

UFRRJ
INSTITUTO DE EDUCAÇÃO
INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
EDUCAÇÃO, CONTEXTOS CONTEMPORÂNEOS
E DEMANDAS POPULARES

DISSERTAÇÃO

IMAGINÁRIO E PRÁTICAS ARTÍSTICAS NAS CULTURAS
FRAGMENTADAS/FRAGMENTADORAS DAS JUVENTUDES

GILLIATT MORAES GIUDICE

2013



IMAGINÁRIO E PRÁTICAS ARTÍSTICAS NAS CULTURAS FRAGMENTADAS/FRAGMENTADORAS DAS JUVENTUDES

GILLIATT MORAES GIUDICE

Orientador: Prof. Dr. Aristóteles de Paula Berino

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Educação**.
Linha de Pesquisa: Estudos Contemporâneos e Práticas Educativas.

Nova Iguaçu - RJ, fevereiro de 2013

370.157

G537i

T

Giudice, Gilliatt Moraes, 1978-

Imaginário e práticas artísticas nas culturas fragmentadas / fragmentadoras das juventudes/
Gilliatt Moraes Giudice. - 2013.

75 f.: il.

Orientador: Aristóteles de Paula Berino.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares.

Bibliografia: f. 66-67.

1. Criação (Literária, artística, etc.) - Teses. 2. Arte na educação - Teses. 3. Arte - Análise, interpretação, apreciação - Teses. 4. Arte - Estudo e ensino (Segundo grau) - Teses. 5. Criatividade em adolescentes - Teses. I. Berino, Aristóteles de Paula, 1965- II. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares. III. Título.

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE EDUCAÇÃO/ INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR
PPGEDuc-PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM “EDUCAÇÃO,
CONTEXTOS CONTEMPORÂNEOS E DEMANDAS POPULARES”**

GILLIATT MORAES GIUDICE

**IMAGINÁRIO E PRÁTICAS ARTÍSTICAS NAS CULTURAS
FRAGMENTADAS/FRAGMENTADORAS DAS JUVENTUDES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Educação**.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 20/02/2013,

BANCA EXAMINADORA

Assinatura

Prof. Dr. Aristóteles de Paula Berino (Orientador)
UFRRJ

Assinatura

Profa. Dra. Célia Frazão Linhares
UFRRJ

Assinatura

Profa. Dra. Denise Espírito Santo
UERJ

Nova Iguaçu - RJ, fevereiro de 2013

RESUMO

GIUDICE, Gilliatt Moraes. Imaginário e práticas artísticas nas culturas fragmentadas/fragmentadoras das juventudes. Nova Iguaçu, RJ, 2013, 96 p. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, PPGEduc - UFRRJ).

Orientador: Aristóteles de Paula Berino (IM,UFRRJ).

Focando nas insistências reveladas pelas realizações artísticas dos alunos do ensino técnico de nível médio do Colégio Técnico da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (CTUR-UFRRJ), a presente dissertação investiga algumas dessas manifestações e a sua inserção nos cotidianos do colégio. Compreendendo tais manifestações como material dos mais relevantes para nos auxiliar na compreensão do mundo, sua formação e projeto em curso, levantamos alguns problemas em aberto, observados nesse processo, na intenção de nos aprofundarmos em tais debates. Pretendemos com este trabalho pensar o papel desempenhado pelas mais diversificadas instituições artísticas na conformação do imaginário e de disposições de pensamento artístico, assim como a carência de tempos e espaços para esse pensamento na escola. Pensar as dinâmicas entre o pensamento que se constitui e se irradia verticalmente, em contraponto às possibilidades abertas pelas práticas artísticas, pela reflexão, pela vivência sensível e pensamento horizontal, solidária e coletivamente constituído, aparece como uma preocupação que acompanha nossas atividades docentes. A carência, ou insuficiência de espaços/tempos escolares destinados ao desenvolvimento artístico enquanto área do conhecimento essencial para a formação humana, de tais discussões, ao mesmo tempo em que os atravessamentos estéticos múltiplos se fazem cada vez mais presentes e constantes nos cotidianos, justifica essa preocupação. Procuramos nos inserir no debate suscitado pelos tensionamentos entre escola e mundo, entre as solidariedades horizontais e as solidariedades verticais colocadas pelo mercado global, entre as potências emancipatórias oferecidas pelo mundo da confiança que a imaginação criante disponibiliza e as ações normatizantes verificadas no *ethos* da realidade da cultura do consumo e da mercantilização da vida, nos valores necessários à reprodução das relações socioeconômicas que regem a lógica do atual estágio da civilização que participamos.

Palavras-chave: imaginário; práticas artísticas, juventudes.

ABSTRACT

GIUDICE, Gilliatt Moraes. **Imaginary and artistic practices in the fragmented/fragmentizing cultures of youths.** 2006. 77 p. Dissertation (Master in Education). (Programa de Pós-Graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, PPGEduc - UFRRJ).

Focusing on the insistence revealed by the artistic achievements of students in technical level of the Technical College of the Federal Rural University of Rio de Janeiro (CTUR-UFRRJ), this work investigates some of these manifestations and its inclusion in the school everyday. Understanding such as material manifestations of the most important to help us understand the world and his project, we raise some problems opened, with the intention of debate. We intend to work with this thinking the role of the most diverse institutions in shaping the artistic imagination and artistic arrangements of thought, as well as lack of time and space for this in school. Thinking about the dynamics between thought and what constitutes radiates vertically, as opposed to the possibilities opened up by artistic practices, by reflection, by living and thinking horizontal, collectively constituted, appears as a concern that accompanies our teaching activities. The lack or insufficiency of space / time in school for the artistic development as an area of knowledge essential to the human formation, while the aesthetic multiple crossings are made increasingly present in daily justifies this concern. We seek to enter into the debate sparked by tensions between school and world solidarity, between vertical and horizontal solidarities, among the powers of emancipation offered by the world confidence that imagination provides criante normatizantes analysis and actions in the ethos of reality Consumer culture and the commodification of life, the values necessary for the reproduction of socioeconomic relations that govern the logic of the current stage of civilization which we participate.

Key Word: Imaginary; artistic practices; youths.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 A FORMAÇÃO NO/DO/COM O MUNDO	5
1.1 Educação como Projeto de Mundo	6
1.2 Sobre as Potências Artísticas: o Áudio e o Visual.	8
1.2.1 Tropa de elite II	9
1.2.2 Transições capitalistas e construções simbólicas: o caso da música.....	11
1.3 Projetando o Passado. Reproduções Para o Futuro?	15
2 REALIZAÇÕES ARTÍSTICAS NA/DA ESCOLA	19
2.1 Intuição e Intelecto	20
2.2 Semana Acadêmica	23
2.2.1 Institucionalizando espaços para a manifestação estética ou... Tenda Mundo e Café intimista.....	27
3 CRIAÇÃO E ESCOLA	32
3.1 Visualidades Rompidas	32
4 REIVINDICANDO O SONHO	45
4.1 Aproveitando Espaços/Tempo	50
4.1.1	56
4.2 Velocidades Extremas X Tempo do Sonho em Vigília	60
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	67

(...) não sabia olhar, ou seja, esquecer o nome das coisas.

Paul Valéry

INTRODUÇÃO

As canções, as pinturas, os romances, os poemas, são o espelho mais profundo dos fantasmas, das alegrias, das memórias, dos sonhos e dos personagens que tem uma comunidade.

Fernando Solanas

A difícil tarefa de dissertar sobre questões tão abrangentes e profundas como educação, espaços escolares, produções artísticas das juventudes, imaginário, formação de disposições de pensamento artístico, formação e projeto de mundo, se agiganta diante todas as impressões que se colocam como forças dinâmicas intensas. Neste sentido, o seguinte texto busca levantar fragmentos de realidades nas quais estamos imersos, na tentativa de oferecer algumas observações que podem ser de algum interesse para futuros debates. Observações que giram em torno de uma preocupação principal: as produções artísticas das juventudes, suas necessidades em se fazerem ouvir não somente em suas falas, mas em suas realizações artísticas que, mais do que meros acessórios ilustrativos, se revelam meios poderosos de expressão dos seus mais íntimos desejos, aspirações e leituras do mundo. Mesmo com mínimos incentivos, oportunidades e possibilidade de desenvolverem essas capacidades, nos revelam como os desejos que envolvem tais aspirações vão além de qualquer constrangimento.

O foco durante a pesquisa é analisar as questões voltadas para as visualidades transbordantes nos cotidianos juvenis – embora em alguns momentos, por acharmos conveniente e significativo, lançamos mão das manifestações musicais e áudio visuais –, e compreender como essas se relacionam com as visualidades que nos atravessam diariamente.

Optamos por uma espécie de pequenos capítulos como forma utilizada para tratar do assunto. Esses capítulos foram subdivididos em subitens. Já no primeiro capítulo levantamos a relação entre a memória e o imaginário como temas condicionantes das nossas disposições mentais. Tentamos compreender como determinadas formações de disposições de pensamento artístico se constituem como projetos de realidades partilhadas com uma parcela significativa de agentes e gestores, bem como seus desdobramentos e consequências no desenvolvimento de valores necessários à reprodução das relações socioeconômicas que regem a lógica do atual estágio da civilização que participamos.

O segundo capítulo se concentra nas manifestações artísticas na escola, suas insistências em se fazerem ver e ouvir e, à luz da teoria utilizada anteriormente, investigamos como estas realizações refletem uma concepção de mundo que compartilhamos. Normatizações tratadas no terceiro capítulo. Ao mesmo tempo – tema abordado no quarto capítulo –, procuramos compreender de que forma as realizações artísticas dos jovens se mostram como potencial subversivo a esta mesma concepção de mundo, simplesmente pelo fato da criação artística, conter em si a gênese de uma força que pode ultrapassar toda e qualquer tentativa de controle e condicionamento.

O porquê dessas manifestações serem relativamente desprezadas no espaço escolar, ou tidas como meramente acessórias ao processo de aprendizagem e ensino e

não como constituinte, elas mesmas, desse processo é uma indagação que permeia as preocupações daqueles que se envolvem com as especificidades da formação artística e da formação omnilateral do indivíduo atuante em uma coletividade. Acreditamos na importância das produções artísticas enquanto forças constituintes de realidades e disposições de pensamento intuitivo e intelectual, no seu protagonismo na nossa formação e no projeto de vida que almejamos. Quando falamos sobre a questão do desenho, da sua natureza silenciosa e emblemática no questionamento do tempo imposto externamente e verticalmente pelas demandas contemporâneas, é no anseio de averiguar através desse exemplo todas as dificuldades que encontramos quando nos colocamos diante de problemas que vão além das predisposições individuais.

Do simples ato de observar aos encontros com teorias, estudos, experiências as mais complexas e variadas; das interações e diálogos tecidos cotidianamente às tentativas de organizar todo o material encontrado e vivenciado; dos preconceitos, convicções e concepções antigas às decepções, impotências, perplexidades, surpresas e mudanças, assim vamos tecendo entendimentos. Tal qual o mestre que, imantado pelas atenções e desejos do discípulo, comunga aquilo que é aspiração comum e pertinente ao conjunto, tal qual aquela relação no momento imediato da troca, a escola se impõe dinâmica, em toda a sua força no ensinar constante, no aprender junto. Todo esse universo que é a escola se mostra em seu encanto, mistério, interesse e curiosidade. No sentido amplo, abrangendo tudo que ela revela dos dentro/fora, perto/longe, nos agora feitos de lembranças rearrumadas junto à imaginação, refletidas e apontando para futuros possíveis. Decifrações e sortilégios. Vem à lembrança o aluno que, repleto de predisposições receosas, arredias e hostis, mesmo que inconscientemente, consegue através de um golpe de olhar trazer à tona exatamente aquilo que ele espera de antemão encontrar no professor, um espelho de suas próprias aspirações. “Admira primeiro e depois compreende”. No momento mágico onde a admiração pelo caminhar para adiante se faz compreensão, se dá aquilo que chamamos educação. Por outro lado, todo e qualquer ruído que bloqueie essa admiração, uma admiração evocativa daquela relação própria da infância com o mundo que se apresenta fantástico em sua novidade, acaba em pôr termo a toda possibilidade de transformação e criação de outros devires. Detectar os ruídos ou tão somente se ocupar da criação, que por si só transcende em sua altura qualquer vestígio de impedimento menor? Acreditamos nas duas coisas, assim como se faz imprescindível a criação transformadora, precisamos também encarar e conhecer os absurdos, a face cruel de um mundo perverso e repleto de perigos, retrocessos impostos por forças mesquinhas e amedrontadas pela possibilidade da mudança.

Acreditamos e nos envolvemos com o tão proclamado transculturalismo, mas também somos instigados a investigar as trocas, o intercâmbio de valores culturais, observar como se operam as dinâmicas de força em torno de bens simbólicos e dos patrimônios coletivos. Mais do que meio e fim para um consumo homogeneizado, esse patrimônio, diversamente erigido em cada contexto específico, clama pela extinção de qualquer hierarquia de valores culturais. Entre quem tem o poder de representar e quem é representado. Cada vez mais a diluição dos interesses de grande parcela da população, internamente fragmentada, favorece um mesmo pensamento sem rosto e sem “vizinhos” que se alastra pelo mundo afora, e que beneficia exclusivamente a cultura do consumo e os reduzidos grupos detentores dos privilégios proporcionados por esta indústria. Para abarcar o máximo de interesses, esta cultura do consumo e da mercantilização da vida carregaria dentro de si a necessidade de produzir interesses dentro das premissas de um mesmo pensamento partilhado com o maior número possível de agentes participantes dentro do circuito. Disseminando maneiras de ser, de pensar e de viver, a gestão

minoritária, culmina numa assimilação dessa cultura fluidificadora da existência por parte da maioria da população, o que garante sua continuidade e permanência.

Ao se apropriar simultaneamente das diversidades (impondo pesos e medidas, diga-se de passagem) mesmo quando uma concepção do mundo uniforme e verticalmente condicionada está em curso, poderosos interesses o fariam como meio de neutralizar o seu próprio antagonismo, absorvendo parcialmente e neutralizando os conteúdos através dos quais poderia se expressar a resistência à visão dominante diante da vida.

As fontes prioritárias do nosso trabalho estão na nossa vivência cotidiana enquanto docente de Artes no Ensino Médio do Colégio Técnico da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (CTUR-UFRRJ), em Seropédica. É nesse universo de jovens de cerca de 14 a 18 anos, que se situa nossa pesquisa e para o qual direcionamos nosso olhar. Ademais, como integrante do Grupo de Pesquisas “Estudos Culturais em Educação e Arte”, sob coordenação do professor Aristóteles Berino, do Instituto Multidisciplinar da UFRRJ, em Nova Iguaçu, vimos participando do projeto de pesquisa “Juventudes: circulação das imagens e fruição de identidades entreatos curriculares” desde janeiro de 2010. A partir de encontros com jovens estudantes do ensino médio para a exibição de vídeos, são propostas conversas que possibilitam observações e interpretações sobre as imagens evocadas. Esta experiência com o grupo de pesquisa tem gerado desejos que extrapolam o momento das exposições e conversas, por vezes culminando em produções artísticas por parte dos jovens envolvidos (neste caso, vídeos produzidos por alunos). Informações como estas, da produção desse conhecimento sobre a “fruição das identidades juvenis nas escolas” adquiridos ao longo do andamento deste projeto, nos trazem material essencial para o melhor aproveitamento das nossas pesquisas.

Como instrumento para esta pesquisa, além das observações e registros, privilegiamos também a interação e a conversa, tecnologia humana onde atos e situações concretas, discutidos, mensurados e comparados com experiências passadas são avaliados, configurando um esforço para se decantar lentamente uma compreensão comum dos fatos ocorridos. A partir de uma construção solidária calcada no diálogo e na compreensão mútua, buscamos reavaliar continuamente as leituras do cotidiano escolar, na busca da reinvenção daquela mesma solidariedade ‘horizontal’, que nos fala Milton Santos.

Anotações, fotografias, músicas, desenhos, pinturas, vídeos, observações, interações ocorridas no percurso do nosso fazer cotidiano servem de material de análise. Procurando surpreender esses momentos da forma mais espontânea possível (apresentações, reuniões informais, comentários, frases, bate-papos, euforias, desabafos, processos criativos, registros estéticos, objetos e acessórios), pretendemos analisar essas informações à luz dos autores que nos auxiliam neste processo.

Tentamos, com isso, compreender de forma mais ampla o dia a dia na escola como matéria das mais ricas para uma leitura do momento em que estamos vivendo. A escola como instituição reprodutora de ideias, representações e imagens e, ao mesmo tempo, lugar de conflito e criação de outras proposições, de subversões e novidades. A observação de outros espaços/tempos que vão além das aulas regulares, participando inclusive dentro desses espaços/tempos institucionalizados.

Percebendo o universo juvenil em toda a sua riqueza, visamos com essas investigações contribuir cada dia um pouco mais para a melhor compreensão não só dos jovens observados (em nosso caso os alunos do CTUR), mas também de nós mesmos, ampliando nossa percepção do real e das possibilidades latentes desse mesmo, e por que não, novo real possível.

A partir deste quadro de questões e colocações abordadas na presente introdução, e tendo-as como pano de fundo das nossas análises, apresentamos a seguir alguns recortes dos universos vividos, estudados e organizados em quatro capítulos, conforme dissemos anteriormente. O capítulo 1 procurará compreender de que forma determinadas formações de disposições de pensamento artístico se constituem como projetos de realidades. Como esses pensamentos repercutem e influenciam nosso cotidiano e existência. E como a investigação acerca das formas artísticas participantes do cotidiano da escola e dos jovens que estamos em diálogo constante, muito tem a contribuir para melhor compreendermos essas repercussões e influências. Investigamos no segundo capítulo como disposições de pensamento constituídas no momento de transição que abordamos anteriormente, e que tratamos também no terceiro capítulo estão presentes no ambiente escolar. Apresentamos algumas manifestações artísticas presentes na escola, e de que maneira tais manifestações refletem as concepções de mundo contemporâneas. Ressalta-se que os presentes ensaios, bem como o quarto capítulo ficam como apontamentos e possibilidades expressas no fato de que as manifestações artísticas se mostram, em suas potências do devir e por sua própria natureza, enquanto gênese e processo, como embriões de transformação e busca de autonomia frente a processos hegemônicos de educação. Assim, o leitor encontrará muitas questões que, aqui, são deixadas em aberto, se constituindo mais como caminhos para o andamento futuro de pesquisa do que como questões para as quais existem, de antemão, respostas elaboradas.

Sendo assim, procuramos entender como a materialização artística, enquanto consequência dessa formação, enquanto formas concretas do trabalho artístico ou intelectual, carrega o germe da grandeza do devir, posto que projeto, e possibilidade de vislumbrar o que há de existir para além da tristeza, do desamparo e da pobreza que paira sobre a existência da maior parte da população. E aqui falamos não só da pobreza material, mas de uma miséria que é ainda mais nefasta.

1. A FORMAÇÃO NO/DO/COM O MUNDO

Arte é infância. Arte significa não saber que o mundo já existe. E fazer um. Não destruir nada que já se encontra, mas simplesmente não achar nada pronto. Nada mais que possibilidades. Nada mais que desejos. E, de repente, ser realização, ser verão, ter sol. Sem que se fale disso, involuntariamente. Nunca ter terminado. Nunca ter o sétimo dia. Nunca ver que tudo é bom. Insatisfação é juventude.

Rainer Maria Rilke

O homem está mudo, é a imagem que fala. Pois é evidente que só a imagem pode acompanhar os passos da natureza.

Gaston Bachelard

A história humana, como a dos povos, é feita tanto de lendas quanto de realidades, e não estaríamos exagerando se afirmássemos que a lenda é uma realidade superior. Digo a lenda e não o relato; o relato decompõe, a lenda constrói.

Franz Hellens

Algumas considerações como as citações acima nos levam a refletir sobre a natureza da imagem e suas implicações nas construções humanas. É claro que entendemos toda complexidade que envolve a formação do indivíduo, mas nossa principal preocupação no momento é compreender como a imagem repercute e influencia o cotidiano e a existência do jovem. O que acreditamos que aconteça através da vivência de qualquer manifestação artística. Quantas imagens os jovens nos trazem, que são disparadas após uma sessão de vídeo, uma apresentação musical, uma encenação teatral, um recital de poesias ou da contemplação ativa de uma realização plástica, por exemplo.

Cabe aqui ressaltar nosso interesse em investigar mais profundamente aspectos relativos à construção da imagem no pensamento, embora tal pretensão não caiba neste trabalho. Ficam algumas poucas observações e um sem número de indagações. Esta abstração mais do que concreta em nossa vida acreditamos se formar *a posteriori* em nosso ser, apreendidas de alguma forma não linear ao longo da nossa existência. Construções, reconstruções, transformações. Talvez a rearrumação de recortes, vivências colhidas durante o caminhar cotidiano.

No filme “O Homem que Copiava”, de Jorge Furtado, há uma passagem em que a personagem de Lázaro Ramos constrói uma imagem mental do quarto da moça que era o objeto de sua obsessão. Quarto observado diariamente pela janela do seu apartamento. O recorte de elementos que lhe eram revelados aos poucos por frestas da cortina, da janela ou do reflexo no espelho do quarto observado lhe permitiu montar uma imagem do quarto como um todo, na realidade um quarto diverso do quarto em que

a moça interpretada por Leandra Leal vivia. Seria esse um dos inumeráveis exemplos de como essas operações se processariam na imaginação?

Outra questão importante pra nós diz respeito à memória, fator significativo para uma compreensão de aspectos imprescindíveis que consideramos de vital importância. Como a memória se relaciona com a construção do imaginário, com a ação da própria imaginação enquanto faculdade epistemológica nas tessituras das imagens sempre presentes na formação humana.

A sinopse, como o termo indica, é visual. (...) Gaston Bachelard nos fez lembrar não ser a memória animada pelo tempo. “A memória – que coisa estranha! – não registra a duração concreta, no sentido da duração de Bergson. Depois que as durações chegam ao fim, é impossível restabelecê-las. É possível apenas pensá-las, pensá-las ao longo de uma trajetória de um tempo abstrato que não tem densidade. Só através do espaço, só no espaço, encontramos de fato os belos fósseis da duração, concretizados por uma longa permanência”. Esta transposição de sucessão em simultaneidade conduz ao curioso paradoxo de que se deve apreender uma peça musical, uma representação teatral, um romance ou balé como uma espécie de imagem visual, caso devam ser compreendidos como um todo estrutural. A pintura e a escultura são manifestações da atitude contemplativa, mostrando o mundo da ação transformado em simultaneidade. (ARNHEIM, 2004, p. 83)

Toda poética, inerente a toda realização artística, teria o poder de revelar algo que qualifica e transcende o real visível. Na visão de Octávio Paz, a imagem poética se vê carregada de reverberações vitais:

Obediência às regras, criação de outras. Imitação, cópia do real, cópia de uma cópia da idéia. Loucura, êxtase, logos. Regresso à infância, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. Jogo, trabalho, atividade ascética. Confissão. Experiência inata. Visão, música, símbolo. (...) Voz do povo. (...) Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todas as faces, embora exista quem afirme que não tem nenhuma: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana. (PAZ, 1982, p.17)

A investigação dessas formas artísticas participantes do cotidiano juvenil, suas manifestações, desejos despertados e como a reação a elas ocorre é uma preocupação que vem nos acompanhando cada vez mais. A necessidade de se debruçar sobre essas realizações, é um dos objetivos principais deste trabalho. Não somente aquelas que despertam os interesses, e que podemos identificar no cotidiano escolar como fonte de inspiração, de motivação para os alunos, mas também aquelas realizações produzidas por esses mesmos alunos, e que revelam muito das suas aspirações, desejos e afinidades.

1.1. A Educação Como Projeto de Mundo

É porém enquanto fragmento que tudo que ainda não alcançou sua perfeição é mais suportável – e portanto esta forma de expressão (este

meio de comunicação) é recomendável a quem quer que não tenha alcançado concluir o todo, mas ainda assim tenha algumas observações interessantes a fazer.

Friedrich Novalis

Tendo como pressuposto a atemporalidade da arte, vista como um meio de compreensão do mundo, qualquer resistência ao contato com obras e realizações de qualquer tempo e qualquer lugar se tornaria uma barreira ao desenvolvimento de algumas práticas pedagógicas envolvendo esses materiais, assim como a sua apreensão e entendimento. Essa mesma resistência pode também nos dizer muito sobre as disposições de pensamento que atravessam os desejos das juventudes. Este quadro pede maiores atenções para o melhor entendimento do que desconfiarmos ser a consequência de processos artístico-políticos que engendram a noção do ultrapassado, da amnésia ou do ignorado.

Mas, a questão das memórias banidas e das memórias celebradas, tão aparentadas com as memórias mecânicas e os esquecimentos, como acervos potenciais de fagulhas para as aprendizagens, não tem cessado de se reapresentar no debate educacional, político e social. É nesse cenário que muitas queixas foram endereçadas à modernidade, considerando-se que sua expectativa de renovação do mundo, alimentada pela ampliação do domínio tecnológico, científico e político, teve o preço de lançar o passado num limbo de emudecimentos e desprestígio. (LINHARES, 2005, p.66.)

Como funcionariam, admitindo toda a complexidade que envolve os contextos juvenis e procurando não cair nas armadilhas da generalização, alguns aspectos das representações de realidades co-participadas? Como decifrar os vestígios desta experiência? Quando o ser aparece como veículo de vontades arbitrárias, ou como agente de transformação, de novas possibilidades, criativo e emancipado?

Estas dúvidas justificam um olhar sistemático sobre as manifestações dessas ideias e como elas se corporificam e transitam pelo imaginário juvenil. Sem a pretensão de “resolver” estas questões, a nossa proposta se coloca mais como a vontade de participar de tais debates, nos atualizarmos, apontar caminhos para essas investigações, pensar em como poderíamos contribuir para futuras discussões.

Compreendemos a importância das manifestações artísticas ao longo da história, assim como sua função ao qualificar a vida, pela busca e atribuição de sentido. Também percebemos a eficiência da imagem artística, para o melhor e para o pior. Pior, pois esta eficácia seria operada principalmente por um desvio das atenções, que, voltadas prioritariamente para o lado discursivo ou anedótico da mensagem difundida, coloca em segundo plano o substrato das informações comunicadas por meios não verbais, sensoriais, onde a vivência da imagem ou da música, por exemplo, se realiza, é experimentada diretamente. Falamos deste substrato que é inerente ao processo de formulação estética e que, por pertencer a um universo com suas próprias leis, com demasiada frequência passa de forma despercebida por uma percepção acomodada e formatada dentro do primado discursivo da compreensão: “Política, cinema e música se entrecruzam de forma tão inextricável quanto, com demasiada frequência, removida ou considerada secundária (superestrutural) em relação à desforra da tradição socioeconômica” (CANEVACCI, 2005, p. 27).

Poderíamos pensar aqui em concepções opostas como projetos conflitantes de desenvolvimento futuro? Como um projeto de emancipação, elaborado democraticamente, em sua dimensão social, artística e política, se consubstanciaria enquanto alternativa concreta de um desenvolvimento diverso daquele conhecido no atual momento da sociedade global? Interesses divergentes. Outra lógica. Não lutar para sobreviver, apenas bem viver para poder lutar contra as próprias limitações do humano, geradoras de tantas injustiças, desigualdades e constrangimentos desse mesmo bem viver. Gostaríamos de problematizar aqui neste capítulo a oposição entre projetos conflitantes, manifestos em concepções estéticas diferentes no pós-guerra. Como podemos perceber em algumas manifestações artísticas, nos seus desdobramentos formais e suas consequências, a formação de realidades antagônicas? Uma comodamente beneficiária - não sem muito esforço, vigília e policiamento em todas as instâncias-, desfrutando das desigualdades. Outra, a da maioria esmagadora, que gasta a melhor parte da sua energia vital para usufruto alheio. Energia utilizada inclusive para garantir a vigília e o policiamento ao qual é submetido e subjugado cotidianamente.

É no esforço de compreender também essas forças enquanto formação e projeto de mundo que norteamos este capítulo. Ao falarmos de formação e projeto de mundo:

o projeto e a formação, nesse sentido, são maneiras diferentes de materializar – modos diversos, então, de descrever – o que é, de fato, uma disposição comum de energia e direção. Essa foi, creio, a sua invenção teórica crucial [dos Estudos Culturais]: a recusa em dar prioridade seja ao projeto, seja à formação – ou, em termos mais antigos, à arte ou à sociedade. (WILLIAMS, 2011, p. 172)

A dificuldade está, neste caso, em como abordar criticamente recortes de formações sociais do mundo, juntamente com as realizações artísticas que se apresentam como elementos dos mais significativos (também enquanto projeto), em nosso trabalho. Especialmente sua relação com aquelas manifestações que se mostram à revelia dos discursos oficiais sobre modernização e desenvolvimento que conformam com preponderância a nossa organização mental.

Será analisado, a seguir, como exemplos, o modo com o qual realizações audiovisuais ou musicais podem se apresentar como elementos substantivos. Como desdobramentos de formações e, concomitantemente, projetos de concepções de mundo em formação.

1.2. Sobre as Potências Artísticas: o Áudio e o Visual

Algumas dúvidas e incertezas inquietam e acompanham o pensamento que se quer crítico quanto às potências que o áudio visual sugere, reproduz e engendra. Como ocorre com qualquer meio expressivo e artístico. Interessa aqui trazer para a discussão alguns recortes formais desse vasto universo expressivo, estético e simbólico, na tentativa de contribuir para a maior compreensão da sua natureza e suas implicações epistemológicas, da sua presença no cotidiano enquanto força formadora e pedagógica.

Para tanto é preciso se debruçar sobre qualidades intrínsecas à produção artística, do áudio visual e, concomitantemente, atentar para as reverberações dessas produções em seu público, qualquer que seja ele. Pretendemos abrir algumas possibilidades de entendimento de um processo de transformação nas realizações

artísticas no momento de transição e desenvolvimento do capitalismo dependente nos países periféricos, particularmente no Brasil (embora, por vários motivos, não acharmos pertinente nos aprofundarmos aqui nas características sociais, políticas e econômicas desse momento de transição). Especificamente o que Florestan Fernandes chamou de transição do capitalismo competitivo para o capitalismo monopolista, onde a reorganização do mercado capitalista moderno - caracterizado pela consolidação e disseminação da economia urbano-comercial e a primeira transição industrial relevante, no período compreendido entre o último quartel do séc. XIX e a década de 1950 -, e do sistema de produção, se desenvolveria através “das operações comerciais, financeiras e industriais da ‘grande corporação’ (predominantemente estrangeira, mas também estatal ou mista)”. Evolução que, segundo o autor, embora seja uma tendência anterior, “ela só se acentua no fim da década de 1950 e só adquire caráter estrutural posteriormente à ‘Revolução de 64’”. (FERNANDES, 2005, p.264)

O citado autor nos orientará (dentro das nossas limitações) nesta revista sobre algumas passagens emblemáticas da “modernização cultural dependente”, consubstanciadas esteticamente na obra de artistas fundamentais para a compreensão desse processo.

A lembrança de Fernando Pessoa volta e meia reaparece, inevitavelmente. Aqui a lembrança do seu poema *Mensagem* vem do professor José Miguel Wisnik no Seminário “Forma e Sentido Contemporâneo” que aconteceu no Oi Futuro e foi noticiado no Jornal da UFRJ de agosto/set./out. de 2011. Em sua doutrina estética do sensacionismo, o citado poeta postula que qualquer objeto seria uma sensação nossa, e a arte, a transmutação de uma sensação em outra sensação. Indo por esse lado, começamos com um breve olhar sobre o filme “Tropa de elite II”, dirigido por José Padilha.

1.2.1. Tropa de elite II

A sucessão estroboscópica de imagens, flashes do filme “Tropa de Elite I” acompanhados da música tema: ‘Tropa de Elite osso duro de roer, pega um pega geral, também vai pegar você’. Tema extremamente popular, assim como a imagem símbolo do BOPE, a caveira (símbolo que serve também como apelido para os oficiais do batalhão), que fecha os velozes planos iniciais para dar início ao filme. Esteticamente, a estrutura da música é composta por arranjos de ritmos, batidas eletrônicas e guitarras elétricas distorcidas. O ritmo é muito familiar e, grosso modo, poderíamos situá-lo como desdobramento entre a música pop eletrônica, o rock’n roll e o hip-hop. Esta morfologia sonora vai ser trabalhada amiúde e de formas variadas no percurso do filme. Aqui a simpatia – segundo Fernando Pessoa, uma das qualidades necessárias para a boa leitura de um poema, e que entendemos poder se estender a outras manifestações artísticas -, o ‘vibrar junto emprestando-lhe sentido’ é enorme, já que experimentamos vivências estéticas bem próximas a estas em inesgotáveis produções áudio visuais que nos atravessam ao longo da nossa existência. Vivência percebida na hegemonia do cinema holywoodiano na segunda metade do século XX. Presença significativa nas produções audiovisuais, compartilhadas e divulgadas pelos principais meios de comunicação nos países periféricos e particularmente no Brasil.

Saltamos agora para a sequência da confraternização entre milicianos, deputados, policiais, o Governador do Estado do Rio de Janeiro e uma comunidade.

Nesta parte do filme, o que envolve todos os planos da sequência é o samba, ou pagode, pois não se trata somente da música, mas da reunião, do evento que costuma levar o mesmo nome (pagode/samba). Não é a mesma estética sonora e visual que permeia a maior parte do filme, e a sonora em particular chama muito a atenção. É desse contraste no áudio do filme em dois momentos distintos que tratamos especialmente. O clima geral que a cena evoca é de alegria, de comemoração, de comunhão entre todos que participam do ato. O que está em jogo é o “fechamento”- palavra do próprio miliciano Rocha, comandante da PM – de todos os presentes em um mesmo esquema sujo de corrupção. Fechamento que o Rocha anuncia de forma contundente, disparando tiros para o alto, e em seguida batendo a arma no lado esquerdo peito em sinal de comoção e parceria. Na sequência o grito de ordem a todos os personagens ilustres na mesma mesa e que irradia para todos os participantes do evento, incluindo os telespectadores: “tamo junto”.

A crítica ao esquema de corrupção que no âmbito do discurso permeia todo o filme é contraposta ao sentimento de ligação afetiva que, através das formas e ordenamento das estruturas áudio visuais, se associa a níveis de significados simbólicos latentes e não percebidos conscientemente sem a disposição para a reflexão e o pensar sobre o que está acontecendo, esteticamente, enquanto articulações próprias das imagens e sons. Nem por isso deixam de ser intuitivamente apreendidos. A surpresa é justamente a sensação de participar do encontro. Sensação paradoxal. De comunhão ou repulsa (sensível) e, ao mesmo tempo, de crítica ou resignação (racional) aos acontecimentos. O espectador que se envolve com o filme - que, observando-se o enorme sucesso de bilheteria, é uma quantidade expressiva -, especialmente aquele espectador acostumado com esse tipo de confraternização, o pagode, está claramente inclinado a simpatizar com a cena, com o panorama constituído nesse trecho do filme. O “fechamento” se estabelece com tudo o que se apresenta nessa trama? Sem generalizar, pensamos que o mesmo não ocorre com aquelas frações sociais que não possuem a mesma vivência e simpatia para com essas manifestações populares. Logo essa cena onde toda a sujeira do esquema de corrupção aparece desenhada em uma panorâmica, é um dos únicos momentos onde o ritmo, a música ou o áudio não é aquele de cunho mais universal, hegemônico nas produções áudio visual. Está instaurada a contradição. Esta questão se apresenta de maneira fundamental para a nossa reflexão e futuros desdobramentos. Quais são os produtores dessas representações? Quais as identificações? Como elas ocorrem? A quais frações sociais elas correspondem? Quais frações elas atravessam? Como e com quem elas são compartilhadas? Questões abrangentes, e que, com toda dificuldade, esperamos encontrar a melhor maneira de colocá-las.

O serviço de auto falante,/No morro do pau da bandeira,/Quem avisa é o Zé do Caroço,/Amanhã vai fazer alvoroço,/ Alertando a favela inteira/ Ah como eu queria que fosse em Mangueira/ Que existisse outro zé do caroço,/ Pra pedir d'uma vez pra esse moço,/ Carnaval não é esse colosso,/ Minha escola é raiz é madeira,/ Mas é o morro do pau da bandeira/ De uma Vila Isabel verdadeira/ Que o zé do caroço trabalha/ Que o zé do caroço batalha/ E que malha o preço na feira/ E na hora que a televisão brasileira/ Distrai toda gente com sua novela/ É que zé põe a boca no mundo,/ E que faz um discurso profundo/ Ele quer ver o bem da favela/ Esta nascendo um novo líder/ No morro do pau da bandeira.../ Esta nascendo um novo líder/ No morro do pau da bandeira... (Leci Brandão)

A música, o samba de Leci Brandão, que envolve a cena abordada, observada e colocada lado a lado com música tema no início do filme, aparecem como dois momentos claramente distintos esteticamente. Se a identificação ocorre é por que se opera a partilha com esse universo (criado por meio do áudio-visual)? Poderíamos falar em criminalização de determinada expressão cultural de determinados extratos sociais? Seria equivocado o entendimento de uma inversão de significados e uma apropriação duvidosa da letra da compositora? A desdobrar...

1.2.2. Transições capitalistas e construções simbólicas: o caso da música

As especificidades do regime escravocrata brasileiro, herdado do sistema colonial de dependência, proporcionaria alternâncias na esfera cultural, como percebemos nas formas de reação concreta à dominação e à tradição cultural “oficial”. As identificações emocionais e morais construídas solidariamente e democraticamente, desdobradas simbolicamente na religião ou na música, por exemplo, poderiam se apresentar como alternativas reais de reação e de “usos socialmente construtivos do conflito” (as aspas utilizadas aqui neste momento do texto sem referência, são indicativos de termos, ideias, conceitos ou expressões cunhados por Florestan Fernandes). A natureza e as características ímpares das nações periféricas e dependentes em relação ao desenvolvimento do processo de industrialização nas nações centrais do capitalismo e do padrão de civilização que compartilham, se mostram e devem ser levadas em conta quando estivermos analisando seu próprio desenvolvimento. As construções simbólicas funcionariam como fator de união e organização de “controles democráticos” eficazes, sejam eles horizontais ou verticais. Agiriam enquanto forças importantes na estruturação dessas formas de “identificação moral e emocional”, constituindo, quando horizontalmente, através das discussões nem sempre articuladas apenas discursivamente, mas também esteticamente, através das produções artísticas e simbólicas, outra “tradição cultural” que não aquela comungada com a moderna civilização industrial, embora em constante diálogo com a mesma.

Assim como o capitalismo aproveita os desníveis entre países para combiná-los e maximizar a exploração, os socialistas devem usá-los para levar adiante a revolução. O atraso material não exclui formas de organização popular adiantadas, e a combinação entre os dois, embora heterodoxa, pode conduzir à ruptura. Noutras palavras, o país retardatário pode ser o elo fraco do sistema e desempenhar um papel de vanguarda na sua superação. (SCHWARZ, 2012, p. 214.)

A dialética estaria aí em constante movimento apontando direções emancipatórias, endógenas, da práxis, das práticas artísticas, suas teorias desdobradas a partir destas práticas e a reflexão sobre si mesma e sobre o mundo, ainda que tacitamente – e aí talvez resida sua maior contribuição e eficácia. Essa “atividade que se produz historicamente, que se renova continuamente e se constitui praticamente” (Kossik, 2011, p. 222), nessas sociedades periféricas e dependentes não poderiam se desdobrar uniformemente e apenas como decalques grotescos e temperados com um molho local daquelas práticas externas observadas subservientemente por frações dessas sociedades. Aqui nos deparamos com a enorme dificuldade de compreendermos a complexidade dos desdobramentos artísticos em uma sociedade onde a dependência é a

tônica dominante. Como atividade humana legítima, as práticas artísticas se constituem também como reação e alternativa a determinado padrão cultural colocado pelos ditames da civilização moderna e contemporânea. Pressupondo os movimentos complexos desses desdobramentos é que tentamos transitar por esse debate.

Veríamos coexistindo diversas formas de acesso à realidade, formas diversas de conceber a existência:

A existência humana não é apenas enriquecida pela obra humana; na obra e na criação do homem – como em um processo ontocriativo – é que se manifesta a realidade, e de certo modo, se realiza o acesso à realidade. Na práxis do homem advém algo essencial, que contém em si mesmo a própria verdade; não é mero símbolo de qualquer outra coisa, mas possui uma importância ontológica. (KOSSIK, 2011, p. 222)

A construção coletiva de valores autônomos seria percebida em produções artísticas, esteticamente, e compartilhadas mais ou menos ao longo da história das nações periféricas. Anseios legítimos de uma população como a brasileira que, enquanto sua elite voltava-se hipnotizada para as produções artísticas francesas no século XIX, ou inglesas e principalmente norte americanas no século XX, se desenvolviam com certa autonomia de expressão artística e simbólica. Expressões musicais, de canto, luta ou dança, que podiam ser transmitidas oralmente, corporalmente ou através de reuniões e eventos, não sendo registradas em nenhum suporte ou outro meio de divulgação físico - o que provavelmente garantiria a sua perpetuação e desdobramentos. Estas poderiam funcionar enquanto fatores de sobrevivência, manutenção e reprodução (estética) de determinada disposição de pensamento. Embora estando dialeticamente em contato com as produções externas, isso não deixa de lhes conferir caráter extremamente diferenciado.

Para Florestan Fernandes, a elite brasileira – de uma nação em modernização - seria formada pela oligarquia e pela burguesia. Esta, defendendo seus interesses específicos de classe, se comprometendo por igual com tudo o que lhe fosse vantajoso,

mantém múltiplas polarizações com as estruturas econômicas, sociais e políticas do país. (...) e, quer viesse da cidade ou do campo, sofrera larga socialização e forte atração com a oligarquia (como e enquanto tal, ou seja, antes de fundir-se e perder-se principalmente no setor comercial e financeiro da burguesia). Podia discordar da oligarquia ou mesmo opor-se a ela. Mas fazia-o dentro de um horizonte cultural que era essencialmente o mesmo, polarizado em torno de preocupações particularistas e de um entranhado conservantismo sociocultural e político. (FERNANDES, 2005, p. 241)

O condicionamento cultural dessa mesma burguesia pelos requisitos ideais e legais da “ordem social competitiva”, do padrão civilizatório que ela participava, e que simulava uma suposta equivalência com a burguesia revolucionária, democrática e nacionalista do modelo francês, “mais que uma compensação e uma consciência falsa, eram um adorno, um objeto de ostentação, um símbolo de modernidade e de civilização”, representações que valiam para ela própria e definiam um modo de ser que se esgotava dentro de um circuito fechado, já que a Primeira República

preservou as condições que permitiam, sob o Império, a coexistência de ‘duas nações’ a que se incorporava à ordem civil (a rala minoria, que realmente constituía uma ‘nação de mais iguais’), e a que estava

dela excluída, de modo parcial ou total (a grande maioria, de quatro quintos ou mais, que constituía a ‘nação real’). (FERNANDES, 2005, p. 242)

Essa “divisão” da nação mencionada por autores como Machado de Assis (“nação oficial” e “nação real”), Florestan Fernandes (“nação de mais iguais” e “nação real”), ou Milton Santos (“nação ativa” e “nação passiva”), deixam evidentes as condições de extrema singularidade que permeiam cada extrato de um mesmo contexto cultural, social, político e econômico. Se por um lado os “procedimentos democráticos alternativos” tinham existência legal ou formal, mas eram socialmente inoperantes dentro de um circuito fechado da dominação burguesa brasileira, que era “quase neutra” para a formação e difusão dessas alternativas, por outro lado, esse mesmo hermetismo dava as condições necessárias (por ignorância, ingenuidade ou subestimação), para que alternativas de procedimentos democráticos pudessem se desdobrar (não sem nenhum constrangimento e apropriações oportunistas). Esses procedimentos teriam um campo de acontecimento muito importante nas realizações artísticas e simbólicas da grande maioria da população, da nação real.

Justamente aquelas produções constituídas horizontalmente que, na segunda metade do século XX (momento de profundas transformações estruturais e funcionais do capitalismo, de reorganização das ações das frações burguesas locais, cristalizada com o golpe militar em 64) sofreriam sistematicamente a tentativa de bloqueio. Embora continuassem a se desdobrar, mesmo sob um constrangimento sem precedentes na história do desenvolvimento artístico brasileiro. Constrangimento operado principalmente pela multiplicação midiática, com suas próprias finalidades bem definidas, mecanismos de filtragem, contenção e/ou censura de manifestações populares democráticas ou a reconfiguração das lideranças de instituições populares, como as escolas de samba, por exemplo. Essas formas de organização e de subjetivação constituídas simbolicamente nas realizações culturais de grandes parcelas das populações heterogêneas distribuídas pelo território brasileiro se mostram como força concreta de pressão horizontal aos interesses do amplo controle científico, tecnológico, mercadológico e dos conflitos inerentes ao regime de classes – o que poderia propor consequentemente “alterações de caráter estrutural”.

As mudanças exigidas no momento de transição para o capitalismo monopolista, na moderna civilização industrial em seu processo de irrupção e expansão impõem a absorção e integração da ordem social das burguesias existentes nas economias periféricas e dependentes. Essa absorção e integração podem ser percebidas também nas formas de protagonismo que assumiram as principais manifestações artísticas no período de transição. Movimento que, se nesse momento não aparecia de forma clara, seria intuitivamente incentivado e desdobrado esteticamente por importantes setores da sociedade, por frações burguesas e pela elite econômica como um todo. É o que vemos, por exemplo, nos Festivais de música popular na década de 60, ou até mesmo nas Bienais de arte e no surgimento dos museus de arte moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro.

No caso dos festivais, a tônica é o alinhamento formal de criações artísticas de frações da burguesia nacional com criações das sociedades nacionais que “controlavam” o processo civilizatório moderno. No Brasil, o alinhamento com produções norte-americanas e inglesas seria a tônica dominante.

Tomaremos como um dos objetos de análise o documentário “Uma noite em 67” sobre a final do Festival da Record (dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil), que, como diz na contracapa “é um convite para viver a final do Festival da Record que

mudou os rumos da MPB”. Esse alinhamento pode ser visualizado com a irrupção, na década de sessenta, de movimentos na música popular brasileira que ficariam conhecidos como o “Soul”, a “Jovem Guarda”, a “Tropicália” ou a “Bossa Nova”, movimentos declaradamente alinhados - sob o discurso da “universalização da música popular brasileira” (GIL. Uma Noite em 67) - esteticamente com manifestações artísticas norte americanas ou inglesas, a “Soul Music”, o “Rock’n Roll” ou o “Jazz”. Aqui não se trata da dialética que acontece na virada do século XIX para o séc. XX, onde se constituiria de forma autônoma algumas das mais importantes criações musicais periféricas. Realizações coletivas, populares e democráticas como o Samba, o Choro ou o Frevo, por exemplo – criações sistematicamente desmerecidas e depreciadas. “O samba está pacificado”, “não tem mais a força de contestação”, “sambinha”, “chorinho”, “forrozinho” etc. Salvo algum engano, nunca se ouve falar “popizinho”, “bossinha”, “jazzinho”, “punkinho”, “rockinho”, “funkinho”, “rapinho”. Se a tentativa (dialética) acontece, é de um ponto de vista que é o dos centros do capitalismo, e - quando esse processo de transição vai se desenvolvendo - a partir da visão, da perspectiva de frações locais alinhadas com essa ótica do centro para as periferias, hierarquicamente, abarcando progressivamente de forma mais abrangente parcelas cada vez maiores da sociedade. Perspectiva engendrada por grupos locais que reproduziam, de dentro, disposições de pensamento alinhado à lógica dos centros econômicos e culturais.

Algumas declarações são bem ilustrativas do pensamento que se desenha no imaginário de boa parte das frações burguesas no Brasil. Quando se diz que o grupo que se aglutinou e engendrou o movimento bossa novista passava as noites ouvindo seus grandes mestres que eram os compositores do Jazz norte americano, fica evidente essa filiação estética e a ascendência que tais compositores teriam em suas criações e disposições de pensamento. Da mesma forma, se um compositor de qualidades indiscutíveis como Antônio Carlos Jobim vai ser nacionalmente celebrado, vai ser, entre outros fatores, por conta do fato de ele ir para os EUA gravar “Girl From Ipanema” com Frank Sinatra, ou também por ter estudado com o maestro e vanguardista alemão Koellreutter (também responsável pela modernização da Escola de Música da UFBA, frequentada por artistas eminentes como Caetano Veloso e Gilberto Gil). Fatos que sempre repercutiram e novamente iriam repercutir profundamente nas disposições de pensamento musical de boa parte dos artistas brasileiros, reeditando o perene sentimento heterônimo e colonizado.

Em uma entrevista para o Balanço da Bossa, de Augusto de Campos publicado em 1968, Gilberto Gil fala sobre a forte impressão que João Gilberto teria causado sobre ele, e como essa influência teria mexido profundamente com suas concepções estético-musicais. Ele que teria ido do interior da Bahia para Salvador em busca de aprofundar seus conhecimentos sobre Luiz Gonzaga, seu mais poderoso mestre, que acompanhara seus sonhos musicais desde a mais tenra infância e que efetivamente o teria levado a estudar acordeão por quatro anos na capital baiana. Esse mesmo instrumento que seria repudiado em uma série de depoimentos por Caetano Veloso, pelo seu “arcaísmo”. Podemos perceber nesses exemplos a superposição do elemento moderno e exógeno ao arcaísmo simbolizado por elementos endógenos. A própria sanfona seria substituída desde então pelo violão e pela guitarra empunhados pelo artista em grande parte da sua carreira.

Um autor que trata exaustivamente do tema é José Ramos Tinhorão. Quando ele discorre sobre a tentativa de aproximações estéticas entre artistas como Nara Leão e o sambista Zé Ketí, por exemplo, mesmo havendo realmente uma aproximação afetiva entre os dois, isso não deixa de lado a ausência de qualquer composição em conjunto. É

para o fato da diferença entre as duas concepções estéticas que ele chama atenção. Era a impossibilidade do “violão gago” do João Gilberto com o “violão pinicado” do Nelson Cavaquinho que seria a maior evidência das naturezas esteticamente diversas que estariam em jogo (TINHORÃO, 1998).

Não se pode falar dessas naturezas apenas em termos racionais, mas precisamos também lançar mão das características sensíveis, das vivências solidariamente e historicamente constituídas. Se no caso do Soul e da Jovem Guarda vemos essa estética como decalques canhestros de músicas, formas de compor, tocar e cantar, utilização das mesmas formações dos conjuntos, em muitos casos os mesmos fraseados musicais, harmonias, ritmos e trejeitos, na Bossa Nova e na Tropicália, a sofisticação musical e discursiva seriam o maior diferencial, o que traria maiores consequências para os desdobramentos da música popular brasileira “oficial”, eclipsando alternativas e distanciando cada vez mais o grande público de suas próprias realizações e criações históricas. Cada vez mais a identificação mais significativa se dá por meio das reproduções desse mesmo discurso e as suas manifestações estéticas.

Na tentativa de percebermos esse movimento e suas consequências, a médio e longo prazo, passados mais de 40 anos, podemos visualizar essas revoluções ocorridas na década de sessenta em um sem número de realizações de artistas contemporâneos. Mais precisamente artistas pop amalgamados à indústria do entretenimento de massas, onde as proximidades estéticas com aqueles “revolucionários” se fazem notáveis (vide o show de fim de ano na Rede Globo, onde se reuniram Caetano Veloso, Gilberto Gil e a cantora baiana Ivete Sangalo, que, ao lado de outro show de fim de ano extremamente popular, o do “Rei Roberto Carlos”, parece evocar aquele citado Festival em 67).

É claro que colocamos aqui esses movimentos tão complexos de artistas e tendências estéticas de forma generalizada, o que poderá ser exposto posteriormente de maneira mais detalhada, e que podemos encontrar análises profundamente trabalhadas por José Ramos Tinhorão em seu livro “A História Social da Música Popular Brasileira”. Interessa aqui explicitar algumas características e recortes de acontecimentos estéticos para os compreendermos melhor à luz de questões como a dependência, a modernização dependente, a coexistência de tempos desiguais, o arcaico e o moderno, e a heteronomia trabalhados por Florestan Fernandes. Enxergar melhor como esses conceitos nos são caros para a maior compreensão das profundas transformações ocorridas nas sociedades periféricas, particularmente a brasileira, na virada para a segunda metade do século XX, e as consequências dessas transformações nessas sociedades na contemporaneidade: a intensificação dos abismos sociais e a reprodução e conservação do estado de dependência junto às forças econômicas e culturais centrais no atual estágio do capitalismo financeiro internacional.

1.3. Projetando o Passado. Reproduções Para o Futuro?

Não servi, não sirvo, nem pretendo servir a nenhum centro de poder cultural, econômico e político. (...) É preciso romper agora, antes que surja na porta de um cinema uma frase mais ou menos assim: hoje em cinemascopo e totalmente colorido, o magnífico espetáculo da nossa miséria. (...) Eu não tenho o menor interesse em ganhar dinheiro com o cinema. Acho que a indústria do cinema, em termos tradicionais, é o assassinato do cinema. Não tenho o menor interesse em converter o cinema em objeto de consumação de massa. Acho isso pura

demagogia. Se eu quisesse ganhar dinheiro com o cinema eu estaria fazendo filmes comerciais, mas não me interessa, e acho inclusive imoral fazer isso.

Glauber Rocha

Isso é que é bacana (uma sucessão de acordes em 'Alegria Alegria'). Com as guitarras dos 'Beach Boys' dava um negócio assim... moderno para a época, antenado com um negócio que os ingleses estavam fazendo com o Rock'n Roll. Mas ao mesmo tempo era uma marchinha antiquada. (...) Ele (Gil) estava mais apaixonado pelo Rock do que eu, sabia tudo dos Beatles... Mas comigo era diferente, a Jovem Guarda me inspirava mais que os Beatles. O Gil ia mais fundo nisso, e queria mesmo fazer isso. Chamou amigos nossos, maestros, compositores, no Rio, para criar um movimento de inserção da música popular brasileira no mundo POP contemporâneo. Não temia a realidade do mercado, mas ninguém entendeu, ninguém se guiou.

Caetano Veloso

Eu vim da classe média e rompi com ela... Eu era uma exceção... Você imagina o contraste, uma aluna do Andrews frequentando o samba? Não era comum. (...) Em 68 participei do FIC interpretando 'Andança', e mais uma vez eu tirei o terceiro lugar, só que dessa vez eu fiquei conhecida no Brasil inteiro. Os Festivais eram tudo naquela época, o Brasil parava. (...) Quer ver uma coisa: por que o Samba não é considerado MPB, apesar de ser o mais popular dos ritmos brasileiros? Há uma separação entre os dois. A mídia quer nivelar a MPB acima do Samba, que vem do morro, do subúrbio.

Beth Carvalho

Os três depoimentos colhidos em tempos diferentes mostram algumas posições claramente delineadas. "Ninguém entendeu" "Ninguém se guiou"???. Após a segunda Guerra Mundial, as forças dinâmicas que se reorganizariam em um processo de revolução interna, vertical, partindo de cima e voltado para fora, para determinações exógenas, irradiaria suas premissas por filiais distribuídas por todo o globo, e de forma particular pelas nações periféricas. As grandes corporações vão ocupar seus espaços, não só fisicamente, mas também simbolicamente, socialmente, psiquicamente, o monopólio das atenções vai ser a grande conquista. Monopólios das almas.

A arte, com todo o seu potencial simbólico, não vai deixar de ser território privilegiado nesse campo de forças em conflito. Expressões estéticas como o cinema e a música, por exemplo, iriam se desdobrar em direção a certa estética que se desenha, incitada, procurada e necessária às grandes corporações, espécie de tendência a uma estética que se quer unicizante. Lógico que as transformações e adequações se fazem urgentes. Cada lugar tem as suas especificidades e, em cada caso, esse pensamento estético unicizante vai ter uma representatividade diferente: "Rock Brasil", "Axé Music", certo desdobramento da "Música Sertaneja", "Lambada", "Pagode Romântico", "Hip Hop" ou o "Funk". Consequências Pós Revolução de 67? Dos movimentos

artísticos que desembarcaram aqui no Brasil via antenas e produtos, de multinacionais, da poderosa indústria do consumo cultural?

Aspecto que consideramos principal no que se refere à pedagogia promovida através da imagem seriam as direções estéticas assumidas em cada realização. Considerando que a produção artística se situa no campo da ação, a ação enquanto ato político e, assim como o pensamento, um constructo histórico. Podemos afirmar com Gramsci, uma “coexistência de duas concepções do mundo, uma afirmada por palavras e outra manifesta na ação efetiva”. No cinema, assim como em outras realizações estéticas, estas duas concepções caminhariam inextricavelmente amalgamadas e, com isso, se apresentariam para o senso comum de forma desordenada e confusa, dificultando cada vez mais a percepção do real operada através de um bom senso e da busca de uma ordenação que é inerente ao ser humano. Podemos afirmar uma coisa através do discurso enquanto praticamos outra coisa. Roberto Schwarz em sua análise do Tropicalismo identifica essas duas “concepções” do real:

Sistematizando: a crista da onda, que é, quanto à forma, onde os tropicalistas estão, ora se alinha pelo esforço crítico, ora pelo sucesso do que seja mais recente nas grandes capitais. Essa indiferença, esse valor absoluto do novo, faz que a distância histórica entre técnica e tema, fixada na imagem tipo do tropicalismo, possa tanto exprimir ataque à reação, quanto o triunfo dos netos cidadãos sobre os avós interioranos, o mérito irrefutável de ter nascido depois e ler revistas estrangeiras. (SCHWARZ, 2009, p. 30)

Lembramos aqui da citação de Sílvio Romero: “é mister fundar uma nacionalidade consciente de seus méritos e direitos, de sua força e seus delírios, e não arrumar um pastiche...” (SCHWARZ, 2009, p. 75), para reivindicar o direito de cada sociedade produzir e poder se alimentar com suas produções culturais, por mais imperfeitas ou “opacas” que sejam, e não hierarquizando, a não ser pelo bom/consenso para aí sim, encarando sem mistificações a própria realidade, poder dialogar, sem hierarquizar – conhecendo melhor suas potencialidades e características -, com quaisquer produções que venha a travar contato. Na dimensão sensível - e justamente aí estaria a sua permanência, transcendendo suas realizações pontuais, o seu alinhamento aos interesses econômicos mais poderosos e alheios a qualquer tipo de aspiração autônoma -, era o sucesso das grandes capitais, a familiaridade com a última moda do centro que ditava a motivação para as principais (ou pelo menos assim alardeadas) realizações artísticas, embora o elemento arcaico, representado pelas manifestações artísticas desdobradas no Brasil até então, não fosse excluído e nem deixado de lado, compondo um mosaico, como uma colcha de retalhos, que, a longo prazo (não fosse a resistência sempre em menor proporção) diluiria cada vez mais as realizações até então aqui constituídas.

Uma ambiguidade análoga aparece na conjugação de crítica social violenta e um comercialismo atirado, cujos resultados podem facilmente ser conformistas, mas podem também, quando ironizam o seu aspecto duvidoso, reter a figura mais íntima e dura das contradições da produção intelectual presente. (SCHWARZ, op. cit, p.30)

Por outro lado, Glauber Rocha, com o profundo conhecimento das diversas concepções estéticas do cinema mundial, constituído de maneira independente em relação à estética dominante do cinema norte americano alinhado com os interesses bem

definidos de uma economia central, incluindo a concepção deste, lança mão da força do universo mais intimamente experimentado por ele, o do Brasil, para compor um “painel áudio visual” em um campo político particular, o artístico. Em pé de igualdade frente às discussões travadas no âmbito do cinema mundial, ele vai, dentro das suas limitações de recursos que é uma característica perene no nosso cinema nacional, fazer dessa escassez, uma forma peculiar de cinema. Surge nesse íterim o Cinema Novo, a “Estética da fome”. “Acho que a postura mais popular que existe é a conquista da tragédia, a descoberta da tragédia; olhar nos olhos da tragédia é fazer com que ela seja dominada” (MOTA, 2003, p.67).

Em algumas produções do cinema novo, a miséria aparece não apenas de forma anedótica, mas também e principalmente através dos meios formais e da técnica precária, reflexo das próprias condições daquele quadro econômico, político, social e cultural onde essas manifestações se concretizam. O momento de transição do capitalismo, de transformação profunda no modelo de dependência cultural, política e econômica, da reorganização das frações burguesas, pedia também transformação na forma de se ver e se perceber simbolicamente enquanto povo e nação que partilhava das mesmas condições históricas. A miséria - os elementos arcaicos da sociedade brasileira -, tanto formal como anedótica, nessas realizações do cinema novo não aparece apenas como tentativa de sublimação daquela realidade, de escondê-la ou resolvê-la, pelo contrário, a tentativa é a da assunção da mesma, e com isso, trazer à tona uma visão mais abrangente dessa mesma profundidade dos problemas e possibilidades de expansão e emancipação da consciência social e estética que conforma a condição de dependência.

Chamamos a atenção aqui para aspectos de realizações artísticas como o cinema e a música. Por sua abrangência no contexto brasileiro, essas manifestações artísticas podem nos auxiliar, por contraste com a situação das artes plásticas, a compreender melhor os desdobramentos das visualidades constituídas nesse mesmo contexto. Se a tradição plástica brasileira não permeia com a mesma frequência que a música e o cinema as discussões artísticas e o imaginário das juventudes que estamos lidando, essa mesma tradição pode trazer muitos elementos para entendermos nossas características. E também apontar alternativas nesse processo que se mostra cada vez mais complexo. A presença de realizações como essas, assim como no caso das mais variadas expressões artísticas, de caráter intenso e vital nos cotidianos, nos aparece como preocupação central no fazer pedagógico, no pensar essas realizações enquanto potências de formação e projeto de mundo.

2. REALIZAÇÕES ARTÍSTICAS NA/DA ESCOLA

“Não há, na arte, nem passado nem futuro. A arte que não estiver no presente jamais será arte.”

Pablo Picasso

O tratamento aqui é sobre momentos separados, acontecimentos que se espalham pela vida na escola cotidianamente e que revelam a importância das manifestações artísticas, bem como o modo com o qual elas povoam o imaginário não só dos alunos, mas de toda a escola. Pensar essas manifestações como elementos de leitura do mundo, das realidades nos dentro/fora da escola, é de suma importância para nós, assim como perceber melhor como essas manifestações aparecem enquanto potências no processo de aprendizagem e ensino, na urgência da sua assunção e de políticas que se voltem para a expansão dos espaços/tempos dedicados a tais investigações.

Muitas experiências artísticas podem ser observadas no dia a dia da escola, constituindo um mundo vivido e compartilhado todo momento. Não coordenadas, não se enquadrando em ajustamentos e escalas de evolução que podemos facilmente mensurar ou classificar. São atravessamentos entre o que está fora e dentro da escola simultaneamente, uma dinâmica em que cada ator coloca a sua compreensão, as suas vivências que se somam. Corpos e mentes imprimindo suas passagens. As mentes sem abrir mão das corporeidades e da matéria física e, por outro lado, as materializações se refletindo em vivências mentais correspondentes. Um breve olhar sobre as paredes seja nas salas de aula, na cantina ou até nos banheiros revela um pouco dessas passagens impressas.



Figura 1

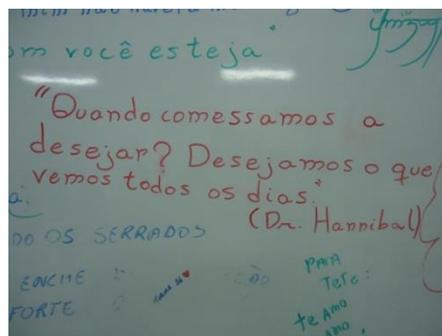


Figura 2

Essas imagens são o que vemos mais constantemente, por estarem fixadas e, mesmo silenciosamente, chamando constantemente pelo olhar.

Da mesma forma, em outros meios de comunicação como nas redes sociais, podemos perceber a presença constante das imagens realizadas por câmeras fotográficas ou câmeras de celulares que estão circulando cada vez mais numerosas no dia a dia. Não só fotografias, mas elaborações mais complexas como documentários, videoclipes e ficções, onde a montagem de planos e significados visuais são superpostos e sincronizados com produções musicais as mais diversas.

O bosque, lugar eleito para reuniões frequentes entre os alunos, é um espaço onde percebemos a movimentação artística de forma desinteressada e ao mesmo tempo

interessadíssima. Ali também é o lugar das reuniões informais, ali os violões e os grupos em torno deles se formam para “bater uma bola”. Enquanto uns conversam e outros rabiscam em seus cadernos, nas mesas ou paredes, outros tocam e cantam, acompanhados ou não. Os grupos variam, cada um tem o seu momento e aquele momento mostra muito das suas preocupações. O bosque, assim como o piano colocado no corredor principal (provavelmente por falta de espaço apropriado para ele) da escola, são palcos daqueles autos que se repetem todos os dias. Ignorando olhares (ou desdêns), reclamações e uma quantidade significativa de “incomodados” - mesmo sendo respeitado o silêncio nos horários de aula. O piano, cada dia mais silencioso, é verdade, segue com a sua importância nas aspirações dos alunos que insistem em “fazer música”, seja sozinho, a quatro mãos ou acompanhado por coro descontraído.

A exuberância dos corpos, com os corpos, das mentes e almas que mesmo uniformizados, exibem suas predileções e interesses em códigos, cores, arrumações e adereços são maneiras de experimentar a si mesmo, de vivenciar as realidades que estamos imersos.

Dá para perceber, nessas realizações espalhadas pelo colégio, como os condicionantes do mundo estão presentes, reproduzindo-se cotidianamente. Dá para perceber também as eminentes reações a esses mesmos condicionantes no próprio ato de “parar” para pintar ou “tocar”, por exemplo. Em uma realidade onde essas atividades são consideradas “pesos leves” em relação às disciplinas tidas como “sérias”, a atenção, a dedicação e o desejo voltado para essas práticas, assim como o pensamento sobre elas se mostram como verdadeiras alternativas a certa forma de olhar para os processos epistemológicos, interferindo e até mesmo orientando a busca, por parte de muitos professores, por uma aproximação com essas práticas em suas disciplinas. É comum encontrarmos essas práticas inseridas nos currículos, em forma de teatralizações, elaborações áudio visuais dos conteúdos, exibição de filmes que ilustrem conteúdos, paródias de músicas ou ilustrações e produção imagética sobre os temas abordados. Caberia desta forma uma atenção e uma preocupação sobre aspectos relativos a essas mesmas formas artísticas enquanto conhecimentos específicos e a sua natureza. Quais as especificidades de cada uma dessas realizações artísticas? Como a investigação desses processos vem a esclarecer sobre suas possibilidades e características? Como essas formas reproduzem uma formação de mundo ou quando elas apontam outros olhares que não aqueles hegemônicos e difundidos com intensidade avassaladora? Como trabalhar com isso, em um contexto onde o espaço/tempo destinado a tais estudos é um dos menores encontrados nos currículos institucionalizados? Como levar essas questões para nossas práticas cotidianas?

2.1. Intuição e Intelecto

Por mais que se diga o contrário, a escola em geral ainda mantém relativo desprezo pela intuição, tendendo a considerá-la como um dom misterioso, concedido pelos deuses ou pela carga genética de uns poucos dotados com capacidades artísticas. Essas capacidades são vistas como dificilmente ensináveis, que aqueles que possuem predisposição para tais atividades já trazem esse talento consigo, como um privilégio concedido pela natureza. Este pensamento desconsidera a priori o trabalho intuitivo proporcionado pelo contato com a investigação artística como sério esforço mental. Percebemos isto pela prioridade que é dada às disciplinas que desenvolveriam seus programas mais “sólidos”. Assim o intelecto se mostra como a principal esfera onde o

conhecimento se constitui de forma digna e utilitária, e que a maneira mais garantida de exercitá-lo seria prioritariamente através da linguagem verbal ou da matemática, da lógica, enquanto ao espaço destinado ao estudo das artes é dada atenção diferenciada, pois são geralmente tidos como programas “pesos leves”, embora isso não seja dito (o que colocaria em evidência todo atraso que estamos trazendo à tona).

Vemos isso na atual forma de aprendizagem e ensino, e na construção de currículos voltados para a competitividade expressa nos concursos de seleção para a continuidade nos estudos e para a inserção no mercado de trabalho. Processo, diga-se de passagem, cada vez mais exclusivo (quando falamos tanto em inclusão, palavra muito em voga, pressupomos a exclusão e sua reprodução).

Avesso a tais retrocessos, entendemos a intuição não como “particularidade de clarividentes e artistas”. Cremos nas duas ramificações fundamentais e indispensáveis ao conhecimento, na “interdependência dos dois procedimentos que a mente dispõe para a aquisição do conhecimento” (ARNHEIM, 2004, p.14). É o que nos mostra as pesquisas feitas por Rudolf Arnheim. Em seu artigo intitulado “A duplicidade de mente: a intuição e o intelecto”, ele discorre sobre essas questões de maneira muito convincente, e postula que essas duas ramificações do pensamento “sustentam todas as operações de aprendizagem produtiva em todos os campos do conhecimento”, que tanto a intuição como o intelecto seriam inúteis sem a ajuda mútua (ibidem, p.13). A cognição é assim entendida por Arnheim como aquisição do conhecimento no sentido mais amplo do termo, desde o registro mais elementar de sensações até os registros mais sofisticados da experiência humana, da percepção de um perfume a um estudo aprofundado das causas da revolução francesa.

A intuição partilha de todo ato cognitivo, seja este mais caracteristicamente perceptivo ou mais semelhante ao raciocínio, e o intelecto também atua em todos os níveis de percepção. (...) René Descartes em “Regras para a conduta do espírito” afirma que chegamos a uma compreensão das coisas por meio de duas espécies de operações, chamadas por ele de intuição e dedução ou em termos menos técnicos, perspicácia e sagacidade. “Por intuição não entendo o testemunho instável dos sentidos, nem o julgamento enganoso oriundo das elaborações inexatas da imaginação, mas a concepção que uma mente lúcida e atenta nos dá, tão pronta e distintamente que não fica qualquer dúvida a respeito daquilo que compreendemos”. Assim Descartes vê a intuição não como a faculdade menos confiável da mente, mas, antes, como a mais confiável. (ibidem, p.15)

O intelecto com suas cadeias de inferências lógicas e claramente discerníveis entre si, como ocorre preponderantemente nas análises e nas operações matemáticas, seriam nitidamente ensináveis. E a intuição que, embora seja de compreensão racional menos fácil (partindo do pressuposto que esta seja dependente da realização, do fazer), seria articulada por meio do exercício sensorial e prático mais simples, o que faria da intuição, por isso mesmo, mais precisa. Simples, e não simplória ou menor. Se o senso comum concebe as práticas educacionais voltadas para as investigações artísticas “dificilmente ensináveis”, com seus “fazer” próprios, como um luxo e um descanso recreativo em relação àquelas atividades produtivas, consideradas puramente intelectuais, nós entendemos que está mais do que na hora de compreendermos a indissociabilidade dessas duas atividades, com a devida seriedade e gravidade que todos esses aspectos do conhecimento requerem. A intuição, assim como o intelecto, é um fenômeno psicológico preciso, e não revestida por uma misteriosa aura de inspiração

poética – o que também acontece, tanto nas operações do intelecto quanto da intuição - e, desta maneira, dificilmente aprendida. A intuição é atividade dos sentidos, busca prosaica de sentido, capacidade cognitiva que age por processos de campo. Sendo assim, nada mais coerente que o desenvolvimento de potências da percepção sensorial para gerar conhecimento por processos de campo. As práticas artísticas se mostram como um terreno por excelência onde as investigações sobre esses processos de campo se desenvolvem, contribuindo para a melhor apreensão desses processos em quaisquer áreas do conhecimento. A atividade artística aparece dessa forma como área do conhecimento igualmente privilegiada, pois nos oferece a oportunidade de observar a intuição em atividade.

(...) a visão opera como um processo de campo, a estrutura como um todo é que determina o lugar e a função de cada componente. Dentro da estrutura global que se estende pelo tempo e espaço, todos os componentes dependem um do outro, de modo que a cor que percebemos em determinado momento depende da cor dos objetos próximo dele. (ibidem, p. 17)

É o que ocorre também quando nos deparamos com a visualização de uma operação matemática, por exemplo. Antes de nos determos para a solução de determinada equação, é a imagem do conjunto da equação que se apresenta. O que também ocorre quando nos vemos diante resoluções mais ordinárias como calcular qual a distância entre um carro e outro etc. Serguei Eisenstein nos dá outro exemplo, quando ele chama atenção para o simples ato de olhar as horas. Com este gesto, nós sabemos se estamos próximo da hora de dormir, que já anoiteceu, que estamos em um momento distante da hora do café da manhã, que já passou a hora do jantar. Tudo isso “produto de operações complexas ocorridas no sistema nervoso do observador, abaixo do limiar da consciência” (ibidem, p.18). O intelecto, dessa forma, se agisse sozinho seria incapaz de lidar com relações entre determinadas cadeias de acontecimentos, isso em qualquer área do conhecimento. Arnheim chama a atenção para o

problema basicamente insolúvel de descrever um processo de campo intelectualmente: como explicar, em sequência (diacronicamente), os componentes de uma totalidade (gestalt) que atuam de modo simultâneo (sincronicamente)? (...) A linguagem proposicional, que consiste de cadeias lineares de unidades padronizadas, surgiu como um produto do intelecto; mas enquanto a linguagem se ajusta perfeitamente às necessidades do intelecto, ela tem sérias dificuldades para lidar com processos de campo, as imagens, as constelações físicas ou sociais, o tempo atmosférico ou uma personalidade humana; com as obras de arte, a poesia e a música. (...) Como a linguagem verbal resolve o problema de lidar com “estruturas sinóticas” num meio linear? O problema pode ser solucionado porque a linguagem, embora verbalmente linear, evoca referenciais que podem ser imagens, e portanto sujeitos à síntese intuitiva. (ibidem, p.21-22)

Em todas as áreas do conhecimento encontramos imagens que são disponibilizadas para uma apreensão intuitiva de determinada situação cognitiva: metáforas, fotos, quadrinhos, gráficos, etc. Apreensão que, mais do que mera ilustração, se revela como “base fundamental para a totalidade do processo cognitivo”. Tanto as operações intelectuais que isolam e relacionam os componentes de um todo entre si, quanto a percepção intuitiva dessas organizações estruturais, apesar de claramente

distintas, como demonstrado por Arnheim, são interdependentes na harmonização de diversas estruturas do mundo, ambas igualmente valiosas e indispensáveis.

A intuição é privilegiada para a percepção da estrutura global das configurações. A análise intelectual se presta à abstração do caráter das entidades e eventos a partir de contextos específicos, e os define “como tais”. A intuição e o intelecto não operam separadamente, mas, em quase todos os casos, necessitam de cooperação mútua. Em educação, negligenciar uma delas em favor da outra, ou mantê-las separadas, é algo que só tende a mutilar as mentes que estamos tentando educar.(ibidem, p,29)

A escola, considerando ou não essas instâncias do pensamento interdependentes, independente do seu compromisso com tais problemas, se depara com o fato delas estarem aí, permeando imaginários e inegavelmente atravessando os nossos cotidianos das mais variadas formas. No caso das realizações artísticas, podemos tomar como exemplo a riqueza dessas manifestações e a evidência de sua importância quando são dadas mínimas condições delas se fazerem notar, como no caso da Semana Acadêmica, evento anual que ocorre no colégio que estamos inseridos.

2.2. A Semana Acadêmica

A Semana Acadêmica no CTUR acontece anualmente. Durante uma semana, a comunidade ceturiana apresenta suas produções acadêmicas e artísticas. Encontramos neste espaço demonstrações relevantes de recortes da realidade que chamam as atenções e povoam o imaginário da escola. Realizações artísticas das mais diversificadas são materializadas para a participação no evento que conta com a produção e exposição de materiais realizados tanto durante as aulas quanto fora delas, o que amplia em muito as possibilidades de leitura e interpretação deste universo escolar. Essas realizações nos mostram um pouco dos atravessamentos e consequências daqueles projetos e formações do mundo que abordamos anteriormente.

Em uma exposição montada sobre a história da música Popular brasileira (ou uma história), chamou a atenção o enfoque dado aos momentos escolhidos, o que nos dá uma panorâmica sobre essa história. Recortes. Isso dá uma ideia (e uma imagem) dos momentos da história da mpb que habitam o imaginário de alguns desses jovens que estamos em contato.



Imagem 3



Imagem 4



Imagem 5

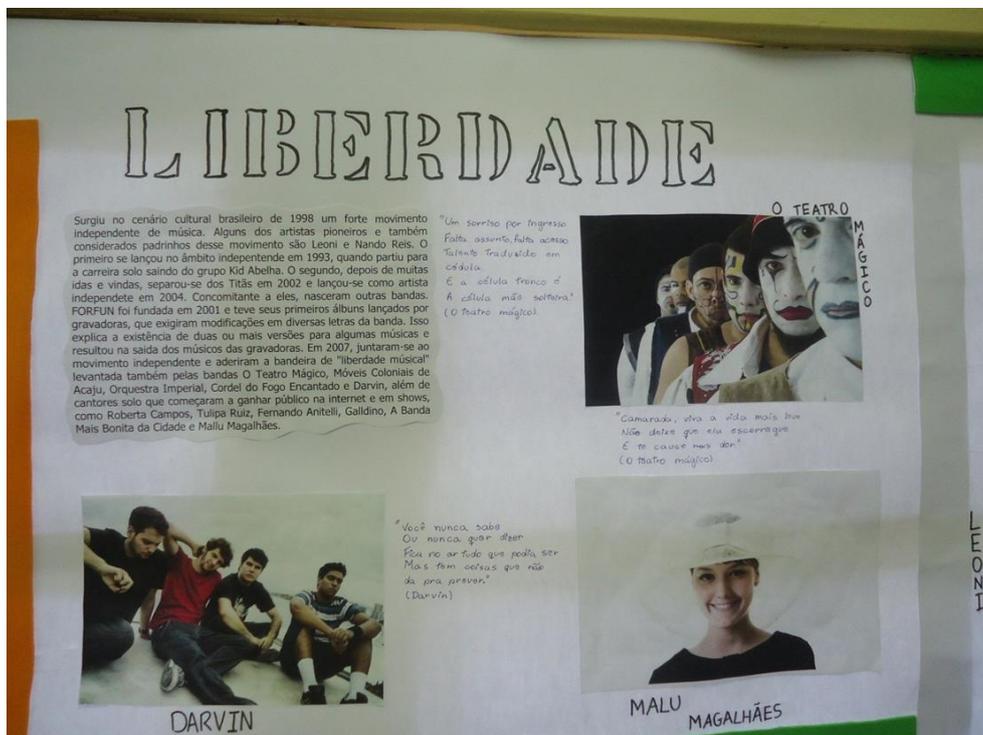


Imagem 6

Nas escolhas das bandas, músicos e compositores para a organização de cartazes divididos por décadas e acontecimentos marcantes, pode-se observar a predominância do rock e do seu megaevento por excelência, que marcou a década de oitenta ditando tendências para os grandes espetáculos. Quando trataram sobre a década atual, a opção foi por artistas tidos como “alternativos” que, embora não tenham grande circulação nas mídias tradicionais, como principais rádios e tv’s comerciais, trazem em sua concepção estética proximidades com aquelas concepções “revolucionárias” tratadas no primeiro capítulo e citadas diretamente quando das escolhas para o cartaz sobre os “loucos” anos setenta. Na edição comemorativa de quatro anos da revista Serafina - publicação “inovadora em formato e em linguagem” como diz a publicidade sobre a revista ganhadora de três entre seis prêmios oferecidos pelo Best of Newspaper Design, concurso promovido pela SND (Society for News Design), principal entidade de design em jornalismo impresso - da Folha de São Paulo a capa e a reportagem foram sobre os “super-novos” artistas da chamada NeoMPB. Para a capa foi utilizada a mesma composição da clássica capa do disco “Tropicália” ou “Panis Et Circencis”, de 1968. Só que, ao invés dos artistas do movimento de mesmo nome, protagonizam a releitura da capa artistas da nova geração de uma certa mpb, a NeoMPB.



Imagem 7

No corpo do texto da reportagem, é feito um paralelo entre uma grande livraria de São Paulo frequentada pela classe média e alta paulistana – que costuma trabalhar com todos os artistas citados na reportagem, muito por conta da demanda do público de tal livraria - e uma banca de cd’s piratas em uma rua em São Paulo. Quando a reportagem mostrou uma lista desses supernovos para o vendedor da banca “pirata”, não encontrou quase nenhum cd dos artistas mencionados na reportagem, apenas o Crioulo (que não aparece na imagem releitura de Tropicália), que “não falta” assim como a seleção de música *black* e artistas como Marisa Monte e outros sucessos como Roberto Carlos e Zé Ramalho, que tem saída mesmo sem “tocar na novela”.

Vemos no dia a dia que a maior parte do público juvenil que lidamos está muito próxima a esta “classe média e alta” evocada pela reportagem da revista. Indagados em

conversa informal sobre as motivações que levaram os jovens alunos às escolhas dos cartazes para a sua exposição, alguns deles foram taxativos ao afirmarem que essa era a visão deles. Ao levar a conversa adiante e perscrutar sobre as fontes de pesquisa para a curadoria e montagem da exposição outros dados apareceram, como fatos concretos, que devemos estar atentos sempre que em contato com essa lida. A internet é a campeã de acessos, seguida pela consulta a revistas e jornais e, na minoria dos casos, a pesquisa em livros e entrevistas aparecem em seus depoimentos. Cruzando esses fatos, poderíamos nos perguntar até onde publicações e “disparos” na mídia, como esta da Folha de São Paulo, repercutem no imaginário desses jovens. Ou também se esta repercussão é “super nova”. A mesma artista que aparece em um dos trabalhos dos alunos, Malu Magalhães, aparece na citada reportagem em uma releitura da capa do álbum “Fruto Proibido” (1975) da Rita Lee.



Imagem 8



Imagem 9

A reportagem termina com a frase de Roberto Soares, diretor-geral da gravadora Som Livre: “No futuro, pode haver uma quantidade muito maior de artistas grandes do que antes, mas nenhum deles há de ser tão grande quanto o Roberto Carlos ou o Rolling Stones”. Em sua experiência com uma grande gravadora, o executivo tem como premissa do seu ofício acompanhar esse movimento e fazer avaliações sobre o mercado que vislumbra. A nossa preocupação, no entanto, é de natureza diversa e enquanto a reportagem questiona o que será vendido na barraca de cd’s piratas, nós também questionamos sobre o que foi mais vendido nos últimos quarenta anos, e até o próprio mercado.

2.2.1. Institucionalizando espaços para a manifestação artística ou... Tenda Mundo e Café Intimista

Neste evento, é inegável a presença e a intensidade das manifestações artísticas nos cotidianos dos jovens do colégio, do forte apelo dessas manifestações junto aos alunos. Nos momentos em que ocorrem as apresentações musicais, por exemplo, todas as outras atividades da Semana Acadêmica (palestras, mini cursos, oficinas) sofrem um “terrível esvaziamento”, como pudemos constatar através das reclamações de professores que organizaram atividades simultâneas às apresentações musicais na grande tenda armada no jardim principal do colégio. Observando essas apresentações, onde todos aqueles que se dediquem à música têm a oportunidade de apresentar o desenvolvimento de suas dedicações (que acontecem preponderantemente fora dos

espaços destinados aos currículos instituídos), podemos averiguar a predominância de gêneros norte-americanos como o rock'n roll ou a música gospel, com suas variações e desdobramentos.

Considerando as diferenças socioeconômicas, demarcadas nitidamente pelas naturezas diversas dos cursos oferecidos no CTUR, onde apenas os alunos mais “bem preparados” têm a oportunidade de cursar o ensino médio, enquanto aqueles que não tiveram “as melhores oportunidades”, não conseguindo boas colocações nos concursos, cursam apenas (quando conseguem passar no processo seletivo) o ensino técnico separado do ensino médio, que é geralmente cursado em outros colégios públicos geralmente oferecidos pelo Estado do Rio de Janeiro, é interessante notar a semelhança estética das apresentações musicais, principalmente no que tange à filiação aos procedimentos e formações das bandas norte-americanas e inglesas. Se existe a visível diferença sócio econômica, o mesmo não é perceptível nas realizações artísticas. As alternativas não aparecem porque não “saem do armário”? Não há como saber, mas como falamos anteriormente, nas reuniões informais, nos bosques, no piano, no Grêmio ou nas curvas dos corredores com as salas de aula, que os sons fazem nos momentos de intervalo, é raro encontrarmos disposições de pensamento musical diversas dessas observadas na Semana Acadêmica. Mesmo quando percebemos alternativas diferentes daquelas filiações, são gêneros - vistos como mais “sofisticados” - como a bossa nova, a tropicália e seus desdobramentos mais recentes que permeiam as apresentações, como no caso do “Café Literário”, outro acontecimento dentro da Semana que, em termos de atenção e procura, rivalizava com a tenda principal.

Podemos perceber algo parecido com a produção plástica realizada livremente pelos alunos. Observamos neste caso como a lógica da supremacia do discurso teórico (o que também acontece em todos os exemplos tratados anteriormente) e do conceito que vem se impondo e se difundindo pelo mundo inteiro acaba influenciando e norteando essas práticas. Se por um lado essa lógica se faz onipresente, por outro as resistências também se fazem expressivas. Nas duas últimas edições da Semana Acadêmica, a Oficina de Pintura, onde quem quisesse se inscrever pudesse desenvolver o trabalho que lhe viesse à cabeça no momento, o comparecimento dos alunos superou em muito as expectativas. A princípio abrimos inscrições para dez alunos, mas com a demanda inesperada tivemos que nos desdobrar para conseguir material para os mais de setenta alunos de todos os cursos e todas as séries que se amultuavam em torno do espaço separado para a oficina, que acontecia na tenda principal. Se neste caso a filiação estética varia mais - podendo talvez situá-la, por aproximação, aos variados movimentos artísticos da virada do século XIX para o século XX, genericamente rotulados como modernismo, e que não deixam de evocar o expressionismo encontrado nas vanguardas artísticas europeias -, é interessante notar que as realizações, em sua grande maioria, materializam imagens criadas pelos próprios alunos, e que revelam muito das suas atenções no momento. Paisagens imaginárias, representações de lugares e objetos que prendem as suas imaginações, símbolos em cores gritantes, paisagens estereotipadas, abstracionismo, afazeres de suas predileções (particularmente artísticos), são alguns dos exemplos de imagens selecionadas durante o evento. Se no caso da música - que no Brasil, por razões apontadas rapidamente mais acima, é um campo privilegiado de expressão -, tratado anteriormente, vemos um processo nítido de reprodução de uma lógica dominante em certas frações da burguesia letrada, fruto dos poucos espaços para a reflexão sobre esses encadeamentos, no caso das produções visuais, onde o círculo de quem reflete sobre as artes visuais é ainda mais restrito, o que ocorre é um pouco mais complexo. As mudanças - tratadas anteriormente, no momento de transição mencionado - operadas no âmbito das artes visuais, particularmente das artes plásticas,

levaria a discussão para um lado mais voltado para os desdobramentos internos ao próprio discurso teórico, especialmente a partir da década de setenta. O mesmo período onde vemos o esvaziamento das práticas reflexivas voltadas para o assunto nos currículos escolares. Ou da reflexão sobre as práticas. O que tornaria a fazer parte das preocupações das instituições de ensino de forma mais intensa somente com as discussões da década de oitenta sobre o assunto e com a LDB de 1996.

O esforço e o tempo necessário na transmissão de habilidades requeridas para essas práticas, assim como ocorre no processo de alfabetização ou de desenvolvimento sensorio-motor, não é espontâneo. Ao contrário, requer um processo de aprendizagem e ensino específicos. Talvez por esse mesmo motivo, quando jovens como o público que estamos cotidianamente em contato no colégio têm a oportunidade de se expressar plasticamente, sintam grandes dificuldades em fazê-lo, e, em muitas situações, tem que recorrer a meios verbais para se expressarem.



Imagem 10



Imagem 11

É no contato direto com essas imagens que se impõe um pensamento onde todo e qualquer discurso a priori pode fatalmente induzir a um afastamento do universo da imagem. O discurso teórico pode sim, informar e orientar a produção no sentido de esclarecer sobre as operações e os possíveis acerca de qualquer manifestação artística, dado anterior, mas o mesmo – muito diverso de qualquer discurso teórico alheio a esse processo - vai até certo ponto. São justamente as relações entre os elementos disponíveis na própria forma que se apresenta que prendem a nossa atenção. Ao longo da história essas possibilidades estão disponíveis como uma forma de leitura do mundo, uma leitura que vai além do olhar hierarquizado, particularmente por quem detém o poder sobre o discurso. Mas as práticas artísticas em seu próprio real, oferecem concomitantemente a possibilidade de impor o seu próprio ponto de vista, é o que acontece quando os alunos se põem a trabalhar neste sentido. O discurso passa ao largo no momento da ação (ou deveriam passar), e esta vem carregada de vontades, que ultrapassam controles ou prescrições. O que pode ser mais ou menos mapeado, por exemplo, é a natureza dessas manifestações ou suas filiações.

Neste ponto nós podemos lançar mão de algumas realizações que trazemos aqui neste trabalho. Quando o jovem indica dizeres em sua pintura como “tá ligado né.”, “mc fox”, “rudão”, “adrenalina na veia”, isso acontece numa tentativa de verbalizar operações mentais e conexões com aquilo que ele sente necessidade de expressar, e a forma que ele encontra para isso é por meio do pensamento verbal, mesmo que

acompanhado por signos como a onda, o sol e a nuvem, que de uma forma primária se relacionam com as suas intenções no momento. Evocações de universos que prendem os seus desejos: a praia, o surf e o funk. Tudo colocado lado a lado de forma anedótica e descritiva, o que acontece com as imagens elaboradas por outros jovens como no caso da imagem da dança em dois momentos separados que indicam o movimento da dança visto em simultaneidade e acompanhado com os dizeres “Pra que asas se eu danço?”, e uma semicolcheia. Semicolcheia que aparece em outra imagem trabalhada com cores saturadas e forte grafismo, talvez numa tentativa de dar um tratamento visual para aquilo que a/o jovem vivenciava no momento, que era o show que estava acontecendo simultaneamente. O amarelo característico dos prédios do colégio aparece protagonizando uma imagem, também junto com o nome do colégio, e o violão ou o coração também aparecem como signos que remetem diretamente para aquelas vivências. O que percebemos amiúde, não somente nesses exemplos, mas nas imagens criadas pelos alunos é uma forte necessidade de usarem a palavra quando sentem a necessidade de se expressar, e uma dificuldade enorme de lançarem mão dos elementos formativos da imagem como linhas, formas, cores, volumes e suas associações. Quando isso ocorre geralmente vem acompanhado de uma certa frustração, por não conseguir um efeito ilusório de imitação ou expressão daquilo que eles imaginavam: “tá muito feio”, “tá errado”, ou comentários do tipo, são uma constante sempre que um aluno vem mostrar as suas descobertas que contém um processo de encontro consigo mesmo cheio de surpresas e indicativos do seu desenvolvimento plástico. Mais do que juízo de valor e falsos problemas, essas afirmações desvelam preconceitos e, de certa forma, vestígios da nossa formação nesse campo.



Imagem 12



Imagem 13



Imagem 14



Imagem 15

Formação esta prioritariamente voltada para a linguagem, para o discurso verbal e para nos expressarmos dessa maneira, mesmo em um mundo onde as imagens falam mais do que os textos, visto que a quantidade de imagens apreendidas ao longo das nossas existências são infinitamente superiores aos textos verbais lidos. Paradoxalmente, pois quanto mais somos atravessados pelas imagens no mundo contemporâneo, menos são as experiências com a elaboração das mesmas, juntamente com o pensamento sobre essas elaborações, e espaços voltados para esses processos epistemológicos. Mas também constatamos a forte inclinação desses jovens para se dedicarem a quaisquer experiências no campo do fazer artístico, juntamente com as discussões sobre o mesmo, embora as grandes dificuldades postas pela carência de espaços de pensamento sobre a imagem se imponham cotidianamente.



Imagem 16



Imagem 17

3. CRIAÇÃO E ESCOLA

Em alguns momentos traçamos alguns percursos desdobrados no pensamento artístico desenvolvido nas sociedades periféricas e, particularmente no Brasil, como esse pensamento influenciaria e condicionaria os olhares em situação de dependência. No caso das realizações plásticas dos alunos durante a citada oficina, alguns elementos permitem algumas aproximações com os citados movimentos. A realidade dos alunos do colégio, com raras exceções, não é permeada por visitas a museus e espaços que privilegiem as manifestações artísticas, espaços consolidados da criação burguesa, mas essas manifestações permeiam suas vidas através das mais variadas maneiras, o que dificilmente pode ser mapeado, já que os atravessamentos ocorrem de forma irregular e não padronizada. Até o momento que eles entram no colégio, poucos alunos relatam o fato de terem tido contato com o ensino de artes no ensino fundamental, e quando isso acontece, pouca coisa é lembrada: “alguma coisa de cubismo” dizem alguns, sobre o movimento de mesmo nome, e ao serem indagados sobre isso eles dificilmente conseguem tecer algum comentário sobre: “um movimento muito importante das artes” ou algo parecido. O que pouco informa sobre as especificidades desses movimentos. Vemos aí também uma ascendência do discurso teórico sobre a própria prática artística, que é o terreno próprio para a teoria sobre a mesma. Se essa não existisse, a filosofia, por exemplo, pouco teria que dizer sobre a estética. “Ah, era um monte de coisas que os professores falavam...”, mas o que os próprios alunos falavam? Ou faziam? Experiências com a sua própria produção dificilmente são lembradas, mas e as suas tentativas nessa área? O primeiro contato com um desenho, uma escultura, um instrumento musical, um ensaio fotográfico ou até um filme? Isso deixa uma marca indelével, e a lembrança dessas vivências de intimidade, em seus cantos, nos corredores ou em qualquer lugar pode estar sempre presente, mesmo que não sejam ditas.

3.1. Visualidades Rompidas ou: A Continuidade das Descontinuidades

O protagonismo assumido por determinadas produções das Artes Plásticas nesse momento de transição e expansão da moderna civilização industrial, a sua absorção e integração por frações da burguesia nos países periféricos pode ser observado no entusiasmo que acompanha a abertura do MAM – SP, e as badaladas Bienais de Arte que se seguem desde o início da década de 50 até os dias de hoje. Como pudemos verificar nesta recente edição do caderno B da Folha de São Paulo que, como diz na capa, se trata da “Segunda mostra de arte contemporânea mais importante do mundo, Bienal de São Paulo comemora 60 anos com uma exposição de artistas estrelados no cenário global e se preparando para a sua 30ª edição que acontece no ano que vem”.



Imagem 18

O museu que abrigaria o evento brasileiro mais influente nas artes visuais naquele momento - e que ainda hoje segue como um evento extremamente poderoso nas conformações de pensamento, tendências e nomeações de importantes artistas, críticos e curadores do cenário artístico oficial, e conseqüentemente na formação de um senso comum acerca desse movimento -, foi criado por iniciativa do industrial Francisco Matarazzo em 1948. Esta iniciativa tem como objetivo, entre outros, ser a principal vitrine de difusão de artistas modernos e contemporâneos, internacionais e nacionais. Na linha do Museum of Modern Art de Nova York, as bienais, por meio de exposições, publicações, cursos, e as mais variadas atividades culturais e artísticas, se constituiria como instituição que se destacaria por sua eficiente atuação didática.

O MoMA-NY, fundado pela família Rockefeller em 1929, tradicional braço direito do Departamento de Estado na área cultural, seria um importante instrumento de difusão das ideias que estavam em pleno desenvolvimento, como estratégia de estabelecer direções ideológicas através das disposições de pensamento artístico:

Segundo Eva Cockcroft, o crítico Max Kosloff já assinalara, em 1973, “a similaridade entre ‘a retórica da Guerra Fria americana’ e a maneira segundo a qual muitos expressionista abstratos frasearam seus credos existencialistas-individualistas”(...) Segundo ela Kosloff deixa em suspenso se houvera ou não o acaso que teria ocorrido para que governante e governados agissem similarmente. (...) Eva Cockcroft se refere em detalhe à vinculação existente entre o Moma, o

Departamento de Estado e grandes empresas norte-americanas, multinacionais.(AMARAL, 2003, p.16)

Aracy Amaral fala sobre o pronunciamento do diretor do conselho de curadores do MoMA Jonh Hay Withney, onde o mesmo menciona o fato de como o museu poderia servir como arma para a defesa nacional, para “educar, inspirar e fortalecer os corações e aspirações de homens livres em defesa da sua própria liberdade” (idem, p.15), sem entrar aqui na discussão sobre o que seria a noção de liberdade anunciada por tal depoimento. A autora traz um levantamento de ações de empresas multinacionais, articulando-se através do estado norte americano, sobre diversos países da América Latina. É esse o caso do estudo da historiadora da arte da Universidade de Los Angeles Shifra Goldman que analisa o confronto, na década de 50, entre tendências promovidas vigorosamente no México, iniciando-se sistematicamente a contestação do Muralismo Mexicano, talvez o movimento mais representativo na vida artística mexicana. Como diz a autora citada por Aracy Amaral:

Resultaria ingênuo crer – à luz das revelações feitas sobre o papel desempenhado pelo Serviço de Informações dos Estados Unidos (USIS), pela Agência Nacional de Inteligência(CIA) e corporações multinacionais dos EUA na América Latina – que as mudanças produzidas na direção assumida pela arte mexicana contemporânea ocorreram num nível puramente interno(...) A partir da colocação em evidência, em 1967, da participação da CIA no patrocínio encoberto de organizações culturais, tanto nos EUA como no exterior, como parte chave da política externa da América do Norte durante a guerra fria, é necessário tomar em consideração as implicações da penetração cultural na arte latino americana e mexicana. (idem, p.16)

Shifra analisa o caso do artista José Luis Cuevas, o desencadeamento da polêmica contra a escola mexicana identificada com o muralismo a partir da sua exposição individual na União Pan Americana de Washington em 1954. Independente da consciência de Cuevas sobre esse episódio, e suas consequências, o mesmo serviu de instrumento para a entrada e disseminação de determinadas formas de pensamento, verticalmente, externas aos desdobramentos artísticos mexicanos, reeditando uma constante nos movimentos artísticos de países periféricos, em suas rupturas alinhadas com o pensamento eurocêntrico. O que não exclui necessidades e aspirações individuais, mas revela hierarquias. Se artistas como Diego Rivera, por exemplo, seriam criticados por privar com movimentos externos como as vanguardas europeias, como o expressionismo, o cubismo ou o surrealismo, por exemplo, ou a partir do seu envolvimento com a arte social russa, isso se daria a partir de um movimento endógeno e respeitando as particularidades dos desdobramentos culturais, sociais e políticos mexicanos (que não caberiam aqui). Que estariam comprometidos com o seu próprio desenvolvimento, tentativas e aspirações à autonomia, ainda que na condição de periferia e dependência frente as relações e dinâmicas econômicas da civilização ocidental. É nesse sentido que interesses sobre essas peculiaridades levariam um cineasta como Serguei Eisenstein a procurar os próprios pintores representantes do Muralismo Mexicano como Rivera, Orozco e Siqueiros para orientá-lo e familiarizá-lo com a realidade mexicana, no intuito de realizar seu filme póstumo intitulado “!Que Viva México!”. Seriam estes pintores escolhidos pela profunda vivência e conhecimento sobre as especificidades de sua realidade. Realidade realizada plasticamente, e suas visualidades específicas. Impulsos presentes em qualquer necessidade de expressão artística.

O estímulo à organização de exposições, acervos, salões, como o caso do salão Esso da Colômbia, aberto para jovens artistas com menos de 35 anos, a partir desse momento viria a intensificar cada vez mais as ações de empresas multinacionais na América Latina. É o caso da General Motors do México, a General Electric em Montevideu, as exposições da Ford Motor Company do México em sua própria fábrica, a Bienal de Córdoba patrocinada pelas indústrias Kaiser, multinacionais que já então rivalizavam com os governos nacionais no patrocínio às artes. Agora operado em grande parte por gestores. Por ocasião da Bienal de Córdoba Aracy Amaral cita o crítico Sam Hunter: “Creio que em raras ocasiões uma exposição ilustra de maneira tão dramática a erosão das tradições locais e regionais e sua submissão aos estilos internacionais” (idem). Glauber Rocha denunciaria algo parecido em seu curta em homenagem a Di Cavalcanti, onde o cineasta frisa o declínio de sua arte - que pode ser considerada uma das contribuições mais importantes no Brasil à cultura visual de nosso século, especialmente no âmbito do continente latino americano -, a partir da criação da Bienal de São Paulo em 1951. “Declínio simetricamente oposto a Volpi”, cujo prestígio é ascendente. Sem entrar no mérito das qualidades criativas de Volpi, o que podemos observar claramente é a reorganização das tendências, e novamente a ruptura que se configura como uma constante no desenvolvimento artístico nos países periféricos. Abstracionismo Geométrico e Informal, Concretismo, Neoconcretismo, Arte Conceitual.

Segundo Ana Bella Geiger e Fernando Cocchiarale, a impossibilidade de discutir a obra de qualquer artista individualmente se coloca como um problema que poderia levar a pensar que toda a produção abstrata que irrompe no Brasil entre o período do pós-guerra e meados dos anos sessenta estaria vinculada a grupos organizados. A maior parte dos artistas trabalharia independentemente, o que não aconteceu no caso dos artistas concretos e neoconcretos (COCCIARALE, GEIGER, 2004), que assumiram uma postura conjunta ao se organizarem em grupos orgânicos. Artistas representantes do abstracionismo geométrico como Volpi, Milton Dacosta, Sérgio Camargo, Maria Leontina ou Ione Saldanha não teriam formado grupos organizados e a isso se deve a ausência de manifestos ou textos conjuntos da vertente informal. O que seria uma atitude coerente, visto a sua suposta autonomia quanto a regras preestabelecidas e quaisquer métodos. Mas o que poderiam ser considerados grupos organizados? Esta organização não poderia ser normatizada também por uma rede de dispositivos reguladores e conformadores das disposições de pensamento, como as instituições em questão?

A partir disso se poderia estabelecer uma ligação entre a arte oficial das bienais com interesses das grandes corporações, com todo seu ethos, toda a cultura que gira em torno dos seus fundamentos, sua lógica e princípios? Enquanto instituições que atuam como veículos e dispositivos que produzem e regulam disposições de pensamento, que normatizam aspectos da vida social? Esta disposição de pensamento se incorporou ao discurso oficial, privilegiando a visão historicista e da crítica especializada e, portanto, o primado do discurso. Com os seus sacerdotes e o monopólio destes sobre a nomeação, tanto dos intelectuais e artistas responsáveis pela reprodução de concepções estéticas dominantes, quanto das instituições que os abrigam e legitimam. Essas instituições, tais como, museus, universidades, escolas e empresas (incluindo principalmente aquelas empresas da comunicação transnacional, alinhadas ao poder sócio econômico) atuariam sobre, não somente a formação de professores nos cursos de Artes, mas também na conformação de um senso comum sobre o assunto, por multiplicação exponencial, atravessando uma parcela cada vez mais crescente da população. Considerando estas questões, aquelas criações dos artistas citados logo acima como “independentes”

poderiam realmente se colocar em situação de autonomia quanto a regras preestabelecidas e quaisquer métodos, visto que os principais espaços para a exibição e reprodução daquelas produções, como museus, catálogos e sua divulgação e utilizações pedagógicas estariam alinhados a condicionamentos, controles, regulações e prescrições?

A idéia de um “governo do mundo” supõe, antes de tudo, uma vista planetarizada dos fluxos econômicos – os intercâmbios, as trocas – que pretendem localizar as populações em sociedades integradas em benefício do capital. Império é uma categoria para análise da economia política na globalização – quando um olhar estritamente econômico (economicista) torna-se insuficiente para discutir a nossa época. Império é a forma que assume a economia global, diante do declínio da soberania do Estado-nação e organismos nacionais e supranacionais atuam através de uma lógica solidária, única. (BERINO, SOARES, 2012, p.57)

Poderíamos acrescentar verticalmente? Condicionantes de um império não nuclear e sem fronteiras, onde o poder não se baseia por irradiação dos “países fortes”, expansiva e integradora, numa “diagramação do poder que entrelaça o econômico, o político e o cultural, na produção da vida social”, governando todo o mundo civilizado, além de qualquer confinamento que as fronteiras territoriais poderiam estabelecer para o seu reinado (BERINO, SOARES, 2012). Pretensões de soberania. Incluindo as funções do Estado, os mecanismos de regulação estão colocados. Correntes hierárquicas articulam um sistema de fabulação do mundo, interesses operados por mecanismos, esses sim, com relativa independência do Estado-nação: “No império, governar o mundo e produção da vida se equivalem: são processos que se mesclam, não podem ser vistos separados” (ibidem, p.58). Poderíamos falar aqui em uma transição do que poderia ser chamada de hierarquias frouxas e centros de poder rigidamente demarcados pelos Estados-nação (na modernidade) para hierarquias cada vez mais rígidas e centros de poder cada vez mais frouxos e fluidos (na pós-modernidade)? Até certo momento a condição heteronômica da periferia - que se perpetua com muita intensidade ainda, e, sobretudo, nos dias atuais -, sempre esteve inserida em um sistema global de participação cultural, econômica e política, na condição de motor e energia para os avanços sociais, culturais e econômicos dos centros de poder rigidamente demarcados pelos Estados-nação. As hierarquias afrouxadas traziam outras condições de desenvolvimento de procedimentos democráticos alternativos, questão tratada anteriormente. O que se coloca com maior complexidade em um mundo global onde os “centros frouxos”, como queria Milton Santos, agora onipresentes e rigidamente hierarquizados, abrem novos problemas. Pobres, desempregados, migrantes, mulheres, antes excluídos da participação política, agora são agentes (sujeitos históricos) participantes da condição de existência criativa e essencial para a produção (e especialmente reprodução) social.

Em seu estudo, a especialista em arte e cultura contemporânea Chin Tao Wu traz como premissa a questão sobre como a arte contemporânea, assim como outros produtos culturais, funcionariam como “moeda de valor simbólico e material para as corporações e para os altos executivos nas democracias capitalistas do século XX”. Para ela as corporações não seriam conceitos abstratos, mas “instituições comerciais comandadas por homens (e algumas mulheres) com traços e aspirações características”, o que tornaria evidente que as iniciativas de presidentes, principais executivos ou principais sócios, uma elite dentro da elite, seriam condicionantes em toda forma de

intervenção corporativa nas artes. Sendo geralmente apresentados pelo sacerdócio da comunicação como loucamente apaixonados pelas artes, isso não aconteceria de forma acidental, mas, pelo contrário, se apresentaria como meio de distinção social “da qual depende a sua condição de elite e suas aspirações de classe, elementos inter-relacionados que precisam sempre ser considerados” (WU, 2006).

A teoria do “capital cultural” desenvolvida pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu é conceitualmente útil para a compreensão do sistema de gosto e valor, no qual se inclui a arte contemporânea, dentro da estrutura geral das formações sociais, econômicas e políticas. O principal interesse de Bourdieu pelas artes é como forma de ideologia hegemônica, em que a transmissão das artes de geração em geração serve para preservar e reproduzir a posição dominante de uma classe dominante. O capital cultural – o conceito de grande influência que criou - serve assim, como “instrumento de dominação”. (WU, 2006, p.31)

Ainda segundo Chin-Tao, Bourdieu desenvolveu argumentos rigorosos sobre as relações sociais entre o capital econômico e o capital cultural, relações atravessadas entre indivíduos e entidades econômicas. A autora se detém no que ela chama de “gosto” corporativo como forma de tratar deste “capital cultural” porque ele “ora se refere ao conhecimento de – e à familiaridade com – vários estilos e produtos artísticos, ora ao prestígio e ao valor social que em geral são atribuídos aos que demonstram tal competência”. Desta maneira o conhecimento e a familiaridade, assim como o valor social atribuído a isso se tornam muito mais facilmente condicionados por seus detentores através do seu nível discursivo, visto que este é o campo de excelência de ação daqueles que não estão envolvidos diretamente com a produção artística e, quando muito, reproduz-se conhecimentos vivenciados nesse mesmo círculo que privilegie a discussão em detrimento da produção.

Destino é o imaginário de um lance, de uma força de partida que, embora possa ser alterado, tende a absorver a gente para o interior daqueles círculos concêntricos. Disso costuma-se saber muito no candomblé, porque é lugar de destino, é o lugar, como diz Roger Bastide, “da tradição mística que fornece ao mesmo tempo os quadros dos mecanismos de pensamento, das operações do comportamento e, finalmente, das trocas sociais.”(...)A sociedade ocidental-européia, esta que a ordem e o progresso erigem como lugar da verdade absoluta, é o contrário do candomblé, porque, como precisa Bastide, “passa-se das trocas sociais para o comportamento, deste para os mecanismos das operações lógicas e finalmente, para as ideologias. (SODRÉ, 2002, p.92)

Desta maneira podemos nos perceber no centro de uma dinâmica de forças culturais. As coleções corporativas - criadas nos dois lados do Atlântico, se estendendo ao mundo oriental de forma cada vez mais abrangente -, criadas pelas empresas modernas armadas com seus próprios curadores e departamentos de arte, seguindo a linha do pensamento corporativo, é claro, se expandem em associações com os museus públicos, mídias corporativas, universidades ou escolas, levando exposições aos principais centros, organizando premiações onde elegem-se os principais atores do cenário etc. Se, na década de 70 as empresas começaram a participar ativamente no que diz respeito as formulações do discurso da cultura contemporânea, ao longo das últimas

três décadas a intervenção corporativa vem se tornando cada vez mais “universal e abrangente”, como colocado por Chin-Tao Wu (WU, 2006, p.26).

A jovem artista Tatiana Blass, indicada para o “PIPA: prêmio investidor profissional de arte” em 2010, disponível em <http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&v=PtUrC7HiQUo&NR=1> que foi acessado em setembro de 2012, deixa o relato de como as instituições de arte, suas exposições e toda a atmosfera que envolve essas instituições seriam condicionantes das suas disposições criativas mais íntimas :

Eu sempre ia a exposições, museus, bienais, desde criança. Então foi uma coisa sempre presente na minha vida. Não foi uma coisa que eu tive muita dúvida, não tive muito o que escolher. Foi um caminho natural. Eu comecei fazendo só pintura, o que eu faço até hoje, mas a partir de 2004 eu fiz o meu primeiro trabalho no espaço e daí comecei a cada vez mais a ter uma linguagem própria, e daí eu comecei a fazer instalações, vídeos...

Linguagem própria... leia-se também inserção neste mercado. Da mesma forma a jovem artista Ana Holck, também indicada para o mesmo prêmio em 2010, fala sobre o papel das instituições e artistas em sua formação, e podemos perceber agora os atravessamentos dessas instituições e como elas se fazem presentes através das escolas e espaços educacionais:

Talvez o que tenha me marcado muito, ainda quando adolescente foi quando eu fiz um trabalho sobre o Hélio Oiticica e a Lygia Clark, quando eu tinha dezesseis anos. Um professor de história do Brasil pediu para fazer um trabalho sobre cultura e, como eu gostava de arte, eu pedi para ele para fazer um trabalho sobre artes plásticas, artes visuais, aí ele me falou para fazer um trabalho sobre a Lygia e o Hélio... e isso me marcou, sem dúvida fez com que eu procurasse arquitetura e não pintura por exemplo. Acho que tem toda uma questão de arte que sai do espaço... foi uma passagem complicada, quer dizer, entre você ser uma criança, uma adolescente que desenha e você começar a entender a arte de uma maneira mais profunda e conhecer história da arte já são outros quinhentos(ibidem).

“Entender a arte de uma maneira mais profunda”, “conhecer história da arte”, também pode ser entendido como um maior trânsito pelo discurso dominante? Podemos encontrar claramente nesses depoimentos, o papel das instituições condicionando os direcionamentos das disposições de pensamento no sentido da ascendência do discurso. No mesmo site em que encontramos diversos depoimentos de jovens artistas contemporâneos brasileiros pleiteando o prêmio PIPA (“investidor profissional?”), encontramos a questão da subversão, da ruptura, como presença imponente em vários momentos de suas existências. Presença das principais instituições voltadas para a exibição, motivação e reprodução de valores estéticos onde a busca conceitual acaba tomando rumos mais voltados para a filosofia, para o discurso teórico do que para o contato com as realizações artísticas, e de suas disposições de pensamento e produção que, segundo uma das artistas encontradas, “poderia acontecer em qualquer lugar”. O mais interessante é que em todos os depoimentos encontrados e visitados, se encontra poucas referências a movimentos artísticos que fossem anteriores a esse momento de transição que tratamos acima. Logicamente as generalizações são problemáticas, mas quando encontramos evocações a movimentos anteriores, elas vem antecipadas por todo um aparato conceitual que legitimam e condicionam uma determinada realização. O fato

de o conceito estar intimamente ligado a qualquer realização artística não o coloca em posição de superioridade às mesmas, pelo contrário, é a experiência com as mesmas que abre espaço para o desdobramento conceitual.

O fim do moderno, a tomada de posição gradual da pós-modernidade ao longo de várias décadas, tem sido um evento memorável em si próprio, cujas avaliações mutantes e variáveis merecem por si mesmas algum estudo. (JAMESON, 2006, p.144)

Para Frederic Jameson, aquele segundo “fim da arte” celebrado nos anos sessenta não deveria ser imaginado como tendo “aberto o caminho para o reinado final da filosofia”. Para ele, a dissolução do moderno como processo cultural iniciado na década de 1960 nos revela a década de 1980 como uma nova época de ouro que “não nos deu a palavra final”. Outras conjecturas e interpretações históricas poderiam parecer também possíveis. Dessa maneira o autor nos fala sobre a impossibilidade de imaginar uma “superação hegeliana clássica da arte pela filosofia” a não ser se for por um retorno da “consciência à figuração e à dinâmica figurativa” que constituem a estética, dissolvendo elas na luminosidade e lucidez da própria práxis. Esse último “fim da arte” alardeado nos anos sessenta juntamente com o também ventilado fim do moderno, além de ser marcado pelo gradual desaparecimento de todos os grandes atores que protagonizaram o modernismo em seu principal período, de 1910 a 1955, foi também marcado pelo surgimento de nomes igualmente famosos hoje, de Lévi-Strauss a Lacan, de Barthes a Derrida e Baudrillard, que “adornam a época heroica da própria teoria”. Teoria esta surgida da própria estética da cultura do moderno (JAMESON, 2006).

(...) com a significativa substituição do termo filosofia pelo termo teoria, talvez possa ser afirmado, sobre esse particular “fim da arte” contemporâneo, (...) que o acontecimento em questão, poderia, pelo menos em parte, ser compreendido como uma dissolução da figuração no seu momento mais intenso em uma nova forma de lucidez, que, à diferença do antigo sistema filosófico, agora tenta criar um espaço para a própria práxis. (ibidem, p.145)

Esse deslocamento da práxis artística para a teórica, da superação da arte pelo discurso teórico, da dissolução da figuração justamente no seu momento mais intenso, são alguns problemas colocados que continuam a inquietar a leitura do processo de formação da sociedade periférica no momento atual. Frederic Jameson também nos fala sobre a conversão da alteridade em coisas através do olhar, como fonte de dominação e sujeição que só poderiam ser superadas através de um olhar para trás ou de um “retorno do olhar”. No primeiro momento do olhar colonizador, da visibilidade como colonização, olhar essencialmente assimétrico que não oferecia à periferia a chance de uma “apropriação produtiva”, sendo revertido o olhar e se tornando apenas um desejo “de realidade ou uma forma de inveja cultural”. Seria o que moldaria suas próprias versões, vistas como um Caliban pelos centros, em uma assunção daquela identidade por suas próprias vontades.

Ainda assim, essa afirmação agressiva da visibilidade permanece necessariamente reativa; ela não pode superar a contradição denunciada pelo fato de que a identidade assim escolhida, no esquema sartriano de “vergonha e orgulho”, ainda é aquela conferida a Caliban por Próspero e pelo colonizador do primeiro mundo, pela própria cultura europeia. A violência da resposta, portanto, não faz nada para alterar os termos do problema e a situação da qual ele brota. A Europa

permanece lugar do universal, enquanto a arte de Caliban afirma um anfitrião de especificidades meramente locais. (ibidem, p. 174)

Dessa forma, pode-se perceber em diversos momentos na história da arte brasileira, principalmente naqueles momentos de ruptura sempre evidenciados, essa “identidade escolhida” e reproduzida ao longo dos séculos, caracterizada pela situação heteronômica. Por outro lado, observa-se casos onde uma “apropriação produtiva” poderia ser considerada, enquanto alternativa concreta à essa “arte de Caliban”, colonizada, que internalizando o olhar do colonizador, com especificidades locais, conserva e perpetua a condição de dependência. Paradoxalmente (pela subversão) e também coincidentemente (pelas semelhanças anedóticas e biográficas) essa imagem do Caliban – escravo disforme, selvagem e animalesco, mas capaz de apreender a visão do seu dominador - caberia muito bem à história de Aleijadinho, por exemplo, e em sua obra especificamente, por muitos especialistas considerada uma obra com um estilo próprio, “em si mesma”, e sem precedentes: o “estilo Aleijadinho”. Da mesma forma poderíamos encontrar outros exemplos, como seria o caso de realizações de artistas como o Mestre Guarani e suas famosas carrancas, esculpidas às margens do Rio São Francisco. Que imagens fascinantes deste Caliban, que são aquelas majestosas carrancas esculpidas à beira do Rio São Francisco. Antecipando as embarcações. Ou Mestre Vitalino que, com sua abrangente originalidade propunham alternativas a um determinado olhar. Os exemplos são muitos e podemos ver nos desdobramentos de artistas como Samico, onde um olhar consciente do olhar dominante, se volta para realizações de artistas como os xilogravadores populares e para o universo fabulado na literatura de cordel. Seriam esses, alguns exemplos de uma “apropriação produtiva”? Essas considerações mereciam um estudo mais detalhado. Poderiam ser consideradas como alternativas a essas rupturas tão cantadas em história e crítica? Talvez por esse mesmo motivo Sérgio Milliet demonstre o interesse de “voltar à crítica de arte” apenas em momentos específicos, quando se depara com “um talento de verdade, avesso às concessões que tanto contribuem para a glória do momento”. Ao deixar o seu depoimento sobre as impressões causadas em seu espírito pela obra do artista argentino-afro-brasileiro Carybé (independente das discussões sobre sua postura ideológica ou artística), ele nos fala um pouco sobre essas alternâncias que vão além do momento, de “todos os momentos da história e da crítica de arte”. Esse texto foi escrito em 1962, justamente o momento onde um novo tipo de discurso denominado “teoria” torna-se amplamente difundido, o “discurso teórico” como uma das manifestações do pós-modernismo, conceito de periodização e que expressa a verdade “interna da recém surgida ordem social do capitalismo tardio”, ao mesmo tempo “instaurada e abalada, tanto por suas próprias contradições internas quanto pela resistência externa” (JAMESON, 2006, p.20).

Arquiteta-se uma teoria, cria-se um clima para ela, e ai de quem não se sujeite! Será xingado de obsoleto para baixo. E como ninguém é de ferro, todo mundo quer viver e as fórmulas são fáceis, lá vai o artista de roldão, chegando, mesmo, a acreditar no que faz. Felizmente, até nesses momentos de (paradoxalmente) subversão e submissão, há quem resista com teimosia, insista em não se trair (...), mas poucos se consolam com o reconhecimento tardio do seu valor, porque mais vale ser um conformista vivo, e ainda por cima bem remunerado, do que um resistente (...). Essas reflexões eu faço ao folhear a coleção Carybé, a transmitir sua mensagem, indo direto à exteriorização de suas emoções, sem literatice, sem preocupações teóricas, sem indagar a moda do dia. (MILLIET, 2009, p.52)

Se o problema fosse só ser xingado, seria mais ameno. O que estaria em questão seriam aspectos que afetam profundamente as formas de se enxergar e trabalhar o mundo que está em constante movimento. A tentativa aqui é evitar qualquer pensamento totalizante, visto que, em se tratando de realizações artísticas é o contato sensório com essas realizações que norteia o pensamento sobre as mesmas. Por isso mesmo, é nesse contato direto com essas manifestações que se impõe um pensamento onde todo e qualquer discurso a priori fatalmente induz a um afastamento dos problemas abordados. A tentativa constante de compreender essas dificuldades perpassa todo o nosso texto.

Criado apenas em 1870 por Dilthey, o conceito Bildungsroman (o romance de formação) tem como um dos mais refinados exemplos a publicação dos “Anos de aprendizagem de Wilhelm Meister” de Goethe (1879), marco da instituição de uma determinada forma na literatura;

“(…) a Bildung é mais que um ideal, é uma instituição cuja literatura se denomina ‘Romance de Bildung’, Bildungsroman (BERMAN, 1983: 141-159; DUMONT, 1991: 186; MORETI, 1987; COHNPOUCHART, 1990: 160-169). Como a própria designação aponta, este novo gênero de romance perspectiva mais a educação do lado literário, do que do lado científico. Deste modo, mais do que privilegiar a transmissão de conhecimentos e a política intelectualista de “cabeças cheias”, privilegia-se, antes, a cultura da alma, a formação interior, ou seja, aposta-se numa política de formação humanista de “cabeças bem feitas” e de transformação de si próprio pelo contato com o mundo e, logo, com a vida. (FABRE, 1999:135-151; MORIN, 1999: 23-26; WUNEMBURGUER, 1993: 59-64). (WUNEMBURGUER, 2006, p. 54)

Logo no início de seu romance “Os Anos de Aprendizado”, Goethe, através de Wilhelm, o jovem protagonista, nos fala sobre a impressão que lhe causara o singelo teatro de marionetes surgido por trás de uma “cortina mística” que cobria um portal erguido, em uma “solenidade imprevista”, que assistira em sua infância. Seu primeiro “choque estético”, que viria a lhe deixar marcas duradouras ao longo de sua vida. Estavam ali, naqueles primeiros “momentos felizes”, os primeiros tijolos, a pedra fundamental que o nortearia na direção futura assumida em sua caminhada (GOETHE, 2006, p.30). Assim como aquela primeira alegria, outras experiências tão ou mais intensas levariam o jovem Wilhelm a erigir sua carreira como dramaturgo. Falamos aqui do seu encontro com William Shakespeare, tido como um dos dramaturgos mais influentes no mundo ocidental até os dias atuais. Nascido 130 anos após o falecimento de Shakespeare, Goethe herda e se fascina com o universo legado por sua obra. Em uma passagem dos Anos de aprendizagem ele nos deixa isso registrado por meio do seu protagonista. Wilhelm Meister nos revela a forma que assumiu em seu espírito o assombro causado pela presença de Shakespeare em seus momentos mais íntimos:

Não lembro de nenhum outro livro, ser humano nem de qualquer acontecimento da vida que tanta impressão me tenha causado quanto

essas peças magníficas (...) Parecem obra de um gênio celestial, que se aproxima dos homens para lhes dar a conhecer a si mesmos de maneira mais natural. Acreditamos encontrar-nos diante dos colossais livros do destino em que, uma vez abertos, sibila o vento impetuoso da mais agitada vida, e com uma rapidez e violência vai virando páginas. Estou tão admirado de sua força e delicadeza, de sua violência e serenidade, e ao mesmo tempo tão desconcertado, que espero ansioso o momento em que me encontrarei num estado melhor que me permitirá continuar a leitura. (...) Todos os presságios em relação à humanidade e a seu destino, que me acompanhavam desde pequeno, sem mesmo adverti-los, encontro-os realizados na obra de Shakespeare. Temos a impressão de que ele nos revelou todos os enigmas, sem que possamos entretanto dizer: aqui está a chave que os explica. Seus homens parecem homens naturais, e, no entanto não o são. (...) Esses olhares ligeiros que lancei ao mundo de Shakespeare me instigam, mais que qualquer coisa, a seguir adiante, a progredir com maior rapidez no mundo real, a misturar-me no fluxo dos destinos que lhes são reservados(...) (GOETHE, 2006, p.195-195).

Uma preocupação recorrente de professores que trabalham com objetos artísticos como a literatura, por exemplo, é como trazer quaisquer experiências com o universo legado pela literatura universal (sem entrar na discussão do que venha a ser “universal”), para as aspirações cotidianas dos jovens. Universo apenas experimentado pelo hábito da leitura, onde os grandes exemplos, como no caso de Wilhelm Meister ou Shakespeare continuam a contaminar quem puder e quiser entrar em contato com eles. Quiser, se os seus desejos e oportunidades o impelirem a isso, e puder, se tiver as mínimas condições necessárias para ler e entender o que está lendo. Cremos que o mesmo aconteça com a imagem. Não entendemos isso como um tipo de “alta cultura” exclusiva, mas uma cultura de alturas possíveis e acessíveis, contanto que haja direcionamento de energias para tal, incluindo as vontades particulares, políticas e sociais, intelectuais e criativas. Não pretendemos de maneira alguma nos abster de nosso próprio tempo, mas, pelo contrário, questioná-lo em seu *ethos* e seu *phatos*, para melhor participarmos dele, sempre com zelo, cautela e transigência. Quando entramos em contato com trechos como o citado acima, pedagogias entram em ação, assim como quando entramos em contato com as redes, o universo televisivo, com jornais, publicidade, filmes que nos formam e informam em casa, da janela do carro ou do ônibus, nos metrô, nos shopping centers, parques, praças, ruas, bares, restaurantes, celulares, MP3, MP4, MP5, Ipod’s ou em qualquer espaço que estivermos atravessando e sendo atravessados, incluindo aqui com grande ênfase a escola e os espaços destinados à educação. Se chamamos atenção para o que ocorre com o exemplo dado pela literatura, é porque acreditamos na igualdade de oportunidades de entendimento e trânsito em todas as áreas do conhecimento.

Compreendemos a imaginação criadora como atividade indispensável à formação humana, e o campo artístico como área onde conhecimentos fundamentais sobre esta atividade são tecidos, são produzidos historicamente, renovando-se a todo instante e continuamente, se constituindo praticamente. Nas sociedades periféricas e dependentes não poderiam se desdobrar uniformemente e apenas como decalques grotescos e temperados com um molho local daquelas práticas externas observadas subservientemente por frações dessas sociedades. Como atividade humana legítima, as práticas artísticas se constituem também como reação e alternativa a determinado padrão cultural colocado pelos padrões da civilização, em seu atual estágio de desenvolvimento. Para o seu pleno desenvolvimento é *mister* termos um contato efetivo

com a criação artística, assim como se dá com o contato com outras áreas do conhecimento,. E a escola ainda continua sendo o contexto por excelência para essas práticas, assim como o pensamento que as mesmas engendram.

Não dá para traçar um percurso, e isto pode ser desdobrado em pesquisas futuras, mas o que podemos identificar é uma lacuna nesta área, já que o ensino de arte nas escolas brasileiras vem sendo implantado de maneira irregular desde o século XIX, tornando-se obrigatório apenas a partir da LDB de 1996, quando deixa de constar como “atividade” e torna-se “componente curricular obrigatório nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos”, como consta no 2º parágrafo do artigo 26 da LDB. Com o regime militar, e a diminuição vertiginosa da ênfase na formação humanista, ocorre a extinção de disciplinas como filosofia e sociologia, a fusão de disciplinas como história e geografia nos chamados estudos sociais e a artes colocadas como atividade e não como disciplina. Concepções que começam a perder força nos anos oitenta, com a abertura política, a constituição brasileira em 88, e as discussões sobre a LDB sancionada em 1996. Portanto algo extremamente recente, e, da obrigatoriedade do ensino de artes como componente curricular, à sua implementação efetiva, vai uma distância.

No colégio que estamos atuando, até o momento que eu ingressei em seu corpo docente, foram muitos anos sem um professor de artes. Neste contexto, a sistematização e a transmissão de conhecimentos artísticos desdobrados ao longo da história humana, poderiam ser satisfatoriamente vistos de forma crítica? Unidos com disciplinas como a sociologia e a filosofia não seriam de suma importância na formação humana? Decorridos tantos anos de extinção de disciplinas como filosofia e sociologia, e do ensino de artes como “atividade”, encontramos-nos, ainda hoje, com grandes dificuldades em organizar e estruturar currículos nessas áreas, embora com muitos avanços recentes. Mesmo com a obrigatoriedade dessas disciplinas nos currículos, observa-se a supremacia das disciplinas tidas como “mais importantes”. No caso da educação artística, além das expectativas da escola sobre um suposto professor polivalente (o que simplifica e facilita a logística escolar), que pode ser considerado como uma realidade extremamente limitada, a complexidade se impõe ainda mais quando pensamos na oferta de uma formação básica abrangente nessa área, que contemple as especificidades de cada manifestação artística. Mesmo quando essas áreas possam estar inter-relacionadas, como no caso do áudio visual, o conhecimento de cada área carrega concepções de realização diversas e, portanto, exige uma atenção diferenciada para cada uma, processos de apreensão e produção específicos para cada área artística. Se pudemos observar a eficácia das instituições na conformação de disposições de pensamento artístico, ao mesmo tempo, a carência de espaços/tempos destinados à investigação artística (em suas variadas formas) acaba por limitar as discussões sobre o seu poder de instaurar novas maneiras de se conceber a realidade. Sem mistificações e hierarquizações, horizontalmente, e aspirando à práticas emancipatórias.

O que não é possível é sequer pensar em transformar o mundo sem sonho, sem utopia ou sem projeto. As puras ilusões são os sonhos falsos de quem, não importa que pleno ou plena de boas intenções, faz a proposta de quimeras que, por isso mesmo, não podem realizar-se. A transformação do mundo necessita tanto do sonho quanto da indispensável autenticidade deste depende da lealdade de quem sonha às condições históricas, materiais, aos níveis de desenvolvimento tecnológico e científico do contexto do sonhador. Os sonhos são

projetos pelos quais se luta. Sua realização não se verifica facilmente, sem obstáculos. Implica, pelo contrário, avanços, recuos, marchas às vezes demoradas. (FREIRE, 2000, p.26)

Sob a égide desses pensamentos, vamos aos sonhos...

4. REIVINDICANDO O SONHO

“A imaginação tenta um futuro”

Gaston Bachelard

“No entanto, se hesito quanto ao método, tenho mais confiança nos exemplos vividos pelo poeta.”

Gaston Bachelard

Aumentar a percepção criando e vivendo uma imagem, amando a imagem, atividade que acreditamos potencializar a consciência do ver. Qualificação do olhar, criação do espírito e potências da alma. Acompanhando o pensamento de Gaston Bachelard em suas incursões sobre o devaneio poético, pedimos licença para utilizar esse mesmo pensamento para nos aventurarmos no mundo do pensamento visual.

Levando o ensaio para esse lado, pensamos que poderíamos trabalhar com o devaneio do desenho também como aquele que se pretende desenhar, como o sonhador que escuta os sons das formas visuais. A consciência em expansão que tem na ponta do lápis, ou também nas misturas entre as cores, uma extensão do próprio cérebro. O olho pensante, nos levando até o desenho ou a pintura, vai ser um pensamento transmissível, inspirador na medida das nossas capacidades de observadores “participantes da imaginação criante” (BACHELARD, 2009). Entremos, pois no domínio do entusiasmo desenhado e pintado, em formas e cores.

Essa moda está acabando. Mas o benefício permanece. Ainda existem almas para as quais o amor é o contato de duas poesias, a fusão de dois devaneios. (...) Os devaneios de duas almas solitárias preparam a doçura de amar. Um realista da paixão verá aí apenas fórmulas evanescentes. Mas não é menos verdade que as grandes paixões se preparam em grandes devaneios. Mutilamos a realidade do amor quando a separamos de toda a sua irrealidade. (BACHELARD, 2009, p. 08)

Bachelard fala de moda, mas desconfiamos que seja algo mais. Moda nos faz pensar em algo passageiro, o que não procede quando falamos de sonho, criação, o ato de escrever, de tocar, filmar, fotografar ou de desenhar. As idéias sobrevivem por conta daqueles que acreditam, colocam sua força vital nelas, em seu desdobramento. A ideia que tratamos em particular neste ensaio é a ideia do desenho, não a ideia a priori, mas a ideia do viver o desenho, como ato constitutivo, como práxis, como pensamento que começa a existir ao se fazer, sintetizando vivências passadas em uma nova vivência, um pensamento visual criador de possíveis. Gostaríamos de deslocar o entendimento da escrita que fazemos aqui, por exemplo, para a escrita das imagens. Pensadas criativamente, coletivamente participadas, aproveitando os espaços escolares, não apenas aqueles destinados ao desenvolvimento dos currículos instituídos, mas

principalmente os espaços dos desejos, das vontades, como eficazes alternativas às reproduções das relações de produção que regem o mundo contemporâneo.

Os jogos intelectuais, além de fazerem intervir a comparação, a associação, o raciocínio, a reflexão ou a invenção, também fazem intervir a imaginação criadora, nomeadamente quando se trata de inventar histórias (imaginário literário e mítico) e os desenhos (imaginário estético ou plástico). A respeito do papel reservado à imaginação criadora (que se opõe à reprodutora) no desenvolvimento mental, Claparède não pode ser mais claro quando afirma: “Ocupando um lugar de primeiro plano na vida mental do homem, é importante que ela se exerça desde cedo. É a imaginação criadora que eleva o homem acima da natureza permitindo agrupar os elementos em novas combinações. Ela supõe portanto uma independência muito grande do representado relativamente ao dado [objeto] [...]. É portanto uma faculdade relativamente nova, e é preciso que ela seja exercitada quanto possível para que a criança se torne um mestre no seu uso (1946: 147; Château, 1946: 236-273).” (WUNEMBURGUER, 2006, p.76-77).

Indo por estas paragens, podemos observar algumas experiências de jovens exercendo seus dotes imaginativos através do exercício do desenho. Elementos tirados de qualquer plano de realidade, onde quer que estejam suas motivações, servem de estopim para suas necessidades de expansão e de realização, mergulhando em um universo mais livre, de acordo com os seus interesses. Objetos, cotidiano, natureza, recordações, imaginações, literatura, poesia, etc. Real vivo, dinâmico enquanto acontecimento.



Imagem 19



Imagem 20

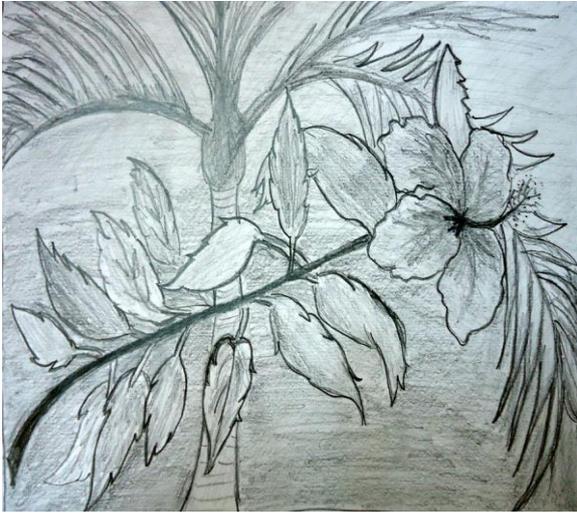


Imagem 21



Imagem 22



Imagem 23



Imagem 24



Imagem 25



Imagem 26

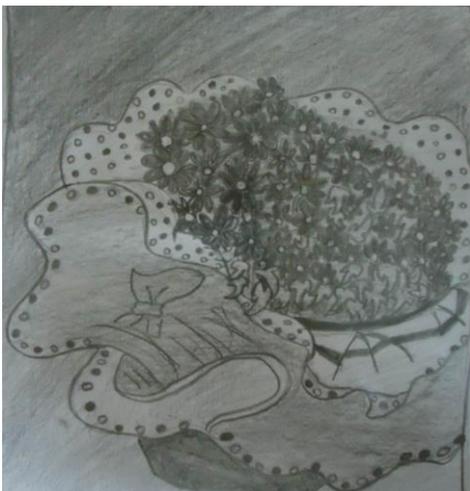


Imagem 27



Imagem 28



Imagem 29

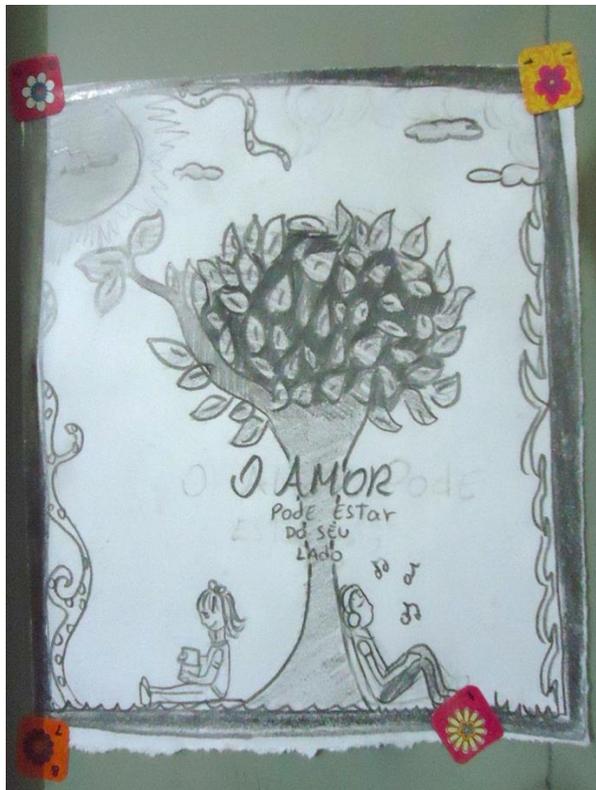


Imagem 30

No contexto atual, este tipo de pensamento

implica luta. Na verdade, a transformação do mundo que o sonho aspira é um ato político e seria uma ingenuidade não reconhecer que os sonhos têm seus contra-sonhos. E que o momento de que uma geração faz parte, porque histórico, revela marcas antigas que envolvem compreensões de realidades, interesses de grupos, de classes, preconceitos, gestação de ideologias que vêm se perpetuando em contradição com aspectos mais modernos. Não há hoje, por isso mesmo, que não tenham “presenças” que, há muito perduram no clima cultural que caracteriza a atualidade concreta. Daí a natureza contraditória e processual de toda a realidade. (FREIRE, 2000, p. 27)

4.1. Aproveitando espaços/tempos

Como o cotidiano da escola surge como lugar privilegiado, enquanto instituição das mais poderosas, para a reprodução de ideias, representações e imagens? Ao mesmo tempo, como esse cotidiano, potencialmente, surge como lugar de criação e contestação dessas reproduções? Ainda, dentro do universo escolar, qual é a relevância daqueles acontecimentos que estão fora dos espaços/tempos regulares da sala de aula, condicionando, influenciando e transformando inclusive, esses próprios espaços/tempos?

A necessidade de direcionar o olhar para essa dimensão do universo escolar acompanha a importância da escola se voltar com maior atenção e dedicação para uma das dimensões da criação humana que é a realização artística. E mais, atenção e dedicação ao pensar essas realizações, pensar a criação de espaços para essas manifestações como algo que transcenda a visão de simples atividades lúdicas e recreativas. Essa visão poderia ser vista com mais gravidade. É no recreio, por exemplo, que os desejos explodem. Porque não pensar o recreio como espaço dos mais significativos para o pensamento? Aliás, o que vem a ser entendido como recreação? No recreio a escola se recolhe, assim como na hora da saída, e é aí que a escola também acontece com viva intensidade. Sendo assim, propomos aqui o pensar esses espaços de criação de outros possíveis. Pensar outros espaços também como espaços para manifestações artísticas, para o acontecimento de um cineclube, uma oficina de música, de teatro ou de desenho e pintura. Seria um sacrilégio falar em expansão do recreio? Foi com tais questionamentos que decidimos aproveitar janelas e tempos ‘vagos’ como espaços para a criação de oficinas de desenho e pintura, oferecidas para aqueles que tivessem vontade de se envolver com a iniciativa, e que em um futuro próximo possamos estender essa iniciativa para outras expressões e manifestações artísticas como a criação de cineclubes, grupos de teatro, de música, de cinema ou animação por exemplo.

O ato de desenhar, de pintar, como força de organização e estruturação do mundo, se apresenta – ou pelo menos poderia se apresentar - como perene preocupação nos processos de aprendizagem/ensino que se ocupem desse universo. Voltamos nossas atenções para o ato do desenho e da pintura, como potências transformadoras do ser e da realidade que o envolve, atravessa e transcende. Pela própria natureza da criação artística, além da sua importância como desenvolvimento de capacidades cognitivas que

são requisitadas em quaisquer áreas do conhecimento, conforme tratamos em ensaio anterior, quando abordamos a questão da relação entre a intuição e o intelecto. Essas manifestações artísticas, assim como qualquer outra manifestação artística e qualquer outra área do conhecimento, possuem em comum a busca de sentido, de materialização e da criação de realidades possíveis:

Degas via na pintura uma disciplina toda especial, mistérios, um esoterismo técnico, e não lhe desagradava um vocabulário – do qual a prática, suas necessidades e as reflexões que ela engendra são as únicas a oferecer a chave – que afastasse o profano e, de forma singular, o indiscreto das letras. (...) A linguagem no país das artes é turvada com toda uma metafísica que se mescla de maneira muito íntima às puras noções da prática. Enquanto estas são claras e estáveis por si mesmas, e designam propriedades e procedimentos sensíveis e comunicáveis, a parte metafísica deriva do sentimento, de diversas aproximações imemoriais, da moda e da contramoda, e gera um tipo de debate que nada pode resolver. Existem muitas palavras como que encarregadas da transmissão do vago, de época para época. (VALERY, 2008, p. 167-169)

Partindo de demandas apresentadas por alguns alunos do ensino médio do CTUR, abrimos um espaço/tempo na grade curricular para aprofundar as experiências daqueles alunos que estivessem interessados nesse universo (desenho e pintura). Dessa maneira, em 2010 começamos a pensar em destinar um momento na semana para que os alunos pudessem se reunir em um espaço do colégio e se dedicar ao estudo do desenho e da pintura, uma espécie de atelier livre onde os desejos daqueles interessados fossem atendidos. Em 2011 fomos procurados por professores de cursos de licenciatura da UFRRJ interessados em desenvolver projetos de iniciação à docência. Os projetos apoiados no âmbito do Programa Institucional de Iniciação à Docência – Pibid, têm por objetivo estreitar a aproximação entre os futuros professores e as salas de aula da rede pública. O Pibid visa dessa forma a articulação entre a educação superior (por meio das licenciaturas) e a escola, o ensino básico. Um dos projetos elaborados pela universidade era na área de Artes Visuais. Aproveitando o ensejo, decidimos utilizar os espaços extracurriculares denominados Oficina de Desenho e Pintura, para iniciarmos a parceria com a universidade. O contato entre alunos do ensino básico, alunos da licenciatura e professores, as vivências, discussões e trocas partilhadas nas “aulas normais”, nas “oficinas”, ou em qualquer outro lugar como corredores, cantina, etc., só vem a enriquecer todos os envolvidos nesse processo.

A vivência em comum entre alunos do ensino médio e da graduação aparece como grande motivador, sem excluir, lógico, os educadores envolvidos, para quem a possibilidade de presenciar esse intercâmbio se configura como oportunidade de pensar criativamente essa grande aventura que é o conhecimento. No caso específico das oficinas de desenho e pintura do CTUR, o Pibid veio proporcionar, mais do que o desdobramento de um conteúdo específico – o que é de extrema importância já que, junto com os incentivos aos alunos bolsistas, funciona como catalisador do projeto -, esse momento de troca entre universos tão próximos e ao mesmo tempo tão distantes. Universos diversos e ao mesmo tempo tão semelhantes, que são as realidades da educação básica e da educação superior.

O espaço/tempo da oficina pensado como atividade extracurricular tem um elemento fundamental que é a oportunidade para aqueles que se sentem especialmente atraídos por determinada área do conhecimento encontrarem ali um momento de proximidade mais aprofundada com suas próprias possibilidades, podendo vir assim a

vislumbrar melhor algumas indicações de direcionamento futuro para suas vidas. Isso tanto para os alunos do ensino básico, quanto para os alunos da graduação. Mesmo aqueles que, por qualquer motivo, não tenham interesse em seguir carreira afim, ou não tiveram a oportunidade de frequentar as oficinas, a partir das realizações e reflexões ali compartilhadas, acabam experimentando também (por irradiação) a satisfação e as qualidades edificantes que a criação coletiva pode proporcionar. Essas criações, no caso os painéis desenvolvidos durante as oficinas, seja na forma de exposição, publicação, boca a boca ou demais formas de divulgação e comunicação, acabam envolvendo toda a comunidade em uma experiência coletiva.

O projeto foi direcionado para a composição e confecção de painéis, pintura em grande escala que poderiam ser destinados tanto a exposições quanto na composição de ambientes do colégio. Pela própria natureza, a pintura em larga escala, apesar de silenciosa e sem maiores alardes, em sua permanência e constante participação com o cotidiano do colégio, acaba por fazer parte da paisagem externa e interna daqueles que por ela transitam em seus afazeres diários. É o que podemos perceber com essas realizações que, mesmo sem ter encontrado ainda um espaço para a sua exposição permanente, já consta como potência de comunicação e expressão, visto que, para todos aqueles que entraram em contato efetivo com as mesmas, a surpresa, a admiração e encantamento visíveis se tornam o maior resultado que podíamos prever.

Utilizamos os espaços destinados às oficinas de artes para darmos início às atividades de desenho e pintura voltados para a realização dos painéis, pensados em conjunto a partir dos conteúdos propostos no projeto do Pibid. Foram desenvolvidos no primeiro módulo, estudos e aprofundamento feitos sobre conteúdos previstos no projeto, que se desdobrava em torno do universo simbólico e imagético de folgedos populares e do poema Martim Cererê, de Cassiano Ricardo. Estudos de desenhos e pinturas foram realizados neste primeiro momento pelos alunos de acordo com seus desejos, como podemos observar no exemplo abaixo.



Imagem 31

Finalmente, no segundo módulo, se realizaram coletivamente os painéis que foram expostos na tenda principal destinada às atividades culturais da Semana Acadêmica do colégio, realizada na última semana de agosto/2011. Nas imagens abaixo, podemos observar a aluna do colégio desenvolvendo a marcação de um dos painéis. Neste primeiro exemplo a composição foi feita coletivamente.



Imagem 32

Neste outro caso, onde observamos a aluna do colégio, Fernanda Soares trabalhando junto com o aluno da graduação, Lucas Moratteli, a execução do painel, embora realizada coletivamente por esses dois alunos, foi feita a partir da composição trazida pela própria Fernanda, e utilizada na confecção do painel. Na imagem abaixo, onde vemos os dois alunos trabalhando em conjunto, podemos observar também um estudo preparatório, a composição trazida pela aluna (que pode ser visto no canto inferior direito da imagem abaixo), para ser desdobrada no painel. Logo mais abaixo (imagens 35 e 36), vemos os dois painéis realizados.



Imagem33



Imagem 34



Imagem 35

Durante todo o processo encontramos inúmeras dificuldades, sendo talvez a maior delas o número reduzido de alunos participantes das oficinas. Devido a enorme carga horária prevista na grade curricular dos cursos técnicos do colégio, a disponibilidade de tempo vago se torna um artigo de luxo. A participação, assim como o êxito da proposta inicial, foi possível principalmente graças ao enorme desejo de participação e realização, motivação que levaria os alunos do colégio a continuarem suas investigações em torno do universo visual a partir dos estudos do desenho e da pintura. As dificuldades também seriam intensificadas devido à falta de expectativas dos alunos no que tange a tais atividades, limitações impostas pela falta de oportunidades que privilegiem investigações sobre o universo do desenho e da pintura.

Outra experiência foi o caso da oficina sobre a xilogravura encontrada nos folhetos de Cordel, as realizações disparadas após o contato efetivo com esse universo (dos folhetos de cordel) nos mostra um pouco da energia criativa dos alunos. Os jovens foram instigados a transitarem pelos folhetos, após esta experiência, eles poderiam desenvolver a composição que desejassem aproveitando as especificidades plásticas que a xilogravura oferece. Isso muito nos revelou sobre elementos fundamentais para perceber as possibilidades de criação despertadas quando da aproximação com a prática artística. A variedade de temas, e mais do que isso, de concepções formais, surpreende pela riqueza que explode quando é dada a oportunidade de expressão, da mesma forma que pudemos observar nas oficinas de pintura da semana acadêmica, nas oficinas em conjunto com o Pibid e nas realizações musicais e áudio visuais, preparadas para serem apresentadas durante a semana acadêmica.

4.1.1.

Se procurar bem você acaba encontrando. Não a explicação (duvidosa) da vida, mas a poesia (inexplicável) da vida.

Carlos Drummond de Andrade

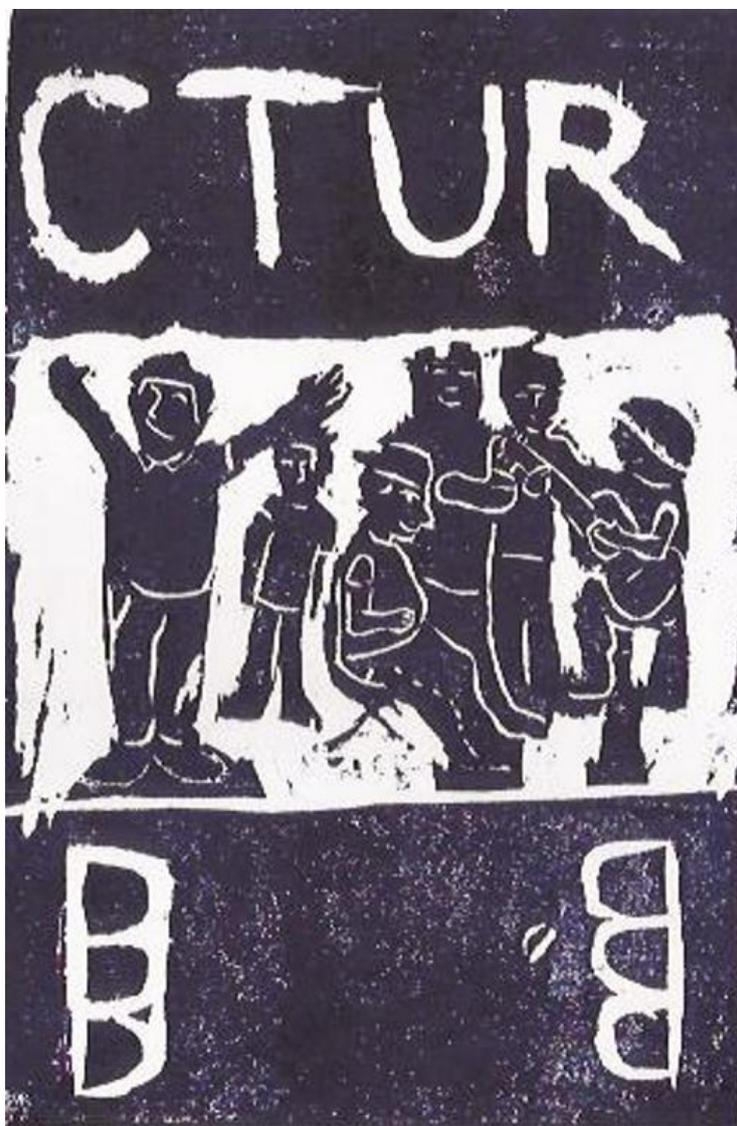


Imagem 36



Imagem 37

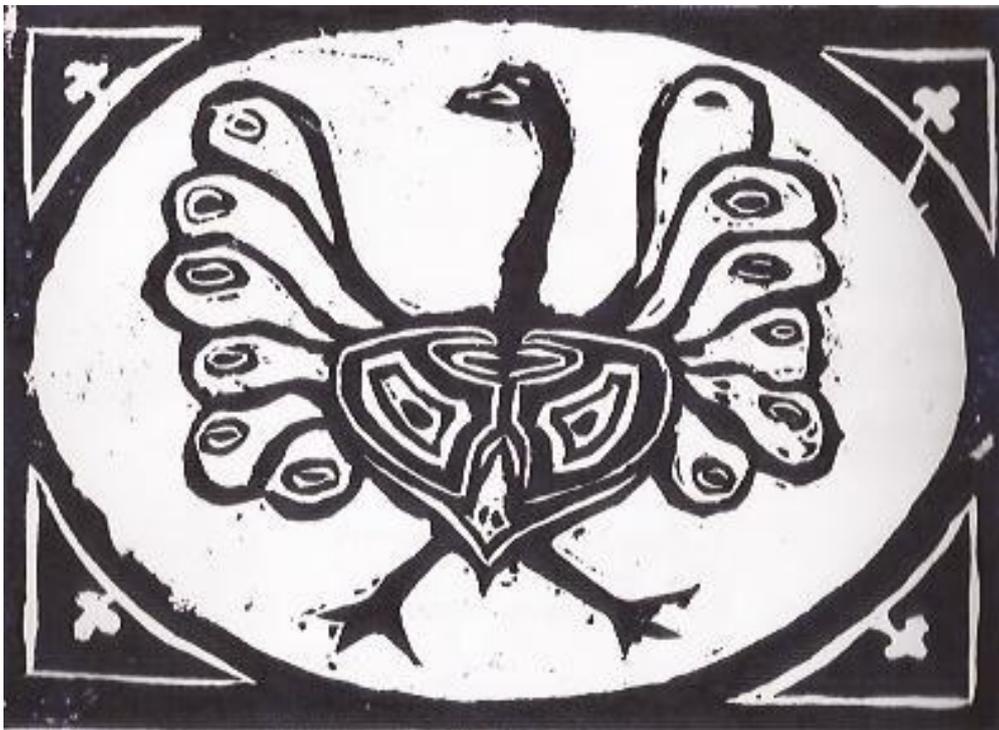


Imagem 38



Imagem 39



Imagem 40



Imagem 41



Imagem 42



Imagem 43



Imagem 44



Imagem 45



Imagem 46

4.1.2. Velocidades externas x tempo do sonho em vigília (devaneio)

Com esta pesquisa, buscamos, por um lado, compreender como as práticas culturais se corporificam esteticamente e solidariamente, fundamentadas na vida cotidiana, a partir das relações sociais tecidas no dia a dia, fruto talvez das subjetividades articuladas objetiva e coletivamente, renovando criativamente estéticas múltiplas, e, por outro lado, verificar como a descaracterização de uma diversidade cultural se opera esteticamente por meio da sedução, verticalmente, configurando o que desconfiávamos ser uma maneira eficaz de subjugar e dominar econômica, política e culturalmente os povos nas chamadas “nações passivas”, termo cunhado por Milton Santos. Verticalmente, pois impõe uma ‘solidariedade vertical’ cujo epicentro é a empresa hegemônica localmente obediente a interesses globais mais poderosos, fluidos, indiferentes e até mesmo desrespeitosos ao entorno econômico, social, político, cultural, moral ou geográfico. Conhecido como ‘mercado global’, este aparece como constituinte dos chamados espaços de fluidez, impondo por meio desses lugares a reprodução de suas próprias bases. Como exemplo podemos citar a competitividade, aspecto que deteriora as antigas solidariedades frequentemente horizontais (SANTOS, 2008, p. 85-86).

As solidariedades horizontais preexistentes refaziam-se historicamente a partir de um debate interno, levando a ajustes inspirados na vontade de reconstruir, em novos termos, a própria solidariedade horizontal. Já agora, a solidariedade vertical que se impõe exclui qualquer debate local, eficaz, já que as empresas hegemônicas têm apenas dois caminhos: permanecer para exercer plenamente seus objetivos individualistas ou retirar-se. (SANTOS, 2008, p. 86)

O mundo apresentado pela indústria do entretenimento, um mundo “tal qual nos fazem crer”, para falar junto com Milton Santos, segue cada vez mais a lógica das velocidades extremas. E que não podemos deixar de considerar como avassalador,

presença com grande dominância nas conformações de pensamento. Não só velocidades tecnológicas, onde a obsolescência programada de bens ou produtos induz à atualização, à corrida pelo consumo atualizado, mas também velocidades que irradiam para todos os aspectos da vida. A velocidade pode determinar o êxito profissional, social ou afetivo. Valores indissociáveis desse tempo veloz como a competitividade e a desconfiança, onde a insegurança ou a baixa estima terminam por minar esforços de solidariedades horizontais. Essas solidariedades que surgem como esforços de sobrevivência em um mundo cada vez mais exclusivo, como sublimação no confronto com valores que funcionam como instrumentos de reprodução desse mesmo mundo.

A velocidade percebida no mundo do entretenimento, nas montagens frenéticas de videoclipes ou grandes sucessos de bilheteria, em videogames, hiperlinks ou nas redes sociais ocupam por demasiado o tempo necessário à decantação de determinadas idéias, práticas e sentimentos? O vivido nessas criações em velozes alternâncias – aspecto formal mais evidente percebido nos principais meios de comunicação e entretenimento vistos panoramicamente – se revela como um dos aspectos do momento que estamos inseridos, na pós-modernidade.

Como iniciativas como essas oficinas empreendidas, por exemplo, podem revelar a riqueza de práticas culturais materializadas esteticamente e solidariamente, fundamentadas no cotidiano, tecidas diariamente nas inter-relações com o mundo, fruto das articulações em conjunto, renovando criativamente estéticas múltiplas, objetivamente? Por outro lado, processos culturais hegemônicos operados esteticamente por meio da sedução e da violência simbólica, verticalmente, poderiam se configurar como meios eficazes de subjugar e dominar econômica, política e culturalmente os povos nas chamadas “nações passivas”?

Eu mesma escrevia muito mais há um tempo atrás, naquele tempinho logo ali, no qual computador era coisa para rico e a internet era só discada, e nossa mãe reclamava que ocupava o telefone. Eu tinha prazer de, no tempo que tinha vago, pegar um lápis e um caderno e sentir o gosto da minha imaginação se transformando em palavras, em contos que eu adorava dizer que era poesia. (...). Não tinha a menor idéia do que escrever, não tinha a menor obrigação. Não dava a mínima atenção para gênero ou concordância, escrevia porque era gostoso escrever. (...) Agora passo o meu dia todo no computador, em redes sociais ou em frente à televisão vendo filmes e documentários (...) Onde está o desejo de escrever um texto por mero prazer, por simples surto de criatividade? (MENDES, Madalena Rodrigues, 2011, p. 66)

A longa citação acima foi extraída de um conto escrito por uma aluna da 2^o série do ensino médio para o livro *Raízes Literárias*, organizado pela equipe de Língua Portuguesa e Literatura do Colégio Técnico da UFRRJ. Essas palavras trazem muito das inquietações presentes na contemporaneidade. E a juventude, como estado especial, não deixaria de sentir intensamente essas inquietações.

Pela imaginação, graças às sutilezas da função do irreal, reingressamos no mundo da confiança, no mundo do ser confiante, no próprio mundo do devaneio.(...) O conhecimento do mundo real exigiria investigações complexas. Os mundos sonhados, os mundos do devaneio diurno, em boa vigília, pertencem à uma fenomenologia elementar. (BACHELARD, 2009, p. 14)

Aquele devaneio necessário à saúde psíquica, sufocado pela quantidade, velocidade e alternância de temas e interesses, se tornou artigo de luxo para poucos que podem privar destas potências da atividade humana? Aquelas sutilezas da “função do irreal” de que nos fala Gaston Bachelard, que nos garantem o “ingresso no mundo da confiança” e no mundo do “ser confiante” perdem terreno em um mundo da desconfiança e da supressão da autoestima, fragmentado e fragmentador também pela falta de aglutinante que é a confiança em si e no mundo, fragilizado inclusive pelo simples ato de ignorar as possibilidades e potências próprias e do mundo. Um mundo que possui um tempo diverso daquele tempo determinado pelas relações econômicas que regem a lógica do atual estágio do capitalismo.

O esmero em atualizar-se sobre a vida que se move velozmente através do parapeito da janela, distraindo e perdendo de vista o que acontece dentro de si mesmo e do contexto em que estamos envolvidos diretamente levaram-nos a refletir sobre a afirmação de Milton Santos: “A nação ativa aparece como fluida, veloz, externamente articulada, internamente desarticuladora...” (SANTOS, 2008, p. 156). Lima Barreto, no começo do século XX chamava atenção para algumas características marcantes da sociedade tão bem descrita e vivenciada por seu espírito crítico. No seu romance Os Bruzundangas de 1923, ele nos deixa uma imagem da feição geral desta sociedade economicamente ativa, representativa, ‘oficial’ como queria Machado de Assis, de “mais iguais” como Florestan Fernandes, ou ‘nação ativa’, termo utilizado por Milton Santos:

Por mais que queiram, por mais que se esforcem semelhantes homens, atarefados dia e noite nos escritórios ou na indústria política, não podem ter o repouso de espírito, o ócio mental necessário à contemplação desinteressada e à meditação carinhosa das altas coisas. Limitam-se a pousar sobre elas um olhar ligeiro e apressado, e a preocupação de manter os empregos e fazer render os cartórios, tirá-lhes-á o sossego de espírito para apreciar as grandes manifestações da inteligência humana e da natureza (BARRETO 1998: 71).

E também, por outro prisma e em outro momento da nossa história, Chico Buarque no texto da sua canção Cara a Cara, traça uma crônica urbana contemporânea sobre um fragmento de mundo e suas relações com os sentimentos mais íntimos:

Tenho um peito de lata / E um nó de gravata / No coração / Tenho uma vida sensata / Sem emoção / Tenho uma pressa danada / Não paro pra nada / Não presto atenção / Nos versos desta canção / Inútil / Tira a pedra do caminho / Serve mais um vinho / Bota vento no moinho / Bota pra correr / Bota força nessa coisa / Que se a coisa para / A gente fica cara a cara / Cara a cara cara a cara / Bota lenha na fonalha / Põe fogo na palha / Bota fogo na batalha / Bota pra ferver / Bota força nessa coisa / Que se a coisa para / A gente fica cara a cara / Cara a cara cara a cara / Tenho um metro quadrado / Um olho vidrado / E a televisão / Tenho um sorriso comprado / A prestação / Tenho uma pressa danada / Não paro pra nada / Não presto atenção / Nas cordas desse violão / Inútil / Tira a pedra do caminho (etc.) / Tenho o passo marcado / O rumo traçado sem discussão / Tenho um encontro marcado / Com a solidão / Tenho uma pressa danada / Não moro do lado / Não me chamo João / Não gosto nem digo que não / É inútil / Tira a pedra do caminho (etc.) / Vou correndo, vou-me embora / Faço

um bota-fora / Pega um lenço agita e chora / Cumpre o seu dever /
Bota força nessa coisa / Que se a coisa para / A gente fica cara a cara
/Cara a cara cara a cara /Com o que não quer ver

Um problema já colocado há algum tempo e que continua a nos preocupar ainda hoje. Guardadas as devidas proporções, as enormes transformações ocorridas desde então, parece-nos que a imagem deixada por Lima Barreto continua atual, agora potencializada e disseminada entre um número infinitamente superior de agentes.

Acreditamos que a imagem poética ou o fazer artístico simplesmente não se sentem a vontade em participar desse tempo externo extremamente veloz - como se nunca o pudéssemos alcança-lo em sua plenitude, visto a sua inconstância, sua alternância e fugacidade -, cremos que ela possui outro tempo, o seu próprio tempo. É esse tempo que nos interessa por hora, mais especificamente em como se encontrar com ele em meio ao turbilhão desencadeado pela temporalidade imposta externamente e verticalmente. Imersos que estamos de forma indelével nessa lógica economicista generalizada universalmente. Outro tempo também como alternativa concreta. O tempo lento que Milton Santos colocou como a força dos fracos. O tempo da criança, do jovem, diverso daquele tempo externo que vamos impondo a eles, a cada dia que passa com mais intensidade, e cada vez mais cedo, verticalmente. É nesse tempo que nos concentramos, nos lugares onde ele possa se fazer presente. Naquelas atividades em que o espaço/tempo se imponha com seus próprios anseios, suas próprias necessidades e expectativas, articulando-se internamente, impondo-se às articulações externas como força de resistência às determinações que não lhe digam respeito.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aqui gostaríamos de falar sobre as manifestações artísticas enquanto ação criadora, ativa e permanente da consciência. Contribuir para os debates sobre a sua presença no imaginário das juventudes e a importância de trazer à luz a força epistemológica da práxis artística, da reflexão e do pensamento sobre as mesmas. Tratar do problema de lidar com tais manifestações tendo como ponto de partida o ato criador, que informa, como fato anterior e que vai além do âmbito exclusivamente discursivo.

Os alunos, seja desenhando, pintando, gravando, colando, esculpindo, moldando, tocando, dançando, fotografando ou filmando, misturando tudo isso e tudo o mais que envolva o ato de criação artística estão envolvidos em um processo concreto de aprendizagem, estão pensando e desenvolvendo capacidades perceptivas e cognitivas, formas legítimas e fundamentais de raciocínio, que ampliará sensivelmente seu entendimento de mundo, apreendido intuitiva e intelectualmente. Contribuindo assim, para a formação desse mesmo mundo. Neste sentido, as preocupações em torno do desenvolvimento das práticas artísticas, a sua articulação com uma formação que dê subsídios para uma visão crítica sobre os atravessamentos estéticos aos quais somos submetidos se fazem urgentes, já que também contribuimos para a sua reprodução. A imagem excessiva, automatizada, fetichizada e consumida pelas juventudes

Entendemos a Arte como área do conhecimento, um saber específico que, ao mesmo tempo, perpassa continuamente nossos cotidianos, e também a fabulação como uma construção poética em potencial. Voltamos aqui à questão da poética abordada por Otávio Paz:

A poesia é conhecimento. (...) Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza. Exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo, cria outro. (...) Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica de raças, nações e classes. Nega a história: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem. (PAZ, 1982, p.19)

Este conhecimento adquirido de forma intensa diante de experiências com o fazer artístico transcende a visão redutora de simples ‘atividades lúdicas’. Como se esse “lúdico” não tivesse repercussão profunda nos processos epistemológicos. No caso da nossa abordagem, voltada prioritariamente para aspectos da imagem e do imaginário juvenil, consideramos que “a capacidade de relacionar-se artística e criativamente com a vida não é privilégio de alguns especialistas dotados” (Arnheim, 2000, introdução), mas sim uma possibilidade de todas as pessoas, a “quem a natureza favoreceu com um par de olhos”, o que entendemos se estender a todos os sentidos. Considerando também as propriedades anímicas poderosas que as formas e cores, por exemplo, reverberam, destacamos a importância do fazer na construção desses saberes.

Temos negligenciado o dom de compreender as coisas através dos nossos sentidos. (...) Nossos olhos foram reduzidos a instrumentos para identificar e medir; daí sofrermos uma carência de idéias exprimíveis em imagens e de uma capacidade de descobrir significado no que vemos. (...) A capacidade inata para entender através dos olhos está adormecida e deve ser despertada. E a melhor maneira é manusear lápis, pincéis, escalpelos e talvez câmeras. (ARNHEIM, 2000).

Questão que merece uma atenção especial. Tendo em vista a demanda por parte dos alunos e dos professores envolvidos na área, acreditamos na ‘necessidade’ do fazer artístico como parte integrante e inseparável dos currículos escolares. Não um fazer mecânico ou de qualquer maneira, mas um fazer onde a reflexão e o pensamento sobre o mesmo acompanhe as suas possibilidades e desdobramentos. Um fazer não como acessório ao desenvolvimento do processo de ensino/aprendizagem, mas o fazer como próprio constituinte deste mesmo processo. Como essas práticas e as teorias fundamentadas a partir das mesmas (e não o inverso), encaradas como vivências coletivas, podem apontar formas de consciência do mundo que transitamos? Um indicativo que justificaria esta preocupação seria a crescente procura por cursos que estimulem a pesquisa debruçada sobre o fazer artístico como parte indispensável ao processo de aprendizagem/ensino. O fazer como forma de vivência que esclarece e aproxima dos possíveis encontrados nos contatos cotidianos com as mais variadas formas estéticas que perpassam o nosso dia a dia.

Se aquelas correntes hierárquicas que articulam um sistema de fabulação do mundo, no âmbito das realizações artísticas, por um lado, expressam a hegemonia do “discurso teórico”, particularmente a partir da década de 1970, no momento de transição para uma nova ordem internacional, a ordem social do capitalismo tardio, por outro lado, elas são abaladas pelas próprias contradições internas e resistências percebidas nas insistentes necessidades do fazer artístico. Este embora não prescindia da teoria, que informa e que orienta a realização artística, dando subsídios para o “acontecer” artístico, não o colocam ainda em contato com seus elementos vitais, questões formais decisivas para o conhecimento sobre a forma artística. Para o contato com aquela “parábola da

criação” que nos fala Paul Klee, revelando um mundo que, assim como o “terrestre é um exemplo do cósmico”.

A libertação dos elementos, o seu agrupamento em subdivisões que configuram novas formas, a desagregação e a reconstrução do todo segundo diversos aspectos simultâneos, a polifonia pictórica, a reprodução de repouso por meio de um ajuste do movimento, questões de grande importância (...). Por que na esfera mais elevada da arte existe um segredo derradeiro, escondido por trás da diversidade de sentido, e aí, a luz do intelecto lamentavelmente se apaga. (KLEE, 2001, p.50)

Entende-se desta forma as limitações do discurso teórico. A necessidade do mesmo se impõe no sentido de uma aproximação da realização artística e não o distanciamento que o conceito (quando em primeiro lugar), situado em seu universo específico, pode induzir. Essa teoria, esse discurso, indo no sentido da manifestação, que existe a priori, sobre e a partir dessa produção, funciona como um meio para adentrarmos na realidade desse universo, da realização artística: “A linguagem não pode executar a tarefa diretamente porque não é a via direta para o contato sensorial com a realidade; serve apenas para nomear o que vemos, ouvimos e pensamos” (ARNHEIM, 2000, introdução).

Tentamos demonstrar como a linguagem precisa de um pensamento de campo que vimos ser próprio do desenvolvimento das potências que as práticas artísticas oferecem, e como essa colaboração mútua, entre intuição e intelecto, só tem a ampliar o pleno crescimento das capacidades humanas. Colaboração que tem nos espaços escolares (em toda sua amplitude), o terreno propício para essas reflexões e desdobramento desses pensamentos, enquanto realidade que se constitui a si própria.

Evidenciando os processos de formação das variadas concepções de disposições de pensamento – que desenvolvemos um pouco neste trabalho -, podemos esclarecer algumas forças que estão em jogo nas construções de projetos que imaginamos para o pleno desenvolvimento das consciências em suas infinitas possibilidades de emancipação, de definição de disposições de pensamento e formas de se viver que levem em conta suas próprias demandas, suas aspirações mais íntimas e comprometidas com a continuidade de um bem viver comum.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy. *Arte pra quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte & Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora*. Rio de Janeiro: Pioneira, 2000.

_____. *Intuição e Intelecto na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARRETO, Lima. *Os Bruzundangas*. Rio de Janeiro: Ática, 1998.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BERINO, Aristóteles & SOARES, Conceição. *Tessitura dos currículos na produção do comum – Conversas com Michel Hardt e Antônio Negri*. In: FERRAÇO, Carlos Eduardo; GABRIEL, Carmem Tereza; AMORIM, Antônio Carlos (orgs.). *Teóricos e o campo do currículo*. Campinas, SP: FE/UNICAMP, 2012. (E-book GT Currículo)

CANEVACCI, Massimo. *Culturas eXtremas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Ana Bella (Orgs.). *Abstracionismo; geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 2004.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo: Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.

FERNANDES, Florestan. *A Revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. 5.ed. São Paulo: Globo, 2005.

_____. *Sociedade de Classes e Subdesenvolvimento*. São Paulo: Globo, 2008.

FERRAÇO, Carlos Eduardo. *Teóricos e Currículos: percorrendo linhas de pensamentos e de políticas com algumas ideias de Homi Bhabha e Michel de Certeau*. In: FERRAÇO, Carlos Eduardo; GABRIEL, Carmem Tereza; AMORIM, Antônio Carlos (orgs.). *Teóricos e o campo do currículo*. Campinas, SP: FE/UNICAMP, 2012. (E-book GT Currículo)

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros escritos*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister. São Paulo : Ed. 34,2006.

JAMESON, Frederic. A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

KLEE, Paul. Sobre a arte moderna e outros ensaios. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2001.

KOSIK, Karel. Dialética do concreto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

LINHARES, Célia. Enluarar amnésias, abrir atalhos para educar. In: GARCIA, LEITE, Regina *et. al* (orgs.). *Cotidiano: diálogos sobre diálogos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

MENDES, Madalena Rodrigues. In: AnaLúcia *et. al* (Org.). *Raízes Literárias*. 1 Ed. Rio de Janeiro: Talagarça, 2011.

MILLIET, Sérgio. In: As Artes de Carybé: pintura, desenho, gravura e escultura. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil; Salvador: Instituto Carybé, 2009.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. 3 ed. São Paulo: Ed.34, 2008.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

_____. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SODRÉ, Muniz. Mestre Bimba: corpo de mandinga. Rio de Janeiro: Manati, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed 34, 1998.

VALERY, Paul. *Degas, Dança e Desenho*. São Paulo: Cosacnaify, 2008.

WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo: contra os novos conformistas*. São Paulo: Unesp, 2011.

WU, Chin Tao. Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980. São Paulo: Boitempo, 2006.

WUNENBURGUER, Jean Jacques. *Educação e Imaginário: introdução a uma filosofia do imaginário educacional*. São Paulo: Cortez, 2006.