

## AMADORES DA ARTE: MULTIPLICIDADE DE CONCEPÇÕES DE ARTE

Luciana Mourão Arslan  
Professora do Departamento de Artes Visuais da  
Universidade Federal de Uberlândia

### Resumo

Este artigo apresenta algumas reflexões advindas da pesquisa de doutorado *Amadores da Arte*, que interpretou concepções e funções de arte que presidem distintas práticas artísticas vigentes nos cursos livres de pintura. O texto está estruturado nos seguintes itens: 1. *Introdução*; 2. *Libidos artísticas*, que interpreta as concepções de arte dos alunos de pintura e 3. *Conclusão*.

**Palavras-chave:** interculturalidade - amadores - pintura

### Abstract

*This article presents some reflections based on the doctoral research entitled Art Amateurs, which interpreted the conceptions and functions of art which preside non institutionalized ideas about art in open courses of painting. The text is structured in the following items: 1. Introduction; 2. Artistic libidos, which interprets the conceptions of art and 3. Conclusion.*

**Key-words:** interculturality - amateurs - painting

### 1. Introdução: Amadores da arte nos cursos livres de pintura

Neste artigo apresentamos resumidamente algumas reflexões realizadas durante a tese “Amadores da Arte<sup>1</sup>”. Nesta pesquisa analisamos as concepções de arte predominantes nos cursos livres de pintura<sup>2</sup> do centro expandido de São Paulo.

Os cursos livres de pintura são atrativos e numerosos em muitas cidades, oferecidos nos museus de arte, residências dos professores, lojas de materiais artísticos e até em praças públicas. Tais cursos são freqüentados por alunos com interesses e disposições díspares em relação à aprendizagem em arte: pintar por hobby, como terapia, forma de enriquecimento cultural, de profissionalização, entre outros.

As reflexões aqui apresentadas foram fruto de uma pesquisa realizada nos cursos livres de São Paulo, mas suas observações podem colaborar para a observação de práticas artísticas em outras cidades, onde se fazem presentes amadores e praticantes de arte que refletem concepções de arte diferentes daquelas dos campos de legitimação cultural. Deste modo, mesmo considerando que cada cidade possui uma lógica cultural particular e mediada

por diferentes imaginários, a idéia de heterogeneidade artística e cultural é ponto fundamental para análises e pesquisas sobre arte e ensino em diversos locais.

## 2. Libidos artísticas<sup>3</sup> : arte como expressão , arte como fazer e arte como conhecimento.

A observação dos alunos dos cursos livres foi orientada segundo as concepções de arte apresentadas por Pareyson e Osborne: arte como manifestação dos sentimentos, como forma de conhecimento, como técnica e fazer. Estas concepções não são segmentos independentes, e aparecem muitas vezes misturadas entre si: elas foram um ponto de referência para refletir sobre a relação entre concepção e função artística. Verifica-se na história da arte ocidental a coexistência destas diferentes concepções, ainda que com a predominância de uma sobre as outras.

A classificação de Pareyson<sup>4</sup> permite-nos pensar os dois grandes grupos de amadores: os que possuem uma relação de distanciamento estético (arte como conhecimento) e os que propõem uma relação utilitária ou engajada com a arte (arte como fazer e arte como expressão). A classificação proposta por Osborne<sup>5</sup>, pode ser relacionada com a teoria de Pareyson e com a relação de distanciamento estético. O quadro comparativo a seguir destaca, na primeira coluna, o foco da nossa observação:

**Quadro 1: Relação entre as concepções de arte segundo Pareyson e Osborne**

	Pareyson <sup>6</sup>	Osborne <sup>7</sup>
<b>Relação engajada e utilitária da arte</b>	Arte como fazer	Interesse pragmático: Teorias instrumentais da arte: (1) A arte como manufatura; (2) A arte como instrumento de educação ou aprimoramento; (3) A arte como instrumento de doutrinação religiosa ou moral; (4) A arte como instrumento da expressão ou da comunicação da emoção; (5) A arte como instrumento da vicária expansão da experiência.
	Arte como expressão	Interesse pela arte como reflexo ou cópia: teorias naturalistas da arte: (1) Realismo: a arte como reflexo

		do real; (2) Idealismo: a arte como reflexo do ideal; (3) Ficção: a arte como reflexo da realidade imaginativa ou do ideal inatingível.
<b>Relação de distanciamento estético</b>	Arte como conhecimento	O interesse estético: teorias formalistas da arte: (1) Arte como criação autônoma; (2) A arte como unidade orgânica.

Grande parte dos amadores de arte manifestou simultaneamente múltiplas concepções e, por isso, para classificá-los, usamos o critério de preponderância, isto é, analisamos qual concepção prevalecia. Eliminamos qualquer possibilidade de falar das práticas dos amadores da arte de forma homogênea, reconhecendo que, mesmo dentro de cada concepção artística, são enormes as diferenças em relação às aproximações com a arte. E, as regularidades<sup>8</sup>, ao mesmo tempo em que indicam intenções comuns perante o fazer artístico, não excluem trajetórias pessoais singulares nem as nivelam.

A seguir são apresentados alguns critérios de julgamento e validação que acompanham essas concepções e práticas artísticas diferenciadas.

## 2.1 Arte como expressão dos sentimentos

Muitos praticantes de pintura dos cursos livres afirmam pintar para manifestar e conhecer as próprias emoções, para, através da pintura (ou da arte), dar vazão, “liberar” e resgatar os sentimentos ocultos<sup>9</sup>. Inicialmente, poderíamos relacionar essa intenção com a função da arte como expressão.

Genericamente, a “expressão”<sup>10</sup>, entendida como manifestação dos sentimentos, é associada à arte. Na mídia, o artista aparece geralmente como sensível, emocional e pouco racional. Freedman<sup>11</sup> afirma que representações de arte e de artistas influem na formação de uma concepção de arte e isso é evidente nas entrevistas dos alunos de cursos livres de pintura<sup>12</sup>. Por mais que sejam “pastiche” de representações de artistas e da arte<sup>13</sup>, as imagens dos artistas disseminadas na mídia revelam a corporificação de ideais da cultura ocidental, em que o artista torna-se ícone da idéia da liberdade, de autoconhecimento, e ligado a comportamentos sexuais não-padronizados e portadores de idéias autônomas (como se vivessem à parte da sociedade).

Aliás, Ernst Kris e Otto Kurz<sup>14</sup> comprovam que historiadores da arte também consentem e incorporam as míticas biografias dos artistas. Por meio de análises, os autores identificam na historiografia da arte, vários temas biográficos comuns, tais como: criatividade divina, anonimato, manifestação do talento desde a infância. Assim, ao procurar cursos de arte, muitos estudantes pretendem entrar em contato com esse universo mitológico: estão em busca desse ícone e reproduzem essas trajetórias conhecidas.

Também notamos nas falas expressões como: “lado extrovertido”, “momento meu”, “válvula de escape” e “extravasar”, termos que identificam na arte um lugar de refletir e realizar o que não se pode cotidianamente. Esses praticantes crêem poder, através da pintura, lapidar a sensibilidade e conhecer melhor suas próprias emoções.

A. C. Danto<sup>15</sup> diferencia expressão e manifestação, afirmando que a primeira se explica por razões, enquanto a segunda por causas. A teoria de Danto evoca a expressão num contexto intencional, de uma relação distanciada com a arte. Para ele, estes freqüentadores dos cursos de pintura não se expressam, mas sim se “manifestam”, pois nessas práticas a pintura aparece como uma reação – quase natural, ainda que absolutamente cultural – de emoções que transbordam na pintura. Ele nos recorda que a palavra “expressão” tampouco é atemporal ou carrega um sentido único. Danto chama a atenção para uma palavra, sobre a qual, embora correntemente associada com a arte, tem-se refletido muito pouco. Se pensarmos sob a sua perspectiva, fazer arte como expressão pode significar fazer arte com razão, pensando a própria arte numa relação de distanciamento estético.

Entretanto, esse grupo carrega o conceito mais romântico da palavra expressão, fortemente calcado em uma visão rousseuniana<sup>16</sup>, de expressão espontânea e natural dos sentimentos (que evoca o retorno do homem ao seu estado natural). Uma das alunas de pintura, por exemplo, ao ser perguntada sobre aonde gostava de ir para ver arte respondeu que “*vê arte na própria natureza*”.

Para alguns alunos deste grupo, a arte é vivenciada como uma forma de experimentar as emoções, como uma espécie de *ilusión*<sup>17</sup> temporária, uma função utilitária afeita a provocar determinada emoção ou entreter: é apenas um meio, e não o fim. Collingwood<sup>18</sup> relaciona essa disposição, para manifestar emoções através da arte, da “*arte como diversão*”: oposta à vida cotidiana e sem distanciamento. Separar a arte que é diversão da que não é diversão, segundo o próprio Collingwood, pode ser também apenas uma marca de esnobismo. Ainda que saibamos que a arte e os artefatos nem sempre proporcionam momentos agradáveis, e que, pelo contrário, muitos ressaltam a fealdade e o desagrado, por que negar que pode haver a disposição para entreter-se diante de qualquer objeto? Alguns alunos procuram cursos de pintura movidos por essa disposição: de mover emoções, de buscar um local diferenciado da vida cotidiana, que relaxe, que dê uma “angústia gostosa”.

Podemos notar uma distinção entre as pessoas que possuem a concepção de arte como expressão, da qual poderíamos supor dois extremos: uma visão instrumental e uma visão de expansão, como mostra o quadro abaixo, que relaciona tais visões com os indicadores desenvolvidos durante as entrevistas.

**Quadro 2: fazer arte como expressão**

Tipos	Indicadores
Visão de expansão (ou aperfeiçoamento) <sup>19</sup>	Busca de valores, emoções e sentimentos que estão além da vida cotidiana ou real.  Relativismo no julgamento: “tudo que é expressão é arte”.
Visão instrumental	Busca da ordem, da harmonia, a estabilidade, transpondo para a pintura uma série de valores presentes na sua vida.  A pintura como uma forma de alívio, de relaxamento da tensão nervosa ou indução de um estado emocional.  Escolha por temas afáveis, flores ou naturezas mortas (que remetem à vida doméstica), ou paisagens bucólicas.  Uso das cores e formas na pintura de acordo com o modelo escolhido, ou para dar outro “clima” a pintura.

Assim, mesmo ao falar de um grupo que possui uma mesma concepção de arte calcada na idéia de expressão, ou manifestação dos sentimentos, identificamos grande variável de procedimentos e temas perante a pintura.

## 2. 2 Arte como fazer

Parte dos alunos dos cursos livres considera a pintura um fazer manufatureiro<sup>20</sup>, outros desejam construir pinturas que sejam o reflexo do natural ou de um ideal de natureza. Nestes casos, a pintura cumpre uma função mais instrumental, ou está associada a uma visão naturalista de arte que se distancia muito da noção moderna de “Belas Artes”, de produzir objetos para um fim exclusivamente estético. Segundo Osborne<sup>21</sup>, a arte possuiu uma função pragmática, em muitos períodos históricos, desde os escritos dos filósofos gregos acerca da manufatura e da *techné*.

**Quadro 3: Arte como fazer**

<b>Tipos</b>	<b>Indicadores</b>
Visão naturalista da arte	- Verossimilhança ilusionística. - Habilidades em realizar “truques” de representação. - Maior ênfase no tema representado.
Visão manufatureira	- Funcionalismo : alguma utilidade no ato de pintar: ganhar dinheiro fazendo retratos, dar presentes, decorar a casa. - Valorização da eficiência técnica.

Muitas foram as regularidades observadas que evidenciam uma concepção da arte como técnica: em alguns casos, observa-se a ação de pintar motivada por um desafio técnico, evidenciado pelas expressões “*chegar a uma pintura perfeita*”, entre outros termos que demarcam pontos objetivos de uma capacidade de fazer algo que pode ser claramente reconhecido. Esse interesse pela forma, pela técnica e procedimentos não deixa de ser também um interesse pela linguagem, ainda que aqui a atitude não se dê de forma “desinteressada”, pelo contrário, a técnica está a serviço da eficácia, de fazer “bem-feito”.

Nos casos mais extremos, os conceitos como verossimilhança e imitação<sup>22</sup> são inapropriados para a análise das práticas deste grupo, porque,

embora exista uma preferência pelo que chamamos “estilos naturalistas”, na maioria dos casos não há uma relação direta com a natureza, já que as alunas utilizam como modelo outras pinturas ou fotografias. O que existe é um uso da arte semelhante ao que Harold Osborne<sup>23</sup> chama de teorias naturalistas da arte, que correspondem a uma concepção de arte segundo a qual não há efetivo interesse na obra em si, mas sim pelo que ela representa. Osborne diz: “Não incumbe às teorias naturalistas especular por que estamos interessados em ter cópias, embora se tenham aventado, às vezes, sugestões nesse sentido”<sup>24</sup>, ou seja, não existe distanciamento que permita pensar a arte pelo que ela representa por si mesma. A presença da reprodução e da cópia mostra que a individualidade do artista ou sua subjetividade não são determinantes, aliás, tampouco a relação com a natureza é exaltada. Aqui aparecem os critérios característicos do naturalismo, como a correção e a capacidade de persuasão da representação.

Em uma das escolas visitadas, “as figuras de referência”, utilizadas como modelos para cópias, estavam agrupadas por níveis de dificuldade técnica, que se distinguem pelos temas, e às vezes pela variação tonal das cores. Não é raro encontrar, especialmente dirigidos a esse público, manuais, revistas e vídeos que servem como receituários para a produção de pintura. Na Internet é possível achar uma infinidade de sites, nacionais e internacionais, que trazem a marca de uma concepção de arte semelhante. Na revista *Arte em Tela*, encontrada em uma das escolas, liam-se as cores utilizadas ao lado da pintura (guia de cores) como se fossem os ingredientes de uma receita para se copiar a pintura.

Sob mesma concepção, podemos citar os cursos de pintura centrados em técnicas e suas variações, que refletem a forma pela qual organizam o conhecimento em pintura e não escondem a objetividade do que é ensinado, refletindo assim uma visão explicitamente pragmática.

Esse interesse especial por “aprender a fazer bem”, “o desafio” da manualidade na técnica da pintura, pode ser relacionado com o *craft*, a produção de artefatos. Rachel Mason<sup>25</sup> foi uma das poucas pesquisadoras a se



interessar por estudar a arte como fazer e como manualidade. A autora mostra que a produção de artefatos é pouco estudada na atualidade, por ser considerada fora de moda no campo da arte-educação. A autora argumenta que, à medida que os currículos de arte da Grã-Bretanha deixam de lado as atividades manuais, estas paradoxalmente passam a aumentar muito nos lares da Inglaterra e inclusive tornam-se imensamente praticadas por jovens, de forma autodidata e amadora. O que a autora pergunta é: “Por que as pessoas decidem fazer *crafts*? Que benefícios e conhecimentos essa prática fornece?”. A autora sabe que está fazendo esta pergunta num contexto adverso, que nega o *craft* como arte, mas insiste em afirmar que existe, sim, certo desenvolvimento “estético” nessas práticas que se diferenciam de trabalhos manuais simples.

A autora afirma ainda que a experiência em arte ocorre de forma mais plural e ampliada do que no passado, em parte pelas mudanças sociais, em parte pela ampliação da tecnologia (que aumenta inclusive a possibilidade de práticas amadoras). Na mesma direção, Larry Shiner chega a propor um “*Terceiro sistema da arte*”<sup>26</sup>, distante das polaridades entre arte e artesanato. Ele denuncia um apego ao sentido moderno da palavra “arte”, que é inadequado para refletir tanto a arte pré-moderna quanto algumas práticas do presente. Ingenuamente, procura-se manter a idéia moderna de arte, mesmo quando muitas práticas demonstram que ela está falida.<sup>27</sup>

Rachel Mason diz que a arte-educação, muito embora parta do princípio de uma relação dialógica com o aprendiz, ainda se prende a um modelo de arte muito elitista ocidental, o que dificulta ainda mais a compreensão e o desenvolvimento de uma série de práticas, que ficam renegadas ao contexto extra-escolar, extra-oficial, e, em alguns casos, restritas ao espaço doméstico.

### **2.3 Arte como conhecimento: o distanciamento estético**

Alguns alunos dos cursos livres priorizam no fazer artístico a cognição, possuem distanciamento estético e fazem arte pelo conhecimento que a própria arte suscita.



Pareyson<sup>28</sup>, para explicar a natureza do conhecimento adquirido por meio da prática artística, acabou por desenvolver a teoria da formatividade, de acordo com a qual o conhecimento da arte se constrói na relação com o fazer (mas, aqui, não o fazer entendido como execução, mas como processo de pensar, inclusive a forma). Na formatividade, o pensar, o inventar, o produzir são inerentes à produção de um conhecimento. A arte, então, acaba por assumir uma autonomia e por produzir um conhecimento que requer distanciamento estético para seu desenvolvimento: um conhecer distinto, revelador de si mesmo.

#### Quadro 4 : Arte como conhecimento: distanciamento estético

Tipo	Indicadores
Posição desinteressada	Justifica o fazer artístico por ele mesmo. Não associam arte a nenhum prazer ou lazer, arte é investigação. A arte não tem utilidade alguma a não ser o conhecimento dela mesma.

Obviamente, este interesse de cognição aparece conjugado a outras funções, como a técnica, que aqui está a serviço de uma pesquisa da linguagem, e não de uma simples execução manual. Aqui, o inconsciente e a subjetividade são convertidos em procedimento de investigação, em intuição e na forma de pesquisar.

Alguns alunos dos cursos livres de pintura possuem essa relação de investigação da própria forma artística, numa relação em que não há regras que não sejam as pensadas no próprio processo de produção. Assim, a linguagem se relaciona não apenas a regras formais pré-existentes, mas também com a subjetividade que é expressa através do ato de produzir e fazer arte. Na produção da pintura articulam-se todas essas dimensões que propiciam uma pesquisa da linguagem.

### 3. Conclusão: hibridismo e pluralidade cultural nas práticas artísticas da metrópole

Acreditamos que o desvelamento das práticas de apropriação e aproximação da arte realizado na tese evidencia que muitos projetos de arte que se querem “públicos” devem dialogar com concepções de arte

efetivamente praticadas por públicos diversificados. Nos cursos livres, a prática da pintura tem múltiplas referências e carrega códigos culturais diversos. Com base na análise desenvolvida, foi possível retomar e compreender melhor o conceito de hibridização de Canclini<sup>29</sup>, que propõe um modelo estendido e não-dicotômico das diferenciações entre erudito, popular e massivo. Além disso, o conceito de híbrido permite a fusão e a *collage* de diferentes concepções de arte que ora se baseiam em visões analíticas, ora em visões pragmáticas de arte. O hibridismo, nas práticas dos cursos livres de pintura, aparece na “misturança” de concepções de arte advindas tanto de concepções legitimadas da arte quanto das que fogem desse âmbito. Por isso, as práticas aqui relatadas estão no meio-fio, impregnadas de significados que não se revelam diante de um olhar purista.

Desconectadas da concepção de arte contemporânea legitimada, as práticas pensadas nesta pesquisa só puderam ser compreendidas mediante uma perspectiva da antropologia cultural e das teorias da cultura visual, que abrangem muitos estudos de gênero e da estética do cotidiano<sup>30</sup>. Esses campos do conhecimento oferecem a possibilidade de observar as práticas artísticas sem os preconceitos da historiografia da arte, edificados sobre uma narrativa linear, sem espaço para práticas não-coerentes a tais estruturas. As teorias da arte são pensadas em relação a contextos culturais específicos, assim como a história da arte pressupõe escolhas e tomadas de posições que, se não explicitadas, são interpretadas como permanentes e totalizadoras, dificultando a compreensão de práticas artísticas que estão para além destas. Por isso, a presente pesquisa utilizou um amálgama de teorias e construções teóricas que pontuam e defendem o relativismo do conceito de “arte”<sup>31</sup>, e que não estão distantes das discussões estéticas contemporâneas.

A partir do enfoque filosófico e lingüístico, tendências da estética do século XX passaram a negar qualquer forma sistemática de afirmar ou definir o conceito de “arte” ou “beleza”<sup>32</sup>. Por meio deste enfoque, passa a ser inócua procurar a essência do conceito de arte que ao longo da história reuniu diversas aplicações genéricas e transferências de significado muito mais lingüísticas do que relacionadas aos “usos” da própria arte.

A concepção do estético na contemporaneidade, segundo a ideologia dominante, distante de qualquer pragmatismo, prefere discutir a arte a partir da própria história e não a partir das práticas artísticas, esquecendo a tensão necessária entre experiência e pensamento para a reflexão cultural. Ignora-se muitas vezes que a filosofia e a estética não são somente abstração, mas alimentam-se e renovam-se graças aos problemas que são suscitados pela experiência<sup>33</sup>.

Os estudos multiculturais, com seu “relativismo”, permitem negar uma narrativa histórica da arte demasiado homogênea e unificada. Ao vislumbrar outros contextos históricos e outras práticas artísticas distantes ou sobrepostas à ideologia dominante, esses estudos oferecem subsídios para a compreensão de práticas de aproximação ou de fazer arte “reais”. Os estudos sobre multiculturalidade assumem a marca do relativismo ao recorrer ao princípio do uso que se faz da arte, e não a uma essência, ingênua e genérica, dela.

A aproximação das reflexões sobre a diversidade artística depende desse relativismo do conceito de “arte”, que varia de acordo com momentos históricos e diferentes contextos. Ressalta-se que a interculturalidade<sup>34</sup> não é só étnica, mas, como aconteceu nesta pesquisa, refere-se a um uso da arte relacionado com as questões de gênero, ou com outros elementos provenientes da trajetória de vida e do imaginário cultural dos amadores da arte. Danto<sup>35</sup> chama o momento em que vivemos de um momento de arte pós-histórica, em que seguir a linearidade da história da arte ocidental, na sua sucessão de rupturas e descobrimentos, é inócuo. Para Danto, também a arte está, como nunca antes, influenciada por outras esferas da vida cotidiana, que não somente as esferas da arte. Em uma metrópole como São Paulo, muitas vezes diferentes locais e tempos históricos estão sobrepostos.

Estabelecer um diálogo entre concepções tão distintas de arte não significa submeter-se a essas visões, nem tampouco dominá-las. A visão dicotômica entre dominante e dominado não serve ao modelo de

interculturalidade. Um caminho possível é o da extensão desses diferentes códigos que podem coexistir, uma vez que, sorrateiramente, já convivem como táticas. Admitir a existência de outras formas de se relacionar com arte é um passo inicial para se pensar em propostas educativas e culturais que de fato considerem esses valores. Ampliar o que se entende por “público de arte” é urgente. O contexto cultural e as práticas dos sujeitos não deveriam ser desconsiderados nem nas escolas, nem nas instituições de disseminação da arte (tais como centros culturais e museus).

As práticas observadas estão perfeitamente ajustadas ao contexto de pessoas que são portadoras de imaginários culturais diversos, com um repertório cultural constituído a partir de circuitos variados e trajetórias particulares, com influência da mídia, do espaço doméstico, entre outros. Se existe um desajuste, ele se dá em relação às idéias instituídas e legitimadas sobre o que significa fazer arte. Mas, se considerarmos que o cenário dessas práticas é o do centro da cidade de São Paulo, local privilegiado para a diversidade, mescla entre o antigo e o moderno, entre o bom e o “mau” gosto (seja lá o que signifiquem tais qualificativos), essas práticas não são anacrônicas. Apropriamo-nos da visão da antropologia urbana<sup>36</sup>, ao afirmar que não há nada de exótico ou anormal em haver noções e concepções de arte tão distintas num cenário polifônico de uma metrópole, qualquer que seja ela: estranho seria não querer admitir ou compreender isso.

---

1 Esta tese foi desenvolvida sob a orientação do Professor Celso Fernando Favaretto da FE-USP.

2 Chamamos estes cursos de “cursos livres” por acontecerem fora do âmbito acadêmico.

3 O nome “libido artística” é utilizado por Bourdieu que se refere a *uma* libido artística: porque trabalha a partir de estruturas estáveis e considera uma única forma “cultura” de se relacionar com arte. Aqui, faço uma paródia e utilizo o nome no plural, aludindo a crítica que De Certeau faz em relação a teoria de Bourdieu.

4 PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

5 OSBORNE, H. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Cultrix, 1993, p. 26.

6 PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

7 *Ibidem*.

8 O termo “regularidade” foi emprestado de MAGNANI, J. G. C. *Mystica urbe: um estudo antropológico sobre o circuito neo-exotérico na metrópole*. São Paulo: Nobel, 1999; MAGNANI; TORRES (orgs.), op. cit.

9 Obviamente existe uma gradação desta intenção, que se mescla com outras.

- <sup>10</sup> FREEDMAN, K. "Curriculum Inside and Outside School: Representations of Fine Art in Popular Culture". *International Journal of Art & Design Education*, n. 16, v. 2, p. 137-145, 1997.
- <sup>11</sup> Idem.
- <sup>12</sup> Acredito que está presente, de forma menos explícita, nos espaços mais formais, como universidades de arte.
- <sup>13</sup> FREEDMAN, op. cit., p. 137-145
- <sup>14</sup> KRIS; KURZ, op. cit.
- <sup>15</sup> DANTO, A. C. *Após o fim da arte*. São Paulo: Edusp, 2003, p. 65.
- <sup>16</sup> NUNES, B. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: DESA/Edusp, 1966, p. 64. (Coleção Buriti).
- <sup>17</sup> Por ser desligada da vida, essa "ilusión" é bastante diferente da magia.
- <sup>18</sup> COLLINGWOOD, R. G. *Los principios del arte*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- <sup>19</sup> OSBORNE, op. cit., p. 226.
- <sup>20</sup> Preferimos utilizar aqui o termo "manufatureiro" para escapar do termo "artesanal", fruto da questionada oposição entre arte e artesanato, ou arte erudita e arte popular.
- <sup>21</sup> OSBORNE, op. cit., p. 30.
- <sup>22</sup> Entendidas como fruto da experiência com o real segundo Aristóteles (Ver NUNES, op. cit., p. 57).
- <sup>23</sup> OSBORNE, op. cit., p. 22.
- <sup>24</sup> Ibidem.
- <sup>25</sup> MASON, R. "Meaning and Value of Home-based Craft". *International Journal of Art and Design Education*, n. 24, vol. 3, p. 256-268, 2005.
- <sup>26</sup> SHINER, L. *La invención del arte - una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2001, p. 30.
- <sup>27</sup> Ibidem, p. 41.
- <sup>28</sup> PAREYSON, op. cit., p. 33.
- <sup>29</sup> CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003.
- <sup>30</sup> Também apareceram ao longo da pesquisa algumas autoras brasileiras que ousaram trazer essa discussão à tona, como Ivone Mendes Richter, na *Arte-Educação*, e Maria Lucia Montes, na *História e na Crítica de Arte*.
- <sup>31</sup> OSBORNE, op. cit., p. 236-237.
- <sup>32</sup> Idem.
- <sup>33</sup> PAREYSON, op. cit., p. 19.
- <sup>34</sup> O termo é empregado como uma opção ao multicultural ou à pluralidade cultural, por representar melhor a idéia de reciprocidade. O termo interculturalidade é colocado por VALENTE (Apud RICHTER, 2003, p. 20). Cf. RICHTER, I. M. *Interculturalidade e Estética do Cotidiano no Ensino das Artes Visuais*. Campinas: Mercado de Letras, 2003.
- <sup>35</sup> DANTO, A. C. *Más allá de La Caja Brillo: las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Madrid: Akal, 2003, p. 24.
- <sup>36</sup> MAGNANI; TORRES (orgs.), op. cit., p. 21.

## REFERÊNCIAS

\_\_\_\_\_. ARSLAN, L. *Amadores da Arte: práticas artísticas em cursos livres de pintura da cidade de São Paulo*. São Paulo, 2008. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo.

BOURDIEU, P. "Uma ciência que perturba. Entrevista a Pierre Thuillier". In: *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1980.

\_\_\_\_\_. *La distinción: critério y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus Humanidades, 1988.

\_\_\_\_\_. *Creencia artística y bienes simbólicos: elementos para una sociología da cultura*. Buenos Aires: Aurelia Rivera Grupo Cordoba y Buenos Aires, 2003.

\_\_\_\_\_. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BOURDIEU P.; DARBEL, A. *O amor pela arte: Os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Edusp/Zouk, 2003.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

\_\_\_\_\_. *Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa, 2004.

\_\_\_\_\_. *A socialização da arte – teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1980.

\_\_\_\_\_. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995.

CERTEAU, M.de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHALMERS, F. G. *Arte, educación e diversidad cultural*. Barcelona: Paidós, 2003.

COLLINGWOOD, R. G. *Los principios del arte*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.

DANTO, A. C. *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2003.

\_\_\_\_\_. *Más allá de la Caja Brillo: las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Madrid: Akal, 2003.

EFLAND, A.D. *A History of Art Education: Intellectual and Social Currents in Teaching the Visual Arts*. New York: Teachers College Press, 1989.

GIESZ, L. *Fenomenologia del kitsch: Una aportación a la estética antropológica*. Barcelona: Tusquets, 1973.

KRIS, Ernst; KURZ, Otto. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 1995.

MAGNANI, J. G. C. *Mystica urbe: um estudo antropológico sobre o circuito neo-exotérico na metrópole*. São Paulo: Studio Nobel, 1999.

MAGNANI, J. G. C.; TORRES L. de L. (orgs.). *Na metrópole. Textos de antropologia urbana*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2000.

MASON, R. *Por uma arte-educação multicultural*. Campinas: Mercado de Letras, 2001.

NUNES, B. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: DESA/Edusp, 1966 (Coleção Buriti).

OSBORNE, H. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Cultrix, 1993.

PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

RICHTER, I. M. *Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais*. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

SHINER, L. *La invención del arte. Una historia cultural*. Madrid: Paidós, 2001.

SHUSTERMAN, R. *Vivendo a Arte: O pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Editora 34, 1998.

STEBBINS, R. *Amateurs, professionals and serious leisure*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1992.

#### **Artigos de revistas e jornais acadêmicos**

MASON, R. "Meaning and Value of Home-based Craft". *International Journal of Art and Design Education*, n. 24, v. 3, p. 256-268, 2005..

KERRY, F. "Curriculum Inside and Outside School: Representations of Fine Art in Popular Culture". *International Journal of Art & Design Education*, n. 16, v. 2, p. 137-145, 1997.

#### **Currículo Resumido- Luciana Mourão Arslan**

Atualmente é professora do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia - UFU, nesta mesma instituição faz parte do Núcleo de Pesquisa em Artes Visuais ( NUPAV), e coordena as ações educativas do Museu Universitário de Arte- MunA. É doutora em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo- FE USP, mestre em Artes pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho- UNESP e graduada em Educação Artística pela Faculdade Santa Marcelina -FASM. Tem experiência nas áreas de Artes- Visuais, Cultura Visual e Ação Cultural. Desenvolve pesquisa tanto como educadora quanto como artista.