....50
Figura 24 - Exposição Flávio Império em Cena.....51
Figura 25 - Exposição Flávio Império em Cena.....52
Figura 26 - Entrada da exposição Fantasia Brasileira. SESC Belenzinho, 1998.....53
Figura 27 - Rascunho feito por Glaucia presente em um caderno com anotações relativas à exposição Fantasia Brasileira.....57
Figura 28 e 29 - Projeto de cenografia e figurino para O mandarim maravilhoso, Lasar Segall.58
Figura 30 - Aurelio Milloss.....62
Figura 31 - O Balé do IV Centenário no natal de 1953, com Milloss ao centro.....62
Figura 32 - Cavalo Marinho. Projeto de figurino para Fantasia Brasileira, 1954.....64

Figura 33 - A bailarina Edith Pudelko no balé Fantasia Brasileira, 1954.....66
Figura 34 - Lenda do amor impossível, 1954.....67
Figura 35 - Mapa geral da fábrica durante a exposição Fantasia Brasileira.....69
Figuras 36 e 37 - Rua de entrada e altar.....70
Figuras 38 e 39 - À esquerda, a reprodução da Aspiral posicionada na entrada da exposição Fantasia Brasileira; à direita, o projeto de Niemeyer e Zenon Lotufo.....71
Figura 40 - São Paulo anos 50.....72
Figura 41 - Memorial IV Centenário.....73
Figura 42 - Coreografias de Milloss.....74
Figuras 43 e 44 - Foyer.....75
Figuras 45 e 46 - Museu Balé do IV Centenário e desenhos de Flávio de Carvalho para o balé Cangaceira, 1954.....76
Figura 47 - Apresentação musical no Bar do IV Centenário.....78
Figura 48 - Filha de Lilith.....79
Figura 49 - Apresentação Calungas do Passo (Frevo na Praça).....80
Figura 50 - Espetáculo Cupuaçu – Bumba-meu-boi, Tambor de crioula, Ciranda, Cacuriá, Caroco, Lelê, Quadrilha, Baralho, Capoeira, Maculelê.....81
Figura 51 - Oficina com grupos escolares à exposição.....82
Figuras 52 e 53 - Folder Proposta de Arte Educação.....97
Figuras 54 e 55 - Folder Praça.....98
Figura 56 - Parte interna do folder Memorial IV.....99
Figura 57 - Parte interna do folder Foyer.....100
Figura 58 - Parte interna do folder Milloss.....101
Figura 59 - Parte interna do folder Sala Kiefer.....102
Figura 60 - Parte interna do folder Cidade em Trânsito.....103
Figura 61 - Visita escolar à exposição.....106
Figura 62 - Glaucia Amaral na exposição Fantasia Brasileira.....111
Figura 63 - Ilustração para o figurino de Petrouchka.....155

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....12

2. ALINHAVOS DE UMA TRAJETÓRIA.....19

2.1 OS PRIMÓRDIOS: SESC.....22

2.1.1 Feira Nacional de Cultura Popular.....28

2.2. XIV FESTIVAL DE INVERNO DE CAMPOS DO JORDÃO.....37

2.3. UMA PASSAGEM PELO MAC USP.....41

2. 4. O RETORNO AO SESC.....46

2.4.1. Modos da Moda.....46

2.4.2. Labirinto da Moda: uma aventura infantil.....46

3. FANTASIA BRASILEIRA: O BALLET DO IV CENTENÁRIO 53

3.1. UMA EXPERIÊNCIA ANTROPOFÁGICA.....54

3.2. O BALÉ DO IV CENTENÁRIO.....59

3.3. UMA FANTASIA À BRASILEIRA.....68

4. UM OLHAR PARA A MEDIAÇÃO EM FANTASIA BRASILEIRA.....82

4.1. OS ANOS 1990: UMA VIRADA EDUCACIONAL.....83

4.2. O PROGRAMA EDUCATIVO DA EXPOSIÇÃO FANTASIA BRASILEIRA.....84

4.2.1. Ação Educativa.....88

4.2.2. Olho Vivo.....96

4.2.3 Oficinas e vivências.....104

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS 109

REFERÊNCIAS.....112

APÊNDICE – Entrevista com a Prof. Dra. Christina Rizzi.....119

ANEXO A – Programação de Oficinas e Vivências na exposição Fantasia Brasileira.....133

ANEXO B – Programação de Espetáculos e Eventos na exposição Fantasia Brasileira.....147

ANEXO C – Relatório Cidade em trânsito e modelo de relatório Ação Educativa....15

1. INTRODUÇÃO

Na tarde do dia 05 de novembro de 2021, em um dia de trabalho típico (na medida do possível em um ano muito atípico, no pico da pandemia da covid-19 que já contabilizava então um total de casos fatais que já ultrapassava os 600 mil segundo os canais de notícias[2], o que mergulhou o país em luto, tristeza e incerteza pelo futuro que nos esperava), respondendo e-mails e verificando as pendências do dia junto à professora Ana Mae Barbosa[3], recebemos uma ligação. Os familiares avisavam Ana Mae da partida de sua grande amiga Glaucia[4], que falecera na madrugada do dia 05, aos 84 anos de idade, de causas naturais[5]. Tal notícia trouxe um imenso pesar às moradoras da casa. Na insensibilidade que os afazeres cotidianos em um ano sombrio nos mergulham e apesar da tristeza e da chateação que pairaram pela casa nos dias que se seguiram, acabei não dando a devida atenção ao assunto, até que o momento do cumprimento de últimos desejos de Glaucia ocorreu; segundo Ana Mae na época, Glaucia mantivera poucos amigos no decorrer de sua vida; aos que permaneceram a seu lado, legou algumas de suas peças de vestuário, de produção própria e artesanal, e colares que as amigas poderiam escolher. Dentre os itens escolhidos por Ana Mae estava um belíssimo casaco vermelho, inteiramente bordado com motivos de animais, até no forro. Fiquei especialmente interessada: desde criança tive contato com esse tipo de trabalho artesanal; minha avó paterna bordava e tentou me ensinar a costurar e bordar, assim como minha mãe, que também me passou um pouco de conhecimento em outras artes manuais, como o tricô e o crochê. Esses trabalhos artesanais me despertaram de imediato um sentimento de familiaridade, nostalgia e afeto, mas também de criticidade. Refletindo sobre essas práticas artesanais dentro do meu núcleo familiar, os percebi como um refúgio para as mulheres que não tiveram acesso à uma educação formal mais ampla e se dedicavam à família. Minhas inquietações feministas surgiram a partir desses incômodos cotidianos. Há a dualidade do bordado e da costura como beleza, habilidade e criatividade, mas também como subjugação e limitação que o ambiente doméstico proporciona, além da desvalorização do trabalho feminino.

---

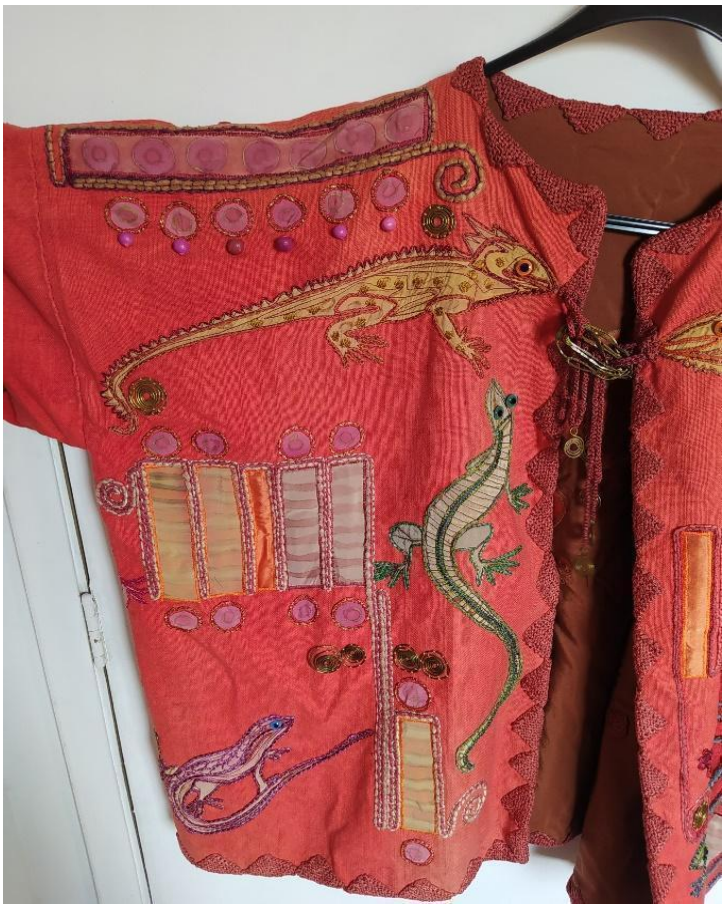
[2] Fonte: https://www.cnnbrasil.com.br/saude/brasil-termina-outubro-com-o-menor-numero-mensal-de-mortes-por-covid-19-do-ano/ . Acesso: 12 de setembro de 2024.

[3] Professora emérita da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e atualmente professora do Programa de Pós-Graduação em Design, Arte e Tecnologia da Universidade Anhembi Morumbi, considerada a mais importante pesquisadora sobre o ensino da arte e do design no Brasil.

[4] Trataremos mais acerca desse produtivo laço de amizade no decorrer da pesquisa.

[5] https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/11/morre-glaucia-amaral-criadora-do-sesc-pompeia-ao-lado-de-lina-bo-bardi.shtml

Figura 1 - o casaco vermelho feito por Glaucia Amaral.



Fonte: Fotografia da autora, 2023.

Pouco tempo depois, consultando outros documentos do arquivo pessoal de Ana Amália Barbosa[6], que foi assistente de coordenação educativa das exposições que Glaucia realizou no Sesc na década de 1990, encontramos os álbuns de fotos da exposição *Labirinto da Moda: Uma aventura infantil*, do espaço expositivo e de algumas oficinas infantis. A exposição foi realizada no Sesc Pompeia em 1996 e posteriormente itinerou para outras unidades do Sesc, com o tema da história da moda voltada para crianças. Eu, que desde criança tive uma ligação com a moda, frequentando brechós, desenhando croquis e me encantando com tecidos, fiquei maravilhada com a ideia de ver esses temas em um espaço institucional organizado de modo especial para o olhar infantil.

[6] Ana Amália é artista plástica e arte/educadora formada pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP/SP). É mestre pela Escola de Comunicações e Artes da USP (2003), Doutora pela ECA/USP (2012), e pós-doutora pela UNESP/SP (2017). Fundou a empresa Arteducação Produções (AEP) em 2001. Em 2002 teve um acidente vascular cerebral de tronco e como sequela adquiriu a síndrome do locked in, ou seja, ficou tetraplégica, muda e disfágica mas inteiramente consciente e com a cognição plenamente preservada. Mais informações em: https://anaamaliabarbosa.blogspot.com/

Após esse primeiro contato com o trabalho de Glaucia, procurei informações na internet a seu respeito, queria saber mais sobre seu trabalho. Não encontrei praticamente nada além de alguns obituários publicados em 2021. Comentei sobre isso com Ana Mae, que lançou uma provocação: *o trabalho dela é importante, alguém ainda deveria escrever a respeito.*

Lendo publicações ligadas à história da Arte/Educação no Brasil, principalmente livros de autoria de Ana Mae Barbosa, encontramos menções ao nome de Glaucia Amaral ou de alguma exposição de sua curadoria. Por exemplo, sobre a exposição *Labirinto da Moda*, Ana Mae escreve:

> Ainda na década de 1990, o MAC/USP e o Sesc se distinguiram em produção de exposições para crianças. Entre elas, a melhor, do ponto de vista de uma visão multicultural e de embasamento teórico, foi o *Labirinto da Moda* (1996), com curadoria de Glaucia Amaral. Aliás, no que concerne à preparação de mediadores, essa exposição foi um divisor de águas. Antes, a ideia era preparar os monitores para explicar a exposição que estava sendo preparada. No *Labirinto da Moda*, a ideia era preparar os mediadores para a compreensão da arte e funcionava como um curso muito bem planejado (...). (Barbosa, 2009, p. 19)

Junto a minha indagação inicial a respeito de quem foi Glaucia, surgiram os questionamentos, atrelados a minhas pesquisas como arte/educadora: Quais foram suas contribuições para o campo da mediação cultural e da arte/educação em museus, a partir de outras exposições realizadas por ela?

Apesar de Glaucia estar vinculada a algumas experiências formativas para a arte/educação pós-moderna que temos hoje, como por exemplo o Festival de Inverno de Campos do Jordão em 1983; as exposições *Arte Periférica: Combogós, Latas e Sucatas* (1989) ou *A Mata* (1990) realizadas no Museu de Arte Contemporânea da USP durante a gestão de Ana Mae Barbosa (1987-1991), onde ocorreram as experimentações da Abordagem Triangular e citadas no livro *A imagem no ensino da Arte* (1991), ou a exposição *Labirinto da Moda*: uma aventura infantil (1996) no Sesc Pompeia citada nos livros *Tópicos Utópicos* de 1998 e *Redesenhando o desenho: educadores, política e história* (2015), localizar e reunir dados e informações que elucidassem sua trajetória foi uma tarefa complexa.

Poucos sites e livros a citam, além dos catálogos de suas exposições mais famosas, além da insistente discrepância na grafia de seu sobrenome, que ora aparece com o complemento Rodrigues, Mercês, ora como Souza, os dois últimos sendo seus nomes de batismo, como descobri depois, mas que inicialmente me confundiam. Em muitos dos trabalhos acadêmicos que localizei que citavam projetos e exposições organizados ou idealizados por Glaucia, principalmente em parceria com Lina Bo Bardi, seu nome era omitido ou esquecido.

A questão da falta de registros da atuação de mulheres no campo da arte já me inquietava. Pouco tempo antes, em 2018, eu estava trabalhando em uma pequena revisão dos capítulos do livro *Mulheres não devem ficar em silêncio: arte, design, educação* lançado em 2019 pela editora Cortez, organizado por Ana Mae e Vitória Amaral[7]. O volume consistia em uma série de textos de diversos autores e pesquisadores a respeito da trajetória de mulheres influentes na Arte e na Arte/Educação que acabaram invisibilizadas no registro historiográfico.

No decorrer da história, nos deparamos com escolhas de registros historiográficos que com frequência ignoram a produção de mulheres. Na História da Arte as mulheres eram frequentemente diminuídas e desclassificadas, ou tinham seus trabalhos atribuídos a homens. Virgínia Woolf em seu célebre ensaio *Um teto todo seu*, publicado em 1929 já apontava as diferenças e as dificuldades impostas para as mulheres, especialmente as escritoras, e fazia um convite à pesquisa dessas trajetórias femininas. As mulheres estão presentes nas diferentes áreas do conhecimento e diferentes estágios e métodos de produção intelectual e artístico, porém essa atuação é precariamente registrada. A partir da segunda metade do século XIX tem ocorrido uma revisão feminista dos registros da história da arte por pesquisadoras e artistas que buscam reconstituir trajetórias de mulheres importantes na história da arte, educação e design.

A história da Mediação Cultural também está sendo construída aos poucos, e principalmente por seus protagonistas, os educadores, através de dissertações e teses que remontam memórias e registros de experiências frutíferas para o fortalecimento da área.

A partir da década de 1990, há um aumento do interesse do público em exposições fomentado por uma indústria cultural em expansão, que modifica os formatos de como a arte é exposta e consequentemente percebida. O setor educativo de museus e centros culturais então ganha espaço e importância, visando proporcionar novos modos de fruição a esse novo público. Nesta época estava em voga um movimento que ficou conhecido como Virada Educacional (*Educational Turn*), que estreitou as relações entre a arte e a educação e se distanciando dos ideais modernistas a respeito do aprendizado da arte, que se baseava na livre expressão e em uma percepção emocional da arte. Em consonância com essa virada e se alinhando com experiências como a Abordagem Triangular[8], concebida em um contexto museal, e ao que se

[7] Maria das Vitórias Negreiros do Amaral tem Pós-doutorado em Arte/Educação e Feminismo pelo Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid. Atua como docente permanente do PPGAV/UFPE/UFPB. Pesquisa sobre educação em artes visuais, com ênfase nas imagens, na teoria antropológica do imaginário e nas dissidências na arte. É líder do Núcleo Interdisciplinar de Estudos sobre o Imaginário. Mais informações em: http://lattes.cnpq.br/3317479462307817

[8] A Abordagem Triangular foi sistematizada por Ana Mae Barbosa durante sua gestão no Museu de Arte Contemporânea da USP, entre 1987 e 1993, e publicada em seu livro *A imagem no ensino da arte: anos oitenta*

estabeleceu posteriormente como Arte/Educação pós-moderna (na qual a Arte é considerada epistemologia e fatores como cultura, contexto e subjetividades de cada um são levados em consideração no ensino/aprendizagem da arte e na experiência estética da arte pelo indivíduo), a mediação cultural em museus e centros culturais propõe diferentes leituras e vivências dentro das exposições, não mais se limitando a repetir informações mas como ação catalisadora de experiências educacionais e artísticas.

> O esforço que se emprega para ampliar o contato, o discernimento, o prazer da população com a cultura que a cerca, resulta em benefícios sociais como qualidade das relações humanas e compreensão de si e do outro. (Barbosa, 2009, p. 21)

É neste contexto de estímulo intelectual e artístico que encontramos o trabalho de Glaucia Amaral. Ela produziu suas exposições de maior destaque em parceria com o SESC nos anos 1990; podemos citar especialmente *Modos da Moda* (1992), *Labirinto da Moda* (1996), *Flávio Império em cena (1997)* e *Fantasia Brasileira: O Ballet do IV Centenário* (1998). Inicialmente, era meu desejo falar a respeito da exposição Labirinto da Moda, porém essa já foi analisada por Maria Christina Rizzi em sua tese de doutoramento, e citada algumas vezes em outras pesquisas, sendo um dos trabalhos de Glaucia de maior amplitude. Ao prosseguir com a pesquisa, grande foi a minha surpresa ao constatar como a exposição Fantasia Brasileira não foi/é mais celebrada: para além das artes visuais, a dança era o tema principal, e a música ao seu lado; resgatando a experiência do Balé do IV Centenário, o primeiro grupo de dança profissional de São Paulo, encomendado para o monumental festejo do quarto centenário da cidade, reuniu um corpo de balé profissional e dedicado, com as melhores bailarinas e bailarinos da época, comandados pela rigorosa liderança de Aurelio Milloss, coreógrafo húngaro radicado na Itália. Completando a experiência e a tornando marcante na história das Artes no Brasil, está a participação de diversos artistas consagrados, como Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho e Cândido Portinari na produção de figurinos e cenografia. O que me chamou a atenção, observando os registros e as programações da exposição, foi como a mostra era em si um grande espetáculo, pois apresentações de música e dança faziam parte do cotidiano da exposição, valorizando diferentes estilos de música e dança e não se limitando aos cânones clássicos do balé tradicional. Além disso, havia um extenso programa de oficinas, oferecidas para várias

e novos tempos (1991). Inspirada em diferentes experiências, como as Escuelas al aire libre mexicanas, o Disciplined Based Art Education (DBAE) americano e os estudos críticos ingleses, além da influência da pedagogia de Paulo Freire, a Abordagem propõe o ensino da arte baseado em Leitura de Imagem, Contextualização e Fazer artístico. Sem ordem específica, a articulação das três dimensões da Abordagem é proposta pelo educador, levando em consideração as especificidades de cada aluno.

faixas etárias com atividades sobre artes, música, dança, audiovisual, além de um programa especial para profissionais da área, como uma formação continuada. A própria metodologia de ensino de Milloss às bailarinas já poderia ser considerada à frente de seu tempo, pois ia além do ensino tradicional de dança e abarcava também contextualização histórica, audição e aprendizado musical e a liberdade de criação. Por todos esses fatores, essa exposição será analisada aqui como estudo de caso.

Desse modo, através do acervo pessoal de Glaucia Amaral cedido por sua família, do acervo presente no Centro Cultural São Paulo e no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc, consultas a bibliografia referente a mediação cultural e arte/educação em museus e centros culturais, catálogos de exposições e projetos expositivos, a entrevista realizada com a professora Christina Rizzi, coordenadora da Ação Educativa da exposição Fantasia Brasileira e conversas informais com Ana Amália Barbosa, assistente da Ação Educativa e Ana Mae Barbosa, levamos a cabo essa investigação, visando analisar essa trajetória que direta e indiretamente compõe a história do ensino da arte e da mediação cultural no Brasil.

O trabalho se estrutura em três capítulos: o primeiro, *Alinhavos de uma trajetória*, relata alguns recortes do percurso de Glaucia como gestora cultural e curadora, em seus momentos chave. Esse capítulo tem como objetivo descortinar e registrar a multiplicidade de sua produção, investigando suas influências. Devido à impossibilidade de registrar toda a sua produção com a devida atenção, me vi diante da difícil tarefa de afunilar a pesquisa em um assunto chave, que ilustrasse tanto sua capacidade como curadora quanto a sua contribuição para o campo da mediação cultural.

Portanto, o segundo capítulo fala sobre a exposição Fantasia Brasileira: o Ballet do IV Centenário, que inaugura o Sesc Belenzinho em 1998, a estrutura da exposição e sua contextualização, sendo ela parte da programação da 24ª Bienal de Arte de São Paulo, que teve curadoria de Paulo Herkenhoff, assim como contextualizar o que foi o Balé do IV Centenário na São Paulo dos anos cinquenta.

O terceiro capítulo trata de uma análise do programa educativo da exposição Fantasia Brasileira, que integrava o sistema de visitas mediadas, oficinas para o público infantil e adulto e um curso voltado para profissionais atuantes na área de espetáculos, reunindo especialistas relevantes no mercado nacional e internacional para ministrar as oficinas e vivências.

Deste modo, pretendemos alcançar o objetivo de trazer à tona o legado de Glaucia Amaral para as Artes e a Arte/Educação. Tal panorama nos permitirá remontar, assim, um

pequeno fragmento da história da arte/educação no Brasil, contribuindo para a historicização desta área de conhecimento.

2. ALINHAVOS DE UMA TRAJETÓRIA

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho.
Ecléa Bosi (1994)

Figura 2 - Glaucia Amaral na exposição *Labirinto da Moda: uma aventura infantil*, Sesc Pompeia.



Fonte: fotógrafo desconhecido,1996.

Segundo o dicionário Aurélio (2010), o termo *alinhavar* significa: (vtd) 1. Coser a ponto largo, para o fazer depois com ponto miúdo. 2. Esboçar. Tomo de empréstimo um termo ligado à prática da costura para esboçar o momento inicial desta pesquisa, que tem por objetivo registrar a trajetória profissional de Glaucia Amaral, devido esse percurso está intimamente ligado aos fazeres manuais e artesanais, tanto como produção pessoal como pesquisa. O recorte proposto neste primeiro capítulo visa contextualizar sua atuação no meio cultural e artístico de São Paulo, a fim de compreendermos os caminhos que fundamentaram o seu olhar e sua prática de trabalho, que podemos caracterizar como interdisciplinar (devido à multiplicidade de assuntos abordados em suas pesquisas): uma visão ampla que ofereceu abertura para inventivos programas educativos em suas exposições.

A exposição *Fantasia Brasileira: O Balé do IV Centenário* é menos comentada em comparação com *Labirinto da Moda*, mas nem por isso menos relevante em seu contexto. Vinculada à 24º Bienal de Arte de São Paulo, cujo tema foi a Antropofagia, a exposição foi realizada na unidade Belenzinho do Sesc São Paulo. Ao verificar o *clipping* presente no acervo do Centro Cultural São Paulo, observamos que foi muito comentada na mídia da época, mas acabou eclipsada pela Bienal de 1998 nos registros historiográficos de exposições em São Paulo. Analisando os registros da exposição e seu catálogo, me questionei sobre a maneira como a exposição foi pensada e executada, pois abarcava uma variedade de manifestações artísticas vinculadas ao tema do *Balé do IV Centenário*, e segundo seu programa, era constituído de uma intensa programação educativa que atuava em várias frentes, pensando o público espontâneo e especializado. Portanto, afim de compreender e registrar quem foi Glaucia Amaral e qual sua relação como curadora com o setor educativo, nos debruçamos na exposição Fantasia Brasileira como estudo de caso, avaliando assim qual seu papel e sua contribuição para o desenvolvimento do campo da mediação cultural e educação em museus e centros culturais em São Paulo.

Para realizar essa investigação, que poderíamos caracterizar como uma grande colcha de retalhos coloridos, de caráter aberta, exploratória e biográfica segui inicialmente guiada por catálogos de exposições, esparsas informações que constam na internet e as dicas valiosas de Maria Luiza Villas Bôas[9], profissional responsável por coordenar a pesquisa e prestar assessoria museológica em diversas exposições organizadas por Gláucia e posteriormente sua sócia, que

[9] Maria Luiza Villas Bôas (Malu), especialista em Museologia, atua na área de preservação, conservação e catalogação desde 1995. Coordenou os Projetos: "Catalogação e Informatização do acervo Municipal", 2001 a 2006; "Catalogação do arquivo de Gianni Ratto 2008"; "Conservação e catalogação do acervo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi", 2005 a 2016, entre outros. Desde 2021 pesquisa e cataloga a obra de Luís Sacilotto.

me informou quais as instituições que receberam doações de materiais expositivos e de pesquisa de Glaucia, tanto postumamente como em vida[10], sendo esses os acervos do Centro Cultural São Paulo, Centro de Pesquisa e Formação do Sesc, Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e Senac São Paulo. Para além dos acervos institucionais, a família de Glaucia me concedeu a guarda provisória de parte do acervo pessoal de Glaucia, realocado de seu apartamento. Malu Villas Bôas fez essa mediação e auxiliou na separação dos materiais, que posteriormente serão doados a alguma instituição cultural. Esta parte do acervo consiste em cadernos, folders, catálogos, fitas, CDs, HDs, desenhos e fotografias, que felizmente escaparam (quase) ilesos de um acidente na residência ocasionado por uma forte chuva e pudemos preservar parte dessa história e aqui registrar alguns recortes de momentos chave em sua trajetória.

Figura 3 - Acervo presente no apartamento de Glaucia no bairro Itaim Bibi em São Paulo.



Fonte: fotografia da autora, 2023.

Em primeira pessoa, na substituição de uma entrevista, essa pesquisa contou com o áudio disponibilizado pelo Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo, registro da palestra "*Glaucia Amaral, a curadoria de artes visuais e arte têxtil*" realizada em 29 de janeiro

[10] O material disponível no Centro Cultural São Paulo foi doado por volta de 2015, separado e organizado por Glaucia e Malu Vilas Boas. Até o momento da consulta realizada por mim entre 2024 e 2025, o material ainda não havia sido catalogado oficialmente. Em 2025 fui informada pelo Arquivo Multimeios que o acervo foi realocado para o Centro de memórias do Sesc SP.

de 2015.[11] Porém, não tive autorização da Instituição para realizar a transcrição do áudio de mais de 3 horas de duração, sendo permitido somente ouvi-lo no computador designado na biblioteca do Centro de Pesquisa e Formação, por questões de direitos autorais. Além da gravação, posteriormente encontrei em seus arquivos pessoais um texto que Glaucia escreveu como guia para essa palestra, contendo uma longa lista de tópicos, citando lugares e colaboradores com quem trabalhou durante esse longo percurso de mais de 40 anos. Na palestra, Glaucia narra a sua trajetória profissional como curadora e artista têxtil, nos fornecendo vislumbres de sua formação e referências que influenciaram seu trabalho.

2.1 - OS PRIMÓRDIOS: SESC

Nascida em 1937, segundo Glaucia (2015) sua formação não contou com ensino superior formal. Iniciou graduação em diversos cursos, como arquitetura, artes plásticas, museologia e marketing em instituições como a Universidade Presbiteriana Mackenzie, Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e a Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), não encontrando identificação em nenhum desses cursos, desistindo da formação acadêmica e se considerando autodidata.

No início da década de 1960, Glaucia atuava em um cargo de liderança no grupo das Bandeirantes em São Paulo. O movimento Bandeirantes, ou bandeirantismo, baseado nas *Girl Guides* inglesas, que surgem a partir do movimento denominado Escotismo, fundado por Robert Baden-Powell na Inglaterra e adaptado às meninas por sua irmã Agnes Baden-Powell, é iniciado no Brasil em 1919, comandado por mulheres integrantes de famílias influentes, membros de uma elite econômica.[12] O movimento objetivava ensinar e replicar valores como ordem, obediência e disciplina, além de cooperação e trabalho em grupo, juntamente com a preservação da natureza, através da realização de diversas atividades como primeiros socorros,

[11] **Glaucia Amaral, a curadoria de artes visuais e arte têxtil,** 2015. Fonte: https://centrodepesquisaeformacao.Sescsp.org.br/atividade/glaucia-amaral-a-curadoria-de-artes-visuais-e-arte-textil

[12] Sobre o movimento Bandeirante, consultar https://www.bandeirantesp.org.br/historico.php . Acesso em 28 de setembro de 2024.

cozinha e finanças[13]. Segundo Malu Villas-Boas e Ana Mae Barbosa[14], as habilidades apreendidas no período Bandeirante influenciaram fortemente a maneira de gestão e liderança de Glaucia.

Em 1961, ela é convidada a desenvolver um projeto com o Sesc Nacional. O Sesc (Serviço Social do Comércio) foi fundado em 1946 em um contexto pós-segunda guerra mundial onde no Brasil ainda sentia os efeitos da Ditadura do Estado Novo imposta pelo governo Vargas, que durou até 1945. O país nesse período experimentou o desenvolvimento industrial, onde o aumento da urbanização trouxe consigo o desenvolvimento social e cultural nas cidades. Nesse contexto surge o Sesc, objetivando que empresários do setor do comércio se mobilizassem em proporcionar ações sociais que melhorassem a vida e o bem-estar de seus funcionários e familiares, atuando no desenvolvimento de suas comunidades, oferecendo atividades de lazer, saúde e cultura.[15] A missão da instituição consiste em:

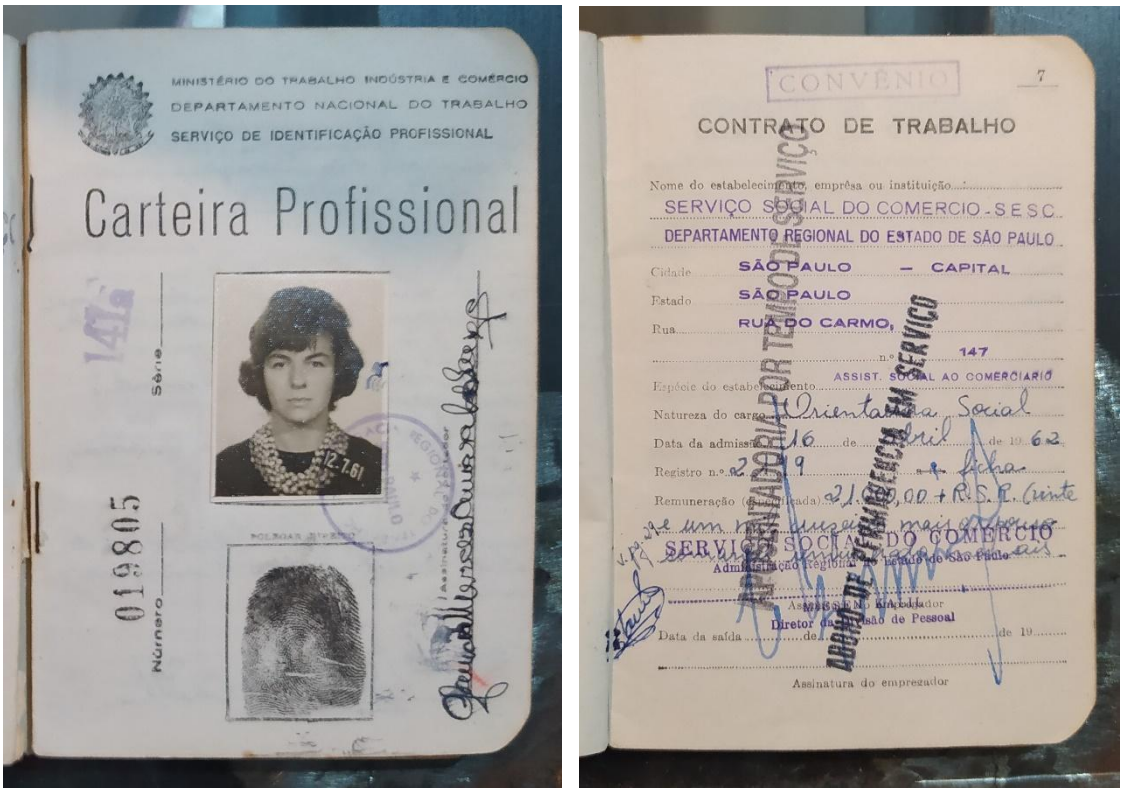
> Promover ações socioeducativas que contribuam para o bem-estar social e a qualidade de vida dos trabalhadores do comércio de bens, serviços e turismo, de seus familiares e da comunidade, para uma sociedade justa e democrática. (Sesc)[16]

O projeto para o qual Glaucia Amaral foi contratada tencionava criar grupos de Bandeirantes para a participação das filhas dos comerciários. Porém, a maior participação neste movimento no Brasil era de meninas de classe média, um grupo social diferente do grupo que frequentava o Sesc na época. Segundo Glaucia (2015), o trabalho provavelmente não interessaria às filhas dos comerciários, que tinham outras responsabilidades durante a semana, ajudavam as mães nas tarefas domésticas ou se ocupavam inteiramente desses afazeres enquanto as mães trabalhavam, tendo os fins de semana para se ocuparem com trabalhos no campo. Apesar de não acreditar no sucesso do projeto, Glaucia fez os testes e foi admitida no Sesc como orientadora social em 1962.

---

[13] Mais informações em: https://www.britannica.com/topic/Girl-Guides-and-Girl-Scouts#ref1267696. Acesso em 22/09/2024.
[14] No decorrer da pesquisa tive conversas informais a respeito de Glaucia com ambas, algumas dessas conversas foram gravadas.
[15] Para mais informações: https://www.Sesc.com.br/institucional/o-Sesc/Sesc/ . Acesso em 29/09/2024.
[16] Fonte: https://www.Sesc.com.br/institucional/o-Sesc/missao-visao-valores/ . Acesso em 29/09/2024.

Figuras 4 e 5 - Carteira profissional de Glaucia Amaral



Fonte: fotografia da autora, 2023.

A tentativa de levar o projeto à cabo persistiu por alguns anos, até 1967, quando Glaucia desiste do projeto e manifesta o desejo de deixar a instituição. Nesse período, as atividades centrais do Sesc priorizavam os esportes e algumas atividades de lazer, porém carecia de um programa de atividades culturais e os Sescs eram alocados em casas e prédios pequenos. Segundo Glaucia (2015), não havia "*nada de cultura a não ser em algumas unidades com pequenos grupos de Teatro Amador*[17] *(...). As unidades pareciam escolas, eram muito feias*". O diretor regional do Sesc na época se opôs à sua saída, e sugeriu realoca-la para trabalhar em um novo centro a ser construído, que viria a ser o Sesc Vila Nova (atual Sesc Consolação), o primeiro grande centro construído em São Paulo.

> Em 1967, a rua Dr. Vila Nova, perto da Rua da Consolação, em São Paulo, recebe uma construção que estabelecerá um padrão que será seguido em projetos futuros. Era o primeiro Centro Cultural e Desportivo — uma nova denominação que se desdobra, em 1984, na designação das unidades Sesc,

[17] O Festival de Teatro Amador teve início no Sesc em 1968, objetivando incentivar a produção teatral e descobrir novos talentos. Fonte: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac12129802.htm. Acesso em 6/10/2024.

> complementadas com a região ou cidade em que se encontram, como Sesc Vila Mariana ou Sesc Santos, por exemplo.[18]

Assim, em um novo ambiente e autorizada pelo gestor José Tavares, Glaucia poderia criar algum projeto inovador, com a condição que não geraria custos adicionais ao Sesc. Utilizando uma área livre próximo ao Hall de entrada, espaço muito frequentado pelos comerciários e com grande visibilidade, instalou uma pequena galeria de arte.

São Paulo na época contava com uma gama restrita de museus e exposições: o Museu de Arte de São Paulo (que ainda ocupava o endereço da rua 7 de abril, inaugurando a unidade da Avenida Paulista em 1968[19]), Museu de Arte Moderna de São Paulo (inaugurado em 1948)[20] e o Museu de Arte Contemporânea (inaugurado em 1963), além das galerias localizadas em endereços voltados às elites, como a Rua Oscar Freire, estavam distantes do percurso diário desses trabalhadores. Historicamente, a classe trabalhadora teme e evita o espaço silencioso e sacralizado do museu, ambiente considerado como deflagrador de diferenças sociais; apesar da democratização no acesso à espaços de cultura que conquistamos ao longo dos anos, esse distanciamento ainda existe atualmente. Assim, com uma mudança de cenário no cotidiano desses comerciários sócios do Sesc e com a ajuda do Professor Walter Zanini[21], primeiro diretor do MAC USP (de 1963 a 1978), que apoiou de imediato a ideia de levar artes plásticas para as classes populares e emprestou painéis da 9ª Bienal de Arte de São Paulo (ocorrida em 1967[22]) e uma coleção de cerca de 50 aquarelas de Di Cavalcanti do acervo do Museu de Arte Contemporânea, foi realizada a primeira exposição de Arte no Sesc. Segundo Glaucia, os funcionários do Sesc aprovaram a iniciativa, porém os comerciários frequentadores foram mais resistentes em aceitá-la.

Apesar da resistência da classe comerciária, Glaucia não desiste do projeto e organiza outras exposições de Arte Concreta, Abstrata, Cubista e trabalhos de artistas "Primitivistas". Ela conta que em uma das exposições é cumprimentada por Flávio de Carvalho[23], por estar

---

[18] Unidades do Sesc São Paulo: de 1967 até hoje. Fonte: https://www.Sescsp.org.br/editorial/unidades-do-Sesc-sao-paulo-onde-a-cultura-o-esporte-o-lazer-a-alimentacao-e-a-saude-se-encontram/ . Acesso em 06/10/2024

[19] Mais informações em https://masp.org.br/sobre

[20] Mais informações em https://mam.org.br/institucional/

[21] Walter Zanini (1925 - 2013). Professor, historiador, crítico de arte e curador. Destaca-se por ampliar os espaços de reflexão sobre a arte e o fazer artístico, com singular empenho em observar, estudar e acolher a produção contemporânea.
Fonte: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa547/walter-zanini

[22] Sobre a IX Bienal, denominada Bienal da *Art Pop*, mais informações em: https://bienal.org.br/exposicoes/9a-bienal-de-sao-paulo/

[23] Flávio de Carvalho (1899 –1973) foi pintor, desenhista, arquiteto, cenógrafo, decorador, escritor, teatrólogo, engenheiro. Destaca-se pela atuação no teatro e pelas performances que abrem caminho para novos

divulgando arte em um espaço popular. Devido à dificuldade de alcançar o público do Sesc, diz Glaucia na palestra gravada em 2015:

> Nosso público específico não se comovia (...). No entanto, eu sabia que estava fazendo um bom trabalho. Procurei algo mais próximo do universo das pessoas com códigos visuais mais simples, mas nem por isso menos poéticos. Além dos artistas "Primitivos"... já tinha exposto alguns, que eram mais apreciados, pensei na cultura popular totalmente desconhecida nessa época em São Paulo, até para um público mais habituado em ver arte. (Amaral, 2015)

Desse modo, ela passa a atuar para além da arte hegemônica, operando também com códigos populares, antecipando o interculturalismo que entra em vigência nos museus principalmente a partir da década de 1980, em projetos como *Arte e Minoria* e *Estética das Massas*, ambos desenvolvidos entre 1987 e 1993 no MAC/USP por Ana Mae Barbosa, (tendo esses a contribuição de Glaucia), que trataremos mais adiante.

Em 1964 Glaucia teve seu primeiro contato com exposições de cultura popular no Solar do Unhão da Bahia, em uma exposição organizada por Lina Bo Bardi a respeito de arte popular da Bahia e seus arredores. Se inicia aí uma grande admiração de Glaucia pelo trabalho de Lina, que posteriormente evolui para uma fértil parceria no Sesc Pompeia. Lina Bo Bardi, arquiteta modernista italiana que migra para o Brasil com o esposo Pietro Maria Bardi, naturaliza-se brasileira em 1951 e lidera importantes projetos arquitetônicos em solo nacional, como o edifício do MASP, inaugurado em 1968. Anteriormente, no fim da década de 1950, Lina é convidada a lecionar na Bahia, onde projetou e foi a primeira diretora do Museu de Arte Moderna entre 1959 e 1964, tendo contato com a produção artesanal e popular local. Realiza também a restauração do Solar do Unhão, conjunto arquitetônico localizado em Salvador, tombado como patrimônio histórico pelo IPHAN em 1940. Ela projeta o Solar do Unhão, segundo a pesquisadora Evelyn Furquim Wernek Lima:

> (...) como um museu dedicado à arte popular, assumindo posteriormente a direção do referido museu, que instalou no antigo complexo. A proposta inusitada valorizava em especial a produção autóctone, uma vez que a arquiteta acreditava que as classes menos favorecidas – levadas pela necessidade a resolver sozinhas os próprios problemas existenciais – e não possuindo a pseudocultura importada, "têm a força necessária ao desenvolvimento de uma nova e verdadeira cultura", conforme escreveu no *Diário de Notícias* de Salvador em 1958. (Lima, 2015, p. 173).

procedimentos artísticos desenvolvidos no Brasil a partir das décadas de 1960 e 1970. Fonte: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9016/flavio-de-carvalho . Acesso em 07/10/2024.

Figura 6 - Interior do Solar do Unhão projetado por Lina Bo Bardi.



Fonte: Fotografia de Manuel Sá. ArchDaily, s.d.

As exposições realizadas por Bo Bardi na Bahia nesse período foram *Civilização* (1963) e *Arte popular* (1964) (Lima, 2015, p. 174; Guimarães, 2018). Em sua palestra de 2015 no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc, Glaucia cita que essas experiências tiveram grande importância e influência em seu trabalho e que Lina Bo Bardi a partir de então se torna uma de suas referências.

Em São Paulo, no Sesc Vila Nova, Glaucia então passa a organizar exposições de objetos cotidianos, materiais reaproveitados e artefatos populares. Ainda em 1967 realiza pesquisas no Vale do Ribeira, localizado no sul do estado de São Paulo e integrando uma área de 31 municípios inseridos na bacia hidrográfica do rio Ribeira de Iguape[24] e no Vale do Paraíba[25], na região norte de São Paulo, regiões que mantinham suas manifestações culturais preservadas. Também realizou pequenas exposições de artistas populares de Pernambuco. Glaucia fazia essas viagens de pesquisa acompanhada de um fotógrafo do Sesc (que Glaucia

[24] Mais informações em: https://www.eldorado.sp.gov.br/portal/servicos/209/amazonia-paulista/o-vale-do-ribeira/ . Acesso em 07/10/2024.
[25]Mais informações em: https://rmvpln.pdui.sp.gov.br/?page_id=127 . Acesso em 07/10/2024.

cita ser na maioria das vezes Paquito[26]), que registrava os artesãos. Com essa aproximação aos códigos visuais mais familiares, o interesse dos comerciários nas exposições produzidas aumenta.

O cânone artístico classificava esses fazeres manuais como “artes aplicadas” e os colocava em um lugar inferior na classificação artística. Com a implementação do ensino artístico em nosso país, em diferentes momentos essa separação era clara: as denominadas Belas Artes eram ensinadas às crianças pertencentes às classes sociais mais altas, enquanto o desenho geométrico e a artesania eram ensinadas à classe trabalhadora de modo a prepará-los para o mercado de trabalho. Essa divisão de classes originou um preconceito ao que se diferencia dos padrões artísticos e códigos culturais europeus e norte-americanos.

Apesar dessa diferenciação entre o que era considerado como baixa e alta cultura que imperava nas instituições, as exposições voltadas às manifestações populares do Sesc atraem público. A direção incentiva o aumento da galeria, que avança pelo espaço do *hall* de entrada, com as exposições se tornando mais cenográficas e atrativas. Segundo Glaucia (2015), “*Foi por causa do nosso público que desenvolvi a minha linguagem expositiva*”. Aliadas às exposições acontecia ainda atividades coletivas como o Festival de Teatro Amador, onde o teatro Anchieta apresentava peças de grupos profissionais e desenvolvia um trabalho com crianças e adolescentes, caracterizado pelo Sesc como “síntese de uma atividade que hoje caracterizamos como lazer educativo, cujo objetivo primeiro é a valorização do indivíduo de forma desinteressada e espontânea, canalizada para uma mobilização comunitária eficaz" (1970, p.3)[27]. A demanda por atividades culturais e de lazer cresce exponencialmente. Apesar dessa expansão, ainda havia dificuldades em conseguir apoio financeiro para os projetos.

2.1.1. Feira Nacional de Cultura Popular

Ainda no SESC Vila Nova, Glaucia dá início a um novo projeto, que ocuparia completamente a unidade e acabou sendo expandido para outras unidades do SESC: a Feira Nacional de Cultura Popular realizada em 1976 nas unidades "Carlos de Souza Nazareth" (Vila Nova, também apelidada de “Carlão” pelos funcionários); Centro Campestre do SESC e

[26] Na palestra realizada no Centro de Pesquisa e Formação em 2015, Glaucia cita Paquito diversas vezes; no site do Sesc fotografias de antigos espetáculos e exposições são creditadas à Paquito; porém não localizamos mais informações bibliográficas a seu respeito.

[27] Folder do III Festival de Teatro Amador, Sesc, 1970. Disponível em: https://cbtij.org.br/wp-content/uploads/2023/08/CBTIJ-3-festival-teatro-amador-t-anchieta-Sesc-1970.pdf

Pompéia (antes da restauração). Segundo Glaucia em sua palestra (2015): “a feira foi um dos projetos mais bonitos e importantes que realizei. Não bonito só no sentido de beleza estética, mas do que representou para o SESC e São Paulo. Apresentou o povo para o nosso povo”.

A feira consistiu em um grande evento realizado entre setembro e outubro de 1976. Com uma extensa programação, a pesquisa preparatória levou 5 meses e abrangeu 18 estados brasileiros, realizada pelos orientadores sociais do Sesc: Amazonas, Pará, Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Pernambuco, Alagoas, Bahia, Goiás, Mato Grosso, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Espírito Santo, São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. A Feira contava com exposições de artistas e artesãos regionais, apresentações de danças e músicas (como os folguedos[28] Boi de Mamão, cacumbi[29] (SC), congadas, fandangos, reisados, etc.), teatro (com a programação para 1977 do Teatro Anchieta), cinema com exibição de longas e curtas metragens, cursos e seminários que dialogavam com a programação do dia e uma biblioteca aberta ao público pensada para formar um banco de dados com os interesses do público, jornais informativos, lançamento de livros, material audiovisual, etc.

Segundo Viviane Paes de Barros, em texto presente no catálogo da Feira:

> Arte e artesanato de grande riqueza e profundas diferenças regionais vão aparecer em meio às manifestações da criatividade popular brasileira, fruto das contribuições à nossa cultura do elemento europeu, indígena e negro, primordialmente. Torna-se difícil, no âmbito popular, estabelecer uma distinção entre arte e artesanato. Atribuir a diferença à finalidade utilitária dos objetos artesanais é insatisfatório, tendo em vista a raridade do produto artístico popular concebido apenas para fruição estética. Em geral, o objeto artesanal nasce para satisfazer uma necessidade, uma exigência da comunidade. Isto não impede que, muitas vezes, atinja valores estéticos que lhes abram as portas à autonomia da esfera artística. (Barros, 1976, p. 8).

A pesquisa incluiu, além de artesanato, música, literatura, culinária, costumes, vocabulário, vestuário, lendas e histórias, festas, folguedos e brincadeiras. As exposições apresentaram o material reunido, incluindo documentação da região onde as peças eram

[28] **Folguedos:** festas de caráter popular e tradicional que traz os costumes ou hábitos de um povo, de uma região. O folguedo integra dimensões festivas, musicais, estéticas e dramáticas. Mais informações em: http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00000205.htm

[29] **Cacumbi** é um folguedo popular, de origem incerta, que contém elementos de dança e dramatização em suas apresentações. Fonte: FONTES JUNIOR, Irineu Silva. *Cacumbi mestre Deca: Renovando a tradição - relação grupo cultural e gestão pública*. Monografia, Universidade Federal da Bahia, 2014. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/17491/1/Irineu%20Silva%20Fontes%20Junior.pdf. Consultado em 15/10/2024.

produzidas e registros do artesão trabalhando, assim como de festas, vestuário e arquitetura regional.[30] Segundo a pesquisadora Yara Schreiber Dines:

> As feiras são uma referência na época, devido a qualidade da exposição e do caráter da mostra, ao trazer os artesãos de seus universos de origem para o contato com os comerciários e o público visitante, assim como pela amplitude do evento, muito grande para aquele período. (Dines, 2013, p. 112)

Um diferencial da feira foi o fato do SESC disponibilizar verba para aquisição de peças produzidas pelos artesãos para integrarem um acervo do SESC. Durante o evento era organizado uma espécie de mercado, onde os artistas podiam comercializar as suas peças no decorrer da feira. Foram adquiridas cerca de 15.000 peças. Foram também programadas palestras com especialistas sobre cultura visual do povo. A feira foi um sucesso, com grande visitação:

> Atingia muita gente. Uma grande feira cultural que houve, a primeira delas que houve no SESC Consolação..., o que é interessante é que não havia só exposição. Você trazia pessoas para conversar sobre a importância daquilo. Então se pesquisava: quem é que está pesquisando, quem é que está fazendo teses sobre isso, sobre cultura popular? Vamos conversar com essas pessoas. E havia muita gente. (Silvestre apud Dines, 2012, p. 112)

Observamos nas imagens a seguir a variedade de expressões artísticas e culturais que consistiu a Feira:

Figuras 7, 8, 9 e 10 - Feira Nacional de Cultura Popular

[30] O material consultado como fonte consistia no catálogo da Feira de Cultura Popular, produzido por Tide Hellmeister (1942-2008) artista gráfico e ilustrador, além do projeto apresentado e aprovado pela direção do Sesc. Fonte: Acervo de Gláucia Amaral.




CAIXA 4





Fonte: Fotógrafo desconhecido, 1976.

Nos estudos que localizei a respeito das políticas de cultura e lazer do Sesc, principalmente os produzidos pela doutora Yara Schreiber Dines em diferentes artigos e em sua tese de Doutorado *Cidadelas da cultura no lazer - um estudo de antropologia da imagem no Sesc São Paulo* (2007), as atividades de lazer oferecidas pelo Sesc até a década de 1960

consistiam em atividades esportivas e em teatro, oferecidas para grupos com diferentes faixas etárias, de crianças à idosos. Na década de 1970, principalmente a partir da Feira de Cultura Popular tais expressões culturais passam a ganhar espaço na programação do Sesc, que a partir daí passa a trazer grupos de artistas, de folguedos e de teatro para se apresentarem em diversas unidades, além da montagem de exposições derivadas da Feira em Sescs como o Ribeirão Preto, Bauru e São José dos Campos. De acordo com Glaucia, peças do acervo participaram de exposições na França.

> … foi na metade da década de 1970 que o Programa Cultura foi regulamentado no Sesc. A Portaria nº 215/75, que aprovava o Código de Programas, Subprogramas e Atividades/Projetos, já incluía o Programa Cultura, o qual era definido como o "conjunto de ações destinadas ao aprimoramento cultural da clientela" (Sesc, 1975, p.2).
>
> Nesse momento, o programa era composto do Subprograma Difusão Cultural, que abarcava as Atividades Bibliotecas, Apresentações Artísticas, Comemorações e Artesanato.(Sesc, 2015, p. 7)[31]

O citado 'aprimoramento cultural' implica uma necessidade de reeducação cultural do público, e pode ser interpretado como uma imposição de hegemonia cultural de uma classe alta sobre uma classe baixa, conforme interpretam Plínio Rattes, Maria da Conceição Silva e Carolina Moura (2021)[32], porém na prática o que vemos é uma valorização das manifestações populares, em projetos que pesquisam e buscam essas manifestações em lugares afastados e oferecendo o protagonismo aos artesãos, se afastando de uma visão estereotipada de incluir o artesanato apenas como atividade de recreação e mostrando a cultura visual do povo de maneira reconhecida.

Surgiu também o convite para realizar uma exposição pequena de cultura popular na galeria da embaixada brasileira em Washington, Estados Unidos. Para essa exposição, Lina Bo Bardi projeta o *Caixote de Cultura Popular*, uma caixa de madeira contendo diversos objetos artesanais. Porém a exposição acabou não sendo realizada e os caixotes foram distribuídos pelas unidades do SESC. Os objetos contidos nos caixotes eram vendidos, e iam sendo substituídos.

---

[31] Sesc. Política Cultural. Sesc Departamento Nacional, 2015. Disponível em: https://rfp.sesc.com.br/moodle/mod/glossary/showentry.php?eid=178

[32] "O que denota que o entendimento institucional da época em torno do termo cultura, acompanhando a hegemonia vigente, considerava a existência de uma baixa e uma alta cultura, produzidas por classes sociais diferentes e que se opunham e, portanto, a necessidade de "aprimorar" a "cultura menor", justamente da classe trabalhadora." Rattes, Plínio; Silva, Maria da Conceição; Moura, Carolina. A diversidade cultural e o Sesc: abordagens e perspectivas. XVII Encontro de estudos multidisciplinares em cultura. Salvador/BA, Jul. 2021, p. 4.

> Acreditamos que essas exposições valorizam o nosso artista popular, valorizam a cultura brasileira, dando a você a oportunidade de aproximar-se do que é seu, do que é espontâneo e profundamente criativo no povo brasileiro. Que somos nós. (Folder do Caixote de Arte Popular)

Figuras 11 e 12 - folder Caixote de Arte Popular.



Fonte: Sesc São Paulo. Fotógrafo desconhecido, década de 1970.

Com a aquisição dessas peças de arte pelas unidades do Sesc, logo surgiu a necessidade de mais espaço. As unidades não possuíam acervo e as obras ficavam penduradas nas paredes, o que a longo prazo poderia causar danos e desgastes; para esse armazenamento então foi sugerido a unidade Pompeia. Os planos para a antiga fábrica de tambores de óleo seria a demolição, e um projeto novo já havia sido encomendado à Julio Neves[33] para a construção de

[33] Julio Neves (1932) arquiteto de São Paulo. Foi presidente do MASP por 14 anos, entre 1994 e 2008.

duas torres. Como a fábrica estava bem preservada, Glaucia sugeriu ao diretor regional do Sesc na época, Renato Requixa, que o prédio fosse mantido, e indicou Lina Bo Bardi para realizar a reforma, mantendo a estrutura da fábrica e modernizando a sua funcionalidade.

Em tese de mestrado a respeito da atuação de Lina Bo Bardi no SESC, Renata Carneiro Bechara menciona Glaucia como "gestora" e "administradora" do SESC ao lado de Renato Requixa, e pontua que "(...) o entrosamento de Lina Bo Bardi com os gestores do SESC (Renato Requixa e Glaucia Amaral) foi fundamental e imediato, mais tarde materializado na poética da reconstrução do marco vertical da fábrica (chaminé de tijolos demolida) (...)". (Bechara, 2017, p. 39). Aponta também uma viagem realizada por Amaral e Requixa a São Francisco na Califórnia, de onde trazem a ideia arquitetônica de adaptar um edifício antigo a novos usos.[34] A ideia contrasta com a tendência que observamos em São Paulo em apagar os prédios antigos, privilegiando o novo e assim denotando um ideal de progresso e desenvolvimento e de uma metrópole que cresce a cada dia.

> Quando, entre 1976 e 1977, Renato Requixa e Glaucia Amaral pediram a Lina Bo Bardi um parecer profissional a respeito de suas prévias percepções e desejos, que haviam sido recentemente reforçados pelo contato com um exemplo californiano de adaptação de edificações antigas para novos usos, seus planos eram alternativos à decisão já tomada pela alta direção do SESC sobre o imóvel da Pompeia. (Bechara, 2017, p. 53)

Em 1977 a reforma é iniciada. Durante a Feira de Cultura Popular, Carmem Omena[35] do Sesc Alagoas sugere que se inicie uma pesquisa a respeito de Brinquedos Populares, que se torna a ideia seminal da exposição *Mil Brinquedos para a criança brasileira*, que marca a abertura do Sesc Pompeia, nomeado de Centro de Lazer – Fábrica da Pompéia, em 1982. A exposição, organizada por Lina Bo Bardi e a equipe do Sesc, exibiu 4.000 brinquedos artesanais de diversas regiões do Brasil e colaboração de 40 indústrias, 18 artesãos e 20 colecionadores de brinquedos, além da colaboração do MASP[36]. Tais projetos foram fundamentais para a ressignificação dos limites da arte e da potencialidade da cultura, engrandecendo a expressão regional e a cultura do povo brasileiro em um discurso que já poderia ser considerado indiretamente decolonial, descentralizando os códigos culturais e artísticos hegemônicos.

---

[34] OLIVEIRA, Liana P.P. "A capacidade de dizer não": Lina Bo Bardi e a Fábrica da Pompeia. Dissertação de Mestrado. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2017 apud Bechara, 2017, pg.52.

[35] **Carmem Omena** (1944). Dedicada à causa da Cultura Popular e ao Folclore. Servidora do SESC/AL de 1967 a 1997, dirigiu a Divisão de Orientação Social e Consultora da Diretoria Regional, tendo implantado e coordenado as Galerias SESC/SENAC. No SESC/Centro, criou o Projeto de Estágio Universitário e o da Feira de Arte e Lazer. Fonte: http://nasombradojuazeiro.com.br/2019/06/11/carmen-omena/. Acesso em 08/10/2024.

[36] Fonte: catálogo da exposição **Mil Brinquedos para a criança Brasileira**, SESC, 1982.

Figura 13 e 14 - Folder da exposição Mil brinquedos para a criança brasileira.





Fonte: Sesc São Paulo, 1982.

A fundação do Sesc Pompeia apresentou um ponto de virada na política cultural do Sesc, citado como "patrimônio cultural da coletividade" no texto *'Quo Vadis, Pompeia?"* de Erivelto Busto Garcia (1982), pensado não apenas para o benefício dos comerciários, mas para toda a população. A década de 1980 foi marcada por um crescente investimento na cultura, sendo o Ministério da Cultura criado em 1985, que consequentemente gerou fomento em projetos na área. Em depoimento concedido a Yara Schreiber Dines (2013), Dante Silvestre, ex-gerente de Estudos e Desenvolvimento, aponta o Sesc Pompeia como algo:

> [...] de vanguarda, de novo. Tanto é que um dos grandes projetos do Sesc Pompéia – isso na fase inicial – foram 16 noites de *performances*. Foi um projeto muito marcante, São Paulo nunca tinha visto nada parecido com aquele projeto. Isso, de uma certa forma, definiu o perfil do Sesc Pompéia. Um perfil que você pode acompanhar até hoje – o perfil do Sesc Pompéia é o mesmo. É claro que as outras unidades do Sesc começaram a se contaminar também com essa característica do Sesc Pompéia, da inovação. O Sesc Pompéia influenciou todas as outras unidades (Silvestre apud Dines, 2013, p. 114).

Esse efeito que reverbera nos demais Sescs influenciou a expansão e ampliação do seu número de unidades, onde a instituição passa a investir na formação de seus funcionários, possibilitando que orientadores sociais e animadores culturais estudem e se especializem em suas áreas, visando oferecer um serviço de qualidade ao público. Entre a década de 1980 e 1990 a programação também é modificada, e passa a ser integrada entre as unidades, e havia a

preocupação de todas as atividades culturais e de lazer dialogarem entre si[37]. Esse formato ainda hoje é de grande benefício para o desenvolvimento cultural da cidade.

2.2 - FESTIVAL DE INVERNO DE CAMPOS DO JORDÃO

Em 1982, pouco tempo após a inauguração do novo Centro de lazer Pompeia, Glaucia deixa o serviço do Sesc. Ela foi então indicada para um cargo na Secretaria da Cultura do governo estadual de São Paulo, cujo governador era Franco Montoro (seu mandato foi vigente entre 1983-1987), e o secretário de Cultura era então João Pacheco Chaves, que ocupou o cargo entre março de 1983 a fevereiro de 1984[38]. O cargo em questão consistia em organizar o 14º Festival de Inverno de Campos do Jordão, juntamente com Ana Mae Barbosa e Claudia Toni[39]. O festival, idealizado em 1970 reúne anualmente orquestras e músicos, no mês de julho, para uma extensa programação relacionada à música erudita. A partir de 1973 eram também oferecidas bolsas de estudos aos músicos mais jovens, dando início ao programa pedagógico do festival. Porém, a edição de 1983 representou um ponto de ruptura.

Se distanciando da programação erudita tradicional, o Festival de 1983, sob a regência dessas três mulheres, é direcionado para professores da rede pública estadual e do município de Campos do Jordão. Glaucia Amaral ficou responsável pela parte administrativa, Ana Mae Barbosa responsável pela concepção e coordenação pedagógica e Claudia Toni integrante da comissão de música e responsável pela programação cultural. A programação foi vasta e diversa, com apresentações de cantores e bandas populares, de diferentes ritmos e regiões; música erudita, teatro, cinema, dança, além de oficinas de formação para os professores[40].

> Entre os objetivos expostos nesse projeto, estava a possibilidade de vivenciar "diferentes linguagens artísticas", bem como "experiências interdisciplinares" que pudessem "ampliar e realimentar" o "processo criador" e a "prática em sala de aula" do profissional envolvido com o ensino da arte. (Bredariolli, 2013, p. 74).

---

[37] Mais informações em Dines, Yara Schreiber. *Cidadelas da Cultura no Lazer: Um estudo de antropologia da imagem do SESC São Paulo*. 2007

[38] Fonte: https://www.camara.leg.br/deputados/131956/biografia . Acesso em 15/10/2024.

[39] **Claudia Toni**: especialista em políticas públicas para a cultura e atualmente assessora da Presidência da Fapesp – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

[40] A experiência do XIV Festival de Inverno de Campos do Jordão é tratada detalhadamente por Rita Bredariolli em *Ao revés do 'pós': variações sobre temas de arte e educação* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2013, 276 p. ISBN: 978-85-393-0475-2 e na tese de Doutorado *XIV Festival de Inverno de Campos do Jordão: variações sobre temas de ensino de arte.* Universidade de São Paulo, 2009.

A experiência do Festival é citada por Ana Mae como a primeira experiência pós-moderna no ensino da arte no Brasil (Barbosa, 1998), influenciando a sistematização da Abordagem Triangular.

O trabalho no festival também serviu para cimentar o vínculo de amizade entre as três, que seguiram trabalhando juntas em outras ocasiões (como ilustração dessa união, no livro *Tópicos Utópicos* (1998), Ana Mae o dedica "Para Claudia Toni e Glaucia Amaral, pelos 15 anos de amizade sempre fiel e adequadamente ressignificada, à medida que se transformam nossas vidas" (p. 4)).

A edição seguinte do Festival de Inverno retomou os moldes tradicionais voltados apenas à música, mas a edição de 1983 reverberou com importância significativa para o campo da arte/educação.

Após a finalização do Festival, Glaucia foi convidada pelo roteirista Carlos Alberto Sofredini[41] para fazer a pesquisa iconográfica para o filme *A Marvada Carne* (1985)[42], dirigido por André Klotzel[43]. O filme é ambientado no universo caipira, dialogando com as diversas representações do caipira na cultura, baseando-se em uma vasta pesquisa abordando os costumes e o imaginário caipira. O roteiro partia de uma ideia simples: o sonho do protagonista em comer carne de vaca. O filme recebeu diversos prêmios, incluindo os prêmios de melhor filme, melhor atriz, melhor roteiro, melhor direção, melhor fotografia, melhor montagem, melhor cenografia e melhor música original, entre outros prêmios especiais no 13º Festival de Gramado[44]. Participou também do festival de Cannes, entre outros festivais internacionais. Para a pesquisa do filme, Glaucia utilizou o livro *Os parceiros do Rio Bonito: Estudo sobre o caipira paulista e a transformação do seus meios de vida (1964)*, de Antônio Cândido[45], além de pesquisar no acervo do Conselho de defesa do patrimônio histórico, arqueológico, artístico e turístico do estado de São Paulo (Condephaat)[46], ao qual ela tinha amplo acesso por ser funcionária da Secretaria de Cultura do Estado.

---

[41] Carlos Alberto Sofredini (1939 - 2001) foi autor, roteirista e diretor. Fundou o Núcleo de Estética Teatral Popular. Mais informações em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109130/carlos-alberto-soffredini. Acesso em 15/10/2024.

[42] Filme de produção da Tatu Filmes. Sinopse: Nhô Quim tem um único sonho na vida: comer carne. Ele encontra uma donzela ansiosa para se casar e esta lhe promete: na festa de casamento, seu pai mataria um boi. Fonte: https://www.imdb.com/title/tt0138596/

[43] André Klotzel (1954) é diretor de cinema, roteirista, produtor e montador. Mais informações em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13501/andre-klotzel . Acesso em 15/10/2024.

[44] Fonte: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67245/a-marvada-carne . Acesso em 15/10/2024.

[45] Antônio Cândido foi crítico literário, sociólogo e professor da Universidade de São Paulo, considerado um dos maiores intelectuais da história do Brasil. Saiba mais em: https://jornal.usp.br/cultura/a-vida-a-obra-e-o-legado-de-antonio-candido/ . Acesso em 16/10/2024.

[46] Mais informações em http://condephaat.sp.gov.br/ . Acesso em 15/10/2024.

Em 1984 Glaucia é chamada de volta ao Sesc na gestão de Abram Szajman[47], com a condição de montar uma exposição interessante de maneira rápida. Utilizando parte da pesquisa em andamento para o filme *A Marvada Carne*, Glaucia sugere ao Sesc uma exposição sobre os modos de construção caipira, e assim foi montada, sob curadoria de Lina Bo Bardi, que aceitou a ideia com certa relutância, a exposição *Caipiras, Capiaus, Pau-a-Pique* (1984).

O foco da exposição eram as habitações e as arquiteturas rurais como uma introdução aos modos de vida caipiras e caracterizavam as vivências desses povos, que viviam em simplicidade em regiões rurais, tirando sua subsistência da terra e cultivando costumes, saberes e culturas muito particulares, tendo sido amplamente estudados por antropólogos e sociólogos. A exposição contou com uma programação paralela com seminários, apresentações musicais e espetáculos, e teve seu catálogo produzido após a abertura.

Figuras 15 e 16 - Exposição Caipiras, Capiaus, Pau-a-pique.



[47] **Abram Szajman** (1939) é empresário. Foi diretor Adjunto da Federação do Comércio, foi Presidente do Sebrae e hoje é Conselheiro titular do SENAC. Mais informações em https://museudapessoa.org/pessoa/abram-abe-szajman/



Fonte: Fotógrafo desconhecido, 1984.

Glaucia colaborou com Lina Bo Bardi também nas exposições *Design no Brasil, História e realidade*, realizada em 1982 no Sesc Pompéia, que objetivava traçar a história da produção de objetos e artefatos em nosso país, tanto em seus aspectos manuais (até a década de 1960), e industriais (da década de 1970/1980). A exposição foi organizada e inspirada nas feiras populares nordestinas, assim como nos grandes mercados das metrópoles, visando o público popular; e a exposição *Entreato para crianças* (1985), no Sesc Pompéia, um "pequeno convite à ciência e à fantasia, (...) e também à lógica das crianças, que tanto se aproxima do rigor científico", nas palavras de Lina Bo Bardi no catálogo da exposição. A exposição mesclava ecologia, meio ambiente, agricultura, expondo (e incentivando) a ligação do povo brasileiro e das crianças com os bichos.

Após a exposição *Caipiras, Capiaus, Pau-a-pique*, Glaucia deixa novamente o Sesc em 1985, e se dedica à própria produção têxtil, ligada principalmente ao bordado[48]. Durante esse período ela realiza no MASP a exposição *Roupas Bordadas*, em 1986, e integra a exposição

[48] A produção têxtil de Glaucia Amaral foi demasiado extensa para ser retratada detalhadamente nessa dissertação, merecendo uma nova pesquisa dedicada somente a ela, portanto apenas a mencionaremos para situar este período de seu trabalho.

coletiva *Traje: um objeto de arte?* de 1987, com artistas da galeria Paradox Art, de Liana Bloisi. A exposição foi revista e exibida também em Portugal em 1990.

2.3 - UMA PASSAGEM PELO MAC USP

A partir de 1989, Glaucia inicia uma nova colaboração com o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Na década de 1960 ela manteve contato com o museu, que emprestou obras para a realização de exposições no Sesc, com apoio de Walter Zanini. A partir de 1987 o MAC inicia uma nova gestão, a cargo de Ana Mae Barbosa, até 1993. Ao assumir o museu, Ana Mae implementa uma nova política cultural na instituição, pautada principalmente pela interculturalidade. Sobre a interculturalidade, Ana Mae nos diz:

> A multiculturalidade é o reconhecimento de culturas que não são as minhas, mas não necessariamente me leva a operar para além da minha própria cultura. A interculturalidade é o exercício da aventura cultural de operar não só com meus códigos culturais, mas também com os códigos de outras culturas que admiro e as quais busco estudar. Enfim, é me apropriar entusiasticamente da cultura do outro sem estabelecer hierarquias a priori. (Barbosa, 2016, p. 13)

O principal público do Museu de Arte Contemporânea na época eram estudantes universitários e pessoas ligadas ao mundo da arte. Objetivando "explorar outras relações menos sacrossantas entre o museu e o público, trazendo diferentes classes sociais ao museu" (Barbosa, 1998, p. 81), essa diminuição das barreiras sociais dentro do museu democratizava o espaço institucional, trazendo diferentes códigos culturais produzidos por artistas de diversas classes sociais, colocando a cultura popular em evidência, em diálogo com obras já presentes no acervo do museu. Ana Mae institui os projetos (que perduraram durante toda sua gestão) *Estética das Massas*, *Arte e Público*, *Arte e Minoria* e *Arte e Meio Ambiente*, cada um contendo várias exposições e ações culturais, como as exposições *Arte e Loucura: Limites do Imprevisível* (1987); *Carnavalescos* (1987)*; Civilidade da Selva: Mitos e Iconografia Indígena na Arte Contemporânea* (1988); *Viaduto via MAC* (1988*), Combogós, Latas e Sucatas: Arte Periférica* (1989); *Estética do Candomblé* (1989); *A Mata* (1991), entre outras.

O projeto *Arte e Minorias* colocava em evidência a produção de grupos marginalizados, como as mulheres, pacientes psiquiátricos e indígenas. O projeto *Estética das Massas* explorou o fazer estético do povo, dos trabalhadores que produzem seus labores com preocupação e um

olhar estético. Ali, o trabalhador tinha as mesmas condições para a produção do seu trabalho que o artista erudito, e a ideia era proporcionar ao povo as mesmas condições de observar e conhecer esses trabalhos.

A exposição *Combogós, latas e sucatas: arte periférica*, de curadoria de Glaucia Amaral e May Suplicy, estreou em 26 de outubro de 1989, realizada em co-produção com a 20º Bienal de São Paulo concomitantemente. Desde a fundação do Museu de Arte Contemporânea em 1963 até 2012 (após um período também na Cidade Universitária da USP entre 1992 e 2012), quando passou a ocupar o prédio projetado por Oscar Niemeyer que antigamente abrigava o Pavilhão da Agricultura no Ibirapuera, o MAC ocupou o terceiro andar do prédio da Bienal de São Paulo[49]. Uma porta dividia as duas instituições, e durante a 20º Bienal esta porta permaneceu aberta para o público em visitação. Essa exposição representou um elo entre os projetos *Estética das Massas* e *Arte e Minorias.* Em exposição estavam presentes obras compostas de objetos utilitários, como cacos de cerâmicas, latas, tijolos; objetos reaproveitados, como toalhas e panos de prato, além de peças de sucata reciclada, produzidos por Amerides Soler Dias (que trabalhou como pedreiro no Sesc Pompéia), Ismênia Aparecida dos Santos, José Francisco Tomé, José Salvanes, entre outros[50]. No catálogo de eventos especiais da 20ª Bienal de São Paulo, diz sobre a exposição *Combogós, Latas e Sucatas*:

> A arte do povo expressa algo que é comum a muitos, e muitas vezes podem refletir, assim, as ideias que permeiam a comunidade. Qualquer pesquisa pode demonstrar que as obras de arte produzidas pelo povo não somente têm autores individuais dotados de um imaginário estético próprio, como também são abertas ao processo cultural dinâmico que hoje envolve toda a sociedade. A arte do povo jamais encontrou uma forma "autêntica" definitiva. (...) (p. 32)[51]

[49] Fonte: https://www.jornaldocampus.usp.br/index.php/2023/05/mac-60-anos-do-museu-da-usp-fora-da-usp/ . Acesso em 01/11/2024.

[50] A exposição é analisada por Ana Mae Barbosa no artigo *Uma declaração de princípios interculturalista*, **Cartema** - *Nº 5 - Ano 5 - Dezembro de 2016*

[51] Catálogo da 20ª Bienal Internacional de São Paulo: Fundação Bienal, 1989. Disponível em: https://issuu.com/bienal/docs/nameb88904/34

Figura 17: Instalação de Ismênia Aparecida dos Santos, e ao fundo, instalação de José Francisco Tomé



Fonte: Fotógrafo desconhecido. MAC/USP, 1989.

Figura 18: Montagem da instalação de Amerides Dias na exposição Combogós, Latas e Sucatas.



Fonte: Fotógrafo desconhecido. MAC/USP, 1989

Com o projeto Arte e Meio Ambiente, o MAC se volta a pesquisas relacionadas à ecologia, preservação ambiental e a capacidade de percepção do meio ambiente, visto que equilíbrio social e ambiental estão interligados, e o Brasil têm um histórico alarmante de destruição de seus biomas naturais e uma grande falta de políticas públicas eficientes que deem conta de diminuir o problema. A conscientização de nosso papel como agentes de mudança na destruição do meio ambiente também pode surgir através da educação e da arte. Nos diz Ana Mae Barbosa no catálogo da exposição *A Mata*, realizada em 1991, com curadoria de Glaucia Amaral:

> A ideia de uma exposição que revelasse os intrincados problemas do inter-relacionamento do meio ambiente construído com o meio ambiente natural vinha sendo pensada há mais de três anos. Conversei com muita gente a respeito, mas foi em Glaucia Amaral que ecoou fundo a minha ideia, em gestação, de expor imagens estéticas resultantes de pesquisa científica e obras de arte sobre a natureza, lado a lado. (Barbosa, 1991, p. 2)

Assim nasceu *A mata*, que teve assistência de curadoria de Malu Villas Boas. A exposição apresentava a fauna e a flora, inter-relacionando elementos de arte popular, desenhos científicos, pinturas de artistas como Frans Post e Albert Eckhout, pintores europeus que realizaram os primeiros registros do Brasil durante a colonização; trabalhos de Franz Krajcberg[52], Margaret Mee[53], e mais de 30 outros artistas, de diferentes partes do globo e utilizando uma ampla gama de linguagens, como fotografias, esculturas, arte têxtil, imagens de microscópio, em uma confluência de imagens do passado e contemporâneas, assim, "cultura científica e cultura estética se encontram, mediatizadas pela experiência estética nessa exposição" (Barbosa, 1991, p. 3). A ideia da integração da arte com a ciência para refletir a respeito do meio ambiente contagiou os educadores do MAC, que propuseram novas ações a partir da exposição, como um simpósio composto de palestras de artistas e pesquisadores[54], além do projeto *A Árvore,* realizado por Otávio Roth[55] em 1991, onde ele cria uma grande estrutura de uma árvore adesivada em uma parede do museu, e distribui folhas de árvores para

[52] Franz Krajcberg (1921-2017) foi pintor, escultor, gravador e fotógrafo. Seu trabalho se caracteriza por exploração de elementos da natureza, se destacando pelo seu ativismo ecológico. Mais informações em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10730/frans-krajcberg . Acessado em 20/10/2024.

[53] Margaret Mee (1909-1988) foi uma artista botânica britânica, especializada em plantas amazônicas.

[54] Ana Mae Barbosa trata detalhadamente da exposição A Mata nos textos *Educação e Meio Ambiente*, no livro Tópicos Utópicos (1998) e no texto *Glaucia Amaral: uma curadora culturalista,* Anais do 29º Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil 7º Congresso Internacional de Arte/Educadores "Nortes da Resistência: Lugares e contextos da Arte-educação no Brasil", 2019.

[55] Otávio Roth (1952-1993) foi artista plástico e ativista dos direitos humanos. Realizou extensa pesquisa sobre o uso de papel artesanal, sendo precursor da técnica no Brasil. Mais informações em https://www.otavioroth.com/biografia . Acessado em 20/10/2024.

as crianças desenharem e comporem uma grande instalação. A exposição conquistou o prêmio de melhor exposição de 1991 pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).[56]

Figura 19: exposição *A mata*



Fonte: Fotógrafo desconhecido. MAC/USP, 1991.

[56] O prêmio APCA é concedido anualmente desde 1956, com foco em áreas culturais, como as artes visuais, arquitetura, cinema, dança, música, teatro, televisão, etc. É considerado a premiação mais tradicional na área da cultura no Brasil. Mais informações em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%AAmio_APCA

2.4 - O RETORNO AO SESC

2.4.1 - Modos da Moda

Finalizado o projeto junto ao MAC, Glaucia parte para outra empreitada, agora em um tema com afinidade com sua produção têxtil: A exposição *Os modos da Moda*, realizada em 1992 pelo Sesc/SENAC. É incerto como se deu a sua volta ao Sesc neste início da década de 1990, mas esse retorno contou com grandes exposições, provenientes de extensos trabalhos de pesquisa histórica, iconográfica e sonora.

Os modos da Moda contava a história dos últimos 100 anos da moda, de 1890 a 1990, organizada cronologicamente, reunindo para isso peças de roupas históricas e contemporâneas, imagens de revistas, croquis, bonecas, filmes e vídeos, livros, móveis e artefatos históricos oriundos de museus como a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o Museu Histórico Nacional. A exposição contava também com peças de roupas de personalidades históricas, como Tarsila do Amaral e Mário de Andrade. A montagem teve lugar em um casarão histórico datado de 1912 localizado no bairro de Campos Elísios, no centro da cidade de São Paulo. Cada espaço da casa era dedicado a uma década diferente, contextualizando a moda, arte, vida social, costumes e políticas do período. Segundo Liana Bloisi, em conversa que tivemos em 2025, ela me conta que durante essa exposição foram realizadas oficinas voltadas à profissionais da moda, além do educativo para o público espontâneo, um movimento que se repetiria em 1998, na exposição Fantasia Brasileira.

A exposição recebeu o prêmio APCA de melhor exposição de 1992, trazendo visibilidade para o tema, e para o trabalho de Glaucia.

2.4.2 - Labirinto da Moda: uma aventura infantil

Mais uma vez voltada ao tema da moda, Glaucia idealiza a exposição *Labirinto da Moda: uma aventura infantil*, que estreou no Sesc Pompeia em janeiro de 1996 e contou com a colaboração de uma equipe de 120 profissionais.[57] A mostra, voltada para o público infantil e

[57] Fonte: *O labirinto da moda chega ao final.* Matéria por Mônica Maia, 25 de fevereiro de 1996, Folha de São Paulo. https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/2/25/mais!/33.html

definida pela curadora como uma "exposição-espetáculo, grande brinquedo de panos, imagens, invenções, verdades e fantasias" (1996)[58] intencionava contar a história do vestuário, suas diversas representações na cultura e nas mídias reunindo artefatos históricos, brinquedos, filmes, fotografias, acervos familiares e revistas em uma exposição lúdica e interativa, utilizando a memória e a história do vestuário para compreender modos de vida de sociedades e épocas diversas, objetivando estimular a criatividade e a curiosidade.

A exposição utiliza como uma de suas bases a obra *Emílio, ou da Educação* (1762), de Jean-Jacques Rousseau, filósofo que foi um grande defensor da liberdade nas roupas infantis, que segundo ele restringiam os movimentos e prejudicava o desenvolvimento saudável das crianças: "A natureza quer que as crianças sejam crianças antes de serem homens. Se quisermos perverter essa ordem, produziremos frutos temporões, que não estarão maduros nem terão sabor, e não tardarão em se corromper; teremos jovens doutores e velhas crianças. A infância tem maneiras de ver, de pensar e de sentir que lhe são próprias" (Rousseau apud Rizzi, 1999, p. 27). A curadoria explorou a fantasia e estimulou a percepção e o brincar[59].

Figura 20 - O tear na exposição Labirinto da Moda.



Fonte: Ana Amália Barbosa. Sesc Pompeia, 1996

[58] SESC: Catálogo da exposição Labirinto da Moda: uma aventura infantil. 1996.

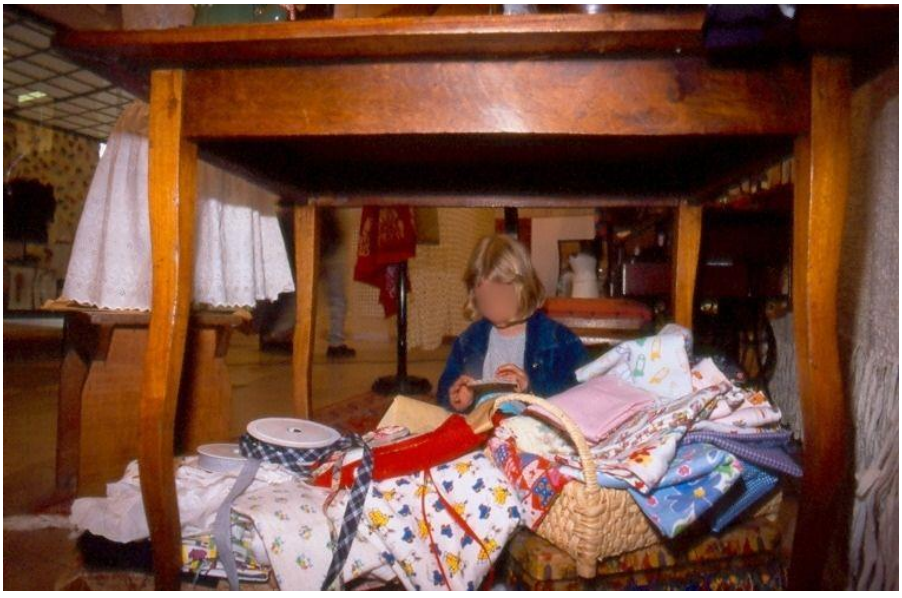
[59] Há na conta Acervo Sesc Audivisual plataforma Vimeo alguns vídeos interessantes que ilustram bem a exposição Labirinto da Moda: o vídeo "Sesc Notícias Janeiro 1996 - Glaucia Amaral em O Labirinto da Moda Pompeia" disponível em: https://vimeo.com/642493752 ; "Labirinto da Moda" disponível em https://vimeo.com/642506246 , além de um depoimento de Glaucia a respeito da restauração do Sesc Pompeia: https://vimeo.com/642493325 . Acesso em 16 de janeiro de 2026.

O projeto da exposição foi pensado conjuntamente com o projeto educativo. Todos os módulos e eventos se relacionavam com a moda, tendo a museografia refletido etapas da costura. O projeto incluía a exposição, as oficinas para crianças e adultos e os espetáculos, todos relacionados a diferentes recortes estéticos e culturais da moda. O núcleo de arte/educação foi composto por Maria Christina Rizzi, Ana Amália Barbosa e Cildo Oliveira e a proposta fundamentada na Abordagem Triangular, em conceitos de apreciação (leitura de imagem e experiência estética); na construção de conhecimentos complexo de Edgar Morin; expressão de Rudolf Arnheim e experiência completa de John Dewey (Rizzi, 1999. p. 36)

Apesar de não intencionalmente, a exposição também poderia ser fruída dentro da lógica da Abordagem Triangular; podia-se transitar pelo espaço sem uma ordem específica a ser seguida; haviam espaços para leitura de obras, contextualização histórica e voltados para o fazer artístico. Sobre a exposição *Labirinto da Moda,* Ana Mae Barbosa escreve, em 2012:

> Por muito tempo usei esta exposição para demonstrar a meus alunos os processos da Abordagem Triangular: Produção, Contextualização e Leitura da obra ou do campo de sentido da Arte e da imagem de outras mídias e categorias. Embora Glaucia não tenha seguido a Abordagem Triangular na construção da exposição os educadores que orientavam o educativo, Maria Christina Souza Rizzi, Ana Amália Barbosa e Cildo Oliveira a usavam para ampliar a compreensão e a imaginação cultural de crianças e adultos em diálogo direto ou por meio do excelente e diversificado material educativo constituído de folders baseados na Pedagogia Questionadora de Paulo Freire. (...) A tônica de excelência da exposição de Glaucia estava justamente no diálogo entre a provocação da imaginação e o poder de contextualização. (...) O equilíbrio entre Arte e Entretenimento; História e Cultura foi perfeito nesta exposição que selou as relações entre Arte e Cultura Visual para a infância brasileira. (Barbosa, 2012, p. 324)

Figura 21 - criança na exposição Labirinto da Moda



Fonte: fotógrafo desconhecido. Sesc Pompéia, 1996

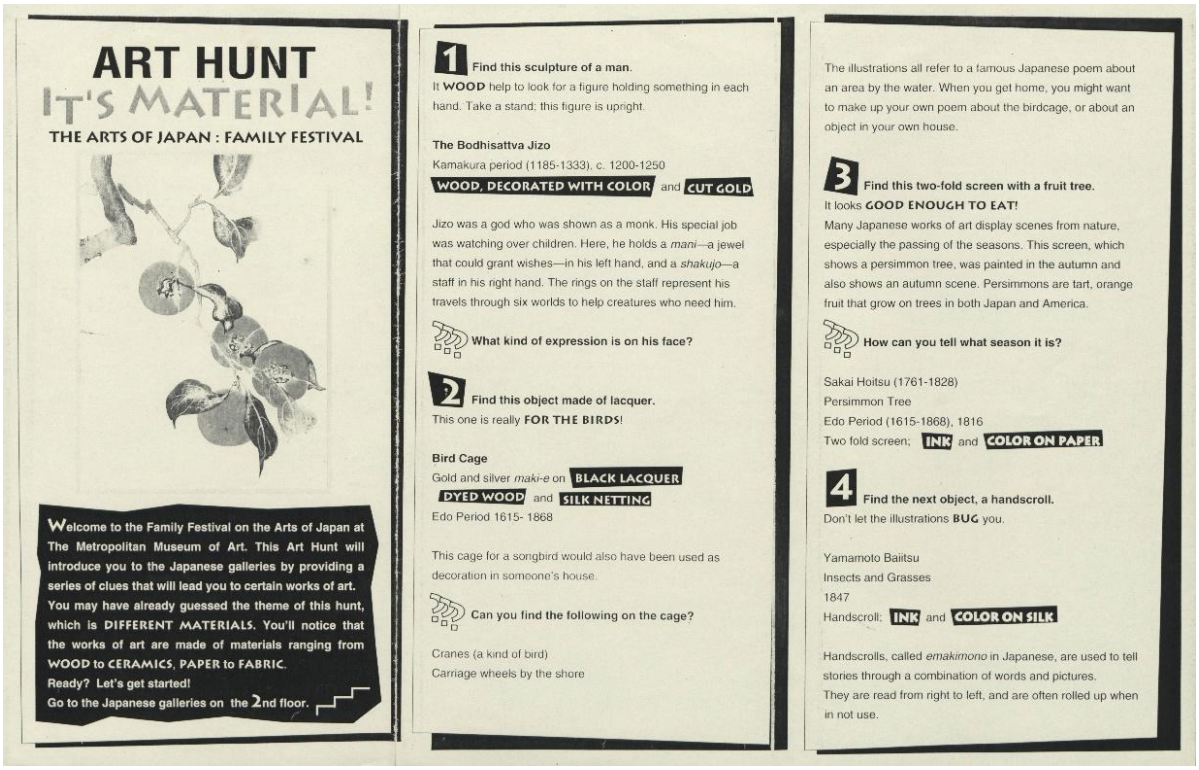
Os educadores eram na época denominados de “monitores” mas a concepção de visita exercida na exposição enfatizava o diálogo como atitude de mediação. Para além do atendimento ao público, a equipe curatorial e educativa se preocupou em fornecer uma formação contínua para os monitores.

> A proposta de Arte Educação – ao contrário do olhar cotidiano, urbano, contemporâneo – visa trabalhar, prazerosa e ludicamente, o olhar cuidadoso, o olhar apreciativo, o olhar crítico e o olhar criador. (...) A estratégia central escolhida para as atividades arte educativas foi a de elaboração de folders contendo um roteiro de apreciação específico para dez momentos da exposição. A esta série de folders deu-se o nome de Olho Vivo, conceito central do trabalho. (...) O curso de preparação para a monitoria foi planejado visando oferecer um embasamento teórico-prático em comunicação museológica, leitura de imagem, moda, arte e educação e atendimento ao público, além de uma visão clara e completa da proposta curatorial e do design da exposição. (Folder *Uma proposta de Arte-Educação*, série Olho Vivo apud Rizzi, 1999, p. 220)

Os folders, inspirados nos folders *Art Hunt*[60] elaborados no Metropolitan Museum of Art de Nova York, eram incomuns nas exposições brasileiras; eles continham uma série de perguntas que podiam ser respondidas individualmente ou em grupos, sem ordem específica, voltados para determinados espaços; os educadores se revezavam entre os ambientes da exposição, possibilitando a todos diálogos e experiências em todas as sessões. Mais do que um guia, os questionamentos propiciavam novos olhares para as obras em questão, e novas produções de sentidos, tanto para o público como para os educadores.

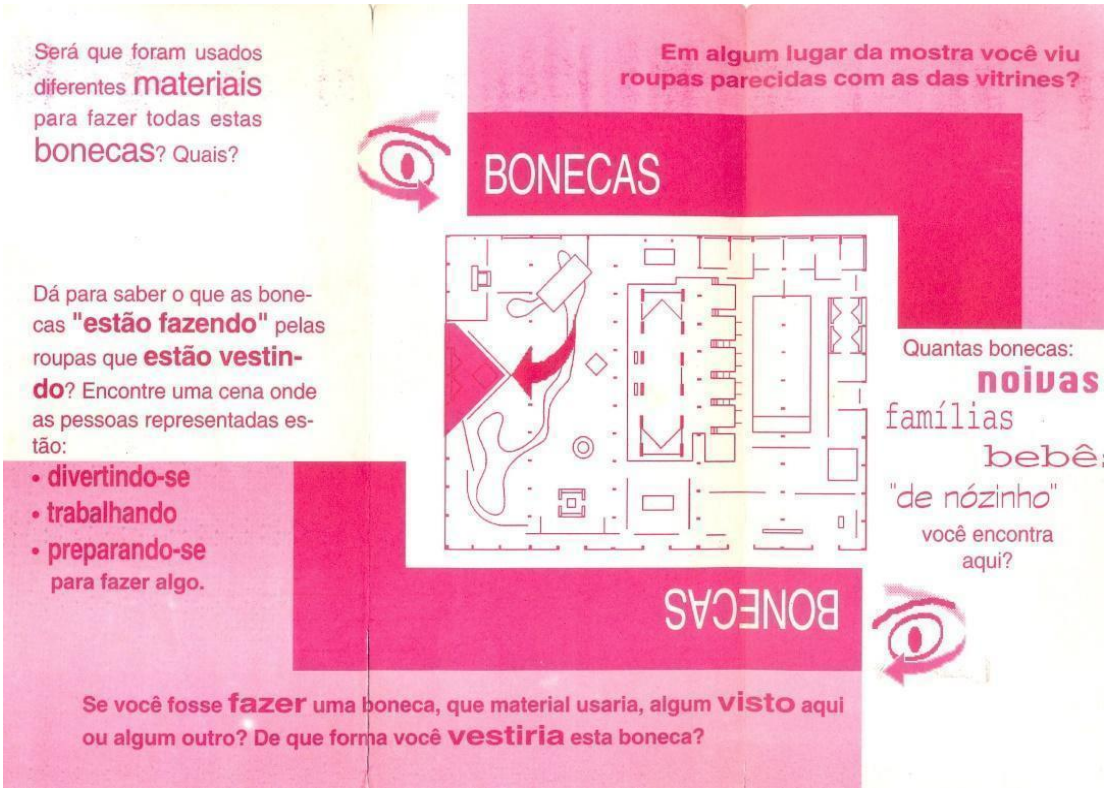
Figura 22 - Folder Art Hunt -The Arts of Japan: Family Festival (1995)

[60] Proposta educativa elaborada pelos educadores do MET cujo objetivo era “incentivar crianças de todas as idades a "observar as obras de arte atentamente, analisar o que veem e desenvolver curiosidade sobre o significado e as funções dos objetos de arte" (Tradução nossa). Disponível em: https://www.metmuseum.org/pt/perspectives/family-guides



Fonte: Biblioteca digital do Metropolitan Museum of Art. Acesso em dezembro de 2025.

Figura 23: Reprodução de Folder produzido para o ambiente das bonecas.



Fonte: Maria Christina Rizzi. *Olho Vivo: Arte-Educação na exposição Labirinto da Moda: uma aventura infantil*, 1999.

As oficinas realizadas também eram atualizadas constantemente e renovadas durante a itinerância da exposição, que entre 1996 e 1998 passou pelo Sesc Bauru, Sesc São Carlos, Sesc Santos e pelo Museu de Arte da Bahia, e incluíam oficinas de produção de camisetas, roupas de bonecas, recorte e colagem, entre outras. Toda a concepção educativa estava em constante diálogo isomórfico com a concepção curatorial mesmo ambientada em diferentes lugares. Também eram realizadas oficinas entre os educadores e a coordenação durante os cursos de formação. A exposição obteve grande sucesso de visitação. Esse modelo educativo seguiu sendo utilizado nas exposições seguintes realizadas por Glaucia no Sesc.

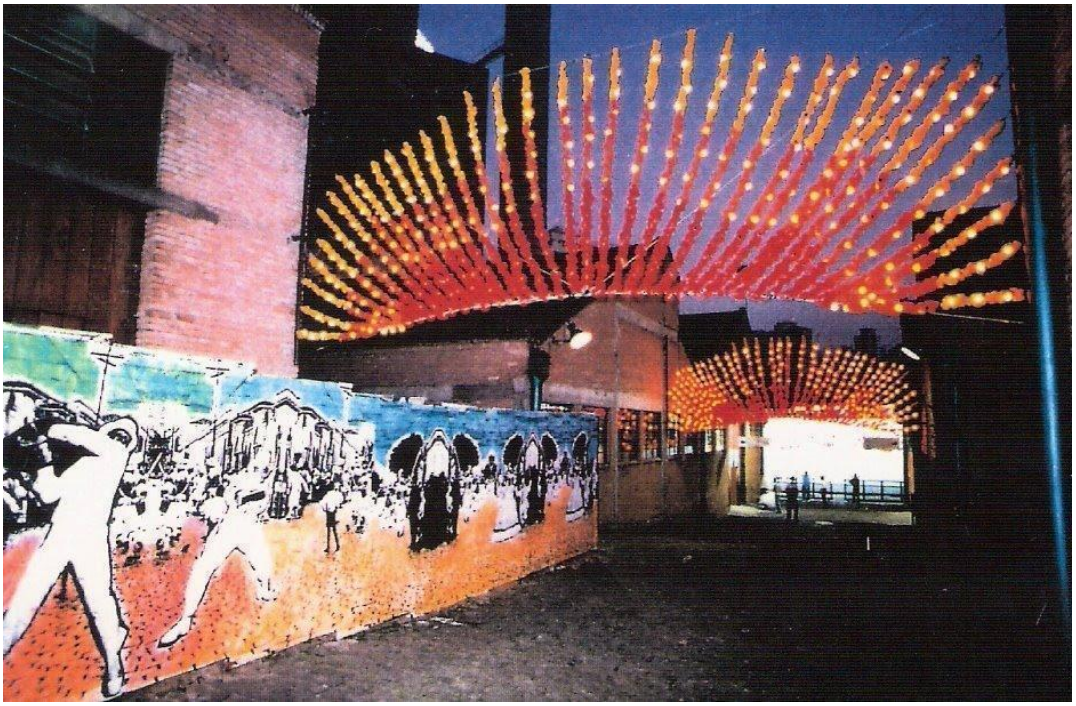
Em 1997 é montada no Sesc Pompéia a exposição *Flávio Império em cena*, com curadoria de Glaucia e da artista plástica Renina Katz. Flávio Império foi um artista multidisciplinar, se dedicando a várias linguagens e áreas artísticas, com destaque para a cenografia, figurino e direção teatral, expandindo o conceito da cenografia apenas como decoração e transformando o cenário como participante da narrativa da história. A exposição inclui trabalhos do artista nas áreas de arquitetura (contendo plantas, fotos e maquetes); artes plásticas, exibindo 150 trabalhos entre desenhos, pinturas, serigrafias, litografias, tecidos estampados, peças de roupas e cadernos; na área de cenografia e figurino foram exibidos cerca de 600 desenhos de cenografias, figurinos e plantas de palco, adereços e cortinas, fotografias, além de filmes em *super 8* realizados pelo artista ou produzidos especialmente para a exposição. Foram produzidos seminários e oficinas, assim como espetáculos paralelos na área do teatro e da dança.

Figuras 24 - Exposição Flávio Império em Cena.



Fonte: Fotógrafo desconhecido. Sesc Pompeia, 1997

Figuras 24 - Exposição Flávio Império em Cena.



Fonte: Fotógrafo desconhecido. Sesc Pompeia, 1997.

3. FANTASIA BRASILEIRA: O BALÉ DO IV CENTENÁRIO

Figura 26 - Entrada da exposição Fantasia Brasileira.



Fonte: fotografia por Sit Kong Sang. Sesc Belenzinho, 1998.

3.1 - UMA EXPERIÊNCIA ANTROPOFÁGICA

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres.

Oswald de Andrade, 1928

Museus e centros culturais, com suas coleções de obras de arte, objetos, documentos e artefatos diversos, nos contam histórias, registros simbólicos da formação identitária e cultural de povos e sociedades, suas visões de mundo e costumes. A arte, como epistemologia, oferece diversas leituras e significados que enriquecem essa compreensão. Somos seres extremamente suscetíveis a estímulos visuais. "O ato de olhar significa dirigir a mente para um ato de intencionalidade", segundo Alfredo Bosi (1988, p. 65). Desse modo, é importante saber ver, interpretar, ler imagens. É um ato que permeia nossa vida diária, onde temos um contato constante com imagens de diferentes fontes. Desse modo, a arte/educação e a mediação cultural é primordial para construir a capacidade de compor e formar sentidos a partir do que vemos. O professor Robert Ott[61] (1997) defendeu o ensino da crítica nos museus e a observação de obras de arte como essenciais para o exercício ativo de experiências significativas em arte/educação:

> Nós aprendemos e também nos afetamos pela arte. É deste conhecimento, obtido a partir da observação dos objetos em museus, que derivam o pensamento eloquente e a expressão. É possível encontrar exemplos representativos de arte mesmo no menor dos museus, o que serve para ajudar os alunos a participarem do ato de criticar e descobrir conexões individuais entre o seu modo pessoal de pensar e os valores estéticos da humanidade. (Ott, 1997, p. 157)

A concepção e a curadoria de uma exposição podem ser facilitadoras nesse processo; a museologia pode ser um espaço de difusão do conhecimento, abrindo espaço para novas narrativas e estéticas que vão além da hegemonia e dos cânones artísticos ou o contrário, estabelecer uma visão restritiva do que se propõem a tratar. O ofício da Mediação cultural é diretamente afetado por essas concepções. Desse modo, a seguir traremos um detalhamento e contextualização da exposição *Fantasia Brasileira: O Ballet do IV Centenário*, tencionando

[61] Robert William Ott foi professor da Penn State University e professor associado do Palmer Museum of Art, autor do sistema Image Watching, que estrutura etapas de aprendizagem e visualização de imagens objetivando o aprendizado crítico.

assim promover uma visualização da proposta expositiva de Glaucia Amaral para posteriormente analisarmos o programa educativo desta exposição.

Como pudemos verificar até aqui, a década de 1990 foi prolífica na produção de Glaucia. Em 1998, uma generosa proposta atravessa seu caminho: Paulo Herkenhoff[62], responsável pela curadoria da 24ª Bienal de Arte de São Paulo, convida o Sesc a produzir uma exposição em diálogo com a Bienal que está sendo produzida tendo como conceito norteador a Antropofagia a partir do Manifesto Antropófago (1928)[63] de Oswald de Andrade. A 24ª Bienal se tornou uma referência devido à ruptura dos padrões curatoriais de Bienais passadas. A Bienal fundamentou o seu conceito curatorial utilizando a chamada "contaminação", onde a exposição era organizada mesclando obras de artistas de diferentes épocas e localidades de acordo com o tema, causando assim a dissolução das fronteiras entre os trabalhos e re-imaginando a interação entre a arte e a história, independentemente de sua territorialidade.

> "Eu queria que ela [a Bienal] tivesse um ponto de partida traçado a partir da cultura brasileira, mas entendendo que a nossa cultura é filiada à cultura ocidental, mas com tensões, diferenças e singularidades. " (Herkenhoff, 1998)[64]

Desse modo, a exposição privilegiou a cultura nacional e demonstrou que mesmo permeada por influências diversas, nossa arte e cultura possuem linguagem e poética próprias. Segundo o curador, um ponto de partida seria a história de São Paulo, e assim "a Antropofagia se impôs por apresentar maior capacidade mobilizadora no plano internacional como diagrama de negociação das diferenças". (Herkenhoff, 2008, p. 28). A mostra se organizou em quatro eixos: Brasil; Representações Nacionais; Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros e Núcleo Histórico. Contou com a participação de 54 países[65]. Rizomaticamente, também integraram a programação paralela desta Bienal a mostra *City*

---

[62] Paulo Herkenhoff é curador e crítico de arte. Foi Diretor Cultural do Museu de Arte do Rio, o MAR; diretor do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro (2003-2006), Curador Adjunto no departamento de pintura e escultura do Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA (1999-2002), Curador Geral da XXIV Bienal de São Paulo (1997 e 1999) e Curador da Fundação Eva Klabin Rapaport. Mais informações em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/166-paulo-herkenhoff

[63] Andrade, Oswald de. **Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil** (1998). Disponível em: https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf

[64] Entrevista de Paulo Herkenhoff a Celso Fioravante, "Bienal questiona a sociedade canibal". Folha de São Paulo, 14 de outubro de 1998. Disponível em https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq24109826.htm Apud ALAMBERT, Francisco.; CANHÊTE, Polyana. **Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores.** São Paulo: Boitempo, 2004.

[65] Mais informações em: https://bienal.org.br/exposicoes/24a-bienal-de-sao-paulo/

Canibal[66], com curadoria de Daniela Bousso e realizada no Paço das Artes, e a série de palestras *Pensando a Bienal*[67], ministradas no Sesc Pinheiros, intencionando aproximar o tema da Antropofagia ao público. O Sesc então delegou à Glaucia a tarefa de atender ao pedido de Herkenhoff, e assim foi concebida a exposição *Fantasia Brasileira: O Balé do IV Centenário*, que inaugurou o Sesc Belenzinho.

Seguindo os moldes da unidade Pompeia ao utilizar as instalações de uma antiga fábrica desativada (nesse caso a fábrica do Moinho Santista, fundada em 1934 e em funcionamento até a década de 1980, voltada à tecelagem), em 1998 uma unidade provisória do Sesc tem sua estreia no bairro paulistano do Belenzinho. A fábrica, que possui mais de 30 mil metros quadrados, foi parte importante da história manufatureira da região, até hoje vinculada à indústria têxtil. Após a Segunda Guerra Mundial a cidade de São Paulo vê suas indústrias aumentarem em ritmo vertiginoso. A zona Leste se torna importante polo industrial de confecções, tecidos, mobiliário e vidros para atender uma população cada vez mais numerosa e exigente, em uma época em que o país não podia depender de produtos importados, caros e de difícil acesso em uma Europa devastada.

Nesse contexto de crescimento econômico do pós-guerra que temos as comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo, em 1954. É significativa a escolha dessa unidade para abrigar um projeto que dialoga diretamente com sua história, além de ser um espaço que comporte a exposição (chamada de *megaevento* em reportagem especial de Helena Katz para o Jornal O Estado de São Paulo, 25 de agosto de 1998), que ocupou cerca de 10 mil metros quadrados do Centro Cultural. Nessas escolhas se entrelaçam a história da cidade de São Paulo, das Bienais de Arte (a II e a XXIV edição), assim como os conceitos de Arte, Educação e formação de público nas décadas de 1950 e 1990, como veremos mais adiante.

Sobre a escolha temática, Glaucia declara no texto de abertura do robusto catálogo produzido para a exposição Fantasia Brasileira:

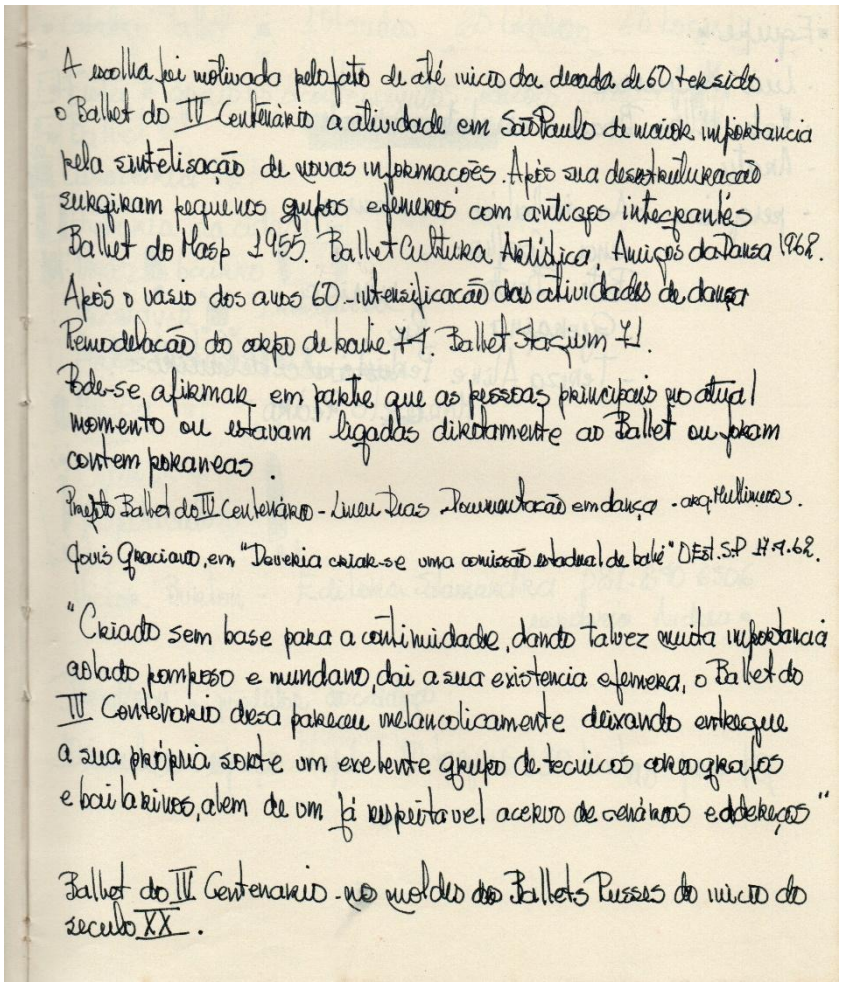
> "Ao escolher o Balé IV Centenário para esta exposição, eu tinha em mente a experiência única de deglutição cultural que o Balé representou. (...) Os espetáculos do Balé evidenciaram o conceito antropofágico expresso no manifesto de Oswald de Andrade, mostrando que era possível à dança brasileira servir-se de valores culturais forâneos como se fossem iguarias de um fino banquete, para em seguida digeri-los como valores próprios, que por

[66] "Exposição discute deformidade das metrópoles - "Canibal" resiste ao massacre urbano", por Camila Viegas. Folha de S. Paulo, 4 de setembro de 1998. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq04099816.htm

[67] Sesc Pinheiros promove debate sobre antropofagia. Folha, 05/10/1998. Disponível em: **https://www1.folha.uol.com.br/fol/cult/ult051098077.htm**

> sua vez viriam alimentar a formação de uma nova identidade nacional" (Amaral, 1998, p. 12)

Figura 27 - Rascunho feito por Glaucia presente em um caderno com anotações relativas à exposição Fantasia Brasileira



A escolha foi motivado pelo fato de até meados da década de 60 ter sido o Ballet do IV Centenário a atividade em São Paulo de maior importância pela sistematização de novas informações. Após sua desestruturação surgiram pequenos grupos efêmeros com artistas integrantes Ballet do Masp 1955. Ballet Cultura Artística, Amigos da Dança 1968. Após o vazio dos anos 60 - intensificação das atividades de dança Renovação do corpo de baile 74. Ballet Stagium 71.

Pode-se afirmar em parte que as pessoas principais no atual momento ou estavam ligadas diretamente ao Ballet ou foram contemporâneas.

Projeto Ballet do III Centenário - Lineu Dias Documentação em dança - arq. Multimeios.

Louis Graciano, em "Deveria criar-se uma comissão estadual de balé" OEst. S.P 17.9.62.

"Criado sem base para a continuidade, dando talvez muita importância ao lado pomposo e mundano, daí a sua existência efemera, o Ballet do III Centenário desapareceu melancolicamente deixando entregue a sua própria sorte um excelente grupo de tecnicos coreografos e bailarinos, além de um já respeitavel acervo de cenários e coreografias"

Ballet do III Centenário - um modelo dos Ballets Russes do início do século XX.

Fonte: fotografia da autora, 2025.

Em depoimento neste mesmo texto do catálogo, ela nos conta que se deparou com a possibilidade da pesquisa ao visitar o Museu Lasar Segall e entrar em contato com os figurinos que Segall criou para *O mandarim maravilhoso*, balé com argumento de Menybert Lengyel e música de Bela Bartok, coreografado por Aurelio Milloss para o Balé do IV Centenário. Em 1996 ocorreu no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro a exposição *Lasar Segall: cenógrafo*, exibindo ao público o trabalho de cenografia de Segall em balés, teatros e espetáculos carnavalescos. "Ao ler nesse catálogo [da exposição no CCBB RJ] o texto de Maria Cecília França Lourenço sobre o Balé do IV Centenário, percebi a grandeza que a companhia representara em 1954" (Amaral, 1998, p. 16).

Figura 28 e 29 - Projeto de cenografia e figurino para O mandarim maravilhoso, Lasar Segall





Fonte: Museu Lasar Segall – IPHAN/MinC São Paulo. Catálogo Fantasia Brasileira, 1998.

3.2 - O BALÉ DO IV CENTENÁRIO

O Balé do IV Centenário foi uma experiência inédita na história da dança em nosso país. A companhia montada para integrar a programação dos festejos do IV Centenário da cidade de São Paulo teve curta duração (atuando entre 1953 e 1955), e é considerado o primeiro corpo de balé profissional da cidade de São Paulo. Apesar da efemeridade do grupo, suas reverberações foram duradouras em diversos projetos, escolas e companhias de dança fundadas na cidade a partir daí.

Na primeira metade do século XX, São Paulo se consolidava como uma metrópole moderna e de grande importância econômica. Um grande fluxo migratório proporcionou vasta mão de obra para a indústria local, o que também ocasionou a formação de uma nova classe média. A cidade cresce em ritmo desigual; a memória da cidade colonial vai sendo derrubada e dá lugar à prédios, praças, grandes largos e imponentes edificações, enquanto alguns bairros levam mais tempo a perder suas características de chácara, acumulando cortiços e construções simples para atender a população trabalhadora que vivem à sombra desse progresso. Na década de 1950, o governo está comprometido a construir uma nova imagem de São Paulo para o mundo, mostrando uma cidade cosmopolita, veloz, cultural e orgulhosa. Segundo o historiador Silvio Luiz Lofego:

> A vitória de São Paulo para assumir papel de modelo da brasilidade, prognosticada durante os anos 20, é questionada e desafiada pelas agitações políticas dos anos 30, que põe em evidência a vitalidade de outras regiões. O apelo ao econômico, no entanto, parece ter se tornado uma bandeira capaz de sustentar a imagem de São Paulo como modelo. Neste sentido, a força econômica consistia numa referência constante à prosperidade de seu povo. E é justamente no processo no qual se forjam essas imagens é que residem os aspectos mais instigantes da questão, pois não se tratava apenas construir uma bandeira de efeito externo, antes era preciso construir uma autoimagem, uma memória capaz de espelhar a construção hegemônica da capital do estado de São Paulo. No entanto, essa autoimagem necessitava de um campo simbólico para fomentar a memória que se pretenderia forjar. O IV Centenário da Cidade, a ser comemorado em 1954, apresenta-se como um espaço privilegiado desse processo. (Lofego, 2000, p. 302)

Uma entidade autárquica, denominada 'Comissão do IV Centenário' foi formada em 1951 através da lei nº 4.166[68] de dezembro daquele ano para assumir a administração e

[68] Disponível em: https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-4166-de-29-de-dezembro-de-1951

organização dos festejos, programados para durar todo o ano de 1954. Essa comissão completa chegou a ter 400 funcionários e foi presidida inicialmente por Francisco Matarazzo Sobrinho (Cicillo) que ficou no cargo até março de 1954, quando pediu exoneração do cargo devido a atritos com o prefeito Jânio Quadros. A partir de então o cargo é assumido pelo poeta Guilherme de Almeida.

A programação dos festejos do aniversário da cidade foi megalomaníaca e abarcou diversas áreas: espetáculos e exposições, congressos científicos e culturais, eventos esportivos, a inauguração da Catedral da Sé (mesmo inacabada), e o grandioso projeto de construção do Parque do Ibirapuera; tudo isso seria coroado no final de 1954 com uma chuva de prata sobre a cidade. A II Bienal de Arte de São Paulo também ocorreu nesse período, aberta ao público em dezembro de 1953 e estendida até fevereiro de 1954 para se integrar à programação do IV Centenário.

A II Bienal de Arte foi um marco na história das Artes Plásticas no país, conhecida como a "Bienal da Guernica" por receber a emblemática obra de Pablo Picasso. Foi montada no recém construído Parque do Ibirapuera, onde ocupou dois pavilhões distintos do que hoje ocupa a Fundação Bienal: na época, o Pavilhão dos Estados e o Palácio das Nações, ambos projetados por Oscar Niemeyer e que hoje correspondem respectivamente ao Pavilhão das Culturas Brasileiras e o Museu Afro Brasil. A mostra teve a participação de 33 países e uma comissão de peso, com organização de Sergio Milliet e comissão artística composta por Flávio de Carvalho, Tarsila do Amaral e Mário Pedrosa, além de ter em seu júri de premiação Herbert Read e Max Bill, premiado pelo júri na edição de 1951. A exposição foi uma ode à arte moderna, com obras que iam desde Calder, de Kooning, Munch, Klee e artistas cubistas à Walter Gropius, fundador da Bauhaus que recebeu prêmio do júri por sua Sala Especial de Arquitetura[69]. Vale pontuar que Aracy Amaral, no artigo *Bienais ou Da impossibilidade de reter o tempo* (2001-2002), aponta a atuação imprescindível de Yolanda Penteado[70], esposa de Cicillo Matarazzo, "que por vezes viajava com Maria Martins, contatava artistas e comissários estrangeiros na Europa, era embaixadora cultural do Brasil (...) na articulação com vários países, para a II Bienal, tal como hoje atuam os curadores". (Amaral, 2002, p. 19). Cicillo foi uma força motora que engenhosamente produziu e patrocinou diversos movimentos das Artes em nosso país, como as Bienais de Arte, a fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o Teatro

[69] Walter Gropius na II Bienal. Fonte: https://bienal.org.br/walter-gropius-na-2a-bienal/
[70] Yolanda Penteado (1903-1983) foi mecenas, articuladora cultural e socialite paulistana. Mais informações em: https://emaklabin.org.br/blog/yolanda-penteado?doing_wp_cron=1772944033.8127140998840332031250

Brasileiro de Comédia (TBC) e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, porém não devemos esquecer das presenças femininas que trabalharam ao lado dele nessas diversas frentes.

A II Bienal também serviu de inspiração na concepção da XXIV Bienal, conforme nos diz seu curador Paulo Herkenhoff:

> "A 2a Bienal (1954) foi um marcante retrospecto da arte do século 20, reunindo o Futurismo italiano e o Cubismo, uma retrospectiva de Picasso, os geométricos argentinos, as salas de Ensor, Hodler, Mondrian, Munch e Klee. À exceção das representações da Holanda (Arte concreta e CoBrA) e dos Estados Unidos, organizada pelo MoMA, os artistas vivos eram do pré-guerra, como Kokoschka e Moore. (...) Foi uma Bienal da história e menos para a produção mais radical. Foi, sobretudo, a revelação de uma vontade curatorial e um projeto preciso. A segunda Bienal me inspirou no sentido de constituir um museu temporário, mas já não eurocêntrico." (Herkenhoff, 2008, p. 24)

Na esteira da programação artística, a Comissão incorporara aos festejos do IV Centenário uma companhia de dança. No período, os espetáculos de balé ocorriam na cidade em curtas temporadas, vindas de companhias de fora ou montados por escolas e academias de balé da cidade, que disponibilizavam as bailarinas para participarem das montagens estrangeiras que aqui chegavam. Fazer balé na época era considerado uma distinção para as moças de famílias de classe média, acrescentando graciosidade e elegância em sua educação. Visando se equiparar culturalmente com as grandes capitais europeias e "apresentar ao público espetáculos representativos da evolução internacional dessa arte, bem como criar obras de inspiração tipicamente brasileira", segundo o libreto contendo a programação do balé distribuído em 1954, o projeto se inicia.

É contratado um coreógrafo estrangeiro para a missão: Aurelio Milloss (1906 – 1988), bailarino e coreógrafo húngaro radicado na Itália que recebe a incumbência de estruturar a companhia e criar coreografias especiais para os festejos, tendo a obrigação incluir em suas coreografias elementos nacionais. Desse modo, Milloss realizou dezessete coreografias em menos de dois anos de trabalho, comandando um corpo de dança que contou com sessenta bailarinos e bailarinas, escolhidos entre os mais de trezentos que compareceram às audições, provenientes de diferentes regiões do Brasil.

Figura 30: Aurelio Milloss



Fonte: Fotógrafo não identificado. Fotografia presente no libreto de programação do Balé em 1954.

Figura 31: O Balé do IV Centenário no natal de 1953, com Milloss ao centro.



Fonte: Fotógrafo desconhecido. A foto foi localizada em um HD pertencente ao Acervo de Glaucia Amaral, em uma pasta identificada apenas como 'fotos Lia Dell'Lara', uma das bailarinas principais da companhia e assistente de Milloss. Há um registro também no Museu da Pessoa, no artigo sobre Vera Helena de Campos Maia, que

integrou a companhia. Em ambos os casos, não há registros de autoria. A foto foi tirada provavelmente na sede do balé na rua Florêncio de Abreu.

A estrutura da companhia foi inspirada nos '*ballets russes*', criados por Serge Diaghilev[71] nas primeiras décadas do século XX, onde artistas de peso como Picasso e Matisse atuaram como cenógrafos e figurinistas, e compositores consagrados como Maurice Ravel e Claude Debussy eram responsáveis pela música. No caso do Balé do IV Centenário, as composições brasileiras foram criações de Mozart Camargo Guarnieri[72], Heitor Villa-Lobos[73], João de Souza Lima[74] e Francisco Mignone[75] (também contaram no programa balés com música de Johann Sebastian Bach, Giuseppe Verdi, Igor Stravinski, Maurice Ravel e Béla Bártok, visto que a Comissão não dispensou a colaboração de elementos estrangeiros, *"como é compreensível",* segundo o libreto da programa das apresentações no Pacaembu). Enquanto cenografia e figurino eram tarefas dos artistas Cândido Portinari, Roberto Burle Marx, Noêmia Mourão, Heitor dos Prazeres, Eduardo Anahory, Lasar Segall, Quirino da Silva, Di Cavalcanti, Aldo Calvo, Irene Ruchti, Oswald de Andrade Filho, Tomás Santa Rosa, Darcy Penteado, Toti Scialoja e Flávio de Carvalho, muitos deles influenciados pelo movimento de arte moderna de 1922. A experiência do balé se caracterizou pela ousadia nas formas, tanto da parte de Milloss como coreógrafo, que incluiu entre passos de balé clássico uma postura expressionista, quanto nas criações dos artistas para os espetáculos. Na esteira do movimento de arte moderna, vemos aqui um exemplo de antropofagia, onde elementos da cultura erudita são deglutidos e transformados em um corpo de dança que incorpora elementos nacionais, mesmo que pelo olhar estrangeiro de Milloss; os artistas aventuram-se por elementos distintos imprimindo um olhar peculiar na estética dos balés.

[71] Serge Diaghilev (1972-1919) foi empresário e patrono das Artes, responsável pela revitalização do balé a partir da fundação dos Ballet Russes em 1909. Mais informações em: https://www.britannica.com/biography/Serge-Pavlovich-Diaghilev

[72] Camargo Guarnieri (1907-1993) foi compositor, professor e maestro, autor de mais de 700 obras compostas. Foi o primeiro diretor artístico e regente titular da Orquestra Sinfônica da USP. Mais informações em: https://jornal.usp.br/cadernodecultura/entenda-quem-foi-camargo-guarnieri-e-a-celebracao-preparada-pela-orquestra-da-usp/

[73] Heitor Villa-Lobos (1887-1959) foi o mais reconhecido compositor brasileiro. Também foi maestro, professor e multi-instrumentista. Mais informações: https://pt.wikipedia.org/wiki/Heitor_Villa-Lobos

[74] Souza Lima (1898 – 1982) foi pianista virtuoso, maestro e compositor. Aprendiz de Maurice Ravel, se destacou na cena erudita paulistana no início do século XX. Mais informações em: https://www.souzalima.com.br/patrono-da-instituicao/

[75] Regente, pianista, professor. Considerado fundamental na música clássica, mas com generosa participação na música popular, assinava com pseudônimo de Chico Bororó. Foi membro da Academia Brasileira de Música e fundador do Conservatório Brasileiro de Música. Fonte: https://musicabrasilis.org.br/pt-br/compositores/francisco-mignone/

Figura 32 - *Cavalo Marinho*. Projeto de figurino para Fantasia Brasileira.



Fonte: Noêmia Mourão, 1954. Catálogo da exposição Fantasia Brasileira, 1998

O grupo foi um projeto dispendioso para a prefeitura de São Paulo. Não se poupou gastos: bons salários eram pagos a todos; foram adquiridos os melhores tecidos disponíveis na Europa e acessórios customizados para os figurinos; Milloss solicitou que a chefe do atelier de costura, Maria Ferrara, e o regente da orquestra que acompanharia o balé, Nino Stinco, viessem da Itália especialmente para ocuparem esses postos. O grupo ensaiava inicialmente no prédio do Trianon na Avenida Paulista (desocupado por problemas estruturais e posteriormente demolido, hoje em seu lugar está o MASP), mudando depois para uma sede na rua Florêncio de Abreu. As bailarinas, em sua maioria adolescentes, treinavam e estudavam com afinco, chegando no estúdio nas primeiras horas da manhã e saindo à noite. No programa impresso do Balé, é pontuada a necessidade de "aquisição de um Diretor Artístico (...) com funções de

pedagogo, '*maitre* de ballet' e criador coreográfico". Milloss conduz a função pedagógica de maneira brilhante, em uma metodologia de ensino que pode ser comparada à Abordagem Triangular. Segundo o professor e pesquisador da área da história da dança, Acácio Vallim Junior:

> Como coreógrafo desejava o envolvimento total dos intérpretes com aquilo que realizavam em cena. Para atingir esse objetivo fazia os bailarinos escutarem as músicas antes de partir para a montagem das coreografias. Explicava com minúcias o que pretendia realizar e comentava a época e a vida do compositor em pauta. (...) Milloss tinha a habilidade de incorporar, ao que estava montando, a contribuição dos intérpretes com quem trabalhava. (Vallim Junior, 1998, p. 38)

Através dessa referência localizada no texto "Ballet IV Centenário: Emoção e técnica", escrito por Acácio Vallim Junior para o catálogo da exposição Fantasia Brasileira, podemos perceber que Milloss, em sua pedagogia, engloba a contextualização histórica, a audição e estudo das músicas em sua estrutura, que pode ser interpretado como uma leitura ou apreciação, e o fazer artístico dos bailarinos. Nos testes para a escolha do Corpo de dança, além da interpretação formal eram solicitadas apresentações livres e improvisos, o que seguiu ocorrendo durante os ensaios. Nos textos do catálogo da exposição, onde frequentemente são citadas entrevistas e conversas com as bailarinas e bailarinos do IV Centenário (que inclusive participaram de ações artísticas, gravaram depoimentos e palestraram no seminário Encontros com a Dança em São Paulo, organizado para integrar a programação da exposição Fantasia Brasileira), vemos que Milloss valorizava a opinião e as interferências dos bailarinos. Constatamos uma liberdade formal apesar da condução firme do coreógrafo, que palpitava em absolutamente tudo e colaborava com os artistas na criação das músicas, figurinos e dos elementos de cena. Segundo seus aprendizes, o *maitre* de balé possuía um conhecimento profundo em música e arte, transformando a sala de ensaio em um ambiente de criatividade efervescente.

> Essas experiências conduziram Milloss a um estilo onde liberdade e ordem pudesse coexistir, isto é, para uma integração do código clássico-acadêmico da dança, com a liberdade explorada alguns anos atrás e valorizada por seu principal mestre. (Veroli, 1998, p. 47)

Infelizmente as condições para as apresentações do grupo foram se deteriorando conforme o ano de 1954 transcorria: Jânio Quadros, que assumiu a prefeitura de São Paulo de 8 de abril de 1953 a 31 de janeiro de 1955, não concordava com os rumos da custosa comemoração do IV Centenário. O Theatro Municipal de São Paulo, pensado como principal palco das apresentações do balé, estava em uma reforma que se arrastou lentamente durante todo o período de preparação do grupo. O fim do ano chegou e o Theatro não estava pronto.

Desse modo, foi improvisado um palco em um ginásio do Pacaembu, que tentou simular o luxo almejado e condizente com o programa das apresentações, concebidas para um espaço grande: cortinas de veludo foram penduradas no ginásio, lustres foram posicionados tentando emular a atmosfera teatral e reparos foram improvisados para tentar ajustar a acústica do ambiente à música da orquestra sinfônica que acompanhava as coreografias em tempo real. Em novembro foram realizadas apresentações de grande sucesso de público no Pacaembu, com repertório adaptado para a situação complexa que se apresentava diante do grupo. O repertório completo, composto de quatro programas com dezesseis coreografias, só foi apresentado em dezembro de 1954 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em uma reviravolta irônica em meio às comemorações do aniversário de São Paulo.

Figura 33 - A bailarina Edith Pudelko no balé Fantasia Brasileira



Fonte: Fotógrafo desconhecido, 1954. Catálogo da exposição Fantasia Brasileira, 1998, p. 34.

As comemorações foram finalizadas e o ano de 1955 se inicia. Milloss retorna à Itália no início do ano, abatido com a desvalorização do esforço empregado por todos. O grupo tentou prosseguir mesmo sem a presença do diretor; realizaram apresentações em teatros como o Coliseu em Santos e o Teatro Santana. Finalmente conseguiram se apresentar no tão sonhado Theatro Municipal de São Paulo em dezembro de 1955, porém o fim foi amargo: sob o pretexto

de que não fazia sentido ainda existir um grupo criado para um evento que já havia se encerrado, os músicos receberam férias coletivas e os bailarinos foram proibidos de entrar no prédio do Municipal. Porém os feitos do grupo são de notável proeza: a iniciativa foi palco de valioso trânsito de formas artísticas, proporcionando ao público um contato diferente com a obra de artistas consagrados, e assim oferecendo uma reflexão indireta sobre as formas artísticas não tradicionais e alimentando uma descolonização da subjetividade ao inserir formas e elementos nacionais a uma arte vista como tradicionalmente europeia; além de que o coreógrafo, em menos de dois anos, transformou bailarinos em sua maioria inexperientes (havia na companhia bailarinas com experiência nos palcos, mas em menor número) em grandes figuras da dança na cidade; sobre o legado da companhia, nos diz Acácio Vallim Junior:

> O profissionalismo em São Paulo só iria tomar forma definitiva com a criação do Corpo de Baile Municipal em 1968, e com o Ballet Stagium, em 1971. No entanto, todos os grupos que se estabeleceram na cidade, a partir do final do Ballet IV Centenário, são seus filhos legítimos (...) formados por ex-integrantes do Ballet IV Centenário. (Vallim Junior, 1998, p. 43)

Figura 34 - Lenda do amor impossível, 1954



Fotografia: Kázmer Richard Sasso-Fundação Bienal de São Paulo-Arquivo Histórico Wanda Svevo.

3.3 - UMA FANTASIA À BRASILEIRA

Segundo Ana Mae Barbosa, a experiência do Balé do IV Centenário pode ser comparado aos projetos europeus em direção à "arte total",

> "(...) que incorporavam pintura, poesia, música e dança e rejeitavam a separação das artes em instituições que as isolassem umas das outras, como museus e teatros. As vanguardas não só queriam transformar, mas principalmente totalizar a arte. A dança passou a ter, neste projeto, importância capital, porque é no corpo que os sentidos estão associados. O corpo, instrumento da dança, realiza a síntese perceptiva e, através do movimento, espaço e tempo se combinam em uma unidade". (BARBOSA, 1998, p. 54)

É nesse espírito de multiplicidade e descentralidade que se inicia a pesquisa para a realização da exposição Fantasia Brasileira. A pesquisa precisava ser realizada no exíguo período de três meses e deveria estrear juntamente com a abertura da 24ª Bienal em 3 de outubro de 1998.

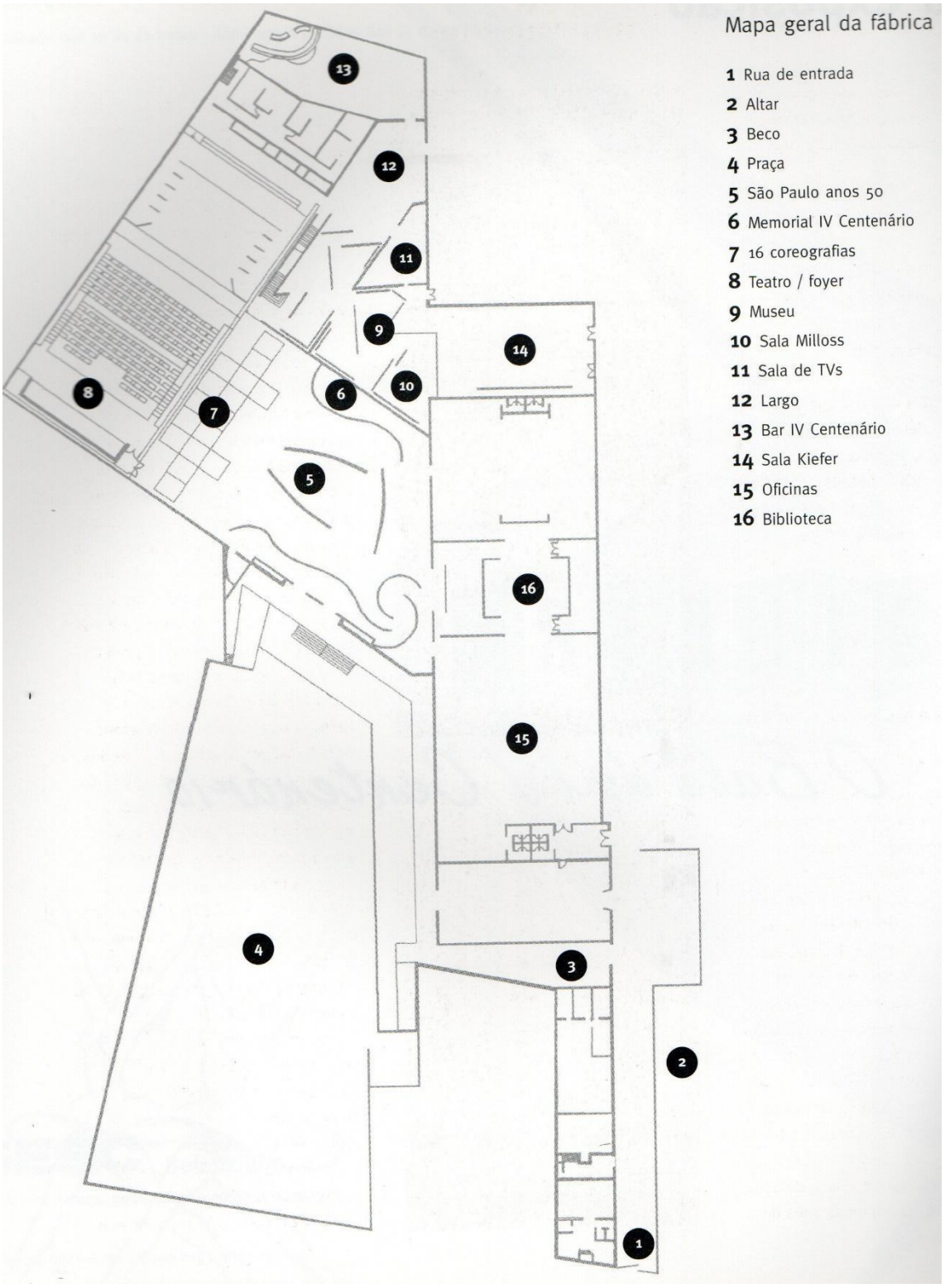
A tarefa, segundo Glaucia no texto curatorial que produziu para o catálogo da exposição, se revelou árdua, devido ao material estar espalhado por diversos acervos. Desenhos, figurinos, cenários, documentação, fotografias, que mudaram de endereço, por vezes até de país, obrigando as pesquisadoras a um trabalho hercúleo de rastreamento a fim de unir todas as pistas, percorrendo o Arquivo Histórico da Fundação Bienal de São Paulo, arquivo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Arquivo Multimeios da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, Arquivo Histórico Municipal Washington Luís, Museu Lasar Segall, FUNARTE, além de acervos localizados em Roma, Veneza e Colonia na Alemanha. A coordenação da pesquisa ficou a cargo de Malu Villas Bôas.

Pela extensa ficha técnica da exposição, presente no catálogo, podemos verificar o grande esforço coletivo que foi esse projeto, guiado pelas hábeis mãos de Glaucia. Na antiga fábrica Moinho Santista, que manteve sua estrutura preservada, (apenas com eventuais ajustes estruturais para garantir a segurança dos que nela transitam), os espaços de memória se revelam tais quais as cortinas que se abrem para um espetáculo, proporcionando um mergulho na história da cidade de São Paulo em uma dicotomia entre o velho e o novo coabitando o Sesc Belenzinho.

A exposição foi dividida em dezesseis ambientes (dialogando com as 16 coreografias criadas por Milloss) e ocupando boa parte da estrutura da fábrica. Não havia ordem pré-definida

para visitação além da imposta pela arquitetura do ambiente e o espectador teria liberdade para criar seu próprio percurso.

Figura 35 - Mapa geral da fábrica durante a exposição Fantasia Brasileira.



Fonte: Guia da exposição, SESC, 1998.

A rua de entrada já apresenta ao visitante um *altar*, instalação evocativa das práticas religiosas que permearam os festejos do IV Centenário em alusão às missas realizadas na ocasião, especialmente no Pateo do Colegio e principalmente à inauguração da Catedral da Sé. Na década de 1950, 93,5% da população de nosso país se declarava católica[76]. Em 1954 até o Papa Pio XII enviou uma mensagem via rádio à devota população[77].

Figuras 36 e 37 - rua de entrada e altar.



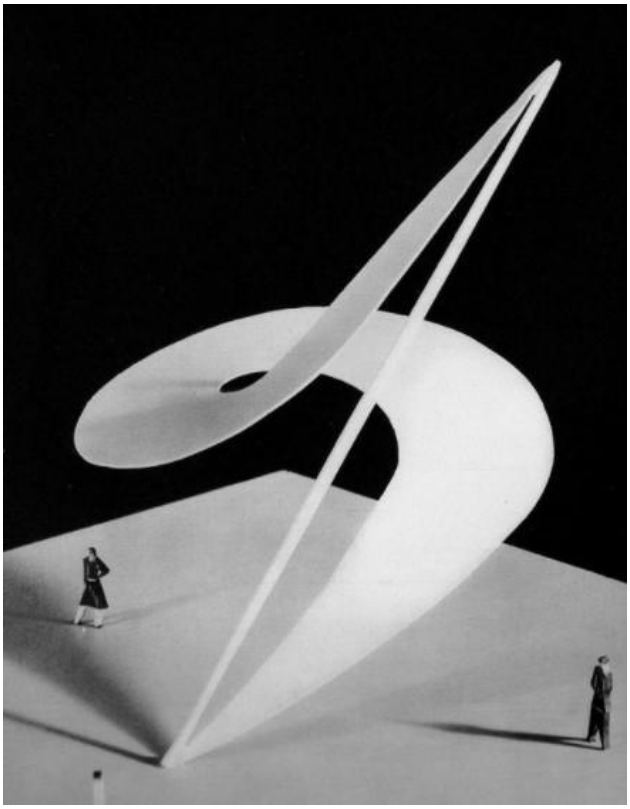
Fotógrafo: Sit Kong Sang. Sesc Belenzinho, 1998.

[76] Fonte: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/451004/noticia.htm?sequence=1

[77] Mais informações em: https://www.vatican.va/content/pius-xii/pt/speeches/1954/documents/hf_p-xii_spe_19540907_mariano-brasile.html

Figuras 38 e 39: à esquerda, a reprodução da Aspiral posicionada na entrada da exposição Fantasia Brasileira; à direita, o projeto de Niemeyer e Zenon Lotufo.





Fotógrafo: Sit Kong Sang, 1998; Oscar Niemeyer e Zenon Lotufo, 1954.

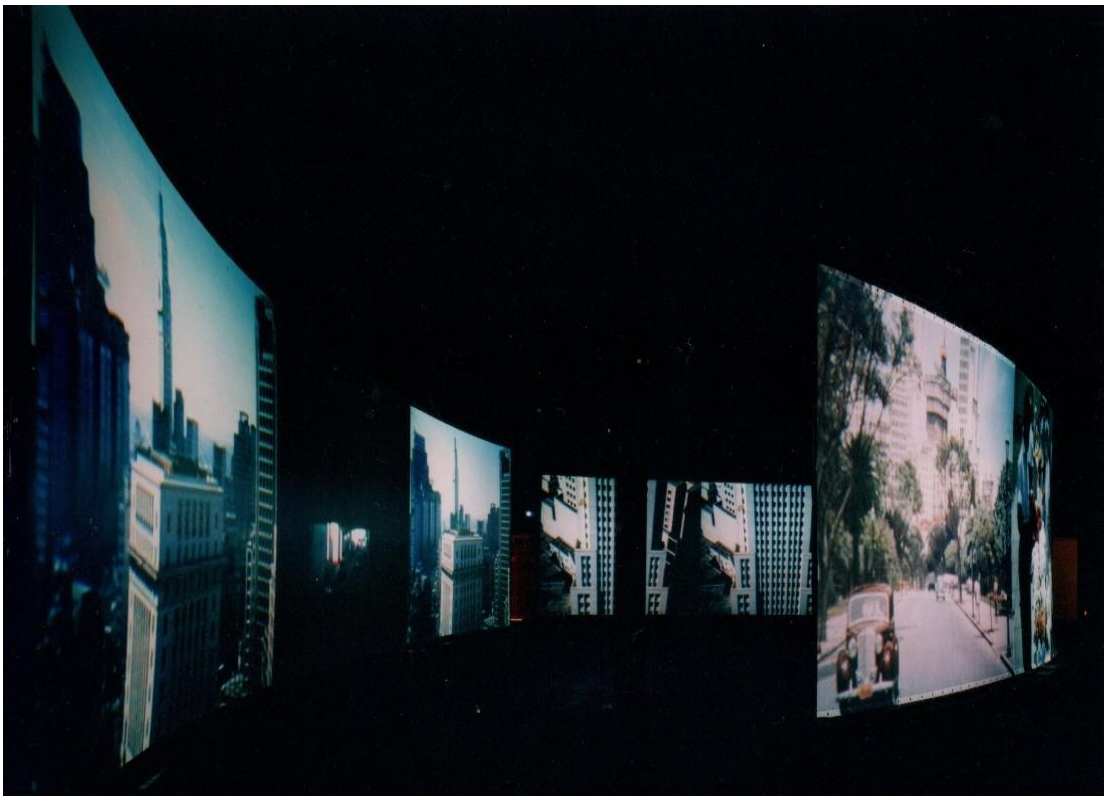
Na entrada do Sesc, em uma área que servia antigamente para carga e descarga da produção da fábrica, agora denominada *Beco*, vemos uma releitura estilizada da "Voluta Ascendente", a "Aspiral"[78] símbolo do IV Centenário, originalmente projetado por Oscar Niemeyer, uma alusão ao crescimento e à verticalização da metrópole. O símbolo permeou toda a produção do IV Centenário, desde o monumento de gesso instalado no Parque do Ibirapuera (que logo ruiu) à louças e mobiliário. Esse espaço também continha uma *praça*, local de apresentação de grupos musicais e danças.

O primeiro ambiente interno da exposição é *São Paulo anos 50*, onde o visitante visualiza o contexto histórico da cidade na época dos festejos do IV Centenário. Filmes e imagens em telas de grandes dimensões transportam o público para a sonhadora grandiosidade

[78] Sobre a Aspiral do IV Centenário, mais informações em: http://demonumenta.fau.usp.br/aspiral-do-iv-centenario-de-sao-paulo/

da capital, em uma experiência imersiva. Essa linguagem expositiva foi inovadora, pois o audiovisual estava se integrando ao ambiente expositivo de maneira tímida, e não era comumente utilizado nas exposições. Podemos localizar pontuais ocorrências de videoarte em exposições desde a expansão da linguagem artística na década de 1970[79], mas essa utilização ampla do audiovisual como experiência de imersão no espaço expositivo ainda era incipiente na década de 1990. Essa linguagem oferece novas categorias de fruição do espaço expositivo.

Figura 40 - São Paulo Anos 50.



Fonte: Fotografia de Sit Kong Sang. Sesc Belenzinho, 1998

Contíguo a esse ambiente temos o *Memorial IV Centenário*, um pequeno museu que abriga a memorabilia autêntica produzida para os festejos.

As *Coreografias de Milloss* apresentam fotos e registros das apresentações. Os dezesseis balés produzidos na ocasião foram: *As quatro estações*, com música de Giuseppe Verdi e

[79] Sobre as intersecções entre audiovisual e arte, o pesquisador Eduardo Antônio de Jesus em seu artigo A imagem em movimento e os espaços da arte contemporânea: outras formulações do audiovisual (2019) nos apresenta uma breve historiografia das relações entre o cinema e a arte, focando na arte contemporânea. Disponível em:

cenário e figurinos de Irene Ruchti; Bolero com música de Maurice Ravel e cenário e figurinos de Oswald de Andrade Filho; *Cangaceira*, retrato coreográfico de Camargo Guarnieri, Flávio de Carvalho e Aurelio Milloss, música de Camargo Guarnieri e Figurino e cenografia de Flávio de Carvalho; *Caprichos*, com música de Igor Stravinsky e cenografia e figurinos de Toti Scialoja; *Deliciae Populi* com música de Alfredo Casella e cenário e trajes de Tomás Santa Rosa; *Fantasia Brasileira* com música de Souza Lima e cenário e trajes de Noêmia Mourão*; Ilha Eterna*, 'imagem coreográfica em 7 danças' produzida exclusivamente para a apresentação no ginásio do Pacaembu, com música de Bach e cenário e trajes de Aldo Calvo; *Indiscrições*, por música de Jacques Ibert e cenário e trajes de Eduardo Anahory; *Lenda do Amor Impossível*, com ambiente sonoro por Aurelio Milloss (e executado pelos próprios bailarinos) e cenário e trajes por Di Cavalcanti; *Loteria Vienense*, com música de Johann Strauss instrumentalizada por Claudio Santoro, cenário e trajes de Aldo Calvo; *No Vale da Inocência*, com música de Mozart e cenário e trajes de Quirino da Silva; *O guarda-chuva*, com música de Francisco Mignone e cenário e trajes de Heitor dos Prazeres; *O mandarim maravilhoso*, considerado a obra prima de Milloss, com música de Bela Bartok e cenário e trajes de Lasar Segall e *Passacaglia*, primeiro balé ensaiado pela companhia, com música de Bach e cenário e trajes por Cândido Portinari. Destes, *O Guarda-Chuva, No Vale da Inocência, Lenda do Amor Impossível, Indiscrições, Fantasia Brasileira* e *Cangaceira* foram criados com exclusividade para o Balé do IV Centenário. Todas foram amplamente registradas por fotógrafos da época em suas exibições no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com exceção de *Ilha Eterna*.

Figuras 41 e 42: Memorial IV Centenário e Coreografias de Milloss.





Fonte: Fotografia de Sit Kong Sang. Sesc Belenzinho, 1998.

Voltando à exposição, o *Teatro* abrigou espetáculos de dança e apresentações musicais. A exposição contou com uma diversa programação voltada à espetáculos, da qual falaremos mais adiante.

No *foyer*, foram exibidos os figurinos da companhia, originais e reproduções, que proporcionaram ao público uma dimensão do numeroso guarda-roupa produzido para os balés. Essas peças hoje se encontram no acervo do Theatro Municipal de São Paulo. No ano de 2024, que marcou os 70 anos do Balé IV Centenário, uma série de encontros foi organizada pelo Theatro para marcar a ocasião[80], com palestras de especialistas, apresentações de dança e uma pequena exposição de figurinos originais no foyer do Theatro. Também foi lançado um *Índice de Fontes*[81], um documento resultante da restauração desse acervo de figurinos e pesquisa realizada pela equipe do Theatro sobre o Balé. Como não pude visitar a exposição de 1998, foi muito significativo poder ver a exposição no Theatro e ter esse contato direto com os belíssimos figurinos, que coincidiu de ocorrer no momento da pesquisa, uma feliz coincidência que ampliou o meu interesse no tema.

[80] Mais informações em: https://theatromunicipal.org.br/eventos/ciclo-de-encontros-memorias-historias-e-contextos-ballet-iv-centenario-70-anos/

[81] Disponível em: https://www.theatromunicipal.org.br/wp-content/uploads/2025/02/indice_bale_iv_centenario-1.pdf

Figuras 43 e 44 - Foyer.





Fonte: Fotografia de Sit Kong Sang. Sesc Belenzinho, 1998.

No *Museu Balé do IV Centenário* são exibidos os desenhos e projetos originais para os figurinos e cenografias. Os desenhos de Heitor dos Prazeres, Aldo Calvo e Quirino da Silva não

foram localizados na época. O ambiente contou com mapotecas onde o público poderia consultar documentação mais aprofundada sobre músicos, bailarinos e artistas.

Figuras 45 e 46: Museu Balé do IV Centenário e desenhos de Flávio de Carvalho para o balé Cangaceira, 1954.





Fonte: Fotografia de Sit Kong Sang. Sesc Belenzinho, 1998

A Sala *Aurélio Milloss* contém uma ilustração da vida e obra do coreógrafo e contou com a curadoria Patrizia Veroli. Veroli é historiadora da dança e autora do livro *Milloss: um maestro dela coreografia tra espresionismo e classicitá* (1996), material que se constituiu como um importante guia para as pesquisadoras no momento da pesquisa para a exposição. O livro não foi traduzido para o português.

Na montagem da exposição, a curadoria de Glaucia incluiu áreas especialmente projetadas para mesmo em momentos de descanso e lazer os visitantes estarem em espaços temáticos e ambientados, com acesso à informação. A *Sala de TV* exibe entrevistas e depoimentos de bailarinos e espectadores gravados especialmente para a mostra. O *Largo* foi pensado como um espaço de encontro, e oferece ao público acesso à revistas e jornais que documentaram este período da década de 1950, registrando assim as impressões da imprensa sobre o evento, seus antecedentes, desdobramentos, glórias e polêmicas. A exposição contou com um Bar inteiramente ambientado nos anos 1950, que contava com cardápio especial, DJs e apresentações musicais. Tive acesso ao impressionante material produzido para o bar, onde os guardanapos, cardápios, e até o jogo americano das mesas eram temáticos do IV Centenário. Do início ao fim da exposição o visitante está rodeado de informações diversas. Infelizmente, devido a políticas de direitos autorais na época no Centro Cultural São Paulo, não pude fazer registros desse material, que hoje se encontra no Centro de Memórias do Sesc. Os ambientes da exposição possuíam trilha sonora com sensores de presença, que incluía músicas de diferentes estilos e ruídos, ajustando a paisagem sonora de acordo com o tema sendo abordado no ambiente.

Figura 47: apresentação musical no Bar do IV Centenário.



Fonte: Fotografia de Sit Kong Sang. Sesc Belenzinho, 1998

Finalizando a mostra estava a Sala Anselm Kiefer, exibindo a obra Filha de Lilith, integrante da série "Lilith" realizada pelo artista na década de 1990, que se baseava na figura de Lilith, presente na mitologia judaico-cristã e interpretada como primeira mulher de Adão e lida como personagem demoníaca. Na série, as figuras sobrevoam uma cidade em ruínas, em meio à poeira. A inspiração para a série seria uma série de fotografias que Kiefer fez em visita à São Paulo[82]. A obra encerra a mostra realizando um paralelo à São Paulo dos anos 1950, brilhante em sua esperança de crescimento e riqueza, e a São Paulo populosa e caótica dos anos 1990.

[82] Disponível em: https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=4266&titulo=O_titanico_Anselm_Kiefer_no_Centre_Pompidou

Figura 48 - Filha de Lilith.



Fonte: Anselm Kiefer, 1998.

Tanto o Balé, em suas cenografias artísticas, quanto a curadoria de Glaucia repensam a questão da espacialidade. Percebemos na leitura dos textos que os pesquisadores produziram para o catálogo da exposição Fantasia Brasileira o esforço feito pelos artistas para adaptar a forma artística com a qual estavam acostumados aos imensos espaços que um palco exige. Alguns dos artistas não eram estranhos ao trabalho cenográfico e arquitetônico, assim como Glaucia, em seu extenso contato com Lina Bo Bardi. Vemos uma continuidade da linguagem curatorial que Glaucia estabelece em suas exposições anteriores aqui já citadas, como *Labirinto da Moda* e *Flávio Império em Cena*: o olhar que não se reduz às formas artísticas convencionais e ao simples cubo branco, incluindo elementos e linguagens diversas, que envolvem o espectador em uma experiência completa. Segundo Ana Mae Barbosa:

> Destruição de barreiras entre códigos culturais e a reconstrução das diferenças em unidades significantes caracterizam o trabalho curatorial de Gláucia Amaral. Sua preocupação em inter-relacionar o erudito e o popular, o público e o privado, o internacional e o local é anterior à decisão da Bienal em eleger um tema culturalista, a antropofagia, para sua 24ª edição. (Barbosa, 1998)[83]

[83] Folha de S. Paulo - Ana Mae Barbosa: Fantasia brasileira - 06/12/98. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs06129812.htm

Na exposição Fantasia Brasileira, há ainda a inclusão de uma série de eventos e espetáculos que complementam o espaço expositivo enquanto sutilmente propõem críticas à ordem hegemônica nas Artes: em uma exposição sobre balé, grande símbolo da cultura erudita, pode dançar baião, frevo, quadrilha? Porque estamos vendo Tambor de Crioula, Maculelê e choros dividindo o mesmo espaço que valsas e tangos? Os espetáculos ocorriam preferencialmente aos fins de semana e englobavam apresentações de orquestras, assim como grupos de música popular de diversas regiões do Brasil; espetáculos teatrais e de dança em temáticas livres ou em releituras do Balé do IV Centenário. Danças folclóricas, ritmos diversos. De Inezita Barroso passando pelo Balé Popular do Recife, Cabaret Voitaire, folguedos, gafieira à Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto regida por Roberto Minczuk (atual regente da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo). Foi organizado também um seminário sobre a história da dança. Todo o repertório adquirido durante a pesquisa de Glaucia na década de 1970 para a realização da Feira de Cultura Popular no Sesc Pompeia vem à tona nessa programação de espetáculos e vivências, coordenada por Acácio Ribeiro Vallim Júnior e Karen Müller.

Figura 49 - Apresentação Calungas do Passo (Frevo na Praça)



Fonte: fotografia por Sit Kong Sang. Sesc Belenzinho, 1998.

Em 1954 o repertório de inspiração nacional apresentado pelo Balé teve opiniões divididas e críticas a respeito da estereotipia das representações, mas foi um importante movimento de valorização da cultura brasileira. A exposição de 1998, com seu conjunto de espetáculos, reafirma a capacidade da cultura brasileira de se posicionar artisticamente e com engajamento, em diálogo com a questão proposta por Paulo Herkenhoff na constituição da Bienal da Antropofagia: "Como constituir uma história da arte não-eurocêntrica?" (Herkenhoff, 2008, p. 32). Os questionamentos no Manifesto Antropófago se fazem presentes e reverberam também nas escolhas feitas para a programação educativa da exposição, que veremos a seguir. "Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida" (Andrade, 1928).

Figura 50: espetáculo Cupuaçu – Bumba-meu-boi, Tambor de crioula, Ciranda, Cacuriá, Caroco, Lelê, Quadrilha, Baralho, Capoeira, Maculelê. Direção: Tião Carvalho. 21 de novembro de 1998



Fonte: fotografia por Sit Kong Sang. Sesc Belenzinho, 1998.

4. UM OLHAR PARA A MEDIAÇÃO EM FANTASIA BRASILEIRA

Figura 51 - Oficina com grupos escolares à exposição



Fonte: fotografia por Sit Kong Sang. Sesc Belenzinho, 1998.

4.1. OS ANOS 1990: UMA VIRADA EDUCACIONAL

Uma mudança paradigmática foi se operando nos setores educativos de museus e instituições culturais no transcorrer da segunda metade do século XX. Com o desenvolvimento do sistema capitalista e consequentemente a formação de uma indústria cultural, os museus ganham uma nova conotação, com uma renovação de seus públicos. O entendimento da arte tenta se aproximar mais à vida cotidiana e a mídia aproxima o público a uma vida social e cultural. Nos explica Monica Hoff:

> Esse processo teve seu "novo início" no começo da década de 1990 quando alguns artistas passaram a fazer novas abordagens da arte envolvendo colaboração, ação coletiva, diálogo como formato, engajamento com órgãos e grupos ativistas, formação de coletivos de arte etc., situações de convívio, estruturas relacionais, novas formas de vida e um sem fim de propostas que ora tentavam estabelecer micro-unidades de interação humana no âmbito da arte, ora encenavam novas formas de arte através de estruturas e ações micro utópicas no campo da vida. (Hoff, 2014, p. 93)

Diante disso, novos processos educacionais passaram a ser instaurados, para aproximar o público desse novo momento de emergência cultural, tanto na educação formal, com a obrigatoriedade do ensino da Arte nas escolas pela Lei de diretrizes e Bases de 1996 e a publicação dos Parâmetros Curriculares Nacionais de 1997 (que absorvem a Abordagem Triangular em sua conceituação apesar de não nomeá-la diretamente), que representam uma mudança na estrutura do currículo de ensino da Arte, quanto nos educativos de museus.

A 24ª Bienal também afirmou seu compromisso com a educação. Herkenhoff, organizou a Bienal repousada "em três "es": exposição, educação e edição." (Ioschpe, 2001-2002, p. 111). A direção do núcleo educativo ficou a cargo de Evelyn Ioschpe, presidente da Fundação Ioschpe e do Instituto Arte na Escola. O público frequentador da Bienal aumenta a cada edição; a extensa publicidade cativa uma audiência que não está acostumada a frequentar espaços artísticos, principalmente em arte contemporânea. Segundo Evelyn Ioschpe:

> O grupo assumia o compromisso de, ao invés de evitar reconhecer essa distância entre os discursos artísticos contemporâneos e os diversos públicos, tratar esse "estranhamento" como ponto de partida para potencializar a tensão comunicativa da arte. As estratégias educativas que seriam propostas deveriam buscar estabelecer um território de interações comunicativas que potencializassem a obra de arte enquanto um sistema intencional de sentidos variados (plásticos, poético-críticos, temporais, culturais, locais e universais) perante o leitor e que simultaneamente potencializassem o indivíduo na relação com este objeto/sujeito. (Ioschpe, 2001-2002, p. 112).

Desse modo, foi estruturado um Núcleo Educativo tendo em sua equipe profissionais de diversas áreas: arte/educação, pedagogia, mediação e pessoas com experiência em programas com a Secretaria de Educação e educação à distância, e organizando o educativo para o atendimento do público espontâneo, educacional e virtual (este último atendido apenas ao fim da mostra presencial). A fundamentação do educativo teve participação ativa da equipe curatorial. O Núcleo de Educação destaca que:

> Num caminho articulado aos pressupostos da Proposta Triangular formulada pela Dr. Ana Mae Barbosa, o Prof. Luiz Guilherme Vergara elaborou para o Núcleo Educação da XXIV Bienal o conceito de antropofagias continuas (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 artisticos e o espectador passa a ser participante na produção de situações comunicativas/artísticas de modo poético e/ou critico (BIENAL(103), 1998, p. 07 apud Minerini Neto, 2014, p. 173).

Atuando em várias frentes, a Bienal distribuiu kits com materiais para professores e organizou um serviço de monitoria presencial e virtual, em parceria com o Sesc-SP. Contou com mais de 160 monitores, que realizaram curso de formação coordenado por Milene Chiovatto. Na monitoria a "experiência única de cada ser diante da obra foi tomada como ponto de partida, o que significou priorizar a *dúvida* como método de trabalho e a formação de uma *consciência cultural* como ponto de chegada." (Ioschpe, p. 114). Semelhante à monitoria da exposição Fantasia Brasileira, ambas as exposições utilizam a Abordagem Triangular e a pedagogia questionadora de Paulo Freire. Porém, as semelhanças não ultrapassam o campo conceitual, e cada exposição amplia a formação e a estruturação do seu educativo a seu modo.

4.2. O PROGRAMA EDUCATIVO DA EXPOSIÇÃO FANTASIA BRASILEIRA

A concepção do programa educativo de ambas as exposições, Labirinto da Moda e Fantasia Brasileira (assim como a exposição *Flávio Império em cena* de 1997) foi de

responsabilidade da professora Dra. Christina Rizzi[84], com assistência de Ana Amália Barbosa e Cildo Oliveira[85].

Christina Rizzi, coordenadora do núcleo, era bem experimentada na Abordagem Triangular, assim como Ana Amália e Cildo Oliveira. Rizzi atuou como monitora durante o Festival de Inverno de Campos do Jordão de 1983, além de estar presente como educadora nas experimentações realizadas no MAC/USP entre 1987 e 1993, período de sistematização da Abordagem Triangular. Para essa dissertação, ela nos concedeu um rico depoimento a respeito de sua experiência na exposição Fantasia Brasileira. Segundo ela, o sistema Olho Vivo continuou sendo utilizado na exposição de 1998, porém com algumas mudanças em sua implantação.

As atribuições do núcleo de Arte/Educação / Monitoria, de acordo com o relatório elaborado pela coordenação ao final da exposição em dezembro de 1998, seriam: conceber a proposta arte educativa da monitoria da exposição; conceber o sistema de apreciação no sistema Olho Vivo; selecionar os monitores; acompanhar, avaliar e apoiar o desenvolvimento do trabalho dos monitores durante a exposição.

A designação utilizada na época ainda era *Monitoria*. As designações para o profissional atuante nesta área do museu varia de acordo com a época ou a intenção, passando por guia, monitor, mediador, educador, tira-dúvidas (como estampava a camiseta dos educadores da 24ª Bienal) e até 'explicador' (como se refere Mario de Andrade no início do século XX[86]). Categorias semânticas e conceituais perpassam essas escolhas. Verificando no dicionário, a palavra monitor significa "daquilo ou daquele que monitora; aquele que se encarrega de ensinar e orientar em certas matérias e em certas modalidades de esportes; aquele que, numa escola ou curso, por ter nível mais adiantado, é escolhido para auxiliar o professor junto aos outros alunos; acompanhar e observar o decurso de um processo, de uma operação ou de um aparelho.[87]" Ou seja, alguém com função de direcionar, observar, vigiar, prestar

[84] Christina Rizzi é atualmente Professora Sênior do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e orientadora de mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Mais informações em: https://bv.fapesp.br/pt/pesquisador/681100/maria-christina-de-souza-lima-rizzi/

[85] Cildo Oliveira é artista plástico, educador e curador. Pernambucano, atua majoritariamente em São Paulo. Seu trabalho plástico é ligado à ecologia, sustentabilidade e as linguagens autóctones. Mais informações em: https://www.elloraatelie.com/cildooliveira

[86] Mais informações em COUTINHO, Rejane Galvão. **Mário de Andrade, a educação estética e a mediação cultural**, In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. Anais do 26º Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.2397-2408.

[87] Fonte: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/monitor/

assistência, sem ter espaço para definir o que deve ser realizado, mas dar seguimento a um conhecimento pré-estabelecido, atuando como uma ponte. Segundo Ana Mae Barbosa:

> "São inúmeras as exposições que oferecem monitores para orientarem o público. O reconhecimento da necessidade de potencializar a apreciação do observador é já algo positivo embora em geral estes monitores sejam preparados a toque de caixa e tornem-se meros repetidores de clichês. (...) Em outros casos a monitoria se torna parceira do curador para o sucesso da exposição junto ao público como tem sido o caso da exposição *Labirinto da Moda* que considero a melhor "escola" de Arte-Educação a operar nos últimos quatro anos no Brasil (...). Facilitar, preparar para a compreensão da Arte é nos dias de hoje a principal tarefa de Centros Culturais, Museus, Escolas e outras entidades comprometidas com o social. (Barbosa, 1998, sem paginação)

Sobre o termo mediador, partindo da definição do termo no dicionário Houaiss, diz Valeria Peixoto de Alencar:

> mediação associada à ideia de intermédio entre o saber e o sujeito, coloca o educador/mediador neste papel, ele é quem interliga alguma coisa (o conhecimento, o conteúdo, a obra de arte) à outra (o educando, o sujeito), ou seja, o educador continua sendo o detentor de um poder, talvez não o detentor da informação, uma vez que ela estaria em uma das extremidades, mas o poder de levar a informação, continuando a ser o "transmissor" de conhecimento, a chamada "educação bancária" tão descrita e criticada por Paulo Freire. (Alencar, 2008, p. 33)

Utilizar os termos arte/educador ou educador confere autonomia e traz indiretamente o reconhecimento da mediação cultural como uma área de conhecimento no campo da Arte/Educação. Na década de 1990 esse campo de atuação estava em formação, conforme a Arte/Educação se estabelecia como uma área de conhecimento reconhecida na educação formal, ou seja, aquela que ocorre em instituições acadêmicas ou no ensino regular. Na educação não-formal (onde o ensino é estruturado, com linguagens e objetivos construídos, fora de instituições educacionais regulamentadas, ou fora do currículo regular), era um trabalho em construção. A mediação cultural nos museus pode ser lida nesse prisma da educação não-formal, e se desenvolvia em um ritmo próprio. A professora Christina Rizzi nos conta em entrevista: *"Em 1998 as coisas eram ainda bem incipientes, inclusive as acadêmicas. (...) A gente estava inventando (...) não tinha essas exposições, estavam começando".* Na escrita da dissertação nos referimos aos educadores como 'monitores' por ser a designação utilizada no contexto da exposição. Nos diz Ana Mae Barbosa:

> "A partir da década de 1990, por esses motivos [*a integração da Abordagem Triangular aos Parâmetros Nacionais Curriculares do MEC em 1996/1997*] ou por maior desenvolvimento da consciência social, muitos museus criaram setores educacionais. A atenção dada à educação nos museus aumentou

> quando as megaexposições permitiram descobrir que as escolas são o público mais numeroso nesses eventos (...). (Barbosa, 2009, p. 17)

As mega exposições em questão foram grandes eventos artísticos na vida cultural brasileira nos anos 90. Mostras como *Rodin* (1995) na Pinacoteca do Estado de São Paulo e Museu de Belas Artes, *Claude Monet* (1997) no MASP ou *Picasso – Os Anos de Guerra (1999)*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), passaram a atrair um público numeroso como nunca antes visto, com pessoas formando longas filas para terem a oportunidade de observar de perto as obras desses celebrados mestres[88]. Para dar conta do atendimento de um público mais diversificado, os museus ampliam suas frentes. Ainda assim, o setor educativo figura como um ponto de menor importância nessa estrutura. Museus como o MASP, o MAM ou a Pinacoteca possuíam atividades artísticas e cursos em seus ateliês, mas o trabalho do monitor geralmente consistia em elaborar um discurso genérico com informações sobre as obras ou artistas, além de legitimar o discurso curatorial, sem espaço para o diálogo com o público e deslocada nessa nova democratização no acesso à arte que as grandes exposições proporcionaram. A prova dessa disparidade está no pouco material resultado de oficinas, fichas preenchidas por educadores, relatórios, dentre outros materiais educativos que são guardados e devidamente preservados.

Carla Padró Puig (2009) nos oferece uma visão dos museus como espaços possivelmente dialógicos, onde a museologia atua diretamente para definir as relações educativas e o modo como o visitante se relaciona com a exposição. Dentre as quatro museologias citadas, podemos destacar a museologia autoritária (...) "os curadores têm o domínio da interpretação. Os educadores, se existem, devem repetir suas mensagens. Quando projetam programas educativos adotam processos de ordenação do conhecimento que correspondem às estruturas do pensamento vindas da conservação: identificação, descrição, explicação e demonstração" (Puig, 2009, p. 59), e a museologia disjuntiva, que integra diferentes profissionais do museu e do mundo da arte para "aprender, ao longo da organização expositiva, a explorar outros contextos de produção, circulação e reprodução entre objetos,

[88] A pesquisadora Myriam Sepúlveda dos Santos analisa em números esse aumento de visitação nos museus no artigo *As megaexposições no Brasil: democratização ou banalização da arte?* Publicado em 2002, onde associa esse aumento à formação de uma indústria cultural em volta dos museus, fomentada pela iniciativa privada e pela mídia, trazendo um ponto de vista sociológico ao tema. Mais informações em: https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/368

espaços, profissionais e visitantes que, nesse caso, são integrados como profissionais.” Afim de desmistificar o espaço museológico como um ambiente sacralizado.

Ao verificar os projetos de exposições organizadas por Glaucia Amaral, podemos observar que a dinâmica muda e dialoga com essa dessacralização da arte e o destaque de suas possibilidades educacionais. Há uma preocupação com o setor educativo, que não é apenas uma exigência institucional burocrática, e sim peça importante de apoio na fruição do visitante. Glaucia pontuou no texto “Uma leitura antropofágica das artes cênicas”, presente no projeto expositivo da exposição Fantasia Brasileira consultado no Centro Cultural São Paulo: “*Um grupo de profissionais especialmente treinado estará à disposição para acompanhar as visitas. A intenção é estimular a percepção visual dos participantes, chamando atenção para aspectos importantes da exposição*”. O setor responsável pelas visitas mediadas ao espaço expositivo foi denominado de *Ação Educativa*. A exposição contava com uma área específica para as oficinas e vivências e o projeto Espaço, Tempo e Peso: a dança, composta por oficinas voltadas aos profissionais das artes cênicas, ambos coordenados por Liana Bloisi[89] e Karen Müller[90] . Desse modo, o próprio formato do núcleo educativo já consiste em uma triangulação. As áreas são independentes, mas complementares, e no projeto da exposição são apresentadas da seguinte maneira: “*Além do serviço de monitoria, a exposição oferece uma atividade especial no fim do percurso, para todos os que querem dançar*” (sem paginação), um convite ao fazer artístico.

4.2.1. Ação Educativa

Nos diz o folder Proposta de Arte Educação:

> “Os monitores são fundamentais para estabelecer uma relação significativa e dialógica entre o público e as diversas oportunidades de leitura oferecidas pela mostra. (...) O eixo metodológico central deste trabalho desenvolve-se a partir das ações: buscar, observar, contextualizar e criar, articulando sempre o passado ao presente, o coletivo ao singular, buscando significações culturais e pessoais em um processo contínuo de ação-reflexão-ação constantemente avaliado. (Folder Olho Vivo, 1998)

[89] Liana Bloisi é designer, artista têxtil, artesã e educadora. Mais informações em: http://159.65.233.245/autor/liana-bloisi

[90] Karen Muller é Professora. Possui graduação em Bacharelado Em Teatro Aplicado à Educação pela Universidade de São Paulo (1974), mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1984) e Doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (2002). Fonte: http://lattes.cnpq.br/8648529000609766

A estrutura da Ação Educativa parte do conceito de "apreciação compartilhada", fundamentado principalmente no diálogo e utilizando a Abordagem Triangular como ponto fundamental, assim como o conceito de Arte como Experiência de John Dewey. O material de formação dos educadores da exposição contava com textos de Ana Mae Barbosa, João Alexandre Barbosa, Regina Machado e Michael Parsons; era considerado um material "em construção", pois a escolha dos textos norteadores era dinâmica e acontecia de acordo com cada encontro, segundo Ana Amália Barbosa em conversa informal a respeito do trabalho realizado na exposição. Posteriormente, em sua versão final, foram acrescentados textos de Katia Canton e Antônio Cândido. Veremos detalhadamente a respeito desse material mais adiante.

Apreciação aqui recebe um subtexto crítico. À primeira vista, pensamos em apreciação como estima, apreço. Também associado a esse conceito e partindo da definição na palavra Apreciação no Dicionário Aurélio (1995) a Ação educativa inclui em seu caderno *Em Processo*, criado para a formação dos monitores: "avaliar, julgar, ponderar, examinar, considerar; julgamento; conceito julgamento, opinião; análise, exame; reconhecimento de uma ideia ou de um fenômeno" (1998), associando a Apreciação à leitura, fruição, interpretação de imagens, entendimento. Apreciação compartilhada seria o processo coletivo da reflexão crítica no espaço expositivo.

Em seu livro, publicado em 1934, John Dewey coloca a arte como uma experiência com início, meio e fim, com suas próprias peculiaridades e pequenos acontecimentos que a perpassam. Ao se tornar completa, essa experiência passa a ter qualidade estética, possibilitando um contato e uma aprendizagem mais aprofundada, significativa e prazerosa. Para Dewey, todos são capazes de apreender essa experiência estética, que também está intimamente ligada à criação, ao fazer artístico.

> Nessas experiências, cada parte sucessiva flui livremente, sem interrupções e sem vazios não preenchidos, para o que vem a seguir. Ao mesmo tempo, não há sacrifício da identidade singular das partes. (...) Em uma experiência, o fluxo vai de algo para algo. À medida que uma parte leva a outra e que uma parte dá continuidade ao que veio antes, cada uma ganha distinção em si. (...) Por causa da fusão contínua, não há buracos, junções mecânicas nem centros mortos quando temos uma experiência singular. Há pausas, lugares de repouso, mas eles pontuam e definem a qualidade do movimento. (Dewey, 2010, p. 111)

A exposição como um todo pode ser lida como facilitadora de uma experiência completa, conforme o que Dewey nos traz. Os ambientes se entrelaçam, há instalações imersivas, diferentes formatos de obras, vídeos, sons, danças, lugares de descanso. Ao conduzir

a visita, o monitor evoca memórias, propõe reflexões, aponta informações que podem ter passado por alto, e ao final o visitante se integra ao ambiente expositivo através da dança, se assim o desejar. A satisfação sensorial se une à intelectual.

Podemos perceber no uso do termo "*ação-reflexão-ação*" visto no folder uma referência à pedagogia problematizadora, dialogal e questionadora de Paulo Freire, onde os indivíduos são incentivados à crítica e ao questionamento e onde os saberes são construídos através do diálogo e da experiência do outro. Freire enfatiza que nos moldamos e nos educamos através dessa troca de saberes. Nenhuma pessoa é vazia, todos temos as nossas experiências particulares que influenciam nossa visão de mundo. "Os homens são seres do quefazer exatamente porque seu fazer é ação e reflexão. É práxis. É transformação do mundo. (...) O quefazer é teoria e prática. É reflexão e ação." (Freire, 1987, p. 70). Triangulações. Dentro da exposição, os educadores estimulam que os visitantes criem novas relações e referências, que se vejam como parte integrante da exposição, ampliando a percepção do que está sendo observado e vivenciado. Também podemos associar à ação educativa da exposição o conceito de leitura de mundo de Paulo Freire, no qual o ato de ler a palavra pode se aplicar ao ato de ler a imagem ou o contexto cultural:

> Uma compreensão crítica do ato de ler, que não se esgota na decodificação pura da palavra escrita ou da linguagem escrita, mas se antecipa e se alonga na inteligência do mundo. A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquela. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente. A compreensão do texto a ser alcançada por sua leitura crítica implica a percepção das relações entre o texto e o contexto. (Freire, 2001, p. 11)

Para atuarem junto à ação educativa, foram selecionados 30 monitores para se dividirem em dois horários de trabalho: das 9h30 às 15h30 e das 15h às 21h, com algumas mudanças aos fins de semana. De acordo com o relatório elaborado pela equipe da Ação Educativa, as funções se dividiam entre Função Monitor, Função Visita Guiada e Função Piloto, sendo Monitores os que permanecem no espaço para atenderem o público, os condutores das visitas agendadas e a função piloto não está especificada, mas pela sua ausência na tabela das atribuições dos monitores, deduzo que seja substituição. Todos os monitores cumpriam todas essas funções, ficando em média 2 horas em cada posto.

Após a seleção, os monitores realizaram um curso de formação em dois módulos, composto por palestras e atividades "prático-expressiva-reflexivas". O primeiro módulo

ocorreu entre 24 e 28 de agosto. No período das 14h às 17h os monitores assistiam palestras ministradas pelo núcleo de Arte Educação (Christina Rizzi, Ana Amália e Cildo Oliveira), Glaucia Amaral e especialistas nas áreas de conhecimento abordadas na exposição. Entre as 18h30 e as 21h30, os candidatos deveriam assistir ao curso do prof. Michael Parsons, da Ohio State University, dentro da programação do curso *A compreensão e o prazer da Arte*, no Sesc Vila Mariana.

A compreensão e o prazer da Arte foi um importante projeto para a área da Arte/Educação. Sob a coordenação de Ana Mae Barbosa com assessoria de Lilian Amaral, ocorreu de 28 de abril a 27 de novembro de 1998, destinado a educadores, gestores e estudantes da área das Artes, reunindo professores e teóricos renomados do Brasil e do exterior, ligados à grandes universidades e objetivava um efeito multiplicador, visando atingir o grande público (principalmente os estudantes através da ação posterior dos educadores que acompanharam as palestras). Sobre a motivação para a realização do curso, Danilo Santos de Miranda pontua:

> O projeto decola de uma premissa indiscutível: apenas uma insignificante minoria encontra-se em condições de usufruir da experiência estética proporcionada por museus, galerias e espaços culturais. Recente pesquisa efetuada por iniciativa do Sesc São Paulo demonstra que, entre os paulistanos, 63% nunca visitaram sequer uma exposição. Quadro que, felizmente, inclina-se a evoluir num sentido mais favorável, graças, sobretudo, à ação de instituições como o Sesc. (Miranda, 1998, sem paginação)[91]

Acompanhando o crescimento do público visitante em museus que passa a ocorrer na década de 1990, o curso oferece, segundo a publicação que contém os textos produzidos pelos pesquisadores presentes na programação, a premissa de "ampliar a capacidade de leitura da obra de arte e discutir os modos pelos quais se aprende Arte no mundo contemporâneo". Os encontros promovidos foram "Aprendizagem de Arte: ensino e pesquisa na sala de aula" com a prof. Dra. Mary Stokrocki (Arizona State University); "Arte e Cognição: teoria da aprendizagem para uma época pós-moderna" com o prof. Dr. Arthur Efland (The Ohio State University); "Arte e tessitura da Vida: a questão étnica nos parâmetros multiculturais da História da Arte" com a profª Dra. Jacqueline Chanda (The Ohio State University); "Leituras de Obras de Arte e discussão acerca do lugar e da apreciação na sala de aula de acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais" com a Profª Dra. Heloisa Ferraz (ECA/USP); "Interdisciplinaridade: aprendizagem da Arte e construção de significado" com a profª Drª Kerry Freedman (Universidade de Minnesota); "Avaliação e julgamento do ensino – aprendizagem da Arte" com o prof. Dr. Doug Bougton (University of South Australia), além

[91] Citação presente no material produzido a partir do curso A compreensão e o prazer da Arte. Sesc, 1998.

de um encontro de Análise crítica da Bienal de São Paulo. O curso do professor Michael Parsons foi intitulado "Compreender a Arte: um ato de cognição verbal e visual", abrangendo: experiência estética e desenvolvimento cognitivo; tema e expressão; os estágios da compreensão da Arte e da estrutura da obra de Arte; e juízo de valor. O texto produzido por Parsons para o material impresso do curso foi utilizado posteriormente para a formação dos monitores da exposição Fantasia Brasileira. O projeto como um todo foi uma ação importante para a formação dos arte/educadores brasileiros, tanto os que puderam acompanhar o curso presencialmente como os que tiveram contato com os textos produzidos, disponibilizados virtualmente pelo Sesc, proporcionando o contato com as teorias contemporâneas da arte/educação e a oportunidade de ter contato com grandes intelectuais do campo. Posteriormente foi realizada uma segunda versão do projeto, agora voltada à arte e novas tecnologias.

Voltando ao curso de formação dos monitores da exposição, em setembro foi realizado um segundo módulo, com três encontros. O primeiro, no dia 15 de setembro, contou com palestra de Glaucia e de Gerardo Villaseca, designer do espaço expositivo, e Ana Mae Barbosa e Liana Bloisi; dia 16 de setembro o encontro foi com Mônica Teixeira, jornalista, pesquisadora e autora do texto "Obra de gigantes" e Tereza Aline Pereira de Queiroz, historiadora e professora na FFLCH/USP, autora do texto "São Paulo nos anos 50: as imagens da ideia" (Ambos os textos integram o catálogo da exposição) e Beth Bento e Flávia Toni, pesquisadoras da área da música, Beth foi responsável pela trilha sonora e eventos musicais e Flávia Toni, escreveu o texto "Música e músicos do Ballet do IV Centenário". Dia 17 de setembro a palestra foi com Acácio Vallim e Karen Muller, responsáveis pelos espetáculos e eventos de dança. Acácio produziu o texto "Ballet do IV Centenário: emoção e técnica".

Todos os monitores receberam como material de estudo uma apostila denominada "Em processo", contendo os textos norteadores da Ação Educativa:

- "*Cultura e Ensino de Arte*" e "*Arte-Educação pós-colonialista no Brasil: aprendizagem triangular*", presentes no livro recém publicado Tópicos Utópicos (1998) de Ana Mae Barbosa, para situar os monitores a respeito da Abordagem Triangular, suas origens, influências e aspectos formais, além de abordar aspectos como multiculturalismo e formação da nossa identidade cultural, essenciais para compreender a estrutura da exposição e despertar a consciência da colonialidade que permeava (e ainda permeia) a nossa cultura e a importância da arte nesse processo de reconhecimento e desconstrução, para assim cada educador refletir sobre sua prática dialógica.

- "*Leituras: O intervalo da Literatura*" de João Alexandre Barbosa, presente no livro A leitura do intervalo: ensaios de crítica (1990). O texto, apesar de se referir à literatura, pode ser aplicado à leitura da obra de arte. No texto, o prof. João Alexandre defende que no processo de leitura, entre a literatura e a apreensão do texto pelo leitor existe um intervalo. Nesse intervalo o leitor faz relações e busca significados, estabelecendo para isso pares, como literatura/história, psicologia, etc., portanto, entre o que se lê e o que se interpreta, existe toda a experiência e as referências do leitor, pois cada um interpreta de maneira individual e subjetiva de acordo com suas vivências. "É precisamente na tensão entre a obra e o leitor (o que impõe tanto o desejo da leitura quanto a atenção exigida para a satisfação dele) que cria os múltiplos significados que levam a ler na literatura mais do que apenas literatura" (Barbosa, 1990, p. 15). Na leitura de obras de arte ocorre o mesmo processo. Para lermos a obra de arte devemos levar em conta os aspectos empíricos, históricos e sociais tanto da obra quanto do leitor contemporâneo.

- "*Para pintar o retrato de um pássaro*" de Regina Machado. O texto está presente no material produzido para o projeto "A compreensão e o prazer da Arte" e tem como tema a apreciação, aqui tratada em uma linguagem poética, através de um poema do poeta surrealista francês Jacques Prévert (1900-1977). Machado argumenta que a apreciação é parte fundamental da experiência estética e deve ser incluída na aprendizagem através de um projeto pedagógico bem orientado pelo educador, através de percursos de aprendizagem que levem em consideração as especificidades e o repertório de cada um, não se limitando à mera nomeação de elementos formais presentes na obra, mas indo além em sua leitura. Para uma apreciação significativa é necessário tecer relações, realizar releituras com um novo olhar carregado de diferentes relações empíricas e epistemológicas.

> A paisagem da Arte deve ser percorrida pelo aluno como uma história pessoal de descobertas, riscos, obstáculos, conquistas, através de formas que produzem encanto, pergunta, divertimento, inquietação, horror, num caminho que o olho percebe que através do olhar, pode ver; que a mão, atrás de tocar, pode encontrar a pulsação da matéria; que o ouvido pode distinguir sonoridades e timbres; que o olfato pode respirar o âmago das coisas, que a memória pode despertar imagens esquecidas; que o pensamento, enfim, atrás de organizar palavras, pode inventar a prosa pessoal de significar o mundo. (Machado, 1998, p. 5)

- *Mudando direções na arte-educação contemporânea* – Michael Parsons. O professor Parsons apresenta uma análise das mudanças de paradigma de como a arte era observada e interpretada no modernismo e as mudanças ocorridas na década de 1990. Durante o modernismo, a obra de arte era vista considerando seus elementos formais e estéticos, dentro de uma lógica artística onde a visualidade, expressão e formalidade são os únicos elementos a serem lidos. Já

no período em que o autor escreve, fim da década de 1990, o elemento cognitivo entra em cena e a arte passa a ser lida através de outros critérios, como seu contexto cultural e político, exigindo uma mudança nos parâmetros de leitura e interpretação, visto que a obra agora é passível de diferentes interpretações. De acordo com o professor, isso influencia diretamente na maneira em que aprendermos Arte nas escolas, e uma mudança no currículo escolar se faz necessária, passando a considerar a Arte como um campo epistemológico e abrindo espaço para uma aprendizagem multicultural e interdisciplinar, preparando o aluno para observar as obras com uma visão ampla e fundamentada em diversas linguagens e contextos, rejeitando a visão modernista da existência de apenas uma interpretação válida e correta para a arte.

-*Anselm Kiefer* – 50 anos MAM 1998 – o texto aborda um resumo biográfico de Kiefer, além de uma breve descrição e contextualização de algumas de suas obras, incluindo *Filha de Lilith*, que encerra a exposição.

- *O balé clássico e o conto de fadas* – Kátia Canton. Texto presente no livro E o príncipe dançou... O conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea (1994). O texto nos mostra um panorama da história do balé, sua formação e historicidade, além das nuances psicológicas e didáticas por trás dos temas mais comuns no balé clássico, ligados à contos de fadas, mitos e folclores. O texto pode ser usado como auxílio para compreender o papel do figurino e das ambientações na contação de história que o balé promove, podendo ser adaptado também à dança contemporânea em suas diversas manifestações.

- *Radicalismos* – Antônio Cândido. O professor nos aponta os conceitos do radicalismo, conservadorismo e pensamento revolucionário analisando a visão de três teóricos, Joaquim Nabuco, Manoel Bomfim e Sergio Buarque de Holanda a respeito da formação do povo brasileiro. O texto debate as bases sociológicas, históricas e políticas que deflagram as desigualdades sociais presentes no povo até os dias de hoje, e convida a uma reflexão sobre a participação do povo nas estruturas de poder, ou sua falta de participação, pois os estudiosos citados pontuam como sempre fomos governados por uma elite dominante e a dificuldade do pensamento revolucionário entrar em ação em nosso país. No contexto da exposição o texto dialoga com a contextualização da industrialização da cidade nos anos 1950 e suas reverberações, onde o povo é o principal motor de mudança, mas o que vemos pontuado por jornais e textos da época são os líderes desse movimento, grandes empresários e membros de uma elite econômica. Desse modo, a leitura contribui para um questionamento das estruturas de poder vigentes na sociedade.

Os monitores receberam também a prévia dos textos produzidos para o catálogo da exposição, que em conjunto compunham uma pesquisa aprofundada e cuidadosa sobre todos os aspectos da mostra, desde a história do balé, o contexto de São Paulo na década de 1950 e da Zona Leste, que abriga a fábrica onde se instalou o Sesc, até aspectos musicais e artísticos que envolveram a experiência.

Ao fim da exposição, os monitores receberam uma ficha avaliativa do curso, onde responderam as questões: Qual sua avaliação para o curso de monitoria que antecedeu a abertura da exposição? O curso foi adequado ou inadequado para sua preparação? Na sua opinião qual o aspecto mais positivo do curso? Qual o aspecto mais negativo? Como você está vendo a sua atuação no grupo de monitores? Como você está vendo sua atuação junto ao público? Como está sendo a utilização dos folders OLHO VIVO? Qual o fato mais significativo que aconteceu com você em relação ao seu trabalho de monitor nesta exposição? Na sua opinião como o público está reagindo ao trabalho de vocês? Como o público está reagindo à exposição? . Todas as perguntas pedem exemplos e permitia comentários, críticas e sugestões ao final da ficha. Infelizmente não localizamos as fichas preenchidas, mas podemos ter uma noção da preocupação da equipe com a formação dos monitores e com o cuidado com o trabalho realizado.

A formação do monitor se mostra essencial diante das mudanças operadas na época nos museus e instituições culturais. A necessidade da formação do público passa a ser discutida, e o mediador/monitor é peça essencial nesse processo. Além da preparação através do curso de formação, também era discutida a importância da autoformação do educador, através de pesquisas, leituras e visitas a exposições.

> O que irá determinar a escolha de uma abordagem de leitura ou a conjunção complementar de diferentes abordagens é o campo de sentido da própria obra, assim como as concepções de arte que norteiam aquele que conduz a leitura, no caso o mediador. Portanto, conhecer diferentes instrumentos de leitura, situando-os perante as teorias que os iluminam, é recurso fundamental para o mediador criar condições que possibilitem interpretações. (Coutinho, 2009, p. 176)

O mediador bem versado na Abordagem triangular, capaz de interrelacionar os eixos da leitura, contextualização e fazer artístico é capaz de suscitar leituras e experiências instigadoras nos visitantes, trazendo à tona a experiência do observador para buscar sentidos novos que se relacionem com a vida. Porém, no curto período de uma visita, isso não é tarefa

simples. É necessário uma prática e reflexão constantes. No caso da exposição Fantasia Brasileira, os educadores possuíam o recurso dos Folders Olho Vivo, que poderia ser usado como um fio de Ariadne em meio a multiplicidade proporcionada pela exposição.

4.2.2. Olho Vivo

Em sua tese de Doutorado, que analisa a formação do educativo da exposição Labirinto da Moda, Christina Rizzi se refere aos folders Olho Vivo como um "sistema de apreciação" (Rizzi, 1999, p. 133) inspirados no trabalho desenvolvido do Metropolitan Museum of Art, que se caracterizavam como uma 'caça' à arte, com questões provocativas ao público. Para Fantasia Brasileira, foram produzidos sete folders. O sistema foi nomeado na exposição Labirinto da Moda "por apropriação da denominação das personagens detetives Olho Vivo e Faro Fino[92], pertinente ao conceito do trabalho e perfil lúdico-infantil da mostra" (Rizzi, 1999, p. 135). O nome foi mantido nas exposições subsequentes, provavelmente por sua referência ao olhar atento e curioso que as exposições objetivavam incentivar. Cada folder contém quatro perguntas e a planta baixa da exposição. O responsável pelo projeto gráfico dos folders foi o designer Jorge Padilha. O material era colorido, compacto, facilmente colecionável e fácil de manusear e carregar durante a visita, pois cabia no bolso. Eles eram distribuídos ao público, que podiam optar em seguir com os monitores, realizar o percurso sozinhos ou em grupos sem supervisão. Seu uso era optativo. Cada folder se pauta em um espaço da exposição, com questões relacionadas às especificidades do ambiente.

> A nossa preocupação sempre foi pensar aspectos, não fazer nada que fosse com cara de cartilha, ainda mais comparando com o que era feito na época, se você pega hoje pode até achar prescritivo, mas não era para aquela época, nós estávamos quebrando com isso. Então a gente olhava para o todo e percebia quais espaços receberiam bem um folder, e escolhíamos esses espaços. Em termos de conteúdo a gente não repete conteúdo, a gente distribuía as coisas chaves onde elas eram mais pertinentes. Então, cada um tinha começo, meio e fim, ele é autônomo, (...) e você utilizando os seis você fica com um panorama, entendeu? Era essa a intenção, não dar conta do todo, e trabalhar mais a relação, era instigar e puxar conversa. As pessoas vêm conversar, então é um puxador de conversa com qualidade, e as conversas não ficavam atreladas somente aos folders. É um apoio. (Rizzi, entrevista, 2025)

[92] Série de desenho animado produzido pela pela Hanna-Barbera entre 1959 e 1961. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Snooper_and_Blabber

O primeiro folder introduz a Proposta de Arte Educação. Contém um texto elaborado pelo núcleo de ação educativa, a planta do espaço e os nomes dos monitores e seus determinados turnos. A coordenação estabeleceu um sistema de rodízio, onde os educadores se revezavam, portanto, todos ficavam em algum momento em todos os ambientes. Era um modo eficaz de todos terem acesso a diferentes vivências, assim como um descanso mental, pois alguns ambientes continham música e muitos estímulos visuais.

Figuras 52 e 53 - Folder Proposta de Arte Educação.

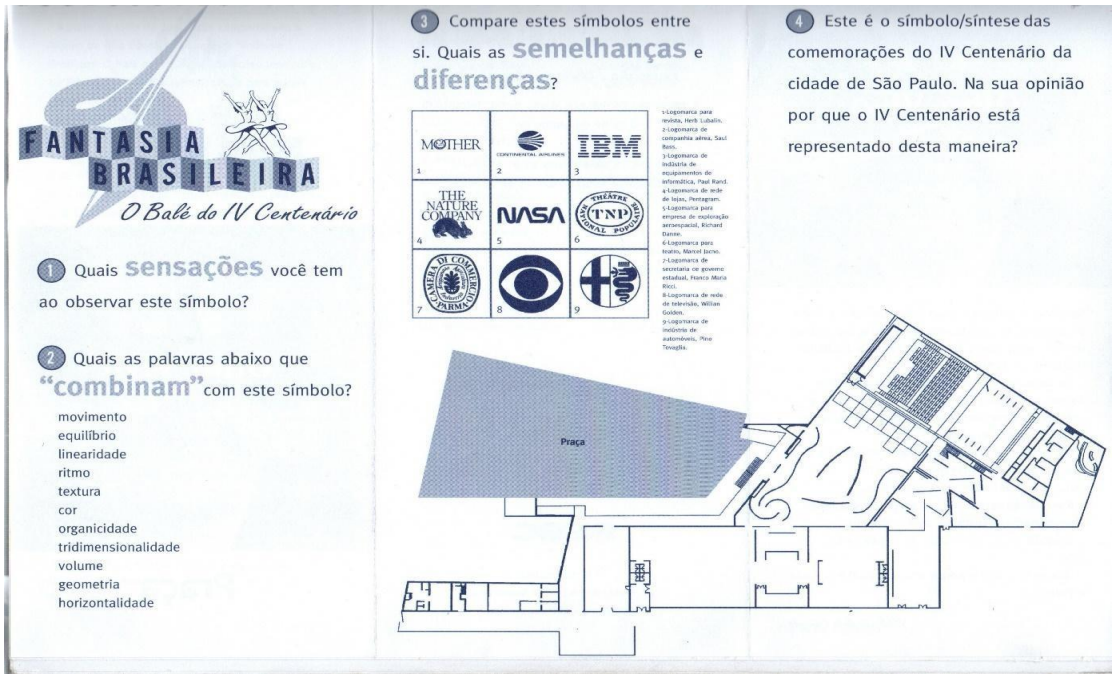


Fonte: Sesc Belenzinho, 1998.

Os ambientes escolhidos para acolherem a proposta foram Praça, Memorial IV Centenário, Foyer, Sala Milloss, Sala Kiefer e Cidade em Trânsito, projeto de dança e educação executado pelo grupo Caleidos[93] e coordenado por Isabel Marques. Localizei informações esparsas sobre o projeto, que contou com a participação de crianças das escolas públicas da Zona Leste de São Paulo[94]. As perguntas integrantes nos folders foram:

PRAÇA: Quais sensações você tem ao observar este símbolo? Quais as palavras abaixo "combinam" com este símbolo? (Movimento, equilíbrio, linearidade, ritmo, textura, cor, organicidade, tridimensionalidade, volume, geometria, horizontalidade); Compare estes símbolos entre si. Quais as semelhanças e diferenças? Este é o símbolo/síntese das comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo. Na sua opinião porque o IV Centenário está representado dessa maneira?

Figuras 54 e 55: Folder Praça



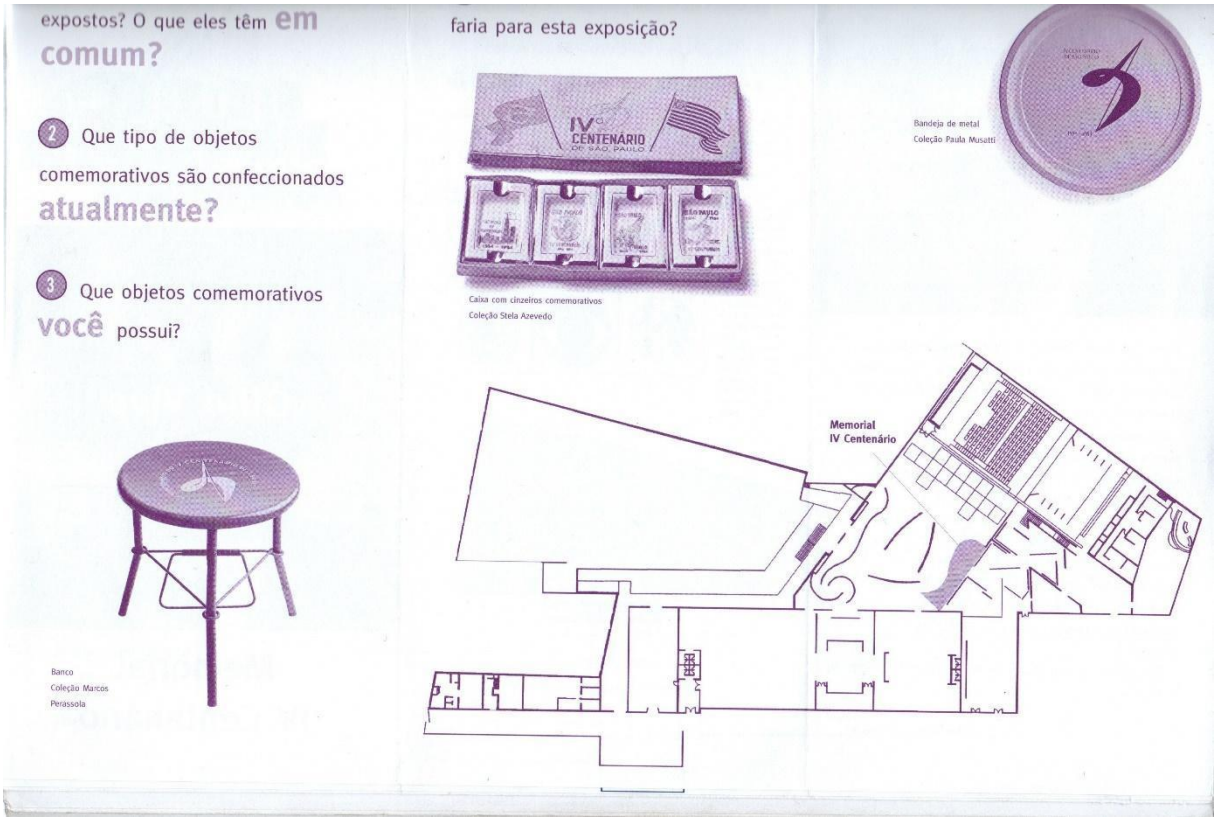
Fonte: Sesc Belenzinho, 1998.

[93] O Caleidos Cia. de Dança foi criada em 1996 pela professora e pesquisadora de dança Isabel Marques (1964) na cidade de Campinas. A companhia desenvolve projetos que relacionam os campos da educação e das artes. Fonte: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupos/81592-caleidos-cia-de-danca

[94] Fonte: Caleidos Cia. Via instagram: https://www.instagram.com/p/DICs9BXvbNp/

MEMORIAL IV CENTENÁRIO: Que objetos estão aqui expostos? O que eles têm em comum? Que tipos de objetos comemorativos são confeccionados atualmente? Que objetos comemorativos você possui? Que objeto comemorativo você faria para essa exposição?

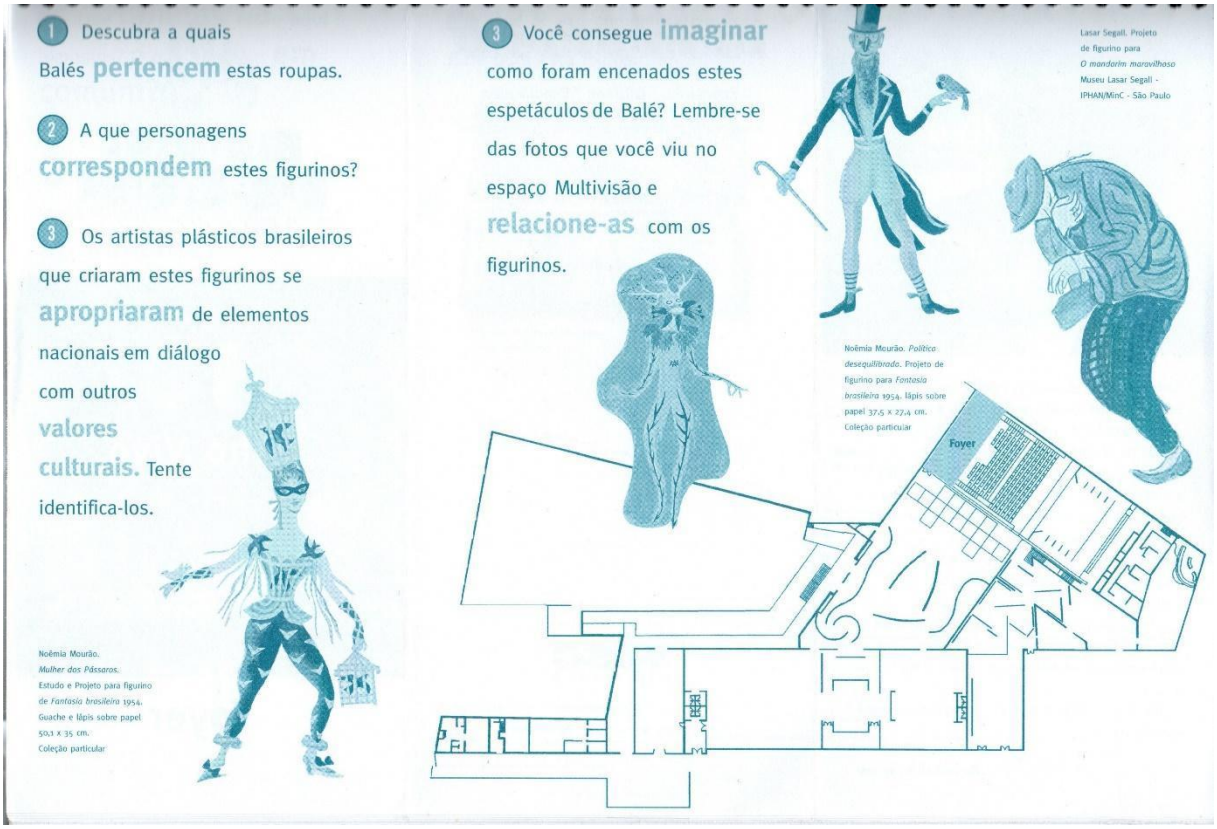
Figura 56: Parte interna do folder Memorial IV Centenário. Como as capas são iguais, reproduziremos aqui as informações internas.



Fonte: Sesc Belenzinho, 1998.

FOYER: Descubra a quais balés pertencem estas roupas. A que personagens correspondem estes figurinos? Os artistas plásticos brasileiros criaram estes figurinos e se apropriaram de elementos nacionais em diálogo com outros valores culturais. Tente identifica-los. Você consegue imaginar como foram encenados estes espetáculos de balé? Lembre-se das fotos que você viu no espaço multivisão e relacione-as com os figurinos.

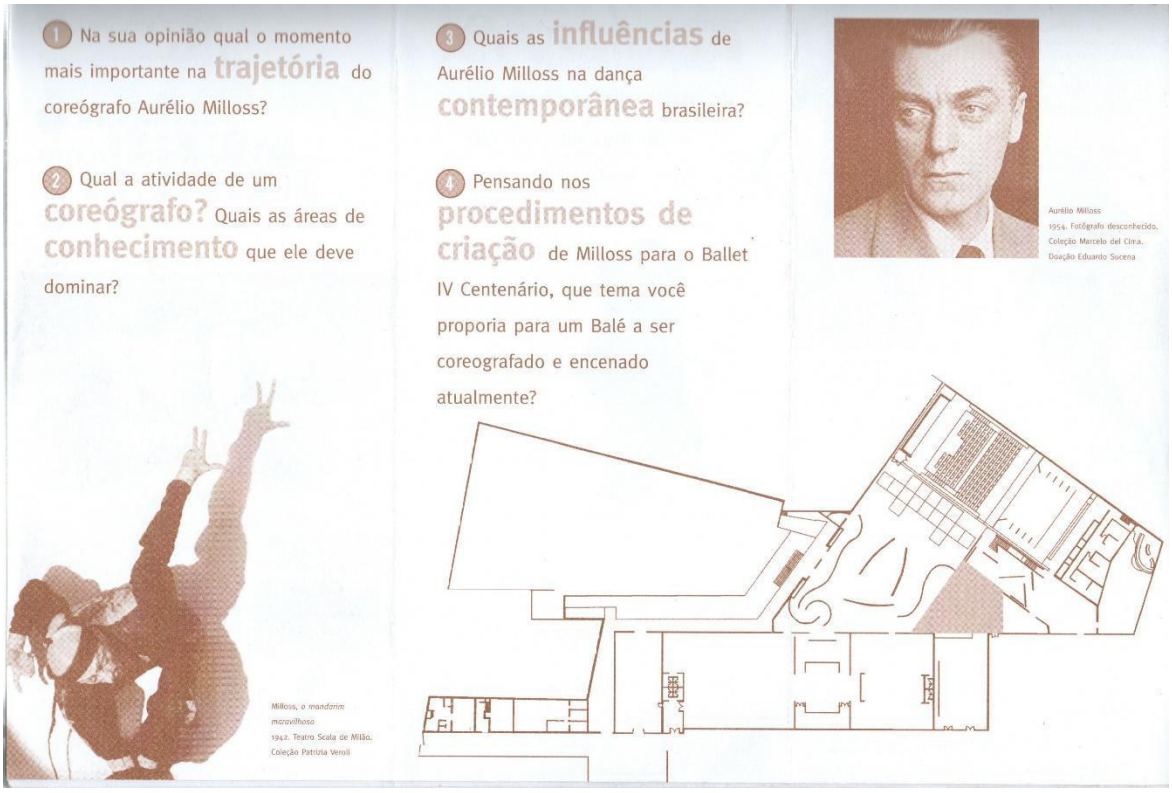
Figura 57 - Parte interna do folder Foyer.



Fonte: Sesc Belenzinho, 1998.

SALA MILLOSS: Na sua opinião, qual o momento mais importante na trajetória do coreógrafo Aurélio Milloss? Qual a atividade de um cenógrafo? Quais as áreas de conhecimento que ele deve dominar? Quais as influências de Aurélio Milloss na dança contemporânea brasileira? Pensando nos procedimentos de criação de Milloss para o Ballet IV Centenário, que tema você proporia para um Balé a ser coreografado e encenado atualmente?

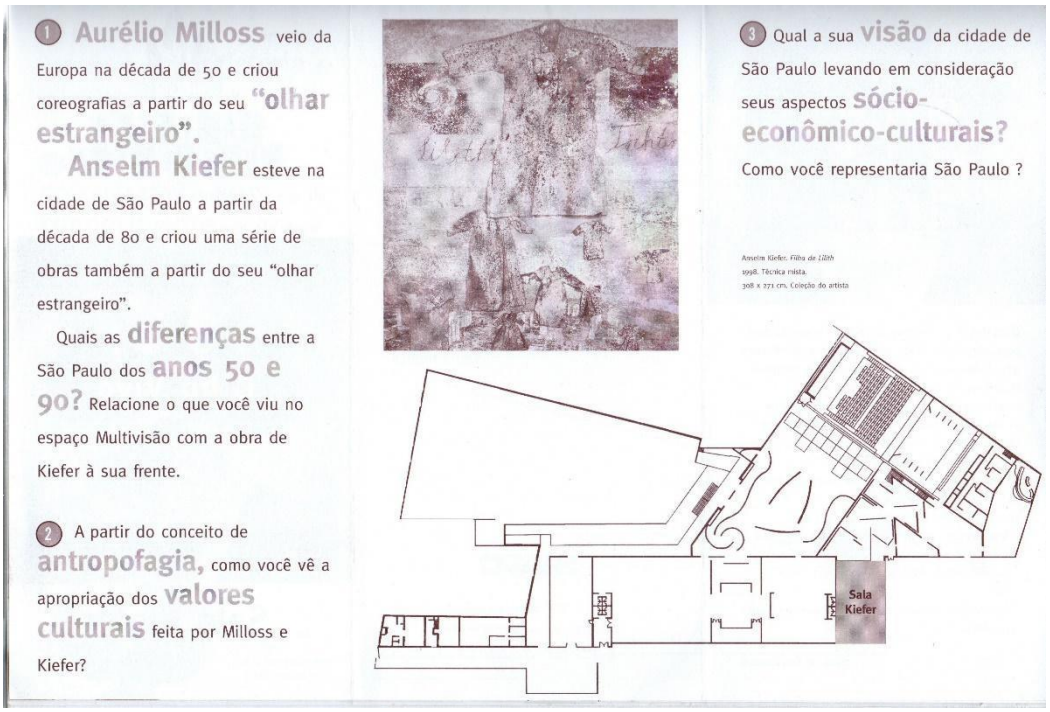
Figura 58 - Parte interna do folder Milloss



Fonte: Sesc Belenzinho, 1998.

SALA KIEFER: Aurélio Milloss veio da Europa na década de 50 e criou coreografias a partir do seu "olhar estrangeiro". Anselm Kiefer esteve na cidade de São Paulo a partir da década de 80 e criou uma série de obras também a partir do seu olhar estrangeiro. Quais as diferenças entre a São Paulo dos anos 50 e 90? Relacione o que você viu no Espaço Multivisão com a obra de Kiefer à sua frente. A partir do conceito de Antropofagia, como você vê a apropriação dos valores culturais feita por Milloss e Kiefer? Qual a sua visão da cidade de São Paulo levando em consideração seus aspectos sócio-econômico-culturais? Como você representaria São Paulo?

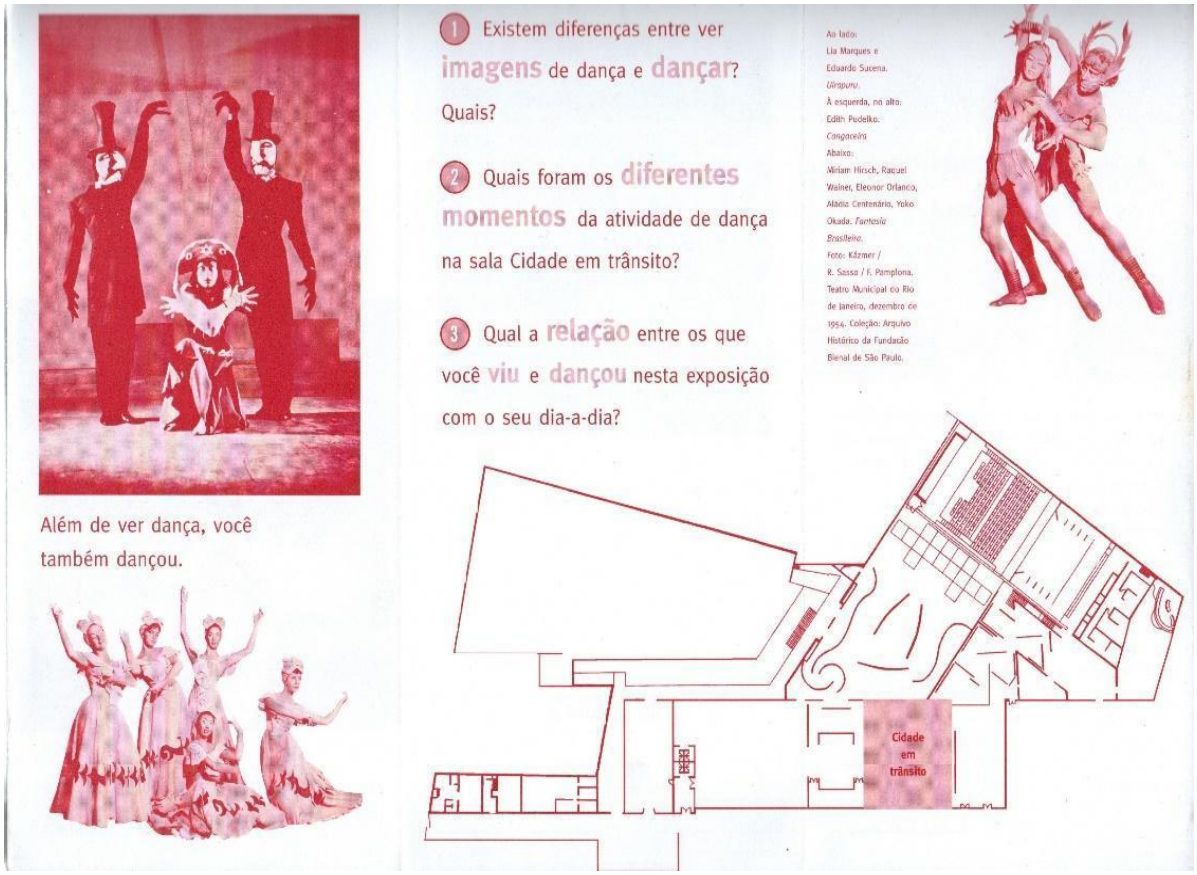
Figura 59: Parte interna do folder Sala Kiefer



Fonte: Sesc Belenzinho, 1998.

CIDADE EM TRÂNSITO: Existem diferenças entre ver imagens de dança e dançar? Quais? Quais foram os diferentes momentos da atividade de dança na sala Cidade em Trânsito? Qual a relação entre os que você viu e dançou nesta exposição com o seu dia-a-dia?

Figura 60: Parte interna do folder Cidade em Trânsito



Fonte: Sesc Belenzinho, 1998.

Segundo Christina Rizzi, os folders rendiam diálogos significativos em vários aspectos. Não era apenas a imposição mecânica das perguntas, mas modos de suscitar memórias, incentivar a atenção para aspectos que talvez tenham passado por alto, relacionar imagens do passado com o presente, propondo entendimento para além da mera admiração.

A Abordagem Triangular se faz presente em todos os processos educativos na exposição, assim como na montagem. A contextualização e a leitura das obras eram realizadas pelos monitores, e o fazer artístico estava presente nas oficinas e na área da exposição voltada à dança, através do DJ presente no espaço e as apresentações artísticas e musicais. Mesmo fragmentado, todas as partes do processo triangular estão presentes.

4.2.3 Oficinas e vivências

As oficinas e vivências, coordenadas por Liana Bloisi e Karen Muller, foram executadas fora do contexto das visitas monitoradas. De acordo com o projeto da exposição Fantasia Brasileira, "*as atividades têm como objetivo mostrar o movimento como necessidade básica do ser humano, em seus mais diferentes aspectos*". A programação foi dividida em oficinas livres, vivências que ocorriam aos fins de semana, e o projeto *Espaço, tempo e peso: a dança*, voltado a profissionais das artes cênicas, como uma formação complementar. Todas as oficinas precisavam de inscrição e tinham vagas limitadas por dia, contando com 20 vagas para Dança, 15 para Cenografia, 20 para Figurino, 12 para Música e 12 para Iluminação. Com relação às vivências, ocorriam somente aos fins de semana e não possuíam limitação de faixa etária e contavam com 30 vagas para vivências de Dança e 20 vagas para música. Foram contratados profissionais experientes nas respectivas áreas para ministrarem as oficinas, cujos temas se repetiam semanalmente. Ao total, foram realizadas 366 oficinas nos três meses de exposição, se dividindo em:

- *Dança:* 90 oficinas ministradas por Cristina Salmistraro, Cybele Cavalcanti, Tica Lemos, Ana Fridman, Vítor de Trindade, Helder Vasconcelos, Gleison Vigne, Luciana Caetano, Zé Maria Carvalho, Didi, Sérgio Rocha, Emilie Sugai, Uxa Xavier, Renata Neves, Dudude Hermann, Patricia Noronha, André Trindade, Laura Glenn, Analívia Cordeiro, Denise Namura, Fátima Suarez, Ana Mondini, Ricardo Iazzetta, Luis Abreu, Cilô Lacava, Raul Barreto, Alejandro Ahmed, Zélia Monteiro, Tião Carvalho e Pedro Moreno;

- *Cenografia:* 62 oficinas ministradas por Paulo Bordhin, Felipe Tassara, Silvia Leblon, Regina Wilke e Hideki Matsuka;

- *Figurino:* 69 oficinas ministradas por Maria Lúcia Barbosa, Caíto, Fátima Valadares, Sandra Fuckelmann, Sandra Harabagi, Ruth Zaragoza, Rossi e Fábio, Key Sawao, Rosa Estevez, Vera di Franco e Suzana Uribarri;

- *Música:* 90 oficinas ministradas por Cássio Mendes, Magno Bissoli e Reinaldo Marques;

- *Iluminação:* 56 oficinas ministradas por João Donda, Marcos Cicerone e Eliana Zaroni.

Em cada área ocorria uma oficina na parte da manhã e uma na parte da tarde, sendo geralmente o período matutino voltado para as crianças e o vespertino para o público adulto. Os detalhes se encontram em uma tabela no anexo da dissertação.

Verificando os arquivos pessoais de Glaucia, encontramos um mailing voltado às escolas, visando convidar os professores a levarem seus alunos para visitas mediadas na exposição. Havia a preocupação de trazer o público escolar para o espaço museológico, oferecer atividades e incentivar a vivência cultural das crianças.

Infelizmente não encontramos documentos que registram a participação e a resposta do público a essas atividades. O que há de retorno do público é relacionado ao projeto Cidade em Trânsito. Segundo o documento de divulgação da monitoria localizado em um HD pertencente à Glaucia:

> O grupo CALEIDOS estará desenvolvendo um trabalho junto ao público infanto-juvenil, integrando arte e educação. Com base no que viu e sentiu na exposição com a visita monitora, o espectador é convidado a intervir no espaço cênico, interagindo com os artistas. Os participantes, através da dança, poderão expressar suas vivências e visões da cidade. (1998, sem paginação)

O documento contendo a repercussão do projeto está no relatório produzido pela Ação Educativa. O documento completo se encontra em anexo na dissertação. Reproduziremos aqui algumas das respostas dos participantes, e suas faixas etárias:

"Eu senti um show dentro de mim" (entre 7 e 10 anos)

"Isto [a exposição] fala de nossas vidas. Eu vi como era no passado [referência à exposição visual] [referência à dança) e como é hoje" (entre 7 e 10 anos)

"Vocês trouxeram para cá São Paulo que recebe todas as raças... japoneses, alemães, africanos..." (aluno do supletivo)

"Em menos de 30 minutos pessoas que nunca sorriem estavam sorrindo" (entre 7 e 10 anos)

"Lá (na exposição visual) nós recebemos e aqui nós fizemos o espetáculo" (3a. idade)

"Sentimos a juventude (...) Aprendemos a tirar a juventude de dentro de nós" (3a. idade)

"Esta dança é legal porque inclui o nosso jeito de ser" (entre 11 e 14 anos)

"Aprendi vários movimentos que eu achava que não era capaz" (entre 11 e 15 anos)

"Aqui parecia várias épocas: passado, presente, futuro, futuro distante, passado recente" (entre 11 e 14 anos)

"No começo eu não queria nem entrar, mas depois não queria mais parar" (entre 15 e 18 anos)

"Lá [na exposição visual) eles mexem muito os pés, aqui vocês mexem o corpo todo"

"Na TV a gente não vê o que a gente viu aqui" (entre 7 e 10 anos)

"Eu achei que era como as artes plásticas, só que no corpo, mexendo os ossos" (entre 7 e 10 anos)

"Essa dança é diferente daquela do IV Centenário porque o tempo passa e as danças precisam ir mudando" (entre 11 e 14)

"Quando você assiste você se prepara para participar e quando você participa você aprende no seu corpo" (entre 7 e 10 anos)

"Espero que as crianças tenham sentido a importância dessa ação de cidadania e ética" (professora)

Figura 61: Visita escolar à exposição



Fonte: fotografia por Sit Kong Sang. Sesc Belenzinho, 1998.

Podemos perceber pelas respostas que a experiência vivenciada na exposição reverberou nos participantes, que associaram o que aprenderam à vida diária, imagens que viram na exposição e na televisão e encontraram na atividade um modo de se expressar não só esteticamente, mas a perceber criticamente elementos incluídos. A exposição se configura assim ao que Dewey classifica como experiência estética.

Espaço, tempo e peso: a dança

O projeto "Espaço, tempo e peso: a dança" destinava-se aos profissionais, e contava com a mesma duração da exposição, entre outubro e dezembro. Eram oferecidas oficinas nas áreas de dança, cenografia, figurino, iluminação e música, especialmente para capacitar os profissionais em como criar um espetáculo de dança, contemplando todas as suas etapas, e proporcionar o contato com diversas técnicas, visando a ampliação da percepção e do conhecimento cênico dos participantes. Eram oferecidas 20 vagas para profissionais de dança e 12 vagas para as demais áreas. As oficinas eram ministradas por profissionais da área cênica e contavam com artistas convidados:

Dança: Ana Mondini (Brasil-Alemanha), Ana Luiza Friedmann, Alexi Pinheiro, Cristina Brandini, Christian Duuvoot, Denise Namura (Brasil-França), Dudude Hermann (Minas Gerais), Karen Müller, Key Sawao, Michael Budgahn, Ricardo lazzetta, Sérgio Rocha.
Cenografia: Gianni Ratto, Gringo Cardia, Marcia Benevento, Miguel Paladino, Paulo Mendes da Rocha.
Música: Álvaro Guimarães (Brasil-Bélgica), Beth Bento, Conrado Silva, (Brasília), Dalga Larrondo (Campinas), Samuel Kerr, Tato Taborda (Rio de Janeiro).
Iluminação: Guilherme Bonfanti, lacov Hillel, José Possi Neto, Jorginho de Carvalho (Rio de Janeiro), Maneco Quindere (Rio de Janeiro), Paulo Pederneiras, Sérgio Pesanha (Brasil-Alemanha), Wagner Freire.
Figurino: Ana Livia Cordeiro, Dominique Lemieux (Canada), Lia Robatto (Bahía), Liana Bloisi, Lino Vilaventura (Ceará), Nick Cave (EUA), Raul Lody (Rio de Janeiro) Rolando Rasmussen (Alemanha).

No final dos encontros, os participantes produziriam um espetáculo a ser apresentado ao público. O projeto teve duração de 8 semanas com carga horária de 96 horas. O projeto foi importante pois são áreas que na época contavam com poucos espaços de aprendizagem formal, ou os profissionais vinham de outras áreas de formação correlatas. Ao procurar por referências sobre oficinas/cursos voltados a profissionais dentro de museus, em formato parecido com as que ocorreram na exposição Fantasia Brasileira, não consegui localizar muitas referências. Talvez seja um tema de pesquisa em aberto e que valha a pena ser aprofundado.

A ação educativa presente na exposição abrange diversas áreas do campo das artes e oferece experiências singulares e o contato com diferentes vivências, expandindo as possibilidades de compreensão da exposição, expansão essa proporcionada pela aplicação e a vivência da Abordagem Triangular no contexto do espaço cultural.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A mediação cultural e a arte/educação em museus e espaços culturais são territórios vastos em experimentações e vivências importantes para aproximarmos os públicos desses espaços artísticos e assim estreitar as relações entre arte, conhecimento e vida cotidiana. O educativo, se bem conduzido, pode se tornar uma importante via de fortalecimento da identidade e do ego cultural, além de incentivar a curiosidade, criatividade e o potencial de cada indivíduo que passe pela experiência da exposição através da mediação.

Objetivamos aqui resgatar o legado de Glaucia Amaral como curadora e sua contribuição para a área da arte/educação. Glaucia estruturou exposições multiculturais e interdisciplinares, valorizando saberes artesanais e expandindo as fronteiras do que é arte, cultura e do que deve ser exposto em museu, dessacralizando um espaço que por vezes pode ser excludente e intimidador. Ao expor a arte do povo para o povo e buscar novos olhares poéticos que dialoguem com a realidade dos trabalhadores do Sesc e do MAC, Glaucia contribuiu para a democratização do acesso à cultura e a arte, elevando o povo ao patamar de protagonista na vida cultural da cidade.

Seu trabalho no Sesc foi pioneiro e merece maior reconhecimento. Suas exposições abriram um espaço incomum à educação, proporcionando abertura criativa aos educadores. Essa abertura permitiu o desenvolvimento de uma proposta de mediação, que valoriza a experiência do público, sua cultura e seu olhar integrado ao processo educativo, em uma relação horizontalizada.

Essa vivência em mediação cultural reverberou tanto nos visitantes da exposição como nos educadores. Como exemplo dessa influência na exposição Fantasia Brasileira, podemos citar a educadora Gabriela Aidar, que hoje dirige o núcleo educativo da Pinacoteca de São Paulo, um dos mais tradicionais e significativos do país e Tarsila Lima da Costa, hoje professora da Unesp de Bauru e que trabalhou extensamente com programas educativos em museus e centros culturais. Ambas foram educadoras na exposição Fantasia Brasileira. As experiências em educativos nas exposições de Glaucia também motivaram Ana Amália a fundar o Arteducação Produções (AEP), segundo a própria, em uma conversa informal a respeito de sua atuação no educativo. Porém, no AEP há uma mudança estrutural fundamental: as oficinas passam a ser concebidas e ministradas pelos educadores responsáveis pelas visitas mediadas, integrando assim todas as dimensões da Abordagem Triangular: contextualização, leitura de

imagem e o fazer artístico. O AEP se configurou em um coletivo democrático onde todos tinham voz, propunham atividades, experimentavam e criavam juntos. Sua atuação se estendeu do Centro Cultural Banco do Brasil, onde surgiu, ao Sesc, e hoje atua também no Museu da Cidade de São Paulo. Assim, nesses 25 anos de história, uma geração de arte/educadores e mediadores foi formada, e uma ampliação das possibilidades e dos estudos da mediação cultural se configura no século XXI.

Ao nos aprofundarmos nos estudos da arte e da educação, frequentemente nos deparamos a menções de nomes femininos. As mulheres permeiam todos os campos do conhecimento, raramente com o devido registro e a devida importância. Nas últimas décadas há um esforço de resgatar o trabalho dessas mulheres e seus legados.

> Descobrir a história das mulheres e da arte é, em parte, explicar a maneira como a história da arte é escrita. Expor seus valores subjacentes, suas suposições, seus silêncios e seus preconceitos também é entender a maneira como as mulheres artistas são registradas e descritas, o que é crucial para a definição da arte e do artista em nossa sociedade. (Parker, R.; Pollock, G. 1981, pg. 3)[95]

Desse modo, deixo aqui registrado um pouco da múltipla trajetória de Glaucia Amaral, curadora, produtora cultural e artista têxtil. Sua obra como artista merece uma investigação à parte, pois não coube no espaço oferecido por uma dissertação de mestrado. Que esse trabalho sirva como um estímulo e uma provocação à novas investigações.

[95] "To discover the history of women and art is in part to account for the way art history is written. O expose its underlying values, its assumptions, its silences, and its prejudices is also to understand the way women artists are recorded and described is crucial to the definition of art and the artist in our society.". PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Routledge and Kegan Paul, 1981. Tradução nossa.

Figura 62 - Glaucia Amaral na exposição Fantasia Brasileira



Fonte: Fotografia de Mabel Ferez/AE. Jornal O Estado de S. Paulo, 1998.

REFERÊNCIAS

A CASA – Museu do Objeto Brasileiro. **Entrevista com Glaucia Amaral e Liana Bloisi,** 14 de novembro de 2008. Disponível em: http://159.65.233.245/biblioteca/texto/185 . Acesso em 28/09/2024.

ALAMBERT, Francisco.; CANHÊTE, Polyana. **Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALENCAR, Valéria Peixoto de. **O mediador cultural:** considerações sobre a formação e profissionalização de educadores de museus e exposições de arte. 2008. 97 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2008. Disponível em: https://acervodigital.unesp.br/handle/11449/86980

ALMEIDA, Ana Julia Melo. **Mulheres e a Profissionalização do Design:** trajetórias e artefatos têxteis nos museus-escola MASP e MAM Rio. Doutorado em Design, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2022.

AMARAL, Aracy. Bienais ou Da impossibilidade de reter o tempo**. Revista USP**, São Paulo, Brasil, n. 52, p. 16–25, 2002. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i52p16-25. Disponível em: https://revistas.usp.br/revusp/article/view/32921.

AMARAL, Glaucia. Um balé antropofágico. In: **Fantasia Brasileira: O balé do IV Centenário** (catálogo)

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil**, 1928. Disponível em: https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf

BARBOSA, Ana Amália**. O tear na exposição Labirinto da Moda**. Fotografia analógica, 10 x 15 cm. 1996.

BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos Utópicos**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1998.

BARBOSA, Ana Mae. A cumplicidade com as artes. In: **Fantasia Brasileira: O balé do IV Centenário** (catálogo). São Paulo: Sesc, 1998.

BARBOSA, Ana Mae. **A compreensão e o prazer da Arte**. Sesc São Paulo, 1998.

BARBOSA, Ana Mae. Mediação cultural é social. In: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (orgs.). **Arte/Educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

BARBOSA, Ana Mae. Mulheres: arte, artesanato, design. In: BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Vitória (orgs.). **Mulheres não devem ficar em silêncio: arte, design, educação**. São Paulo: Editora Cortez, 2019

BARBOSA, Ana Mae. As exposições infantis: modernismo e culturalismo. In: GERALDO, Sheila; COSTA, Luiz Claudio (orgs.). **Encontro da Associação Nacional de pesquisadores**

em Artes Plásticas (ANPAP), 2012. Disponível em: https://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio3/ana_mae_barbosa.pdf

BARBOSA, Ana Mae. Uma declaração de princípios interculturalista. **Revista Cartema** - Nº 5 - Ano 5 - Dezembro de 2016, pg. 12-26. Disponível em: https://periodicos.ufpe.br/revistas/CARTEMA/article/view/234379

BARBOSA, Ana Mae. Glaucia Amaral: uma curadora culturalista, **Anais do 29º Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores** do Brasil 7º Congresso Internacional de Arte/Educadores "Nortes da Resistência: Lugares e contextos da Arte-educação no Brasil", 2019.

BARBOSA, João Alexandre. **A leitura do intervalo**: ensaios de crítica. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BARROS, Viviane Paes. Arte e Cultura. In: **Catálogo da Feira Nacional de Cultura Popular**. São Paulo: SESC, 1976.

BECHARA, Renata C. **A atuação de Lina Bo Bardi na criação do SESC Pompeia (1977-1986)**. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 2017.

BONADIO, Maria Claudia. A moda no MASP de Pietro Maria Bardi (1947-1987). **Anais museu paulista.** 2014, vol.22, n.2, pp. 35-70. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/103874

BONADIO, Maria Claudia. "Traje: um objeto de arte?": Pietro Maria Bardi, o Wearable Art e o museu fora dos limites. **Revista VISUALIDADES**, Goiânia v.15 n.2 p. 163-190, jul.-dez 2017. Disponível em: https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/41187

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do Olhar. In: NOVAES, Adauto. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade - Lembranças de velhos**. 3ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994

BREDARIOLLI, Rita Luciana Berti. **XIV Festival de Inverno de Campos do Jordão: variações sobre temas de ensino de arte**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2009.

BREDARIOLLI, Rita Luciana Berti. **Ao revés do 'pós': variações sobre temas de arte e educação**. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

BUCKLEY, Cheryl. Made in Patriarchy: Toward a Feminist analysis of women and design. **Design Issues,** 1986, Vol. 3, No. 2, p. 3-14. Disponível em: https://mycourses.aalto.fi/pluginfile.php/1995522/course/section/243623/Buckle%20%281986%29.pdf

BURLE MARX, Roberto. **Estudo de figurino para Petrouchka**, 1953. Guache e lápis sobre papel, 35x50cm. Coleção Sítio Roberto Burle Marx - IPHAN/MinC, Rio de Janeiro. In: Catálogo da exposição Fantasia Brasileira: o ballet do IV Centenário, 1998, p. 73.

CANDIDO, Antônio. **Vários escritos.** São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995.

CANTON, Kátia. **E o príncipe dançou... O conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

Catálogo da exposição **Mil Brinquedos para a criança Brasileira**. São Paulo: Sesc, 1982.

Catálogo da exposição **Labirinto da Moda: uma aventura infantil**. São Paulo: Sesc, 1996.

Catálogo da exposição **Fantasia Brasileira: O ballet do IV Centenário**, São Paulo: Sesc,1998.

Catálogo da exposição **Poética Têxtil**. Oficina Cultural Oswald de Andrade, 2009.

Catálogo da exposição **Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi**. Curadoria de Giancarlo Latorraca. Museu da Casa Brasileira, 2014

Catálogo da **20ª Bienal Internacional de São Paulo**: Fundação Bienal, 1989. Disponível em: https://issuu.com/bienal/docs/nameb88904/34

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO, Relatório 2001-2004.

COUTINHO, Rejane Galvão. Estratégias de mediação e a abordagem triangular. In: BARBOSA, A.M.; COUTINHO, R. (orgs.) **Arte/educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora UNESP, 2009

COUTINHO, Rejane Galvão. Mário de Andrade, a educação estética e a mediação cultural. In: **Anais do 26º Encontro da Anpap** (Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**)**. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.2397-2408.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DINES, Yara Schreiber**. Cidadelas da Cultura no Lazer: Um estudo de antropologia da imagem do SESC São Paulo.** 2007. 378 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007, posteriormente publicada como livro pelo Edições Sesc São Paulo em 2013. Disponível em: https://repositorio.pucsp.br/handle/handle/3796

DINES, Yara Schreiber**.** Imagem, oralidade e escrita – uma reflexão antropológica sobre o SESC São Paulo. **Cadernos CERU**, 23(1), 107-143., 2012. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2595-2536.v23i1p107-143

FEREZ, Mabel. Fotografia de Glaucia Amaral, curadora da mostra do novo Sesc. In: Jornal O Estado de S. Paulo. Sesc Belenzinho recria arte do Ballet do 4º Centenário. Helena Katz. 25 de agosto de 1998.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2010.

Folder do projeto **Caixote de Arte Popular**. São Paulo: Sesc, 1976.

FONTES JUNIOR, Irineu Silva. **Cacumbi mestre Deca: Renovando a tradição - relação grupo cultural e gestão pública**. Monografia, Universidade Federal da Bahia, 2014. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/17491/1/Irineu%20Silva%20Fontes%20Junior.pdf .

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**. 45ª Ed. São Paulo: Editora Cortez, 2001.

HERKENHOFF, Paulo. A Bienal e seus compromissos culturais e políticos**. REVISTA USP**, São Paulo, n.52, p. 116-121, dezembro/fevereiro 2001-2002 pg 118. Disponível em: https://revistas.usp.br/revusp/pt_BR/article/view/33171/35909

HERKENHOFF, Paulo. Bienal 1998: princípios e processos. **Revista MARCELINA [Antropofágica]**. Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina. Ano 1, v.1 (1. sem. 2008). – São Paulo: Fasm, 2008. Disponível em: https://desarquivo.org/sites/default/files/marcelina_01.pdf

HOFF, Monica. **A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro.** 2014. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/115180

IOSCHPE, Evelyn Berg. Bienal e Educação. In: **Revista USP**, São Paulo, Brasil, n. 52, 2001-2002. Disponível em: https://revistas.usp.br/revusp/article/view/32921.

JESUS, Eduardo Antonio. A imagem em movimento e os espaços da arte contemporânea: outras formulações do audiovisual. **Revista FAMECOS**, v.26 no.3, 2019. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/338199625_A_imagem_em_movimento_e_os_espacos_da_arte_contemporanea_outras_formulacoes_do_audiovisual

KIEFER, Anselm. **Filha de Lilith**. Escultura, óleo, emulsão, goma-laca, areia, tecido, arame e fotografias sobre painel. 307,7 x 270,7 cm. Disponível em: https://www.mutualart.com/Artwork/Liliths-Tochter/6814895EA62DFEFBDBF38F9037F560DA

LIMA, Evelyn Furquim Wernek. O Solar do Unhão e o Sesc Pompeia de Lina Bo Bardi: discutindo o binômio educação e cultura. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 17, n. 31, p. 169-178, jul-dez. 2015. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/36649 .

LOFEGO, Silvio Luiz. 1954 - A cidade aniversariante e a memória coletiva: o IV centenário da cidade de São Paulo. **Projeto História:** Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História, 2012. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10821

MACHADO, Regina. Para pintar o retrato de um pássaro. In: BARBOSA, Ana Mae (coord.) **A compreensão e o prazer da Arte**. São Paulo: Sesc, 1998.

MAIA, Vera Helena de Campos. **Apaixonada pelo balé.** Museu da Pessoa, 2007. Disponível em: https://museudapessoa.org/historia-de-vida/apaixonada-pelo-bal-/

Metropolitan Museum of Art. **Art Hunt -The Arts of Japan**: Family Festival (1995). Disponível em: https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15324coll10/id/150962/rec/7

MIRANDA, Danilo Santos in **A compreensão e o prazer da arte**. São Paulo: Sesc, 1998.

MOURÃO, Noêmia. **Cavalo Marinho**. Projeto de figurino para o balé Fantasia Brasileira, 1954. Guache e lápis sobre papel, 37,5 x 27,5 cm. In: Catálogo da exposição Fantasia Brasileira: o ballet do IV Centenário, 1998, p. 66.

MOURÃO, Noêmia. **Mulher das flores**. Projeto de figurino para Fantasia Brasileira. Lápis sobre papel, 43,1 x 24 cm. Coleção Particular. In: Catálogo da exposição Fantasia Brasileira: o ballet do IV Centenário, 1998, p. 67.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Combogós, latas e sucatas: arte periférica**, 1989.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **A Mata**, 1991.
Libreto Ballet do IV Centenário, libreto. Fotografia de Aurelio Milloss, 1954, fotógrafo não identificado.

NETO, José Minerini. **Educação nas Bienais de Arte de São Paulo: dos cursos do MAM ao Educativo Permanente**. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo, 2014. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-01122014-161256/pt-br.html

NIEMEYER, Oscar; LOTUFO, Zenon. **Aspiral, símbolo do IV Centenário**. Catálogo da exposição Fantasia Brasileira: o ballet do IV Centenário, 1998, p. 99.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Edições Aurora/Publication Studio SP, 2016.

OLIVEIRA, Cláudia Leonor Guedes de Azevedo. O Mandarim Maravilhoso de São Paulo: Aurel von Milloss e o Ballet do IV Centenário**. X Encontro Regional Sudeste de História Oral: Educação das sensibilidades**? Violência, desafios contemporâneos. Unicamp, 2013.

OLIVEIRA, Liana P.P. **"A capacidade de dizer não": Lina Bo Bardi e a Fábrica da Pompeia**. Dissertação de Mestrado. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2017. Disponível em: https://dspace.mackenzie.br/items/bcafe901-859a-4f94-91bd-c80f646f7a82

OLIVEIRA, Marina Pessôa Gomes. **Alinhamentos da arte vestível no Brasil**. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Design, 2023. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/53477?mode=full

OTT, Robert. Ensinando crítica nos museus. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Arte-educação: leitura no subsolo** (9. Ed). -- São Paulo: Cortez, 2013.

PARKER, Rozsika. A criação da feminilidade (1984). In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). **História das mulheres, histórias feministas**: vol. 2, antologia. São Paulo: MASP, 2019.

PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. **Old Mistresses: Women, Art and Ideology**. London: Routledge and Kegan Paul, 1981.

PARSONS, Michael J. Mudando direções na arte-educação contemporânea. In: BARBOSA, Ana Mae (coord.) **A compreensão e o prazer da Arte**. São Paulo: Sesc, 1998.

PUIG, Carla Padró. Modos de pensar museologias: educação e estudos de museus. In: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (orgs.). **Arte/Educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

RATTES, Plínio; SILVA, Maria da Conceição; MOURA, Carolina. A diversidade cultural e o Sesc: abordagens e perspectivas. **XVII Encontro de estudos multidisciplinares em cultura.** Salvador/BA, Jul. 2021.

RIZZI, Maria Christina de Souza Lima. **Olho Vivo: Arte-Educação na exposição Labirinto da Moda: uma aventura infantil.** (Tese de Doutorado) Escola de comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1999.

SÁ, Manuel. **Interior do Solar do Unhão projetado por Lina Bo Bardi**. Sem data. Disponível em: https://www.archdaily.com/pt//778186/classicos-da-arquitetura-solar-do-unhao-lina-bo-bardi. Acesso em 21/06/2026.

SANG, Sit Kong. **Fotografias da exposição Fantasia Brasileira, 1998**. Fotografias analógicas, 10 x 15 cm. Acervo Sesc Memórias/Glaucia Amaral.

SANTOS, Myriam Sepúlveda dos. As megaexposições no Brasil: democratização ou banalização da arte?. **Cadernos De Sociomuseologia**, 19(19), 2009.
Obtido de https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/368

SASSO, Kázmer Richard. Lenda do amor impossível, 1954. Fundação Bienal de São Paulo-Arquivo Histórico Wanda Svevo. In: **Fantasia Brasileira: O balé do IV Centenário** (catálogo). São Paulo: Sesc, 1998.

SEGALL, Lasar. **Projeto de cenografia e figurino para O mandarim maravilhoso** (1954). Guache e grafite sobre papel, 35 x 48 cm. Museu Lasar Segall – IPHAN/MinC São Paulo. In: Catálogo Fantasia Brasileira: o balé do IV Centenário, Sesc Belenzinho, 1998, p. 54; p. 76.

SESC MEMÓRIAS. Fotografias do espaço expositivo da exposição **Fantasia Brasileira: O balé do IV Centenário.** Fotógrafo: Sit Kong Sang. Fotografia analógica, 10 x 15 cm. Sesc Belenzinho, 1998.

SESC SÃO PAULO**. Folder Olho Vivo**: Proposta de Arte Educação. Cartolina, 21 x 29,5 cm. Fantasia Brasileira: o balé do IV Centenário 1998.

SESC SÃO PAULO. **Folder Olho Vivo**: Praça. Cartolina, 21 x 29,5 cm. Fantasia Brasileira: o balé do IV Centenário 1998.

SESC SÃO PAULO. **Folder Olho Vivo**: Memorial IV Centenário. Cartolina, 21 x 29,5 cm. Fantasia Brasileira: o balé do IV Centenário1998.

SESC SÃO PAULO. **Folder Olho Vivo**: Foyer. Cartolina, 21 x 29,5 cm. Fantasia Brasileira: o balé do IV Centenário,1998.

SESC SÃO PAULO. **Folder Olho Vivo**: Milloss. Cartolina, 21 x 29,5 cm. Fantasia Brasileira: o balé do IV Centenário, 1998.

SESC SÃO PAULO. **Folder Olho Vivo**: Sala Kiefer. Cartolina, 21 x 29,5 cm. Fantasia Brasileira: o balé do IV Centenário, 1998.

SESC SÃO PAULO. **Folder Olho Vivo**: cidade em trânsito. Cartolina, 21 x 29,5 cm. Fantasia Brasileira: o balé do IV Centenário, 1998.

SESC SÃO PAULO. **Exposição Flávio Império em Cena**. Fotógrafo desconhecido, 1997.

SESC SÃO PAULO. Mapa geral da fábrica durante a exposição Fantasia Brasileira. Guia da exposição Fantasia Brasileira, 1998, p. 4.

TENTORI, Francesco. **P.M. Bardi**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

VALLIM JUNIOR, Acácio. Ballet IV Centenário: Emoção e técnica. In: Catálogo da exposição **Fantasia Brasileira: O balé do IV Centenário**. São Paulo: Sesc, 1998.

VEROLI, Patrizia. Milloss, um húngaro no Brasil. In: Catálogo da exposição **Fantasia Brasileira: O balé do IV Centenário**. São Paulo: Sesc, 1998.

WOOLF, Virginia. **Três Guinéus**. São Paulo: Editora Autêntica, 2019.

APÊNDICE - ENTREVISTA COM A PROF. DRA. MARIA CHRISTINA RIZZI

Realizada em 25 de março de 2025

Beatriz Correa (BC): Boa Noite professora, obrigada pelo aceite ao convite da entrevista (...). Com relação ao material da exposição que a senhora encontrou, a senhora conseguiu ler, como havia comentado?

Maria Christina Rizzi: Sim, não tudo, porque é muito extenso, mas dei uma lida. Sabe quando você só lembra do todo, da ambiência, do som, da temperatura, da luminosidade, do movimento das pessoas, mas não chega em alguma coisa concreta? Estava assim a minha memória, e daí eu pensei 'mas nossa, quanto tempo faz?' e realmente faz tempo, foi em 1998, né? Para 2005 são 26 anos, e não é uma exposição muito falada, conversada, então ela ficou guardada. E daí foi bom eu ter achado o material, porque eu refiz isso que eu lembrava, com suportes concretos. Na casa da Glaucia você achou bastante material do Balé do IV Centenário?

BC: Mais ou menos. A maior parte do acervo de Glaucia sobre a exposição foi doada em vida para o Centro Cultural SP, lá tem algumas programações do balé, álbuns de fotos da companhia e da montagem da exposição, um caderno de textos para o educativo com apenas quatro textos...

MCR: Esse caderno chamava *Em processo*, certo? Esses foram os textos do educativo e além desses a gente leu os textos da exposição, os preliminares da curadoria, os preliminares que formariam o catálogo da exposição, isso tudo compunha, foi isso.

BC: **Aproveitando esse assunto eu posso iniciar com a primeira pergunta. Aliás, sobre essa observação sobre o educativo, entre o material da Glaucia que está comigo tem as programações das oficinas, um caderno dela de anotações sobre a montagem da exposição, mas sobre educativo não havia mais nada.**

MC: A Glaucia fazia questão do educativo. Mas isso não queria dizer que no todo ele fosse pensado com o mesmo status de outras ações. Então por isso não tem tanto registro e tanto

material. Tem também, não sei se você encontrou, a publicação do guia da exposição, que substitui as legendas, pois a Glaucia não colocava coisas para ler no meio da exposição, esse material era distribuído. Você percorria a exposição com isso e depois levava para casa e tinha um registro do que você viu. Se não me engano, esse era doado. O catálogo ele foi doado para autores, instituições, mas tenho a impressão que para o público em geral ele era vendido, eu posso estar enganada, pois daí tem os textos.

BC: Aliás o catálogo tem bastante textos, em comparação com o catálogo do Labirinto da Moda, como esse era denso.

MC: Esse era pesquisa. Então nó estudamos isso, ainda nas versões avulsas, e com isso nós compúnhamos o educativo. Eu ainda tenho o programa das apresentações do balé, a carta convite do Sesc para a abertura, que você tinha que se inscrever... "O serviço social do Sesc estará realizando no período de 12 de outubro a 13 de dezembro do corrente, a exposição etc... que integra a 24ª Bienal. Esse projeto tem como eixo principal a história da dança no Brasil. Dentre as atividades...' estou lendo assim por cima... que integram esse evento, gostaríamos de destacar a palestra Millos e o expressionismo que compõe o módulo encontros com a dança, que será realizado dia 13 de outubro às 20h'. Daí fala com quem, daí fala 'solicitamos que entre em contato conosco para reserva de vagas.' Só tem a assinatura do gerente, e não tem e-mail, telefone, nada. Inclusive, na seleção dos monitores tem uma indicação, que eles podem ser contatados via telefone ou telegrama. Pra você ter uma ideia, em termos de realidade social e tecnológica, como é antiga. Eu encontrei também o relatório que a gente fazia no final do educativo.

BC: Eu localizei um registro sobre o relatório no repositório do museu de Arqueologia e Etnografia da USP, primeiro como relatório e depois como folheto, mas ainda não tive a oportunidade de visitar devido à burocracia para acessar o acervo deles. O que eu gostaria de perguntar é se o que consta lá é esse mesmo relatório?

MC: Olha, se for folheto está também aqui, é o Olho Vivo. Se for relatório, pode ser esse. Nós como professoras da USP temos que pedir autorização a uma comissão para realizar atividades fora da Universidade. E depois que somos autorizados nós temos que fazer um relatório, e talvez esse relatório tenha sido depositado na biblioteca junto com a produção docente do MAE, pois isso também era um hábito, pôr textos que escrevemos. Não se preocupe pois não deve ter nada que não tenha aqui. Então esse relatório que a gente organizava, você não tem?

BC: Não, esse não tem nem no acervo pessoal da Glaucia, nem no que ela doou para museus.

MC: Então essa já é uma colaboração, posso te emprestar com muito carinho. Ele é composto pelo convite, os textos *Em processo*, que é uma metodologia de trabalho que a gente criou, tem os textos que fariam parte do catálogo; o relatório era entremeado por folhas para anotação, aí tem alguns conceitos que nós trabalhamos, como apreciação, aqueles textos... tem xerox de matérias que saíram nos jornais, fotos da exposição em alguns espaços e momentos, e na parte final o que a gente chama de funcionais, que contém a proposta de arte/educação que apresentamos, Ana Amália, Cildo e eu, os objetivos, desenvolvimentos, horários, o curso de preparação dos educadores, que a gente chamava de monitores, e foi no mesmo ano e mesma época da Compreensão e prazer da arte na Vila Mariana (SESC) então fez parte da formação desses monitores participar do curso do Michael Parsons; e daí os professores do curso que a gente organizou, do curso do núcleo de arte/educação, somos nós Christina Rizzi, Ana Amália e Cildo Oliveira, Glaucia Amaral, "quatro especialistas de renome nas áreas de conhecimento contempladas na mostra a serem indicados oportunamente, e o professor Michael Parsons. Duração de cada palestra: 3 horas. Concepção junto ao designer (está digitado errado) do folder Olho Vivo. Acompanhamento dos trabalhos realizados durante a mostra com reuniões periódicas no núcleo entre si com os monitores. Daí os recursos necessários... Está aqui "Curso de monitoria módulo 2, palestras..." acho que o módulo 1 deve ter sido palestras do Michael Parsons. Então na terça-feira, 15 de setembro, a Glaucia e o Gera [Gerardo Villaseca]. Depois Ana Mae e a Liana [Bloisi]. Daí na quarta dia 16 Mônica Teixeira e Tereza Aline, então Beth Bento e Flávia Toni, turma da música. Na quinta dia 17... olha, na terça foi das 19h às 23h, na quarta das 14h às 17h e depois das 19h às 22h. Na quinta, das 19h às 22h, com Acácio Vallim e Karen Muller. Tem também a ficha de inscrição para monitoria. Eu achei isso mas não achei as preenchidas. (...); tinha um termo de compromisso, porque cada um de nós recebeu um broche de ouro, acredita? Com o símbolo do IV Centenário. E esse broche, no caso dos monitores, tinha que ser devolvido. A Glaucia era muito sofisticada! E verba para ela não era um problema, ela conseguia.

BC: Só de olhar o material gráfico da exposição! Cardápios, jogo americano temático, tudo o que tinha no bar estava no centro cultural São Paulo. Inclusive a senhora disse que tinha o folder do Olho Vivo nessa exposição? Porque no CCSP tinha todos os folders Olho Vivo do Labirinto da Moda, mas não do Fantasia Brasileira. Inclusive questionei Ana Amália

e ela não se lembrava, disse que não tinha folders pois o Sesc não liberou a verba, mas creio que ela se confundiu.

MCR: Sim, tivemos um problema com material educativo, mas foi na exposição de Flávio Império. Concebemos um material educativo, foi uma sacada que tivemos muito legal, a partir da ideia de isomorfismo. Nós entramos na poética do Flávio Império, e fizemos uma sequência de propostas que dialogavam profundamente com a poética dele, e com a curadoria. Então apresentamos a proposta para a Glaucia, e eu quase apanhei aquele dia. Porque ela era temperamental, eu ainda não tinha levado berros, mas aquele dia! E eu fiquei quieta. Ela ficou uma fera, e eu entendi, eu avancei um sinal, entendeu? Não era para ser, vou dizer com toda a sinceridade, tão bom. Era para ser mais "educativo", e não poético. Então esse material foi vetado. Mas eu imprimi, fiz uns caderninhos espiralados, e usei com a turma da especialização. Nós testamos os cadernos e foi fantástico! Eu como professora levei os meus alunos. Tenho alguns, outros ficaram com alunos e outros eu dei de presente para os autores, é um material muito legal, mas não foi aprovado. Daí vem uma ficha que a gente fazia que era registro de ocorrências e sugestões. Então nas ocorrências cada monitor (falo monitor que era a nomenclatura da época) preenchia o nome, o número, o período e a data, ao término do trabalho do dia. Ocorrências físicas? Operacionais? Pedagógicas? Outras? Que encaminhamentos ele ou ela deu? E sugestões. Era uma maneira da gente mapear e ter contato, porque a manutenção fina da exposição não era realizada por nós, mas era mapeada por nós. Se apagou, descolou, ali tá soltando, tá caindo, isso tudo nos relatórios, daí a gente encaminhava, ia para a curadoria e daí para a manutenção. Daí a ficha da visita guiada. Antes da visita, informações do grupo, local, endereço, função, características do grupo e outros (especificar); número de pessoas acertadas; data, horário e responsável pelo atendimento; observações; número de pessoas atendidas e nome do monitor. Daí a planta baixa da exposição. Por turno, eram 15 monitores, e tinha rodízio das funções. Nós fizemos isso no Labirinto por motivos epistemológicos, e depois adotamos por motivos operacionais, para a pessoa não fazer sempre a mesma coisa, ainda mais se tem musiquinha que toca, aquilo fica na cabeça. Daí tem os horários, turno 1 de terça a sábado das 9h30 às 15h30, domingo entra 12h30, reunião às 16h30, sai às 17h30. Turno 2, terça à sábado, entra às 15h, sai as 21h. Aos domingos, reunião às 15h30, entra às 15h30 e sai às 20h. O rodízio será diário, cada dia você entra no posto seguinte. Ana Amália fazia essa organização super bem. Quando nós fomo para a Bahia foi super poético, com o Labirinto. A gente foi lá para a Ilha de Itamaracá, se não me engano, e fica na frente de Salvador. Isso foi feito nas areias,

a gente foi para a praia, Cildo, Ana Amália e eu, e a gente com o graveto, que nem prancheta, fez todo o esquema da exposição, rodízio de monitor, tudo na areia.

BC: Que lindo!

MCR: Sim Bia, tem muita história! Foi muita coisa em vários anos, sabe. E histórias, assim, incríveis. Então daí vem a planilha do rodízio. Eu estou explicando pois vou passar esse material para você, mas daí você já sabe, na hora que você bater o olho, pois as coisas são justapostas, não tem um texto, não é acadêmico. Então não tem um texto alinhavando. Em 1998 as coisas eram ainda bem incipientes, inclusive as acadêmicas. Então hoje em dia qualquer menino do primeiro ano sabe fazer porque tem iniciação científica já no ensino médio, mesmo que não seja acadêmico, já sabe fazer. Não, a gente estava inventando. Então daí tem assim: uma tabela dos monitores; nome: Ana Claudia; dias 8, 9, 10, 11, 12, 13. Depois Ubirajara, Carla Campos, Eduardo, Cibele, Fábio, tem todos. E daí dia 8 tá no M1, M2, M3. Dia 9, m4, m6, m7. Girava no mesmo dia também, 2 horas, 2 horas. Então isso aqui é bem elaborado. Essa semana de 8 a 13 de dezembro, é um exemplo. Daí tem a avaliação de dezembro de 1998, cada um respondeu, qual a sua avaliação para o curso de monitoria, o curso foi adequado ou inadequado, eu não lerei por extenso; qual o aspecto mais positivo do curso, qual o negativo; como você está vendo a sua atuação no grupo; como você está vendo a sua atuação junto ao público; como está sendo a utilização dos folders Olho Vivo; qual o fato mais significativo que aconteceu com você em relação ao seu trabalho de monitor nessa exposição; na sua opinião, como o público está reagindo ao trabalho de vocês, exemplifique; como o público está reagindo à exposição, exemplifique; use o verso da folha para comentários, críticas ou sugestões. Bem completo né Bia? Bem legal.

BC: Muito organizado!

MCR: A gente trabalhava muito sério. E vou dizer, criando, pois em 1998 tinha o quê, o serviço educativo da Pinacoteca, que era fixo; do Segall, que era fixo/familiar; não tinha, não tinha essas exposições, estava começando. Daí endereço e telefone dos monitores. Sabe quem tá aqui e eu não lembrava, você já ouviu falar da Gabriela Aidar?

BC: Sim, ela é agora responsável pelo educativo da Pinacoteca, não é? Com a saída de Mila Chiovatto.

MCR: Isso, ela foi nossa monitora nessa exposição. Ela foi minha estagiária no MAE, e na primeira vez que ela saiu do país quem fez a carta de recomendação foi eu. Ela é muito séria,

muito competente. Olha que interessante, talvez uma pessoa para você conversar, não sei se interessa.

BC: Eu ia realmente perguntar se a senhora tem indicação de algum dos monitores para uma conversa, para saber como foi a experiência da exposição pela visão do monitor.

MCR: Tenho sim. Mas olha, esses telefones que estão aqui não existem mais, mas dá para procurar no facebook. Caroline Lamaita, eu lembro bem dela. Muito bonita, um cabelo preto liso, e era uma pessoa muito centrada, muito... Ricardo Buli, ele estava aqui em São Paulo mas é de Santa Catarina, era irmão da Cristina Pesci. Tatiana Alessandro, Ana Maria Gonzato, Tarcila Lima da Costa, ela é professora na Unesp agora, ótima pessoa para você conversar. O Ricardo se você achar, ele estava estudando aqui e fez esse trabalho conosco. Caroline também. A própria Gabriela Aidar, que fez parte da formação dela né; Ubirajara Freire, Érico de Oliveira, sabe quem é?

BC: Não conheço.

MCR: Não era o Erico casado com a Chris, que faziam parte do AEP?

BC: Creio que esse é o Erick Orloski.

MCR: Aliás, aqui você tem todos, veja quem atende.

BC: Aliás professora, lembrando do que a senhora disse que muito do que vocês faziam era criação por não terem muitos programas educativos na época, como foi o processo de conceituação do educativo para essa exposição? Porque não era uma exposição de arte convencional.

MCR: Não. Eu venho da dança!

BC: E vocês tinham liberdade total para escolher os autores que quisessem ou montar o programa educativo?

MCR: Sim, mas passava depois por uma aprovação. A Glaucia era ‘se vira, faz, depois vem aqui mostrar’, e ela sempre gostou muito, menos na vez do Flávio Império. E daí tinha ajustes necessários. Eu venho da dança. Minha linguagem primeira foi a dança, eu dançava, era professora de balé e coreógrafa, na outra encarnação dessa vida. E daí eu tive um problema sério no tendão de Aquiles, e precisei parar. Foi o meu primeiro grande choque na vida. Mas eu já estava fazendo a faculdade de Artes Cênicas na ECA, eu fui para Artes cênicas por conta da dança, e estudei música também no departamento de Música por conta das coreografias. Então

eu cheguei nas Artes Visuais, naquela época eram Plásticas, via teatro, dança e música, daí mudou o currículo da graduação e eu fiquei retida, na implantação da 5.692, e fui aluna da Ana Mae, pois a disciplina quem dava era ela nas Artes Plásticas. Então em 1977 eu fui aluna da Ana Mae com a mudança de currículo. Daí eu apresentei para ela um trabalho que eu desenvolvi em Prados, com o pessoal da música a convite do maestro Olivier Toni, que é pai da Cláudia e da Flávia, e foi meu padrinho de casamento, porque meu ex-marido (naquela época éramos recém-casados) era da ECA, da Música, então eu convivi muito com os músicos e fui convidada a fazer esse trabalho de dança e teatro junto com o pessoal da música. Ana Mae pediu a apresentação de um trabalho na disciplina dela e eu perguntei se eu podia apresentar o trabalho que eu tinha feito em Prados para uma avaliação, e quem sabe alguém vir trabalhar comigo, que era voluntária, pois era muita coisa, e daí vieram, e nós formamos um grupo com 4, eu das artes cênicas e da dança e 3 das artes plásticas. Daí Ana Mae conheceu o meu trabalho e ficou encantada, pois era em cima do Paulo Freire, recém tinha saído na época o Pedagogia do Oprimido, que a gente estudou no curso de teatro, então eu fundamentei essa minha ação no Paulo Freire. Ela perguntou se poderia levar esse meu trabalho para o congresso da InSEA na Austrália, que ela iria pela primeira vez. E ela levou, e foi assim, um sucesso. Daí a gente não se separou mais. Essa etapa da vida agora é a mais separada, por tudo. A vida muda, e eu não tenho mais o pique, a disponibilidade, porque eu também já estou na terceira idade, ela é mais velha que eu, mas eu também já sou velha. (risos) E tenho mãe com 99 anos! E tenho netos. Então, não é a mesma coisa. Antes, mesmo com filho pequeno eu ia, agora já não dá, ainda mais depois da Covid 19. Mas daí eu fiz especialização, fiz mestrado, doutorado, participei do festival de inverno de Campos do Jordão, fui educadora no MAC, fiz um monte de projetos junto com ela. O próprio NACE ela me chamou para fazer junto, toda a parte burocrática, estudar o NACE de saúde pública para fazer o NACE de Arte/Educação e apresentamos à pró-reitoria e foi aprovado. Então é muita história. Bom, fazia parte do educativo a parte de dança, com a Isabel Marques que é do Caleidos, e ela desenvolvia também um Olho Vivo no Cidade em Trânsito, que era o espaço que ela fazia dança na exposição. E tem aqui falas de participantes. Daí os tópicos que ela trabalhou, e aí vem isso que é um tesouro, pois só tem esse, que é o Olho Vivo. Então são 6 olho vivos. O primeiro se chama A proposta de Arte/Educação, que apresenta, e tem a planta baixa, o nome dos monitores e o texto. O segundo é sobre a Praça, a planta baixa está marcada como nós fizemos em outros, e aí as questões. O terceiro é sobre o Memorial do IV Centenário, marcando o memorial e as questões; o quarto é o Foyer, mesma coisa; o quinto é a Sala Millos, mesmo esquema; o penúltimo, é a sala Kiefer, e o último é Cidade em Trânsito. A nossa preocupação sempre foi pensar aspectos, não fazer nada que fosse

com cara de cartilha, ainda mais comparando com o que era feito na época, se você pega hoje pode até achar prescritivo, mas não era para aquela época, nós estávamos quebrando com isso. Então a gente olhava para o todo e percebia quais espaços receberiam bem um folder, e escolhíamos esses espaços. Em termos de conteúdo a gente não repete conteúdo, a gente distribuía as coisas chaves onde elas eram mais pertinentes. Então, cada um tinha começo, meio e fim, ele é autônomo, mas se você usar todos, que eu achei que eram 5 ou 6 e agora eu estou em dúvida, são 6, e você utilizando os seis você fica com um panorama, entendeu? Era essa a intenção, e não dar conta do todo, e trabalhar mais a relação, era instigar e puxar conversa. As pessoas vêm conversar, então é um puxador de conversa com qualidade, e as conversas não ficavam atreladas somente aos folders. É um apoio. Sabe quando você sai com um cachorrinho na rua, tem gente que vem 'ah, é macho ou fêmea, como chama, minha vizinha ou avó tinha um, que saudades, muito parecido, posso pôr a mão?' (risos), então com toda a licença da comparação, o Olho Vivo é esse contato, você oferece, você conversa, você instiga, a pessoa coleciona, pois cada um é de uma cor e tem uma pergunta, você faz esse trânsito compartilhado na exposição.

BC: E teve alguma diferença na implantação do Olho Vivo na Fantasia Brasileira em relação ao Labirinto? Porque o Labirinto é uma exposição pensada para crianças e a Fantasia foi bem diferente.

MCR: Sim, o assunto mudou. Agora repara, se você olhar o Olho Vivo, as perguntas são feitas para o adulto, com adultos relacionados às crianças. Para crianças em si eram oferecidos o brechó e o ateliê de recorte e colagem. A linguagem para o adulto mediar com a criança. Então ali era diretamente com o adulto, pois não era uma exposição infantil, e o Olho Vivo chamava a criança que o adulto foi. Foi assim.

BC: Isso é muito poético.

MCR: É, era muito legal! Foi uma época de uma riqueza né, e foi uma sequência de exposições, tanto no SESC quando no CCBB, a gente abriu o CCBB com a exposição da África, Ana Amália, Cildo e eu fizemos o educativo, o instrumento, tudo.

BC: Sobre o folder, o pessoal recebia, quem estava visitando a exposição, ou fazendo a mediação com os monitores, eles entravam nesse jogo oferecido pelos folders? Eles aceitavam bem as perguntas? Os monitores e o público.

MCR: Entravam, nossa, saía muita conversa. E essa coisa de vai num, vai noutro, guarda o folder, é muita conversa. Não quer dizer que todos aceitavam, mas a grande parte, nada era imposto para o público, que é muito chato, quando você quer ver alguma coisa e vem alguém atrás papagaiando e forçando.

BC: Que é uma coisa que a gente ainda encontra hoje em dia, nos museus...

MCR: Sim, e é uma área com muitos desafios né Beatriz, não é fácil fazer uma sequência de perguntas em que todas tenham consistência, em que você não dê nenhuma escorregada, ou para uma coisa mais dirigida, ou mesmo para algo mais primário, são muitos os perigos.

BC: Tem que ter muito jogo de cintura e conhecer bastante para escapar dessas situações.

MCR: Isso, e saber se virar na situação.

BC: Quando a senhora comentou sobre a Glaucia, onde vocês montavam o projeto e mostravam para ela aprovar, como foi essa relação entre a curadoria e o educativo, ela tinha alguma outra participação no educativo, durante a montagem da exposição ela conversava com vocês ou eram coisas separadas? Como era essa relação?

MCR: Eu estou passando as coisas na cabeça...

BC: Ana Mae menciona em um texto que Glaucia tinha uma curadoria dialogual e abria espaços, mas como era esse espaço?

MCR: Eu vou te dizer. A estrutura de cada exposição tinha sua própria complexidade. E a Glaucia não tinha um perfil, acho, de uma curadora estrela tradicional. Ela era uma estrela, mas ela trabalhava em todas as frentes. Não era só a produção intelectual e encomendava serviço, não; ela estava presente em todas as partes, todas as partes escolhas dela. Lógico que aceitava indicação, mas a partir do que ela já havia experienciado nos vários ramos. Ela trabalhou muitos anos no Sesc e quem trabalha no Sesc conhece o mundo, as pessoas vão, apresentam projetos, desenvolvem projetos, não é? Ainda mais da alta cúpula do Sesc que tem acesso mesmo, você acaba conhecendo. Então, umas pessoas eram mais próximas, mais amigas, outras eram mais profissionais de confiança, então ela mesma conversava, ela fazia reuniões, trocava ideias. A gente era chamado quando a curadoria já estava fechada, a gente nunca participou da primeira concepção, a gente já recebia as coisa andando, ou seja, os bonecos de textos, a concepção, a parte expográfica já encomendada, nesse ponto. A partir desse ponto a gente acompanhava. Mas são muitas equipes trabalhando ao mesmo tempo, com a mesma data limite. Então, durante esse processo final, você não tem muito tempo, acompanha mais de “orelhada”, pois você está

tentando resolver os seus pepinos, a sua concepção, a sua execução, a sua produção, a correção, montar um curso para os educadores, dar esse curso, fazer a seleção, e é concomitante, então você convive, as pessoas estão trabalhando, você também, mas não tinha uma reunião de todas as equipes ao mesmo tempo. E ela trabalhava não em uma sala separada, era no espaço, tinha as mesas desse núcleo curatorial ali no espaço, não era distanciado. Lógico que cada exposição com sua peculiaridade, e a gente acompanhava. O Labirinto da Moda, que teve mais de uma montagem, criou uma família, como se fosse uma família circense, porque a gente viajava, era uma trupe. E tinha o ciclo daquela exposição. Então chegava no lugar primeiro os grandes caminhões, parecia circo mesmo, com aquelas estruturas de ferro, com toda a parte pesada da exposição. Daí chegava a gente também, porque a gente ia fazer a formação dos educadores enquanto estava sendo montada. Daí chegava o pessoal da montagem fina, daí chegava o iluminador, tinham os ciclos que se repetiam, e a gente foi virando uma família, e era aquela alegria quando chegava mais um, mais outro, e a gente se reunia, e tinha uma convivência nossa com os educadores, nossa com a equipe, e nossa, uma vivência muito legal. Eu tenho muitas saudades dessa possibilidade de crescer junto, de criar, ser desafiado!

BC: Você fica completamente imerso ali, ainda mais viajando!

MCR: É, tinha intervalo entre uma e outra, eu dava aula aqui na USP, tinha três filhos, e a gente ainda ia aos finais de semana em rodízio fazer a coordenação dos educadores, eu viajei muito com Ana Amália, ela tinha um carrinho vermelho e pá! A gente ia, então é uma época muito rica. Muita criação, e a Glaucia, muito exigente! Pensa em alguém exigente, e multiplica por dez. Ela não deixava passar nem um fio de cabelo de ninguém. E daí tinha a qualidade, ela garantia a qualidade, não tinha concessão, sabe, era uma obra de arte.

BC: Olhando a programação da exposição é impressionante, quantas coisas acontecendo ao mesmo tempo, apresentação de música, de dança, várias oficinas acontecendo todos os dias, tem que ter um olho muito afiado para isso dar certo.

MC: Sim, na perfeição. Não era menos que perfeito. A gente pulava um miudinho, mas tinha a confiança da parte dela, tinha o delegar, o desafiar, e o cair em cima se não fosse aquilo.

BC: Já que eu mencionei a parte das oficinas, olhando a programação tinham os dois programas de oficinas, as oficinas do dia a dia para vários públicos, e oficinas voltadas para o público profissional, praticamente uma formação de pós lá dentro. Como a senhora era coordenadora da ação educativa isso englobava as duas partes, ou apenas as ações diárias?

MC: Não. Se você olhar o catálogo, a coordenação é outra. É coisa independente.

BC: Mas essa ideia da formação especializada passou pela senhora?

MCR: Foi coisa da Glaucia, o nosso é aquele pedacinho, e vou te dizer, já é muito. Aqui [na programação das oficinas] tem os responsáveis pelas oficinas, quem ia dar, dança: Ana Mondini, Ana Luiza Friedman, Alex Pinheiro, Cristina Brandão... os profissionais de cenografia... música... iluminação... figurino... esses são os professores, agora aqui no catálogo, na ficha técnica tem a coordenação das oficinas, cenografia, corpo, figurino, iluminação, música, os assistentes a produção, e aí assistentes de educação, que são Ana Amália e Cildo. Então a coordenação da área de oficinas, ela não tinha uma só coordenação, era por área.

BC: Minha curiosidade era como surgiu isso, pois vocês tinham muita experiência com as oficinas no Labirinto da Moda, e na exposição Fantasia Brasileira são muitas oficinas diárias, umas 5 por dia, muita coisa. A minha curiosidade era sobre o surgimento de um curso profissional.

MCR: Foi a Glaucia. As oficinas do Labirinto, foi a Glaucia, e chamou as pessoas.

BC: E para as oficinas do dia-a-dia, com os educadores que vocês coordenavam, tinha o rodízio diário para as visitas, e para as oficinas, como funcionava?

MCR: As oficinas eram à parte, a oficina faz parte da educação, mas não fazia parte desse trabalho nosso do núcleo de arte/educação. As pessoas se inscreviam, tinha o número de vagas e onde se inscreve, e tinha seleção para profissionais. As oficinas diárias tinham direto, é Sesc, da própria estrutura Sesc. O Sesc faz muitas coisas de qualidade, mas eu não sinto que ele como instituição discrimine uma coisa da outra. Entra no mesmo balde a oficina do balé do IV Centenário, a oficina de origami do fim de semana, a oficina de fazer pão do outro sesc, entendeu? Eles têm esse pensamento, e o espaço é multiuso. Pode estar a exposição de arte mais sensível, no mesmo espaço tem alguém jogando basquete, pingando da piscina, ele não diferencia. O que eu acho, para cada uma das áreas, um desperdício.

BC: Porque eles acabam não registrando direito nada...

MC: Nada, Esse material da fantasia brasileira eu procurei o que eu encontraria na internet, pra ter uma ideia, então, tem o catálogo em alguns sebos, variando de 14 reais a 111, talvez seja o guia, no sebo; tem no arquivo Wanda Svevo, da Bienal, pois a exposição participou da Bienal, tem no MAC, no Lasar Segall por conta de ter feito parte desse circuito da 24ª Bienal...

BC: E o Lasar Segall fez parte do Ballet do IV Centenário fazendo figurinos e cenários...

MC: Isso mesmo. Mas no Sesc não tem nada! Nada. Ele não reconhece.

BC: Eu entrei em contato com o centro de memória do Sesc para pedir para ver o que eles tinham sobre a Glaucia de modo geral, e era tudo repetido do acervo dela, talvez ela mesma tenha organizado e doado algumas coisas, e é só, não tem nenhum outro registro interno.

MC: Pois é, e quando você busca, não aparece nada. O Sesc não reconhece, é muito engraçado. Mas é bom que não param de fazer, né, porque a gente aproveita, e mais gente aproveita. Uma vez o Danilo, que ainda estava vivo, teve uma fala no Sesc Paulista sobre educação em exposições, e ele levantou questões que tinha no Labirinto da Moda, tanto na curadoria quando no educativo que a gente fez. E ele não citou. Ele mesmo, que assina o catálogo do Labirinto. É uma relação muito consumista, eu diria. Consumismo do fazer. A gente tem que oferecer, tem que oferecer.... Eles são criteriosos, é difícil de entrar, tem muita seleção, mas engraçado que depois que realiza, não reconhecem os filhos, né...

BC: Inclusive essa exposição é uma que eu encontrei pouquíssima informação, a exposição Fantasia Brasileira é derivada da Bienal, foi encomendada pelo Paulo Herkenhoff, eles pediram para o Sesc fazer algo paralelo. Mas essa relação é pouco falada, sobre esses "anexos" da 24ª Bienal.

MC: Talvez tenha algo no acervo da Bienal, o Wanda Svevo.

BC: Bom professora, sobre o educativo, as minhas maiores dúvidas eram essas, o problema inicial é que eu quero falar sobre mediação dentro da exposição e um problema crucial é que eu não tinha os folders, e eu pensava que eles não existiam, então eu queria saber sobre as oficinas, sobre como elas aconteciam, sobre as visitas repercutiam, como os educadores se organizavam, se eram os monitores que davam as visitas e as oficinas...

MC: Não, eram só visitas. Talvez um apoio ou outro, coisa momentânea, mas eram coisas independentes.

BC: Eu queria perguntar se de maneira geral, sobre sua experiência dentro da exposição do Balé do IV Centenário, do que a senhora se lembra de maneira geral. Como a senhora se lembra da exposição num geral?

MC: Olha, eu vou te falar uma coisa, mas eu não sei se vai combinar com o que você quer, é muito engraçado isso que eu vou te falar, o que ficou pra mim, quando se falar em Fantasia Brasileira, foi a ambiência, sabe? A ambiência, no sentido de ter trazido uma época, de ter trazido processos de criação. Não era por ter trazido... porque era muita coisa ao mesmo tempo, era o figurino, era o cenário, era a música, era a dança, então aquilo fez um todo que na minha concepção passou a reexistir naquele espaço, e eu tinha a sensação da presença do Milloss, entendeu? Como se eu estivesse convivendo com ele nos espaços e ele estivesse curtindo tudo. Pra mim funcionou como a recriação de um momento, que teve uma existência concreta. Foi público em geral, mas foi muita gente daquela época. Então a exposição ganhava muita vida, na presença dessas pessoas que tinham vivido isso, ou como público ou como bailarino ou bailarina. Então ela teve esse caráter de trazer de volta um momento importante. Isso estava impregnado ali na exposição. Eu não lembro de festa, lembro de introspecção e profundidade. A minha experiência no espaço, tinha muita atividade, mas eu sentia respeito e introspecção, e memória e celebração, mas não uma coisa explosiva, e sim uma coisa de consciência. Engraçado né?

BC: Aliás lendo o catálogo da exposição, em um dos textos falava sobre a maneira que o Milloss ensinava as bailarinas, e eu percebi que ele usava a Abordagem Triangular com as bailarinas, praticamente.

MCR: Viu, por isso Ana Mae fala "não estou inventando nada, só estou sistematizando algo que já acontece quando tem qualidade". E é isso mesmo. Agora eu tenho duas primas pelo lado de minha mãe, que são primas-irmãs da minha mãe, que foram bailarinas, elas são mais velhas que eu, não sei exatamente, mas uma das irmãs delas fez 80 anos agora, então é um pessoal um tantinho mais velho que eu, e elas conviveram, pois elas eram bailarinas do corpo de baile do Theatro Municipal, e elas conviveram com essa época. Não eram bailarinas na época, mas conviveram e foram alunas desse pessoal, que foram os bailarinos e depois foram professores formadores nas escolas de São Paulo. E nossa! Essa exposição pra elas, elas falam até hoje quando me encontram! Então talvez fosse legal conversar com elas, é uma sugestão.

BC: Acho que seria ótimo para ver a percepção do público, pois para o pessoal que trabalha na exposição e para quem está visitando é muito diferente.

MCR: Isso, muito diferente. E quem é da dança, por exemplo, eu fiz dança, te falei, e quando eu era menina comecei a dançar pequena, e antes da adolescência a minha professora de dança fazia abordagem triangular. Eu fui criada na Abordagem Triangular sem o nome. Porque ela

dava aula de técnica, nós éramos criança, aí ela dava um intervalinho de 5 min, então voltávamos, sentávamos em roda no meio da sala e ela punha uma música, como brincadeira de roda, uma a uma levantava, sabe quando uma levanta e outra senta? E todo fim de aula a gente dançava, cada vez uma música, usando o repertório que a gente já tinha, era para improvisar e para criar. Ela levava a gente em espetáculos de dança, e ela mostrava livros sobre dança, balé e contava histórias, não tinha tanto material, não tinha internet, e mais uma vez no final do semestre ela pedia e cada uma de nós preparava em cada uma coreografia, com uma dança da nossa escolha e um figurino criado por nós, e daí tinha uma aula que era a apresentação do que cada uma tinha criado. Então a gente aprendia e usava, aprendeu a criar dança, então, por que eu estou te falando da dona Marina? Eu tinha uma intenção. Eu ia ver dança, eu conhecia, e essas pessoas, o Ismael, tá aí, eu lembro que conheci a Ady Addor, fui ver a Edith Pudelko, a Lia Marques tinha uma escola de dança e as alunas dela dançavam na televisão, isso fez parte, então para mim foi uma coisa muito próxima, por eu ter vindo da dança e por ter convivido de alguma forma. A Eva Wilma foi do Ballet também, não foi? A filha da Eva Wilma, Vivian, era da minha turma de balé. Ela estava sempre lá e me dava dicas de dança. Ela falava ‘não para Christina, você é artista, não para” muito legal! Então, essas pessoas, como no caso dessas primas, e elas conhecem outras, que é o pessoal da área.

BC: Se eu tiver tempo, eu acho que seria muito interessante falar com elas sim, podemos marcar algo presencial para ser melhor para elas. Eu apresentei um resumo da pesquisa para o grupo de pesquisas da Unesp e um colega também falou ‘ah, minha mãe dançava, na época da exposição ela visitou, e falava muito que lembrava da mãe que dançava balé também’, então é uma exposição que suscitou muitas memórias das famílias.

MC: Foi muito importante!

BC: **Professora, muito obrigada pelo seu tempo e pelo seu depoimento!**

MC: De nada, espero que tenha sido útil!

ANEXO A – TABELA DE PROGRAMAÇÃO DE OFICINAS E VIVÊNCIAS DA EXPOSIÇÃO *FANTASIA BRASILEIRA: O BALLET DO IV CENTENÁRIO*[96]

OUTUBRO	Dança	Cenografia	Figurino	Música	Iluminação
TER - 13 *Manhã*	**Dança para criança** 6 a 8 anos Cristina Salmistraro	**Máscaras** 7 a 12 anos Paulo Bordhin	**Adornos de dança popular** 7 a 12 anos Ma. Lúcia Barbosa	**Ritmo livre e Cirandas** 7 a 9 anos Cássio Mendes	**Cineminha** 8 a 11 anos João Donda
Tarde	**Dança Contemporânea** Adultos Cristina Salmistraro	**Máscaras** Adultos Paulo Bordhin	**Adornos em plástico e latas** Adultos Caíto	**Audioteca e Disco Música: DJ** 11 a 13 anos Cássio Mendes	**Ilumine sua loja** Adultos Marcos Cicerone
QUA – 14 *Manhã*	**Dança espontânea** 9 a 12 anos Cybele Cavalcanti	**Planos e cor** Acima de 12 anos Felipe Tassara	**Tops dançantes** 7 a 12 anos Fátima Valadares	**Percussão** 7 a 9 anos Magno Bissoli	**Cineminha** 8 a 11 anos João Donda
Tarde	**Dança Contemporânea** Adultos Cristina Salmistraro	**Planos e cor** Acima de 12 anos Felipe Tassara	**Adornos em plástico e latas** Adultos Caíto	**Audioteca e Percussão** Acima de 14 anos Magno Bissoli	**Ilumine sua loja** Adultos Marcos Cicerone
QUI – 15	**Contato Improvisação**	**Um espaço para o clown**	**Adornos de dança popular**	**Ritmo livre e Cirandas**	**Cineminha** 8 a 11 anos

[96] As programações eram impressas e entregues aos visitantes, porém ficaria pouco visível se reproduzida diretamente nesta dissertação devido ao tamanho das fontes utilizadas no folder. Anexamos aqui uma versão mais acessível.

Manhã *Tarde*	13 a 15 anos Tica Lemos **Dança Contemporânea** Adultos Cristina Salmistraro	7 a 12 anos Silvia Leblon **Um espaço para o clown** Acima de 12 anos Silvia Leblon	7 a 12 anos Ma. Lúcia Barbosa **Adornos em plástico e latas** Adultos Caíto	7 a 9 anos Cássio Mendes **Audioteca e Disco Música: DJ** Acima de 14 anos Reinaldo Marques	João Donda **Ilumine sua loja** Adultos Marcos Cicerone
SEX – 16 *Manhã* *Tarde*	**Dança e Ritmo** Acima de 16 anos Ana Fridman **Dança Contemporânea** Adultos Cristina Salmistraro	**Formas animadas** Acima de 12 anos Regina Wike **Formas animadas** Acima de 12 anos Regina Wike	**Adornos dançantes** 7 a 12 anos Fátima Valadares **Figurinos das danças populares** Adultos Sandra Fuckelmann	**Disco Música: DJ** Acima de 14 anos Reinaldo Marques **Audioteca e Disco Música: DJ** 9 a 11 anos Reinaldo Marques	**Cineminha** 8 a 11 anos João Donda **Ilumine sua loja** Adultos Marcos Cicerone
VIVÊNCIAS **SAB – 17** *Manhã* *Tarde*	**Dança Afro-brasileira** Vitor Trindade **Cavalo-Marinho** Helder Vasconcelos			**Sons e construção: experiências musicais** Magno Bissoli **Sons e construção: experiências musicais** Magno Bissoli	
TER - 20 *Manhã*	**Dança para criança** 6 a 8 anos Cristina Salmistraro **Dança Contemporânea** Adultos	**Traga um objeto e crie um cenário** 7 a 12 anos Paulo Bordhin	**Adornos de dança popular** 7 a 12 anos Ma. Lúcia Barbosa	**Ritmo livre e Cirandas** 7 a 9 anos Cássio Mendes **Audioteca e Disco Música: DJ**	**Cineminha** 8 a 11 anos João Donda **Ilumine sua loja**

Tarde	Cristina Salmistraro	**Traga um objeto e crie um cenário** 7 a 12 anos Paulo Bordhin	**Figurinos da Individualidade** Adultos Sandra Harabagi	11 a 13 anos Cássio Mendes	Adultos Marcos Cicerone
QUA – 21 *Manhã* *Tarde*	**Dança espontânea** 9 a 12 anos Cybele Cavalcanti **Dança Contemporânea** Adultos Cristina Salmistraro	**Flutuando com a cor** Acima de 12 anos Hideki Matsuka **Flutuando com a cor** Acima de 12 anos Hideki Matsuka	**Adornos de cabeça** 1 a 12 anos Fátima Valadares **Adornos em plástico e latas** Adultos Caíto	**Percussão** 7 a 9 anos Magno Bissoli **Audioteca e Percussão** Acima de 14 anos Magno Bissoli	**Cineminha** 8 a 11 anos João Donda **Ilumine sua loja** Adultos Marcos Cicerone
QUI – 22 *Manhã* *Tarde*	**Contato Improvisação** 13 a 15 anos Tica Lemos **Dança Contemporânea** Adultos Cristina Salmistraro	**Um espaço para o clown** 7 a 12 anos Silvia Leblon **Um espaço para o clown** Acima de 12 anos Silvia Leblon	**Adornos de dança popular** 7 a 12 anos Ma. Lúcia Barbosa **Adornos em plástico e latas** Adultos Caíto	**Ritmo livre e Cirandas** 7 a 9 anos Cássio Mendes **Audioteca e Disco Música: DJ** Acima de 14 anos Reinaldo Marques	**Cineminha** 8 a 11 anos João Donda **Ilumine sua loja** Adultos Marcos Cicerone
SEX – 23 *Manhã*	**Dança e Ritmo** Acima de 16 anos Ana Fridman **Dança Contemporânea** Adultos	**Formas animadas** Acima de 12 anos Regina Wike **Formas animadas**	**Adornos dançantes** 7 a 12 anos Fátima Valadares **Figurinos das danças populares**	**Disco Música: DJ** Acima de 14 anos Reinaldo Marques **Audioteca e Disco Música: DJ**	**Cineminha** 8 a 11 anos João Donda **Ilumine sua loja** Adultos

Tarde	Cristina Salmistraro	Acima de 12 anos Regina Wike	Adultos Sandra Fuckelmann	9 a 11 anos Reinaldo Marques	Marcos Cicerone
VIVÊNCIAS **SAB – 24** *Manhã* *Tarde*	**Dança contemporânea** **Técnicas de chão** Bailarinos Gleidson Vigne (Grupo Quasar) **Dança contemporânea** Bailarinos Luciana Caetano (Grupo Quasar)			**Sons e construção: experiências musicais** Magno Bissoli **Sons e construção: experiências musicais** Magno Bissoli	
TER – 27 *Manhã* *Tarde*	**Dança para criança** 6 a 8 anos Cristina Salmistraro **Poemas do corpo** Adultos Zé Maria Carvalho	**Máscaras** 7 a 12 anos Paulo Bordhin **Máscaras** Adultos Paulo Bordhin	**Máscaras e chapéus** 7 a 12 anos Ruth Zaragoza **Figurinos do frevo** Adultos Rossi e Fabio	**Ritmo livre e Cirandas** 7 a 9 anos Cássio Mendes **Audioteca e Disco Música: DJ** 11 a 13 anos Cássio Mendes	**Luminárias** Acima de 18 anos Eliana Zaroni **Ilumine seu ambiente** Acima de 18 anos Marcos Cicerone
QUA – 28 *Manhã* *Tarde*	**Dança espontânea** 9 a 12 anos Cybele Cavalcanti **Poemas do corpo** Adultos Zé Maria Carvalho	**Planos e cor** Acima de 12 anos Felipe Tassara **Planos e cor** Acima de 12 anos Felipe Tassara	**Saias e babados** 7 a 12 anos Fátima Valadares **Figurinos de Samba-Enredo** Adultos Rossi e Fábio	**Percussão** 7 a 9 anos Magno Bissoli **Audioteca e Percussão** Acima de 14 anos Magno Bissoli	**Luminárias** Acima de 18 anos Eliana Zaroni **Ilumine seu ambiente** Acima de 18 anos Marcos Cicerone

QUI – 29 *Manhã* *Tarde*	**Contato Improvisação** 13 a 15 anos Tica Lemos **Poemas do corpo** Adultos Zé Maria Carvalho	**Um espaço para o clown** 7 a 12 anos Silvia Leblon **Um espaço para o clown** Acima de 12 anos Silvia Leblon	**Máscaras e chapéus** 7 a 12 anos Ruth Zaragoza **Figurinos de Samba-Enredo** Adultos Rossi e Fábio	**Ritmo livre e Cirandas** 7 a 9 anos Cássio Mendes **Audioteca e Disco Música: DJ** Acima de 14 anos Cássio Mendes	**Luminárias** Acima de 18 anos Eliana Zaroni **Ilumine seu ambiente** Acima de 18 anos Marcos Cicerone
SEX – 30 *Manhã* *Tarde*	**Dança e Ritmo** Acima de 16 anos Ana Fridman **Poemas do corpo** Adultos Zé Maria Carvalho	**Formas animadas** Acima de 12 anos Regina Wilke **Formas animadas** Acima de 12 anos Regina Wilke	**Adornos dançantes** 7 a 12 anos Fátima Valadares **Corpos dançantes** Adultos Key Sawao	**Disco Música: DJ** Acima de 14 anos Reinaldo Marques **Audioteca e Disco Música: DJ** 9 a 11 anos Reinaldo Marques	**Luminárias** Acima de 18 anos Eliana Zaroni **Ilumine seu ambiente** Acima de 18 anos Marcos Cicerone
VIVÊNCIAS **SAB – 31** *Manhã* *Tarde*	**Pais e filhos dançando** Cristina Salmistraro **Dança indígena** Didi			**Sons e construção: experiências musicais** Magno Bissoli **Sons e construção: experiências musicais** Magno Bissoli	

NOVEMBRO

NOVEMBRO	Dança	Cenografia	Figurino	Música	Iluminação
TER – 3	**Contato Improvisação**	**Traga um objeto e**	**Figurino para valsas**	**Ritmo livre e Cirandas**	**Luminárias**

Manhã *Tarde*	6 a 8 anos Tica Lemos **Dança e música** Adultos Sérgio Rocha	**crie um cenário** 7 a 12 anos Paulo Bordhin **Traga um objeto e crie um cenário** 7 a 12 anos Paulo Bordhin	7 a 12 anos Ma. Lúcia Barbosa **Boi Bumbá** Adultos Rossi e Fábio	7 a 9 anos Cássio Mendes **Audioteca e Disco Música: DJ** Acima de 14 anos Cássio Mendes	Acima de 18 anos Eliana Zaroni **Ilumine seu ambiente** Acima de 18 anos Marcos Cicerone
QUA – 4 *Manhã* *Tarde*	**Corpo em movimento** 9 a 12 anos Emilie Sugai **Dança e música** Adultos Sérgio Rocha	**Flutuando com a cor** Acima de 12 anos Hideki Matsuka **Flutuando com a cor** Acima de 12 anos Hideki Matsuka	**Só pés** 7 a 12 anos Fátima Valadares **Boi Bumbá** Adultos Rossi e Fábio	**Percussão** 7 a 9 anos Magno Bissoli **Audioteca e Percussão** Acima de 14 anos Magno Bissoli	**Luminárias** Acima de 18 anos Eliana Zaroni **Ilumine seu ambiente** Acima de 18 anos Marcos Cicerone
QUI – 5 *Manhã* *Tarde*	**Dança Contemporânea** 13 a 15 anos Uxa Xavier **Dança e música** Adultos Sérgio Rocha	**Um espaço para o clown** 7 a 12 anos Silvia Leblon **Um espaço para o clown** Acima de 12 anos Silvia Leblon	**Colares para dançar** 7 a 12 anos Ma. Lúcia Barbosa **Cabeças e membros** Adultos Rossi e Fábio	**Ritmo livre e Cirandas** 7 a 9 anos Cássio Mendes **Audioteca e Disco Música: DJ** Acima de 14 anos Cássio Mendes	**Luminárias** Acima de 18 anos Eliana Zaroni **Ilumine seu ambiente** Acima de 18 anos Marcos Cicerone
SEX – 6	**Percussão corporal em movimento**	**Formas animadas**	**Adornos dançantes**	**Disco Música: DJ**	**Luminárias**

Manhã *Tarde*	Acima de 16 anos Sérgio Rocha **Dança e música** Adultos Sérgio Rocha	Acima de 12 anos Regina Wilke **Formas animadas** Acima de 12 anos Regina Wilke	7 a 12 anos Fátima Valadares **Figurinos das danças populares** Adultos Sandra Fuckelmann	Acima de 14 anos Reinaldo Marques **Audioteca e Disco Música: DJ** 9 a 11 anos Reinaldo Marques	Acima de 18 anos Eliana Zaroni **Ilumine seu ambiente** Acima de 18 anos Marcos Cicerone
VIVÊNCIAS **SAB – 7** *Manhã* *Tarde*	**Pais e filhos dançando** Renata Neves **Dança contemporânea** Bailarinos Dudude Hermann			**Sons e construção: experiências musicais** Magno Bissoli **Sons e construção: experiências musicais** Magno Bissoli	
TER – 10 *Manhã* *Tarde*	**Contato Improvisação** 6 a 8 anos Tica Lemos **Movimento expressivo** Acima de 12 anos Patrícia Noronha	**Máscaras** 7 a 12 anos Paulo Bordhin **Máscaras** Adultos Paulo Bordhin	**Samba-enredo** 7 a 12 anos Ma. Lúcia Barbosa **Montando e desmontando** Adulto Caíto	**Ritmo livre e Cirandas** 7 a 9 anos Cássio Mendes **Audioteca e Disco Música: DJ** 11 a 13 anos Cássio Mendes	**Cineminha** 8 a 11 anos João Donda **Luzes do baile** 14 a 17 anos Marcos Cicerone
QUA – 11 *Manhã* *Tarde*	**Corpo em movimento** 9 a 12 anos Emilie Sugai **Movimento expressivo**	**Planos e cor** Acima de 12 anos Felipe Tassara **Planos e cor**	**Figurinos** 7 a 12 anos Rosa Estevez **Montando e desmontando**	**Percussão** 7 a 9 anos Magno Bissoli **Audioteca e Percussão**	**Cineminha** 8 a 11 anos João Donda **Luzes do baile**

	Acima de 12 anos Patrícia Noronha	Acima de 12 anos Felipe Tassara	Adulto Caíto	Acima de 14 anos Magno Bissoli	14 a 17 anos Marcos Cicerone
QUI – 12 *Manhã* *Tarde*	**Dança Contemporânea** 13 a 15 anos Uxa Xavier **Movimento expressivo** Acima de 12 anos Patrícia Noronha	**Um espaço para o clown** 7 a 12 anos Silvia Leblon **Um espaço para o clown** Acima de 12 anos Silvia Leblon	**Samba-enredo** 7 a 12 anos Ma. Lúcia Barbosa **Montando e desmontando** Adulto Caíto	**Ritmo livre e Cirandas** 7 a 9 anos Cássio Mendes **Audioteca e Disco Música: DJ** 11 a 13 anos Cássio Mendes	**Cineminha** 8 a 11 anos João Donda **Luzes do baile** 14 a 17 anos Marcos Cicerone
SEX – 13 *Manhã* *Tarde*	**Percussão corporal em movimento** Acima de 16 anos Sérgio Rocha **Movimento expressivo** Acima de 12 anos Patrícia Noronha	**Formas animadas** Acima de 12 anos Regina Wilke **Formas animadas** Acima de 12 anos Regina Wilke	**Figurinos** 7 a 12 anos Rosa Estevez **Forró e outras** Adultos Sandra Fuckelmann	**Disco Música: DJ** Acima de 14 anos Reinaldo Marques **Audioteca e Disco Música: DJ** 9 a 11 anos Reinaldo Marques	**Cineminha** 8 a 11 anos João Donda **Luzes do baile** 14 a 17 anos Marcos Cicerone
VIVÊNCIAS **SAB – 14** *Manhã* *Tarde*	**Danças do mundo** André Trindade **Dançando com o Balé do Recife**			**Sons e construção: experiências musicais** Magno Bissoli **Sons e construção: experiências musicais** Magno Bissoli	

TER – 17 *Manhã* *Tarde*	**Contato Improvisação** 6 a 8 anos Tica Lemos **Método Bartenieff** Bailarinos Laura Glenn (USA)	**Traga um objeto e crie um cenário** 7 a 12 anos Paulo Bordhin **Traga um objeto e crie um cenário** 7 a 12 anos Paulo Bordhin	**Colares** 7 a 12 anos Ruth Zaragoza	**Ritmo livre e Cirandas** 7 a 9 anos Cássio Mendes **Audioteca e Disco Música: DJ** 11 a 13 anos Cássio Mendes	**Cineminha** 8 a 11 anos João Donda **Luzes do baile** 14 a 17 anos Marcos Cicerone
QUA – 18 *Manhã* *Tarde*	**Corpo em movimento** 9 a 12 anos Emilie Sugai **Método Bartenieff** Bailarinos Laura Glenn (USA)	**Flutuando com a cor** Acima de 12 anos Hideki Matsuka **Flutuando com a cor** Acima de 12 anos Hideki Matsuka	**Mãos** 7 a 12 anos Vera Di Franco **Forró e outras** Adultos Sandra Fuckelmann	**Percussão** 7 a 9 anos Magno Bissoli **Audioteca e Percussão** Acima de 14 anos Magno Bissoli	**Cineminha** 8 a 11 anos João Donda **Luzes do baile** 14 a 17 anos Marcos Cicerone
QUI – 19 *Manhã* *Tarde*	**Dança Contemporânea** 13 a 15 anos Uxa Xavier **Método Bartenieff** Bailarinos Laura Glenn (USA)	**Um espaço para o clown** 7 a 12 anos Silvia Leblon **Um espaço para o clown** Acima de 12 anos Silvia Leblon	**Colares** 7 a 12 anos Ruth Zaragoza **Mãos** 7 a 12 anos Vera Di Franco	**Ritmo livre e Cirandas** 7 a 9 anos Cássio Mendes **Audioteca e Disco Música: DJ** 11 a 13 anos Cássio Mendes	**Cineminha** 8 a 11 anos João Donda **Luzes do baile** 14 a 17 anos Marcos Cicerone

SEX – 20 *Manhã* *Tarde*	**Método Laban** Acima de 16 anos Analivia Cordeiro **Método Bartenieff** Bailarinos Laura Glenn (USA)	**Formas animadas** Acima de 12 anos Regina Wilke **Formas animadas** Acima de 12 anos Regina Wilke	**Tops dançantes** 7 a 12 anos Fátima Valadares **Todas as danças** Adultos Suzana Uribarri	**Disco Música: DJ** Acima de 14 anos Reinaldo Marques **Audioteca e Disco Música: DJ** 9 a 11 anos Reinaldo Marques	**Cineminha** 8 a 11 anos João Donda **Luzes do baile** 14 a 17 anos Marcos Cicerone
VIVÊNCIAS **SAB – 21** *Manhã* *Tarde*	**Dança contemporânea** Bailarinos Denise Namura **Dança contemporânea** Bailarinos Laura Glenn (USA)			**Sons e construção: experiências musicais** Magno Bissoli **Sons e construção: experiências musicais** Magno Bissoli	
TER – 24 *Manhã* *Tarde*	**Contato Improvisação** 6 a 8 anos Tica Lemos **Isadora Duncan** Bailarinos Fátima Suarez (Bahia)	**Máscaras** 7 a 12 anos Paulo Bodhin **Máscaras** Acima de 12 anos Paulo Bodhin	**Máscaras e chapéus** 7 a 12 anos Ruth Zaragoza **Boi Bumbá** Adultos Vera di Franco	**Ritmo livre e Cirandas** 7 a 9 anos Cássio Mendes **Audioteca e Disco Música: DJ** 11 a 13 anos Cássio Mendes	**Iluminação cênica** Acima de 18 anos Marcos Cicerone
QUA – 25 *Manhã*	**Corpo em movimento** 9 a 12 anos Emilie Sugai **Isadora Duncan**	**Planos e cor** Acima de 12 anos Felipe Tassara **Planos e cor**	**Adorno para crianças** 7 a 12 anos Vera di Franco **Todas as danças**	**Percussão** 7 a 9 anos Magno Bissoli **Audioteca e Percussão**	**Iluminação cênica**

Tarde	Bailarinos Fátima Suarez (Bahia)	Acima de 12 anos Felipe Tassara	Adultos Suzana Uribarri	Acima de 14 anos Magno Bissoli	Acima de 18 anos Marcos Cicerone
QUI - 26 *Manhã* *Tarde*	**Dança Contemporânea** 13 a 15 anos Uxa Xavier **Isadora Duncan** Bailarinos Fátima Suarez (Bahia)	**Um espaço para o clown** 7 a 12 anos Silvia Leblon **Um espaço para o clown** Acima de 12 anos Silvia Leblon	**Máscaras e chapéus** 7 a 12 anos Ruth Zaragoza **Adornos para dançar** Adultos Vera di Franco	**Ritmo livre e Cirandas** 7 a 9 anos Cássio Mendes **Audioteca e Disco Música: DJ** 11 a 13 anos Cássio Mendes	**Iluminação cênica** Acima de 18 anos Marcos Cicerone
SEX – 27 *Manhã* *Tarde*	**Método Laban** Acima de 16 anos Analivia Cordeiro **Isadora Duncan** Bailarinos Fátima Suarez (Bahia)	**Formas animadas** Acima de 12 anos Regina Wilke **Formas animadas** Acima de 12 anos Regina Wilke	**Saias e babados** 7 a 12 anos Fátima Valadares	**Disco Música: DJ** Acima de 14 anos Reinaldo Marques **Audioteca e Disco Música: DJ** 9 a 11 anos Reinaldo Marques	**Iluminação cênica** Acima de 18 anos Marcos Cicerone
VIVÊNCIAS **SAB - 28** *Manhã* *Tarde*	**Dança coreográfica** Bailarinos Ana Mondini **Rebolando com a Quadrilha Costa e Silva**			**Sons e construção: experiências musicais** Magno Bissoli **Sons e construção: experiências musicais**	

				Magno Bissoli	

DEZEMBRO	Dança	Cenografia	Figurino	Música	Iluminação
TER – 1 *Manhã* *Tarde*	**Contato Improvisação** 6 a 8 anos Tica Lemos **Roupa sonora** Adultos Ricardo Iazzeta		**Figurinos para bolero** 7 a 12 anos Ma. Lúcia Barbosa **Montando e desmontando** Adultos Caito	**Ritmo livre e Cirandas** 7 a 9 anos Cássio Mendes **Audioteca e Disco Música: DJ** 11 a 13 anos Cássio Mendes	**Iluminação cênica** Acima de 18 anos Marcos Cicerone
QUA – 2 *Manhã* *Tarde*	**Improvisação** 9 a 12 anos Luis Abreu **Roupa sonora** Adultos Ricardo Iazzeta	**Flutuando com a cor** Acima de 12 anos Hideki Matsuka **Flutuando com a cor** Acima de 12 anos Hideki Matsuka	**Saias e babados** 7 a 12 anos Fátima Valadares **Mãos** Adultos Vera di Franco	**Percussão** 7 a 9 anos Magno Bissoli **Audioteca e Percussão** Acima de 14 anos Magno Bissoli	**Iluminação cênica** Acima de 18 anos Marcos Cicerone
QUI – 3 *Manhã* *Tarde*	**Movimento expressivo** 13 a 15 anos Cilô Lacava **Roupa sonora** Adultos	**Um espaço para o clown** 7 a 12 anos Silvia Leblon **Um espaço para o clown**	**Figurinos para valsas** 7 a 12 anos Ma. Lúcia Barbosa **Todas as danças**	**Ritmo livre e Cirandas** 7 a 9 anos Cássio Mendes **Audioteca e Disco Música: DJ**	**Iluminação cênica**

	Ricardo Iazzeta	Acima de 12 anos Silvia Leblon	Adultos Suzana Uribarri	11 a 13 anos Cássio Mendes	Acima de 18 anos Marcos Cicerone
SEX – 4 *Manhã* *Tarde*	**Método Laban** Acima de 16 anos Analívia Cordeiro **Roupa sonora** Adultos Ricardo Iazzeta	**Formas animadas** Acima de 12 anos Regina Wilke **Formas animadas** Acima de 12 anos Regina Wilke	**Tops dançantes** 7 a 12 anos Fátima Valadares **Figurinos contra dança** Adultos Sandra Fuckelmann	**Disco Música: DJ** Acima de 14 anos Reinaldo Marques **Audioteca e Disco Música: DJ** 9 a 11 anos Reinaldo Marques	**Iluminação cênica** Acima de 18 anos Marcos Cicerone
VIVÊNCIAS **SAB – 5** *Manhã* *Tarde*	**Brincando a sério** 7 a 12 anos Raul Barreto **Dança contemporânea** Bailarinos Alejandro Ahmed			**Sons e construção: experiências musicais** Magno Bissoli **Sons e construção: experiências musicais** Magno Bissoli	
TER – 8 *Manhã* *Tarde*	**Contato Improvisação** 6 a 8 anos Tica Lemos **Clássico Consciente** Bailarinos Zélia Monteiro		**Saias e babados** 7 a 12 anos Rosa Estevez **Ciranda cirandinha** Adultos Suzana Uribarri	**Ritmo livre e Cirandas** 7 a 9 anos Cássio Mendes **Audioteca e Disco Música: DJ** 11 a 13 anos Cássio Mendes	

QUA – 9 *Manhã* *Tarde*	**Improvisação** 9 a 12 anos Luis Abreu **Clássico Consciente** Bailarinos Zélia Monteiro		**Ciranda cirandinha** Adultos Suzana Uribarri	**Percussão** 7 a 9 anos Magno Bissoli **Audioteca e Percussão** Acima de 14 anos Magno Bissoli	
QUI – 10 *Manhã* *Tarde*	**Movimento expressivo** 13 a 15 anos Cilô Lacava **Clássico Consciente** Bailarinos Zélia Monteiro		**Todas as danças** Adultos Suzana Uribarri	**Ritmo livre e Cirandas** 7 a 9 anos Cássio Mendes **Audioteca e Disco Música: DJ** 11 a 13 anos Cássio Mendes	
SEX – 11 *Manhã* *Tarde*	**Método Laban** Acima de 16 anos Analívia Cordeiro **Clássico Consciente** Bailarinos Zélia Monteiro		**Ciranda cirandinha** 7 a 12 anos Suzana Uribarri **Todas as danças** Adultos Sandra Fuckelmann	**Ritmo livre e Cirandas** 7 a 9 anos Cássio Mendes **Audioteca e Disco Música: DJ** 11 a 13 anos Cássio Mendes	
VIVÊNCIAS **SAB – 12** *Manhã*	**Danças brasileiras** Tião Carvalho			**Sons e construção: experiências musicais** Magno Bissoli	

Tarde	**Street dance** Pedro Moreno			**Sons e construção: experiências musicais** Magno Bissoli	

ANEXO B – PROGRAMAÇÃO DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DA EXPOSIÇÃO FANTASIA BRASILEIRA

OUTUBRO

SEG 12	TER 13	QUA 14	QUI 15	SEX 16	SAB 17	DOM 18
					11h **Boizinho de São João** Praça	
					15h30 **Teatro Popular Solano Trindade** (Embu) Praça	15h Grupo vocal **Iluminuras** Reg. Sergio Bizetti Itinerante
				17h **Mario Zan** Bar	17h **Visto Efeito** Ana Mondini Itinerante	19h30 **Camerata Atheneum** Bar
20h Abertura **Visto Efeito** Ana Mondini	20h **Encontros com a dança de São Paulo** Millos e o Expressionismo Teatro		21h **Memória 400/4** Dir. Ismael Guiser Teatro	21h **Memória 400/4** Teatro	21h **Memória 400/4** Teatro	21h **Memória 400/4** Teatro
SEG 19	**TER 20**	**QUA 21**	**QUI 22**	**SEX 23**	**SAB 24**	**DOM 25**
					11h **Taketededrums** Praça	FERIADO ELEITORAL
					15h30 **Cachuera** Praça	
			19h30 **Heitor dos Prazeres** Bar	19h30 **Música ligeira** Bar	19h30 Corda Coral Bar	
	21h **Orquestra sinfônica da Rádio Cultura com Inezita Barroso**	20h **Encontros com a dança de São Paulo**	21h **Versus** Dir. artística Henrique	21h **Versus** Teatro	21h **Versus** Teatro	

	Solista **Everton Gloeden** Teatro	O Ballet do IV Centenário Teatro	Rodovalho **Cia. De dança Quasar** (Goiânia) Teatro			
SEG 26	**TER 27**	**QUA 28**	**QUI 29**	**SEX 30**	**SAB 31**	**DOM 1 NOVEMBRO**
					11h **Calunga do Passo** Frevo na Praça	
					17h **Grupo vocal Iluminuras** Reg. Sergio Bizetti Itinerante	14h **Banda Marcial Faber Castell (S. Carlos)** Dir. Roberto Mori 15h30 **Camerata Atheneum** Bar
			19H30 **Mar Brasil** Bar	19H30 **Mar Brasil** Bar	19h **Mario Zan** Bar	17h **Visto Efeito** Ana Mondini Itinerante
			21h **Chegança** Direção Paula Nesterov (Rio de Janeiro) Teatro	21h **Chegança** Teatro	21h **Chegança** Teatro	21h **Chegança** Teatro

NOVEMBRO

SEG 2	**TER 3**	**QUA 4**	**QUI 5**	**SEX 6**	**SAB 7**	**DOM 8**
					11h **Ciranda de sonhos** Praça	
					15h30 **Família Alcântara** Coral Praça	15h **Grupo vocal Iluminuras** Reg. Sergio Bizetti Itinerante

			19h30 **Rasga Coração** *Chorinho* Bar	19h30 **Mafuá** Bar	19h30 **Farinha Seca** Bar	**17h** **Visto Efeito** Ana Mondini Itinerante
	21h **Orquestra sinfônica com Inezita Barroso** Solista **Everton Gloeden** Teatro	20h **Encontros com a Dança em São Paulo** *Panorama atual* Teatro	21h **Esculpindo mitos/98** Direção e coreografia Alexandre Franco **Ra Tame Tanz** (Rio) Teatro	21h **Esculpindo mitos/98** Teatro	21h **Esculpindo mitos/98** Teatro	21h **Esculpindo mitos/98** Teatro
SEG 9	**TER 10**	**QUA 11**	**QUI 12**	**SEX 13**	**SAB 14**	**DOM 15**
					11h **Ciranda de sonhos** Praça	
					17h **Joaquim Carvalho** Os compositores brasileiros do Ballet IV Centenário Piano Teatro	16h **Everton Gloeden** Interpreta Villa-Lobos Violão Teatro
			19h30 **Fabio Tagliaferri** Viola Bar	19h30 **Saraumoleque** Bar	19h30 **Duo Friant-Vanheck** Bélgica Bar	18h **Duo Friant-Vanheck** Bar
	21h **Orquestra sinfônica com Inezita Barroso** Solista **Everton Gloeden** Teatro		21h **Balé Popular do Recife** Nordeste: A dança do Brasil Dir. André Madureira Teatro	21h **Balé Popular do Recife** Teatro	21h **Balé Popular do Recife** Teatro	20h **Balé Popular do Recife** Teatro
SEG 16	**TER 17**	**QUA 18**	**QUI 19**	**SEX 20**	**SAB 21**	**DOM 22**
					15h30 **Cupuaçu** Praça	15h30 **Djenbefolá** Praça
			19h30 **A Malta** Bar	19h30 **Saraumoleque** Bar	19h30 **Fábio Caramuru**	19h30 **A Malta** Bar

					Interpreta Tom Jobim Piano Bar	
	20h **CoralUSP** (E. Ciência) Música Indígena Teatro		21h **Zélia Monteiro** *Coreografia montada para o evento* Teatro	21h **Zélia Monteiro** Teatro	21h **Zélia Monteiro** Teatro	20h **Zélia Monteiro** Teatro
SEG 23	**TER 24**	**QUA 25**	**QUI 26**	**SEX 27**	**SAB 28**	**DOM 29**
					11h **Lira dos Anjos** Ciranda Praça	
					15h30 **Abaçal** Folguedos Populares Praça	14h **Banda Marcial Faber Castell (S. Carlos)** Dir. Roberto Mori
			19h30 **Saraumoleque** Bar	19h30 **Jeanne de Castro** Bar	17h **Coral Paulistano** Reg. Samuel Kerr Teatro 19h30 **Rasga Coração** *Chorinho* Bar	17h **Coral Paulistano** Reg. Samuel Kerr Teatro
		20h **Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto** Reg. Roberto Minczuk Teatro	21h **Quadrilha Fazenda** (João Pessoa – PB) Dir. Dalvanira Luis Teatro	21h **Quadrilha Fazenda** Teatro	21h **Quadrilha Fazenda** Teatro	20h **Quadrilha Fazenda** Teatro

DEZEMBRO

TER 1	QUA 2	QUI 3	SEX 4	SAB 5	DOM 6

				17h **Banda Paralela** Praça	14h30 Aula aberta de Circo **Acrobático Fratelli** Praça
			19h30 **Rasga Coração** *Chorinho* Bar	19h30 **Márcio Werneck e a Caboclada** Bar	17h **Acrobático Fratelli** Praça
21h **Orquestra sinfônica com Inezita Barroso**		21h **IN'Perfeito** Dir. Alejandro Ahmed Cena 11 (Florianópolis) Teatro	21h **IN'Perfeito** Teatro	21h **IN'Perfeito** Teatro	20h **IN'Perfeito** Teatro
TER 8	**QUA 9**	**QUI 10**	**SEX 11**	**SAB 12**	**DOM 13**
				11h **Ciranda dos Sonhos** Praça 15h30 **Bloco do Baque Bolado** Praça	
		19h30 **Tim Rescala** Piano e Voz Bar	19h30 **Saraumoleque** Bar	19h30 **Cometa Gafi** Bar	**1**7h **Visto Efeito** Ana Mondini Itinerante
		21h **Marika Gidali** Releituras de O mandarim Maravilhoso, Caprichos e Uirapuru (Stagium) Teatro	21h **Marika Gidali (Stagium)** Teatro	21h **Marika Gidali (Stagium)** Teatro	20h **Marika Gidali (Stagium)** Teatro

ANEXO C – RELATÓRIO CIDADE EM TRÂNSITO E MODELO DE RELATÓRIO DE MONITORIA AÇÃO EDUCATIVA

ca eidos
grupo de dança e educação
Direção: Profa. Dra. Isabel A. Marques

OLHO VIVO
na
Cidade em Trânsito

alguns comentários - período de 12 de outubro a 12 de dezembro de 1998

"Eu senti um show dentro de mim" (7-10)

"Isto [a exposição] fala de nossas vidas. Eu vi como era no passado [referência à exposição visual] e como é hoje [referência à dança]" (7-10)

"Eu adorei porque vocês aprenderam e não guardaram para vocês. Vocês passaram para nós" (11-14)

"Vocês trouxeram para cá São Paulo que recebe todas as raças... japoneses, alemães, africanos..." (supletivo)

"Em menos de 30 minutos pessoas que nunca sorriem estavam sorrindo" (7-10)

"Aqui os meninos nem pegaram no nosso pé como de costume"(11-14)

"Quando eu crescer eu quero dançar igual a vocês"(11-14)

"Fiquei emocionado"(7-10)

"Lá [na exposição visual] nós recebemos e aqui nós fizemos o espetáculo"(3a. idade)

"Sentimos a juventude (...) Aprendemos a tirar a juventude de dentro de nós" (3a. idade)

"Esta dança é legal porque inclui o nosso jeito de ser"(11-14)

"Me senti no palco como se todo mundo tivesse me assistindo"(7-10)

"Uma mistura tão legal de todas as danças"(11-15)

"Aprendi vários movimentos que eu achava que não era capaz" (11-15)

"Eu senti no corpo que podia fazer [dançar]" (11-14)

"Aqui parecia várias épocas: passado, presente, futuro, futuro distante, passado recente" (11-14)

"No começo eu não queria nem entrar, mas depois não queria mais parar" (15-18)

"Vou continuar tentando fazer em casa" (15-18)

"Aqui neste espaço você se entrega à dança" (15-18)

"Foi legal porque solta a liberdade"(7-10)

"A dança de vocês está embutida de cultura"(7-10)

"Antes eu só sabia dançar o tchan, agora eu aprendi outras danças" (7-10)

"Lá [na exposição visual] eles mexem muito os pés, aqui vocês mexem o corpo todo"

"Espero que as crianças tenham sentido a importância dessa ação de cidadania e ética" (professora)

"Uma era o meio urbano [máscara usada pela Ló] e a outra a mata [máscara usada pela Simone]. No início tinha um conflito entre as duas e no final as duas caminhavam juntas"

"É tudo um ensinamento junto com uma brincadeira" (11-14)

"Na TV a gente não vê o que a gente viu aqui" (7-10)

"Eu achei que era como as artes plásticas, só que no corpo, mexendo os ossos"(7-10)

"Essa dança é diferente daquela do IV Centenário porque o tempo passa e as danças precisam ir mudando"(11-14)

"Gostei mais de tudo" (7-10)

"Foi super hiper gostoso" (7-10)

"É como se eu tivesse asas para voar"(7-10)

"Adorei porque as pessoas têm um jeito artístico de imitar os outros" (11-14)

"Quando você assiste você se prepara para participar e quando você participa você aprende no seu corpo" (7-10)

"O que fiz e vivi é arte. A dança mostra o corpo, a alma e o coração "(7-10)

"O balé expressa o sentimento daquela época e vocês expressaram o sentimento desta"

ca eidos
grupo de dança e educação
Direção: Profa. Dra. Isabel A. Marques

TÍTULOS

Dependência
Caleidosformos
Dobradiças
Dança do 3o. Milênio
Coisas da vida
Haja fôlego
Empurra, empurra mas no fim não derruba
Poltroninha
Dancá sem osso
Vitrine viva
Só nós dois
Dança do amor
Cumplicidade
Interligado
Costela quebrada
Dança do esqueleto
As irmãs juntas
Explode coração
Dança perfeita
Dança sintética
Dança colada
Tontura
Indecisão
Dança do apoio
Dança da mola
O construtor e o boneco
Escravos
Requebra
Dança da Chuva
Robobo

As bonecas
Corpo mole
As marionetes
Dança Maluca

REFERÊNCIAS

movimento Ló girando e o símbolo do IV Centenário
forma da cangaceira e o símbolo "sou da paz""
forma inicial Ju e Paula - "o assalto"

Isabel A. Marques
Diretora
CALEIDOS Grupo de Dança e Educação

FANTASIA BRASILEIRA
O Balé do IV Centenário
1998

MONITORIA
VISITA GUIADA — Nº

Antes da Visita

Nome do Grupo:_____

Endereço:_____

CEP:_____-_____Tel.:_____

Responsável:_____Tel.:_____

Função:_____

Características do Grupo

1 — Escolar ☐ Primeiro Grau ☐ 1ª à 4ª série ☐ 5ª à 8ª série

Segunda Grau ☐

Terceiro Grau ☐

2 — Outros ☐ Especificar:

_____

_____

_____

_____

_____

Número de pessoas "acertadas"

☐

Data

Horário

Responsável pelo Atendimento

Observações:

VISITA

VISITA CANCELADA

Após a Visita

Número de Pessoas Atendidas:

Observações:

MONITOR RESPONSÁVEL



97

[97] Figura 63: Ilustração para o figurino de Petrouchka, Roberto Burle-Marx, 1954. Fonte: Catálogo da exposição Fantasia Brasileira: O Balé do IV Centenário. São Paulo: Sesc, 1998.